

INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA FOLCLÓRICO-POPULAR DE CUBA



VOLUMEN 2

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA MÚSICA CUBANA

**INSTRUMENTOS
DE LA MÚSICA FOLCLÓRICO-POPULAR
DE CUBA**

INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA FOLCLÓRICO-POPULAR DE CUBA

VOLUMEN 2

**Victoria Eli Rodríguez
Ana Victoria Casanova Oliva
Jesús Guanche Pérez
Zobeyda Ramos Venereo
Carmen María Sáenz Coopat
Laura Delia Vilar Álvarez
María Elena Vinuesa González**



CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA MÚSICA CUBANA



**EDITORIAL DE CIENCIAS SOCIALES
LA HABANA, 1997**

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA MÚSICA CUBANA

DIRECTOR

Olavo Alén Rodríguez

CONSEJO DE REDACCIÓN Y AUTORES PRINCIPALES

PRESIDENTA

Victoria Eli Rodríguez

MIEMBROS

**Ana Victoria Casanova Oliva
Jesús Guancho Pérez
Zobeyda Ramos Venereo
Carmen María Sáenz Coopat
Laura Delia Vilar Álvarez
María Elena Vinuesa González**

OTROS AUTORES

José Baltar Rodríguez, Alessandra Basso Ortiz, Analeese Brizuela Quintanilla, Ramón Dacall Moure, Lourdes Domínguez González, Zyra María González Monterrey, Mercedes Lay Bravo, Mireya Martí Reyes, Lino A. Neira Betancourt, Rolando Pérez Fernández, Santiago Rodríguez González, Manuel Rivero de la Calle

CONSULTORES CIENTÍFICOS

Argeliers León Pérez, Julio Le Riverend Brusone, María Teresa Linares Savio, Erick Stockmann, Alberto Alén Pérez, Efraín Amador Piñero, Ileana Arias Granda, Issac Barreal Fernández, Mercedes de León Granda, Martha Esquenazi Pérez, Tomás Jimeno Díaz, Isabel Martínez Gorco, Blanca Morejón Seijas, Jesús Ortega Irueta, Antonio Taño López, Sergio Valdés Bernal, Juan Manuel Villar Paredes, Alberto Pedro Díaz

ESPECIALISTA EN BIBLIOTECONOMÍA

Carmen María Corral Barrero

AUXILIARES DE INVESTIGACIÓN

Ana Elisa Córdoba Pijeira, Yoanna Lizett Díaz Vázquez, Nivia García, Diamela Rosales Zamora

INGENIEROS

Jercy Belc y Enrique Fernández de Velazco Bernal

ESPECIALISTA EN GRABACIÓN Y MEZCLA DE SONIDO

Pedro Raúl Díaz Puig

TRANSCRIPTORES MUSICALES

Ariadna Amador Oropesa, María de los Ángeles Alfonso Rodríguez, Tomás Jimeno Díaz, Miriam Lay Bravo, Jesús Ortega Irueta, Electra de la Osa, Julio Peraza, Marta Rosa Ponce de León, Isabel Rosell Lam

DIBUJANTE MUSICAL

José Méndez González

PROCESO DE LOS DIBUJOS MUSICALES

Victoria Eli Rodríguez

COLABORACIÓN DEL PROCESO DE DIBUJOS MUSICALES

Soterraña Aguirre Rincón, Enrique Cámara de Landa, Jesús Martín Galán

FOTÓGRAFOS

Rolando Córdoba, Pedro Raúl Díaz Puig, Francisco Escariz Lau, Carlos Manuel Fernández y Rodolfo Gutiérrez Quilez

DIBUJANTES ILUSTRADORES

Mario A. González del Prado, Jesús Guancho Pérez

CONSEJO EDITORIAL

EDICIÓN AL CUIDADO DE

Gladys Alonso González

DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Santiago Ramírez Pérez

DISEÑO DE CUBIERTA

Dagoberto Arguiz Sáenz

DISEÑO INTERIOR

Santiago Ramírez Pérez, Armando Millares Blanco

REALIZACIÓN

Xiomara Gálvez Rosabal, Haydeé Cáceres Martínez

COMPOSICIÓN

Viviana Fernández Rubinos, Idalmis Valdés Herrera

EN COLABORACIÓN CON



JUNTA DE ANDALUCÍA

Índice general

Introducción / 1

1. EL POBLAMIENTO DE CUBA: ASPECTOS ETNODEMOGRÁFICOS / 9

- Poblamiento aborígen / 9
- Poblamiento hispánico / 12
- Poblamiento africano / 17
- Poblamiento chino / 26
- Poblamiento del Caribe insular / 29
- Poblamiento de otros grupos / 34
- Poblamiento cubano / 38

2. IDIÓFONOS / 43

- Utensilios domésticos y de trabajo en funciones musicales / 46
- Claves / 59
- Cajita china / 72
- Catá / 77
- Cajón / 86
- Campanas: agogo, ekón y ogán / 94
- Cencerro / 105
- Jícara de jobá / 113
- Chachá / 118
- Erikundi / 123
- Acheré / 127
- Maracas / 132
- Güiro, agbe o chequeré / 139
- Güiro o guayo / 156
- Quijada / 166
- Marímbula / 170

3. MEMBRANÓFONOS / 183

- Tambores yuka / 188
- Tambores de makuta / 198
- Tambores del conjunto biankomeko / 212
- Tambores de tonadas trinitarias / 223
- Tambores arará / 232
- Tambores de Olokun / 246
- Tambores de tumba francesa / 252
- Tambores de tahona / 262
- Tambores radá / 269
- Tanbourin / 281
- Tambores nagó / 287
- Bombos o tamboras / 291
- Tambores de bembé / 304

3. MEMBRANÓFONOS (continuación) / 319

- Tambores batá / 319
- Tambores iyésá / 343
- Tambores dundún / 357
- Tambores gangá / 362

- Tumbadora / 376
- Bocú / 388
- Timbal / 397
- Paila / 403
- Bongó / 411
- Tambor kinfuiti / 423
- 4. CORDÓFONOS / 435
 - Tumbandera / 438
 - Guitarra / 441
 - Laúd / 457
 - Tres / 467
 - Cuatro / 477
- 5. AERÓFONOS / 495
 - Guamo o lanbí / 497
 - Basin / 499
 - Corneta china / 502
 - Órgano oriental / 510
- 6. INSTRUMENTOS EN DESUSO DE LA MÚSICA CUBANA / 527
 - Instrumentos musicales de los aborígenes cubanos / 527
 - Idiófonos / 528
 - Palo mumboma / 528
 - Pianito / 529
 - Membranófonos / 532
 - Tambores bricamo / 533
 - Tambores okpelé u okuelé / 535
 - Tambores kuelé / 536
 - Viola / 540
 - Cordófonos / 544
 - Bandurria / 547
 - Aerófonos / 550
 - Botija / 550
- 7. COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES DE LA MÚSICA FOLCLÓRICO-POPULAR CUBANA / 555
 - Tendencias tímbrico-funcionales de complejos y conjuntos instrumentales de la música folclórico-popular cubana / 557
 - Tendencia funcional rítmica / 558
 - Comportamiento de complejos y conjuntos instrumentales de tendencia funcional rítmica con improvisación en el plano más grave / 560
 - Comportamiento de complejos y conjuntos instrumentales de tendencia funcional rítmica con improvisación en el plano más agudo / 560
 - Tendencia funcional rítmico-melódica / 561
 - Tendencia funcional rítmico-armónica / 562
 - Tendencia funcional melódico-armónica / 563
 - Tendencia funcional rítmico-melódico-armónica / 564
 - Tablas / 569
 - Fuentes consultadas / 589
 - Glosario de plantas / 607
 - Glosario de animales / 608
 - Índice analítico por materia / 611

Tambores batá¹⁵⁷

Descripción y clasificación

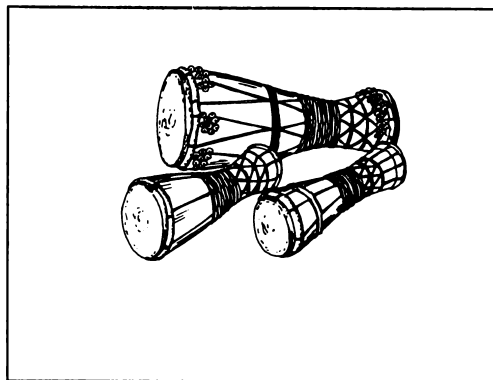
Son tres membranófonos de golpe directo con caja de madera en forma clepsidrica o de reloj de arena. Sus dos membranas hábiles de distintos diámetros, se percuten en juego y están apretadas por un aro y tensadas por correas o tirantes de cuero o cáñamo que van de uno a otro parche en forma de *N*. Este sistema de tensión está unido y atado al cuerpo del tambor por otro sistema de bandas transversales que rodean la región central de la caja de resonancia (211.242.2- 92121).

Terminología

En Cuba, la voz batá identifica como genérico todos y cada uno de los tres tambores integrantes del conjunto; por ende, resulta común tanto la referencia en plural —los batá—, o en singular —el batá—; en el último caso identifica cualquiera de los tres instrumentos independientemente de su tamaño y registro, aunque cada uno posee una denominación propia bien diferenciada.

Esta palabra es de incuestionable procedencia yoruba y tiene varios significados en esta lengua. El más afín al objeto de este trabajo es el que refiere batá como tambor usado por los fieles de Changó y Egungun (*A Dict. of the Yoruba...*, 1950: 54) o tambor para Ori Changó (*Dict. of modern...*, 1958: 98). Se trata, según tales acepciones, de membranófonos de definida connotación religiosa relacionados con estas deidades en África Subsahariana. En Cuba, estos tambores tienen un uso religioso en el sentido más ortodoxo, pero no de manera tan restringida; pues, aunque todos los informantes coinciden en reconocer su relación con Changó, se ejecutan en ritos diversos de la santería y con ellos se toca para todas las deidades.

Como vocablo, también genérico, entre los practicantes de la santería cubana aun se conservan las



Tambores batá. Dibujo de Mario González, 1995.

voces *ilú batá*, cuyo significado estricto en lengua yoruba es tambor batá. *Ilú*, según Abraham, es cualquier tambor (*Dict. of modern...*, 1958: 35); sin embargo, debido a la ya referida ortodoxia de éstos dentro de la religiosidad popular, *ilú* ha quedado casi únicamente circunscrito a los batá y los identifica. Ortiz señala que *ilú* es el nombre profano de los tres tambores de la liturgia yoruba y añade que *lu* quiere decir “percutir, golpear” (1952-1955, v. IV: 208-210).

Tras indagar en *A Dictionary of the Yoruba Languages* puede añadirse que *i*, delante del verbo del cual es prefijo —en este caso *lu*— significa acción (1950: 101); es decir, acción de percutir o golpear, obviamente identificable con el gesto propio de ejecución de los membranófonos.

Lydia Cabrera en su libro *Anagó* recoge *ilú* como tambor (1970: 165), mientras, según Natalia Bolívar, *ilú batá* encierra una connotación semántica más abarcadora, al expresar que significa “conjunto de tambores sacramentados” (1990: 181).

Otra forma de apelativo genérico para los batá es *añá*, y si *ilú* se halla en el vocabulario yoruba como un sustantivo común, *añá* se aleja de la anterior en

157 Victoria Eli Rodríguez, autora.

tanto denota un fundamento religioso, también identificado con un oricha que habita dentro del tambor batá y, por extensión, le da su nombre, a punto tal que algunos informantes establecen una homonimia entre *añá* como tambor y, a la vez, su fundamento. En boca de un anciano informante escuchamos la combinación *batá añá* como tambor consagrado.¹⁵⁸

La terminología particular para designar cada tambor resulta bastante homogénea en todo el país y conserva en esencia su filiación lingüística con la lengua yoruba de origen. Al tambor pequeño se le denomina *kónkolo*, *okónkolo*, *omelé* u *omó*; el mediano recibe el nombre de *itótele* y el de mayores dimensiones, *iyá*.

Konkó significa pequeño (*A Dict. of the Yoruba...*, 1950: 142) y en los términos *kónkolo* y *okónkolo* se manifiesta la referencia a un objeto de pequeñas dimensiones; en este caso, el menor de los batá. Ortiz refiere que *konkotó* en yoruba significa dios o juguete de los niños (1952-1955, v. IV: 212), y de igual manera deriva de este término el nombre del tambor en cuestión. En cuanto a *omelé* es posible comparar esta palabra con otras del vocabulario lucumí en Cuba como *omodé*, que significa muchacho, niño, joven; *omodí* para pequeño (Cabrera, 1970: 263), o también *omo*, como referido a niño y *le fuerte* (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 212). En todos los casos, estos términos coinciden en denotar el menor tamaño de este tambor en relación con los dos restantes. Asimismo, esta voz está vinculada con la terminología sudnigeriana para designar los tambores batá en ese territorio, los cuales se llaman *emelé abo* y *emelé okó*. Este término —*emelé*— aparece en otros conjuntos de igual procedencia, como los juegos *iyebú*, *apintí* y *batá kotó* (Laoye, 1961, año 1, no. 6: 20).

En la palabra *itótele* se hallan varias partículas que en su totalidad aluden al orden en que generalmente aparece este instrumento durante la ejecución. El prefijo *i*, como fue ya señalado, expresa acción; el verbo *to*, colocar en orden (*A Dict. of the Yoruba...*, 1950: 224) y *tele*, seguir, suceder (*A Dict. of the Yoruba*, 1950: 221). Este sentido de orden o sucesión que refiere está en correspondencia con el lugar que ocupa el *itótele* tras el *iyá*, al cual suele seguir, una vez iniciado el toque.

Iyá, término para designar el mayor y más grave de los batá, es también palabra yoruba que quiere decir madre. Tal denominación trae al presente ancestrales organizaciones matriarcales, en las cuales se rendía respeto y veneración a la mujer; según criterios religiosos es la madre, porque del fundamento religioso que abriga nacen otros tambores. A pesar de su denominación femenina, como bien apunta don Fernando, toda referencia al tambor se realiza en masculino; es

decir, el *iyá*, masculinidad que poseen los tres batá (1952-1955, v. IV: 304).

Si bien los vocablos a que nos hemos referido resultan los más extendidos en Cuba, en algunas localidades pueden escucharse las denominaciones de *caja* o *mayor* para identificar el *iyá*; segundo si aluden al *itótele*, y *umelé* para el más pequeño.¹⁵⁹ No resulta excepcional oír la palabra *caja* para membranófonos graves y el término *mayor* obviamente se identifica con las dimensiones del instrumento; en cuanto a la voz segundo para el *itótele* halla su explicación, como fue señalado, en el lugar y función que suele ocupar durante el toque tras el *iyá* y como complemento respecto del ritmo propuesto por éste, y, finalmente, *umelé* resulta una derivación fonética de la voz *omelé*.

No obstante, por poseer un marcado carácter local, debemos señalar que en el municipio Palma Soriano, provincia Santiago de Cuba, hemos recogido los términos quinto para el *iyá*, salidor para el *itótele* y llamador como apelativo del *okónkolo*.¹⁶⁰ Tales voces llaman la atención por su excepcionalidad en relación con la terminología aplicada en la casi totalidad de los juegos de batá del país. La explicación ante tan inusuales términos la hallamos en la identificación de las funciones de los batá con las que realizan *tumbadoras*, *bombos* y *bocuces* en la *rumba* y la *conga*, especies muy extendidas en esa zona.

Otros términos de ascendencia yoruba se suman a la designación de partes o aditamentos de los batá: *auó*, para referirse al cuero o a los parches, y *enu*, para la membrana de mayores dimensiones, también llamada en castellano *boca*. Al parche más pequeño se le denomina *chachá* o *culata*.

Alrededor del *enu* y el *chachá* del *iyá* se coloca un ensarte de cascabeles y pequeñas campanillas llamadas *chaworó* o *chaguoro*. En yoruba, estas palabras significan precisamente cascabeles o campanillas metálicas y tal connotación se emplea en Cuba sin traducción alguna al español. Abraham apunta que *saworó* son, además, pequeñas conchas y caracoles alrededor del tambor *dundún* (*Dict. of modern...*, 1958: 606). En África Subsahariana, el vocablo se emplea para ensartes de campanas o conchas alrededor de ciertos tambores, y en el caso que nos ocupa resulta común en el mayor de los batá.

Olubatá es una de las denominaciones aplicadas en Cuba para designar a los tocadores consagrados; aunque, según diversas fuentes, en lengua yoruba el término correcto es *alubatá*,¹⁶¹ pues el prefijo *a* sustantiva el verbo *lu* al que precede, de ahí que *alubatá* sea el tocador del instrumento. Se trata de otro de los cambios fonéticos operados en nuestro país. Si tomamos de nuevo *A Dictionary of the Yoruba Lan-*

158 Armando Palmer Barroso, n. 1900. Regla. Ciudad de La Habana, 1986, (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

159 Evangelio Drake (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

160 Jesús Manuel Martínez, n. 1946. Palma Soriano, Santiago de Cuba, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 258).

161 La referencia a *alubatá* como tocador de batá se halla en *A Dictionary of the Yoruba Languages* (1950: 36); *Dictionary of modern yoruba* (1958: 98); Natalia Bolívar señala que *olubatá* es el poseedor del tambor, mientras *alubatá* es quien lo tañe (1990: 181).

guages, vemos que *olú* es el jefe entre un grupo de personas o poseedor de ciertas cosas (1950: 173). No obstante, la práctica social, fundamentada en una larga tradición, adjudica al *olubátá* una connotación que va mucho más allá de los contenidos lingüísticos del término. Para los creyentes, en el *olubátá* se conjugan quien porta el fundamento religioso del tambor, junto a conocimientos y jerarquías próximas al *abalawo*, pero obviamente referidos al instrumento mismo.

Al tocador del *iyá* por ser el de mayor jerarquía entre los tamboreros y entre los creyentes, se le decía, según apunta Ortiz, *kpuátaki* (1952-1955, v. IV: 212), pero esta voz no la hemos escuchado en el presente.

Omo añá —hijo de añá— resulta en general el término más empleado para referirse a los tamboreros consagrados, con una pérdida paulatina de muchas palabras existentes en el vocabulario lucumí de antaño y la adición de voces castellanizadas como la de *ba-talero*, también para el tocador de batá.

No obstante las pérdidas señaladas, entre los practicantes de esta tradición religiosa existe, indiscutiblemente, una ortodoxia mayor en el uso de la terminología de antecedente africano legada por la cultura de origen.

Construcción

La construcción de los tambores batá como la de tantos otros instrumentos de la música folclórico-popular cubana, se efectúa de manera artesanal. La selección de los materiales, su preparación y el resultado final obtenido, son consecuencias de una larga tradición transmitida empíricamente, no ajena a algunas innovaciones discutibles o no, que traen al presente la realización de este bello membranófono.

La preparación de la caja, de los parches y de los tirantes tensores constituyen, desde el punto de vista constructivo, las fases esenciales por las cuales transitan los artesanos, no exentas, cuando se trata de tambores rituales, de requisitos religiosos. Para epígrafes posteriores dejaremos algunos de los aspectos referidos específicamente al ámbito religioso, y ahora nos circunscribiremos al hecho propiamente constructivo.

La madera preferida para confeccionar la caja es el cedro, en menor medida puede servir la caoba, el roble, el aguacate y el almendro; la caoba, aunque también presenta un resultado sonoro muy apreciado, es una madera más pesada y muy dura, de ahí que se encuentre en un lugar secundario respecto del cedro. Las restantes son livianas, pero su sonido no alcanza los requisitos tímbricos de las anteriores y además no cuentan con la total aceptación por parte de los portadores de esta tradición constructiva y religiosa, aunque si se necesita acuden a ellas.

Respetados artesanos estiman que los tres tambores deben elaborarse de un mismo tronco de árbol, pero en muchos casos esto resulta casi imposible; por

tanto, se trata en lo fundamental de obtener una madera de buena calidad.

La caja de los antiguos batá es enteriza y aún hoy día, la preferida; aunque en la actualidad también se construye de duelas. La afirmación orticianiana de que en Cuba nunca se ha construido un *ilú* verdadero —es decir, de fundamento— con duelas (1952-1955, v. IV: 256), no posee en el presente esa veracidad absoluta. La construcción por duelas ya no se deshecha como posibilidad por los artesanos, cuando se trata de tambores rituales. Algunos consideran que pueden hacerse y como argumento esgrimen la facilidad constructiva de este método y que no afecta las cualidades tímbricas del instrumento, por lo que pueden hallarse unos y otros. Empezaremos por describir el proceso de realización de la caja enteriza, y después veremos cómo se procede con las duelas.

Para elaborar la caja enteriza una vez seleccionados y aserrados los tres trozos de madera, según las dimensiones deseadas para cada tambor, comienza la delineación de su forma exterior y el vaciado interior, tomando como premisa que la madera se halle bien seca. El empleo de la manteca de corajo constituía una antigua práctica para obtener ese fin, con ella se cubría toda la superficie; en la actualidad, cuando no puede hacerse mediante este producto, se deja secar la madera al natural.

Muchos años atrás, la fase casi escultórica que sigue este tambor, tanto por fuera como por dentro, se hacía totalmente a mano y aún hoy se mantiene tal tradición, pero los propios informantes indican —y si leemos las referencias de Ortiz, él también pudo corroborarlo (1952-1955, v. IV: 257)— que el perfil exterior a veces suele realizarse con el torno mecánico, lo cual facilita obviamente esa labor. Antes de iniciar el procesamiento exterior debe barrenarse el bolo al centro y por las esquinas, lo cual simplifica el posterior desbroce u horadamiento interior. Tras el barreno inicial, se procede a dar la silueta de reloj de arena característica de este instrumento; si se emplea la antigua práctica constructiva, esto se hace con una hachuela, un machete y una cuchilla de vuelta, esta última para emparejar la madera antes de lijarla.

La forma clepsídrica del tambor obliga a cuidar las dimensiones desiguales de cada una de las aberturas, de las cavidades y el estrechamiento que tendrá la caja aproximadamente hacia la tercera parte del largo, cerca del *chachá* o *culata*. Esta parte más estrecha se conoce como *cintura* y las medidas que alcance el estrechamiento están en dependencia del tamaño de cada tambor. La cintura se corresponde con la *garganta* —estrechamiento interior—, la cual describiremos posteriormente.

Tras delinear el exterior comienza el horadamiento interior, no sin grandes dificultades. Para ello sirven, en lo esencial, el barreno, la gubia y la trinchita bien afilados en sus puntas, lo que permite el desbroce de la madera; con un mazo se golpea la gubia en su extremo superior o mango y se rebaja el interior hasta vaciarlo. Una vez obtenido esto, con la trinchita

se alcanza poco a poco la concavidad interna del instrumento. Uno de los aspectos más importantes en la construcción interior es precisamente el logro de la garganta, a tal punto que para experimentados artesanos la sonoridad del batá depende de la garganta de la caja.¹⁶² Las dimensiones no resultan iguales para cada tambor, y su tamaño sigue una antigua tradición regida por la empiria.

“Como los tres *ilú* son de tamaños distintos, así cada uno de ellos tiene diversa garganta y diferente cintura. El hueco de la garganta del *iyá* o tambor mayor debe ajustarse al volumen de la mano del tamborero cerrada en puño, con el dedo pulgar quedando afuera y plegado contra el grupo de los otros cuatro dedos. La garganta del *itótele* o tambor mediano es equivalente al bulto del puño cerrado con el pulgar metido bajo el repliegue de los demás dedos. El *ilú* pequeño u *omelé* tiene su garganta por la que no pasa y eso apretadamente, sino la mano humana puesta con sus cinco dedos alargados y unidos por sus puntas o sea por los pulpejos de sus falangetas ungueales” (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 261).

El acabado de la caja no sólo se circunscribe a la cara exterior, también el interior debe estar bien liso, por lo que, una vez ahuecado, suele lijarse. Si durante el proceso de elaboración la madera se raja, pueden prepararse mezclas que taponeen la rajadura. Una muy antigua se lograba con aserrín, cemento, blanco España y cola diluidos en agua caliente; la más socorrida actualmente se hace con masilla, blanco España y aceite de linaza. Si se trata de un pequeño agujero suele ajustarse un pedazo de la misma madera en el orificio para evitar que la caja se abra, éste puede encolarse o simplemente colocarse a presión, golpeándolo con un martillo.

Por último, el tambor puede dejarse sin pintura ni barniz, sólo un poco de goma laca y alcohol que contribuyen a cerrar los poros de la madera; en la actualidad resulta más frecuente cubrirlos con barniz para que adquieran algo de brillo; otra opción es emplear pintura de aceite carmelita y después aplicar el barniz. Los más ancianos y experimentados constructores difieren de esta última variante, pues estiman que la madera pintada pierde su timbre natural.

Una buena parte de los tambores pertenecientes a la valiosa colección de don Fernando Ortiz, hoy en el Museo Nacional de la Música, son tambores “a madera limpia”; o sea, conservan el color natural de la madera añejada, lo cual confirma la antigua tradición.

Pasemos ahora a las cajas de los muy controvertidos tambores de duelas. Dos respetables tamboreros y artesanos matanceros de instrumentos nos manifestaron sus criterios al respecto. Ricardo Suárez, *Fantomas*, estimaba que el tambor enterizo es mejor que

el de duelas, porque este último si se cae o golpea puede despegarse, mientras al enterizo no le ocurre nada.

Amado Díaz construía tambores enterizos, pero también de duelas. Para su elaboración prestaba mucha atención al corte y procesamiento de las duelas, y poseía “un secreto en el encolado que evitaba toda rotura, ya por golpes o por cambios climáticos”.¹⁶³

La construcción con duelas se emplea en la Fábrica de Instrumentos Musicales de Cuba, donde el trabajo responde a las características constructivas artesanales. Esto se encuentra bastante extendido entre los carpinteros, como una opción para la producción de instrumentos para los grupos “folclóricos” de aficionados y profesionales, desvinculados de los requerimientos religiosos, aunque ya están presentes en los toques de santería.

A los efectos de realizar la caja de duelas se corta la madera en tablones. También en este caso, la especie maderable preferida es el cedro, pero en ocasiones sirven las restantes ya enunciadas y podemos añadir el pino, madera de fácil obtención, pero de cualidad tímbrica poco recomendable. La longitud de las duelas depende de las dimensiones de cada tambor, su ancho es de unos 65 mm y el grosor de 10 milímetros.

No resultan coincidentes los criterios referidos al número de duelas para cada tambor. Amado afirmaba que el *iyá* podía tener de 20 a 25 duelas, para el *itótele* 15, y 12 en el *okónkolo*. José Moa, artesano de la Fábrica de Instrumentos Musicales, considera que entre 15 y 20 son propias para el *iyá* y que el *itótele* y el *okónkolo* llevan ambos, 12 duelas.¹⁶⁴ Como sucede con las medidas generales de los tambores, en los criterios se aprecia una notable disparidad dictada por la empiria que rige la construcción de nuestros instrumentos tradicionales.

Terminada cada duela se pasa al encolado, primero se ensamblan “en seco”; o sea, se ponen una al lado de la otra, para comprobar que queden bien unidas y si coinciden en sus medidas. Como apuntamos, Amado Díaz nos habló del secreto de su cola, pero como secreto al fin, no pudimos obtenerlo; otros artesanos emplean simple cola triturada. Primero se encola cada duela por separado y después empiezan a pegarse hasta cerrar el círculo. Una vez pegadas se colocan en la caja aros metálicos —tres o cuatro— que garantizan la perfecta unión de las duelas y se deja secar por un periodo no menor de 24 horas.

Con el fin de contribuir al reforzamiento de la caja, Amado y otros constructores que seguían sus enseñanzas, ponían aros metálicos en el interior de las cajas, las cuales quedaban fijadas a éstas por clavos en forma de crucetas.¹⁶⁵

162 Ricardo Suárez, *Fantomas*, n. 1902 (?). Matanzas, ciudad, 1981, y Virgilio Ramírez Suárez, n. 1929. Guanabacoa, Ciudad de La Habana, 1988 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

163 Amado Díaz Alfonso, *Guantica* (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

164 José Moa, n. (?). Cerro, Ciudad de La Habana, 1988 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

165 Alejandro Puelles, n. 1942 - m. 1992. Cerro, Ciudad de La Habana, 1992 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

Las duelas deben estar bien calibradas antes de encolarse; en la parte inferior, donde corresponde al chachá, ha de cepillarse hasta lograr un menor grosor. que dará la forma de la caja. Así, las medidas de las duelas en la boca es de 2 1/2" (65 mm) y de 1 1/2" (40 mm) en el chachá, "para que den las circunferencias como es".¹⁶⁶ Además, lleva un corte de escantillón o escantillado necesario para tumbarle luego la cintura.

Por la importancia que tienen tales detalles continuamos esta descripción en las palabras del mismo Amado Díaz: "Escantillón es un rebajo que se hace a la madera, buscándole más o menos la escuadra a manera que haga la circunferencia completa en la boca y el chachá". El "rebajo" al que se refiere es el ángulo que debe hacerse a las duelas para lograr las diferentes aberturas y la cintura. La manera más artesanal de obtenerlo es con el cepillo, y en el presente, una vez quitados los aros de presión, se lleva al torno mecánico para alcanzar la forma deseada y, finalmente, se lija la superficie.

Para asegurar el hermetismo, en el interior se revisten con cola o pintura de aceite, cubriendo todas las rendijas y empates; antes de que seque la cola o la pintura se polvorea aserrín.

Todas las cajas de duelas se pintan para obtener un mejor acabado. Primero, una capa de pintura a manera de base; si hubiese algún pequeño orificio o rajadura se sella con masilla, blanco España y aceite de linaza, vuelve a lijarse la superficie y se pinta para que el hermetismo del cuero se alcance totalmente y posea una mayor belleza.

Una vez hecha la caja, ya enteriza o por duelas, se pasa a colocar los parches y se realiza su tensión. Esta etapa se llama forrar —palabra muy extendida—, enjicar, jiquear o encabezar el tambor.

Los parches más empleados son los de piel de chivo, aunque no pueden desconocerse algunas variantes. Una de ellas señala la del venado, de muy difícil adquisición, pero que aproxima la calidad obtenida por esta piel a la de los animales de la fauna africana, según indica Ortiz a cierta especie de antilope (1952-1955, v. IV: 266). Pero en la actualidad, muy pocos artesanos mencionan tal semejanza; otros simplemente apuntan la utilización del venado, de ser posible obtenerlo, porque así se hacían los antiguos ilú.¹⁶⁷ La tradición más ortodoxa señala el cuero de chivo macho para ambos parches.

Otras opciones menos comunes refieren la piel del ternero, pero ésta debe rebajarse de manera de llegar al grosor del cuero de chivo y también puede acudir al uso de parches de carnero. En los batá de fundamento se trata de no emplear tales cueros, pero a veces se acude a estas variantes para solucionar una inminencia constructiva o de reparación, en ocasiones

con carácter transitorio hasta que pueda obtenerse el parche adecuado.

La preparación del parche no difiere, en esencia, de la que se realiza habitualmente para otros membráfonos. Después de curtida la piel, se cortan los círculos según los diámetros de cada una de las aberturas de los tambores con un exceso en las medidas de unos 200 mm, que permita encabezar el tambor.

Además de preparar los cueros, deben cortarse los tirantes de tensión, llamados también tiraderas, bajaranos o correas. Tales tirantes pueden hacerse de tiras de piel o de cáñamo. En el primer caso se toma un trozo de piel preferentemente de toro o buey por su resistencia, y húmedo se corta en forma de círculos de unos 200 o 300 mm de diámetro. Después, con una chaveta —nombre común de la cuchilla de zapateros— comienza a cortarse desde el borde exterior una tira de casi 150 mm de ancho y siguiendo la forma de espiral se llega al centro, siempre con cuidado de mantener su ancho. El tamaño del círculo debe permitir obtener correas de 2 o 3 m de longitud, medida esta conveniente para realizar el enjicado. Sin embargo, antes de empezar a forrar el tambor han de estirarse las tiras de manera, que adquieran la forma rectilínea o longitudinal necesaria para que cumplan su función de tirantes tensores. Para esto se colocan húmedas en un bastidor hecho al efecto o entre los hierros de una ventana, para que las tiras cortadas inicialmente en espiral devengan reales correas.

Esta operación de preparar los tirantes de cuero se ha visto sustituida —en especial, entre los artesanos matanceros— por el cáñamo que obvia todo el procedimiento antes explicado. Esta práctica se conoce desde 1930 aproximadamente, y se adjudica a Carlos Alfonso, afamado olubatá de esa provincia.

Además de cueros y tirantes se requieren unos aros de junquillo o de una madera flexible y resistente, los cuales, una vez cortados con un ancho de unos 25 mm, se ajustan a cada boca del tambor. Amado afirmaba que la espiga de la planta de la toronja servía para estos fines, así como el bejuco de canastí, ambos poseedores de las cualidades requeridas. Una vez situados los aros en las aberturas, se unen en sus extremos con un alambre ductil y resistente, después suelen forrarse con cintas o telas de colores en alusión a los orichas; todo lo cual sirve, además, para reforzarlos.

Nada más lejos que la sencillez puede caracterizar el proceso que culmina con el tambor ya forrado. Trataremos de transmitir esta compleja labor artesanal.

El trabajo se inicia por la boca del tambor, sobre ella se coloca el parche correspondiente, algo húmedo se estira sobre la abertura de manera, que quede después bien ajustado con el aro. De igual forma se procede con el chachá. Una vez hecho esto, se marca y abre con un punzón una serie de orificios equidistantes

166 Amado Díaz, *Guantica* (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

167 Amado Díaz, *Guantica*; Gustavo Díaz, n. (?). Marianao, Ciudad de La Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.), y Alejandro Publes (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

tantes en el cuero sobrante, de unos 10 mm de diámetro. Se hacen de siete a nueve en el iyá, cinco en el itótele y cuatro en el okónkolo. Después de efectuar los agujeros en el cuero, se dobla éste por encima del aro o bastidor, se estira fuertemente hacia arriba y se repite la operación de realizar nuevas perforaciones coincidentes con las anteriores, sobre el cuero ya doblado. El cuero sujeto con el aro se ajusta con un alambre y unas pequeñas puntillas; para hacer más seguro tal ajuste solía colocarse un alambre o tira de cuero en la cintura del tambor y a ella se anudaban cordeles o alambres finos que, partiendo de esta faja, se ensartaban en los orificios en el parche para contribuir a su sujeción y facilitaban la colocación de los tirantes. También años atrás, los bordes sobrantes del cuero se volvían hacia arriba y se cosían de uno a otro extremo, sobre el parche, de manera que quedasen al descubierto los orificios por donde pasarían los tirantes. En la actualidad se trata de cortar el cuero para que el sobrante no dificulte la labor posterior. Igual proceso de colocación del parche se sigue en el chachá.

Ya encoradas ambas aberturas, empieza la colocación del sistema de tensión. Se toman los tirantes y se ensarta un alambre en una de las puntas a manera de aguja, el otro extremo se pasa por un orificio del chachá donde queda bien ajustado, se hace un pequeño ojal o gaza por donde pasa toda la tira de cuero y se forma una lazada que queda sujeta al ojal. Por esta lazada se introduce la correa que atará el tambor a las piernas del músico durante la ejecución. Este primer orificio del cual nace el sistema de tensión se llama "punto de arranque" y de aquí se pasará al agujero correspondiente en la boca, continuándose de uno a otro, tirando con fuerza en cada enlace hasta que llegue a término.

Cuando el tirante tensor no posea la longitud necesaria para concluir el enjicado de parche a parche, puede empatarse. "Si un tirante termina en el espacio que media entre los dos cueros, en su extremo se abre un ojo, o sea un ojal; y se empata otra tira con la anterior. Para esto a un extremo de la nueva tira se le abre otro ojal y ambas correas se hacen pasar recíprocamente y a la vez, una por el ojal de la otra, o sea *ojo por ojo* como dicen los tamboreros, quedando así resistentemente unidas las dos tiras. Se procura que los empates se hagan en todo caso a la mitad de la distancia entre los dos cueros y prácticamente debajo de la faja que ciñe la cintura. Si un tirante va a terminar junto a un cuero, entonces se recorta su longitud para que el debido empate se haga en el lugar más propicio" (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 272).

En relación con estos empates, los propios constructores llaman la atención en cuanto a que no deben quedar próximos a los orificios de los cueros, pues pueden romperse no sólo el tirante, por la tensión a que se somete, sino el propio cuero del encajeamiento por cuyo agujero pasa.

Una vez bien tensos ambos parches con este primer sistema tensor, se quitan las puntillitas y el

alambre o el enlace provisional hecho hacia la cintura, y se deja el tambor hasta el otro día para que el cuero seque y se vuelve a tirar de las correas para contribuir a un mayor grado de tensión. Luego se dejan pasar varios días para que el cuero seque por completo y comenzará el tejido de lo que habitualmente se llama "cadeneta".

La cadeneta es otro sistema de tirantes, pero situados transversalmente respecto del sentido longitudinal del tambor. Esta cadeneta se teje hacia el lado del chachá y rodea la caja con varias vueltas, uniendo los tirantes de dos en dos. A partir de otro punto de arranque se van enlazando unos tirantes con otros, y este tejido se prolonga hacia la cintura del tambor, llegado a este punto se ata y alcanza su término.

La última fase en el proceso de establecimiento de la tensión lo constituye la colocación de la "faja". Por medio de largas correas se realiza una verdadera faja en torno a la cintura del batá, enrollada sucesivamente a partir del sitio donde termina la cadeneta, próxima a la cintura, y de aquí se extiende hasta cerca de la boca. La faja ciñe los tirantes longitudinales y parte de la cadeneta a la caja del tambor, y contribuye a hacer mayor la tensión, pues, una vez terminado el enrollado, su sección final se ata a la cintura y se hala con fuerza hasta que todos los tirantes y el cuero queden bien tensos. Hecho esto se cortan los sobrantes del cuero casi al borde de las aberturas. La pequeña orla de cuero una vez seca toma una forma recurvada o de pequeño vuelo alrededor del chachá y el *enú*.

Cuando la caja es de duelas, el proceso seguido para forrar el tambor resulta semejante. Tampoco existen diferencias sustanciales si las correas son de cáñamo, aunque sin dudas el cordel facilita el tejido.

No puede desconocerse la existencia de juegos de batá con sistema de tensión por aros y llaves (con herrajes como suele decirse comúnmente). Para los efectos constructivos de colocación de este sistema se sigue el procedimiento empleado en las tumbadoras, bongoes, bombos y otros membranófonos en que esto es habitual. Una vez puestos los herrajes en cada abertura, se hace el rollete de la faja con piel o cáñamo para aproximar la apariencia exterior de esta variante a los tradicionales batá. En toques de fundamento no resulta habitual su uso, pero las bondades para obtener la afinación los hacen muy demandados en otros contextos.

Hasta aquí puede considerarse concluida la construcción del instrumento, pero para los toques religiosos debe prepararse el *ida* o *fardela*, sustancia que una vez lograda se adhiere a las bocas del iyá y del itótele. Ambos términos dan nombre a un emplasto o sustancia resinosa hecho con varios ingredientes entre los cuales se encuentran: resinas de árboles, sangre, miel de abejas, cera, pezrubia, aceite vegetal, aceite de hígado de bacalao e, incluso, mermelada de guayaba y jabón de aquel que se emplea en Cuba para lavar, llamado comúnmente jabón amarillo, así como otros productos mantenidos en secreto. Esta pasta no

se prepara mediante la cocción directa, sino al baño de María; es decir, el recipiente que la contiene se pone en otro con agua hirviendo, el que se somete propiamente de manera directa al fuego.

Las dimensiones de la fardela son tales que cubren la superficie del parche hacia la región central, pero ha de dejarse al descubierto el centro y el borde. Su colocación se realiza describiendo círculos sobre la membrana. El grosor de la fardela y la superficie que ocupe inciden, de manera directa, en el timbre del instrumento.

Por último se sitúan los chaworó alrededor del enú y el chachá del iyá; años atrás eran frecuentes en el itótele, pero en la actualidad resultan poco común observarlos en este instrumento. Estas campanillas y cascabeles se realizan en talleres de herrería y se ajustan a una faja de cuero que se fija alrededor de ambos parches sólo en el momento del toque.

A continuación reflejaremos algunas tablas en que se aprecian las dimensiones de varios juegos de tambores y será posible observar ciertos aspectos de interés.¹⁶⁸

TAMBORES DEL CABILDO CHANGÓ TEDÚN,
CIUDAD DE LA HABANA
(en mm.)

	<i>Iyá</i>	<i>Itótele</i>	<i>Okónkolo</i>
Longitud	800	680	580
Diámetro del enú	320	250	160
Diámetro del chachá	200	160	170

TAMBORES DE JUAN ROMAY, RUTA,
GÜINES, HABANA
(en mm)

	<i>Iyá</i>	<i>Itótele</i>	<i>Okónkolo</i>
Longitud	650	620	450
Diámetro del enú	290	220	175
Diámetro del chachá	140	155	155

TAMBORES DE RICARDO SUÁREZ,
FANTOMAS, MATANZAS
(en mm)

	<i>Iyá</i>	<i>Itótele</i>	<i>Okónkolo</i>
Longitud	675	545	445
Diámetro del enú	320	240	190
Diámetro del chachá	170	150	150

TAMBORES DE AMADO DÍAZ, MATANZAS
(en mm)

	<i>Iyá</i>	<i>Itótele</i>	<i>Okónkolo</i>
Longitud	585	510	380
Diámetro del enú	320	230	178
Diámetro del chachá	178	130	130

TAMBORES DE JOSÉ MORÉ, FLORIDA,
CAMAGÜEY
(en mm)

	<i>Iyá</i>	<i>Itótele</i>	<i>Okónkolo</i>
Longitud	750	710	490
Diámetro del enú	320	240	210
Diámetro del chachá	250	170	160

Al comparar las dimensiones de estos cinco conjuntos, llama la atención la tendencia marcada en los juegos actuales a construir tambores de menores dimensiones, si se toman en cuenta los del antiguo cabildo habanero Changó Tedún consignados por Fernando Ortiz en su libro (1952-1955, v. IV: 217). Sólo y como excepción se observa una mayor longitud en el itótele del juego de Camagüey, pues rebasa en sus 710 mm, los 680 de aquél del cabildo.

En los tambores pertenecientes a Amado Díaz, pueden señalarse sus pequeñas dimensiones. Su constructor sostenía con fuerza el criterio de que los batá debían ser pequeños para facilitar su ejecución. A juicio de Fantomas, las dimensiones de sus tambores se corresponden con sus necesidades como tocador. Por haber sido él un hombre de alta talla, sus batá se mueven en el rango de los de mayor tamaño, pero también los construía más pequeños, según la tradición matancera.

Si bien las dimensiones del tambor determinan directamente sus características acústicas, deseamos resaltar algunas peculiaridades constructivas que, a nuestro juicio, sobresalen notablemente y que contribuyen al empaste sonoro del trío.

Una de ellas es la tendencia actual a obtener una mayor diferenciación en los diámetros de los dos parches de los instrumentos, a diferencia de la proximidad relativa en las medidas que podía apreciarse entre los tambores más antiguos. Otro hecho significativo es la cercanía dimensional existente entre los diámetros del chachá del iyá y el enú del okónkolo, a punto tal que durante el toque los sonidos resultantes en estos tambores ejecutados en uno y otro parche, respectivamente, se aproximan de manera notable.

168 Debe señalarse que por el significado religioso de estos instrumentos no fue posible obtener las medidas de todos los tambores observados y las que poseemos se realizaron en casi su totalidad por sus propios dueños, en franca cooperación con nuestro trabajo.

Ejecución de tambores batá en la casa-templo de Ricardo Suárez, *Fantomas*. Matanzas, 1981.

Algo semejante sucede entre los chachá del itótele y del okónkolo, cuyas medidas en muchos casos son idénticas o muy cercanas.

A partir del estudio métrico realizado a un grupo de instrumentos pertenecientes al Museo Nacional de la Música, obtuvimos una serie de medidas que nos permiten brindar otra tabla, esta vez de instrumentos que se mueven en un rango mínimo y máximo de dimensiones. Es importante señalar que no son juegos sino instrumentos independientes en los diferentes niveles de alturas.¹⁶⁹

Medidas máximas
(en mm)

	<i>Iyá</i>	<i>Itótele</i>	<i>Okónkolo</i>
Longitud	750	610	480
Diámetro del enú	283	200	195
Diámetro del chachá	175	150	225

Medidas mínimas
(en mm)

	<i>Iyá</i>	<i>Itótele</i>	<i>Okónkolo</i>
Longitud	620	475	365
Diámetro del enu	225	260	190
Diámetro del chachá	130	145	150

De las mediciones efectuadas entre los instrumentos de esta colección pudieron obtenerse las siguientes cifras promedio, que no representan obviamente las dimensiones de un instrumento o juego de batá modelo, pero se encuentran en el ámbito de las proporciones frecuentes en esta tipología de membranófonos.

Medidas promedio
(en mm)

	<i>Iyá</i>	<i>Itótele</i>	<i>Okónkolo</i>
Longitud	671	561	405
Diámetro del enú	273	218	180
Diámetro del chachá	163	148	164

¹⁶⁹ La tabla responde a las mediciones de 14 iyá, 7 itótele y 5 okónkolo.

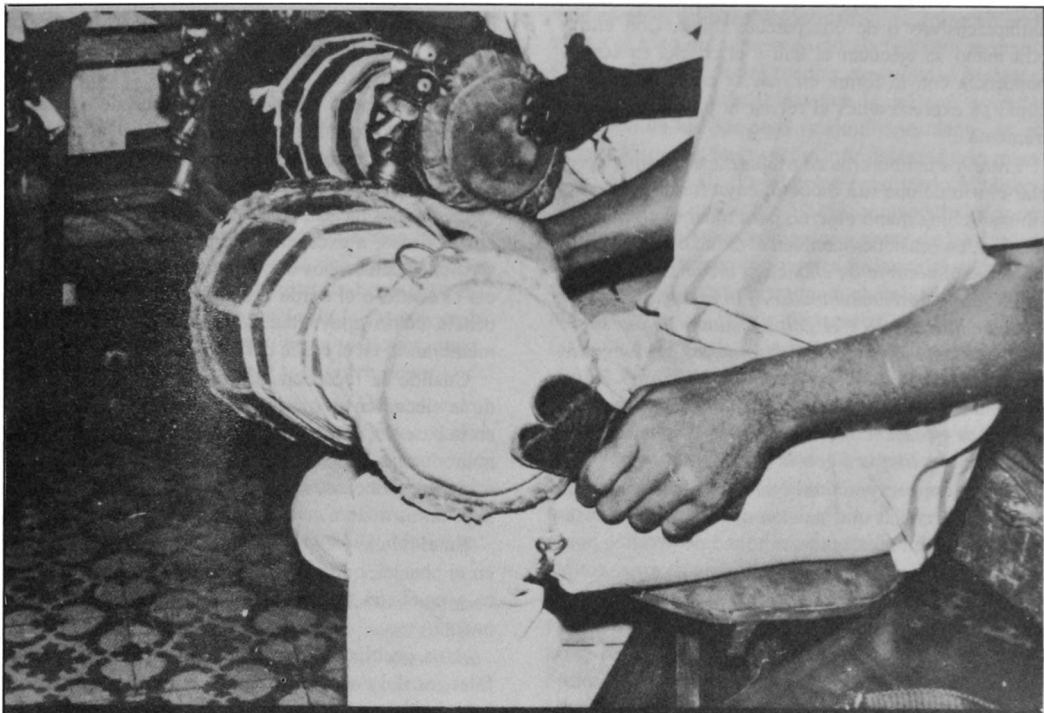


Foto Carlos Manuel Fernández

Ejecución del tambor batá con el uso de la chancleta en la casa-templo de Amado Díaz. Matanzas, 1981.

De manera general, pueden trazarse dos zonas geográficas donde difieren los criterios constructivos de los batá: Ciudad de La Habana y Habana (integrantes de la antigua provincia La Habana) y Matanzas. En las primeras provincias se mantiene el empleo de los tirantes de cuero como tensores y se aprecia un mayor tamaño en los instrumentos; mientras en Matanzas resulta común el cáñamo para la tensión y la preferencia por tambores de pequeñas dimensiones.

En lo adelante podrán observarse otros rasgos distintivos propios de estos instrumentos, en los cuales habaneros y matanceros muestran sus formas propias de hacer.

La afinación y tensión deseadas en los batá se obtiene al apretar o halar los cueros mediante los tirantes tensores. Si éstos son de piel deben humedecerse previamente, asimismo debe hacerse con la cadeneta y la faja. También se afinan, al golpear hacia abajo el aro de sujeción de cada membrana con una maza de madera, llamada en lengua yoruba *iggui*; procedimiento que es común observar durante la ejecución, si los batá se “suben” o se “bajan”; es decir, si se desafinan.

Ejecución y caracterización acústica

Lo más frecuente para ejecutar los tambores batá es hallar al tocador sentado, con el tambor colocado hori-

zontalmente sobre sus piernas. El músico emplea una correa o cuerda de cáñamo que, una vez sujeta al asa situada en uno de los extremos del instrumento, pasa por debajo de sus piernas y ata a la otra pieza similar en el extremo opuesto del batá. Esta sujeción asegura la posición del tambor, pues evita que ruede y caiga al suelo y, además, facilita la ejecución durante el toque. Según la tradición más extendida, el instrumento se sitúa de manera, que el enú quede a la derecha respecto del tocador, mientras el chachá se encuentra a su izquierda. Esta posición se aprecia en sentido inverso cuando éste es zurdo.

Durante la ejecución, el iyá siempre ocupa el centro en relación con los otros dos tambores, el okónkolo se sitúa a su diestra y el itótele, a la izquierda; distribución que no se violenta en ningún caso.

En ceremonias como las honras o toques de Egun —es decir, toques de recordación a los difuntos— se ha observado la ejecución estando el tocador de pie y el instrumento colgado al cuello mediante las tiras de sujeción. Solía adoptarse idéntica posición en toques traslaticios, como cuando los cabildos salían a las calles en fechas de procesión. En estos casos no varían la disposición de los parches respecto del ejecutante ni la colocación de los tambores en el espacio ocupado por los músicos.

Los batá se tocan generalmente a mano limpia por ambas membranas, de ahí su connotación de tambores

ambipercusivos o de dos parches útiles. Con una u otra mano se ejecutan el enú y el chachá en correspondencia con la forma en que se ponga el tambor, como se expresó antes al referir la posición del instrumento.

Entre los tamboreros de Matanzas es posible apreciar el uso de una tira o cuero, cuya forma semeja la silueta de una mano abierta, para tocar el chachá del itótele y, en ocasiones, también el okónkolo. Este objeto recibe el nombre de *chancleta* o *suela*, y la finalidad de su uso va encaminada en lo esencial a aliviar el dolor que produce el golpe a mano limpia sobre las membranas del tambor durante las prolongadas ejecuciones en los diversos eventos religiosos. Algunos tamboreros manifiestan su preferencia por esta modalidad de ejecución. Por consiguiente, los batá sólo se tocan a mano limpia o con la chancleta.

Los batá no se percuten con palo alguno, aunque existen referencias que señalan que en África Subsahariana en algún momento simbólico de los ritos puede utilizarse un *oché* u *osé-Changó*, especie de hacha doble de madera para golpear sobre la membrana, en Cuba no hay noticias de esas prácticas (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 232).

Los chaworó del iyá —y, en ocasiones, del itótele— suenan como consecuencia de los movimientos de los tamboreros y de la percusión de cada membrana, integrándose con su sonido a la resultante tímbrica del conjunto. A veces suelen hacerse sonar sólo los chaworó al producirse el sacudimiento del iyá en momentos climáticos de los toques dedicados a Yemayá y Ochún. En las ceremonias funerarias, según la tradición matancera, no se emplean estos aditamentos en aras de imprimir mayor sobriedad al evento. El olubatá Alejandro Publes señaló haber escuchado de viejos tocadores el uso del chaworó de madera para los ritos funerarios.¹⁷⁰

La imagen de ejecución de estos tambores muestra, en una visión de conjunto, la alternancia en el golpeo de ambas membranas o la percusión simultánea de

los dos cueros, pero realmente las técnicas puestas en práctica por los tamboreros no resultan simples.

En la percusión sobre los parches se originan diversas cualidades tímbricas y niveles de alturas a partir de las disímiles combinaciones y variantes en los tres tipos de golpes básicos comunes en los membranófonos: abierto, tapado y presionado.

Los toques recaen, en esencia, en las falanges de los cuatro dedos, a excepción del pulgar. Éstos, unidos o separados, ahuecados o totalmente rectos, percuten hacia el centro o el borde del parche; a menudo se evidencia cierto apoyo del área metacarpiana sobre la membrana o en el borde del tambor.

Cuando se toca con la mano ahuecada, la fuerza de la ejecución se produce en el borde de los dedos, en la base del carpo y en la superficie alrededor de la mano, como lógica consecuencia de la posición asumida; en este caso, la zona que entra en vibración es la próxima al área central del parche.

En el itótele y en el okónkolo se produce el tapado en el chachá, que permite la vibración libre del cuero, y en el enú se realizan los toques abierto y presionado.

Una peculiar forma de golpeo se efectúa con las falanges del dedo índice en el borde del chachá del iyá, sonido este que alterna con los diferentes toques que se producen en el enú. En realidad, la mayor diversidad de formas de ejecución está en los dos parches del iyá, donde se resumen todas las señaladas antes.

Durante la percusión alternante en ambas membranas de los batá, el tocador permanece con las dos manos muy próximas a cada parche y el toque se hace de manera, que se aprecia una forma peculiar de rebote cuando cada mano abandona el cuero. En ocasiones, mientras una mano realiza la percusión, la otra está en contacto con el otro parche, y desarrolla una ligera presión sobre él, seguida de cierto rebote; acción que pasa casi inadvertida para quienes observan la ejecución. Esta peculiaridad de mantener o no

Espectro del sonido de ejecución de un fragmento por los tres batá.

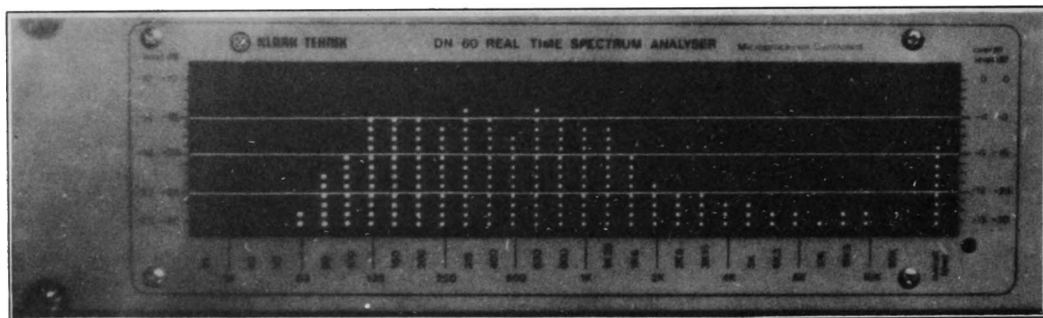


Foto: Frank Escariz

170 Alejandro Publes (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

tapado el parche contrario a aquel que se golpea, o rebotar sobre él, se llama comúnmente *relleno*.

La combinación de las distintas formas de ejecución resultan decisivas para obtener diferentes timbres y niveles de alturas que caracterizan al trío de batá y a cada uno de ellos en particular.

Como ocurre en otros membranófonos, generalmente los sonidos más agudos se logran al golpear hacia los bordes de la membrana, mientras los más graves se hallan hacia el centro del parche. En el caso particular del iyá, la cualidad tímbrica del tambor se modifica por la presencia de la fardela en la boca que sirve de apagador de las vibraciones, a manera de una sordina, y subraya su registro grave.

El análisis espectral efectuado a un juego de tambores batá, se basó esencialmente en los resultados arrojados por la ejecución en uno y otro parche de los golpes más frecuentes y la percusión simultánea en ambas membranas. Este análisis se hizo con los tambores del juego Afrokún Imalé, de Marianao, Ciudad de La Habana.

El iyá medido poseía fardela sobre su parche mayor y no tenía chaworó. Muy semejantes fueron los espectros observados al percutir sobre el enú con golpes abiertos y presionados: éstos recorrían un ámbito que va desde frecuencias muy bajas hasta las medias, y el pico se describió en ambos casos en 125 Hz, lo que define este parche como de registro grave. En el chachá, con golpe abierto, el espectro fue también amplio entre las bajas y altas frecuencias y una mayor definición en varios picos, en los cuales se aproxima a 200, 400 y 700 Hz; este parche resulta más agudo que el anterior dentro del registro medio.

Al hacer sonar ambos parches conjuntamente, con golpes abiertos y tapados, de nuevo los espectros resultaron cercanos, con el pico definitivamente en 125 Hz. Como consecuencia de todo lo anterior, el iyá se ubica entre los instrumentos de registro grave y el tiempo de caída que describe la ejecución de los dos parches es de 0,57 segundo.

De manera experimental se midió la ejecución de los dos parches del iyá sin la fardela. El pico que trazó el enú se apreció hacia las medias bajas frecuencias, entre 200 y 250 Hz, lo que demuestra el papel desempeñado por esta sustancia, pues una vez colocada sobre el parche, enfatiza las bajas frecuencias.

De igual manera se procedió con el itótele y el okónkolo. En el primero, los golpes abiertos y presionados sobre el enú también muestran espectros semejantes y describen el pico alrededor de 250 Hz; es decir, entre las medias bajas frecuencias. La mayor riqueza del espectro se encuentra en el ámbito de las frecuencias medias, aunque su amplitud recorre entre 50 Hz y hasta 6 Hz; o sea, desde las bajas hasta las

medias altas. El chachá ejecutado con golpe abierto marca el pico definitorio en 50 Hz; aunque se mantiene en las frecuencias medias, su cualidad tímbrica resulta un tanto más aguda que la del enú, y en la ejecución de los dos parches simultáneamente, en el toque abierto las frecuencias más destacadas marcan 200, 250 y 300 Hz. En el golpe presionado se observan dos picos, uno sobre 300 Hz y otro alrededor de 700 Hz. Visto en su conjunto, a pesar de las sutiles diferencias dadas en los niveles frecuenciales, éste es un instrumento caracterizado en el ámbito de las medias frecuencias. Ha de destacarse que la cualidad tímbrica del enú del itótele halla proximidad con el chachá del iyá, tal como pudo apreciarse en el resultado obtenido, aunque se trata de instrumentos distintos. El tiempo de caída del itótele, una vez ejecutados ambos parches juntos, es de 0,62 segundo.

Finalmente, en el okónkolo de este juego no se notan notables diferencias respecto del itótele. En el golpe abierto —el más característico de este instrumento—, ya en cada parche por separado o al mismo tiempo, se observó lo siguiente: en el enú, un énfasis en el pico entre 250 y 400 Hz y en el chachá, éste se produce alrededor de 300 Hz. La diferencia entre uno y otro parche del instrumento se halla en el ámbito frecuencial que alcanza los espectros correspondientes. Mientras, en el enú, el trazado comienza hacia 50 Hz y hasta 6 kHz, entre las bajas y las medias altas frecuencias, en el chachá empieza en 125 Hz y se prolonga hasta 16 kHz, e incursionar de manera decidida en el campo de las altas frecuencias. Esto proporciona al instrumento un nivel más agudo en su registro, aunque de hecho se mueva en el rango de las medias frecuencias. Al ejecutar ambos parches se confirma lo expresado con anterioridad, pues el ámbito del espectro va de casi 80 Hz a 16 kHz. La caída del sonido en el okónkolo se origina a los 0,43 segundo.

Tocados los tres batá a la vez, tal como sucede en la práctica habitual del instrumento, se observó la persistencia de un amplio y rico espectro entre 63 Hz y 16 kHz, que conlleva resultantes desde las bajas hasta las altas frecuencias, propias de las particularidades de cada instrumento, según se han descrito en los distintos parches y toques.

De acuerdo con los diferentes niveles de frecuencias obtenidos en las seis membranas de estos tres tambores, puede generalizarse al decir que los sonidos más graves se producen en el enú y los más agudos, en relación con aquél, se escuchan en el chachá, con independencia de los tipos de golpes que se percutan sobre ellos. Así se manifiestan tres registros o alturas relativas al considerar las relaciones entre los tres tambores.

Juicios de análisis que tomaban como patrón los modelos tradicionales de la música europea, llegaron

Función musical y social

El conjunto instrumental de batá está formado por los tres tambores, a los cuales se adiciona con frecuencia un *acheré*, este último comúnmente en las manos del cantador.

La función social y musical característica de este conjunto en la práctica folclórico-popular cubana, es la invocación a las deidades durante los eventos de la santería. Se ejecutan solos en el Oru de Igbodu u oru seco, en el cual interpretan toques de tambor invocatorios para cada oricha, observándose un orden ritual preestablecido y en ciertos momentos de las ceremonias funerarias dedicadas a Eggun; asimismo acompañan los cantos y danzas que se efectúan durante la celebración religiosa del Oru de Eyá Araná y del Iban Baló o en los ritos funerarios, aquí también se sigue determinado orden de toques y cantos.

En este conjunto instrumental, a diferencia de lo que ocurre en otros en que se denota un fuerte antecedente africano, no existe la presencia habitual de un idiófono de percusión, cuyo timbre, bien diferenciado del resto —ya sea de metal o madera—, establezca la línea rítmica conductora actuante como elemento estabilizador o regulador en el toque.

En ocasiones, el *acheré* marca el pulso metrorrítmico del evento musical, pero en otras su toque no es tan estable y sólo contribuye a enriquecer tímbricamente el resultado sonoro general.

La función de línea conductora está presente, pero su realización puede hallarse a veces en el okónkolo —quizá con más frecuencia— o en el itótele, a la vez que el iyá también puede ayudar en la franja rítmico-tímbrica que ocupa. Se denota así una estrecha interconexión de lo que acontece en cada una de las ejecuciones de los tres tambores y una marcada dependencia entre las combinaciones rítmicas efectuadas en los distintos planos o niveles de alturas en que se desempeña cada batá.

Otras funciones, como las de salidor, llamador, marcador o repicador que se asocian a menudo a las denominaciones de diferentes membranófonos cubanos en tanto los identifican como tales, no pueden adjudicarse a los batá con el ánimo de establecer tal o cual regularidad en la función musical, pues no resultan exclusivas de determinado tambor.

Según los criterios más ortodoxos, todos los orichas tienen toques que los caracterizan y de estas individualidades se derivan distintas combinatorias rítmicas y diversas formas de comportamiento en cada batá. Los diseños rítmicos ejecutados en las seis membranas sugieren en su integralidad entonaciones del habla yoruba y se combinan de manera, que la resultante de esta sonación constituye y se percibe

a afirmar que los tambores batá se afinaban por la nota *la*, cuando iban a tocarse (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 238; 1965: 374), o que éstos en conjunto daban ocho tonalidades; o sea, siete notas y un ruido (Ortiz, 1965: 374-375). Tanto una como otra afirmación no hallan cabida en la realidad, pues más que definiciones de notas o sonidos fijos, durante la ejecución de estos instrumentos se obtiene todo un sistema de relaciones sonoras que desempeñan distintas funciones comunicantes distribuidas entre los tres niveles: grave, agudo y medio.

La empiria rige la enseñanza de la ejecución de los batá, rasgo común a otros instrumentos vinculados con lo folclórico-popular. Habitualmente, el tocador recibe la experiencia de otros y el aprendizaje se hace con tambores *aberikulá* —judíos, no fundamentados—, si el músico no ha sido aún jurado como tal; de serlo puede adiestrarse con los tambores de fundamento. Como la ejecución en el okónkolo resulta la más sencilla, ésta se aprende primero; le siguen el itótele y, después, el iyá, el de mayor complejidad en el toque.

Una vez que el discípulo coloca el tambor sobre sus piernas, el maestro se sitúa de pie, a su espalda y percute con las manos correspondientes el enú y el chachá sobre los hombros del aprendiz, de esta manera se propicia la coincidencia entre ambos en el golpeo. Estos movimientos percusivos que hace el maestro sobre los hombros, deben repetirse por el tamborero en el instrumento. Tal técnica de enseñanza se lleva a cabo en los tres tambores.

Al aprendizaje también contribuye la repetición de ciertas silabás como jin-ka, kin-kan, kin-ta, kin-ki-ta, ki-la. Por medio de la combinación rítmica de tales expresiones se trasmite al futuro tamborero los diferentes niveles de alturas y las particularidades discursivas de cada toque, todo lo cual coadyuva a su memorización y ulterior transmisión.

En una ceremonia, debido a la extensión y esfuerzo realizado durante ella, puede producirse la sustitución de los tamboreros. Estos cambios se hacen por lo general al concluir un toque, aunque a veces por razones de gran inmediatez puede incorporarse un nuevo tocador sin que se detenga la ejecución. Este hecho se observa en el itótele y el okónkolo, no así en el iyá que, por la complejidad y el papel que desempeña, ha de esperarse la conclusión para su sustitución.

Las formas de sincronía y tipos de ejecución en los seis parches de los instrumentos dependen de los distintos toques relacionados con las deidades a las cuales van dedicados, apreciándose formas de comportamiento diferentes en las estructuras rítmicas que realiza cada tambor.

como una unidad rítmica en la cual participan varios niveles de alturas.

En particular en el iyá se ejecutan, junto con la mayor variedad de golpes y cualidades tímbricas, grupos rítmicos más diversos y complejos de carácter improvisatorio. Estas improvisaciones también están sujetas a “modelos” establecidos por la tradición; o sea, no responden de manera absoluta a criterios volitivos del tamborero. Los modelos o patrones de improvisación son diversos, pero cada oricha tiene aquellos que les son propios o característicos.

En la franja del iyá se elabora un ritmo oratórico-parlante que condiciona el criterio de los portadores de la tradición, quienes tienen la certeza de que el músico mediante su toque puede hablar o conversar con las deidades, al reeditar las inflexiones rítmico-parlantes de la lengua yoruba. Asimismo, en las franjas de registro medio y agudo, ocupadas por el itótele y el okónkolo, respectivamente, se efectúan estructuras rítmicas más estables y reiterativas.

En la actualidad, entre algunos grupos de tocadores se observa un conocimiento menor de los variados toques para cada oricha, utilizándose un mismo toque o ritmo para acompañar cantos dedicados a varias deidades, con lo cual se pierde así la exclusividad y rigurosidad de antaño.

El orden de sucesión en el evento de los tres tambores está en estrecha correspondencia con las especificidades del toque para la deidad a la que se le dedique. No obstante, pueden indicarse algunas formas de comportamiento habituales.

Comúnmente, el iyá anuncia la combinación rítmica propia del toque del oricha en cuestión: hace el “llame” inicial —es decir, llama la atención a los restantes tambores del trío— y da paso al itótele y al okónkolo. Una vez estabilizado el ritmo entre los tres tamboreros, el iyá elabora sus improvisaciones en el transcurso del discurso melódico-rítmico que desempeña. Si los batá acompañan el canto es el *akpwon* (cantador), quien comienza, en su mano puede o no estar el *acheré* y con su sacudimiento marcar o no el pulso; en ocasiones, los tambores se incorporan de manera simultánea o escalonada, de acuerdo con el toque peculiar para el oricha. Aunque el cantador propone su canto para la deidad y asume una indiscutible importancia como rector del evento, el iyá conserva su carácter director dentro del conjunto. En su acompañamiento, los batá mantienen la connotación rítmico-parlante en la franja que ocupan, la que corre paralelamente con la otra que llevan las voces en alternancia solo-coro.

En las ceremonias en que participan canto y baile con asistencia colectiva, durante el toque se advierte como la ejecución de los tambores va alcanzando una rapidez progresiva cuando entre algunos de los participantes se manifiesta el proceso que conduce a

la posesión por la deidad de los creyentes o “hijos de santo”. En este momento, músicos y cantadores incrementan la velocidad del tempo y propician el estado de éxtasis o frenesí en que entran los creyentes. Tales modificaciones en la agógica se expresan de manera espontánea y participan de un código signico determinado por la propia práctica religiosa. La duración de cada toque o de toque y canto, se aviene a los criterios de tocadores y cantadores, y está en estrecha relación con el acontecer del evento en que participan.

A continuación han de observarse diversas formas de comportamiento que pueden hallarse en el conjunto de tambores batá, en diferentes toques para algunas de las deidades de la santería cubana. En este caso se han tomado como ejemplos toques pertenecientes al Oru de Igbođu ejecutados por tamboreros de Ciudad de La Habana y Matanzas, con el fin de apreciar los elementos que resultan semejantes en las funciones musicales, pero divergentes en la especificidad y estilo de realización.

La Habana y Matanzas marcan, en esta como en otras prácticas de la música folclórico-popular de Cuba, centros focales de donde dimanar influencias hacia otras áreas del país que siguen el estilo de una u otra región. No obstante es necesario significar que estos ejemplos no constituyen, en su combinación rítmica, las únicas formas de estructurar los toques; pues, aunque cada deidad posee los suyos particulares, éstos tienen variaciones que incluso en una misma área geográfica no coinciden. También de modo generalizador pueden destacarse las funciones musicales correspondientes a cada instrumento dentro del conjunto, pero se aprecian formas particulares de toque o acompañamiento rítmico entre los distintos grupos de tamboreros. Esta diversidad provoca que en ocasiones los propios músicos puedan hallar dificultades para integrarse a otros conjuntos con los cuales no suelen tocar habitualmente. De los toques de batá recogidos hemos seleccionado para ejemplificar la función y formas de comportamiento de cada instrumento los interpretados por músicos del grupo Omo Irago (Hijos de Estrella) de la ciudad de Matanzas, quienes respondían a la dirección de Amado Díaz, y el grupo Afrokún Imalé del municipio Marianao, Ciudad de La Habana, bajo la organización de Gilberto Herrera.

Las agrupaciones siguen criterios de realización en que se advierte el contraste motivado por la recreación y desarrollo de las tradiciones y por las particularidades de las técnicas de interpretación puestas en práctica por los ejecutantes de cada provincia. Se sometieron a este examen comparativo los toques consagrados a Elegguá y Oyá dentro del Oru de Igbođu.¹⁷¹

A Elegguá se dedican los toques de comienzo y final de las ceremonias de la santería cubana. En ambos ejemplos —de una y otra provincia— se percibe una distribución metrorrítmica en compás de 6/8. Asimismo, el orden de sucesión en que aparecen los tambores coincide, sólo los diferencia el lapso que transcurre para que se produzca la incorporación de cada tambor, más inmediato en el ejemplo recogido en Matanzas y algo mayor en La Habana; pero no consideramos esto un elemento de estilo absolutamente característico de cada región, sino que puede apreciarse de manera indistinta entre unos y otros, condicionado por el nivel de interrelaciones alcanza-do entre los músicos del conjunto.

El llame lo anuncia el iyá y presenta los grupos rítmicos que asumen la función introductoria del toque y las formas de agrupamiento más comunes hechos por las dos franjas restantes. Esta función desempeñada por el iyá resulta común a ambos estilos, pero la forma de realización difiere en uno y otro.

En el toque de Matanzas, el grupo sintáctico reiterativo está integrado por la sucesión de tres corcheas-corchea-negra, propuesto inicialmente por el iyá, con variantes sólo en el itótele por la subdivisión en dos semi-corcheas del sonido de corchea. Esto da lugar en esta franja a dos grupos: corchea-dos semi-corcheas-corchea (ocupado por silencio), y corchea (silencio)-dos semicorcheas-corchea (silencio), mientras el okónkolo mantiene grupos regulares integrados por sucesión de corcheas.

El estilo de los tamboreros habaneros propone un llame con un grupo en el iyá, también reiterativo, pero con una combinación rítmica diferente al anterior. Este grupo lo componen corchea con puntillio-semicorchea-corchea y de éste se derivan variantes en los tres planos, una vez estabilizado el toque. Estas variantes se originan esencialmente por la subdivisión, en valores más breves, de los sonidos que integran el grupo o por la sustitución de los valores iniciales (corchea con puntillio-semicorchea) en corchea y su silencio, o viceversa.

Tras el iyá aparece el itótele. En los dos ejemplos, el toque de este tambor resulta la respuesta o consecuente de lo propuesto por el iyá. Los grupos rítmicos propios de esta franja de registro medio se inician a contratiempo. Mientras el iyá subraya el tiempo fuerte en el plano grave con el inicio de su grupo en coincidencia con la acentuación métrica del compás y la ejecución simultánea del chachá y el enú al comenzar el grupo, el itótele aparece en la parte débil del tiempo y enfatiza la acentuación también por el golpe en las dos membranas o el destaque de la percusión sobre el chachá. Esta forma de realización evidencia la función consecuente del itótele

respecto del iyá, pero también este instrumento propicia la entrada del okónkolo, el cual se suma al toque tras él. Precisamente la similitud entre los grupos rítmicos ejecutados y el tipo de acentuación observada en el itótele, son rasgos de marcada semejanza entre los dos ejemplos, a punto de estimar el devenir en esta franja como un significativo enlace entre ambos estilos.

Otro rasgo de proximidad en la función musical en el toque a Elegguá de matanceros y habaneros se encuentra en el okónkolo; pues, en unos y otros, este instrumento se desempeña como línea conductora del conjunto, sin dejar de significar con ello los incuestionables vínculos referentes que se establecen entre las tres franjas. La percusión y acentuación del golpe sobre el chachá del okónkolo en los tiempos fuertes, define el pulso; acentuación esta que se escucha reforzada por el golpe del iyá también en los tiempos fuertes. En esta franja del okónkolo, si se tienen en cuenta los sonidos fundamentales ejecutados sobre el enú y el chachá, puede apreciarse que, a pesar de las diferencias en los grupos rítmicos y las técnicas de ejecución de los tamboreros, de las dos provincias la guía metrorrítmica para Elegguá resulta semejante.

Ya en el aspecto particular de la realización o estilo del toque, entre los músicos de Matanzas se observa un sentido de mayor continuidad en la reiteración de los grupos rítmicos ejecutados en el iyá y el okónkolo, y un discurso más entrecortado en el itótele por la presencia de silencios. En la ciudad de La Habana, el toque también se concibe mediante grupos rítmicos reiterativos; pero, en el iyá y el okónkolo, estos grupos están integrados por valores más breves, además, el discurso se manifiesta en las tres franjas de forma más segmentada debido a la presencia de silencios.

Mas, en uno y otro estilo de ejecución no se violenta el sentido de unidad rítmica propia del toque de batá; los espacios ocupados por silencios en una franja coinciden con la presencia de sonidos en las restantes. Esto nos lleva a considerar como regularidad la percepción ininterrumpida del movimiento rítmico a través de todo el toque.

En estas diferencias de estilos entre las dos provincias existe una mayor sencillez en la concepción del toque a Elegguá por parte de los músicos de Matanzas, mientras en la capital se ponen en práctica combinaciones o técnicas de ejecución algo más variadas.

Este concepto en la interpretación que diferencia a matanceros y habaneros, no solamente se aprecia en el toque a Elegguá, sino también en los toques para otras deidades.

$\text{♩} = 58 (60)$ *Estilo de Matanzas*

Musical score for 'Estilo de Matanzas'. It consists of three staves: Okónkolo (top), Itótele (middle), and Iyá (bottom). The time signature is 6/8. The tempo is marked as $\text{♩} = 58 (60)$. The score shows a sequence of notes and rests for each instrument, with 'x' marks above some notes indicating specific rhythmic patterns or accents.

$\text{♩} = 58 (60)$ *Estilo de La Habana*

Musical score for 'Estilo de La Habana'. It consists of three staves: Okónkolo (top), Itótele (middle), and Iyá (bottom). The time signature is 6/8. The tempo is marked as $\text{♩} = 58 (60)$. The score shows a sequence of notes and rests for each instrument, with 'x' marks above some notes indicating specific rhythmic patterns or accents.

El toque dedicado a Oyá también evidencia en los dos ejemplos semejanzas en la distribución metrorítmica y en las funciones desempeñadas por cada tambor en las diferentes franjas, a lo que se suma una notable proximidad en las técnicas de ejecución empleadas.

Este toque es decididamente binario y responde al compás de $2/4$, y los tambores se suceden en igual orden: iyá, itótele y okónkolo.

Una primera diferencia se aprecia en la manera de producirse el llame en unos y otros, y la forma ulterior de desempeño del iyá, aspectos estos que resultan los de mayor contraste.

En el ejemplo recogido en Matanzas, el iyá propone, desde el inicio, la regularidad más significativa: un extenso grupo integrado por 16 valores de semicorcheas, con inicio en anacrusa en que se alternan un subgrupo formado por la sucesión ininterrumpida de sonidos y otro más segmentado por la alternancia de sonido y silencio con iguales relaciones temporales.

El estilo de los músicos habaneros muestra un llame que refleja, en esencia, la regularidad de la línea conductora que asumirá el okónkolo, sobre lo propuesto inicialmente por esta franja grave, el itótele también realiza variantes. Una vez incorporados el itótele y el okónkolo, el iyá inicia un grupo rítmico con valores de semicorcheas —semejante al anterior—, pero en él hay un predominio mayor de la

segmentación interna del grupo motivada por la alternancia sonido-silencio.

También en este toque en sus dos versiones, el itótele se caracteriza por el reforzamiento del contratiempo y su habitual respuesta al iyá. Si hacemos abstracción de los sonidos de relleno, que aparecen en la ejecución de Matanzas, es posible retomar el criterio de la gran similitud que une los grupos rítmicos y la forma de realización del itótele en ambos estilos. En el toque del itótele existe un énfasis en los sonidos tapados sobre el chachá, cuyo destaque refuerza el tratamiento a contratiempo de esta franja.

En sentido general, las peculiaridades, o para muchos divergencias, entre las dos provincias se hallan más ligadas a la concepción o elementos de estilo llevados a la interpretación de cada toque, que a la función musical realizada en cada franja rítmico-timbrica. En los músicos de Matanzas prima una mayor sencillez, mientras que los de ciudad de La Habana ponen en práctica combinaciones o técnicas más variadas. Estos diversos conceptos en la interpretación —con independencia del conocimiento de un número mayor o menor de variantes o toques para cada deidad— están condicionados por las interinfluencias y la contemporaneidad, en lo concerniente específicamente a las técnicas de ejecución, recibidas por los tambores capitalinos y un mayor apego a la tradición entre los matanceros.

♩ = 66 (72) *Estilo de la Habana*

♩ = 63 (69) *Estilo de Matanzas*

Otro elemento de interés en lo relativo a la función musical y las formas de comportamiento de los tres batá, radica en la transformación, en medio del toque, de las figuraciones o patrones rítmicos que se llevaban a cabo hasta el momento, las cuales se sustituyen por otros; es decir, se transita hacia un ritmo diferente, pero siempre dentro de lo establecido por la tradición para invocar a la deidad.

“Los patrones rítmicos pueden cambiar, pueden irse transformando por la variación gradual de uno de los tambores —generalmente el iyá—, al cual van incorporándose los demás tan pronto perciben este cambio, el cual pasado un instante intermedio, configura un nuevo diseño rítmico. Esta forma de variación rítmica por pasos hasta obtener un nuevo dibujo rítmico recibe el nombre de *vuelta* o *viro*” (León, 1974: 44).

El dominio de tales variaciones rítmicas constituye una de las dificultades que ha de enfrentar y vencer el músico con el fin de enfatizar expresivamente la interpretación, tanto cuando participan los tambores solos o cuando acompañan el canto.

A continuación, en el ejemplo transcrito, correspondiente a un toque a Obbatalá,¹⁷² puede apreciarse cómo se produce el viro por el cambio rítmico en la franja del iyá y la acentuación en la percusión sobre el enú del propio instrumento.

Este toque de distribución metrorrítmica binaria vira de manera progresiva: los grupos rítmicos del

okónkolo en tresillos de negras provocan la superposición de una franja de notable ternariedad sobre las del iyá y el itótele, que conservan la distribución metrorrítmica binaria.

El análisis de este toque permite significar cómo la franja ocupada por el itótele mantiene, durante todo el evento, su pulso rítmico. Antes del viro, el tocador marcaba cada tiempo, pero después de originarse la variación rítmica alterna grupos en los cuales realiza acentuaciones a contratiempo, sin perder la función referente que desempeñaba con anterioridad.

Para seguir adelante en este análisis necesitamos llamar la atención en cuanto a un aspecto mencionado en párrafos anteriores al alertar sobre los posibles intercambios en la función musical de cada instrumento. En este ejemplo, la función de guía se evidencia más en la franja de registro medio, comportamiento no observado en los toques a Eleguá y Oyá estudiados antes.

Este toque a Obbatalá resulta muy ejemplarizante para mostrar cambios rítmicos, pues dentro del propio viro se observan diferentes grupos en la franja del iyá y el okónkolo que no cesan de modificar sus comportamientos, mientras el itótele, aunque se aproxima ocasionalmente a los grupos de los otros dos tambores, no descuida su función de guía durante la ejecución.

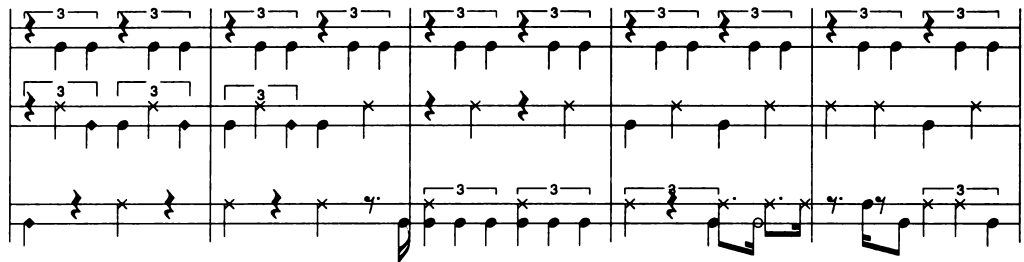
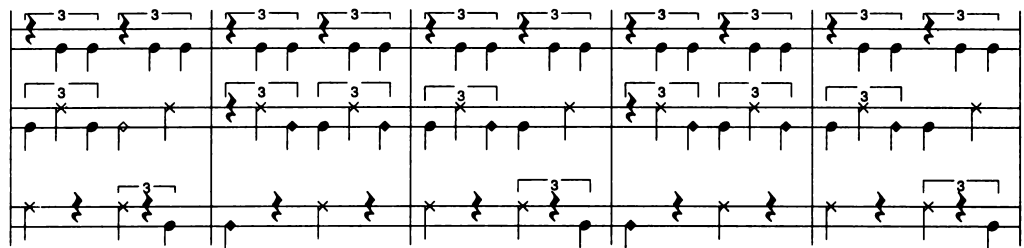
172 Transcripción de un toque efectuado por los tambores de Giraldo Rodríguez, en 1954 (Col. T. Jimeno).

Estilo de La Habana

Okónkolo

Itótele

Iyá



Sin dudas es grande la riqueza en el decurso rítmico que puede hallarse en las seis membranas de los batá, pero entre los tamboreros existe un código signífico de comportamiento en las funciones musicales que desempeña cada tambor, capaz de funcionar como peculiar sistema comunicante entre instrumento, canto y danza, y favorecer, a través del toque, la presencia de la deidad entre los creyentes de la santería.

La mitología yoruba reconoce la primordial relación de los batá con Changó, a quien se le atribuye ser el dios del fuego, del rayo, del trueno, de la guerra, de los ilú batá, del baile, la música y la belleza viril (Bolívar, 1990: 108). Bellas historias rodean al mítico oricha, y entre éstas, aquella que refiere cómo logró adueñarse de los sagrados tambores: “Changó, hijo de Yemayá, había implorado a Obatalá que le concediera la posesión de los batá, pero ante las negativas de este, Yemayá, interesada en satisfacer los deseos de su hijo, tramó astutamente el despojar a Orischa Oko del secreto de los ñames y arruinar los plantíos de Obatalá; una vez conseguido su objetivo pidió a cambio los tambores para complacer a Changó y desde entonces es él su dueño” (Lachatañeré [a], 1961, año 1, no. 7: 16).

Junto a leyendas y mitos, variados criterios religiosos ortodoxos rigen el vínculo de los tambores batá con la práctica de la santería en Cuba. La observancia de reglas propias de la religión empieza desde el momento mismo en que se decide construir un juego de estos instrumentos y comprende a constructores, tocadores y creyentes que han de rendirles culto.

Varias son las ceremonias por las que atraviesan antes de iniciarse en la práctica religiosa y musical. Cantos y rezos, mantenidos en reserva por los practicantes acompañan el largo trayecto constructivo. Este proceso se empieza cuando los tres bolos de madera, destinados a los tambores, se hallan en manos de los constructores. Las rogaciones iniciales van acompañadas de bendiciones con *omiero* —agua sagrada que contiene yerbas dedicadas a los orichas— y de un intenso y cuidadoso rito purificadorio en el cual rige la presencia de Osain (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 257).

Sin violar el secreto religioso, nuestro respetado informante Amado Díaz decía que estos rezos los hacía una sola persona y añadía: “para los tambores existe una ceremonia que es del mismo santo, pero con un fundamento más delicado y profundo”.

Una vez construidas las cajas de los tres instrumentos continúan las prácticas ceremoniales de lavado del juego e imprecaciones a los orichas, y se efectúan las consultas a través del *diloggun* —caracoles para adivinar— o del *okpelé* u *opelé* —cadena de Ifá, también con fines adivinatorios—. Con tales recursos, por intermedio del osainista y del babalawo, quedarán definidos los signos y marcas que ostentará cada tambor, el nombre del trio o conjunto de batá y otros preceptos religiosos que han de tenerse en cuenta una vez consagrados.

Entre los creyentes se encuentra muy generalizado que Añá los defiende y protege; aún más, se le atribuye el poder de “hacerlos hablar”, todo lo cual in-

tensifica la práctica de ritos especiales dedicados a los tambores batá.

Este poder mágico —representado en materiales naturales diversos, según dicte el oráculo— está oculto en una pequeña bolsita de piel o tela que puede quedar clavada en la pared interior de la caja o también suelta; de ser como se indica en el último caso, esto causa un peculiar sonido al chocar contra las paredes del tambor y, en ocasiones, al golpear sobre los parches durante la ejecución.

Una vez preparados los Añá de cada instrumento y hechas las marcas correspondientes en el interior de las cajas, se les ofrenda comida. Según establece la tradición, sobre los resguardos y en el interior del tambor se vierte la sangre de los animales sacrificados antes de ser definitivamente encorados o forrados. Esta ceremonia de consagración propia de la fase constructiva no ha de repetirse en tanto existan los instrumentos. Cuando se necesite sustituir las membranas o someter a reparación el batá, se extraen los objetos que se hallan en su interior, se ponen con reverencia en un plato blanco, aún no usado, y antes de encabezar de nuevo los cueros, se vuelven a guardar en la caja del ilú (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 290).

Una vez terminado el nuevo juego, ha de ser presentado, reconocido por otro existente que lo apadrina. La consagración o nacimiento del trío de batá deben hacerla quienes, según la religión, tienen los poderes de Añá y de Osain; a este último se le confiere la fuerza de la Ocha, porque las hierbas le brindan el poder y el ánimo requerido a las piedras para la consagración; asimismo, la mitología yoruba reconoce que vive junto a Changó y come todo lo que él come (Bolívar, 1990: 160), de ahí su ineludible presencia en las prácticas consagradoras de los batá.

Fernando Ortiz describe la ceremonia de reconocimiento de los batá de la siguiente manera: “En este rito un juego de batá, ya reconocido en su plena capacidad, ha de ‘reconocer’ al juego de batá que es novicio o yaguó. Para eso se ‘da comida’ con el ritual acostumbrado a los seis tambores, o sea a los pertenecientes a los dos tríos de bata, el viejo y el nuevo. Después comienza el ‘reconocimiento’ que tiene tres fases. Primeramente los olubatá viejos tocan ellos solos en los tambores de su propio batá. Luego los tamboreros jóvenes o de los batá en estado yaguó, tocan los batá viejos, mientras los olubatá de éstos tañen en los batá nuevos. Al fin los tamboreros nuevos reciben sus propios tambores de manos de sus *padrinos* o iniciadores y ya pueden tocar para siempre en ellos, pues éstos quedan definitivamente consagrados y ‘reconocidos’ ” (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 291-292).

Otros testimonios refieren la ceremonia de reconocimiento, de “dar voz” o de “trasmisión de sonido” al nuevo juego con algunas variantes. Resulta importante resaltar que el hecho esencial del apadrinamiento de unos tambores por otros siempre se erige como una constante. Las diferencias estriban en el acontecer del acto religioso que puede presentarse de las siguientes maneras.

En el Igbođu se sitúan los dos juegos de tambores. Frente a los santos, los más antiguos; tras ellos, los que serán iniciados, y comienzan a ejecutar un oru seco completo. El juego más añejo interpreta este oru con más fuerza, mientras el otro lo secunda. Una vez terminado pasan a la sala y se interpreta un oru cantado, los tocadores del tambor recién iniciado se arrodillan con sus instrumentos frente a los mayores, siempre tocando; terminado el oru ponen los batá viejos sobre una estera o se guardan, y se continúa tocando con los nuevos.

Otra modalidad resulta de la interpretación de un Oru de Igbođu, en el recinto correspondiente, por los tambores ya iniciados, mientras los más jóvenes esperan en la sala colocados sobre una estera y cada tamborero va ocupando un lugar, los más viejos en el nuevo juego y viceversa, cuando se produce el cambio en el tambor pequeño se canta para Elegguá, en el itótele, para Oyá y, finalmente, en el mayor se le rinde honras a Changó. Una vez hecho este cambio queda el nuevo juego tocando en manos de sus propios tocadores.

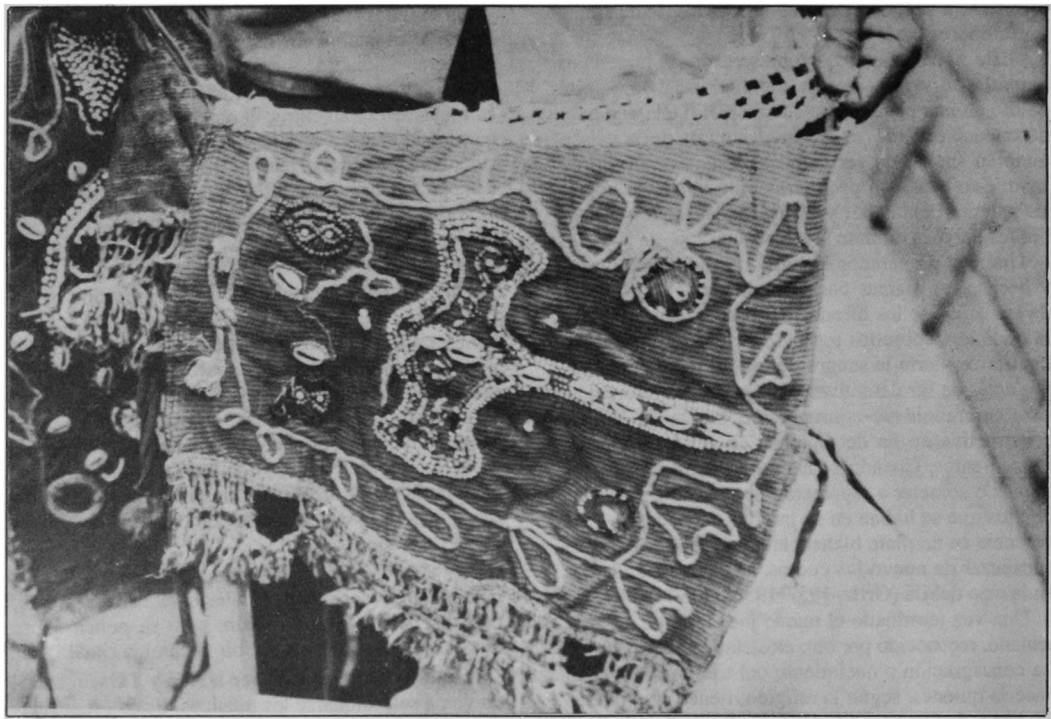
Los tambores de fundamento han de guardarse colgados, con el chachá hacia arriba, enfundados o al aire, pero no deben tocar el suelo; sólo se ponen sobre una estera cuando van a recibir la comida ritual.

También ha de consultarse a Añá y a Osain cuando van a seleccionarse los músicos. Estos están sujetos a ritos consagradorios en los cuales ocupa un relevante lugar la consagración —o lavatorio— de sus manos. Un tamborero “jurado” posee un connotado nivel jerárquico dentro de la santería, dado su poder de comunicarse por medio del toque con las deidades y lograr el efecto posesorio en los creyentes, propiciar que “baje el santo”, sin ser poseídos ellos. Además suele afirmarse que los tocadores consagrados son capaces de adivinar, cuando un santero entra al toque, qué oricha tiene asentado y cambiar el ritmo de su toque para saludar a esa deidad; el tambor recibe a cambio el saludo del iniciado con reverencias rituales y el depósito de una ofrenda en dinero, según sus posibilidades, en una jícara colocada ante el iyá.

El tamborero ha de cumplir, además, una serie de normas de conducta individual y social en correspondencia con la jerarquía que ocupa, y observar determinadas abstinencias, como la de no tener contacto sexual alguno con su pareja antes del toque y no tocar ebrio. A veces son sometidos a “rogaciones de cabeza” para que puedan cumplir cabalmente su misión, así como a limpiezas y bendiciones con omiero antes del toque. Entre sus deberes y atribuciones se encuentra, además, dar de comer al tambor en momentos previos al inicio del evento religioso.

Existen prohibiciones dictadas por la religión y la tradición que limitan el vínculo de los batá con las mujeres, a quienes sólo les está permitido demostrarles su respeto mediante el saludo y el baile.

Durante las ceremonias —excepto las mortuorias— suelen cubrirse cada uno de los tres tambores



Bandel del juego de bata de Ricardo Suárez, *Fantomas*. Matanzas, 1981.

con un *banté*, comúnmente llamado *bandel*, especie de delantal propio de Changó hecho de telas de colores varios, pero en el cual predomina en general el rojo. El tamaño de estos accesorios se corresponden con el de cada tambor, se adornan profusamente con bordados en hilos, piedras y caracoles que representan imágenes abstractas o figurativas en alusión a los orichas. Se ciñen al frente de cada instrumento, rodeando la caja a la altura de la cintura, por medio de tiras anudadas en pequeños lazos. Con tales atributos, el conjunto gana en belleza, y tanto para los tamboreros como para los creyentes en general resulta una muestra de orgullo contar con instrumentos poseedores de bellos y ricos bandeles.

La sacralidad y ortodoxia rituales propias de estos tambores hacen que se les utilice en toques estrictamente religiosos: de conmemoración dedicados a un santo u oricha, de ofrenda en pago a algún servicio, en ceremonias fúnebres o en la iniciación en la santería de nuevos creyentes o *iyawó*.

Según la tradición, los batá debían tocarse entre las 12 del mediodía y las 6 de la tarde; o sea, mientras brille el sol. “A la caída del sol cesa el toque enervante de los batá. Se retiran los tambores al cuarto sagrado o *igbodú* y allí descansan hasta la siguiente ocasión, siempre a la luz del sol. Inmediatamente después se recurre al juego de *abwes* y, sin límite de tiempo, la fiesta semiprofana o sagrada puede continuar hasta pasada la medianoche.

“Para los yoruba el culto al sol es importante, quizás por esta razón se les atribuye a los tambores batá el privilegio de tocar por el día” (Barnet, 1983: 174).

En la actualidad, esos preceptos religiosos no se observan con tanta ortodoxia y se escucha su toque entre las 4 y las 9 de la noche en correspondencia con las posibilidades de asistencia de los creyentes sujetos a horarios y exigencias laborales.

Los batá funcionan, como ocurre con otros conjuntos instrumentales, con un papel o desempeño colectivizador entre las deidades y los creyentes, ya sea cuando se tocan solos o cuando acompañan el canto y la danza. Deificados ellos mismos, constituyen importantes objetos religiosos de la santería cubana.

Historia

Los caracteres organológicos que identifican en sus rasgos más distintivos los tambores batá en Cuba, se hallan con precisión en los territorios nigerianos ocupados por los pueblos yoruba, de ahí que se haya reiterado en más de una oportunidad tal procedencia. No obstante, estos instrumentos encuentran semejanzas en cuanto a forma de la caja, sistema de tensión, ejecución y afinación en otros membranófonos africanos y asiáticos.

La presencia en países de Asia de tambores muy próximos morfológicamente a los batá, lleva a considerar su antecedente más lejano en zonas del sur de ese continente y que su extensión a territorios africa-

nos fue motivada por las interrelaciones comerciales y culturales originadas entre ambas regiones; sobre todo, en el lapso que se extendió alrededor del siglo XIII hasta el XV. En este período, los niveles económicos alcanzados por las civilizaciones africanas del norte y sur saharano, fueron el resultado de un complejo sistema de contactos que respondía a la evolución comercial y tuvo por escenario el mar que conectaba el norte del continente africano con el mundo asiático que concurría allí (León, 1980: 20).

Las áreas situadas en las cercanías del Níger, en África Occidental, supieron de este desarrollo económico y cultural; en particular, las ciudades-Estado de Oyo e Ifé devenidas principales centros político y religioso, respectivamente, de los yoruba. Tales territorios detentaron un mantenido esplendor hasta las postrimerías del siglo XVIII e inicios del XIX, y participaron de manera directa en la trata negrera. Tras la decadencia del reino yoruba en el primer cuarto del siglo XIX, por sucesivas guerras intestinas, se intensificó el embarque hacia América de muchos individuos oriundos de estos territorios. A Cuba arribaron notables cantidades de esclavos yoruba portadores de ancestrales tradiciones; algunos poseían connotadas jerarquías sociales y religiosas.

Los cabildos de africanos y sus descendientes y las ulteriores sociedades y casas-templo creadas por la población cubana, fueron los sitios de agrupamiento donde se reconstruyeron y desarrollaron con mayor coherencia estas tradiciones durante el período colonial y hasta el presente. Esto conllevó a la reedición en el país de una amplia gama de expresiones artísticas propias de la religión, entre las cuales ocupó un significativo lugar la construcción y ulterior consagración de los tambores batá, como una de las necesidades religiosas de relevancia para los creyentes.

Durante el siglo XIX, en las provincias de La Habana y Matanzas se ubicó, como consecuencia del desarrollo económico alcanzado, la mayor concentración de individuos identificados colectivamente como lucumí, y aún hoy día estas dos áreas se reconocen como las irradiadoras de la santería, y de todo su sistema religioso y religioso-festivo, hacia otras zonas del suelo cubano. En particular en lo concerniente a los tambores batá pueden aislarse, con mayor precisión, estos puntos focales de dispersión, a extremo tal que los propios practicantes del centro u oriente del país se confiesan receptores de las tradiciones habaneras o matanceras, según el caso.

Resulta harto difícil tratar de dilucidar dónde pueden hallarse las más antiguas referencias que denoten la presencia de los tambores batá en Cuba. Aún se escucha una ancestral discrepancia entre los practicantes, pues los de una y otra provincia adjudican de manera indistinta a La Habana o Matanzas ser la primera que contó con un juego de fundamento.

Nombres de individuos reconocidos por el grupo como consagrados babalawos y constructores, afa- mados tocadores y creyentes en general, se conjugan

con fechas y sitios guardados por la memoria de los informantes —no sin contradicciones—; todo lo cual sirve como hilo conductor en el cotejo de los datos disponibles. Una pretendida genealogía de estos instrumentos es tarea compleja, a pesar de que, cual peculiar árbol, cada juego es apadrinado por uno que lo antecedió, o como bien dicen los creyentes “nació” de otro. La historia y la leyenda marchan de la mano, y en más de una oportunidad suelen confundirse.

Fernando Ortiz recogió la fecha de 1830 como la más antigua referencia de estos instrumentos en la ciudad de La Habana. Dato este no probado, pues el mismo autor no le adjudica una fuente precisa y, además, lo introduce de manera dubitativa al consignar: “dícese que por 1830, el onilú africano Añabí se puso de acuerdo con Atandá” (1952- 1955, v. IV: 316).

Ambos africanos de ascendencia lucumí conocidos por los nombres castellanos de Ño Filomeno García y Ño Juan, *el Cojo*, respectivamente, confeccionaron el primer juego al cual bautizaron como Añabí —nacido o hijo de Añá—; juego este que pasó a Andrés Roche, pilar de una famosa estirpe de santeros y tamboreros de Regla. Al seguir los datos proporcionados por Ortiz, Atandá y Añabí se relacionan con el babalawo, también africano, Addéchina, Ño Remigio Herrera, fundador del cabildo lucumí de Regla. Este cabildo estaba ubicado junto a la iglesia de la Virgen de Regla en este municipio habanero y se fundó en 1866. Por tanto, puede inferirse que, en fecha próxima a ésta, se hayan construido los tambores batá del cabildo, encontrándose entre los primeros de los que se tienen noticias en la ciudad de La Habana.

Según el propio Ortiz, el mismo Atandá —tal vez en el siglo XIX, pero sin fecha precisa— confeccionó tres juegos de tambores para diferentes grupos de lucumí de Matanzas: “Uno para los lucumí del ingenio San Cayetano, que aún existe y se toca en la ciudad de Matanzas, en poder de Carlos Alfonso, otros para un cabildo de la ciudad de Matanzas. Este juego de ilú fue de Eduardo Salakó, criollo hijo de lucumí, famoso tamborero, además de olosain, mayombero y de otros ritos africanos; y algunos creen que fue el mismo Salakó, quien hizo esos tambores, pues Atandá ya había muerto” (1952-1955, v. IV: 317).

Todos estos juegos se construyeron después de aquellos hechos y fundamentados en La Habana. No obstante, en recientes entrevistas efectuadas a los reputados olubatá matanceros Amado Díaz Alfonso y Esteban Vega, *Chachá*, ambos estiman que el batá nació en Matanzas —en particular, en una localidad cercana al poblado de Cidra— y a partir de entonces se inició su difusión hacia otras zonas del territorio matancero y de La Habana.¹⁷³

Para Amado Díaz, esta tradición constructiva y religiosa se halla indisolublemente ligada a su familia, pues el primer juego de fundamento —según afirmaba con certeza— se hizo por su bisabuelo, Telé Maddó —Clemente Alfonso—, para el ingenio San Cayetano, de Cidra, Matanzas, en 1874, y aún más, daba la fecha del

16 de abril del mismo año como el momento en que se tocó por vez primera el tambor ante los esclavos, "para mantenerlos alegres y contentos sin el látigo". Su historia era reforzada al mostrar un juego de batá en su poder al cual adjudicaba una antigüedad centenaria, pues en 1984 contaban con 110 años y eran aquéllos del central San Cayetano.

Tras Clemente, otros dos miembros de la familia Alfonso, Adofó —Alejandro— y Adaché —Eduardo—, continuaron la tradición. Al respecto, Amado enfatizó el papel desempeñado por Adofó en su recuento. Alejandro Alfonso, residente en un central en Majagua, cerca de Unión de Reyes, hizo un primer juego para un cabildo lucumí en la localidad, en fecha no precisada, supuestamente a inicios de la República. Después entre 1907 y 1908 se trasladó a La Habana, donde fue muy reconocido y su nombre está estrechamente unido a la tradición constructiva y consagratoria de la capital y de Matanzas.

Fernando Ortiz alude a Adofó en su historia de los batá en Cuba e identifica en él al primero que confeccionó estos instrumentos en la etapa republicana. En los datos por él acopiados se halla aquel que consigna que el inicio de la labor constructiva de Adofó se relaciona con el juego realizado para el cabildo de la finca de Majagua, ya referido antes. Tras éstos y ya en la capital, construyó los batá del cabildo habanero Changó Tedún.

"De allí desapareció aquel trío de tambores debido a una predicción de 1914... Cuéntanos que cuando este juego de batá fue perdido para los ritos, Adofó hizo traer a sus manos el juego de fundamento que él había construido para Majagua" (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 318).

Este miembro de la familia Alfonso tiene especial connotación para nuestro informante Amado Díaz. En 1921 recibió una carta —la cual guardaba con mucho celo— en la que Adofó le comunicaba que le dejaba el Añá de sus tambores de fundamento, para "que no se quedara en La Habana regado". En realidad, hasta 1946 Amado no sabe que el Añá estaba en su casa y con posterioridad, ya en los años 50, construyó y consagró el juego principal de su familia, al cual le llamaban popularmente Bomba Atómica o simplemente La Atómica, debido a su fuerza religiosa y musical. Estos instrumentos, que nacieron de aquel otro ya centenario, tocaron por primera vez el 2 de septiembre de 1956; al morir Amado, en 1989, pasaron a manos de su hijo Amadito.

Otro dato, de diferente procedencia, puede añadirse a aquellos que recogen algunas de las fechas más antiguas relacionadas con la presencia del batá en el país. Según documento original que obra en manos del investigador matancero Israel Moliner, el celador del barrio de San Francisco informó al Gobernador Civil de la ciudad de Matanzas, como una significativa incidencia que en el cabildo lucumí Santa Bárbara, situado en Manzaneda esquina a Velarde, Ño Remigio Herrera, Addéchina, tocó en tambores raros al que llaman batá, en la fiesta del 3 de diciembre. Este cabildo permaneció en esa dirección hasta 1892, cuando, de acuerdo con las referencias a disposición del investigador Moliner, los tambores pasa-

ron a La Habana. Sería aventurado afirmar que fuera para este cabildo lucumí matancero que Atandá hubiese construido los tambores referidos por Ortiz, y aún más riesgoso suponer que, aunque es probada la procedencia matancera del babalawo Remigio Herrera, éste haya llevado a La Habana, desde Matanzas, los tambores de fundamento para su cabildo fundado en Regla.

Como puede apreciarse se dificulta elaborar una historia lineal de los batá en Cuba, en tanto no existen datos absolutamente confiables y capaces de posibilitarnos discernir la fecha en que se oyó por vez primera el sonido de los sagrados tambores. Resulta importante retomar los criterios expresados antes, en cuanto a que en el siglo XIX se hizo más notable la presencia yoruba en Cuba, y La Habana y Matanzas recibieron cantidades significativas de hombres de esta procedencia en ese siglo. Individuos que, desarraigados de su entorno de origen, ya en uno como en otro territorio tuvieron reales potencialidades de reconstruir sus tradiciones mágico-religiosas.

Mas, debemos detenernos en un aspecto de singular interés: el medio social en que se originaron, según la información disponible, los primeros juegos en La Habana o Matanzas. En la capital, los cabildos situados en las proximidades del núcleo urbano, fueron los primeros que conocieron de estas prácticas. Si bien existieron cabildos lucumí en fechas anteriores al siglo XIX, esta centuria los vio proliferar en la medida en que se acrecentaba la población y aumentaba la vinculación de africanos y sus descendientes criollos con la actividad productiva emanada de los diversos oficios desarrollados por ellos.

A diferencia de la situación en la capital, en Matanzas los datos que se reiteran con mayor insistencia son aquellos que reconocen la aparición de los primeros juegos de batá en zonas rurales. Tal hecho no resulta casual, al tener en cuenta que precisamente en las zonas rurales de Matanzas se concentró la mayor parte de la población de negros y mulatos. En el censo de 1827, el por ciento de población esclava ubicada en áreas rurales, llegó a 58 % de la población general, y en el de 1841, a 62,7 %. Este hecho propició que en cabildos o casas-templo, situados en áreas rurales, se localizara en sus momentos iniciales la tradición constructiva y religiosa matancera, para después instalarse de manera definitiva en el centro urbano de la ciudad de Matanzas.

Al dar continuidad a este decurso histórico se manifiesta que la presencia de los tambores batá se mantuvo localizada durante todo el período republicano, de manera significativa, en las provincias de La Habana y Matanzas, y particularmente en sus capitales. Juegos de fundamento de respetadas casas-templo y tamboreros consagrados, se trasladaban a diferentes sitios para cumplimentar los requerimientos religiosos de los creyentes. Las demandas de esta índole se circunscribían en esencia a las zonas próximas a estos territorios y de manera excepcional se producía el traslado hacia las provincias más distantes del centro y oriente del país. En tal sentido puede corroborarse que en el período transcurrido hasta 1959 la práctica religiosa relacionada con los sacros batá resulte casi distintiva de las mencionadas provincias;



Amado Díaz. Matanzas, 1981.

originándose así una forma de difusión regida por la decisión de los creyentes y sustentada en vínculos religiosos y preferencias, además de no ser ajenas, obviamente, a sus posibilidades económicas. Al respecto estimamos interesante confrontar varios testimonios de informantes de la provincia Habana: “En Nueva Paz no hay ni tambores ni tamboreros de batá, pero se tocaba en ceremonias de fundamento y venían conjuntos de Matanzas. Fantomas era el tamborero de mayor fundamento y era él el que más venía a tocar a Nueva Paz, cada vez que se iba a hacer una presentación”.¹⁷⁴

“Ni en Batabanó ni en Surgidero hay santeros que tengan juegos de tambores. Ellos tienen muchos ahijados fuera y les traen los mejores conjuntos de batá y de güiros de Matanzas y de La Habana”.¹⁷⁵

“En Quiebra Hacha se han dado fiestas de santo con tambores batá y güiros, pero han venido de otro lugar. En la zona no hay estos instrumentos”.¹⁷⁶

Así, en estas y otras localidades se recoge la presencia de los juegos de batá de Jesús Pérez, Angarica, Fermín, Gustavo, Chacón, entre otros, provenientes de la ciudad de La Habana y los de Fantomas, Amado, Chachá o Cucho, de Matanzas.

Ya en el territorio de la actual provincia Habana se fundamentaron otros juegos que responden a los requerimientos de los municipios vecinos e, incluso,

suelen desplazarse hacia la capital. Son éstos los de: Juan Romay, *Ruta*, en Güines, y los de Ramón e Ignacio O’Farrill, en Madruga.

La difusión de esta tradición religiosa y musical hacia el centro y oriente del país, estuvo aparejada en la casi totalidad de los casos a procesos migratorios internos que, aunque se mantuvieron de manera progresiva en la etapa de la República, se hicieron particularmente notables después del triunfo revolucionario. Esos procesos llevaron primero a santeros oriundos de La Habana y Matanzas a otras provincias distantes de su lugar de origen, y ya allí, asentados, solicitaban y costeaban la presencia de este tipo de agrupación. Con posterioridad, en la medida en que aumentaba el número de creyentes, se originó la construcción y consagración de nuevos juegos y sus correspondientes tamboreros, capaces ellos mismos de responder a las exigencias religiosas de quienes lo requerían.

Esta regularidad se evidenció en lo ocurrido en la ciudad de Camagüey, lugar que conoce de la consagración de su primer juego de batá en 1980. El hecho estuvo precedido de la presencia en la localidad, desde 1945, de la santera matancera Esperanza Villa y la profusión que alcanzó lentamente esta práctica religiosa en la zona. En sus inicios, las casas de santo

174 Ángel Tarafa, *Pituri* (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

175 Luciano Herro de la Cruz, *Lalo*, n. 1911. Batabanó, Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

176 Luciana Cuesta, *Chani* (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

empleaban agrupaciones de bembé y güiros procedentes, en su mayoría, de Florida, hasta que años más tarde surgen agrupaciones de estos tipos en la propia capital camagüeyana. Por supuesto, algunas casas-templo traían para las ceremonias, que así lo requerían, los tambores batá de La Habana y Matanzas; de nuevo oímos los nombres de Jesús Pérez, Amado, Cucho, Fantomas y Chachá, entre otros, citados por los informantes al referirse a los batá de fundamento que solían escucharse en Camagüey. La santera Esperanza Villa no sólo constituyó un fuerte pilar en la difusión de la santería en Camagüey, sino favoreció el aprendizaje de los músicos, así como la confección y consagración de los tambores, insertando así en el entorno cultural camagüeyano una práctica poco común en esta región.

Asimismo, más de un informante coincidió en afirmar que, aunque los tambores de Matanzas eran los que tocaban con más frecuencia en Camagüey, el nuevo juego iniciado nació de otro de La Habana. Este juego es uno de los pocos existentes fuera de los límites de las provincias de Matanzas y La Habana, y después de su consagración se emplea en las ceremonias de algunas localidades de las antiguas provincias de Las Villas, Oriente y, por supuesto, de Camagüey. De esta manera se modifica la situación existente no sólo en la capital provincial, sino en otros municipios camagüeyanos, como Minas y Florida a donde también acudían juegos y tamboreros provenientes casi siempre de Matanzas. En el último municipio mencionado —es decir, Florida— hay un juego de batá no fundamentado hace algo más de 30 años.

En las provincias más orientales del país, los tambores batá, en su concepción ortodoxa, también poseen una historia reciente. En las ciudades de Santiago de Cuba y Guantánamo, las más antiguas referencias de prácticas en cuyo curso se tocaron instrumentos semejantes a estos membranófonos, se recogieron por Fernando Ortiz en lo que llamó “sustitutos de los batá”, y en más de una oportunidad el musicólogo Argeliers León apuntó que en la zona oriental la santería podía calificarse de adulterada, si se tomaba como medida de comparación el acontecer en el occidente del país.

Acerca de la presencia de los instrumentos vinculados con la santería en el oriente de Cuba, refiere Ortiz en su libro: “en Santiago, recientemente, en el templo lucumí de un santero oriundo de Matanzas, hemos visto ejecutar la música con tres tambores bimbembranófonos; dos de ellos hechos de barriles de duelas, sin forma clepsidrica y ambipercusivos a mano, y el otro una tambora de dos parches pero unipercusiva con un ‘bolillo’ ” (1952-1955, v. IV: 329). A continuación señala las peculiaridades vistas en Guantánamo: “En Guantánamo, en el ilé ocha de un moreno matancero (Nicasio Martínez), se toca a los

oricha con tres tambores de ‘palo Hueco’, no clepsidricos pero muy ligeramente acinturados, bimbembranófonos y ambipercusivos, con tirantes de cordel enlazados muy simétricamente. Es el grupo más cercano morfológicamente a los ilú añá que hemos visto fuera de los ortodoxos de La Habana” (1952-1955, v. IV: 330).

En ambos casos es posible inferir que se trata de observaciones o referencias hechas o llegadas a Ortiz en los inicios de la década del 50 y por las descripciones expuestas no aluden en todas sus implicaciones organológicas a los tambores batá. Se sabe que en las actuales dos provincias, Santiago de Cuba y Guantánamo, lo más común era usar en las fiestas de santería los tambores de bembé, bocuces, tumbadoras y tamboras de diferentes morfología y dimensiones, y no se aprecian reglas ortodoxas; hecho determinado por las peculiaridades de las interinfluencias culturales caecidas en la zona.

Por su interés creemos significativo consignar que en el municipio Guantánamo, conocimos de la fabricación de un juego de instrumentos que su constructor trató de aproximar morfológicamente a los batá. Éstos poseen una caja cilíndrica, acinturada hacia el centro, pero los parches fueron clavados y no tensados de cuero a cuero como resulta peculiar en estos instrumentos.¹⁷⁷

La presencia del batá en Santiago de Cuba se manifestó como consecuencia de un proceso migratorio de santeros procedentes del occidente del país. En la región oriental se repitieron los ya conocidos traslados de juegos de fundamento.

El primer conjunto de tambores batá que tocó en Santiago de Cuba fue el de Ricardo Suárez, *Fantomas*, de Matanzas, en 1950.¹⁷⁸ Al anterior testimonio puede añadirse este otro: “Roberto Carbonell era un santero muy respetado en Palma Soriano. Era oriundo de Matanzas y traía los batá de fundamento de esa provincia. También venía gente de Matanzas para sus toques. Carbonell llegó a Palma alrededor de 1952 y mantenía vínculos con Reinerio Pérez, el santero mayor de Santiago de Cuba”.¹⁷⁹

En 1962, Milián Galí, percusionista y constructor de instrumentos musicales, trajo a Santiago de Cuba junto con Erasmo Morales, un juego de batá que, según su propio testimonio, se lo vendió Fantomas; juego este que más tarde regaló al santero y tocador habanero Angarica.¹⁸⁰ Precisamente en el municipio Santiago de Cuba pueden encontrarse los juegos de batá empleados en los eventos religiosos. Éstos alcanzan la cifra de seis y de ellos, tres los construyó el propio Galí. Aunque él expresa no tener santo hecho, ni ser padrino de nadie, no tiene a menos el orgullo personal de que los santeros le pidan consejos y cuenten con él para diferentes asuntos religiosos relacionados con los instrumentos que crea con sus

177 Miguel Á. Terán, n. 1911. Guantánamo, ciudad, 1983 (Diario de campo, Guantánamo, 1983: 48-57).

178 Jesús Alfonso, *Gallego*, n. 1919. Matanzas, ciudad, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

179 Jesús Manuel Martínez (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 255-258).

180 Milián Galí, n. (?). Santiago de Cuba, ciudad, 1988 (Diario de campo, Santiago de Cuba, 1988: 48).

manos y cuya ejecución cultiva, a la vez que contribuye a su aprendizaje como profesor de percusión. Tales reconocimientos sociales consideramos están sustentados en el hecho de que Galí fue discípulo en La Habana del reputado tamborero Jesús Pérez, tanto en lo referente a la ejecución como a la práctica constructiva. Asimismo resulta significativo señalar que, hasta la fecha en que se concluyó esta investigación, el uso del batá se apreciaba en Santiago de Cuba, tocado por tamboreros residentes en esta ciudad, pero aún no existía ningún juego de fundamento.

En tal sentido no puede desconocerse que tanto en Santiago de Cuba como en otras zonas del país, puede apreciarse la ejecución de tambores aberikulá, los cuales pertenecen en muchos casos a agrupaciones folclóricas locales y se tocan en ceremonias religiosas. Ésta es una opción a la que recurren, a veces, los santeros cuando sus posibilidades económicas les impiden contratar los juegos de fundamento y no pueden dar respuesta a todos los requerimientos rituales que conlleva el empleo de instrumentos y músicos consagrados. En realidad, el número de juegos de batá de fundamento no resulta, en cifras absolutas, muy alto; hecho este que puede considerarse una regularidad desde la fecha en que empieza a extenderse su uso en las ceremonias de la santería cubana.

En este sentido, ya Fernando Ortiz señalaba: “Aceptando los más amplios informes, en Cuba sólo se han construido 25 juegos de ilú como batá, si bien 4 de ellos pueden tenerse por dudosos o irregulares. De los verdaderos, 8 se perdieron, ignorándose su paradero, y 2 están en el Museo Nacional o en colección privada. Quedan por tanto sólo 11 batá añá ortodoxos que están en uso para las liturgias, 4 en Matanzas y los restantes en La Habana, Regla y Guanabacoa” (1952-1955, v. IV: 320).

En el presente no contamos con la absoluta certeza de a cuánto asciende la cantidad de juegos consagrados existentes, así como el estimado real de los pertenecientes a colecciones museables. No obstante, es dable afirmar que tras 1959 se produjo un incremento de estas agrupaciones impelido por el crecimiento demográfico, la movilidad de la población y las propias necesidades religiosas. Ya no sólo se localizan instrumentos en los sitios referidos por Ortiz, sino en Ciudad de La Habana hay en varios municipios, como Centro Habana, Habana Vieja, 10 de Octubre, Marianao, San Miguel del Padrón y los ya tradicionales de Regla y Guanabacoa, así como los juegos referidos en la provincia Habana. En Matanzas se ubican en la propia ciudad y se conoció de la presencia de otros en Jovellanos y Perico. En Villa Clara existe, desde 1962, uno perteneciente al cabildo Santa Bárbara de Sagua la Grande, consagrado por santeros matanceros. A todo lo cual se añaden las referencias ya consignadas en las provincias Camagüey y Santiago de Cuba.

Durante muchos años se escucharon los tambores batá sólo en los eventos religiosos de la santería;

mas, en 1936, en el antiguo teatro Campoamor de la ciudad de La Habana, Fernando Ortiz dictó una histórica conferencia que él mismo calificara de “libertadora”, en la cual por primera vez estos sagrados instrumentos salieron de su particular y privativo entorno. En aquel entonces, los músicos de batá fueron: del iyá, Pablo Roche; del itótele, Aguedo Morales; del okónkolo, Jesús Pérez (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 322), quienes ejecutaron un trío de instrumentos contruidos por encargo del propio don Fernando. Sin dudas, esta fecha fue notable en el devenir de los batá, pues resultó ocasión para dar a conocer sus particularidades, toques y cantos. Desde entonces y hasta el presente han alcanzado una destacada difusión, insertándose en todas sus potencialidades en agrupaciones y maneras muy diversas de realización musical en Cuba y en el extranjero.

Tambores iyésá¹⁸¹

Descripción y clasificación

Son membranófonos de golpe directo, con caja de madera tubular cilíndrica, con dos membranas, de las cuales sólo una se percute durante la ejecución. Sus membranas están atadas o apretadas por sogas y tensadas por medio de un cordaje transversal, que forma una especie de red y que se ajusta con varias vueltas de sogá alrededor de la región central de la caja de resonancia (211.212.1-8121) y (211.212.1-9121).

Terminología

Como Iyésá se conoce la parte del territorio yoruba cuya capital es Ilesha; por tanto, la denominación de tambores iyésá está dada por su lugar de origen.

El valor semántico de la palabra yoruba ilésá, según el *Dictionary of modern yoruba*, proviene de la interrelación de los vocablos *ilé*, que significa “casa” y *Orísá*, “deidad del panteón yoruba a la que se rinde tributo” (1958: 269-303).

Tambores iyésá del cabildo Santa Bárbara. Sancti Spiritus, 1981.



Foto: Carlos Manuel Fernández

181 Analeese Brizuela Quintanilla, autora.

Según Rogelio Martínez Furé, entre los vocablos difundidos en Cuba como sustitutos de la palabra *iyesá* se encuentran: “*Iyesa, iyecha, irecha, iecha, ichesa, yecha, yesá, yesa modu y yesa modu ibokú* (...) con los cuales se designan, en la actualidad, las manifestaciones musicales y rituales traídas a nuestro país por esos cautivos y que sobreviven en nuestros días ya cubanizados” (1979: 136).

Indistintamente, en los dos juegos de tambores *iyesá* existentes en el país hay variantes terminológicas para la denominación de cada instrumento. Por ejemplo, en Matanzas se nombran: caja o mayor, segundo, tercero y bajo o rebajador. Mientras los de Sancti Spiritus reciben el nombre de caja, *cocú primero* y *cocú segundo*. En ambos casos se observa la pérdida de los vocablos africanos originales y la inclusión de términos castellanos que tienen un significado relacionado con las características morfológicas, registro o funciones musicales realizadas por cada tambor; sólo en el caso de *cocú* no ha sido posible dilucidar su origen y significado.

Otros términos usados por Fernando Ortiz en su obra *Los instrumentos de la música afrocubana*, para designar los tambores *iyesá* son: *Oloóke*: “Tambor *Iyesá*, el mayor de ellos. Tambor sagrado. Es de llamada a distancia y se tocaba en caso de crímenes, tiros, tragedias o matazón, para rogaciones con el objetivo de calmar o enfriar los ánimos y averiguar la causa o autor del homicidio” (1952-1955, v. III: 420). *Aketé*: “es un tambor *Iyesá* pequeño que se toca con dos varitas. Dedicado a Yegguá, el orisha de la muerte” (1952-1955, v. III: 420).

Tanto uno como otro nombre los refiere como empleados en la provincia Matanzas, pero en la actualidad no son habituales entre los portadores de la tradición en esta zona del país.

En la provincia matancera, los palos percutores se denominan como *oppa-ili* o itones; no obteniéndose denominación específica en la región de Sancti Spiritus.

Construcción

Los estudios e investigaciones sobre los tambores *iyesá* en Cuba hasta el presente, permiten afirmar que éstos se han construido únicamente de manera artesanal y que hace más de medio siglo que no se construyen nuevos instrumentos entre los grupos portadores. En la actualidad sólo se conocen personas que los reparan, ya sea para cambiar parches o cordeles.¹⁸² La tradición constructiva o de reparación parte en todos los casos —ya en épocas anteriores o en el presente— de conocimientos empíricos.

En Matanzas y Sancti Spiritus, informantes de avanzada edad, que conocieron a artesanos y reparadores de estos instrumentos, coinciden en sus planteamientos respecto de las prácticas y técnicas

constructivas que se debieron seguir en la confección de estos menbranófonos.

Para construir la caja de resonancia se toma un tronco grande de cedro o de guayabo. Se divide en varias partes de acuerdo con la altura y el ancho de cada instrumento, mediante hachas de diferentes tamaños y un serrucho o serrete.

El interior de la caja de resonancia se prepara haciendo un trazo de circunferencia en la parte superior del bolo de madera, comenzado por esta zona el vaciado. Con una hacha recta se perfora hasta dar el grosor necesario que oscila entre los 20 y 25 mm, aproximadamente.

Para la preparación de los parches —labor que aún realizan los reparadores— sirven cueros de chivo, preferentemente macho, o en última instancia el de res; se prefiere la piel próxima del cogote del animal por su resistencia, durabilidad y posibilidades acústicas. Luego de seleccionado el cuero se curte.

Con posterioridad se procede al trazado según las medidas necesarias para cada tambor, generalmente la propia caja de resonancia del instrumento sirve de guía y a este diámetro se le añaden alrededor de 80 mm, los cuales se emplearán al efectuar los dobleces de la membrana durante el emparchamiento. Los cortes del cuero se hacen con cuchillo o chaveta.

Antes del emparchamiento se humedece cada pedazo de cuero, esta vez por un período de 24 horas para facilitar su manejo; se coloca sobre una de las bocas de la caja, se estira bien el parche y a una distancia de alrededor de 40 mm del borde de la caja se clavan las puntillas de 3/4 de pulgada que sirven para la primera sujeción. Estirado el parche se amarra un pedazo de curricán —soga de algodón bastante fuerte, denominada *suncho* o *madrina*—, por debajo de las puntillas; este amarre se forra con el propio cuero, formándose así una especie de aro. A continuación se realiza la misma labor en el extremo opuesto del instrumento. Como último paso del emparchamiento se quitan las puntillas de ambos lados con un alicate.

Llegado aquí, se inicia el proceso de cordaje. Con un punzón deben abrirse varios agujeros entre el *suncho* o *madrina* y el cuero, siempre en disposición simétrica alrededor de cada uno de los parches, por donde se pasará el curricán. El atado del instrumento se hace en tres fases: primero los estribos, que van de *madrina* a *madrina*, pasando a través de los agujeros; luego se refuerza el sistema de estribos con dos fajas de una vuelta que se atan paralelas a los parches superior e inferior, y, finalmente, se realiza la atadura de la faja central con tres o cuatro vueltas, de la cual depende la afinación del instrumento y define la figura que forma la red —cordaje de afinación—.

Este mismo proceso de cordaje se convierte en el acabado de los tambores *iyesá* del conjunto de la ciudad de Sancti Spiritus, pues su único ornamento es el tejido y las figuras que describe éste. Sin embargo,

182 Ernesto Knight García, n. 1941. Matanzas, ciudad, 1989, reparador de instrumentos; Fortunato Valle, n. 1913; Nicolás Zulueta, n. 1906, y Osorio Loyola, n. 1899. Sancti Spiritus, ciudad, 1989, todos conocedores de este oficio (Col. A. Brizuela).



Detalle del sistema de tensión de la caja del conjunto del cabildo Santa Bárbara. Sancti Spiritus, 1981.

no sucede así en Matanzas, donde todas las cajas de resonancia de sus tambores están pintadas de verde con franjas amarillas; colores que simbolizan a Oggún Are-re y Ochún. Los percutores se construyen de madera de árbol de guayabo o también de la llamada madera de hueso.¹⁸³

Dimensiones de los tres juegos de tambores iyesa conservados en Matanzas, Sancti Spiritus y en el Museo Nacional de la Música.

CABILDO SAN JUAN BAUTISTA, MATANZAS (en mm)

	<i>Caja o mayor</i>	<i>Segundo</i>	<i>Tercero</i>	<i>Bajo o rebajador</i>
Altura	370	300	270	360
Diámetro	280	260	250	280
Número de tirantes	16	12	12	12
Distancia del aro al parche	25	20	25	25

183 Nombre con que se conocen diversos árboles cuyos troncos y ramas, de corteza lisa y madera compacta, blanca o amarillenta, les dan cierta semejanza con un hueso (*Dicc. botánico...*, 1965, t. I: 518).

CABILDO SANTA BÁRBARA, SANCTI SPIRITUS (en mm)

	<i>Caja</i>	<i>Cocú primero</i>	<i>Cocú segundo</i>
Altura	520	360	410
Diámetro	320	290	245
Número de tirantes	14	12	10
Distancia del aro al parche	20	40	21

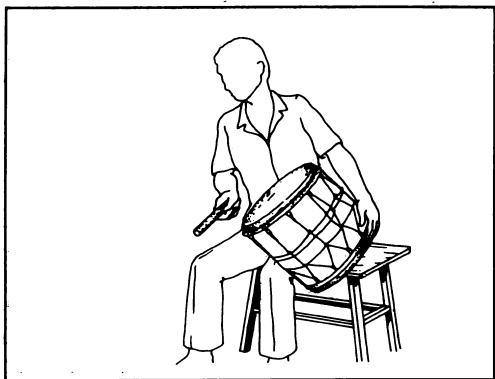
MUSEO NACIONAL DE LA MÚSICA (en mm)

	<i>Caja o mayor</i>	<i>Segundo</i>	<i>Tercero</i>	<i>Bajo o rebajador</i>
Altura	365	294	314	360
Diámetro	325	271	269	318
Número de tirantes	16	13	14	12
Distancia del aro al parche	15	20	20	20

Ejecución y caracterización acústica

Acerca de la técnica de ejecución de los tambores iyesa, comenta Fernando Ortiz: “los tambores mayores [de los iyesa] los tañen los músicos sentados o en pie y llevándolos sujetos bajo el brazo izquierdo. En el primer caso teniendo los instrumentos algo inclinados, casi verticales, entre sus piernas; uno de ellos batiendo el cuero con las dos manos y el otro con la mano izquierda plana, dando en el centro o al borde, y con un palo en la derecha batiendo en el centro y a lo ancho del cuero. El músico sostiene cada tambor menor teniéndolo casi horizontalmente sobre su pierna izquierda, mientras lo percute sólo con un palo en la diestra y con la izquierda se ‘tapa’ a veces la sonoridad con los dedos sobre el borde del cuero. Cuando los músicos están en pie o marchando, todos los tambores se suenan con un palo” (1952-1955, v. IV: 370).

Por su parte, Argeliers León, basado en sus estudios en el cabildo iyesa San Juan Bautista de Matanzas, expresa que cuando se inicia o se “abre” un toque se acostumbra a colocar los tambores sobre las piernas. En los demás toques pueden ponerse los tambores de manera que queden sujetos entre las dos piernas (*Los iyesa*. Col. A. León).



Ejecución de la caja del conjunto de tambores iyesá. Dibujo de Mario González, 1995.

También Rogelio Martínez Furé opinó acerca de las técnicas de ejecución del cabildo matancero: “por lo general los tamboreros tocan sentados. Los tocadores de *aggogo* o campanas, de pie. La caja y el bajo se colocan entre las dos piernas de sus músicos. El segundo y tercero van ladeados sobre los muslos de sus tocadores respectivos, quienes con la mano izquierda sostienen los tambores en sus sitios o van graduando el sonido del otro cuero” (1979: 146).

Como puede verse, los tres criterios coinciden en sentido general, y es que aún hasta nuestros días, se mantiene en esencia la misma forma de ejecución para el conjunto de tambores iyesá matancero. En investigaciones recientes sólo se han precisado algunos detalles que antes no fueron quizá de interés.

La caja o mayor, en Matanzas, se sitúa entre las piernas y se toca con un palo en la mano derecha, según la manera tradicional. El percutor se sostiene entre el dedo índice y pulgar, quedando el resto de los dedos por debajo de éste. El movimiento es un giro de arriba hacia abajo y la intensidad del golpe o sonido depende de la flexión de la muñeca y, en ocasiones, del antebrazo. Los golpes con la mano son libres o presionados sobre el parche y alternan con los golpes de baquetas.

El bajo se toca sólo con las manos, en lo fundamental mediante golpes libres y presionados. El segundo y tercero se apoyan sobre la pierna izquierda y encima se coloca la mano izquierda. El instrumentista se sienta de medio lado y percute el instrumento con un palo que sostiene en su mano derecha. La forma de agarre del palo, así como la técnica para percudir con éste sobre el parche, es igual a la descrita para la caja.

Las campanas que acompañan el conjunto también se tocan con palos, casi siempre de guayabo.

El conjunto iyesá espirituario, aunque no difiere tanto del de Matanzas, posee sus propias características. Para la ejecución de la caja, el músico se sienta frente al tambor que descansa longitudinalmente sobre un banco, y percute con el palo en el centro del parche que queda a su derecha, alternando, en ocasiones, golpes sobre el cuerpo del instrumento. Este palo se agarra con la mano derecha a la manera tradicional.

El cocú primero y el cocú segundo se sitúan de la misma forma que el segundo y el tercero matanceros, con la única diferencia que el instrumentista percute con dos palos y no con uno. En este caso, la forma de agarre de los percutores se asemeja a la de los tambores militares de las bandas, conocida como *agarre tradicional*. Este se caracteriza por la posición y movimiento del percutor en la mano izquierda, pues queda apoyado sobre la bifurcación entre el pulgar y el índice, por encima de la mano, y como segundo punto, el conjunto formado por la flexión de los dedos medio, anular y meñique; el palo queda asegurado con el dedo índice. Para el movimiento del golpe, la mano se orienta hacia arriba y éste se logra girando hacia adentro antebrazo, muñeca y mano. Por su parte, la mano derecha emplea la técnica tradicional como en la caja.

El resto de los membranófonos de este conjunto —el tambor de comparsa y la tumbadora— se ejecutan con las manos y el hierro se percute con un palo o una varilla de metal. El proceso de formación de los tocadores en todos los casos se hace de manera empírica, transmitiéndose de una generación a otra, siempre sobre la práctica.

El análisis acústico, en diferentes formas de ejecución, fue realizado a un conjunto de tambores que responden morfológicamente a las particularidades de los existentes en la ciudad de Matanzas; éstos pertenecen al Conjunto Folklórico Nacional de Cuba y con ellos se obtuvieron los resultados que se exponen a continuación.

El rango espectral de la caja es de 125 Hz a 3,15 kHz, con las frecuencias picos en 125 Hz dentro de las bajas frecuencias. Este comportamiento se aprecia en los tres tipos de toques, con la baqueta libre, combinado de mano libre y palo, y en la combinación de la mano presionada con toque del palo.

La diferencia entre estos toques está dada en el tiempo de caída, el cual en el caso de la baqueta libre es de 1,24 seg.; el combinado (mano libre y palo), de 1,34 seg., y en el de bajo presionado, de 0,33 seg. Esto sucede debido al tipo de golpe, pues lógicamente el sonido vibrará más con el toque libre, mientras que las vibraciones del bajo presionado se apagarán con mayor rapidez.

El espectro de la caja en un fragmento musical oscila entre 80 Hz y 8 kHz. El ejemplo muestra su contenido energético a 125 Hz dentro de las bajas frecuencias, a pesar de que sus oscilaciones alcanzan las medias altas frecuencias, dentro del espectro de la caída del sonido.

En el caso del tambor segundo, el rango espectral abarca de 100 Hz a 6,3 kHz. En este caso, el mayor contenido energético se observa aproximadamente entre 250 Hz y 500 Hz, frecuencias que se clasifican como medias bajas.

Estas características se aprecian en los tres tipos de golpes: al centro de la membrana con la mano, al centro con la baqueta y durante la interpretación de un fragmento musical. El tiempo de caída del sonido es de 1,24 segundos.

Si comparamos el espectro de este membranófono con el del de la caja, vemos que el primero resulta

un poco más agudo que el segundo, aunque no por ello deja de ser un membranófono de registro grave.

El rango frecuencial del tambor tercero oscila entre 100 Hz y 2,5 kHz. Las frecuencias picos se encuentran en 125 Hz dentro de las bajas y medias bajas frecuencias. Estas cifras son las mismas para los tres tipos de toques: dos efectuados al centro con baqueta y el otro es un fragmento musical. El tiempo de caída del instrumento es de 1,10 segundos.

El membranófono denominado bajo se ejecuta sólo con la mano y se relizaron toques al aire, otro tapado y un fragmento musical. En estos casos, el rango espectral del instrumento se comporta entre 63 Hz y cerca de 4 kHz. La frecuencia pico se observa en 125 Hz, lo cual indica que es un instrumento de bajas frecuencias. El tiempo de caída, en el caso del golpe al aire, es de 1,63 seg., en el caso del golpe tapado, de 0,14 seg. La diferencia en ambos tipos de golpe está dada por la disminución de las vibraciones en el golpe tapado.

El espectro frecuencial de un fragmento musical interpretado por el conjunto de tambores más dos campanas, se comporta de la siguiente manera: en los tambores oscila entre 50 Hz y 8 kHz, mientras las campanas, entre 80 Hz y 16 kHz.

En estos instrumentos, el contenido energético está enmarcado entre 125 y 500 Hz. Estas cifras demuestran, aunque de manera aproximada, que este conjunto instrumental se halla dentro del rango espectral de las bajas frecuencias.

Función musical y social

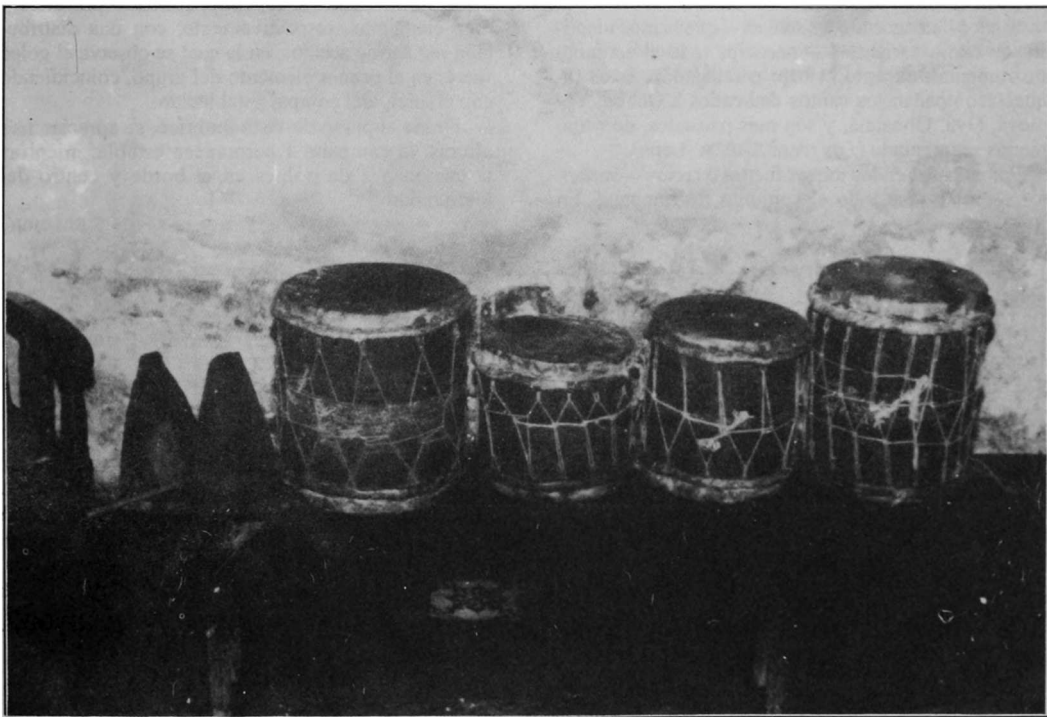
Según indica Fernando Ortiz: “La orquesta Iyesá que conocimos hace años en el cabildo matancero (...) se compone de siete instrumentos: cuatro tambores, dos ekón y un agbé o chequeré” (1952-1955, v. IV: 369).

En la actualidad, el conjunto instrumental iyesá de Matanzas, lo integran cuatro tambores, se estima que el bajo o rebajador constituye una adición criolla al conjunto original. A ellos se añaden dos idiófonos: cencerro, campanas o agogos, de diferentes niveles y cualidades sonoras; el primero de sonido más brillante y el otro de sonido más opaco.

Por su parte, el conjunto instrumental espirituario está compuesto por tres tambores, aunque no resulta frecuente el empleo del cocú segundo. Desde fines de la década del 40, este instrumento se sustituyó por otro unimembranófono, abierto, con sistema de tensión por aro y llaves, similar a una tumbadora, pero más pequeño, denominado llamador o tambor de comparsa. Según los informantes, esta sustitución se origina a partir de la influencia de los conjuntos de comparsas por la zona; así como con el objetivo de enriquecer el ámbito sonoro del conjunto (Brizuela, 1988: cap. III).

En Sancti Spiritus, junto con este tambor se añadió una tumbadora, con el mismo objetivo. De esta manera, el conjunto quedó integrado por los siguientes instrumentos: caja, cocú primero, llamador o tambor de comparsa, tumbadora y el idiófono, que siempre fue la reja de arado o hierro.

Conjunto de tambores del cabildo San Juan Bautista. Matanzas, 1981.





Conjunto instrumental del cabildo Santa Bárbara. Sancti Spiritus, 1985.

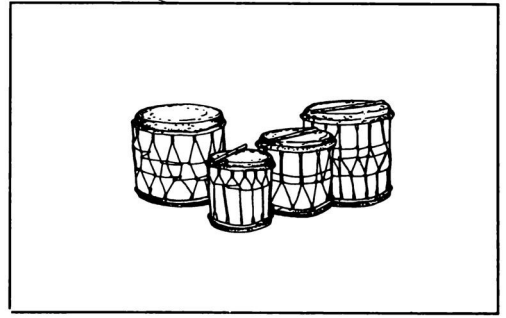
Tanto en Matanzas como en Sancti Spiritus, el conjunto instrumental acompaña el canto. Éste se realiza por un solista —hombre o mujer—, alternando con el coro, compuesto por todos los participantes de la fiesta. El coro siempre utiliza como motivo constante una frase tomada del canto principal.

Los cantos poseen un estilo sponsorial y un diseño melódico breve, basado en movimientos ascendentes y descendentes de la línea melódica, integrada por una serie de cuatro a seis sonidos que se mueven alrededor de un sonido referencial. El solista levanta el canto antes que comiencen los tambores y así da inicio el toque.

En el cabildo San Juan Bautista, de Matanzas, los toques están divididos en dos grupos: los llamados *suaves* y los *fuertes* o *recios*. Cada grupo posee una forma de toque distinta e, incluso, varía el conjunto instrumental.

En los llamados toques suaves —que hemos identificado como variante 1— participa todo el conjunto instrumental, excepto el bajo o rebajador. Estos toques acompañan los cantos dedicados a Ochún, Yemeyá, Oyá, Obbatalá, y son más pausados, de ritmo menos segmentado (*Los iyésá*. Col. A. León).

Por su parte, en los toques fuertes o recios —variante 2— interviene todo el conjunto instrumental. En



Tambores iyésá de Matanzas. Dibujo de Mario González, 1995.

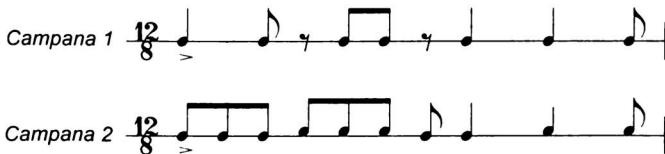
este caso se acompañan cantos dedicados a Elegguá, Oggún, Changó y Ochosi. Son toques más determinantes, rápidos, de figuraciones rítmicas más segmentadas y mayor justeza en el tiempo (*Los iyésá*. Col. A. León).

Para las dos variantes se mantiene igual el orden de entrada de instrumentos. Los primeros en incorporarse son las campanas y la caja, les sigue el segundo, luego el tercero y, finalmente —sólo para la variante 2—, el bajo o rebajador.

Las campanas se tocan de manera independiente. Sus tocadores se sitúan de pie al lado del bajo. Las figuraciones rítmicas que efectúan se corresponden con el canto, según la variante que se interprete. Para la variante 1, como métrica convencional, se estableció el compás de 12/8.

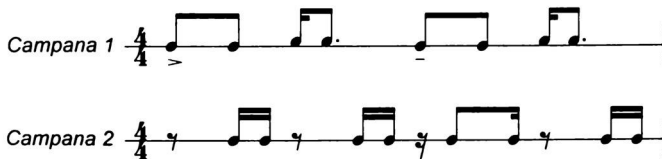
Cada toque de campana se basa en un grupo rítmico constantemente repetido, formado por siete y diez elementos, respectivamente; con una distribución regular de acentos, en la cual se observa el golpe fuerte en el primer elemento del grupo, coincidiendo con el inicio del compás establecido.

Desde el punto de vista tímbrico, se aprecian tres alturas, la campana 1 permanece estable, mientras la campana 2 da golpes en el borde y centro del instrumento.¹⁸⁴



En la variante 2, como métrica convencional se establece entre las dos campanas, el compás de 4/4. Cada toque de campana se basa en un diseño

rítmico fundamental de ocho elementos cada uno, repetidos constantemente y distribuidos en distintas alturas.



¹⁸⁴ Todas las transcripciones se hicieron por la autora.

“Los diseños rítmicos de los cencerros, limitados a dos fórmulas o modalidades diferentes (...) forman diseños regulares y cortos, de valores muy breves y de un sentido expresivo combinatorio” (*Anología de la música afrocubana*, v. 3, LD 3747).

En el conjunto iyesá de Matanzas, la caja entra junto con las dos campanas en ambas variantes. Aunque se ejecuta con palo y mano, el ámbito total de sus sonidos es reducido, pues no se efectúan rejuegos de golpes en distintas partes del parche y puede apreciarse una notable separación entre el ámbito de la caja y los tambores segundo y tercero que ocupan el plano medio. “Esto resulta así, por cuanto el tamborero que ejecuta en la caja va hablando y necesita mayor espacio donde mover una incipiente línea melódica” (*Los iyesá*. Col. A. León).

Variante 1

Variante 2

En las dos variantes, la figuración rítmica que caracteriza a este membranófono es breve, irregular y entrecortada. El escaso nivel de elaboración de los diseños rítmicos, así como el poco aprovechamiento de las posibilidades tímbricas que ofrece la técnica de ejecución de este instrumento, evidencian un considerable empobrecimiento de la función improvisadora que debió cumplir, como instrumento grave del conjunto.

Los tambores segundo y tercero del conjunto instrumental de Matanzas, poseen parecida función mu-

sical, en las dos variantes. Ocupan el registro medio dentro del conjunto y ambos se mueven con figuraciones rítmicas regulares y constantes. Al ser igual su técnica de ejecución, sus niveles frecuenciales se mantienen siempre estables.

Variante 1

Variante 2

Por las semejanzas existentes entre estos dos membranófonos y la relación que guardan respecto de los demás instrumentos, cumplen la función musical de guía métrica dentro del conjunto.

Variante 1

Variante 2

Musical score for Variante 2, measures 1-2. The score is in 4/4 time and consists of five staves:

- Campana 1:** Quarter notes with accents on the first and third beats of each measure.
- Campana 2:** Eighth notes, starting with a quarter rest on the first beat.
- Tercero:** Quarter notes and eighth notes, starting with a quarter rest on the first beat.
- Segundo:** X marks (representing cymbal hits) on the second, third, and fourth beats.
- Caja:** Quarter notes and eighth notes, starting with a quarter rest on the first beat.

El último instrumento en incorporarse al conjunto en la segunda variante —en la primera no participa— es el bajo o rebajador. Su principal función radica en apoyar lo realizado por la caja o

mayor. Para ello emplea un diseño rítmico fundamental integrado por cinco elementos efectuados por los tambores segundo y tercero, así como por las campanas.

Variante 2

Musical score for Variante 2, measures 1-3. The score is in 4/4 time and consists of six staves:

- Campana 1:** Quarter notes with accents on the first and third beats of each measure.
- Campana 2:** Eighth notes, starting with a quarter rest on the first beat.
- Tercero:** Quarter notes and eighth notes, starting with a quarter rest on the first beat.
- Segundo:** X marks (representing cymbal hits) on the second, third, and fourth beats.
- Bajo o rebajador:** Quarter notes and eighth notes, starting with a quarter rest on the first beat. Three 'v' marks are placed above the staff in the second measure.
- Caja:** Quarter notes and eighth notes, starting with a quarter rest on the first beat.

La ejecución del bajo con las manos posibilita lograr diversas cualidades de sonidos a partir del golpe en varias partes de la membrana: golpes abiertos, tapados y presionados. En sentido general, podemos observar que el ámbito sonoro de este conjunto es reducido, apreciándose tres planos sonoros muy bien definidos y estables: el agudo

realizado por las dos campanas; el medio, por los tambores segundo y tercero, y el grave, por la caja y el bajo. Con independencia de la variante que representen, los toques se basan en diseños cortos y repetitivos. Entre todos los integrantes del conjunto hay una relación de recreación de dos elementos rítmicos fundamentales.

En el conjunto instrumental de Sancti Spiritus predomina un solo tipo de toque. El orden de entrada de los instrumentos es el siguiente: hierro o reja de arado; le sigue el llamador o tambor de comparsa; luego, el cocú primero, la tumbadora y, finalmente, la caja.

El grupo rítmico que caracteriza al hierro o reja de arado, consta de siete elementos, cuya distribución ternaria permite que pueda utilizarse como métrica convencional el compás de 12/8. Este grupo resulta similar al que efectúa la primera campana del conjunto de Matanzas.

ne en la misma frecuencia. Este factor, unido a la extensión del grupo rítmico y a la regularidad de sus acentos, justifica la función musical que le corresponde a este idiófono como línea conductora para todo el resto del conjunto.

El segundo instrumento en incorporarse al toque es el llamador. Su diseño rítmico está basado en la combinatoria de grupos de tres elementos, con una relación temporal muy estable.

En la distribución de acentos, el golpe fuerte ocurre en el primer elemento del grupo, coincidiendo el comienzo del grupo con el inicio del compás establecido. Desde el punto de vista tímbrico, siempre se mantie-

La forma de acentuación se corresponde con la métrica establecida. Su regularidad temporal y carácter repetitivo permiten al ejecutante efectuar diversas combinaciones de golpes sobre la membrana: abiertos, tapados y presionados. Esto establece tres niveles frecuenciales, que en diversas combinaciones actúan como un factor de variabilidad para el grupo rítmico de este instrumento.

Según el diámetro y dimensión de su caja de resonancia, así como por su forma de ejecución con las manos, se sitúa en el registro medio del conjunto.

El cocú primero se incorpora tercero al toque. Su diseño rítmico lo constituyen motivos pequeños,

basados en el grupo básico del llamador; es decir, variantes de éste. La combinación entre el grupo básico y sus variantes llega a conformar los diseños rítmicos fundamentales peculiares de este instrumento.

Grupo básico

variante 1

variante 2

variante 3

La distribución de acentos coincide con el compás establecido. De acuerdo con la forma de ejecución de este membranófono se obtiene una misma cualidad de sonido durante todo el toque; sin embargo, se advierten diferentes niveles de altura (agudo,

medio y grave), como resultado del golpe de la baqueta en distintas partes del parche. Los rejugos de altura que se aprecian en sus diseños rítmicos dependen, en gran medida, de la agilidad y dominio del tocador.

Hierros

Cocú

Por el diámetro y dimensión de la caja de resonancia, así como por su forma de ejecución con palos, el cocú se ubica en el plano más agudo de los cuatro membranófonos que integran este conjunto instrumental.

Según el orden establecido, al cocú primero le sigue la tumbadora o quinto. Su toque se basa en la repetición de diseños rítmicos presentes de modo estable en los tres membranófonos anteriores y en el diseño rítmico que sirve de guía métrica al idiófono.

A lo anterior se incorpora un diseño basado en la alternancia de valores cortos y largos, dada por grandes espacios de silencios.

En ciertos momentos se encarga de apoyar a la caja; mas, la combinación irregular de los diversos diseños que componen el toque, permite observar una tendencia hacia la improvisación. De acuerdo con su forma de ejecución (con las manos) pueden apreciarse diversos tipos de golpes: abiertos, presionados y tapados, siéndole este último muy característico.

En su relación con el resto del conjunto, la tumbadora ocupa un plano intermedio entre el cocú primero y el llamador; es decir, resulta más grave que el primero y más agudo que el segundo.

El último instrumento en incorporarse, casi simultáneamente con la tumbadora o quinto, es la caja. Basa su toque en el diseño básico del llamador y en algunos elementos del grupo rítmico del idiófono.

En la caja resulta frecuente la alternancia de valores cortos y largos, dados por los grandes espacios de silencios.

Todos los elementos sonoros que forman el diseño rítmico de la caja, se realizan en un mismo nivel frecuencial, sin observarse variabilidad en la cualidad tímbrica del toque. Esto se debe a la forma de ejecución, en la cual se percute con palo sobre una misma región de la membrana.

El escaso nivel de elaboración rítmica, tímbrica y frecuencial, posibilita apreciar un empobrecimiento evidente de la función improvisadora que debió cumplir la caja, al ocupar el plano más grave del conjunto.

Como el conjunto iyesá de Matanzas, éste, independientemente de las transformaciones hechas a él, posee un ámbito sonoro reducido, con planos muy bien definidos, en los cuales los diseños rítmicos son en general muy elementales, repetitivos y estabilizadores. Entre todos los membranófonos hay una relación de recreación de un mismo diseño rítmico, que se enriquece por el factor frecuencial.

Fragmento de un toque a Babalú Ayé

The musical score is arranged in five staves, each representing a different instrument. The time signature is 12/8. The first system contains two measures, and the second system also contains two measures. The instruments and their parts are:

- Hierro:** Eighth notes, starting on a middle line.
- Llamador:** Quarter notes, starting on a middle line, with accents over each note.
- Cocú:** Strokes marked with 'x' and accents marked with 'v'. It features triplets of three strokes.
- Tumbadora:** Strokes marked with 'v' and accents marked with 'x'. It features triplets of three strokes.
- Caja:** Strokes marked with 'x' and accents marked with 'v'. It features triplets of three strokes.

Los dos conjuntos iyésá existentes en Cuba siempre se tocaron con el objetivo de acompañar cantos y danzas para las celebraciones festivo-religiosas de los cabildos San Juan Bautista, de Matanzas, y Santa Bárbara, de Sancti Spiritus. En ambos prevalecieron dos fechas como las más significativas, en las cuales nunca se dejó de tocar: el 24 de junio y el 4 de diciembre, respectivamente, en honor a sus principales

deidades. Durante el resto del año podía hacerse en cualquier fecha.

Solamente el juego de tambores iyésá de Matanzas tocaba fuera del cabildo; es decir, en otra casa e, incluso, en otra provincia. Al respecto señala el informante Ángel García: “digamos, usted quiere darle un toque a su santo y decide que sea con tambor iyésá, se lo hace saber a su *madrina de santo* y ésta nos

lo comunica a nosotros, entonces vamos a tocarle según sea la fecha de cumpleaños de su santo. Así, hemos tocado en Camagüey, Ciego de Ávila, Cienfuegos, Párraga, Luyanó, Batabanó y hasta Oriente, hemos ido con estos tambores".¹⁸⁵

Desde hace unos cinco años, en Sancti Spiritus sólo se tocan los días 4 y 17 de diciembre; mientras que en Matanzas se continúa haciendo el 24 de junio en la casa, además de los cumpleaños de santos que se celebran fuera de ella, los cuales, según plantea Ernesto Knight, "ya no son tan frecuentes; sobre todo, los que se realizan fuera de la provincia".

Los dos juegos de tambores iyésá son de fundamento. Se cree que dentro de ellos habita la deidad Añá, por lo que son objeto de ritos especiales. Al respecto comenta Argeliers León: "en ellos reside una determinada potencia, especie de divinidad, capaz de ordenar, de pedir, de hablar, que guarda celosamente su secreto, del que sólo sabe el que construyó estos tambores" (*Los iyésá*. Col. A. León). Y continúa: "Como tambores juramentados que son, deben comer, y comen gallo, especialmente gallo negro o gallo indio, o los dos, también comen coco, maíz tierno en mazorca y aguardiente. Ello como comida más propia, porque estos tambores comen de todo. Mientras comen deben ponérseles una o más velas encendidas. Los palos y los cencerros también comen" (*Los iyésá*. Col. A. León). Actualmente estas ofrendas a los instrumentos se realizan en ambos cabildos, sólo una vez en el año.

Historia

El antecedente inmediato y origen del conjunto de tambores iyésá, los encontramos en el continente africano. Vinculados con la cultura yoruba, los iyésá constituyen un grupo étnico que habita en la región de Ilesha, en Nigeria Occidental. Durante los siglos de la trata llegaron a Cuba esclavos de esta etnia bajo la denominación genérica de lucumí, término aplicado para nombrar a otros esclavos procedentes de la llamada "Costa de Oro" (López, 1985: 80).

La aparición en Cuba de tambores iyésá se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, cuando surge en Matanzas el cabildo iyésá Oggún Arere. Fue fundado en 1854 por 21 babalawo, todos negros de nación ya libres, llegados a Cuba a través de la trata esclavista.

Acerca de la fundación de este cabildo señala Argeliers León: "Aquellos veintiún babalawos fundadores eran todos negros de nación, que la trata esclavista había arrancado de sus tierras Iyésá Moddú, reunién-

dolos la suerte, siendo ya libres. Y se encontraron y reunieron en Matanzas, en otro cabildo, que venía desde antes agrupando a los hombres que llegaban de la región Yoruba: el cabildo de Santa Teresa. Fue este cabildo el que bautizó la bandera del que así nació y reunía a negros iyésá en este cabildo de San Juan Bautista" (*Antología de la música afro-cubana*, v. 3, LD 3747).

Entre los primeros fundadores se hallaban: Ciprián García, hijo del primer rey del cabildo; Juan de Dios García, Juana Bautista; Loreto García; Ángel Pelladito y Sabino Jorge García García (a quien todos conocían por *Luz Brillante*). En la actualidad, al frente del cabildo quedan su director, Ángel García, y Ernesto Knight García.

No sólo en Matanzas se conoció la presencia de este componente étnico; el propio Argeliers León reconoció la existencia de dos cabildos integrados por negros iyésá en La Habana, desaparecidos desde antes de la década del 50 (*Antología de la música afro-cubana*, v. 3, LD 3747). También Rogelio Martínez Furé plantea que en las antiguas provincias La Habana, Matanzas y Las Villas hubo varios cabildos de esta procedencia africana (1979: 136).

En los trabajos de campo se corroboró la existencia de instrumentos semejantes a los tambores iyésá de Matanzas en diversas zonas de la antigua provincia de Las Villas.

Sobre la presencia de instrumentos musicales iyésá en la zona central del país, informantes de avanzada edad, en la ciudad de Sancti Spiritus, insisten en que desde mucho antes de la guerra de 1868, ya existía este cabildo; pero aún antes de estar en dicha ciudad tuvo su primer asentamiento en la zona de Mapos, donde trabajaban los africanos Ma Salomé Valle y Octavio Carrillo, *Taita Vale*, ambos de nación lucumí-yesa, pertenecientes a la dotación de esclavos de la familia Valle y a quienes mencionan como sus fundadores.¹⁸⁶

Florentino Agüero, uno de los más cercanos a las tradiciones del cabildo espirituario, nos relató que "los primeros dueños de éste, los africanos, asentaron primero esta tradición en Matanzas y después vinieron para acá, no para Sancti Spiritus, sino primero estuvieron en Mapos y Guasimal, y luego vinieron para la vivienda que está en la esquina,¹⁸⁷ donde primero estuvo este cabildo hasta fines del siglo que se trasladó para el lugar en que ahora se encuentra".¹⁸⁸

La posibilidad de que algunos esclavos iyésá fueran comprados en la zona occidental y traídos al centro del país —en este caso, a Sancti Spiritus— no resulta improbable, si se tiene en cuenta la gran diversidad étnica de los africanos radicados en occi-

185 Ángel García Ulloa, n. 1906. Matanzas, 1989 (Col. A. Brizuela).

186 Testimonio de Leoncia Marín, de 99 años (n. 1882), cantante y conocedora de tradiciones africanas en Sancti Spiritus, ciudad; Guillermina Marín, *La Niña*, 87 años (n. 1903), cantante del cabildo Santa Bárbara de Trinidad, Sancti Spiritus, y Fortunato Valle, tocador, tiene a su cuidado el local de esta institución (Col. A. Brizuela).

187 A partir de su traslado para Sancti Spiritus, el cabildo Santa Bárbara ocupó la vivienda número 48 de la calle Jesús María, entre Don Pedro León y San Ignacio; pero por ser muy pequeña, se mudaron a Jesús María, número 35, donde permanece hasta el presente.

188 Testimonio de Florentino Agüero Ruiz, 69 años (n. 1917), cantante principal del cabildo Santa Bárbara en Sancti Spiritus, ciudad, 1986 (Col. A. Brizuela).



Foto: Carlos Manuel Fernández

Nicolasa Valle, antigua dueña del cabildo Santa Bárbara. Sancti Spiritus, 1982.

dente, y en especial en Matanzas, donde ya conocemos que existe un cabildo iyesá de más de 100 años de fundado.

Aunque no se ha hallado prueba documental alguna que confirme la fecha de fundación del cabildo iyesá Santa Bárbara, en Sancti Spiritus, los testimonios de informantes y algunos otros datos encontrados al respecto —entre ellos, una nota de prensa de 1894 (Brizuela, 1988: 185)—, llevan a admitir que también estamos ante una institución de más de 100 años de existencia.

Por ser Santa Bárbara (Changó) la deidad fundamental de este cabildo, resulta notable la presencia de atributos y objetos que la identifican; sin embargo, también hay en toda la casa una marcada presencia de Oggún e, incluso, una habitación (permanentemente cerrada) dedicada exclusivamente a este santo. En la actualidad, al frente del cabildo permanecen Fortunato Valle, Sixta Valle, Hermenegildo Valle, Nicolás Zulueta y Olga Gutiérrez Valle.

Al indagar en otras zonas de la provincia Sancti Spiritus acerca de la presencia de instrumentos iyesá, pudimos constatar, a través de la informante Francisca Roja, que “existió un cabildo lucumí en el que tenían tambores forrados por las dos cabezas, con cañamos de algodón de una cabeza a la otra, de origen lucu-

mí-yesa, y se tocaban con palos y también a veces con las manos”.¹⁸⁹ En verdad, el tambor que se conserva hoy día en la casa de Heriberta Rojas en Guasimal, conocido por sus dueños como tambor de origen lucumí-yesa, es unimembranófono, abierto, de parche clavado que se toca con dos palos. Su función musical radica en participar en fiestas de bembé.

En Trinidad supimos de la existencia de tambores similares a los de Sancti Spiritus, en los cabildos de Santa Teresa y Santa Bárbara; mas, sus dueños no los reconocen como tambores iyesá, sino como de bembé.

En diversos trabajos de campo realizados también en la provincia Cienfuegos, se detectó la presencia de conjuntos instrumentales que poseen dos tambores de dos parches, cilíndricos, con sistema de tensión por atadura de cuero a cuero, parecidos a los de procedencia iyesá de Matanzas y Sancti Spiritus; sin embargo, sus dueños lo reconocen como de bembé. Éstos se encuentran en las zonas de Palmira, Cienfuegos y Cruces.

Finalmente podemos ubicar como área de expansión que cubrió el conjunto instrumental iyesá en nuestro país, la franja norte de las provincias occidentales de Ciudad de La Habana, Matanzas y la ciudad de Sancti Spiritus.

189 Testimonio de Francisca Rojas, 81 años (n. 1904), vinculada con las prácticas festivas de antecedentes yoruba, Sancti Spiritus, ciudad (Col. A. Brizuela).

Tambores dundún¹⁹⁰

Descripción y clasificación

Constituyen un conjunto de cuatro tambores. Dos de ellos —la caja y el umelé—, aunque con diferente tamaño, son membranófonos de golpe directo, con caja de madera tubular cilíndrica, con dos membranas de percusión independientes, atadas con una cuerda de cáñamo y tensadas con tirantes de igual material que enlazan los parches entre sí y se ajustan mediante bandas transversales de tensión (211.212.1-8121).

Otro de los integrantes de este conjunto de membranófonos es el *ganga* o *guengue*; membranófono de golpe directo con caja de madera tubular en forma de reloj de arena, con dos membranas de igual diámetro que se percuten en juego, atadas con una cuerda de cáñamo y tensadas por tirantes de igual material que enlazan ambos parches y que se ajustan con bandas transversales de tensión (211.242.2-8121).

El cuarto tambor es el requeté o cazuela. Unimembranófono de golpe directo con caja semiesférica con la membrana atada y tensada por cuerdas de cáñamo que forman un rodete en la parte inferior de la caja de resonancia; entre este rodete y la superficie de madera se ajustan cuñas parietales de tensión (211.11-8523).

Terminología

Este conjunto instrumental no se conoce popularmente como tambores dundún, sino como de bembé. Sin embargo, durante el estudio en el terreno y tras consultar las fuentes bibliográficas, hemos constatado su similitud, tanto morfológica como terminológica, con los juegos de dundún de Nigeria, por lo cual hemos convenido llamarlos así para su estudio y diferenciar su terminología —y funciones— del resto de los conjuntos membranófonos empleados en las fiestas de bembé.

Tambor *ganga* o *guengue* del cabildo La Divina Caridad. Cienfuegos, 1983.

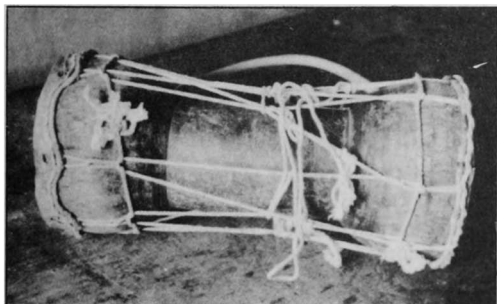
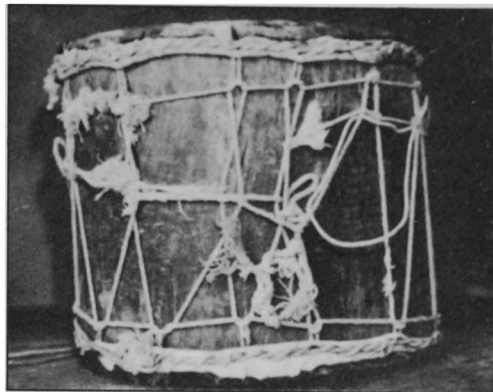


Foto: Rolando Córdova



Caja del conjunto de dundún, cabildo La Divina Caridad. Cienfuegos, 1984.

En *Los instrumentos de la música afrocubana*, Fernando Ortiz señaló la existencia en Cienfuegos, en un templo lucumí, de un tambor llamado dundún (1952-1955, v. IV: 365) y lo relaciona con un posible antecedente yoruba. Expresa: “Los yorubas de África, al menos los de hace un siglo, tuvieron un tambor llamado *dondón*, según refiere Bowen en su diccionario inglés-yoruba” (1952-1955, v. IV: 366). Mas, no se refiere a los términos del resto de los tambores del juego.

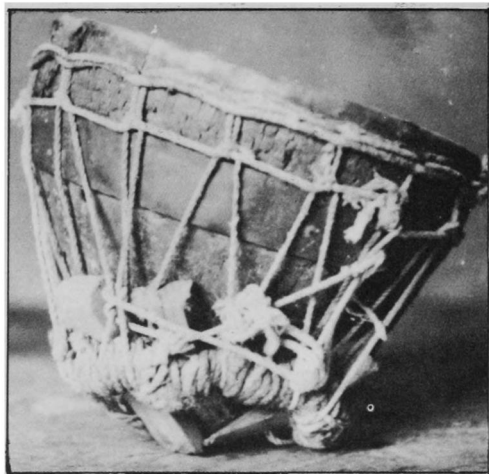
Según Laoye Timi de Ede, los tambores que integran los juegos dundún de Nigeria se nombran: 1) *iyá ilú*, 2) *gudugudú*, 3) *kerikeri*, 4) *isayu*, 5) *kanango*, 6) *gangán* (1961, año 1. no. 6: 20). También apunta que los tambores —similares— dedicados a Obbatalá reciben los nombres de: 1) *igbín*, apodado *iyá nla*, 2) *iyá gan*, 3) *keke* y 4) *afere* (1961, año 1, no. 6: 17). Asimismo, el mismo autor se refiere a los términos para designar los tambores batá de Nigeria: 1) *iyá ilú*, 2) *emelé abo*, 3) *emelé ako*, 4) *kudi* (1961, año 1, no. 6: 20).

En la terminología cubana —y, en especial, en el área que ocupa la actual provincia Cienfuegos— se advierten reminiscencias de los nombres originarios de los dundún mezclados con términos presentes en los otros juegos nigerianos antes citados, lo cual nos puede llevar a inferir, por la vía terminológica, la remota presencia de todos estos juegos de tambores yoruba, en esta área del centro del país.

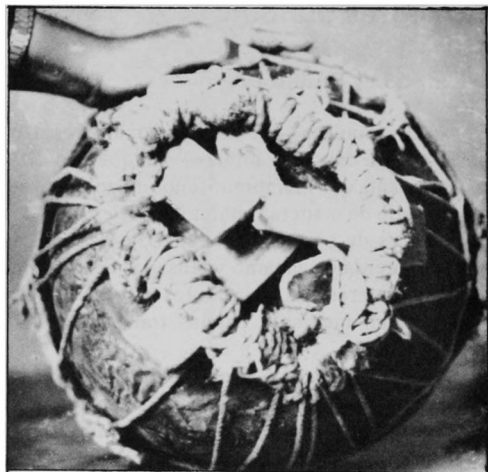
Los tambores dundún son llamados en el presente caja, umelé, *ganga* y requeté. También existen algunas variantes en estas terminologías que detallaremos a continuación.

Caja está más generalizada para llamar al mayor, como resulta frecuente en los tambores cubanos. No obstante, en la zona de Palmira, donde se conservan tradiciones muy antiguas de la santería, locali-

190 Carmen María Sáenz Coopar, autora.



Cazuela del conjunto de dundún, tambor semiesférico conservado en el cabildo La Divina Caridad. Cienfuegos, 1984.



Detalle de tensión de la cazuela o requeté del cabildo La Divina Caridad. Cienfuegos, 1984.

zamos el término *iyá* para nombrar este tambor, considerado el más importante del juego, pues contiene el *Añá*.¹⁹¹

El *umelé* también se llama *umbelé* y *omelé*, lo cual pueden ser variantes fonéticas. Este apelativo tiene un parentesco cercano con *emelé*, nombre usado en Nigeria para los tambores *batá*, del cual *umelé* puede ser una derivación debido a la trasmisión oral.

En correspondencia con su función musical, este tambor también se conoce por dos términos cubanos relacionados con el vocabulario y funciones rumberos: *abridor* o *llamador*, así como *mula*. A semejanza del segundo de los *yuka*.

El tercero es el *ganga*, *keke* (*queque*) o *guengue*, lo cual refleja igualmente una similitud con el también tercero de los tambores para los cultos a *Obbatálá*. En el cabildo La Divina Caridad de Cienfuegos, el tocador regular de este tambor lo llama *dundún* y refiere que este nombre es muy antiguo y que así se le llamaba a principios de siglo al toque de estos tambores.¹⁹²

Esta información coincide con la brindada por Ortiz —tanto en la ubicación como en la descripción morfológica del tambor señalado como *dundún*—; posiblemente se trate del mismo caso localizado en nuestra investigación.

El *requeté* también se nombra *cazuela*, debido a su forma semiesférica. La morfología y empleo de este tambor coinciden con un instrumento localizado por Ortiz en Cienfuegos en 1954 y que llama *gududú* (1952-1955, v. IV: 398). La descripción del instrumento y el vocablo para nombrarlo, coinciden a su vez con el segundo tambor del juego *dundún* nigeriano que apunta *Laoye* y que citamos antes. No obstante, este término no se ubicó durante las pesquisas para esta investigación ni se reconoce por los tocadores y religiosos actuales.

Construcción

La tradición constructiva artesanal de estos tambores fue muy rica hasta la década del 50 aproximadamente y poco a poco se ha ido perdiendo. Los tambores confeccionados hace muchos años, al deteriorarse, se sustituyen de manera definitiva por *tumbadoras*.

Más, nos referiremos a algunos aspectos relatados por informantes que alguna vez se dedicaron a su construcción o reparación o de tocadores que, por supuesto, conocen de los cueros y cáñamos empleados para lograr su cualidad tímbrica característica.

Tradicionalmente, los tambores se construían por carpinteros vinculados con los *cabildos*; por lo general, practicantes de la religión. Lo más adecuado consistía en localizar en el monte un tronco lo bastante largo y con un diámetro tal, que permitiera “sacar de un mismo palo” la madera para hacer los cuatro tambores, para así lograr un timbre uniforme. En la elección de la madera era fundamental su resistencia y peso liviano, características del *cedro*, el *mango* y el *aguacate*, los preferidos por los artesanos. De acuerdo con los criterios de éstos, existen otras variantes como la *yagrama*.

Una vez seleccionado el tronco, se ahueca con un *barreno*, se le da *candela* para quemarle la *tripa* y después se rebaja con una *trinchá* para dar la forma y dejar el grosor deseado a la madera, generalmente de 10 o 15 mm. En la *cazuela* o *requeté*, mediante un *cepillo de voltear* se obtiene la silueta semiesférica propia de la *caja de resonancia*. Las *cuñas de tensión* que presenta este tambor se hacían de la misma madera de la *caja de resonancia*.

Para los *parches* sirve el *cuero de chivo*, aunque hay tocadores que prefieren poner *cuero de chivo* en un *parche* y de *carnero* en otro, con el fin de

191 Israel Entenza Montalvo, n. 1941. Palmira, Cienfuegos, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

192 Serafino Hidalgo Jiménez, n. 1917. Cienfuegos, ciudad, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

lograr contrastes en el timbre en el caso de los bimedranófonos.

Alrededor de los parches se coloca un aro de cabulla (cáñamo o sóga), en el cual se insertan las cuerdas de cáñamo o curricán, las cuales van de cuero a cuero formando rombos en su tejido.

El decorado es variado. Usualmente se realizan franjas horizontales o verticales con los colores propios de la deidad a la cual está dedicado el conjunto; los tambores dedicados a Aggayú se pintan con franjas rojas, amarillas y verdes; los dedicados a Oggún, de verde y plata, y los dedicados a Changó, de blanco y rojo. Algunos juegos, como la caja y el umelé del cabildo Santa Bárbara de Palmira, presentan un decorado más complejo, con la imagen de la virgen y otros motivos alegóricos pintados con óleo. También hemos hallado juegos de tambores sin pintar ni barnizar, con la madera "limpia", solamente lijada.

Las dimensiones de estos instrumentos pueden variar sutilmente según las características del madero empleado. Como modelo hemos tomado las medidas del juego de tambores del cabildo La Divina Caridad de Cienfuegos.

	Caja	Umelé (en mm)	Ganga	Requeté
Longitud	400	360	500	240
Diámetro superior	-	-	-	270
inferior	460*	270*	230	-
	360*	250*	240	-
Perímetro al centro	-	-	465	-

* Ligeramente ovalado.

En otras casas-templo y cabildos de Palmira, Cruces, Abreus y Lajas hay ejemplares de caja y umelé, pero en ningún otro caso se localizó la existencia actual del requeté, sólo —en el cabildo Santo Cristo de Palmira— existe un ejemplar en desuso de ganga; por lo cual el conjunto de cuatro tambores se completa, como ya se ha indicado, con dos tumbadoras.

Los palos percutores de la caja y el umelé —dos para cada tambor— son generalmente de guayabo, aguacate o almácigo. Para su construcción se corta un listón de madera, se rebaja con una navaja y luego se lija. Estas baquetas tienen por lo común una longitud entre 300 y 400 mm y de 10 a 15 mm de diámetro; medidas que pueden variar ligeramente de acuerdo con las preferencias del tocador, quien las construye por lo regular.

Otro tipo de palos percutores se usó hace tiempo para todos los tambores del juego y en la actualidad, sólo para la percusión del ganga. Estos consisten en una rama de guayabo arqueada, de unos 400 mm de largo, entizada en ambos extremos por unas tiras de cuero de res curtido a manera de maceta. Hoy día no se confeccionan habitualmente.

Un tercer tipo de percutores, empleados sólo para la ejecución de la cazuela o requeté, consiste en dos correitas o "chancletas" de aproximadamente 200 mm de longitud y 50 mm de ancho que se hacían de cue-

ro, pero en la actualidad se corta con una chaveta un pedazo de polea o goma de neumático y una vez recortada se le pasa un poco de lija por los bordes.

Ejecución

Para su ejecución, el conjunto se dispone en el local de la festividad de la siguiente manera: de izquierda a derecha 1) guataca, 2) requeté, 3) caja (al centro), 4) umelé y, a la extrema derecha, 5) ganga.

El tocador ejecuta la caja sentado, apoya el instrumento sobre su pierna derecha en posición oblicua y con dos palos o baquetas, que sujeta con ambas manos, percute en los dos parches. El toque que se efectúa con el palo sujeto con la mano derecha es más rico en figuras rítmicas, a diferencia del que se realiza en el parche posterior con el palo sujeto con la mano izquierda, el cual marca el pulso rítmico.

El umelé se coloca en forma oblicua sobre la pierna izquierda del músico, quien permanece sentado. Es necesario aclarar que tanto el tocador de la caja como el del umelé se sientan preferentemente en un banco de madera, un taburete o una silla sin brazos para no entorpecer la interpretación. En el momento de ejecutarse, este tambor sólo se percute sobre uno de sus parches con dos baquetas que sujeta el intérprete con ambas manos.

El ganga se cuelga, mediante una correa de cuero o lona, del hombro izquierdo del tocador, quien per-

Umelé del conjunto del cabildo La Divina Caridad. Cienfuegos. 1984.



Foto: Rolando Córdoba



Foto: Rolando Córdoba

Ejecución del ganga del conjunto del cabildo La Divina Caridad. Cienfuegos, 1984.

manece de pie y acomoda la parte central del instrumento debajo del brazo.

Con la presión controlada del brazo contra el instrumento, el músico regula la tensión del cáñamo y, por ende, la altura del sonido.

La ejecución del dundún nigeriano —el ganga del conjunto cubano— descrita por Laoye contribuye a confirmar la relación inmediata entre el instrumento en Cuba y Nigeria: “Para tocar *dundún* los tirantes de cuero con que se conectan las dos membranas del tambor, se aprietan con el brazo izquierdo y al atezarlas puede levantar el diapason del tambor y producir los tonos requeridos” (1961, año 1, no. 6: 20). En cuanto a la percusión de este tambor señala Laoye: “se toca una cara con un palo encorvado con la mano derecha, y la mano izquierda se usa en la otra cara para regular el tono” (1961, año 1, no. 6: 20).

Esto no coincide exactamente con la descripción hecha por Ortiz en sus trabajos y en los observados por nosotros en 1981-1982 en Cienfuegos. El ganga se percute actualmente con dos palos curvos, muy parecidos a las baquetas aguidafi de Nigeria. Éstos se sujetan con ambas manos, pero la mano izquierda combina la percusión con golpes secos de la parte posterior de los dedos sobre el parche, para regular el sonido.

Resulta interesante cómo Ortiz describe la ejecución de un juego de tambores vistos por él en Perico, Matanzas, y que evidencia además la presencia his-

tórica del conjunto dundún en la llanura matancera hasta la década del 50: “En Perico (Matanzas) vimos ‘tocar lucumi’ con tambores de distintos tamaños, cilíndricos y bимembranófonos. El mayor o caja se tañe con dos *aguidafi*, el segundo con dos varillas o palos, o con dos manos, y el cuarto, semiesférico y cerrado, llamado *gudugudú* que se percute a dos manos o con dos correitas de cuero grueso, sujetándolo el músico entre las piernas. A esta orquesta acompañaba una *guataca*” (1952-1955, v. IV: 425-426). La reseña de Ortiz sobre la forma de ejecución del *gudugudú* coincide por completo con la forma actual de tocar la *cazuela* o *requeté*.

Hoy día, durante los toques del conjunto dundún en Cuba participan regularmente en la fiesta nueve o diez tocadores; ellos dominan la ejecución de todos los instrumentos del conjunto y se rotan durante la festividad, la cual puede extenderse durante seis u ocho horas.

Función musical y social

El conjunto de tambores dundún realiza los toques que acompañan los cantos y bailes dedicados a los orichas durante la fiesta de bembé. Estos tambores intervienen en las celebraciones festivas en los días que se rinde homenaje a cada deidad. Las más veneradas son: Changó o Santa Bárbara y Babalú Ayé o San Lázaro —4 y 17 de diciembre, respectivamente—; el 2 de febrero, Yewá o Virgen de la Candelaria (santa patrona de Cienfuegos); el 8 de septiembre, Ochún o la Caridad del Cobre, y el 31 de diciembre, la víspera de San Manuel.

También está generalizada la celebración de fiestas de bembé para conmemorar los cumpleaños de santo de los iniciados, la fecha de creación de un cabildo y para dar gracias a una deidad por el cumplimiento de una promesa.

La *guataca* abre el bembé y su toque actúa como línea rítmica conductora. El primer tambor que se incorpora es el *umelé*; que efectúa una función reguladora y complementaria del *hierro*. Mantiene todo el tiempo una relación muy simple que varía desde el punto de vista tímbrico, al alternar diferentes tipos de toque a mano limpia o con palo.

Posteriormente se suma el *requeté* que suele realizar figuraciones muy fragmentadas pero estables, con algunos momentos de improvisación que recuerdan el *repiqueo* del quinto en la rumba. A continuación se integra el *ganga* con un diseño rítmico también estable que subraya el pulso métrico del toque.

Por último aparece la *caja*. Como en otros conjuntos de ascendencia africana, tiene a su cargo las improvisaciones, las manifestaciones más virtuosas dentro del conjunto. Este instrumento presenta el diseño rítmico más variado y en estrecha correspondencia con la elaboración danzaria.

Los comportamientos mencionados que suelen constituir regularidades se observan en el toque a Ochún, tomado como ejemplo, según interpretación de los tocadores del cabildo La Divina Caridad de Cienfuegos.¹⁹³

193 La transcripción fue realizada por Electra de la Osa.

Fragmento de un toque a Ochun

El conjunto de tambores dundún y sus variantes actuales en la región central de Cuba, cumplen una función de máxima religiosidad, pues es el conjunto de instrumentos musicales que oficia en las ceremonias. Con ellos se efectúa el oru a las deidades antes de comenzar un toque y ante ellos se presentan los iniciados o iyawó en la santería. La función religiosa que desempeña es similar a la de los sagrados batá, y como éstos son tambores juramentados, de fundamento.

Durante el proceso de confección se guardaban normas rituales, tanto para el constructor como para los futuros tocadores, quienes participaban, junto con un babalawo, en la preparación del Añá o *prenda secreta* que se pone en el interior del tambor mayor o caja.

Cuando los tambores van a tocar en algún evento religioso, los tamboreros —quienes deben ser santeros juramentados como músicos— deben “lavarse las manos”; es decir, pasar por un proceso de rezos y ceremonias religiosas, y no deben mantener relaciones sexuales, el día anterior, exigencias semejantes a las observadas por los olubatá.

Estos tambores de fundamento están relacionados en la zona con dos deidades principales: Ochún y Ogún guerrero; otros juegos están dedicados a Changó, Aggayú y Yemayá, entre otros.

Historia

Según afirma el nigeriano Laoye, los tambores dundún se encuentran en uso en toda la tierra yoruba y en algunas otras partes de la región (1961, año 1, no. 6: 20). Esta afirmación corrobora las opiniones de Ortiz acerca de la procedencia étnica oyó o takuá de ellos (1952-1955, v. IV: 379).

Además, Ortiz se refiere a unos tambores okpelé a los cuales atribuye un origen iyésá y que por su descripción son muy semejantes a los dundún; aunque entre los informantes actuales o la bibliografía cubana postortiziana no hemos hallado referencias a esa terminología. Ortiz los detalla así: “También a veces nos han descrito tambores okpelé como de cajas cilíndricas, bимembránófonos, ambipercusivos, con tensión establecida por cordeles estirados en forma asimétrica

de cuero a cuero. Se dice que fueron originados en la matancera población de Cidra. Son sustitutos de los batá pero ‘menos fundamentados’ y se acompañan con dos hierros, a manera de bembé” (1952-1955, v. IV: 91).

En la misma fuente señaló la imposibilidad de hacer una exacta correspondencia con los antecedentes de estos tambores en África, pues existen múltiples interinfluencias, transculturaciones y combinaciones en el uso de los instrumentos de toda la región centro-occidental del propio continente.

Laoye menciona la práctica relativamente reciente —década del 60 del presente siglo— de combinar con cierta libertad los tambores e idiófonos de hierro con otros conjuntos yoruba, lo cual puede haber influido en el complejo proceso de traslado y readaptación de funciones en Cuba, en la imprecisión terminológica para su denominación y en la creación de nuevas combinaciones instrumentales similares, pero a la vez no identificables plenamente con los modelos africanos, como nos sucede con este juego de tambores en estudio.

Respecto de esto, como ya expresó Laoye: “El juego de shekeré puede tocarse solo o junto con el juego *dundún*. Debo mencionar aquí que los *dundún*, los *batá*, los *shekeré* y los *apinti* no se mantienen en grupos herméticos, sino se mezclan libremente unos con otros, o los cuatro juegos pueden tocarse en conjunto para formar una orquesta” (1961, año 1, no. 6: 23).

Los informantes cubanos actuales no tienen una noción clara del antecedente étnico de estos tambores, pero por lo general señalan que son tambores lucumí. Algunos, como el caso del cienfueguero Ismael Entenza, precisan que sus “mayores”¹⁹⁴ reconocían la procedencia “yesá” (iyesá) de estos tambores, “que eran tambores de guerra, porque se utilizaban para enviar mensajes de un lugar a otro”.¹⁹⁵

La antigüedad de la presencia de estos juegos de tambores en el área de localización —Matanzas, Cienfuegos y parte de Villa Clara—, resulta difícil de precisar; tal vez date de los primeros asentamientos de grupos de la amplia amalgama yoruba en las plantaciones azucareras de estas llanuras. Sobre su limitada difusión y tradicionalidad, Ortiz considera lo siguiente: “Acaso el *donón* [dundún en África] lo hubo entre las dotaciones de esclavos y fue de los prohibidos por las autoridades coloniales. Lo cierto es que no hemos hallado quien lo haya visto, salvo en el citado ejemplar de Cienfuegos” (1952-1955, v. IV: 366).

Y verdaderamente, en las zonas llanas de la actual provincia de Cienfuegos se conservan reminiscencias de juegos de dundún; por ejemplo, los más completos se encuentran en Palmira en los cabildos San Roque —cuyo juego original fue construido en 1886 y se ha reparado varias veces—, El Cristo y Santa Bárbara.

También se mantienen en funciones juegos de dundún en los cuales sólo se conservan la caja y el umelé, como en los cabildos de Santa Bárbara de Cruces y Abreus y varias casas-templo de Lajas, Rodas y Aguada de Pasajeros, en la provincia Cienfuegos. Placetas y Ranchuelo son localidades cercanas en la actual provincia Villa Clara, donde se ha ubicado la presencia histórica de estos juegos de tambores, vigentes hasta la década del 50 del presente siglo.

En los municipios matanceros de Perico y Jove-llanos encontramos referencia histórica del uso de tambores semejantes, que coinciden plenamente con las observaciones de Ortiz en esa zona.

El único juego de dundún que se mantiene hoy día con todos sus instrumentos en su morfología originaria es el del cabildo La Divina Caridad de la ciudad de Cienfuegos.

Creemos que la importancia religiosa que se le concedió a estos tambores en la región haya posibilitado su permanencia y arraigo. Aún hoy día, en ésta no se tocan los tambores batá y salvo raras excepciones se trasladan estos conjuntos hacia ella para las ceremonias. La máxima religiosidad que asumieron los dundún en esta región del país, puede haber sido una garantía para su conservación hasta nuestros días.

Tambores gangá¹⁹⁶

Descripción

Membranófonos de golpe directo con caja tubular cilíndrica y dos membranas de percusión independientes durante la ejecución. El sistema de tensión de los dos juegos de tambores localizados en Cuba, presenta como característica común la atadura de la membrana con cáñamo y tirantes o ligaduras de tensión de parche a parche. Un elemento diferenciador radica en el empleo o no de bandas transversales de tensión (211.212.1-8121) y (211.212.1- 811).

Terminología

Los términos originales aplicados para denominar cada uno de estos instrumentos se han perdido, pues sólo los conocía Linda Diago, fallecida en 1982,¹⁹⁷ principal figura de este grupo de portadores. En la actualidad se identifican de manera genérica como tambores gangá o, individualmente, como caja, salidor o mula y cachimbo o segundo, de mayor a menor.

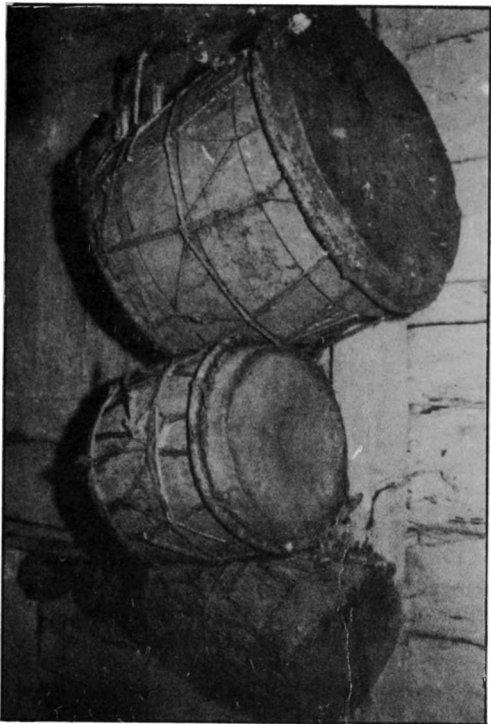
Los vocablos caja, mula y cachimbo se usan a menudo en Cuba para denominar cada tambor en las diferentes agrupaciones de tres o más membranófonos, con independencia de su tipo organológico.

194 “Mayores”, en este caso se refiere a los ancianos con mayor jerarquía y experiencia en la religión.

195 Ismael Entenza Montalvo (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

196 Ana Victoria Casanova Oliva, autora.

197 Linda Diago, n. 1915 - m. 1982. Perico, Matanzas (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).



Tambores gangá con bandas transversales de tensión, pertenecientes a Linda Diago. Perico, Matanzas, 1981.

Los nombres *salidor* y *segundo* se aplican al tambor mediano y al pequeño, respectivamente, y están vinculados con la función musical que desempeñan; *salidor* al que *sale*, el que siempre inicia el toque, y *segundo* al que se integra en número de orden consecutivo al toque; o sea, sigue inmediatamente en orden al primero.

Ortiz refiere el uso de tambores gangá en Yaguajay bajo los términos de *cerrador*, *llamador* y *golpeador* (1952-1955, v. III: 410). En uno u otro caso se evidencia la pérdida de los vocablos africanos originarios.

Construcción

De acuerdo con la memoria de los informantes entrevistados no puede precisarse la descripción exhaustiva del proceso constructivo de los viejos ejemplares de tambores gangá, cuya antigüedad se remonta al siglo XIX. Aún más, cuando sólo se conservó hasta 1986 el cachimbo con la caja de resonancia original de tronco de árbol ahuecado, pues tanto la caja como la mula de este juego se reconstruyeron por su deterioro; esta vez, como procedimiento de confección, sirvió la unión de duelas de madera. No obstante estas limitantes, pueden establecerse algunas generalidades, como rasgos comunes, a partir del proceso constructivo de otros

tambores que emplean secciones de troncos de árboles ahuecados como cajas de resonancia y el montaje del parche y todo el sistema de tensión por cordajes usados en la confección de los actuales tambores gangá.

En las formas más antiguas de construcción, para las cajas de resonancia sirvió el tronco de árbol de aguacate, cuya madera poco dura y de textura fibrosa es propicia para el vaciamiento interior y muy común de encontrar en el monte, ya ahuecado o semi-vaciado interiormente. En estos casos, la terminación del proceso de ahuecamiento se hace mediante un objeto afilado (gubia o cuchillo) y el fuego, hasta obtener el grosor adecuado. Para el parche servía el cuero de chivo o carnero.

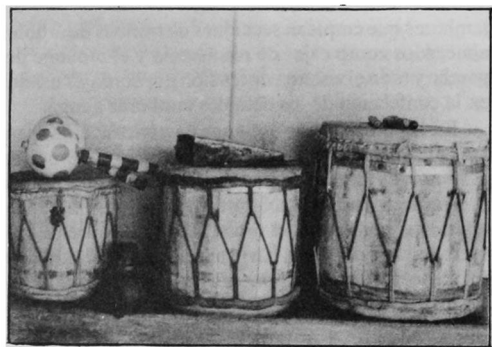
Después de seco se cortaba con cualquier instrumento afilado en forma de circunferencia y se introducía en agua hasta que se ablandara y pudiera colocarse en las bocas de la caja de resonancia, previamente construida o preparada para el cambio de parche. Es importante señalar que en estos tambores la sustitución de los parches se hacía anualmente, así como el cambio de los cáñamos. El acabado de éstos era la decoración con pintura rosada.

En la construcción de los actuales tambores de la agrupación Gangá Longobá de Perico, Matanzas, la caja de resonancia se confecciona con duelas de barriles de manteca reducidas según el tamaño de cada uno. Estas duelas, después de recortadas con un serrucho, se unen a presión mediante dos aros de zinc previamente confeccionados. Se ponen una al lado de otra por la parte interior de los aros y apoyadas sobre éstos. Los aros quedan hacia uno y otro extremo de la caja de resonancia así formada. Con posterioridad, la madera se lima con escofina,¹⁹⁸ lo que empareja las diferencias mayores de la superficie. Para realizar el acabado se pule con papel de lija y se obtiene una superficie lo más lisa posible.

En los tambores gangá actuales, el parche se hace con cuero de res ya curtido y apelmabrado. Los cueros cortados en forma de circunferencia deben permanecer durante 24 horas remojuados en agua, antes de ponerse en ambas bocas de la caja de resonancia. Éstos se amarran con una sogá gruesa, entonces el borde interior del parche se dobla hacia arriba, de manera que envuelva toda la sogá; de este modo, mediante un punzón de metal ensartado con cordajes de fibras vegetales (para los tambores más antiguos) o de materiales sintéticos (para los actuales), se abren orificios que atraviesan las superficies inferior y superior del cuerpo, hasta quedar la sogá totalmente forrada. Con el cordaje, denominado de manera genérica cáñamo, se forman especies de arcos en cada uno de los orificios practicados. Cuando se concluye esta operación se enlazan en forma de zig-zag las asas de uno y otro parches con otros cordajes, y se aplica una gran tensión.

Las asas deben quedar colocadas de forma alterna entre los dos parches. Las sogas que fijan los parches son imprescindibles, pues permiten una mayor seguridad en la tensión de los aros.

¹⁹⁸ Lima de dientes gruesos.



Tambores gangá actuales, sin bandas transversales de tensión. Perico, Matanzas, 1984.

La forma de afinación entre uno y otro juego difiere en cuanto a que los tambores de confección más antigua se afinaban al rociar a presión con buches de vino seco —tomados por los tamboreros— los cordajes de tensión y los parches. En la actualidad, los tambores se ponen, simplemente, al sol.

TAMBORES DE LINDA DIAGO PERICO, MATANZAS (en mm)

	<i>Caja</i>	<i>Salidor</i>	<i>Segundo</i>
Longitud	295	245	285
Diámetro del parche	365	270	240

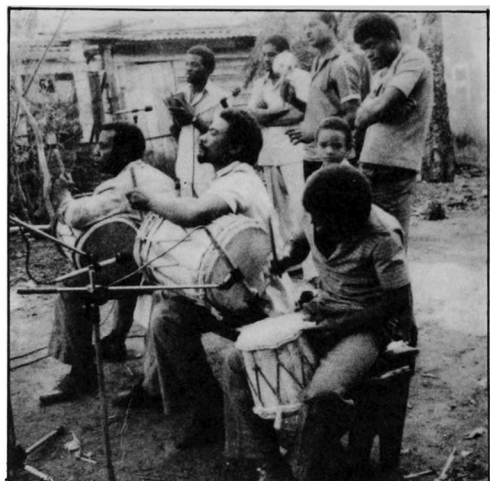
AGRUPACIÓN GANGÁ LONGOBÁ PERICO, MATANZAS (en mm)

	<i>Caja</i>	<i>Mula</i>	<i>Cachimbo</i>
Longitud	410	320	265
Diámetro del parche	320	295	220

Al comparar las dimensiones, en el juego actual se observa un aumento de las medidas en la caja y la mula, tanto de la longitud de las cajas de resonancia como en el diámetro de los parches, y una disminución de ambos, en el cachimbo. Estas modificaciones posibilitan una ampliación del registro del juego de tambores con un énfasis hacia el grave y el agudo.

Ejecución

Durante los toques, los tambores se sitúan de izquierda a derecha: mula-caja-cachimbo. La caja y la mula se percuten con dos palos y el cachimbo, con uno. La ejecución puede realizarse por los instrumentistas sentados o de pie. Cuando están sentados, la caja y la mula se colocan horizontalmente sobre el muslo izquierdo y se apoyan el brazo y el antebrazo izquierdo —que



Ejecución de tambores gangá de la agrupación Gangá Longobá. Perico, Matanzas, 1985.

forman un ángulo recto— sobre la superficie de la caja del tambor, que no está en contacto con el abdomen del tocador. De esta manera, el borde del parche queda bajo la muñeca de la mano izquierda. Los dedos pulgar e índice presionan el palo percutor hacia la mitad, mientras los restantes dedos contribuyen a la sujeción de éste.

Con la mano derecha se sujeta otro palo y se percute entonces el parche, haciendo combinaciones con los toques del palo sujetado en la mano contraria.

El cachimbo —por ser el de menor tamaño— se pone sobre ambos muslos, sujetándose con la mano y el antebrazo izquierdos. El palo con que se percute el parche se toma con los dedos índice, pulgar y anular de la mano derecha.

Los tres tambores también pueden colocarse verticalmente entre las piernas de sus tocadores, quienes presionan la caja con los muslos y dejan el parche libre para ser golpeado.

Si los instrumentistas están de pie, los tambores se sostienen horizontalmente debajo del brazo izquierdo, ajustados por una tira o faja al hombro del músico y se ejecutan de manera similar a la descrita en posición sentada.

Los instrumentos se tocan en un solo parche; de aflojarse éste, se invierte y se emplea el contrario. Si analizamos las referencias anteriores, tanto bibliográficas como testimoniales sobre la ejecución de los tambores, vemos los cambios experimentados en el transcurso de los años.

Fernando Ortiz, quien sin dudas no observó personalmente la técnica de ejecución de estos instrumentos, la describe de la siguiente manera, basándose en información testimonial: los tres tambores gangá “se tocaban por los tamboreros de pie. El mayor y el menor se colgaban al cuello en posición horizontal y se tañían en ambos parches; el mediano se tocaba en una sola membrana y parece que con baquetas, a modo de un redoblante” (1952-1955, v. IV: 368).

En los trabajos de campo efectuados en 1981 se apreció la siguiente forma de ejecución: “En el segundo y el salidor el tocador golpea la membrana sólo con un palo que sostiene en la mano derecha. Por su parte, el cajero realiza la percusión con un palo y con la palma de la mano contraria” (Vinueza González, 1984: 368).

Esta descripción concuerda con lo expresado en 1981 por la informante Linda Diago: “la caja se golpea con un palo y la mano. Los otros dos [se refiere a la mula y al cachimbo] con dos palos. Los tres se golpean por un solo cuero”.¹⁹⁹

Al comparar las citas y testimonios anteriores se evidencia la asimilación de otro palo para la percusión de la caja que sustituye el golpe de la palma de la mano sobre el parche. Esta sustitución responde a la necesidad de lograr mayor intensidad del sonido y mayor brillantez tímbrica en el tambor mayor o caja —acaso por la inexistencia actual de tamboreros capaces de dominar acústica y creativamente la técnica de ejecución palo-mano— y alcanzar más estridencia y resonancia en el sonido; pues, al aumentar el número de vibraciones en el parche, resulta mayor la gama de armónicos fundamentalmente agudos. Es decir, con la percusión del palo sobre el parche se afecta un área menor a la empleada en la percusión con la palma de la mano, que funciona además como apagados, no sólo del golpe que realiza, sino también del que se produce con el palo sujeto en la mano contraria.

De esta manera, la caja se encuentra en iguales posibilidades, desde el punto de vista acústico-interpretativo, que los demás tambores, y se suplen debilidades o insuficiencias técnicas del cajero. En este caso, esta sustitución corresponde a una simplificación de las técnicas de ejecución en estos instrumentos, que conlleva a una limitación desde el punto de vista tímbrico y acústico.

Función musical y social

Este conjunto instrumental está formado por estos tres membranófonos más dos *acheré* y una *guataca* o *cencerro*, e interviene en todas las manifestaciones músico-danzarias vinculadas con las celebraciones religioso-festivas que se efectúan según los días del santoral católico.

Antiguamente se celebraba de manera esporádica el 29 de junio (San Pedro sincretizado con Yegguá, Elegguá dentro de la santería cubana). Esta fiesta dejó de efectuarse mucho antes de 1959, porque en Perico (localidad de residencia de los *gangá*) “se daba una fiesta muy grande para Elegguá en la calle San Juan, en la casa de un arará que ya murió, ésa era la casa de Elegguá y entonces por respeto le dejaron ese día y

se abolió la fiesta de los *gangás*”.²⁰⁰ También se tocaba el 15 de octubre a Oyá. El 17 de diciembre (San Lázaro sincretizado con Yebbé) era celebrado de diversas formas; las fiestas podían durar desde la tarde del 16 hasta el 18, o se realizaban durante siete días hasta las 12 de la noche del 23 de diciembre. Actualmente sólo se celebra la fiesta de San Lázaro de 8 a 12 de la noche. En estas festividades participaba gran parte de la población de Perico, pero se mantenían los aspectos religiosos y musicales propios de la tradición de la familia Diago.

El toque de los tambores comenzaba en el cuarto de la casa de la difunta Linda Diago, destinado a la adoración de San Lázaro o Yebbé —deidad principal de culto por este grupo de portadores—, después de hacer el saludo integrado por dos o tres cantos, los tambores y la cantante (Linda Diago) se trasladaban al patio de la casa donde continuaban los cantos hasta minutos antes de la medianoche, momento en el cual regresaban al lugar de inicio de los toques y terminaban la fiesta.

En estas fiestas se interpretaban todos los toques que acompañan a los cantos invocatorios de los santos: *oru a los santos*. Estas celebraciones también comprenden el *oru a los muertos* —personas ya fallecidas, de importancia dentro del núcleo religioso—; en este momento, San Lázaro puede “bajar” al posesionarse de algún creyente, entonces se incluye un último canto denominado *pa' la vivana*, el cual insta a la deidad a regresar al cementerio —o sea, a su santo recinto—. Además, cuando se va a guardar el tambor, también hay que despedir a los muertos mediante el toque y el canto porque, según el testimonio de Linda Diago, en estas fiestas “los muertos están junto con nosotros”.²⁰¹

El conjunto instrumental de tambores *gangá* también efectúa todos los toques acompañantes a los cantos que se interpretan en las ceremonias mortuorias. Éstos se realizan a la cabecera del fallecido y cuando se va a trasladar al cementerio como despedida.

La función musical de estos instrumentos está condicionada por los tres planos de altura, más grave, intermedio y más agudo, relacionados con el tamaño de cada uno de ellos.

El toque se inicia por la *guataca* o *cencerro* y los dos *acheré* que llevan la línea conductora y complementaria, respectivamente, del conjunto instrumental en su totalidad. Entre los membranófonos, el tambor mediano inicia el toque a continuación de los idiófonos, manteniendo las figuraciones rítmicas reiterativas establecidas por la campana; entonces se incorpora el cachimbo con un solo golpe, marcando el pulso rítmico que corresponde, en este caso, a la unidad de tiempo.²⁰²

199 Linda Diago (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

200 Magdalena Herrera, *Piyuya*, n. 1929 (?). Perico, Matanzas, 1984 (Diario de campo, Matanzas, 1984: s.p.).

201 Linda Diago (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

202 Las transcripciones se hicieron por María Rosa Ponce de León; de un toque grabado a la agrupación *Gangá Longobá*, Perico, Matanzas, 1984.

Acheré $\frac{2}{4}$ 

 Campana $\frac{2}{4}$ 

 Cachimbo $\frac{2}{4}$ 

 Mula $\frac{2}{4}$ 

 Caja $\frac{2}{4}$ 



Entre los dos membranófonos y los idiófonos se realiza una base muy estable, cuya resultante rítmica,

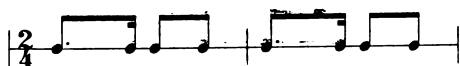
cuando se estabiliza el toque, funciona como guía para la improvisación de la caja.

Acheré $\frac{2}{4}$ 

 Campana $\frac{2}{4}$ 

 Cachimbo $\frac{2}{4}$ 

 Mula $\frac{2}{4}$ 

Resultante rítmica $\frac{2}{4}$ 

Estos instrumentos son los responsables del acompañamiento metrorrítmico del tambor más grave, el último que se suma al toque. En la caja se efectúan las distribuciones temporales más figurativas y de más inestabilidad métrica por el uso de síncopas.

Asimismo, la resultante rítmica guía es asumida por la caja y funciona, además, como guía interna para la improvisación del músico, quien la varía por subdivisión de cualquiera de sus tiempos durante el desarrollo de la ejecución.

Cuando el cajero recurre a la resultante rítmica guía o a la variante casi equivalente que emplea, se evidencia más la simplicidad del toque en su conjunto. Las pocas posibilidades improvisatorias del ejecutante, más la homogeneidad de los toques acompañantes, hacen que el resultado sonoro final sea muy elemental en comparación con otras manifestaciones de la música folclórico-popular cubana.

Historia

La reconstrucción y existencia actual de los dos únicos juegos de estos tambores en la provincia Matanzas, están vinculadas con el asentamiento en esta zona durante la época colonial —específicamente hasta la segunda mitad del siglo XIX— de portadores de la cultura gangá; en este caso, del grupo que identifica como Gangá Longobá el origen de sus prácticas religioso-musicales.

Se tienen referencias de la presencia de esclavos africanos de este antecedente étnico en otras áreas del país.

Por otra parte, según el investigador Gonzalo Aguirre, gangá determina “toda una congéneris de tribus que participan en común de la cultura *mandinga*, ya sea por mestizaje o por aculturación” y afirma que “*Gangá* no parece ser sino la contracción de *Gangará* con que los moros y algunas tribus *mandingas* conocen a la familia Mandé. Ello nos explica el hecho de que estos negros entraran a menudo con una doble designación” (1972: 122), así en Cuba se conocieron gangá kissi, gangá cono, gangá maní, gangá fay, entre muchos otros.

Los porcentajes de presencia gangá dentro de la población esclava de Cuba después de 1830, revelan índices significativos. De acuerdo con los datos ofrecidos por Gabino La Rosa sobre esclavos cimarrones de esta etnia capturados en los periodos 1831-1839



Foto: Carlos Manuel Fernández

Linda Diago, prestigiosa figura de ascendencia gangá. Perico, Matanzas, 1981.

(15,62 %) y 1840-1849 (16,74 %) (1988:123-124), y por Moreno Fragonals, los gangá representaron el 11,45 % de los esclavos existentes en La Habana entre 1850 y 1860 (1978, t. II: 9). Además, en el archivo parroquial de Jesús del Monte, durante el período 1851-1860, las actas de bautismo y entierro de africanos arrojan que el 19,17 % está compuesto por esclavos de procedencia gangá (Libros bautismales..., Buen Pastor de Jesús del Monte).

No obstante esta gran incidencia en cuanto a índices cuantitativos y la fundación de varios cabildos gangá en Matanzas y La Habana durante el siglo XIX, sólo en la localidad de Perico, provincia Matanzas, se localizaron los dos juegos de tambores referidos. Uno vinculado con la tradición en el estrecho ámbito de la familia Diago, de ahí que se afirme que “aquí, en Perico, el gangá nunca tuvo pacto con nadie, eran todos familia, e hijos, nietos y sobrinos de Linda Diago, que a su vez los heredó de su bisabuela africana esclava del ingenio Santa Elena”,²⁰³ quien comenzó a hacer los toques gangá en Perico. Estos instrumentos se construyeron en la década del 60 del siglo XIX y están ya muy deteriorados y en desuso. El otro juego de tambores vigente en la actualidad se confeccionó en 1983 y pertenece a la agrupación Gangá Longobá.

Sin dudas, la casi inexistencia de estos tambores en Cuba está condicionada, como caso excepcional, por el reducido ámbito de transmisión de la tradición, y por el acelerado sincretismo de las manifestaciones culturales gangá —ya mestizadas con elementos culturales mandinga— con las de otras etnias africanas antecedentes en Cuba; en algunos casos por afinidad cultural

(evidentemente, la similitud de los tambores gangá con los instrumentos musicales de antecedente iyesá) y en otros, por asimilación de elementos culturales bantú —etnia mayoritaria en nuestro país—, cuya música presentaba mayor nivel de complejidad rítmico-figurativa-interpretativa. Esto se muestra en las referencias de Fernando Ortiz: “Cuando los gangás fueron desapareciendo en Cuba (...) sus ancestrales tambores fueron perdiéndose y se sustituyeron por los cajones o fueron modificados. Se conservó la caja cilíndrica pero se suprimieron las clavijas [o enjicados] clavándose los cueros, a imitación de los tambores congos” (1952-1955, v. III: 409).

Asimismo, al brindar información acerca de unos negros gangá que hubo a principios del presente siglo en Yaguajay, Las Villas, el propio Ortiz refiere la existencia de “tres tambores cilíndricos y verticales de 70 a 80 cms de altura, abiertos de una sola membrana. En criollo se denominaba cerrador, el que iba al centro de la orquesta, llamador el de la izquierda y golpeador el de la derecha. Además en uno de estos tambores se tocaba guagua. También para bailar solían usar esos gangás unos tamborcitos de menor tamaño clavados o de candela, como el de los actuales bongós que ellos denominaban” (1952-1955, v. III: 410). La cita anterior evidencia que estos tambores pudieron ser con parches atados o enjicados.

Esto se subraya aún más por las características de los objetos encontrados dentro de un tambor gangá ocupado por los años 20 por el Juzgado de Instrucción de Matanzas, acerca de lo cual Ortiz comenta: “es interesante observar en él una compleja síntesis religiosa; pues aparte de los jeroglíficos en las paredes internas de la caja, las cuales son de *estilo* lucumí, los collares son lucumis o ararás, el espejito y el *maluko* probablemente son congos y el crucifijo evidencia una transculturación cristiana” (1952-1955, v. IV: 368).

Actualmente, las prácticas religiosas gangá localizadas en Perico, Matanzas, resultan muy escasas y en proceso de extinción.

Tambores de palo²⁰⁴

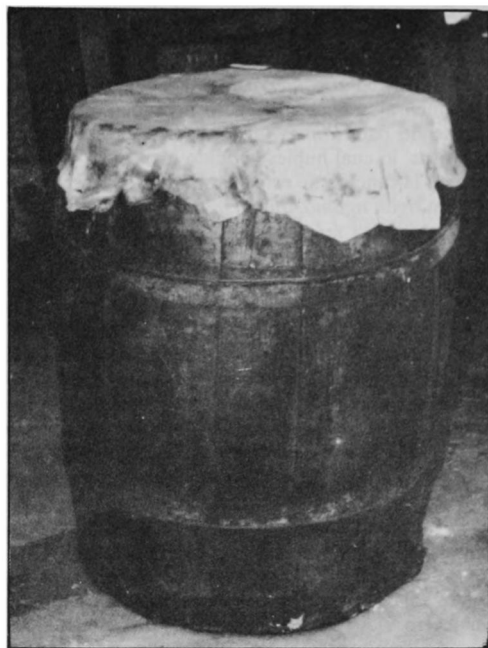
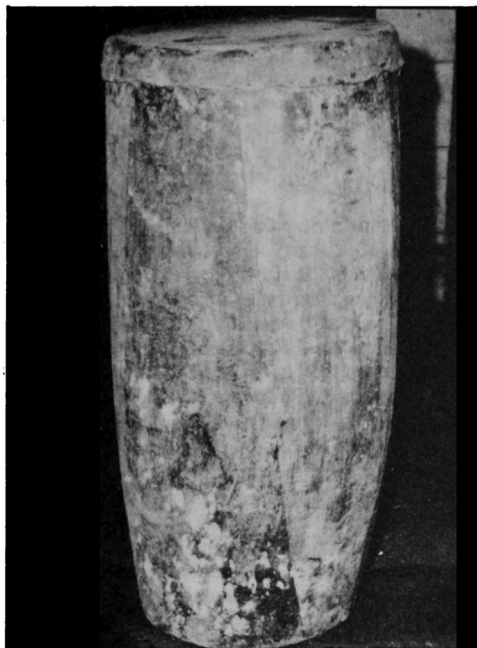
Descripción y clasificación

Se presentan en conjunto de dos a cuatro con las siguientes variantes tipológicas:

- De caja tubular cilíndrica o cónica, abierta, independiente y con la membrana clavada (211.211.1-7) y (211.251.1-7).
- De caja tubular abarrilada, abierta o cerrada, independiente y con la membrana clavada (211.221.1-7) y (211.221.21-7).
- De caja tubular cilíndrica o abarrilada, abierta, independiente y con la membrana apretada por aro y llaves de tensión (211.221.1-9221) y (211.221.11-9221).
- De caja tubular cilíndrica, abierta y membrana atada con sogas y tirantes que se enlazan a un enrollado de igual material, situado en la región media superior de la caja de resonancia y que se ajusta con cuñas parietales de tensión (211.211.1-8523).

203 Magdalena Herrera. *Piyuya* (Diario de campo, Matanzas, 1984: s.p.).

204 María Elena Vinueza González y Carmen María Sáenz Coopat, autoras.



Tambores de palo, pertenecientes a Amadeo Herrera. Martí, Matanzas, 1982.

Terminología

En el presente, el conjunto es reconocido como tambores de palo y asumen de esta forma el nombre que identifica la práctica religiosa-festiva, los bailes y los cantos de procedencia bantú en que participan. También se identifican simplemente como tambores o tumbadoras, teniendo en cuenta el uso generalizado de estos instrumentos para los toques de Palo Monte.

Se aplicaron vocablos en lengua bantú para nombrar estos tambores que se hallan en desuso. Fernando Ortiz y Argeliers León, y más recientemente autores como Israel Moliner y María Elena Vinuesa, nombran este conjunto *tambores ngoma*; pero resulta paradójico que los informantes, incluso los más ancianos, no identifiquen este término como genérico para el palo, sino propio de los tambores de makuta.

Acaso a principios de siglo, algunos congos y sus descendientes hayan usado el vocablo *ngomas*, en plural, para referirse a los tambores en general; significado original de esta palabra en varias lenguas y dialectos del complejo lingüístico bantú. Este término genérico —que también se aplica para nombrar los tambores que acompañan al *kinfuiti*— pudo haber trascendido como forma de designación para los instrumentos tocados en las ceremonias y fiestas del Palo Monte.

Al indagar sobre el empleo de la palabra *ngoma* para designar este conjunto instrumental, algunos viejos informantes indicaron conocerla, pero no específicamente para nombrar los tambores de palo; casi

todos coincidieron en que significaba tambor en lengua conga, y otros afirmaron que *ngoma* quiere decir jefe, principal.²⁰⁵

Asimismo se han encontrado casos muy aislados e interesantes de conservación de vocablos en lengua bantú sin que pueda determinarse un origen preciso, teniendo en cuenta que éstos han podido ser afectados por transformaciones fonéticas a partir de la trasmisión oral. Por ejemplo, el informante Marcos Zulueta, de Perico, nombra sus tambores como *npala*, *inñico* o *inllico* y *ntole*, y afirma que son nombres en lengua conga, aunque desconocemos el valor semántico de estas voces en lengua bantú.²⁰⁶ Otro caso interesante es el de Ángel Orlando Argüelles, *Papo Argüelles*, palero de Perico, quien denomina sus tambores de fundamento de palo como *araketo*, porque, según él, “éste es el nombre de la tierra donde nació la facultad de esos tambores”. Esta terminología, así como la morfología de estos tambores y las tradiciones culturales de esa casa, están muy vinculadas con el antecedente arará de gran arraigo en la zona y que ha permeado las tradiciones paleras; aunque el informante reconoce el vocablo y la citada tierra como congos.²⁰⁷

De manera excepcional se recogió el término *añá*, usado localmente en Matanzas para denominar el tambor mayor de un conjunto de palo.

También en Matanzas se ubicó el vocablo en desuso *yimbula*, para nombrar el tambor más grave. Éste de origen bantú quiere decir canto, llamada, sin que podamos definir su acepción exacta.²⁰⁸

205 Felipón (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

206 Marcos Zulueta, n. 1906 (?). Perico, Matanzas, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981; s.p.).

207 Ángel Orlando Argüelles, *Papo Argüelles*, n. 1926. Perico, Matanzas, 1987 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

208 *Yimbula*: término localizado en el municipio Perico, provincia Matanzas.

Otro ejemplo —en este caso habanero— emplea el sufijo *gan* en la denominación de los tambores. Este sufijo tiene un significado en lengua yoruba cercano a *campana* o *hierro*, con los cuales se transmitían mensajes guerreros, pero no sabemos si se ha empleado para *llames invocatorios* a los muertos o espíritus, lo cual hubiese podido identificar el término con la función de estos tambores; los tambores se llaman *tigan ngoma*, *dugán ngoma* y *gan ngoma*.

La práctica más extendida es aplicar nombres en castellano para cada tambor en dependencia de la función que realiza. Éstos resultan semejantes a los utilizados para designar los cajones y tumbadoras en la rumba, y los tambores de conga. Los términos rumberos son más frecuentes en las provincias occidentales —Pinar del Río, Ciudad de La Habana y Matanzas—, mientras en las provincias orientales —sobre todo, en Santiago de Cuba— se combinan términos rumberos con otros de las congas. Uno y otro hecho son justificables por el arraigo de estas expresiones en el occidente y oriente del país, respectivamente.

El término caja suele aplicarse para nombrar el tambor de registro más grave. En las provincias Matanzas y Pinar del Río se conservan vigentes los vocablos *caja*, *mula* y *cachimbo*, propios de los tambores yuka. Un viejo informante matancero recuerda que cuando los altos tambores yuka eran carcomidos por los insectos, se recortaban y se aprovechaban como tamborcitos de palo, manteniéndose cada uno con su nombre original.²⁰⁹

En la siguiente tabla se aprecian algunos ejemplos de las principales combinaciones terminológicas que se aplican hoy día para nombrar los tambores del conjunto de palo. Aquí puede constatar la semejanza con las designaciones de los membranófonos en la yuka, la rumba y la conga.

Provincia	Tambor grave	Tambor medio	Tambor agudo
Pinar del Río	llamador caja caja	sobrequinto o mula llamador mula	quinto o caja quinto cachimbo o quinto
Habana	llamador caja	sobrequinto segundo	quinto salidor
Ciudad de La Habana	tres dos o salidor	rebajador	quinto
Matanzas	caja caja caja caja	mula mula dos y dos segundo	cachimbo quinto un golpe
Santiago de Cuba	llamador o caja	repicador	fondo

No se han detectado diferencias terminológicas para nombrar estos tambores de acuerdo con su uso en las variantes ceremoniales de la Regla de Palo Monte: *mayombe*, *briyumba* y *kimbisa*.

Construcción

La construcción artesanal de estos instrumentos ha desaparecido prácticamente, siendo común la sustitución por las tumbadoras. Los datos que ofrecemos en este epígrafe son parte de la experiencia acumulada por artesanos y reparadores de algunos juegos de tambores de palo ya en desuso y otros de más reciente confección.

Los tambores de palo más antiguos presentan la forma de la caja abarrilada o cilíndrica con el cuero clavado, mientras los ejemplares de construcción más reciente pueden tener indistintamente una u otra forma de la caja, pero la tensión se ha sustituido por la de aro y llaves. Asimismo se han recogido informaciones que describen la caja enteriza o hecha de duelas. El procedimiento constructivo de los primeros no difiere, en lo concerniente al ahuecamiento del tronco, del seguido en otros membranófonos con iguales características.

Resulta de interés destacar que entre los materiales empleados para la construcción de tambores de caja abarrilada enteriza, se encuentra la parte superior o central y abultada de la palma barrigona, de manera que se aprovecha la forma natural, propiciada por este árbol. Los parches suelen ser de cueros de vaca, carneiro o chivo, también de buey o mulo, en dependencia de las posibilidades del constructor. El parche —en los tambores clavados— se fija mediante clavos pequeños o tachuelas de aproximadamente una pulgada; los parches, además de clavarse, podían ajustarse con aro de latón. En los inicios del presente siglo aún solía usarse un tipo de clavos conocidos como puntilla de tabaco y unos flejes o aros de metal que traían los barriles de mercancías. Por lo general, a este tipo de tambores no se le aplica pintura ni barniz alguno.

Para lograr la afinación, se calienta el parche en una fogata que se hace con ramas secas de palmiche o con papel, se acerca o aleja del fuego en dependencia de la afinación que se quiera obtener.

Entre los casos más significativos de tambores confeccionados para el Palo están los juegos de Amadeo Herrera, de Martí, Matanzas.²¹⁰ Este palero posee dos juegos de tambores. Los más antiguos presentan la tipología de cajas abarriladas y membrana clavada; uno de ellos, el más pequeño es de duelas de barril y fondo cerrado; el otro, de caja enteriza y abierta.

Los tambores actuales son de caja abarrilada formada por duelas de madera y membrana de chivo apretada por aro y llaves. Las dimensiones de este último juego se resumen en la siguiente tabla:

	Caja (en mm)	Segundo
Altura	500	650
Diámetro sobre el parche	370	290
Diámetro de la base	350	230

209 Sabino Forcade Catalá (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

210 Amadeo Herrera, n. 1912 (?). Martí, Matanzas, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

La tipología de tambores de palo con el parche atado por amarre de sogas y cuñas parietales de tensión, no se construye en la actualidad. Los ejemplares activos y los relatos sobre la historia de antiguos juegos de este tipo, describen un proceso de construcción similar y estrechamente vinculado con los tambores de ascendencia carabalí, como los tambores de las tonadas trinitarias y los abakuá del conjunto biankomeko.

Ejecución

Independientemente de la variante tipológica de que se trate, el ejecutante permanece sentado con el instrumento entre sus piernas y apoyado en el suelo.

El tambor se toca con ambas manos, golpeando con la palma y los dedos en diferentes puntos del parche. En este caso, los tipos de golpes practicados en el parche se asemejan a los empleados en la ejecución de las tumbadoras.

En los tambores de membrana clavada (de buey o mulo), la dureza del parche obliga al tocador a auxiliarse de uno o dos palos para la percusión, alternando los golpes de la palma de la mano con los del palo sobre el parche.

Función musical y social

La función musical de los tambores de palo es el acompañamiento del repertorio de cantos propios de este evento religioso-festivo. El acompañamiento de los cantos presenta variantes que van desde las palmadas hasta el uso de diversos conjuntos instrumentales con sus membranófonos consagrados.

Una u otra forma de acompañamiento depende de varios factores: en primer lugar, de las circunstancias específicas que motiven la celebración del rito; en segundo lugar, de las posibilidades materiales con que cuente ese núcleo u oficiante, y en tercer lugar, de las tradiciones musicales que avalan a los protagonistas concretos de esa celebración religiosa.

No es posible establecer un patrón único para definir la composición del conjunto instrumental de las fiestas de Palo, no sólo en lo referente a tipos morfológicos sino también en cuanto a las funciones musicales de los instrumentos que integran esos conjuntos. De acuerdo con la cantidad de componentes instrumentales, sus cualidades tímbricas y su registro, ocurre la distribución de los diseños rítmicos en una, dos o más franjas que conforman el acompañamiento del canto. Al resultar diseños muy breves y repetitivos, estos modelos rítmicos o toques coinciden con el carácter expresivo del canto, cuyo elemento de improvisación se realiza generalmente en el plano más grave, pero también puede encontrarse en el plano

agudo, por una inversión progresiva en el comportamiento del toque.

En algunas casas de paleros de Pinar del Río, La Habana, Matanzas y Cienfuegos, los informantes mencionaron el empleo de sólo dos tambores o dos tumbadoras acompañadas de un hierro y una sonaja.

La presencia de tres membranófonos fue la variante encontrada entre informantes de Pinar del Río, Ciudad de La Habana, Matanzas y Camagüey. Por ejemplo, en la casa de Generosa Hernández en La Coloma, Pinar del Río, se tocaba con tres tambores; mientras en Regla, Ciudad de La Habana, Joaquín Baláez²¹¹ plantea que en el conjunto de palo se utilizan tres tumbadoras, una campana y una maraca. Por su parte, Marcos Zulueta,²¹² de Jovellanos, Matanzas, testimonió que para “jugar mayombe” habían mandado construir tres tambores y un cencerro.

La variante de cuatro membranófonos la hallamos en Regla, Ciudad de La Habana, pues para acompañar los cantos de palo se emplean cuatro tumbadoras y una campana.

En el acompañamiento instrumental del palo también hemos observado tambores de otros conjuntos instrumentales, como tambores yuka que a veces acompañan los *cantos de puya* o *managua*; o tambores de bembé, tambores arará y cajones de rumba que se usan indistintamente para tocar arará, lucumí o palo.

El toque de los tambores en las celebraciones de palo se caracterizan por la reiteración de los grupos rítmicos de cada instrumento, que al establecer una relación interna pueden agruparse en grupos fundamentales y derivados que se complementan.

Las regularidades establecidas, los acentos y las relaciones temporales, determinan la distribución métrica, que en dependencia del tipo de toque puede corresponderse con los compases, 12/8, 6/8 o 4/4. Las relaciones temporales que se producen son de poca complejidad, aunque en la improvisación de la caja esté parámetro varía y resulta más complejo.

El toque se encuentra en estrecha relación con los cantos. Los toques pueden asimilar todos los cantos de su tipo, la determinación de la correspondencia de los cantos con el toque, se establece según las peculiaridades del grupo rítmico que define el idiófono de hierro y que constituye la línea conductora para todo el conjunto.

La distribución de funciones en los membranófonos que integran el conjunto, puede presentar dos variantes. La primera responde a un comportamiento más generalizado en los conjuntos instrumentales de antecedente africano y consiste en situar en los tambores de registro medio grupos rítmicos breves y reiterativos que sirven de línea conductora y complementaria a la improvisación; ésta se sitúa en el tambor de registro grave, tal como se observa en el siguiente ejemplo.²¹³

211 Joaquín Baláez Ramos, n. 1954. Regla, Ciudad de La Habana, 1984 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

212 Marcos Zulueta (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

213 Transcripción efectuada por Isabel Rosell Lam.

Guataca $\frac{6}{8}$

Cachimbo $\frac{6}{8}$

Mula $\frac{6}{8}$

Caja $\frac{6}{8}$

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff, labeled 'Guataca', has a treble clef and a 6/8 time signature, with a key signature of one flat. It contains a melodic line of eighth notes with accents. The second staff, 'Cachimbo', has a treble clef and a 6/8 time signature, with a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff, 'Mula', has a bass clef and a 6/8 time signature, with a key signature of one flat, containing a simple bass line of dotted half notes. The fourth staff, 'Caja', has a bass clef and a 6/8 time signature, with a key signature of one flat, showing a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests.

The second system continues the four parts from the first system. The Guataca part maintains its melodic eighth-note pattern. The Cachimbo part continues its rhythmic eighth-note pattern. The Mula part continues with dotted half notes. The Caja part continues its complex rhythmic pattern, including some rests and accents.

The third system continues the four parts. The Guataca part continues its melodic eighth-note pattern. The Cachimbo part continues its rhythmic eighth-note pattern. The Mula part continues with dotted half notes. The Caja part continues its complex rhythmic pattern, including some rests and accents.

En la segunda variante, el toque se inicia por el tambor de registro grave (tambor 1) que realiza un ritmo estable con poca variedad de alturas, y más tarde —si se incluye en el conjunto— se incorpora el tambor de registro medio, con un diseño rítmico parecido,

pero con mayor variedad de alturas. Por último, el tambor más agudo (quinto) efectúa motivos rítmicos variados e improvisatorios, que combinan diversidad de ritmos y alturas, sobre la base estable creada por el resto del conjunto.

The image displays a musical score for three percussion instruments: Cencerro, Tambor 1, and Quinto, in 12/8 time. The score is organized into four systems, each containing three staves. The top staff in each system is for the Cencerro, the middle for Tambor 1, and the bottom for the Quinto. The Cencerro part consists of a steady sequence of eighth notes with a consistent melodic contour. The Tambor 1 part features a rhythmic pattern of eighth notes with varying accents and rests. The Quinto part introduces more complex and varied rhythmic motifs, including sixteenth notes and rests, creating a layered texture. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with dynamic markings like accents and slurs.



(Céspedes, 1986: anexos)

Esta distribución de funciones se asemeja al conjunto de rumba, aunque en algunos casos la concepción del toque es más apegada al antecedente bantú, en el cual la función improvisatoria se realiza por el tambor más grave.

Las fiestas y toques de palo se efectúan con distintos fines; por ejemplo, cuando la “prenda” cumple años, cuando un palero lo necesita para un trabajo, o cumplir una promesa u otros. También se hacen fiestas de palo durante la Semana Santa católica y el 31 de diciembre. La función musical de estos tambores está completamente condicionada por la connotación religiosa de cada uno de los acontecimientos durante el desarrollo de las festividades.

Cuando los tambores salen del recinto sagrado de la nganga hacia la fiesta “no están reglamentados” y puede tocarse con ellos, con mayor libertad, cantos a los santos, puyas entre paleros, incluso cantos de la santería y la rumba.²¹⁴

En los ritos de los paleros están presentes diversas prácticas musicales y elementos organológicos de marcado carácter religioso, en los cuales se incluyen los tambores de palo, aunque debemos indicar que éstos no constituyen elementos de máxima sacralidad.

El canto resulta el componente musical de máxima importancia, o como expresa un informante matancero, “todo el palo se hace a través de cantos”.²¹⁵ A partir del texto y el sentido melorrítmico del can-

to, se van invocando los poderes de la nganga o las “prendas”, y al mismo tiempo los oficiantes van dirigiendo la acción religiosa. El lenguaje, dado en el texto, permite transmitir entre los participantes los objetivos y contenidos mágicos de la acción religiosa. De ahí que para preservar el carácter secreto de lo que se dice y hace durante el rito, el texto del canto esté en un lenguaje directo matizado por vocablos del antiguo bantú y un lenguaje simbólico que, aunque se vale de numerosos términos castellanos, sólo lo comprenden quienes han sido entrenados en la jerga del palero.

Esto se enriquece aún más en la medida en que los ahijados de determinado *tata nganga* o núcleo de practicantes van estableciendo entre sí códigos particulares de comunicación religiosa, como modo de distinguirse o protegerse de los otros grupos de paleros.

Los juegos de tambores de palo se dedican comúnmente a una deidad determinada con distintos fines (Sarabanda, Siete Rayos, entre otras), ya sea para honrar al santo y rendirle culto o dedicándole el tambor para que lo proteja de cualquier daño que pueda sufrir. Los colores con los cuales se decoran en ocasiones los tambores tienen que ver con esto. En la preparación religiosa de los instrumentos antes del toque se les estampan con yeso blanco las firmas paleras de las deidades a que están consagrados. El día

214 Armando Palmer Barroso (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

215 Marcos Zulueta (Diario de campo, Matanzas, 1984: s.p.).

antes de la celebración de una fiesta o ceremonia de palo, a los tambores se les “prepara” ritualmente y se les da de comer.

Las consideraciones religiosas hacia el tambor también se toman en cuenta durante el desarrollo de la festividad. Antes de empezar el toque de la fiesta de palo, en el recinto donde se encuentra la nganga, los tambores realizan un toque y cantos con un orden establecido y un contenido eminentemente religioso; en estas ceremonias sólo pueden participar los oficiantes paleros y algunos iniciados en la religión. En el recinto, los tambores se rocían con agua bendita para protegerlos y prepararlos para la festividad.

Por otra parte, algunos paleros —en su gran mayoría también practicantes de la santería— no admiten abrir un toque con otra cosa que no sea palo, y sólo sobre la medianoche se canta santo “para espantar a los muertos”; según la opinión de algunos practicantes, no pueden combinarse ambos toques porque surgen problemas entre los religiosos, pues “el toque mezclado llama a que se ‘monten’ santos cruzados”.²¹⁶

Actualmente se aprecian variantes interesantes en los toques de las fiestas de palo, que implican cambios en la función de los instrumentos musicales tradicionalmente utilizados con el fin de lograr determinado propósito mágico-religioso. Ése es el caso, por ejemplo, de tocar para una “prenda” con un conjunto de los llamados violines espirituales “para que la prenda se afloje, le quite fuerza”; es decir, se debilita el poder mágico de la pieza religiosa ante el toque que se hace con ese conjunto de violines, el cual se acostumbra a emplear dentro de la santería para homenajear a orichas o santos femeninos.²¹⁷

Historia

El uso de tambores ngoma para los toques de paleros resulta reciente y algunos informantes lo enmarcan en la década del 40. Los datos testimoniales y los que brinda fundamentalmente Fernando Ortiz al respecto, señalan el empleo de tambores ngoma para los toques de kinfuiti y en algunas otras ceremonias relacionadas con los difuntos, pero no de manera específica con toques o fiestas de palo.

Muchos tata nganga han usado, y aún hoy, en sus ritos un pequeño membranófono que Ortiz denominó *tambor de nganguleros* por no encontrar otra denominación más específica; él describe una serie de variantes en los materiales de construcción, como el cuero de cabro, de toro o de murciélago en la membrana y de un tronco de madera ahuecado o de un canuto de bambú o cañabrava para la caja. Según aclara: “el tamborcito se usa por el ‘brujo’ o *ngan-*

ga nkisi, sólo para acompañar ciertos ritmos de sus esotéricos conjuntos y encantamientos. Es usado en todas las sectas de la ngangulería, generalmente con una maraca o especie de acheré y con dos garabatos o lungowa para percudir en el suelo o en materia más sonora como en el propio tamborete” (1952-1955, v. III: 464).

Las dimensiones del tamborcito que aparece en la ilustración del texto de Ortiz, no exceden los 15 cm de diámetro (150 mm) por 12 cm (120 mm) de altura. Tambores similares y con un uso semejante también se mencionaron por informantes de Martí,²¹⁸ Nueva Paz²¹⁹ y Palmira.²²⁰

Consideramos que los antiguos ngoma comenzaron a emplearse en las fiestas paleras con un sentido menos sacramental; por ello, algunos juegos de tambores empezaron a ser llamados popularmente *tambores de palo*, lo cual no se recogió por Ortiz. Creemos que la terminología y las nuevas funciones adoptadas por estos tambores, pueden estar relacionadas con los palos lungowa o garabatos, tocados por los paleros en las ceremonias e, incluso, para acompañar los llamados *bailes de palo*.

Este proceso se gesta a principios del presente siglo al desintegrarse los antiguos cabildos congo y sus más antiguas prácticas musicales y religiosas de antecedente bantú, como la makuta, la yuka, la managua y el maní. Como continuadoras de esa tradición cultural, se consolidan las prácticas del Palo Monte y proliferan las casas-templo de Palo.

Un anciano informante pinareño describe este proceso de la siguiente manera: “En la década del 20 no se conocía el palo, sólo la yuka y la makuta que se bailaban en los cabildos. Sólo se conocían dos tamborcitos ngoma que se tocaban mientras trabajaba el brujo. Las fiestas de palo con tambores comenzaron a hacerse por los años 40 en San Juan y Martínez por descendientes de congo loango”.²²¹

El desarrollo histórico de los tambores de palo en Cuba está asociado a los cambios constructivos; sobre todo, al perfeccionamiento del sistema de tensión, hasta llegar al empleo generalizado de las tumbadoras. Como tambores de palo se han descrito diversas tipologías instrumentales propias de los diferentes grupos étnicos bantú y semibantú. Entre los ejemplares actuales de tambores de palo encontramos más comúnmente la tipología de caja cilíndrica o abarriada con membrana clavada, descendiente directa de la tipología propia de los tambores ngoma más antiguos y que ha resultado la más característica de los tambores de ascendencia bantú en Cuba. Este tipo de tambores se corresponde con los que Olga Boone (1951: 92) clasifica como tambores clavados del antiguo Congo belga (hoy República de Zaire) o Bajo Congo, que coincide con el área lingüística y cultural de los bacongo.

216 Francisco Cavarroca, n. (?). Lajas, Cienfuegos, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

217 Faustino Silva, *Tino*, n. (?). Pinar del Río, ciudad, 1984 (Col. C. Sáenz).

218 Amadeo Herrera (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

219 Gilberto Pío Sánchez Mora, *El Jimagua*, n. 1933. Nueva Paz, Habana, 1985 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

220 Francisco Cavarroca (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

221 Faustino Silva, *Tino* (Col. C. Sáenz).

Por otra parte existen, principalmente en la región central de Cuba y en Ciudad de La Habana, algunos ejemplares de pequeños tambores con sistema de tensión por amarre de sogas con cuñas parietales de tensión. Si bien esta tipología está asociada a una posible influencia carabalí en la región central y en las zonas portuarias de occidente, está la posibilidad de que estos tambores con cuñas se hayan usado por algunos grupos de procedencia bantú en nuestro país para festividades religiosas. Ortiz plantea —a partir de datos de Herskovits— la existencia en Brasil de esta tipología instrumental en religiones de origen bantú, pero no reconoció el empleo en Cuba de tambores de cuña por algunos grupos congo. Al respecto expresó: “Dadas las confluencias culturales que han ocurrido a la formación de las sociedades secretas de los ñañigos, entre las cuales se encuentran algunas bantús, no sería inverosímil que también en Cuba hubiese tambores de cuñas que fuesen reconocidamente bantús, pero no ha ocurrido así. Ni los negros congos, ni los mayombes, ni los angolas han tocado en Cuba tambores de cuña que sepamos” (1952-1955, v. III: 311).

Todo parece indicar que estamos de nuevo ante un caso de transculturación de elementos bantú y carabalí en Cuba, verificado dentro del complejo panorama sincrético religioso cubano.²²²

El Palo Monte y el conjunto de tambores que se relaciona con sus festividades, están extendidos por toda la Isla, pero de modo más frecuente y diferenciado en las provincias centro-occidentales, donde ha cobrado más fuerza en sus modalidades de Palo Mayombe y Palo Briyumba, mientras que la de Palo Kimbisa sólo se ha localizado en Ciudad de La Habana, muy permeada por los cultos espiritistas y católicos.

En las provincias orientales y Camagüey no se detectó la presencia de conjuntos instrumentales de palo, sino el uso generalizado de tumbadoras y bocues para los toques. Éste tiene gran vigencia en las zonas urbanas de Santiago de Cuba y Guantánamo, muy vinculadas con las concepciones religiosas sincréticas de la santería y el espiritismo cruzado.

Durante las investigaciones de campo se ha localizado un buen número de paleros y casas-templo de gran significación entre la población; sin embargo, no es posible ofrecer una conclusión totalizadora sobre las áreas de existencia de los instrumentos en uso y desuso, así como del estado de esta práctica religioso-festiva, debido a la reserva que muestran los informantes ante este tipo de religión. La diversidad de formas que adoptan tanto ésta como el conjunto instrumental, depende de la experiencia individual de sus portadores, las tradiciones locales y la movilidad que puede tener la práctica religiosa en correspondencia con los intereses y necesidades de sus practicantes.

222 Véase el ensayo de Rolando Pérez: “Un caso de transculturación bantú carabalí”, CIDMUC, Ciudad de La Habana, 1982 (inédito).

223 Carmen María Sáenz Coopat y Ana Victoria Casanova Oliva, autoras.

Tumbadora²²³

Descripción y clasificación

Membranófono de golpe directo, que presenta las siguientes variantes tipológicas:

- De caja tubular cilíndrica cónica o abarrilada, abierta, independiente, con la membrana clavada (211.211.11-7), (211.251.11-7) y (211.221.11-7).
- De caja tubular cilíndrica o abarrilada, abierta, independiente, con la membrana apretada por un sistema de aro y llaves de tensión (211.211.11-9221) y (211.221.11-9221).
- De caja tubular cilíndrica abarrilada, abierta, independiente, con la membrana apretada por un aro y tirantes con torniquetes de tensión (211.211.11-92124) y (211.221.11-92124).

Terminología

Tumbadora es el término genérico difundido actualmente en todo el país para identificar este instrumento. En cuanto a su origen, éste tiene una fuerte influencia bantú, como ya se ha referido al explicar la procedencia de la palabra tumba como genérico en otros instrumentos, como la tumba francesa. El vocablo tumbadora en Cuba es reciente, incluso en fecha tan cercana como 1954; Fernando Ortiz no lo cita en su obra como genérico (1952-1955, v. IV: 166-168).

Las palabras tumbadora y tumbador combinan el prefijo tumba, con los sufijos dor y dora, propios del

Tumbadora de caja abarrilada y sistema de tensión por aro y llaves. Melena del Sur, Habana, 1986.



Foto: Laura Vilar

castellano y que indican el género masculino o femenino y la acción adjetiva que asume el instrumento.

Ortiz señala que tumbador es una voz de origen africano que se aplica en Cuba para nombrar el tambor que tumba, que lleva el ritmo básico: "Tumbador es término que se empleaba sólo para ciertos tambores en las orquestas de rumba y de conga. Después [no precisa cuándo] se ha introducido en las orquestas y conjuntos populares y a veces se le da el nombre de tumbadora, como adjetivo femenino aplicado a una de las congas" (1952-1955, v. IV: 168).

Algunos informantes de avanzada edad nos corroboraron que "Actualmente y desde hace poco, desde los años 50 y pico o 60, es que se les llama tumbadora, pero antes de eso, cuando eran clavadas, se les llamaba tambor".²²⁴

Aún hoy, otros opinan que "Tambor es el nombre genérico. Tumbadora es el tambor de registro medio que abre el toque, que se nombra también llamador", pues él llama al inicio de la rumba.²²⁵ Este empleo de la voz tambor como genérico está localizado principalmente en el occidente del país.

El vocablo tumba está muy extendido como genérico en lugar de tambor; en lo fundamental, en la porción centro-oriental de Cuba (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 168). A la acción de ejecución se le llama *tumbar*.

En su *Diccionario general de americanismos* de 1942, Francisco Santamaría define el vocablo tumba como "tango o reunión de negros bozales, para bailar al son de sus tambores y demás instrumentos de música. Tambor de origen africano, muy usado por los negros de la parte oriental de la isla, para sus sa-raos". Aunque no tenemos conocimiento de las fuentes revisadas por el autor para hacer estas afirmaciones, comprobamos que en esa fecha ya había trascendido el uso generalizado de ese término en la región oriental de Cuba (1942: 228).

En las provincias orientales también se aplican como nombres genéricos tahona y bocú, para designar la tumbadora, aun cuando su morfología y funciones no resultan idénticas.

En la región central del país se le da el nombre de bocú a tumbadoras muy antiguas y organológicamente muy rudimentarias;²²⁶ aunque la aplicación del vocablo resulta eventual. En la región oriental, el uso de este término sí está muy difundido.

Algunos informantes expresan que bocú —o bocuces en plural— se les llamó a los tambores desde el pasado siglo, "en la década del 20 del presente únicamente se le llamaba bocú, tumbas se les empezó a decir después del año 50".²²⁷ Otros recuerdan

que, aun antes, "en 1914 se le decía bocú a la tumbadora clavada".²²⁸

Conga es otro término para nombrar genéricamente las tumbadoras que intervienen en los conjuntos de conga de carnaval en todo el país, aunque se ha detectado un uso más frecuente en la región oriental. Conga también se usa habitualmente por las empresas norteamericanas y japonesas para comercializar las tumbadoras de fabricación industrial que se emplean en la música profesional y con fines turísticos; es, prácticamente, como se reconoce la tumbadora cubana en el extranjero.

En los conjuntos de rumba, las tumbadoras adoptan nombres que, si bien pueden presentar variantes locales o regionales, están generalizadas en todo el país. Los términos más comunes y populares son los siguientes:

<i>Registro grave</i>	<i>Registro medio</i>	<i>Registro agudo</i>
Salidor	tres dos	quinto
Tumbador	tres golpes	llamador
Rebajador	tumbadora	repicador
Fondo	un golpe	
Llamador	llenador	
	o llenante	
Conga		

El valor semántico de estos términos guarda estrecha relación con tres criterios fundamentales: 1) la función musical de cada tambor en el conjunto —o sea, llamador, salidor, tumbador—, 2) las características de la altura del sonido que producen —esto es, quinto al más agudo y fondo a los más graves— y 3) por la combinación de golpes que realiza el tocador en él —esto es, tres dos, un solo golpe, repicador—. En cada conjunto aparecen usualmente combinados estos tres criterios para nombrar cada una de las tumbadoras integrantes. Estos criterios son válidos para todos los conjuntos en los cuales participa.

En Ciudad de La Habana, la combinación terminológica más común es: salidor, tres dos y quinto. Como peculiaridad de interés detectamos que al tres dos se le puede llamar *hembra* y al salidor, *macho*.²²⁹

En Matanzas se usa una combinación de nombres similar a la de La Habana, también con variantes muy particulares, como aplicar los nombres conga para la de registro grave y *señorita* a la de registro medio.²³⁰

En Camagüey se ubicaron los términos conga o salidor, tres dos y quinto, como parte de una fuerte influencia de los rumberos matanceros que han migrado hacia esa región del país; aunque como área geográfica objeto de confluencias demográficas y

224 Evangelio Drake (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

225 Jesús Alfonso, *Galego* (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

226 Máximo Martín Martínez, n. 1957. Manicaragua, Sancti Spiritus, 1985 (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 202).

227 Jacinto Fiss Major, n. 1935. Urbano Noris, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 143-146).

228 Nicolás L. Tejeda, n. 1944. Camagüey, ciudad, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989: 83).

229 Zenaida Hernández Almira, n. 1930. Guanabacoa, Ciudad de La Habana, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

230 Pedro Luis Chirino, *Vicky* (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

culturales se aprecia la influencia oriental con el uso del vocablo bombo para denominar la tumba más grave.²³¹

En Cienfuegos, y a través de las influencias de las congas de comparsa, se incorpora otra tumbadora en el registro medio, junto al tres dos, que llaman *llenador* o *llenante*, que contribuye a reforzar el volumen sonoro del conjunto.²³² Esta adición también se hace en La Habana y se le llama un golpe o un solo golpe.²³³

Fernando Ortiz indicó el término repicador para la tumbadora más grave, dato que se ha corroborado con informantes de las provincias habaneras.²³⁴ “Se dice *repicador* al tambor que ‘repica’. Es lo mismo que *llamador*” (1952-1955, v. IV: 102).

No obstante esta afirmación de Ortiz, estimamos que repicador no es lo mismo que llamador en la agrupación de tumbadoras, pues tradicionalmente el que repica es el quinto y el que llama, el tumbador, por lo general y específicamente dentro de la rumba. Esta concepción —consecuencia de cómo la función musical incide en el plano terminológico— de igualdad entre repicador y llamador está muy extendida en la actualidad y tal vez tenga relación con la función improvisadora de los tambores más graves en los conjuntos de marcado antecedente africano.

Los vínculos directos que mantienen, por lo general, los músicos rumberos con agrupaciones de bembé y la participación de la tumbadora en estos conjuntos, provocan una interinfluencia que también se expresa en la terminología aplicada; por ejemplo, al salidor le llaman caja y al tres dos, umelé, en correspondencia con la función musical que desempeñan los instrumentos en ambos conjuntos instrumentales.²³⁵

En las congas, aunque muchos términos son comunes a los del conjunto de tumbadoras de rumba, se aprecian algunas particularidades regionales. En las congas de la región centro-occidental del país, las tumbadoras reciben los siguientes nombres:

<i>Registro grave</i>	<i>Registro medio</i>	<i>Registro agudo</i>
Rebajador	llenante	requinto
Abridor	tres dos	quinto
Llamador	tumba	
Conga		

En las tradicionales Charangas de Bejucal, al tres dos se le ha llamado históricamente *Mambisa*, sin que tengamos datos de su significación.²³⁶

En las congas orientales, las tumbadoras responden a los siguientes nombres: fondos —conjunto de cuatro o cinco tumbas en el registro grave—, tres dos a la tumba de registro medio, y quinto y repicador a las agudas. En esta región resulta común la combina-

ción de los términos *tumba quinto*, *tumba tres dos*, *tumba fondo*, en forma de palabra compuesta.

En los conjuntos de son y punto campesino se emplean de manera habitual dos tumbadoras que de forma generalizada se llaman macho, a la más aguda, y hembra, a la de registro grave.

En otros casos se aplican nombres semejantes a los que reciben en los conjuntos de rumba; por ejemplo, salidor y tres dos. También la pareja puede estar formada por una tumbadora aguda y una media, y llamarse quinto y tumbador.

En los conjuntos de son también se advierten influencias terminológicas de las congas para nombrar la tumba grave como bombo y a la más aguda, quinto.

Construcción

La confección de estos tambores se ha realizado de modo artesanal, con recursos materiales y técnicas constructivas que han ido variando de acuerdo con las posibilidades y soluciones creadas por los artesanos para mejorar el instrumento.

A pesar de que muchos tocadores y agrupaciones obtienen actualmente las tumbadoras de fabricación industrial, su elaboración artesanal se mantiene vigente en todo el país. A principios de siglo, el arte de la construcción de tumbadoras estuvo en manos de los toneleros, y en el presente las hacen generalmente los carpinteros ebanistas.

Las tumbadoras que se confeccionan en la actualidad tienen la caja de resonancia de duelas de madera y la tensión del parche se realiza por el sistema de aro y llaves.

Para la construcción de esta tipología, que se practica desde el pasado siglo, han servido duelas de madera de pino tomadas de los barriles de vino o manteca. También pueden elaborarse con listones de otras maderas, como el cedro, la palma, el aguacate, el lance-ro, la majagua, el roble, la caoba, entre otras. Las tumbas de las congas se construyen con maderas, como el ácana y el cedro. Los listones se cortan en una sierra y deben quedar bien parejos. La cantidad de duelas para conformar la caja oscila entre 24 y 25. Para armar la tumbadora se necesitan moldes; éstos se denominan molde principal, corregidor y molde de la base. El principal es un aro de madera con unos 315 mm de diámetro. Ese aro se sube o baja por la caja hasta que queda bien redondeada. Después que la caja de la tumbadora está armada se le aprietan bien los moldes y se le da candela, para que la madera dilate bien. Inmediatamente después se le echa agua fría y, por último, se pegan las duelas con cola.²³⁷

231 Nicolás L. Tejeda (Diario de campo, Camagüey, 1989: 83).

232 Guido Cabrera. n. 1932. Cienfuegos, ciudad, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

233 Félix Cuesta, *El Mayimbe*, n. 1929. Batabanó, Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

234 Félix Cuesta, *El Mayimbe* (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

235 Evangelio Drake (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

236 Zacarías Pérez, *Macho*, n. 1904. Bejucal, Habana, 1985-1986 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

237 Ernesto Reyes, *Yarine*, n. (?). Cerro, Ciudad de La Habana (Col. C. Sáenz).

Cuando se usan barriles, éstos se desarman para procesar de nuevo las duelas; éstas se cepillan y rebajan con lija hasta lograr las dimensiones y el grosor adecuados. Una vez listas las duelas se arma la caja, uniendo las duelas con el auxilio de unos cintillos de metal, generalmente de latón tomados de los propios barriles, los cuales se ponen, en número que oscila entre tres y cinco, al centro y en los extremos de la caja, y se clavan o fijan con remaches al cuerpo del instrumento. Así las duelas, unidas por la presión, también pueden pegarse con cola para que quede más resistente. Una vez armada la caja se empareja la superficie con el cepillo y la lija.²³⁸

La caja enteriza, pero que pudiera ser cilíndrica o ligeramente abarillada, es la forma de confección más antigua y menos practicada hoy día. Ésta se construye con un tronco seco; en el campo se selecciona un árbol caído, casi nunca se tala un árbol para este fin. Las mejores maderas son las de cedro, aguacate o el almácigo. El tronco se vacía con fuego; posteriormente se raspa y limpia la superficie interior, con una gubia o trinchá; luego se desprende la corteza y se lija la madera en toda la superficie exterior e interior y, en especial, los bordes de la caja, la cual puede asegurarse con aros metálicos para que no se raje.

Una vez confeccionada la caja de la tumbadora, ya sea abarillada o enteriza, puede barnizarse o se le aplica pintura de esmalte o aceite, en este momento también se le pueden realizar pinturas decorativas o alegóricas.

Más tarde se procede a la preparación y colocación del parche. La membrana de la tumbadora es usualmente de cuero de buey o res, aunque algunos artesanos prefieren el cuero de chivo e, incluso, el de barrigada de caballo o mula. Todas las membranas se preparan siguiendo los procedimientos tradicionales de secado y curtido.

Como parche para las tumbadoras, muchos constructores emplean el pergamino y algunos tienen a su alcance el parche sintético. Se aprecian muestras de iniciativa popular al utilizar *nylon* de polietileno y otros materiales sintéticos como membrana para las tumbas de los conjuntos de punto y son, en los cuales las características del toque exigen una menor resistencia del parche.

A las tumbadoras de las congas se les pone por lo general cuero de buey, mula o nonato (ternero muerto en el vientre de la madre), pues resultan muy resistentes a los fuertes toques.²³⁹

Una vez hecha y decorada la caja y preparado y colocado el parche, se procede a su tensión; el sistema más habitual es el de aro y llaves, aunque aún se aprecian tumbadoras con el parche clavado y otras, en menor grado, con sistema de tensión por torniquete o *tortor*.

La construcción de los aros y llaves —llamadas también tirantes— se ha desarrollado como un arte de los herreros. Generalmente, los aros de fijación se elaboran con hojalata; mientras que el aro de tensión y las llaves, con angulares y láminas de acero inoxidable o hierro. Las llaves se hacen en talleres de maquinarias de los centrales azucareros u otras industrias. En muchas ocasiones, como llaves se emplean grandes tornillos con sus tuercas, así como rudimentarios aros de madera o de alambre grueso y tuercas hechas con una terraja de plomería.²⁴⁰

Cuando se emplea el sistema de tensión de parche clavado, una vez preparado éste, se coloca sobre la caja del instrumento estirándolo entre dos hombres, hasta lograr que ceda al máximo, y con esa tensión ir clavando con puntillas al borde la caja. Para evitar que la membrana se raje puede ponerse una cinta de cuero, lona u otro material resistente sobre el borde del parche y se clava sobre ésta.

En las tumbadoras que se tensan por *tortor*, el parche bien extendido se sujeta por un aro de bejuco; a éste se amarran unos alambres que tras ser introducidos por cuatro huecos hechos en la madera, se tuercen con un *tortor* en el interior del instrumento, lo que provoca la tensión deseada.²⁴¹

Muchos constructores fabrican trípodes con cabillas o listones de hierro para situar sobre ellos las tumbadoras, cuando éstas van a ejecutarse con el tocador de pie.²⁴²

A las tumbadoras se les pueden hacer aditamentos que hacen más fácil su sujeción y transportación; por ejemplo, es usual atornillar a un lado de la caja un asa o agarradera metálica por donde el músico la carga. También cerca de la boca y de la base pueden fijarse unas argollas metálicas en las cuales se ensarta una tira de cuero o lona con la cual el tocador se cuelga el instrumento al hombro. Estas correas también pueden clavarse directamente a la caja.

Las tumbadoras se confeccionan de diferentes tamaños de acuerdo con el diseño y el registro que se desee.

En cuanto a las tumbas de la rumba y la conga, sus dimensiones están directamente relacionadas con el registro. De la amplia muestra de tumbadoras observadas en todo el país brindamos en forma de cuadro las medidas de un juego representativo.²⁴³

238 Ernesto Reyes, *Yarine* (Col. C. Sáenz).

239 Santiago Collazo Ponce, n. 1931. Cienfuegos, ciudad, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

240 Caridad Álvarez Romero, n. 1936. Guane, Pinar del Río, 1984 (Diario de campo, Pinar del Río, 1984: 92-93).

241 Arsenio Escalona Guerra, n. 1920. Media Luna, Granma, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 113).

242 Santiago Collazo Ponce (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

243 Medidas del conjunto de tumbadoras pertenecientes a José Alejandro González Oduardo, *Pito* (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 363).

	<i>Grave fondo</i>	<i>Medio tres dos</i>	<i>Agudo quinto</i>
	<i>(en mm)</i>		
Altura total	740	770	670
Diámetro sobre el parche de la caja	250 210	290 185	190 140
Perímetro del parche al medio inferior	800 1 000 730	940 1 120 630	620 770 500
Grosor de la madera	10	15	10
Distancia entre llaves	240	210	150

Ejecución y caracterización acústica

Para la ejecución de la tumbadora, el instrumentista puede estar sentado —modalidad característica para interpretar la rumba, los toques de las religiones populares, el son y el punto—; de pie con el instrumento colocado delante, sobre una base construida al efecto —común en los conjuntos de son y punto—, y de pie con él colgado al hombro, como suele ocurrir en los toques traslaticios de las congas.

En todos los casos se ejecutan con ambas manos, “a mano limpia”; es decir, sin accesorio alguno se golpea con los dedos, el canto y la palma de las manos sobre distintos puntos del parche.

Cuando el tocador está sentado, las piernas se encuentran abiertas y entre ellas se sitúa el instrumen-

Ejecución de la tumbadora en la agrupación Tambores de Bejucal. Bejucal, Habana, 1982.



Foto: Victoria Eli

to, busca una pequeña inclinación de la tumbadora hacia un lado, con el objetivo de que se proyecte el sonido hacia afuera por la parte abierta inferior. Para hallar estabilidad sujeta la base del instrumento con la parte lateral de los talones y tobillos de ambos pies. Sube los brazos hacia el parche, el antebrazo y el brazo forman un ángulo recto.

Cuando está de pie se utiliza un trípode como base. Este accesorio alcanza una altura suficiente para que el parche quede al nivel del pecho del músico; el extremo inferior queda completamente libre, dejando abierta la salida del sonido. Los brazos son llevados hacia el parche, el antebrazo y el brazo forman un ángulo recto.

También con el ejecutante de pie, éste se sujeta con una correa de cuero que cuelga de su hombro derecho, apoya el instrumento bajo el brazo y sobre el costado de la cintura, quedando los dos extremos libres, y percute con ambas manos sobre el parche.

En algunos toques de rumba de Pinar del Río, Habana, y Matanzas se golpea sobre la caja del tumbador o salidor con dos palitos de guayabo o dos cucharas, a este golpe se le llama guagua o coco.

En las tumbadoras pueden realizarse varios tipos de percusiones:

- Golpe natural o abierto, sobre el centro del parche en dos modalidades: libre o al aire, y presionado. También se conoce como golpe básico, bajo o seco o puño.
- Golpe natural o abierto, hacia el borde del parche en dos modalidades: libre o al aire, y presionado.
- Golpe tapado, entre el borde y el centro medio del parche, en dos formas: libre o al aire, y presionado.

El golpe natural o abierto, sobre el centro del parche o hacia el borde, libre o al aire, se ejecuta con la parte ventral de las falanges de los dedos 2, 3, 4 y 5, sin incluir la yema de ellos, pues ésta apagaría las vibraciones del parche y se busca todo lo contrario; por tanto, no se presiona el parche y se separa la mano del cuero inmediatamente después de golpeado.

El golpe natural o abierto, sobre el centro o hacia el borde del parche, presionado, se realiza con la yema y la palma de los dedos 2, 3, 4, 5 sobre el centro del parche. Al utilizar las yemas se apagan las vibraciones del cuero y se obtiene un sonido opaco.

El golpe tapado, entre el borde y el centro medio del parche, se logra con un pequeño giro hacia afuera de la muñeca, percutiendo con todo el borde de la mano y la yema de los dedos 2, 3, 4 y 5. Hay intérpretes que realizan otra técnica para ejecutar el tapado, sin ladear la mano siguen percutiendo con la yema de los dedos y desplazan un poco la mano hacia delante. Esto se efectúa usualmente cuando se hace el redoble de tapado, pues por la velocidad que requiere resulta más difícil hacerlo con el viraje de la muñeca hacia afuera. Esta técnica de alternancia de manos se denomina *mano a mano* y puede observarse en el salidor de la conga. En esta forma de golpear puede presionarse el parche o dejarlo vibrar libremente.

En toques complejos, este golpe tapado se efectúa de la siguiente manera: una mano percute de la

forma descrita antes para obtener el tapado y la otra ayuda oprimiendo el parche en el centro con la palma completa; este tipo de toque tapado se emplea en el son.

La distribución de alturas dentro del parche va de los sonidos más agudos en los bordes, hasta los más graves en el centro del cuero. El sonido más grave se logra golpeando en el centro con la mano ahuecada; el menos grave, dando un golpe seco en el centro con la palma de la mano abierta; el agudo se produce al percutir en el borde con los dedos 2, 3, 4 y 5, y más agudo, si ese mismo borde se golpea sólo con el segundo y tercer dedos.

A veces, para obtener un sonido muy agudo, el ejecutante apoya el codo sobre el centro del parche y con la otra mano percute un sonido abierto.

En la tumbadora, al ejecutar el redoble o trémolo, por lo general se usa la técnica mano a mano, mediante golpes naturales o abiertos, tapados, o la combinación de ambos. También el redoble se efectúa de otra manera: se percute con la parte inferior de la palma de las manos y con la yema de los dedos 2, 3, 4 y 5; se alternan las palmas inferiores y luego la yema de los cuatro dedos de ambas manos; a esto se le llama *manoteo*. Este tipo de toque lo podemos hallar en el comienzo tradicional del guaguancó al estilo matancero.

La explotación de las posibilidades acústicas de la tumbadora está determinada por el dominio del tocador de los distintos tipos de toques —de los cuales se logran diversidades de alturas, timbres y reverberación del sonido— y de su combinación, en esto radica la mayor riqueza del instrumento.

Independientemente de las variaciones tradicionales de tamaño, la tumbadora no rebasa el registro de las medias frecuencias, aunque existen diferencias de altura entre los espectros de los sonidos que se alcanzan en cada una de las tres dimensiones establecidas según el diámetro y tensión del parche. De esta forma, existen diferencias de ámbito espectral sonoro entre cada tumbadora de la más grave a la más aguda, sólo como criterio específico relativo a ellas.

Los toques que caracterizan la ejecución de las tumbadoras de registro más grave y medio, son el toque natural o abierto, en el centro y hacia el borde del parche, y el toque tapado, todos en la modalidad libre o al aire; por su parte, en el membranófono más agudo se hacen los toques anteriores en la misma modalidad y en la variante presionado.

En el tumbador o tumbadora más grave, los rangos espectrales de los tres tipos de toques parten de 31 Hz en las frecuencias bajas y llegan en el toque natural, en el centro del parche, a 1,6 kHz; en este mismo toque, hacia el borde del parche a 2 kHz; y en el tapado, a 5 kHz; del golpe más grave hasta el más agudo, pero todos dentro de frecuencias medias, con formantes o picos respectivos en las frecuencias bajas (ver Caracterización acústica, cuadro). En cuanto a las frecuencias son muy parecidos, aunque pre-

dominan las frecuencias medias en el golpe tapado, con una menor presencia de las bajas.

En el tres dos o tumbadora media, los rangos de frecuencias de los golpes naturales (en el centro y hacia el borde del parche) y tapado, coinciden en cuanto a sus límites de 63 Hz (bajas frecuencias) a 2 kHz (medias frecuencias) y a sus picos en 160 Hz y 200 Hz. La diferencia aparece en los tiempos de caída con 0,62 seg. para el natural, en el centro del parche; y sólo 0,28 seg. para el tapado. Asimismo, en esta tumbadora, el espectro del golpe natural, hacia el borde, al aire, empieza en las bajas frecuencias (50 Hz) y llega hasta las frecuencias medias altas (5 kHz), y el pico coincide con el del golpe tapado al aire y con uno de los formantes del toque natural, en el centro del parche, al aire con 200 Hz. En este golpe aparece un mayor contenido de frecuencias medias y medias altas, y una mayor diferenciación tímbrica y de altura hacia las frecuencias más agudas con relación a los otros toques. Además presenta el mayor tiempo de reverberación de todos los que se emplean en este instrumento.

Entre los tres tipos de toques comunes en el tres dos, la diferenciación tímbrica está dada por un rico contenido espectral en las medias y altas frecuencias en el toque tapado con relación al abierto o natural, hacia el borde del parche, el cual aunque presenta componentes en las medias y altas frecuencias, éstas son más atenuadas con relación al golpe tapado. En este último debe destacarse, no obstante, que hay mayor presencia de bajas frecuencias en el intervalo entre 500 Hz y 60 Hz, con relación a los toques naturales o abiertos. El toque natural, en el centro del parche, resulta el más grave de todos y presenta mayor reforzamiento de la señal entre 50 y 125 Hz.

En cuanto a la tumbadora quinto, el rango de frecuencia se comporta en los golpes al aire de la siguiente manera: desde las bajas (50 Hz) hasta las medias (1 kHz), en el toque natural, en el centro del parche; de las bajas a las altas en los toques natural, hacia el borde del parche (63 Hz-16 kHz), y tapado (50 Hz-16 kHz), con los picos en las bajas (80 Hz) para el natural, sobre el centro del parche; en las bajas (200 Hz) y medias bajas (250 Hz) en el golpe natural, hacia el borde, y en las medias bajas (250 Hz) en el golpe natural, hacia el borde, y en las medias bajas (630 Hz) en el tapado.

Los tiempos de caída varían entre los distintos tipos de toques al aire. El mayor lo presenta el golpe natural, hacia el borde del parche con 0,48 seg., le sigue el toque natural, en el centro con 0,19 seg. y el tapado con 0,14 seg. Estos mismos tipos de golpes en la modalidad presionado, amplían el campo espectral de los golpes básicos y tapados (ver Caracterización acústica, cuadro) y lo disminuye en el golpe abierto, pero manteniéndolos en los rangos de las frecuencias medias y altas establecidas en los toques al aire.

En los golpes presionados del quinto, la mayor fuerza en el espectro del golpe natural, en el centro

del parche, se encuentra en las bajas frecuencias; en el natural, hacia el borde del parche, se incrementa la presencia de frecuencias medias bajas, y en el tapado, este aumento se desplaza hacia las frecuencias medias y medias altas.

Las mayores diferencias entre las modalidades al aire y presionado están en el toque natural, en el centro del parche; pues, espectralmente, el tapado y el natural, hacia el borde del parche —en ambos modos—, son muy similares, sólo surge una ligera diferencia en cuanto a intensidad sonora, con mayor predominio de nivel en el tapado presionado. En cuanto al toque natural, al centro, existe una gran diferencia en el nivel sonoro total del golpe con mayor intensidad en la modalidad presionado, dada por el mayor contenido de las bajas y medias bajas frecuencias.

La reverberación del sonido se mantiene en el golpe natural, hacia el borde, presionado con relación a la de este mismo toque en la modalidad al aire o libre; sin embargo, disminuye en el toque natural al centro, presionado a 0,14 seg., y aumenta en el tapado presionado a 0,24 segundo.

Como consecuencia de las características acústicas particulares de los toques, utilizados por lo general en la ejecución de cada tumbadora, en la interpretación musical conjunta de los tres tipos o tamaños establecidos de este membranófono, el rango espectral se mueve entre 50 Hz y 4 kHz, desde las frecuencias bajas hasta las medias, con picos en 160, 200 y 250 Hz dentro de las bajas frecuencias.

CARACTERIZACIÓN ACÚSTICA

TUMBADORA

<i>Tipos de toques</i>	<i>Espectro f</i>	<i>Pico</i>	<i>Caída (seg.)</i>
Natural o abierto			
En el centro del parche			
Libre o al aire	31 Hz - 1,6 kHz	40 y 50 Hz	0,62
Presionado	-	-	-
Natural o abierto			
Hacia el borde del parche			
Libre o al aire	31 Hz - 2 kHz	100 y 125 Hz	0,96
Presionado	-	-	-
Tapado			
Entre el borde y el centro medio del parche			
Libre o al aire	31 Hz-5 kHz	80-100 Hz 125-160 Hz	0,28
Presionado	-	-	-

TRES DOS

<i>Tipos de toques</i>	<i>Espectro f</i>	<i>Pico</i>	<i>Caída (seg.)</i>
Natural o abierto			
En el centro del parche			
Libre o al aire	63 Hz-2 kHz	160 y 200 Hz	0,62
Presionado	-	-	-

Natural o abierto	-	-	-
Hacia el borde del parche	-	-	-
Libre o al aire	50 Hz-5 kHz	160 y 200 Hz	0,96
Presionado	-	-	-
Tapado			
Entre el borde y el centro medio del parche			
Libre o al aire	63 Hz-2 kHz	200 Hz	0,28
Presionado	-	-	-

QUINTO

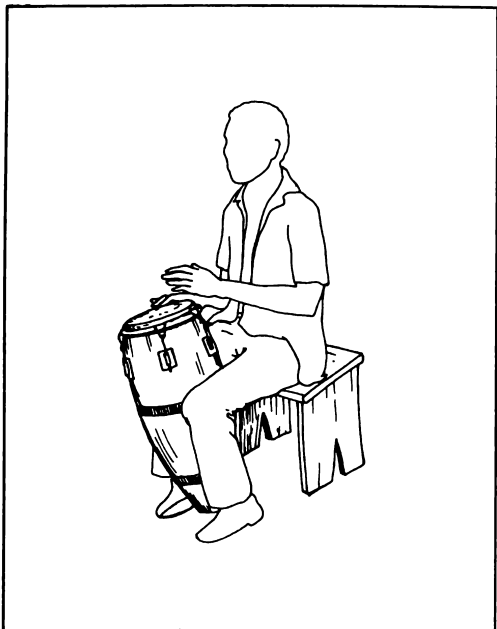
<i>Tipos de toques</i>	<i>Espectro f</i>	<i>Pico</i>	<i>Caída (seg.)</i>
Natural o abierto			
En el centro del parche			
Libre o al aire	50 Hz-1 kHz	80 Hz	0,19
Presionado	50 Hz-2,5 kHz	200 y 250 Hz	0,14
Natural o abierto			
Hacia el borde del parche			
Libre o al aire	63 Hz-16 kHz	200 y 250 Hz	0,48
Presionado	63 Hz-12,5 kHz	200 y 250 Hz	0,48
Tapado			
Entre el borde y el centro medio del parche			
Libre o al aire	50 Hz-16 kHz	630 Hz	0,14
Presionado	50 Hz-20 kHz	500 Hz	0,24

Función musical y social

La tumbadora se toca tanto en manifestaciones laicas como religiosas de la música folclórica cubana, en las festividades propias de los sectores más populares.

Dentro de las manifestaciones laicas, este membranófono participa en los conjuntos instrumentales de son, que interpretan todas las variantes del complejo genérico homónimo, además de guarachas y boleros, así como algunas variantes del punto campesino. En el conjunto instrumental de rumba, interviene en la ejecución del guaguancó, la columbia y el yambú, y en el conjunto instrumental de conga.

En el conjunto instrumental de son, lo más general es el empleo de una o dos tumbadoras de diferentes tamaños y alturas. En los toques que se realizan en la tumbadora para acompañar sones, guarachas y boleros aparece una diferenciación de alturas y timbres, establecidos en un grupo rítmico recurrente que funciona en cuanto a relaciones temporales y de acentuación como estabilizador metrorrítmico y a las distintas alturas y timbres como un elemento dentro del registro medio propiamente dicho, entre los cordófonos y los idiófonos y restantes membranófonos del conjunto, al funcionar como elemento coordinador.



Ejecución de la tumbadora con el músico sentado. Dibujo de Mario González, 1995.

Cuando se utilizan dos tumbadoras, la redistribución de los toques entre una —más grave— y otra —más aguda— logra un espectro más abarcador en cuanto a la amplitud del ámbito o registro del grupo rítmico que se interpreta, y se establece así una mayor diferenciación de alturas entre los sonidos más graves y más agudos.²⁴⁴



Sobre la línea rítmica conductora de la tumbadora se realizan las improvisaciones en la parte expansiva del son. En el denominado montuno, en el cual la improvisación está a cargo del bongó, en ausencia de este instrumento, la tumbadora más aguda efectúa algunos pasajes improvisatorios.

Cuando se emplea este membranófono en el conjunto de son, pero en la interpretación del punto, su función musical resulta muy simple, pues reproduce y dobla cualquiera de los agrupamientos de relaciones temporales hechos por las claves, y refuerza así la guía de este idiófono.

En el conjunto instrumental de rumba, la tumbadora se usa comúnmente en número de tres, de mayor a menor, que abarcan tres franjas sonoras: una más grave, una intermedia y otra más aguda. En otros casos pueden combinarse con el toque de cajones dentro del conjunto, pero se mantienen los criterios de las franjas sonoras citadas.

De manera excepcional se emplean cuatro tumbadoras al duplicar la franja más grave. El conjunto se completa por las claves, la cajita china y/o catá y el chachá oacheré, así como el güiro o agbe; estos últimos de forma no establecida en todas las agrupaciones.

Dentro de los membranófonos, la tumbadora más grave sale o inicia el toque de los tambores, a continuación de los idiófonos que inician el evento musical al imponer el tiempo o agógica. En los planos más grave y medio se realiza una serie de toques fijos que participan como línea complementaria en cuanto a altura, duraciones y acentos, y guía interna del conjunto en relación con las claves. Esta relación rítmica interna entre las tumbadoras de registros grave y medio y las claves, sirve de base metrorrítmica a la improvisación de la tumbadora más aguda. Por eso, lo más general es la reiteración de agrupaciones rítmicas fijas en las tumbadoras más grave e intermedia para posibilitar la ejecución de floreos sobre la base de agrupaciones rítmicas segmentadas y variadas en la tumbadora más aguda.

Estas funciones musicales de cada tumbadora se mantienen, independientemente del toque o la variación de estilos en la rumba de La Habana, Matanzas y Santiago de Cuba.

En la improvisación de la tumbadora más aguda suele utilizarse gran cantidad de síncopas y contra-tiempos que brindan al discurso musical de esta franja una gran inestabilidad métrica sobre la base rítmica de los planos grave y medio, y en estrecha relación con el idiófono que llena la subdivisión métrica de cada tiempo —en este caso, el catá o la cajita china—, o por el toque de guagua sobre la caja del tambor hecho con dos cucharas o palos. No obstante esta inestabilidad rítmica, el ejecutante emplea una guía interna durante la improvisación que cambia de un tocador a otro; incluso en un mismo discurso musical, el intérprete puede hacer variaciones a su guía interna tanto en las relaciones temporales —al combinar, por lo general, valores de subdivisión de tiempo ternarios, binarios o en cuartos, así como la propia unidad de tiempo—, como en los aspectos tímbricos y en la altura, al sustituir un tipo de toque por otro.

El manejo de todos estos recursos de elaboración musical, enriquece la interpretación del género, según puede observarse en las siguientes transcripciones de una rumba guaguancó grabada en la ciudad de La Habana.

244 Transcripción realizada por Ana V. Casanova Oliva.

Musical score for the first system, featuring the following instruments and parts:

- Voz**: Vocal line in treble clef, 2/4 time signature.
- Claves**: Percussion line in 2/4 time signature.
- Catá**: Percussion line in 2/4 time signature.
- Maracas**: Percussion line in 2/4 time signature.
- Tumbadora**: Percussion line in 2/4 time signature.
- Tres dos**: Percussion line in 2/4 time signature.
- Quinto**: Percussion line in 2/4 time signature.

The score is divided into four measures. The vocal line is mostly silent, with some notes in the first and third measures. The percussion parts show rhythmic patterns, with some instruments starting in the second measure.

Musical score for the second system, featuring the following instruments and parts:

- Voz**: Vocal line in treble clef, 2/4 time signature.
- Claves**: Percussion line in 2/4 time signature.
- Catá**: Percussion line in 2/4 time signature.
- Maracas**: Percussion line in 2/4 time signature.
- Tumbadora**: Percussion line in 2/4 time signature.
- Tres dos**: Percussion line in 2/4 time signature.
- Quinto**: Percussion line in 2/4 time signature.

The score is divided into four measures. The vocal line is mostly silent, with some notes in the first and third measures. The percussion parts show rhythmic patterns, with some instruments starting in the second measure.

Musical score for the first system. The vocal line (top staff) begins with a rest, followed by a melodic phrase starting with the lyrics "A na na - na na na". The piano accompaniment consists of six staves: the first four are for the right hand, and the last two are for the left hand. The right hand features a steady eighth-note accompaniment, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical score for the second system. The vocal line continues with the lyrics "na na na na na A na na na na na na na na na". The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns as in the first system, maintaining the harmonic and textural support for the vocal melody.

(Álvarez, 1989: anexos)

En transcripciones musicales estudiadas de ejemplos de rumbas de Ciudad de La Habana y Matanzas, las guías internas se mueven, por lo general, con las siguientes relaciones.²⁴⁵



Además, debe indicarse la relación que se establece entre la improvisación en la tumbadora más aguda y los bailarones. Esto aparece en particular en el guaguancó y la columbia. En el primer caso, la pareja de bailarones aprovecha las pausas del cantante en la sección expositiva del género y, sobre todo, en la segunda parte o sección expansiva de la rumba. En la columbia, casi desde el inicio del toque, el bailarón —en este caso, un hombre solo— establece una estrecha comunicación con el músico, y se entabla una emulación virtuosística entre los pasos coreográficos y los toques.

Lo expuesto en el análisis funcional se establece como una regularidad en el discurso musical de las tumbadoras dentro de los géneros de la rumba cubana. No obstante, en la sección expansiva de la rumba se ha detectado como fenómeno local —en Ciudad de La Habana— el traslado o intercambio de funciones musicales de un plano a otro, lo que constituye un proceder excepcional hasta el momento. De esta manera se improvisa en cualquiera de las franjas, al trasponer los toques y funciones entre las tumbadoras; en estos casos, el evento improvisatorio no llega a tener la variedad y duración del efectuado de manera tradicional en el plano más agudo.

Aunque en estos momentos se realiza con carácter eventual, este fenómeno es parte de la interrelación existente entre diferentes manifestaciones de la música folclórico-popular de carácter religioso, con géneros musicales de carácter laico, como la rumba; específicamente, a través de los tocadores que se mueven de una a otra manifestación musical, en algunos casos, de manera ocasional y, en otros, sistemáticamente.

En el conjunto instrumental de conga, la tumbadora participa en número considerable, pues en cada plano pueden emplearse varios instrumentos. Antes de 1959, este conjunto instrumental no presentaba la cuantía de tumbadoras de la actualidad. El incremento en el número de este membranófono se hace para doblar los toques y así aumentar el volumen de soni-

do de acuerdo con los grandes conglomerados humanos a los cuales está dirigida la música en el presente.

La diferenciación de planos entre estos instrumentos también determina, como en otros géneros, su función musical, aunque hay variabilidad entre los distintos toques de las congas de la región centro-occidental y las de la zona oriental. En el primer caso se utiliza propiamente la tumbadora, pues en la conga oriental, el instrumento tradicional es el bocú. Cuando participa la tumbadora, ésta asume los toques y, por supuesto, la función musical propia del bocú.

En la conga del centro-occidente del país aparecen cuatro planos o franjas del registro más grave al más agudo, ocupados casi siempre por el mismo número de grupos de tumbadoras. En cada orden o grupo de estos instrumentos se realizan figuraciones rítmicas idénticas. Inician el toque los dos grupos de tumbadoras que ocupan las secciones más graves, encargados de establecer el sostén rítmico a partir de diferentes toques. Una vez que está sonando esta porción del conjunto, se suman los grupos de los planos medio y más agudo, en los cuales la función improvisadora es llevada por los instrumentos más agudos, mientras en el plano medio se efectúan toques a contratiempo o a “contragolpe”. Excepcionalmente puede repicarse o improvisarse en el plano más grave.

En cuanto a la conga del área centro-occidental, aunque no existen diferencias en la función musical de cada uno de los grupos de tumbadoras, sí surgen variaciones en los toques específicos de cada grupo según la localidad o región en cuestión. Así, por ejemplo, en el llamado estilo de La Habana, para los dos grupos que integran las secciones más graves, aparecen relaciones rítmicas de mayor subdivisión, en cuanto a los toques empleados para este mismo grupo en la conga interpretada al estilo de Matanzas.²⁴⁶



245 Transcripción realizada por Ana V. Casanova Oliva.

246 Versión de Ana V. Casanova Oliva sobre transcripciones de la Col. T. Jimero.

Estilo de Matanzas

The musical score is divided into four staves. The top staff is labeled 'Tumbadora' and shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled 'Requinto' and shows a similar rhythmic pattern. The third staff is labeled 'Tres golpes' and shows a rhythmic pattern of quarter notes. The bottom staff is labeled 'Conga' and shows a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The time signature for all staves is 2/4.

Otra diferencia importante en ambos estilos interpretativos, es la explotación de los golpes más graves en la conga matancera en contraposición con la recurrencia a toques más agudos en el estilo de conga habanera.

Sin embargo, en los planos más agudos integrados también por dos grupos de tumbadoras, se usan toques semejantes en ambos estilos, en cuanto a relaciones de duración de poco contraste en la conga habanera —con excepción de los momentos improvisatorios—. Tanto en una como en otra manera de hacer, aparece la reiteración de la relación (1:1) como integrante del toque en el plano más agudo, que funciona como guía interna de cada tocador para la improvisación. En estos planos más agudos no se recurre, en ningún momento, a toques graves.

Dentro de las expresiones religioso-festivas de la música folclórico-popular cubana, la tumbadora ha servido como instrumento sustituto de una serie de membranófonos de antecedente africano inmediato, en todas las manifestaciones músico-danzarias de las festividades religiosas en las cuales la no sacralidad lo ha permitido. En cada caso, la tumbadora sustituye al instrumento que participa tradicionalmente en esa función, y asume los toques originales que se realizan en él y, por tanto, su función musical. De esta forma, resulta corriente el uso de tumbadoras en sustitución de los tambores de bembé, de palo y en el conjunto instrumental de dundún. Como excepción en algunos planteles abakuá se ha tocado con tumbadora, pero este último caso no constituye hasta el momento un comportamiento sistematizado.

También ha reemplazado a los tambores iyésá, gangá y arará. En la tumbadora, esta función sustitutiva por excelencia es una de las más importantes dentro de la música folclórico-popular cubana actual, pues por sus cualidades tímbricas y acústicas reemplaza toda una serie de tambores ya deteriorados o en proceso de desaparición.

Por otro lado, integra de manera estable en número de uno a tres el conjunto instrumental de güiro

propio de las festividades religiosas de antecedente yoruba. En este conjunto puede alternarse la función improvisatoria propia de la caja o güiro más grave con la interpretación virtuosística en la tumbadora más aguda.

Historia

La tumbadora es el prototipo de los membranófonos cubanos. Su historia es reflejo de la síntesis y desarrollo de diversos elementos morfológicos y funcionales caracterizadores de los diversos tipos de tambores de ascendencia africana llegados a Cuba; esta síntesis se produjo como parte de la búsqueda de un modelo capaz de satisfacer las necesidades tímbricas y expresivas de los géneros y conjuntos instrumentales que entre mediados del siglo XIX y durante el XX han ido conformando la música cubana.

Aunque consideramos que su origen es resultado de múltiples aportes etnoculturales, se advierte una marcada influencia bantú, en cuanto a morfología, funciones y terminología. El desarrollo organológico inicial de la tumbadora —en el cual se destaca su primigenio sistema de tensión de parche clavado— y de las manifestaciones musicales asociadas más rai-galmente a ella —la conga y la rumba—, se produjo en áreas de fuerte presencia bantú en el occidente, centro y algunos puntos de la región oriental de la Isla. Es importante la gran similitud morfológica de los ejemplares más primarios de la tumbadora con los tambores ngoma y con algunas tipologías de la makuta, que pudieron actuar como modelos para futuras variantes.

La historia de este instrumento es reciente. Puede referirse que algunos modelos primitivos fueron perfilándose de manera aislada desde mediados del siglo XIX, asociados a las congas callejeras urbanas y a las “rumbitas congas” en las plantaciones, en el medio suburbano y en los bateyes azucareros. Pero la tumbadora se establece como instrumento típico de las congas urbanas de la zona centro-occidental alrededor de la segunda década del presente siglo. Un proceso semejante de desarrollo se aprecia en el bocú, instrumento morfológica y funcionalmente parecido, que empieza a caracterizar, alrededor de la misma época, a las congas orientales.

En la década del 20 comienza paulatinamente a combinarse la tumbadora de las congas y comparsas con los cajones de rumba. La mayoría de los rumberos de las zonas urbanas estima que las tumbadoras se trasladaron de las congas para la rumba. No obstante, Ortiz señala que “Estos tambores de rumba no se relacionan históricamente con los tambores llamados *congas*: por más que modernamente la moda de éstos ha ido eliminando a aquéllos, y en las actuales orquestas de bailes populares cuando hay que tocar rumbas se aprovechan las *congas*, y esto ha creado cierta confusión, tanto que hoy día ya muchos ignoran que haya habido tambores especiales llamados de rumba” (1952-1955, v. IV: 104).

En este caso ha de recordarse que para Ortiz existía la correspondencia terminológica entre conga y

tumbadora. Aunque este criterio no fue respaldado por él con una descripción detallada de los llamados *tambores de rumba*, suponemos sean las propias tumbas en sus variantes primarias de construcción, pues especifica además que son “instrumentos rumberos de factura criolla, aprendida del arte de los toneleros” (1952-1955, v. IV: 104).

Ya en la década del 30 queda establecido el uso sistemático de la tipología instrumental de cuerpo abarillado y membrana clavada en las congas y en la rumba, en lo fundamental en los asentamientos urbanos de La Habana y Matanzas. La diáspora rumbera, como resultado de los procesos migratorios internos, hace que el instrumento y ambos géneros empiecen a internarse en algunas regiones del oriente y de la región más occidental del país. Existen casos microlocalizados de la presencia de instrumentos similares en la región oriental desde principios de siglo; por ejemplo, en zonas bastante intrincadas de Baracoa.²⁴⁷

Resulta muy interesante que la más rápida y generalizada expansión de la tumbadora por el país no esté asociada directamente a la expansión de la rumba y las congas, sino a la incorporación de una tumbadora a la charanga y conjuntos de son propios de la música popular profesional a fines de la década del 30. En este momento, el instrumento amplía sus funciones eminentemente folclóricas para entrar en un nuevo proceso histórico marcado, en lo esencial, por la ampliación de su participación en diversos conjuntos instrumentales y la diversificación de su repertorio hacia el ámbito bailable de salón.

La tumbadora alcanza, a partir de los últimos años de la década del 30, una difusión nacional e internacional en la que intervienen los medios de difusión, los espectáculos e, incluso, el cine.

En 1939, Orestes López incluyó, por primera vez, una tumbadora en la orquesta Arcaño y sus Maravillas. Las charangas posteriores —que incorporaron en su repertorio el llamado *danzón de nuevo ritmo*, el *mambo* y el *chachachá*— la mantuvieron en su conjunto instrumental. Por esta misma época, en un proceso prácticamente simultáneo, Arsenio Rodríguez se sitúa como precursor de la introducción de la tumbadora en los conjuntos soneros, al incorporar uno de estos instrumentos a la agrupación que él dirigía.

A mediados de la década del 40 entra en los conjuntos, para el acompañamiento, sobre todo, del bolero.

Este proceso de incorporación de la tumbadora a las más afamadas orquestas bailables de la época, influyó favorablemente para que los conjuntos típicos y pequeñas agrupaciones de carácter familiar del interior del país adoptaran, como signo de modernidad, la tumbadora en las agrupaciones soneras y las charangas. En fecha cercana a 1940 se señala el inicio del uso de la tumbadora de cuero clavado en las ac-

tuales provincias Camagüey, Las Tunas, Holguín, Granma y Santiago de Cuba.

Por ejemplo, un informante de Granma recuerda que “en 1942 se utilizó la primera tumbadora de cueros y cuero clavado en la orquesta Renovación de Jiguaní”.²⁴⁸ Datos parecidos se recogen en toda la región oriental y también en áreas rurales del occidente; así en el pinareño poblado de la Ensenada de Cortés se incorporó la primera tumbadora a un conjunto bailable en 1940.²⁴⁹

En 1947 se produce un hecho que hace que la tumbadora alcance una proyección internacional: la inclusión de una *conga drum* en la *jazz band* de Dizzy Gillespie, quien contrató al gran tamborero cubano Chano Pozo. La introducción del instrumento —que aún tenía la membrana clavada— en este tipo de agrupación, marca pautas en el género jazzístico, denominado desde entonces *afrocuban jazz*; las posibilidades improvisatorias que caracterizan la ejecución del membranófono se incorporan a la jazzística internacional.

Con la participación de la tumbadora en las orquestas profesionales se aceleró el proceso de transformación del sistema de tensión de la membrana clavada, hacia el uso de aros y llaves tensoras, lo cual optimizaba la afinación y mantenía las cualidades tímbricas.

En la década de los 50 empieza a generalizarse este sistema de tensión en las tumbas de las orquestas e, incluso, en las agrupaciones de rumba de carácter profesional. Los Muñequitos de Matanzas, según una fotografía de 1954, ya habían adoptado para esa fecha las tumbadoras de aros y llaves.

Aunque en la música folclórico-popular se construían de forma aislada instrumentos con aros y llaves desde fines de la década del 40, la confección y uso de esta tipología no se extienden hasta principios de los 60. No obstante, en la actualidad coexisten las diferentes variantes morfológicas enunciadas al describir el instrumento.

En el presente, la tumbadora es un instrumento de uso generalizado en la casi totalidad de los conjuntos de la música cubana de todo el país.

Bocú²⁵⁰

Descripción y clasificación

Membranófono de golpe directo que presenta las siguientes variantes tipológicas:

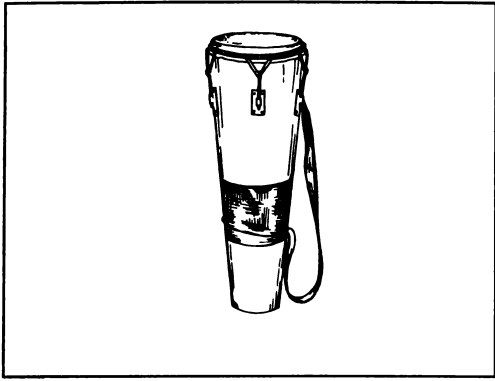
- De caja tubular cilíndrica o cónica, abierta, independiente, con la membrana clavada (211.211.11-7) y (211.251.11-7).

247 Ignacio Tabera Pérez. *Binicio*, n. 1928. Baracoa, Guantánamo, 1983 (Diario de campo, Guantánamo, 1983: 56, 65-66).

248 Santiago Ramón Rodríguez Rodríguez, n. 1913. Jiguaní, Granma, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 450).

249 Raúl Ledesma Crespo. n. 1925. Sandino, Pinar del Río, 1984 (Diario de campo, Pinar del Río, 1984: 45).

250 Zobeida Ramos Venereo, autora.



Bocú. Dibujo de Mario González, 1995.

- De caja tubular cónica, abierta, independiente, con la membrana apretada por un aro (211.251.11-9211).
- De caja tubular cónica, abierta, independiente, con la membrana apretada por un sistema de aro y llaves metálicas de tensión (211.251.11-9221).

Terminología

Bocú o bokú y su plural bocúes o bocuces —como se dice popularmente— es el genérico más extendido para identificar este instrumento en Cuba. En *Los instrumentos de la música afrocubana*, Fernando Ortiz expresa que, según Karl Lamman, “bokú es una palabra del lenguaje kikongo que significa cierto tambor” (1952-1955, v. III: 380). Al consultar la propia fuente citada por Ortiz, comprobamos que este vocablo, y algunos de escritura semejante, como *booku*, *boko*, *bokuka* o *bokuna*, están presentes en el kikongo, pero sus significados son muy diversos. Entre ellos: estar sentado, plaza pública donde se realizan diversas actividades, incluso pequeñas marchas; además significa quebradizo, rompible o sexo de mujer. Por sí solo, el vocablo de escritura semejante al cubano bokú, no tiene significado alguno sino posee el prefijo *ma* (*ma-bokú*), que entonces quiere decir secreto, cuchicheo (*Dict. kikongo-français...*, 1936: 472).

Aunque la grafía del término cubano bocú o bokú está presente en el lenguaje kikongo, resulta difícil establecer una relación entre ellos, pues su resultado fonético podría distar mucho. Incluso, aunque Lamman hace una transcripción fonética del vocablo, lo asocia con el idioma francés no con el español.

Además, Ortiz vincula la palabra bocú con bonkó, la cual designa un membranófono africano que, según sugiere, “fue el antecedente inspirador” del instrumento cubano (1952-1955, v. III: 380). Desde el punto de vista gráfico y fonético pudieran relacionarse dichos términos, pero la relación histórica y organológica de éstos resulta difícil de explicar. Si bien el instrumento cubano bonkó enchemiyá, del conjunto biankomeko, presenta algunos rasgos mor-

fológicos semejantes con el bocú, como su caja tubular cónica, ambos instrumentos y, por ende, sus formas de designación se desarrollaron en distintos contextos culturales y geográficos.

La palabra bocú no se consignó en antiguos diccionarios cubanos, como el *Diccionario provincial cuasi razonado de voces y frases cubanas* de Esteban Pichardo del siglo pasado, ni en el *Glosario de afro-negrismos* del propio Fernando Ortiz. La hallamos como tal, en 1931, dentro de las crónicas sobre el carnaval o mascaradas de Santiago de Cuba, al referirse a un instrumento de antecedente africano, al parecer, de uso común, pues no hay señalamiento especial alguno (Pérez Rodríguez, 1988, t. II: 8).

Bocú o bocuces son denominaciones populares, aplicadas principalmente en la región oriental y central del país desde las primeras décadas del siglo XX, para indicar, de manera genérica, unimembranófonos contruidos de forma muy rudimentaria, y con diferentes sistemas de tensión de su parche. Tal término designaba indistintamente tanto a bocuces como a tumbadoras rudimentarias. Décadas después es notable la difusión del término bocú como apelativo a una tipología de tambor totalmente diferente a la tumbadora.

El vocablo tumba o tumbadora también se emplea mucho como genérico para este instrumento, quizá por algunas semejanzas morfológicas, pero además por las similitudes en la función musical que desempeñan en los conjuntos instrumentales en que participan, así como por la presencia generalizada de la tumbadora en todo el territorio nacional.

Como denominaciones genéricas locales debe mencionarse la de *bocúa*, muy difundida en el área de Florencia, provincia Ciego de Ávila. Al respecto no hemos podido hallar dato o información alguna que permita explicar la posible raíz o antecedente de dicho vocablo; si bien, en las crónicas sobre el carnaval santiaguero aparece, en 1925, en el diario *La Independencia*, la denominación de “bocúe” para referirse a un tambor africano indeseable (Pérez Rodríguez, 1988, t. I: 343). Además, en esta misma provincia, Santiago de Cuba, Ángel Fonseca, *Barbita*, renombrado tocador de bocú, plantea que antiguamente el nombre habitual era “bocúes, bocuces, *bocúas*, o algo así”.²⁵¹

Además, en la zona oriental del país, aún hoy día, suele llamárseles simplemente tambor a membranófonos que responden a la tipología de bocú e, incluso, “bocucitos” o bongó, según el reducido tamaño de sus cajas y la función musical que realizan; sobre todo, en los conjuntos de son específicamente de changüí.

Cuando sólo se utilizan uno o dos bocuces, estas denominaciones genéricas pasan a identificar el instrumento individual, pero al haber varios bocuces en un mismo conjunto instrumental y principalmente en los de conga o comparsa, cada uno recibe una identificación particular, atendiendo en lo fundamental a su función musical y/o a la tesitura que ocupa su sonido respecto del resto del conjunto; incluso dentro de su propio grupo se les conoce con otros genéricos, como llamarles fondos a los de sonido más gra-

251 Ángel Fonseca, *Barbita*, n. 1908. Santiago de Cuba, ciudad, 1988 (Diario de campo, Santiago de Cuba, 1988: 41).

ve. En estos casos, las denominaciones individuales más recurridas, según la altura aproximada de su sonido, son:

<i>Grave</i>	<i>Medio</i>	<i>Agudo</i>
Bombo	abridor	quinto
Caja	llamador	requinto
Fondo	quinto	repique doble
Llamador	salidor	
Tumba	tres dos	
Un solo golpe		

Estos términos también están generalizados en otros membranófonos, como la tumbadora y los bombos o tamboras, los cuales en muchos casos se emplean además en los mismos conjuntos instrumentales en cantidades y funciones diversas.

En ocasiones reciben denominaciones muy peculiares, como llamar bombillo a un bocú grave, "porque mantiene el ritmo de la conga", lo que revela, ante todo, el ingenio popular.

Cuando los bocuces sustituyen otros instrumentos, por lo común adoptan la terminología particular de aquéllos; por ejemplo, cuando está en lugar de los tambores radá, al de sonido más grave se le llama tambour radá o mayor y al más pequeño, de sonido agudo, koupé son.

Otro caso notable se observa en la provincia Guantánamo, aquí los bocuces acompañan las celebraciones de bembé en áreas "donde antiguamente existían las conguerías y se denominan los tres tambores caja, mula y cachimbo, de la misma forma que se denominan los tambores yuka" (*Informe de trabajo...*, 1987: 48).

Construcción

En nuestros días, prácticamente no se construyen bocuces por artesanos como era costumbre antaño, sino que se emplean los elaborados en las fábricas de instrumentos musicales existentes en el país. En éstas, el proceso constructivo es ante todo manual, pero con un mínimo de condiciones y requisitos técnicos en la confección. Así, a partir de los testimonios de antiguos constructores o conocedores de esta práctica, hemos podido reconstruir, en lo esencial, el proceso de elaboración artesanal más antiguo, ayudados además por la observación de varios ejemplares en uso o de carácter museable.

Para construirlos han servido diversos materiales tanto para la caja del instrumento como para la membrana. Para la caja se prefiere la madera del cedro, tomada como bolo o tronco enterizo o elaborada en forma de duelas. Además, modernamente, otra madera muy empleada es el pino; sobre todo, en forma de duelas, casi siempre tomadas de barriles. Como esta madera es muy ligera, los insectos la atacan con facilidad. Otras maderas usadas de manera eventual o particular son: caoba, yagruma, aguacate, ayuba, almácigo o majagua, e incluso un ejemplar museable se hizo con la madera de la palma.

Un fenómeno peculiar en el material escogido para construir la caja de los bocuces se halló en la

provincia Las Tunas, principalmente en los municipios norteños de Manatí, Puerto Padre y Jesús Menéndez, donde se emplean planchas de zinc galvanizado.

La forma que se reconoce como más antigua en el proceso constructivo de la caja del bocú, se asemeja a la de los tambores yuka de tronco ahuecado.

No es hasta que se comienzan a emplear las duelas de los barriles de envasar manteca u otros alimentos, que se define realmente la forma cónica de la caja de los bocuces. En estos casos se rebajaba o afinaba uno de los extremos de las duelas y podían pegarse con cola o mantenerse unidas o ajustadas por la presión de varios aros metálicos que se colocaban externamente.

La utilización de una u otra variante en la elaboración de la caja del instrumento, depende del grado de arraigo de la tradición y de los medios materiales disponibles y la destreza del constructor.

Para confeccionar la membrana se usa el chivo, poseedor de un cuero de mejores características sonoras y mayor resistencia, así como el de vaca, venado, ternero o caballo. El procesamiento de estos cueros es el generalizado en la construcción artesanal de membranófonos. Caso insólito resulta el empleo de la piel de tiburón o una tela gruesa como lona, en Manzanillo, provincia Granma, y Santiago de Cuba, respectivamente.

Para la tensión del cuero se emplean como materiales fundamentales: aros y tornillos de fierros, clavos o aros de sogá o alambre.

Una vez concluido el procesamiento particular de la caja y el cuero, se procede a su ensamble. Según las variantes tipológicas del bocú, la sujeción y tensión de los cueros se presenta de tres formas: por apretamiento de aro y llaves metálicas, por clavado y mediante apretamiento de aro.

La variante constructiva de bocú más extendida hoy día es la del instrumento elaborado a partir de la unión de duelas y el ajuste del parche mediante aros y llaves de hierro. El número de duelas oscila entre 15 y 20, y pueden tomarse de barriles para envasar alimentos o construidas especialmente para este fin. De aquéllos se aprovechan, además, los aros metálicos externos que rodean el cuerpo del tonel con semejante objetivo: asegurar la unión de las duelas que conforman su caja. Según su altura suelen emplearse entre tres y cuatro aros.

Para ajustar el cuero se realiza el mismo proceso que en otros instrumentos con sistema de tensión similar, como la tumbadora y los bombos o tamboras. Se ajusta el cuero sobre el extremo de mayor diámetro con un aro metálico o de sogá, cáñamo o guaniquiqui; el borde de cuero sobrante se levanta, de manera que cubra este aro y sobre él se pone otro aro metálico, con función de ajuste y tensión. Este aro visible o externo posee cuatro o cinco pequeñas asas y, a veces, tuercas, soldadas a todo su rededor, a las cuales se ensartan o atornillan unos tiradores, barras o tornillos metálicos que se fijan a la caja del instrumento.

Las dimensiones más usuales de estos bocuces (y, a la vez, las más difundidas) son altura de 655 a

935 mm con diámetro superior entre 200 y 270 mm e inferior entre 100 y 190 milímetros.²⁵²

No obstante, debe señalarse que los instrumentos de la provincia Santiago de Cuba tienden a ser de mayor altura y poseen más pronunciada la forma cónica de la caja, al existir un mayor rango de diferencia entre los diámetros de ambas bocas. A continuación puede observarse dicha relación, al comparar las dimensiones de cuatro bocuces-quinto: dos de Santiago de Cuba y dos de Granma.

<i>Municipio / Provincia</i>	<i>Santiago de Cuba / Santiago de Cuba</i>		<i>Manzanillo/ Granma</i>	
	<i>(en mm)</i>			
Altura	915	900	750	750
Diámetro sobre el parche	260	260	200	230
Diámetro de la base	100	120	150	150

Si comparamos las medidas hasta ahora expuestas, se evidencia que no hay una correspondencia directa entre las dimensiones del instrumento, el término particular con que se identifica y la altura o tesitura aproximada en que se ubica su sonido, como se ha dicho hasta el momento por otros autores.

La correlación se establece realmente entre la tesitura o registro frecuencial del sonido del instrumento, dado en lo esencial por la tensión de su parche y la función musical que desempeña en determinado conjunto instrumental; en ocasiones, a ella se une el término para identificarla.

Por ejemplo, varios informantes han afirmado que el bocú quinto resulta “el más largo (alto) y estrecho de este tipo de instrumento”. Sin embargo, al correlacionar varios bocuces que forman parte de distintos conjuntos con diferente tipología (sistema de tensión clavado y por aro y llaves) y desempeñan distinta función musical, como lo indica la terminología particular para identificarlos, esta consideración no se manifiesta de manera absoluta, como puede advertirse en la siguiente tabla:

MANZANILLO, GRANMA

	<i>Bocú quinto</i>	<i>Bocú llamador</i>	<i>Bocú fondo</i>	<i>Bocú requinto</i>
	<i>(en mm)</i>			
Altura	750	800	660	760
Diámetro sobre el parche	230	245	225	160
Diámetro de la base	150	190	160	150

Ante todo, el cumplimiento de esta correlación depende de la tensión o afinación que cada músico o tocador le imprime al parche de su bocú, y además al uso de los diferentes tipos de toque en el parche, de cuya combinación resultan sonidos más o menos agudos o graves.

Otra variante constructiva elabora la caja con planchas de zinc galvanizado, característico de algunos municipios de la provincia Las Tunas, en localidades próximas a los centrales azucareros. Según Juan Bell Espinosa, viejo tocador de bocú, esta forma constructiva no resulta muy trabajosa, simplemente cortan “las planchas que después sueldan ellos mismos, de forma tal que quede la caja sellada [bien cerrada]”. Todo este proceso se hace en un taller mecánico. Después de conformada la caja, los bordes de los dos extremos se doblan hacia dentro, eliminándose la aspereza del corte. “Los aros y llaves los construyen de barras de hierro y tornillos. Los aros extremos son de planchuelas de hierro (...) y el aro interior de afinación lo realizan con alambón”.²⁵³

Las dimensiones de estos instrumentos se mantienen dentro de los límites establecidos como más generales.

En esta tipología de bocú, la afinación se logra apretando los tornillos o tiradores metálicos, lo que provoca que el aro externo baje y con él tire aún más del parche.

El ajuste del cuero a la caja del instrumento mediante clavos fue su forma antigua más difundida, de la cual aún pueden apreciarse no pocos ejemplares en el país.

Para el ensamble, una vez presentado el cuero mojado sobre la boca de la caja, se fijaba con unos pocos clavos puestos equidistantemente, los cuales aseguraban que el cuero permaneciera bien tenso. Después se terminaba de clavar todo el cuero, situando los clavos a la menor distancia posible, generalmente el cuero sobrante se cortaba a una distancia de 0,5 o 10 mm de los clavos.

En algunos casos, sobre el borde del cuero y en torno a la caja se clavaba una tira de tela o del mismo cuero para reforzar y proteger el parche. Semejante sistema de tensión se observa en los tambores yuka, de makuta y algunos utilizados en el bembé.

Las dimensiones de este tipo de bocú se asemejan a los de la variante anterior. Los instrumentos que se hallan en el Museo Nacional de la Música no presentan una identificación individual, todos están clasificados como bocú; por tanto, según las características constructivas de sus cajas, establecimos dos grupos: los enterizos y los de duelas. De ellos se consignan las medidas mínimas y máximas.

252 Se tuvieron en cuenta 17 bocuces medidos en las provincias Camagüey, Las Tunas, Holguín, Granma y Santiago de Cuba.

253 Juan Bell Espinosa, n. 1953. Puerto Padre, Las Tunas, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 592).

CAJA

(en mm)

	<i>Enteriza</i>	<i>Duelas</i>
Altura	660-1 013	870-1 120
Diámetro sobre el parche	245-305	245-300
Diámetro de la base	162-196	158-200

A simple vista se aprecia que los instrumentos confeccionados con duelas son de manera general más grandes, pero individualmente las diferentes medidas no tienen una correlación directa; es decir, no siempre el de mayor altura posee los diámetros mayores, y viceversa.

En los instrumentos vistos en Manzanillo, provincia Granma, sus dimensiones oscilan entre 620 y 820 mm de altura, con un diámetro superior de 200 a 250 mm e inferior de 145 a 180 mm. Sin dudas, estos instrumentos (no conforman un conjunto por sí solo, sino se emplean indistintamente en diversos grupos entre las décadas del 30 y 50) presentan un rango menor de diferencias entre las medidas extremas, las cuales son, además, más pequeñas que en los ejemplos anteriores.

Por su significación como eslabón en el desarrollo y evolución del bocú, es necesario mencionar las particularidades de los dos bocuces de Juan Paumier, changüisero del poblado Quiviján, municipio Baracoa, provincia Guantánamo. Según plantea, "fueron contruidos con bolos de madera de ayuba ahuecados con trinchá, cuero de chivo clavado y pintados al final".²⁵⁴ Además de "bocucitos" les llama tumbadoras y son de diferentes dimensiones:

	<i>I</i>	<i>II</i>
	(en mm)	
Altura	514	505
Diámetro sobre el parche	180	165
Diámetro de la base	180	140

Instrumentos similares se detallan en todas las provincias más orientales del país, empleados en conjuntos de changüi y bembé, y siempre se trata de "dos bocucitos chiquitos" de cuero clavado, con la caja cilíndrica o ligeramente cónica.

La afinación de esta tipología de membranófono se obtiene por calor. En unos casos, los tocadores prefieren ponerlos al sol durante el día, pero en la noche o cuando se necesita una afinación inmediata se emplea el calor del fuego. Para ello colocan generalmente el extremo del instrumento que posee el cuero frente al fuego; en otros casos se aproxima el extremo inferior, de manera que el calor penetre por su caja. Algunos ejemplares pertenecientes al Museo Nacional de la Música, presentan en el borde inferior y el interior de la caja, tiznados y la base deteriorada

por el fuego, debido ya al ahuecamiento durante el proceso constructivo o por necesidades de la tensión.

De los bocuces con cuero apretado por aro sólo se poseen referencias históricas, no se ha observado ejemplares aún útiles, si bien en el Museo Nacional de la Música se halla uno con dicho sistema de tensión. Éste es un instrumento hecho de tronco de árbol con forma ligeramente cónica, y cuero ceñido a su boca más grande por una sogá gruesa. Este ejemplar tiene (en milímetros) las siguientes medidas:

Altura	385
Diámetro sobre el parche	245
Diámetro de la base	150

Algunos informantes recuerdan que en el municipio Florencia, Ciego de Ávila, se emplearon unos instrumentos semejantes que llamaban *bokúa* o *bocúa*. Estelina Pérez Telli los describe a grandes rasgos: "la bocúa era un tamborcito de palo hueco (...) se hacía de un tronco ahuecado y se le ponía el cuero encima, el cuero se pone mojado, y se sujeta con un alambre, se estira el cuero y se aprieta bien para que no se afloje, para que el alambre se quede fijo se le hace en la superficie de la caja una ranura donde el alambre se encaja".²⁵⁵

En el municipio Yateras, provincia Guantánamo, también fue usual el bocú con semejante sistema de tensión. En ambos casos podían afinarse con calor o percutiendo sobre el aro de tensión con un martillo o mazo.

Llama la atención la coincidencia entre los informantes al describir los instrumentos como de pequeñas dimensiones; hecho este corroborado al observar ejemplares museables y los bocuces de Juan Paumier.

Los confeccionados de manera más rudimentaria no se pintan, sólo se lija un poco la caja por su parte exterior para quitar las asperezas de la madera. Modernamente se decoran con pintura, combinando diversos colores con dibujos o formas geométricas o se aplica sobre la caja un solo color. Ello, aunque cumpla una función estética, protege la madera de la acción de los insectos.

Dadas su amplia utilización y difusión es necesario conocer algunos pasos del proceso constructivo de los bocuces en las fábricas de instrumentos musicales; en particular, en la "Sindo Garay" de Santiago de Cuba. Prácticamente todos los testimonios recogidos en esta zona del país, coinciden en plantear que las cajas de los bocuces se hacen, en la actualidad, en la fábrica o los arreglan allí, al artesano privado sólo le queda la colocación del cuero.

El proceso en la fábrica no se diferencia en gran medida de la forma constructiva descrita como la más difundida. Se encolan las duelas, tras cuatro o seis días de secado, las pasan por el torno, después a la herrería, más tarde se pintan con esmalte de varios colores, barniz y, por último, les ponen los aros y herrajes.

254 Juan Paumier Sánchez, n. 1922. Baracoa, Guantánamo, 1983 (Diario de campo, Guantánamo, 1983: 67).

255 Estelina Pérez Telli, n. 1933. Florencia, Ciego de Ávila, 1987 (Diario de campo, Ciego de Ávila, 1987: 182-183).

Las duelas se cortan con plantillas con medidas estándares tomadas de antiguos bocuces. Para reforzar su unión, además de encolarlas, les hacen un corte central a ambos lados en los extremos superior e inferior de cada duela, así al unir las queda un espacio por donde introducen “un nervio de *playwood*”; es decir, un listón de otra madera en el medio del punto de unión entre las duelas.²⁵⁶

La cantidad de duelas oscila entre 18 y 24, “según para lo que sea el instrumento”; es decir, el conjunto instrumental para el cual esté designado, así por lo común, “el bocú de conga lleva 18 duelas”.²⁵⁷

Las medidas también dependen de la función a que se destine el instrumento. La altura oscila entre 800 y 930 mm, el diámetro superior puede ser alrededor de 200 y 270 mm y el inferior, entre 140 y 160 mm; aunque estas dimensiones varían a través del propio proceso de construcción. Uno de estos instrumentos posee (en milímetros) las siguientes dimensiones:

Altura	890
Diámetro sobre el parche	255
Diámetro de la base	125

Una vez concluido un bocú en la fábrica de instrumentos o por un artesano individual, y generalmente cuando va a integrarse a un conjunto de conga o comparsa, en la mitad superior de su caja se le fija una o varias argollas, donde se coloca el tirante para que el tocador se lo cuelgue al hombro. Cuando no posee este aditamento, el tirante se ata a uno de los tiradores o tornillos metálicos de tensión, al aro o, simplemente, se clava a la caja del bocú.

Para ejecutarlos con mayor comodidad y alcanzar la altura deseada, en ocasiones se construye una base o atril para poner el o los bocuces encima. Ésta suele confeccionarse de cabillas o tubos metálicos soldados o de madera; incluso, hemos visto con tal propósito una silla de hierro acostada de lado en el piso, y en el cuadrante que forman las patas, los travesaños y la base del asiento introducir el bocú y fijarlo con sogas. Comúnmente, ello sucede dentro de conjuntos no traslaticios que permanecen estables en un sitio determinado.

Ejecución y caracterización acústica

Durante la ejecución del bocú, el músico adopta dos posiciones fundamentales: de pie, ya sea tocando en el lugar o en movimiento, y sentado; en ambas coloca, por lo regular, el instrumento frente a sí, de la forma que le resulte más cómoda.

Cuando el tocador está caminando, se cuelga el bocú al hombro con una soga, correa o tirante. En unos casos sitúa el instrumento al frente, pero en línea oblicua respecto de él y con la parte inferior de la caja apoyada sobre el muslo, y en otros, coloca el

bocú bajo un brazo casi horizontalmente con la parte más estrecha de la caja hacia atrás; en este caso, la correa del instrumento atraviesa transversalmente la espalda del tocador.

Estas posiciones son las más comunes y las más cómodas para tocar el instrumento cuando se camina, aunque el músico debe hacer una ligera torsión del tronco hacia el lado donde ubica el membranófono.

A veces, el bocú se mantiene al frente, inclinándolo ligeramente hacia delante con la parte inferior de la caja entre las piernas, semiflexionadas; es decir, el tocador se coloca a horcajadas. La correa para colgar el instrumento pasa sólo por uno de sus hombros. Esta posición sólo suele ejecutarse cuando el tocador está detenido en la marcha.

En ambos casos, el parche queda a la altura del abdomen o del vientre. En la primera posición, el peso del instrumento se distribuye mejor en el cuerpo del músico, mientras en la segunda recae sobre un hombro, lo que obstaculiza la ejecución.

Cuando el conjunto instrumental permanece en un sitio determinado, el bocú suele situarse sobre un trípode a la altura deseada y el tocador se sitúa tras él.

Cuando el músico se halla sentado lo coloca al frente, entre sus piernas, con las cuales presiona la caja y lo mantiene sin apoyo en el suelo, sino sobre los tacones de sus zapatos para lo cual arquea un poco los pies. A veces inclina el instrumento hacia delante o hacia un lado y lo apoya sobre una de las piernas.

Para el bocú pequeño se empleó mucho el primer tipo de posición con el tocador sentado. Incluso los ejemplares aún vigentes en Baracoa, se ejecutan poniendo los dos instrumentos entre las piernas, de manera semejante a los bongoes, pero apoyados en el piso.

La percusión del bocú se realiza directamente con las dos manos sobre el parche, combinándose golpes abiertos, tapados y presionados principalmente. Según la función del instrumento en determinado conjunto instrumental, así como la posición que éste adopte, priman unos u otros tipos de golpes.

Cuando el bocú sustituye a otro membranófono, asume formas y técnicas de ejecución del instrumento que reemplaza. Tal es el caso de la tumbadora, a la cual le unen en general muchas semejanzas; cuando sustituye al mayor de los tambores radá, se ejecuta con mano y palo, percutiendo con este último en el parche y la caja, alternadamente.

Las mediciones acústicas hechas a tres bocuces del municipio Santiago de Cuba de la provincia homónima, los cuales realizan diferente función dentro del conjunto de conga en que participan y con distintas dimensiones, nos llevan a considerar de manera general que los sonidos de este membranófono se ubican entre las bajas y medias frecuencias. La mayor diferencia se deriva de las técnicas de ejecución en unos y otros bocuces. Así, por ejemplo, los bocuces

256 Efrén Laride, n. 1938. Santiago de Cuba, ciudad, 1988 (Diario de campo, Santiago de Cuba, 1988: 39).

257 Valeriano Hormitiné, n. 1933 (?). Santiago de Cuba, ciudad, 1988 (Diario de campo, Santiago de Cuba, 1988: 33-36).

fondo y salidor se caracterizan por los golpes abiertos y tapados: en el bocú quinto además de ellos se emplea el tapado al centro del parche; aunque ha de aclararse que las técnicas de ejecución o la utilización de ciertos toques se corresponden directamente con el nivel de conocimiento y las posibilidades del propio tocador.

El espectro sonoro de los instrumentos medidos se mueve entre 250 Hz y 6 kHz. Sólo el bocú quinto abarca de 50 Hz a 8 kHz, en correspondencia con las frecuencias medias altas; pero los picos o formantes en todos los casos se hallan entre 500 Hz y 630 Hz; es decir, frecuencias medias bajas. De los diferentes tipos de golpes, el abierto describe un mayor tiempo de caída, hasta 0,72 seg., mientras los golpes tapados sólo alcanzan 0,43 seg., ambos de duración muy corta.

Función musical y social

El bocú se emplea mucho en la zona oriental del país. Se encuentra en conjuntos instrumentales de son, rumba y en los de bembé y radá; pero es el instrumento por excelencia de las agrupaciones de conga y comparsa. No se concibe un conjunto de este tipo sin bocú y en estas agrupaciones ha alcanzado su máximo desarrollo. Están presentes en los diferentes grupos carnavalescos que caracterizan la zona y, sobre todo, la provincia Santiago de Cuba.

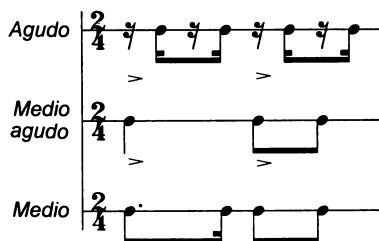
Según varios informantes, la principal diferencia entre las congas de esa región está dada por la diversidad en la línea melódica del canto, rítmicamente no existen grandes variaciones en el acompañamiento. No obstante, según Esmidio Carrión, en Holguín, los bocú fondo de un mismo conjunto pueden interpretar "diferentes toques como 6/8, columbia y pilón".²⁵⁸

Generalmente se emplean entre 6 y 16 bocuces; incluso, en Guáimaro, municipio Camagüey, la conga llegó a tener más de 30 de éstos. En estos grupos ya en movimiento, el bocú se ubica al frente, habitualmente en dos o tres filas de tres o cuatro de ellos, según el número de instrumentos que integren la agrupación. El bocú desempeña distintas funciones musicales, ya sea individualmente o por subgrupos dentro de toda la sección de bocú del conjunto dado.

En la función específica de los fondos, los informantes afirman que son la línea conductora del toque, lo apoyan; el bocú llamador o salidor desarrolla relaciones rítmicas o figurados estables y complementarios, y en el quinto o requinto se improvisa, se ejecutan los grupos rítmicos más variados. Estas funciones no se mantienen fijas durante los toques, sobre todo en Santiago de Cuba; aunque el quinto (bocú) es el que más improvisa, esta función puede pasar por los restantes bocuces, a una señal de los propios músicos. Ello depende, además, de la creatividad del tocador. Semejante relación también se

aprecia en los bombos o tamboras que integran las mismas agrupaciones.

A continuación se relacionan los toques básicos del bocú en una conga oriental, según las transcripciones de Tomás Jimeno. Esos grupos rítmicos varían en el toque en plena celebración.



En algunas agrupaciones y como elemento de contemporaneidad, el bocú se ha sustituido por "tumbadoras de aro y llaves", adoptando éstas la función de aquéllos. Tal es el caso de la comparsa que actualmente dirige José Alejandro González Oduardo, *Pito*, comparsero destacado del municipio Manzanillo, provincia Granma, quien desde hace unos 40 o 50 años mantiene esta tradición. En su caso puede estudiarse el proceso de evolución y desarrollo de las congas de esta área —incluso de la zona oriental—, pues aún conserva los instrumentos originarios de sus conjuntos de conga. Aunque entre los años 60 o 70 dejó de usar los bocuces y en su lugar incorporó tumbadoras, aún al referirse a la función que desempeñan éstas dentro del conjunto, suele llamarles bocú, bocú fondo, bocú contragolpe, etcétera.

Dentro de la conga, el subgrupo integrado por los bocuces realiza una trama polirrítmica en la cual quedan diferenciados grupos rítmicos caracterizados por su estabilidad y otros, por la improvisación. Los fondos mantienen los grupos más estables de carácter reiterativo, cuyos diseños guardan estrecha correspondencia con los dos grupos rítmicos que se escuchan en la campana. Las dos variantes más frecuentes ejecutadas por el idiófono de esta conga son:²⁵⁹



258 Esmidio Carrión, n. 1935. Rafael Freyre, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 285).

259 Las transcripciones de este y los ejemplos restantes fueron realizadas por Zobeida Ramos.

La polirritmia de los fondos sirve de referencia a las improvisaciones del quinto y el repicador, destacándose en este sentido mayor interrelación entre el contragolpe y los instrumentos improvisatorios.

En el bocú quinto se encuentran las mayores improvisaciones del toque de conga, así como la com-

binación de mayor cantidad de tipos de golpes o formas de percudir.

El otro subgrupo reconocido por el propio informante bajo la simple denominación de bocuces, se encarga de reiterar grupos muy breves y segmentados que refuerzan el sentido de contratiempo de la conga.

Otro caso importante es el conjunto de conga que conformó el guantanamero Pedro Vicet Caballero,²⁶⁰ en el municipio especial Isla de la Juventud. Este conjunto incluye los instrumentos propios de las

agrupaciones orientales. En este caso, los bocuces empleados por Vicet Caballero, se relacionan con la guía metrorrítmica de la campana, que se presenta en dos variantes.

260 Pedro Vicet Caballero, n. 1934. Gerona, Isla de la Juventud, 1985 (Diario de campo, Isla de la Juventud, 1985, v. 2: 15-19).

Si comparamos este toque con el anterior, es evidente un menor nivel de elaboración y de variedad

en las combinaciones rítmicas ejecutadas por estos membranófonos.

The image shows a musical score for two parts: FONDOS and QUINTO. Both are in 2/4 time. The FONDOS part is written on two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The QUINTO part is written on a single staff with a bass clef. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests and accents. The FONDOS part has a more complex rhythmic structure than the QUINTO part.

Dentro de los conjuntos soneros del oriente de la Isla, resulta tradicional emplear un bocú junto con la guitarra, el tres, las maracas, la marímbula, el güiro o las claves. Aún constituye una vivencia muy cercana tocar el bocú en los grupos de son en los municipios más orientales de la provincia Holguín y en Baracoa, Guantánamo, donde se utilizó hasta los años 60.

No pocos testimonios recogidos en aquella área del país denotan la antigüedad en la utilización de “bocucitos” en conjuntos de son y changüí muy antiguos, como en el conjunto de Juan Paumier mencionado antes. En este caso y teniendo en cuenta la forma de ejecución, la función musical que desempeñan es semejante a la de los bongoes en el changüí y el son. Es decir, ejecuta figurados o valores muy segmentados, asume el papel de improvisador y, a su vez, determina los momentos climáticos del toque.

En la actualidad se hallan pocas referencias acerca del uso del bocú en agrupaciones de rumba, sólo como posibilidad cuando no se poseen los instrumentos necesarios, en este caso las tumbadoras. De hacerse, asumen la función musical del instrumento que sustituyen: quinto, llamador o el tres dos; de ahí que los informantes opinen que “en la rumba cuando no tienen tumbadora quinto, cogen un bocú quinto”; o sea, el instrumento bocú conserva la función musical que lo define en el registro agudo.

El empleo del bocú para “tocarle al santo” resulta frecuente en las celebraciones de bembé. Ello también constituye un hecho tradicional en la zona oriental del país. Generalmente se ejecutaban tres bocuces, pero en ocasiones sólo dos, y mantienen las características esenciales de los toques típicos de esta festividad. Es decir, las figuraciones más virtuosísticas e improvisatorias se realizan en el de sonoridad más grave.

Cuando el bocú integra un conjunto de radá y gagá o rará, también está supliendo a los instrumentos originales de estos eventos, adopta su función, su forma de ejecución e, incluso, los términos con que se identifican. Habitualmente sustituye al tambor radá de mayores dimensiones.

Historia

Al analizar los datos más antiguos acerca de la presencia del bocú en Cuba y buscar posibles antecedentes morfológicos, resulta difícil, si no imposible, hallar una explicación a su conformación que no sea la fusión o síntesis de diversos elementos culturales y organológicos, y un lugar de origen que no sea otro que el oriente cubano.

Por tener el parche tradicionalmente clavado, el bocú se ubica dentro del radio de acción o influencia de elementos culturales bantú, e incluso pudieran establecerse algunas semejanzas morfológicas entre ejemplares muy antiguos y rudimentarios y los tambores ngoma o tipologías de los makuta de evidente antecedente congo o bantú. Debe tenerse en cuenta que los “tambores de parche clavado [dentro de los grupos de ascendencia afroide] aparecen como el tipo más extendido” (León, 1959: 14) y su presencia es marcada en la región oriental.

Para Fernando Ortiz, el bocú “parece ser uno de tantos tipos de tambores africanos que en Cuba se amulataron para encubrir su oriunda africanidad, repelente para los blancos y lograr así el ‘pase’ a la música popular como cosa criolla”, y plantea, además, que “puede presumirse que sea también híbrido de carabalí y bantú” (1952-1955, v. III: 378-380).

Al respecto es necesario considerar que el área oriental de Cuba fue un medio favorable, desde todo punto de vista, para que se produjera un mestizaje profundo y un sentimiento criollo y nacional muy fuerte, debido a la mayor proporción de personas nacidas en la Isla respecto de la población inmigrante.

En las crónicas recopiladas por Nancy Pérez no está mencionado hasta 1925: “Ya los ‘bocúe’ exóticos quedaron relegados al olvido (*sic*) dada la gran oposición de las tumbas africanas” (Pérez Rodríguez, 1988, t. I: 343). Antes y después de esta fecha, en los diarios se recalca la presencia del bongó como un tipo de tambor africano “indeseable”, que quizá no era el que conocemos en nuestros días, pero no se ha hallado dato alguno sobre sus características morfológicas específicas. En 1931 aparece otra referencia y en 1946 de nuevo, en la cual se le da connotación de representatividad carnavalesca al titularse de la si-

guiente manera un artículo: “Cuando no se sientan los ecos del bocú...” Es decir, ya en esta época, el instrumento estaba definido morfológicamente y se distinguía de sus semejantes.

Teniendo en cuenta las diferentes variantes y tipologías de bocuces que han existido y las vigentes, además de considerarlo instrumento criollo, originario de Cuba, puede señalarse como resultado de un proceso transcultural inicial y fuente a partir de la cual posiblemente se desarrollaron otros instrumentos que identifican el quehacer musical popular cubano.

En tal sentido, pensamos que las tipologías más antiguas del bocú pudieran constituir punto inicial de surgimiento y transformación de instrumentos, como el bongó y la tumbadora, y a su vez definidor del propio membranófono conocido hoy día.

La tipología que se recuerda como la más antigua es la de pequeña altura con el cuero tensado mediante clavos o aro de presión, integrante en número de uno o dos de pequeñas parranditas o grupitos de changüi, típicos de áreas rurales y ejecutados de la misma forma que los bongoes. En este caso resulta significativa la referencia o asociación que hacen invariablemente los informantes al plantear que “los bocucitos eran separados, ahuecados, más alticos que un bongó” o que “el bocú chiquito se afinaba con candela, igual que el bongó”. Se tocaron incluso en los bembés.

Por otro lado, en los instrumentos de mayor tamaño se decantaron algunos rasgos y se acentuaron y perfeccionaron sus elementos definitorios. Los de caja circular o un tanto abarilada siguieron el camino hacia la caracterización de la tumbadora, mientras en los otros se definía la caja cónica. La historia más remota de estos instrumentos tiene muchos puntos de contacto; sobre todo, al llamarlos indistintamente de una u otra forma.

En la zona de las actuales provincias Guantánamo y Santiago de Cuba, el uso del bocú resulta algo lejano en el tiempo, sin límite inicial; sin embargo, según varios testimonios, alcanzó su popularidad entre los años 30 o 40. Incluso la presencia del bocú en Sagua de Tánamo se reconoce como influencia de la zona de Guantánamo, en lo cual desempeñó un papel importante el camino o carretera Sagua-Guantánamo, antaño principal vía de comunicación entre ambos lugares. De ahí que Fernando Ortiz plantee que el bocú es “moderno, originario y exclusivo de las ciudades de Oriente” (1952-1955, v. III: 382).

Su éxito dentro de las agrupaciones de conga y comparsa influyó en gran medida para que su sistema de tensión variara rápidamente hacia los herrajes e, incluso, se originaron accidentes al hacer fuego para afinar el instrumento prácticamente en “cada esquina” durante el recorrido de la conga. Este sistema más moderno facilita la durabilidad de la afinación y prolonga la vida útil del parche.

El bocú es un instrumento que participa, ante todo, en manifestaciones de carácter laico. No obs-

tante, está presente en expresiones religioso-festivas, como el vodú o el bembé, e incluso Fernando Ortiz señala que se tocó en el culto espiritista de tipo cruzado “para provocar éxtasis hipnoide de la posesión y la bajada o subida de los espíritus” (1952-1955, v. III: 380).

En estos casos, los instrumentos mismos no son objeto de rito particular, y del virtuosismo y destreza de su tocador depende el establecimiento de un vínculo o relación con deidades o santos.

Aunque la presencia del bocú resulta notable en el área oriental, se aprecia la difusión hacia zonas occidentales; principalmente, por migraciones internas. Tal es el caso del municipio especial Isla de la Juventud; así como en el municipio Guanabacoa, en Ciudad de La Habana, donde la famosa comparsa La Boyera contaba, años atrás, dentro de su conjunto instrumental con dos bocuces.

Timbal²⁶¹

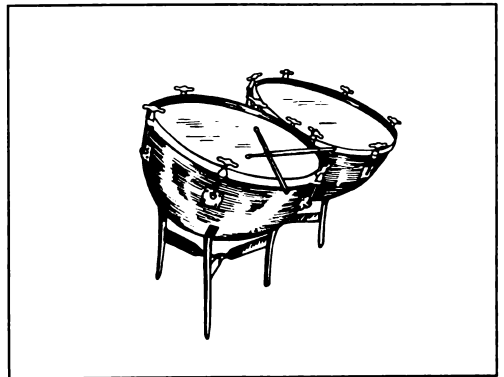
Descripción y clasificación

Membranófono de golpe directo integrado por uno o dos tambores independientes, de cajas de metal en forma de semiesfera y con las membranas ajustadas y tensadas mediante apretamiento de aros y llaves metálicas (211.11.9221) y (211.12.9221).

Terminología

Timbal resulta el término más difundido para denominar este membranófono. Según el *Diccionario Oxford de la Música*, ésta es una palabra francesa que se aplica a un instrumento descrito como “un gran cuenco de metal invertido, con una membrana tendida sobre el extremo abierto, y su tensión puede aumentarse o disminuirse (...) por medio de tornillos de mariposa aplicados en torno a la circunferencia o, en ocasiones, por medio de un mecanismo simple”. Además indica

Timbal. Dibujo de Mario González, 1995.



261 Zobeyda Ramos Venereo y María Elena Vinuesa González, autoras.

que este instrumento es muy conocido en el ámbito sinfónico por el término italiano de timpani y en España como "atabales" (1973: 944-952).

Fernando Ortiz le da un origen onomatopéyico al vocablo timbal y lo relaciona con los de tambor y bombo; incluso, plantea que es voz genérica para tambor, pues suele aplicarse a pequeños tambores unimembranófonos, cerrados o abiertos siempre que se toquen por parejas (1952-1955, v. IV: 413-414).

Esta información resulta válida aun en nuestros días, porque en zonas de la región oriental del país así llaman, a veces, al bongó, así como a los bombos o tambores, membranófonos de tipologías totalmente diferentes.

En Cuba, al consolidarse el uso del timbal en parejas, el término también se aplica en plural: timbales. Popularmente suelen aplicarse de manera indistinta para ambos vocablos, al referirse al par en su conjunto o a uno de sus componentes por separado.

Al instrumento de caja semiesférica se le conoce, además, como *paila* o *pailas*, nombre que también se aplica para designar otro instrumento cubano de caja cilíndrica o de marco, y que proviene de la manera tradicional de identificar las vasijas de metal en forma de media naranja usadas en la elaboración de alimentos (*Dicc. provincial...*, 1985: 458).

Durante los primeros años del presente siglo, los vocablos timbal y paila se aplicaron indistintamente a los tambores de caja semiesférica y a los de caja cilíndrica abierta de un solo parche; pero al transcurrir el tiempo, la diferencia entre ambos se fue subrayando, a través del uso de estos términos, denominando timbal o paila a los semiesféricos y timbalitos o pailitas cubanas a los de caja cilíndrica. No obstante, en nuestros días, con la desaparición progresiva de los primeros, los diminutivos no se oyen prácticamente y los términos genéricos en singular también han pasado a identificar el segundo de estos instrumentos.

En el juego, a su vez, cada uno se reconoce de manera individual como hembra o macho, según el diámetro de su parche; generalmente, el de mayor diámetro se denomina hembra y el menor, macho, en correspondencia con la concepción imperante en otros membranófonos e idiófonos que se emplean en pares.

Al tocador de timbal se le llama *timbalero* y a los percutores, baquetas o bolillos.

Construcción

En nuestros días ya no se construyen timbales y su reparación se dificulta por ser escasas las personas capaces de cumplir esta función, común hasta principios de la presente centuria. Por esto sólo es posible establecer los aspectos más generales del proceso de confección, al tener en cuenta el testimonio de viejos tocadores y la observación de algunos ejemplares, que por su antigüedad se encuentran bastante deteriorados.

Los materiales esenciales para la construcción son el metal y el cuero. La caja semiesférica se hace preferiblemente de cobre y para el sistema de tensión del parche, de hierro. La membrana solía ser de

cuero de chivo o ternero recién nacido, cortada de la parte del lomo del animal.

Para hacer la caja era posible aprovechar alguna que otra paila o caldero de cobre de las usadas para procesar el guarapo o hacer dulce. Este recipiente se reajustaba y acondicionaba para convertirlo en la caja del instrumento. Se le quitaban las asas y se perforaba el fondo de la semiesfera metálica, con un pequeño agujero, en función de la resonancia o, como dicen los músicos, para que "saliera el sonido". Alrededor de la circunferencia externa de la caja de resonancia, a unos 50 o 60 mm del borde, se soldaban de cinco a seis tuercas equidistantes, unidas a una placa también de metal, para facilitar su fijación a la caja.

Los aros de tensión se hacían un tanto más grandes que el diámetro de la caja del instrumento; debían tener unos 20 mm de diámetro más, para que pudieran deslizarse fácilmente cuando se les enrollara el cuero. Al aro externo se soldaban entre cinco y seis tuercas equidistantes, que debían coincidir con las que poseía la caja.

Además se confeccionaban las llaves o tornillos que atravesarían las tuercas y que serían el principal elemento para lograr la tensión del parche. Estos tornillos debían tener la cabeza en forma de mariposa.

El cuero se preparaba según los procedimientos tradicionales y se cortaba a un tamaño de superficie que debía ser por lo menos 60 mm más grande que los aros de tensión. Debía sumergirse en agua durante un tiempo aproximado de 24 horas antes de ponerse.

Una vez concluida la preparación de la membrana, se procedía al ensamble total. El cuero mojado se extendía sobre una superficie, con la parte más lisa hacia arriba, sobre él se colocaba el aro sin tuercas soldadas y se doblaba la piel a su alrededor —es decir, los bordes—, de manera que tapara el aro metálico. Una vez cubierto el aro, los bordes sobrantes del cuero se introducían entre el aro y el cuero mismo, como si se enrollara; para esto se utilizaba un instrumento de metal con forma de *L*, denominado cuchara.

Después de enrollado el aro con el cuero, se pone sobre la abertura de la caja, manteniendo la parte más lisa de la piel hacia afuera. Sobre este aro se colocaba entonces a presión el otro con tuercas soldadas a su alrededor, haciéndolas coincidir con las anillas fijadas a la caja. A través de ambas pasaban los tornillos o tiradores metálicos.

La tensión definitiva no se le daba a la membrana hasta que no estuviese seca por completo. Para ello se atornillaban todas las llaves por igual, haciendo que el aro se desplazara desde el borde hacia las tuercas de la paila. De esta forma, el sistema de tuercas regula la tensión de la membrana y posibilita la producción de sonidos con una afinación estable.

En algunos timbales no se utilizaban dos aros y la membrana se montaba sobre el mismo aro que regula la tensión. Esto no altera la tecnología antes descrita, sólo que en el momento del montaje era necesario hacer una ranura en el cuero, en los lugares

que coincidiesen con las tuercas, para que éstas quedaran libres.

A manera de ejemplo se relacionan las dimensiones de tres juegos de estos instrumentos.

	I		II		III	
	Hembra	Macho	Hembra	Macho	Hembra	Macho
	(en mm)					
Altura	425	400	400	380	300	260
Diámetro sobre el aro	670	650	620	570	510	470

Entre ellos se advierten diferencias contrastantes; pero mantienen el principio de que el timbal hembra sea mayor que el macho. Si tenemos en cuenta las medidas del ejemplar III que forma parte de los exponentes del Museo Nacional de la Música, y se incluye por su valor museable y antigüedad, pudiéramos pensar que se ha tendido hacia un agrandamiento del instrumento; en cambio, si se compara con las dimensiones alcanzadas por los tímpani de elaboración fabril empleados en las orquestas sinfónicas, vemos que, por el contrario, la tendencia ha sido emplear instrumentos de menores dimensiones, en aras de un manejo más fácil para su traslado y buscando sonoridades cada vez más agudas.²⁶²

Las baquetas o bolillos con los cuales se percute el timbal, se confeccionan con la madera de la yaya, guayabo o rascabarriga. Para ello se busca una rama o tronquito fino de cualquiera de estas maderas, si es necesario se le proporciona la forma deseada con un cuchillo, si no tan sólo con un listón fino se redondea con papel de lija y a uno de los extremos se le da forma ovalada. Pueden barnizarse o no.

Aunque generalmente un bolillo suele ser más grueso que el otro, sus dimensiones no contrastan, teniendo una longitud aproximada de 280 mm y el grosor no sobrepasa los 15 milímetros.

Cada timbal se sitúa sobre un trípode, atril o base, especialmente construida, que puede ser de madera o metal. La altura del instrumento, una vez colocado sobre la base, no rebasa por lo general un metro.

Ejecución y caracterización acústica

En la música folclórico-popular y profesional cubana, el timbal se ejecuta usualmente en parejas o pares, aunque en ocasiones se ejecuta sólo uno, fenómeno también señalado por Fernando Ortiz a mediados de siglo. En la página 402 del volumen IV de *Los instrumentos de la música afrocubana*, este autor presenta la figura 395 en la cual se observa la ejecución de un timbal en forma muy peculiar: el timbalero sólo ejecuta un timbal, percutiendo con dos baquetas en su caja; el instrumento se encuentra totalmente horizontal, quedando el parche pegado a su cuerpo a tal punto que sólo se aprecia bien el fondo de su caja de reso-

nancia. Esta forma de ejecución no tiene hoy vigencia. Lo más común es situar el timbal sobre una base y tras él se coloca el músico, quien puede estar parado o sentado. Generalmente, el timbal hembra se sitúa a su izquierda y el timbal macho, a su derecha. Cuando el timbalero es zurdo, la posición se invierte.

El ejecutante se ubica en el punto medio entre los dos membranófonos, y según se desarrolle el toque se mueve e inclina hacia uno u otro timbal o permanece en el centro de ambos. Toma las baquetas por el extremo más grueso, el opuesto al que golpea, colocándolas dentro de las manos casi cerradas, apoyadas sobre los dedos índice y pulgar, de manera que el extremo percutor quede hacia adelante.

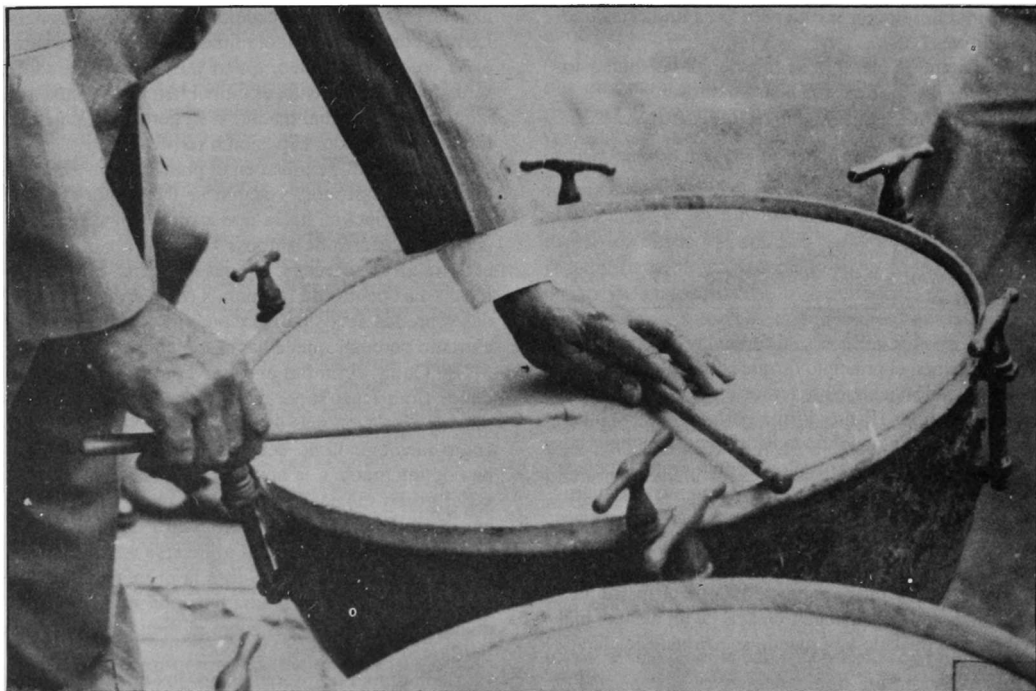
En Cuba, el timbal europeo amplió sus posibilidades tímbricas, superando los recursos de la técnica de ejecución más antigua. No se emplea tan sólo como membranófono con determinada afinación capaz de integrarse a la armonía de otros instrumentos y del grupo musical en general, sino que desarrolló sus posibilidades como instrumento percusivo, ampliando su área de toque al golpearse en la membrana y también en la caja. Sobre la primera se percute con dos bolillos, con la combinación de mano y baquetas y con la mano, y sobre el metal sólo, con los bolillos.

Cada timbal se diferencia por los tipos de golpe o percusión que se ejecutan por lo regular en él. Según Rodobaldo Bernal, experimentado timbalero de La Habana, en el timbal macho sólo se ejecutan golpes abiertos o al aire, que se diferencian por el lugar específico donde se golpea; es decir, al centro, al borde del parche y sobre el aro, percutiendo a la vez en el borde del aro de sujeción del parche y en el borde del parche. Este golpe no es más que la percusión de la cabeza de la baqueta sobre cualquiera de aquellos puntos.

En el timbal hembra, los golpes fundamentales son:

- Abierto o al aire. Ejecutado de la misma forma descrita antes en la zona central del parche.
- Al aro y parche. En el parche libre se golpea fuertemente con una baqueta en el borde del parche y en el borde del aro tensor a la vez, con la baqueta casi paralela al parche.
- Presionado. Se logra apoyando en el parche la mano izquierda en forma aconcavada y la parte extrema de la baqueta que ésta sostiene con los dedos índice y pulgar, mientras el otro extremo de la propia baqueta presiona el aro, así se golpea en el mismo parche con el otro bolillo.
- Al aro con mano presionada. Con la mano izquierda en la misma posición anterior se golpea sobre el aro tensor con la baqueta cogida con los dedos índice y pulgar. En este caso se golpea con la parte cilíndrica del bolillo.
- De la mano sobre el parche. Cuando la mano izquierda se apoya sobre el parche, para hacer el golpe

262 Cuando en un orquesta sinfónica se emplean sets de tres timbales o tímpanis, éstos tienen diámetros aproximados de 800, 740 y 680 mm (Dicc. de la música..., 1946: 494).



Detalle de la ejecución del timbal. Ciudad de La Habana, 1980.

presionado, con sus dedos meñique, anular y medio se percute levemente sobre el parche.

Los tres últimos tipos de golpe constituyen una unidad y son el recurso técnico-expresivo que distingue al timbal cubano, y específicamente en el tratamiento del timbal hembra. No obstante, dadas las características del propio instrumento (altura, dimensiones, posición del músico), estos tipos de golpe se ejecutan en momentos muy específicos de la obra musical que estén interpretando; así los toques más recurridos son los libres, abiertos o al aire. En cualquiera de los dos timbales se percute en la caja de resonancia: en estos casos, son golpes libres, ejecutados con la parte cilíndrica de las baquetas.

En la combinación de todos los tipos de golpes durante la ejecución de un grupo rítmico específico se halla la riqueza sonora de este membranófono. Ello ha definido combinaciones de tipos de toque o técnicas expresivas, incluso grupos rítmicos, que caracterizan al timbal, de ahí que los tocadores hablen del *baqueteo*, el *abanico*, el *break*, el *manoseo del cuero* o la *cáscara* para referirse a ciertas combinaciones. El *baqueteo* resulta la conjugación de golpe presionado, al aro con mano presionada, golpe al aro y parche y abierto; el *abanico* y el *break* son dos tipos de redoble efectuados a partir de golpes libres de los bolillos sobre el parche; el *manoseo del cuero* es la percusión de los dedos sobre el parche, y *cáscara* le llaman al toque en la caja de cualquiera de los timbales.

A veces, al timbal se adosa algún idiófono como el *cencerro*, que se integra a su diseño rítmico, pues el *timbalero* los toca a la par.

En las mediciones acústicas realizadas a un juego de timbales del siglo pasado pudo comprobarse que el ámbito frecuencial fundamental de éste es de bajas y medias bajas frecuencias, generalmente entre 100 Hz y 4 kHz.

En el timbal hembra, las frecuencias se hallan más bajas con formantes en 160 Hz. De los tipos de golpe medidos —golpe abierto, presionado, al aro con mano presionada—, en el golpe abierto o al aire se obtienen las frecuencias más bajas y de mayor tiempo de duración, y en el golpe al aro con mano presionada, las más altas y de menor tiempo en su caída; en el primer caso es de 1,24 seg. y en el segundo, de 0,28 segundo.

En el timbal macho, las frecuencias fundamentales también se mueven entre las bajas y medias bajas, pero nunca son tan bajas, ni menos altas que en el timbal hembra, pues se hallan entre 125 Hz y 800 Hz, con picos principalmente en 160 Hz y 200 Hz. De los tres tipos de golpe abierto medidos en este instrumento, la percusión al centro del parche produce las frecuencias más bajas (125 Hz) y al aro, las medias medias (1,25 kHz). Sin embargo, las duraciones de caída del sonido se comportan inversamente; es decir, el golpe abierto al centro del parche y al borde duran

menos que el golpe al aro; o sea, 0,76 y 1,20 seg., respectivamente.

En la medición acústica de un fragmento musical del instrumento, que, además de la percusión en las membranas, incluía el golpe en sus cajas de resonancia, el rango frecuencial se comportó entre 80 Hz y 5 kHz, con picos en 160 Hz y 200 Hz.

Función musical y social

En Cuba, el timbal se ha desarrollado, ante todo, como integrante de agrupaciones de la música bailable de carácter popular profesional, entre las cuales se cuentan la orquesta típica o de viento, la charanga y los conjuntos de órgano oriental; pero en agrupamientos folclórico-populares se le halla en grupos soneros peculiares, de carácter espontáneo u ocasionales, que en muchos casos marcan momentos transitorios en el desarrollo de los conjuntos instrumentales soneros más estables, como fueron las estudiantinas orientales, las bungas o murgas y los llamados piquetes de circo.

Estos agrupamientos instrumentales habitualmente interpretaban música bailable de la época; es decir, boleros, danzones, guarachas, algún que otro son montuno y, más tarde, danzonete, chachachá, mambo y son urbano.

De todos ellos, en el danzón, el timbal llega a ser el membranófono por excelencia, casi imprescindible, y donde alcanza su máxima popularidad. Desempeña una función básica, pues en él se interpreta el grupo rítmico conocido como *cinquillo cubano*, el cual constituye el fundamental de este género. En el timbal, dicho grupo posee un carácter reiterativo, es el núcleo generador y, a veces, recurrente del toque en este instrumento, pues a partir de sus relaciones temporales se generan otras.

El cinquillo constituye la combinación consecutiva de cinco golpes, largos y cortos, consistiendo aquellos en el doble del valor de éstos. O sea, la combinación de duraciones temporales, en que el sonido central resulta un eje simétrico perfecto en el grupo. Durante el toque pueden efectuarse pequeñas variaciones a esta relación, tal como se aprecia en el ejemplo siguiente.²⁶³

Las relaciones de duraciones temporales más frecuentes en el danzón son precisamente las binarias, lo cual coincide con la concepción metrorrítmica del género. Sólo en los momentos que se ejecuta el abanico, las duraciones temporales son menores, pues se intenta subrayar cierto efecto expresivo dentro de la pieza.

En el toque en la caja del membranófono —es decir, la cáscara— también se combinan principalmente estas duraciones temporales. Este tipo de toque se hace por lo general en el montuno en algunos danzones, el danzonete, el chachachá, el mambo y en el son, y es un tanto más rápido que en la primera parte de estos géneros.

The image shows a musical score for two parts: Hembra and Macho, in 4/4 time. The Hembra part is written on a single staff with four measures. Each measure contains a sequence of notes and rests, with dynamic markings like *sfz* and accents (>). The Macho part is written on a single staff with four measures, also containing notes and rests, with dynamic markings like *sfz* and accents (>). The notation uses various rhythmic symbols, including stems with flags and beams, to represent the specific durations of the notes.

Por sus propias características organológicas (morfológicas, de ejecución, dimensiones), el timbal no constituye un instrumento de gran virtuosismo rítmico, si por ello se entiende la presencia de figurados muy rápidos.

La riqueza de sus grupos rítmicos radica en la combinatoria rítmico-tímbica de los diferentes tipos de golpe que se ejecutan en él, distribuidos entre los

dos membranófonos, de lo cual resultan sonidos de altura y timbres muy diversos.

Algunos tipos de golpe o modalidades de toque en el timbal, han llegado a adquirir una función musical específica o cierto papel expresivo dentro del repertorio tradicional de este instrumento. Así, por ejemplo, el golpe al aro y parche, seguido del *break*, cumplen una función parecida a las anticipaciones

263 Las transcripciones se realizaron por las autoras.

que hace el cencerro dentro del son; es decir, esos toques en el timbal anuncian o anticipan un momento culminante en la pieza que se interpreta. También pueden indicar un cambio en el desarrollo rítmico, tal y como ocurre en el danzón cuando se pasa al montuno y el timbalero estabiliza de inmediato el toque de cáscara.

Cabe señalar también que el golpe de la mano al centro del parche, seguido del manoseo del cuero en el timbal, también origina sonidos de bajas frecuencias, que por su diseño rítmico provocan un efecto y función parecidos al bajo rítmico de la elaboración sonera.

En nuestros días, el timbal se halla principalmente en algunos grupos de órgano. Dentro de estos conjuntos desarrolla una función semejante, rítmico-acompañante, pues el repertorio tradicional de estos conjuntos se conforma, ante todo, de danzones y sones; o sea, el mismo de las orquestas populares en las cuales el timbal tomó auge.

Historia

El timbal es uno de los membranófonos más importantes provenientes de las culturas europeas que estuvieron en contacto con Cuba durante el proceso de formación de la cultura musical nacional.

Este tipo de membranófono de caja metálica con forma de semiesfera o de plato es de origen oriental. Su difusión en todo el continente europeo se enmarca a partir del siglo XII y se considera que las Cruzadas fueron “las responsables de la importación a Europa de los timbales” (*Dicc. Oxford...*, 1973: 946).

Fernando Ortiz expresa que “los viejos calderos o paílas de cobre fueron llevados al África desde el siglo XV y también utilizados en los pueblos de Guinea para su música. Asimismo el caldero fue un instrumento músico entre los mayombe” (1952-1955, v. IV: 403). En el mismo libro describe una de las tipologías del membranófono de origen nigeriano llamado gudugudú, usado en los ritos de santería en la zona de Cienfuegos, cuya forma de la caja de resonancia se asemeja a la del timbal, y además refiere la existencia de tambores “de tinaja” propios de los egguado y dedicados a Oddúa (1952-1955, v. IV: 398-401).

Quizás esta tipología de membranófonos no constituyó una ruptura con la concepción estética y organológica de los africanos trasladados a Cuba, pero en verdad el timbal no se inserta en la organología cubana a partir de la incidencia directa del antecedente cultural africano presente en ella.

Mucho tiempo antes, las bandas militares al modo turco se difundieron por toda Europa, formadas por oboes y pifanos con timbales, redoblantes, bombos, platillos y triángulo.

A Cuba, la tipología de membranófono como el timbal llegó a través de la cultura dominante durante los siglos de colonización española relacionada con las bandas militares y el teatro.

No se han encontrado noticias de la presencia real del timbal en Cuba en siglos anteriores al XIX. No obstante, por el auge que alcanzaron los espectáculos teatrales durante las últimas décadas del XVIII, probablemente los primeros juegos de timbales tocados en un ambiente popular en la Isla, se remontan a la segunda mitad de esa centuria.

En el siglo XIX se hizo intenso el uso del timbal a partir de la formación en áreas urbanas de orquestas populares para bailes de salón; la orquesta típica o de viento, consecuencia directa de las bandas militares.

Generalmente, estas orquestas la integraban flautín, clarinete en *do* y/o en *si bemol*, trombón de pistones, fíggle, bombardino o trompeta, violines, contrabajo, timbales y güiro. Cirilo Villaverde en su novela *Cecilia Valdés o La loma del Ángel* se refiere a una de estas orquestas, cuando describe un *baile de cuna* en La Habana, situando esos hechos en 1832: “Un canapé, con varios atriles de pie derecho por delante. Aquel (...) le ocupaban siete negros y mulatos músicos, tres violines, un contrabajo, un flautín, un par de timbales y un clarinete” (1977, t. I: 93).

En esa misma época ya eran famosas en los salones de baile de La Habana la orquesta típica La Concha de Oro, dirigida por Claudio Brindis de Salas, y la de Tomás Buelta y Flores. Por otra parte, en *Las artes en Santiago de Cuba*, Laureano Fuentes Matons señala 1852 como el año en que se ejecutó por primera vez el timbal en esa ciudad.

El timbal fue, ante todo, un instrumento propio de las orquestas del teatro y del salón de baile; mas, esa misma presencia en disímiles ambientes musicales y, en especial, su ejecución por parte de músicos negros y mulatos, fue condicionando su arraigo en la música folclórico-popular cubana y su distanciamiento con el desarrollo tecnológico que siguió en Europa hasta el actual timpani del género sinfónico. Mientras en Europa continuó mejorándose el sistema de tensión, vinculado con el perfeccionamiento de la afinación, en Cuba, los timbaleros populares aprovechan el sistema de tensión original y amplían las posibilidades tímbricas y expresivas del instrumento, introduciendo modalidades de toque y técnicas de ejecución que acostumbraban a hacer en los tambores de antecedente africano. De ese modo, cambian los percutores por baquetas o bolillos íntegramente de madera para garantizar mayor intensidad en el golpe de la membrana; incorporan la percusión sobre la membrana, el aro y la caja metálica del mismo modo que se hace en un tambor arará, en un tambor yuka o en uno de makuta cuando se golpea en el lateral de la caja para hacer un toque de guagua; también aportan el llamado manoseo del cuero, en el cual el músico combina el toque de palo y mano tal y como en otros membranófonos cubanos. Es decir, los músicos populares, en su mayoría negros y mulatos, trasladaron al timbal europeo las concepciones estético-musicales del antecedente cultural africano y sentaron las bases de su tradicionalidad en la música popular cubana.

A fines del mismo siglo, el timbal formó parte de las estudiantinas orientales, una agrupación sui géneris originada en esa región del país y extendida después por casi toda la Isla. La integración de las estudiantinas era diversa, pero como instrumentos se preferían el tres, la guitarra, la marímbula y las claves, y hacen uso del bongó, el timbal o la paila criolla (Villar, 1990: 20).

También se hallan referencias muy antiguas de su uso en pequeños agrupamientos ocasionales que, según la región del país, se conocían como: charanguitas, piquetes, bungas o murgas y estudiantinas, y cuya integración instrumental era variable. Por ejemplo, en las bungas de Cienfuegos podían hallarse violín, acordeón o filarmónica, timbal, güiro, botija y quijada (Sáenz, 1984: 11); o una charanguita de circo podía integrarse por bombardino, clarinete, claves, timbal y güiro (Sáenz, 1989: 10). Incluso en el siglo XIX, en zonas rurales, algunos grupitos espontáneos formados por acordeón, timbal y güiro que amenizaban los guateques, eran perseguidos por la Guardia Civil acusados de revoltosos (Linares, 1974: 68).

Estos conjunticos tenían un amplio repertorio, pues, además de danzones y sones, interpretaban valses, polkas, mazurkas y cuanto género popular estuviese en boga. Participaban en fiestas familiares y en las populares de carácter abierto, como las verbenas, las patronales o las carnavalescas; de ellos, los llamados piquetes o charanguitas de circo se generalizaron en todo el país, pues se trasladaban por toda la Isla junto con las compañías de circo, lo cual constituía una de las principales diversiones de los pueblos de campo.

Asimismo, el timbal también formó parte de los conjuntos de órgano oriental y, precisamente, en éstos mantiene aún vigencia.

En nuestros días, el uso del timbal resulta muy escaso, pues desde inicios de la presente centuria el instrumento fue reemplazado por la paila en las agrupaciones en que se había popularizado; es decir, en las orquestas típicas y en las de órgano. En un caso, por la simplificación o transformación de la orquesta típica en las llamadas charangas, y en otro, por la adopción de la tumbadora como un membranófono de mayor desarrollo tecnológico. El timbal se encuentra en un paulatino proceso de extinción, al punto que hoy día sólo se mantiene en escasos conjuntos de las provincias orientales del país.

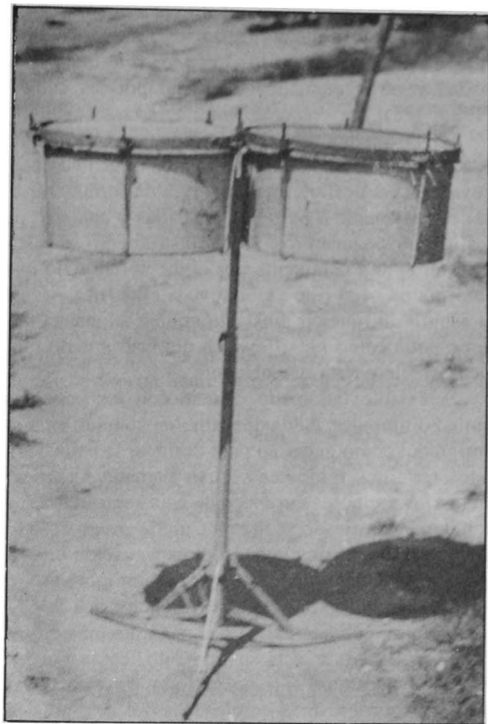
Paila ²⁶⁴

Descripción y clasificación

Instrumento integrado por dos unimembranófonos de golpe directo unidos a una base o atril metálico. Según la tipología de las cajas de resonancia y de los sistemas de tensión, presenta las siguientes variantes:

264 Zobeyda Ramos Venero, autora.

Foto: Ana V. Casanova



Paila, de la agrupación musical de la Cooperativa de Producción Agropecuaria Frank País. Remedios, Villa Clara, 1985.

- De cajas tubulares cilíndricas, abiertas, en juego y con las membranas apretadas mediante aros y llaves metálicas de tensión (211.211.12-9221).
- De cajas tubulares abarilladas, abiertas, en juego y con las membranas clavadas (211.221.12-7).
- De cajas en forma de marco, con las membranas apretadas mediante aros y llaves de tensión (211.311.12- 9221).

Terminología

Paila es el genérico más extendido para identificar este instrumento; pero además se le conoce como *paila cubana*, *timbal criollo* —voz que designa otro instrumento cubano de caja semiesférica y de mayores proporciones— o los diminutivos, *pailita* o *timbalito*, los cuales se aplican indistintamente en singular o plural para referirse al par.

La palabra paila procede del francés *paele*, que a su vez proviene del latín *patella*, con la cual se designaba una especie de fuente o plato hondo y grande de metal (Pascual, 1989: 4).

Según Esteban Pichardo, en la Cuba del siglo XIX se denominaba paila a “cualquier vasija de hierro, cobre u otro metal en figura de media naranja o acampanada” que se empleaba en los ingenios para cocer el

guarapo. Así también se identificaba como *pailero* “el negro adiestrado y destinado al manejo y operación de las Pailas en los Ingenios o al que vende pailas y otros utensilios de metal por las calles” (1985: 458).

En el mismo período señalado, en Cuba, paila pasó a nombrar un membranófono de origen europeo, cuya caja semiesférica se construía de forma artesanal precisamente a partir de las pailas o calderos de los ingenios azucareros. Aquel instrumento se sustituyó en el siglo siguiente por el membranófono que analizamos —en este caso, de caja cilíndrica—, que al asumir su función musical también adoptó el término paila como identificación del instrumento musical y pailero para su ejecutante.

Semejante fenómeno ocurrió con los vocablos timbal o timbales, aplicados también, aunque en menor grado, como genérico para designar la paila. Con estos términos franceses se han llamado históricamente los tambores europeos de caja semiesférica, y con igual significado se usa en Cuba; pero en el siglo XX por el mismo fenómeno de readequación de término, pasó a denominar este otro membranófono.

Aunque dentro del ambiente de la música folclórico-popular cubana, paila es el genérico más difundido para nombrar este instrumento, en la música popular profesional —y sobre todo, de tipo bailable—, el vocablo más empleado es el de timbal o timbal criollo, incluso así ha trascendido al ámbito internacional (americano y europeo, principalmente). Así, las empresas extranjeras de producción lo fabrican bajo la línea titulada *timbales latinos*. Además, el término paila se encuentra en escasos diccionarios como identificación de instrumento musical cubano alguno; sin embargo —y por citar un ejemplo—, en la edición del *Diccionario Oxford de la Música* se halla timbal para referirse a “pequeño tambor cilíndrico que se emplea en la ejecución de música bailable latinoamericana” (1973: 1175); es decir, precisamente el membranófono en estudio.

Los diminutivos se aplicaron en la primera mitad del presente siglo para diferenciar este instrumento del homónimo de caja semiesférica. El adjetivo cubano, criolla o criollo, apunta hacia la definición del origen de este membranófono.

Los préstamos terminológicos acaecidos entre el instrumento de caja semiesférica y el cilíndrico, han conllevado a confusiones dentro de nuestro propio país (debido también a la desaparición paulatina del primero), al punto que el *Diccionario de la música cubana* define erróneamente como paila criolla el tambor “de caja metálica, semiesférica, cerrada, con tensión de roscas, como señala Ortiz” (1981: 292). Precisamente, el adjetivo criolla distingue una tipología nueva de instrumento, y si bien el primer término —paila— se aplicó para designar el membranófono que se describe —semiesférico—, no resultó el más habitual y difundido, condicionado ante todo por el

origen de este instrumento y la existencia de un homólogo europeo.

Además, en *Los instrumentos de la música afrocubana*, Fernando Ortiz diferencia terminológicamente estos membranófonos, llamando al primero sólo como timbal y al segundo timbal criollo (1952-1955, v. IV: 414). También se ha escuchado llamarles timbal o paila, grande y chiquita.

A su vez, dichos términos —timbal o timbalitos y pailas o pailitas— se han empleado en las provincias orientales del país como designación para el bongó, costumbre muy común hasta los años 30, que aún se mantiene en algunas zonas. En unos casos se observan algunas diferencias de dimensiones entre los bongoes que llaman pailas o pailitas y la tipología más difundida de bongó. Así, en Santiago de Cuba se conoció de esta denominación para nombrar instrumentos de dimensiones ligeramente mayores que la habitual del bongó. En tal caso puede establecerse cierta similitud con las pailas cubanas, pues estos bongoes se ejecutan utilizando un atril, aproximándose así a los membranófonos referidos (Eli y Guanache, 1989: 10). Dichos membranófonos, aunque de menores dimensiones que las comunes para la paila, realizan una función musical semejante a ésta, y de ahí la igualdad en la denominación.

La paila se compone de un par de membranófonos que se reconocen individualmente como hembra y macho, siguiendo el criterio organofónico imperante en varios membranófonos empleados en pares, como el bongó o el timbal. Para gran parte de los informantes, la paila de mayores dimensiones, de sonido más grave, es la hembra, y la más pequeña y de sonido menos grave, el macho. Pero en nuestros días y sobre todo en la región oriental del país, estas relaciones se invierten.

Como caso curioso, un viejo informante cienfueguero nos refiere que en un conjunto de son que tocaba cuando era joven, antes de tener tumbadoras, utilizaban pailas que llamaban *panderetas*.²⁶⁵ Al respecto no se ha podido hallar una razón que explique este fenómeno terminológico.

Construcción

La construcción artesanal de las pailas está muy difundida actualmente en Cuba. Ante la imposibilidad de adquirir o comprar los instrumentos musicales, el propio interesado emprende su confección o lo encarga al artesano o herrero más cercano, fomentando así una tradición constructiva que perdura hasta nuestros días.

De ahí que, aunque de manera general existen materiales y formas de construcción comunes, los tipos específicos de sus elementos constructivos y las técnicas concretas de elaboración resulten muy diversas. No obstante, se trataran los aspectos más comunes del proceso de elaboración.

Para la caja suele emplearse una plancha metálica de poco grosor, que puede ser de hierro, acero inoxi-

265 Abad Alonso Mancebo, n. 1903. Abreus, Cienfuegos, 1985 (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 248).

dable, acero-níquel, aluminio o zinc galvanizado. Usualmente se toman de recipientes para almacenar alimentos, productos químicos u otros materiales, los cuales se cortan a las medidas deseadas para el instrumento.

Como membrana se prefiere el cuero de chivo o chiva, curtido de cualquiera de las dos variantes más practicadas popularmente; es decir, con cal viva o con sal. También suele utilizarse cuero de res, carnero, pergamino, además de material sintético: *nylon* o polietileno.

Para ajustar y tensar el parche se confeccionan aros de hierro, tomados de los propios recipientes metálicos, así como llaves, tornillos o tiradores y tuercas o asas, también de hierro.

En la construcción artesanal de la paila interviene de manera decisiva la técnica de herrería. En estos lugares se sueldan o remachan las planchas metálicas —en ocasiones de manera muy rudimentaria—, se les da forma y se fijan los tornillos o llaves del sistema de tensión del parche. Para las cajas hechas de zinc galvanizado, varios informantes plantean que este material se moldea con un aro de “cabilla”; o sea, de hierro.

De manera general se sigue el mismo proceso que en otros membranófonos con similar sistema de tensión. Una vez conformada la caja, el parche se enrolla a un aro de poco alto, pero de mayor diámetro que el de la caja, y se coloca en uno de sus extremos, de manera que el enrollado quede hacia abajo. Sobre éste se pone, a presión, otro aro de mayor altura y menor diámetro que el primero (pero un tanto mayor que el de la caja); a este aro están soldadas las asas o tuercas por donde pasarán los tiradores o tornillos. Así, el aro cubierto por el cuero queda debajo de este segundo aro.

Para la paila de menor diámetro, el número de tiradores oscila entre tres y cinco, mientras en la mayor puede llegar incluso a ocho. Las bases para los tiradores se fijan en el borde inferior de la caja de la paila o hacia su centro; el primer caso permite mayor distancia para el desplazamiento del cuero cuando se afina.

La afinación de las membranas se logra apretando los tiradores o tornillos, con lo cual el aro visible, al cual están soldadas las tuercas, cede hacia abajo y así estira más el parche. Las pailas se afinan a una distancia aproximada de una 4ta. justa, aunque se llega, a veces, a una 5ta. justa, a semejanza del timbal. Esta afinación también suele ser “empírica, pues el ejecutante establece ‘de oído’ esta diferencia interválica” (Rodríguez Cuervo, 1982: 15); algunos autores añaden que “una vez afinadas ya no se [les] cambian de tono” (Aragú, 1964: s.p.); aunque por lo regular la paila hembra es la de sonido más grave. En los instrumentos de iguales dimensiones, la diferencia necesaria en la altura de los sonidos se regula por el sistema de tensión del parche.

Como hecho curioso se ha observado colocar un bombillo encendido en la parte inferior abierta de la paila. El *socket* y el sistema eléctrico se fijan al atril que sostiene el instrumento. De esta manera, el calor del bombillo mantiene la membrana con la tensión deseada y la afinación se obtiene más fácil y rápidamente.

Los dos membranófonos que conforman el instrumento se unen por un punto de sus cajas, mediante una placa metálica que se atornilla en ambos extremos.

En la región central del país —sobre todo, en municipios de la provincia Villa Clara—, algunos informantes mencionan el uso antiguo de pailas con cajas de madera, construidas a partir de troncos de árbol ahuecados como el de palma y también de duelas tomadas de pequeños barriles, por lo cual sus cajas eran un tanto abarriladas; a todas se les ponía un cuero mediante el uso de clavos y se tensaban dándoles calor. El propio Ortiz hace referencia a dicha tipología (1952-1955, v. IV: 413). Esta técnica de construcción y afinación está presente en diversos membranófonos como el bongó, la tumbadora o el bocú; pero en nuestros días no hemos visto un ejemplar de paila de este tipo.

Los percutores de la paila son dos baquetas de madera de yaya, guayabo, rascabarriga, mije o guairajo de poco peso. Lo más común es tomar una de las ramas de estos árboles y, con ayuda de un cuchillo u otro instrumento cortante, darle una forma cilíndrica y después lijarla; generalmente el extremo percutor se deja un tanto más grueso y redondeado, como especie de bola. Una baqueta es un poco más delgada que la otra.

Las cajas suelen pintarse con aceite; pues además de cumplir una función estética, protege al metal contra cualquier agente corrosivo. Se pintan de un solo color o de varios, dibujando diversas figuras.

A pesar que la confección artesanal es un tanto empírica y sin medidas prefijadas, las dimensiones de los instrumentos observados en trabajos de campo resultan bastante estables. De cinco pares de paila, de caja tubular cilíndrica, el rango de sus dimensiones es el siguiente:

	Mayor (en mm)	Menor
Altura		
mínimo	131	122
máximo	255	210
Diámetro		
mínimo	240	225
máximo	350	324

De manera general se aprecia una tendencia a que las dimensiones sean proporcionales; es decir, el membranófono de mayor altura también tiene mayor diámetro, y viceversa. Sin embargo, hemos hallado algunos casos en los cuales ello no se mantiene, como en el siguiente par:

	Mayor (en mm)	Menor
Altura	180	173
Diámetro	215	290

Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 30.

Además, en algunos juegos, la altura de la caja es la misma para ambos instrumentos; en este sentido sólo se diferencian por el diámetro de su parche. Ejemplo de ellos:

	1 ^a	2 ^b
	(en mm)	
Altura	150	180
Diámetro mayor	340	290
menor	310	273

^a Propietario: Marcelino Suárez Fajardo (?). Nueva Paz, Habana, 1984 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

^b Propietario: grupo Sabor y Ritmo. Moa, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 6).

Hay muy pocos juegos en que los dos membranófonos integrantes del instrumento presenten sus cajas con forma de marco, como es el siguiente:

	Mayor	Menor
	(en mm)	
Altura ^a	185	170
Diámetro	335	370

^a Propietario: grupo Estrellas del Sur en Makuto 2. Santa Cruz del Sur. Camagüey, 1986 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

Lo más común es encontrar uno de los instrumentos con la caja tubular cilíndrica y otra de marco; como los ejemplares siguientes:

	I	II	III
	(en mm)		
Altura de marco tubular cilíndrica	180	170	160
	195	185	166
Diámetro de marco tubular cilíndrica	375	360	330
	330	335	330

En las fábricas cubanas de instrumentos, la construcción de pailas resulta común, y en esencia las particularidades constructivas se encuentran próximas a las descritas, aunque con un acabado de niquelado y cromado más cuidadoso. Las dimensiones comunes a estos membranófonos son:

	Hembra	Macho
	(en mm)	
Altura	330	225
Diámetro	355	333

El pie o atril sobre el cual se sitúa la paila para su ejecución también se construye de manera artesanal. Este puede ser de madera, pero comúnmente es metálico, de "cabillas". En general tan sólo se compone de un tubo vertical —que se sostiene sobre una base

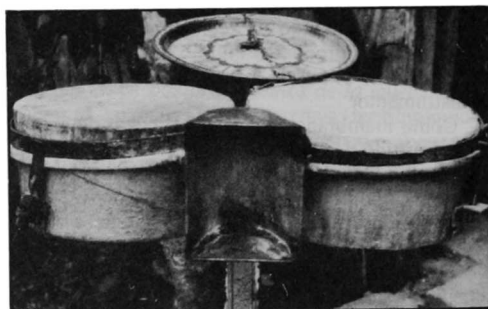


Foto: Laura Vilar

Platillo y cencerro adosados a una paila de construcción artesanal. Agrupación Renovación 84. Yateras, Guantánamo, 1983.

de tres o cuatro patas metálicas—, cuyo extremo superior se fija por tornillos y tuercas a la placa que une, a su vez, las dos pailas. El alto total de esta base puede alcanzar el metro de altura.

En ocasiones, cerca del extremo superior, este pie posee dos o tres varillas soldadas, donde se fijan varios idiófonos como cencerros, platillos o cajita china, en muchos casos también hechos de manera artesanal. Usualmente, estos aditamentos quedan a una distancia aproximada de 100 mm por encima del nivel de las pailas y al centro o hacia un lado de éstas.

Ejecución y caracterización acústica

Habitualmente, el pailero o timbalero permanece de pie durante la ejecución del instrumento, a una distancia prudente de éste que le permita una mayor movilidad; se sitúa al centro de ambas pailas y, cuando el toque así lo requiera, se inclina más sobre una u otra. Sólo cuando este instrumento integra un *set* de percusión o especie de batería o *drums*, el tocador permanece a veces sentado. La paila se sitúa sobre un atril, quedando a la altura aproximada del abdomen del músico. Por lo regular, la paila hembra se coloca a su izquierda y la macho, a su derecha, como ocurre en el bongó y el timbal. En ocasiones adoptan la posición inversa, si el tocador es zurdo; pero ello depende, además, de la concepción estético-musical del tocador. Es decir, hacia qué registro o tesitura él dirige los grupos rítmicos principales; así, con independencia de las dimensiones y las frecuencias sonoras del instrumento, el pailero pone la paila sobre la que improvisa, a su derecha.

Dentro del conjunto, la paila se sitúa generalmente hacia atrás o hacia un lado de la agrupación; sólo en algunos casos y cuando desempeña un papel preponderante, al frente del grupo.

La paila se percute con dos baquetas ya sea sobre la membrana o la caja y con una mano sobre la membrana. Cuando se le adiciona algún idiófono, con las mismas baquetas se alternan el toque en estos instrumentos y en la membrana de las pailas. A par-

tir de ello se ejecutan diferentes tipos de golpes que combinan diversas cualidades tímbricas y explotan al máximo sus posibilidades sonoras, al poner en vibración prácticamente todo el instrumento.

En la paila se presentan las técnicas de ejecución heredadas del timbal; en ella, éstas alcanzan su máximo desarrollo e, incluso, son superadas por otras formas que dependen de la destreza del tocador. Como en el timbal, cada membranófono en sí se diferencia por los tipos de toque que se ejecutan con más frecuencia sobre él.

En la paila macho suelen ejecutarse tan sólo golpes abiertos, libres o al aire en distintos puntos del parche y la caja; mientras en la hembra se hallan, además de los anteriores, golpes de baqueta al aro o parche con mano presionada sobre el parche, golpes al aro y parche a la vez con una baqueta y golpes de la mano sobre el parche; en el juego rítmico que resulta de la ejecución de las dos membranas, a esta paila se le da la primacía.

Estos últimos tipos de toques en el parche hembra, constituyen el principal recurso técnico-expresivo de la paila. Los grupos rítmicos en los cuales se insertan se denominan popularmente abanico, baqueteo, *break*, manoseo del cuero, manoteo, *pellizco*, *ring shoch* o cáscara. Como en el timbal, estas técnicas de ejecución cumplen una función musical dentro del repertorio sonero y danzonerío de los conjuntos en que participa el instrumento.

El manoseo, manoteo o pellizco resulta característico de la paila hembra; éste sólo es la percusión con uno o varios dedos de la mano izquierda sobre esta membrana, ya sea tan sólo apoyando la mano para apagar la vibración del parche o golpeando ligeramente sobre éste a manera de "pellizco". Para los tocadores, este efecto "es como el bajo en el toque de la paila y generalmente se combina con cencerro".²⁶⁶

El abanico constituye una especie de repique o redoble con las dos baquetas a partir del golpe abierto; se efectúa sólo en la paila macho. La cáscara es el golpe en la caja del instrumento; se ejecuta casi siempre entre ambas pailas y, de manera ocasional, sólo en una.

Estos tipos de golpes básicos se desarrollan y amplían según la destreza del músico, cuando improvisa y busca nuevos efectos tímbricos. Así, en ocasiones, para el golpe presionado se coloca la mano sobre el borde del parche para obtener sonidos un poco más agudos, percutiendo con la propia mano o la baqueta. Estos sonidos se hacen descender, llevando la mano lenta o rápidamente hacia el centro del parche, con lo cual se logra un efecto semejante al "glissando"; también se utiliza a la inversa (Aragú, 1964: s.p.). Además suele golpearse una baqueta apoyada en uno de los parches o presionar éste con el codo o la punta de una baqueta, y percutir con la otra en el parche.

La combinación tímbrica derivada de todos estos tipos de golpes, constituye la esencia misma del instrumento. Estas posibilidades inciden a su vez en su amplia difusión y presencia en diferentes tipos de conjuntos. Por ello resulta incompleto plantear que de la paila "se obtienen tres sonidos" (Aragú, 1964: s.p.). Si a todos los tipos de golpes y técnicas expresivas se suma que del golpe de cada baqueta independiente (según su grosor) resulta un sonido distinto, todos los tipos de golpes habría que multiplicarlos por dos, de lo que saldrían por lo menos 12 sonidos.

En las mediciones acústicas efectuadas en los estudios de la EGREM a un juego de pailas de construcción fabril, el rango espectral del toque en las membranas de este instrumento se hallaba entre 63 Hz y 12,5 kHz, con frecuencias predominantes entre 400 Hz y 800 Hz; o sea, se mueve ante todo entre las frecuencias medias, con mayor tendencia a las medias bajas. En la paila hembra, las frecuencias más bajas se alcanzan con el golpe del dedo en el parche, el conocido como pellizco (125 Hz), el presionado (250 Hz) y el golpe libre al centro del parche (250 Hz), mientras con el golpe al aro y parche a la vez se llegó hasta 2 kHz, que son frecuencias medias. En la paila macho, las frecuencias más bajas se logran con los golpes al centro del parche (200 Hz), mientras con el golpe al aro se alcanza hasta 5 kHz. O sea, el sonido de este instrumento también se mueve principalmente en las frecuencias medias, llegando hasta las medias altas.

Aunque en las dos pailas el rango de frecuencias predominantes no es totalmente contrastante, sí adquiere una diferenciación mayor en los toques que se ejecutan en una y en otra; es decir, en la paila hembra se efectúa mayor diversidad de golpes de frecuencias bajas y de combinaciones rítmicas y tímbricas de lo que resulta una mayor riqueza sonora.

El toque de baqueta en la caja de las pailas —por ser materiales duros: madera y metal— constituye el de frecuencias más altas; las más notables se encuentran entre 2 kHz y 16 kHz.

La caída de los sonidos resulta más prolongada en los toques que se realizan en la paila hembra, téngase en cuenta que ésta es de mayores dimensiones. En este caso, el tipo de golpe de sonido más prolongado es al parche o aro con 2,35 seg. y el más corto, al centro con 1,20 seg.; incluso el golpe de cáscara es de 1,29 seg. En la paila macho, los golpes rebasan escasamente el minuto, sólo en el golpe al aro se alcanza 1,44 seg., pero los otros —incluido el de la cáscara— se mueven entre 0,62 y 0,82 segundo.

Habitualmente a la paila se le adicionan algunos idiófonos como cencerro y cajita china, los cuales se tocan a la par con las membranas; en este caso, lógicamente, el rango espectral del instrumento se amplía hacia las frecuencias más altas o agudas. En las mediciones hechas a este tipo de agrupamiento se alcanzaron 10 kHz, pero ello —recalco— se debe, en lo fundamental, a la inclusión de idiófonos metálicos.

Función musical y social

La paila siempre ha estado asociada a conjuntos soneros, ya sean pequeños agrupamientos que constituyen eslabones en el desarrollo y conformación de los conjuntos de son o aquellos en los cuales se define el quehacer sonero como tal. Se le encuentra en los grupos denominados estudiantinas orientales, en las murgas o bungas, en los conjuntos de órgano, organillo o melcochas, y en los actuales conjuntos de son tradicional.

Estas agrupaciones desarrollan una función social eminentemente recreativa, propiciatoria del baile. Participan en pequeñas festividades de carácter vecinal y familiar, o en celebraciones más amplias, como las carnavalescas o institucionales.

En los conjuntos soneros, la paila se integra a la armonía general resultante del toque, manteniendo una relación de tónica-dominante.

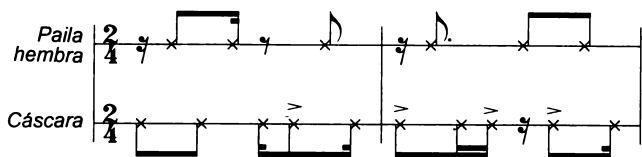
En nuestros días, la paila está presente en agrupaciones soneras de carácter tradicional, que interpre-

tan son montuno, guajiras, criollas, guarachas, boleros y merengues; y en algunas que incorporan además el punto y la música popularailable actual.

Está en agrupaciones de reciente organización, integradas por jóvenes, que también incluyen en su repertorio sones y canciones modernas, difundidas por los medios de comunicación masiva. Sólo en escasas agrupaciones soneras de carácter tradicional encontramos el empleo de la paila para suplir la ausencia de bongoes o tumbadoras.

Los golpes de determinado grupo rítmico pueden distribuirse a gusto del tocador entre una y otra paila; así, aunque en cada género se interpreta cierto grupo rítmico básico, éste puede variar ante todo la relación de acentos y alturas según el criterio del ejecutante.

En la interpretación de sones tradicionales, la paila desempeña una función complementaria o acompañante. Según el percusionista Agustín Gómez Larín,²⁶⁷ el grupo rítmico básico para la paila en este complejo genérico es:²⁶⁸



Los grupos rítmicos que se ejecutan en la paila para el son tradicional, están muy relacionados con los de la tumbadora y el bongó, generalmente resultan un apoyo o repetición de éstos. La función primordial de la paila, sola o como parte del *drums* o batería, es señalar mediante uno de sus recursos técnico-expresivos característicos, momentos climáticos de cambios rítmicos.

Algunos informantes plantean que “en el son tradicional las pailas no tienen un figurado peculiar, tan sólo es la clave cubana y la combinación de los diferentes tipos de golpe” constituye “una ampliación del conjunto, específicamente de la tumbadora”. Incluso que “allá [en el danzón] los timbales eran importantes, sin ellos no se tocaba, aquí [en el son] las pailas pueden o no estar y no pasaba nada”, pues “la tumbadora lleva el ritmo específico de cada género y en la paila se hace una variación de éste”.²⁶⁹ En grabaciones realizadas pudo comprobarse que la referencia de guía o línea temporal principal para el pailero resulta, precisamente, el toque en la tumbadora.

Asimismo, muchos informantes también expresan que la mayoría de las veces la paila hace el mismo ritmo que el bongó, llamado “martillo” que sólo es la sucesión de ocho semicorcheas acentuadas y en diferentes alturas.

Entre estos tres instrumentos han existido históricamente relaciones funcionales muy estrechas. En conjuntos en los que participan los tres, en el bongó y la tumbadora se interpretan grupos rítmicos conductores, mientras en la paila se presentan grupos complementarios a éstos; en este caso, lo más importante es la presencia del timbre de la paila, tan distinto al de los otros membranófonos. Cuando no están el bongó y la tumbadora o sólo uno de ellos, la paila asume la función musical de éstos e, incluso, su grupo rítmico peculiar o lo comparte con el otro membranófono presente.

En la realización de determinado grupo rítmico en la paila también desempeña un papel fundamental un cencerro o campana que lleva generalmente adosado, pues su combinación se distribuye entre los parches de la paila y el cencerro, al asumir lo que algunos investigadores llaman “expansiones soneras” (Orozco, 1984: 384).

En los propios conjuntos de son tradicional, al interpretar criollas o guajiras, la paila mantiene las mismas funciones antes vistas y además sus grupos rítmicos complementan la línea conductora que se desarrolla habitualmente en las claves, marcando las subdivisiones del compás de 6/8, al que están asociados dichos géneros.

267 Agustín Gómez Larín (?). Ciudad de La Habana (Col. Z. Ramos).

268 Las transcripciones fueron hechas por la autora.

269 Santiago Reyther Duvergel (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

La presencia de la paila para tocar punto no constituye un hecho extendido, pero en ocasiones, cuando se interpreta punto al estilo occidental o libre, ésta participa del toque, realizando un grupo rítmico reiterativo de carácter acompañante (Ramos [a], 1987: 18-19).

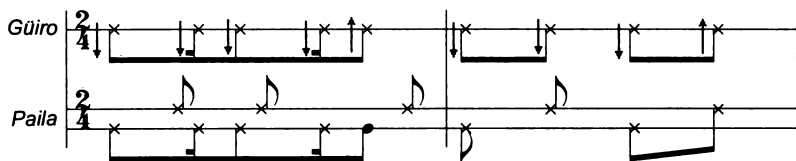
Los conjuntos de órgano interpretan el repertorio danzonero, así como pasodobles, chachachá o mambos, propios de la época en que tuvo auge este tipo de agrupación; pero hoy día éstas han incorporado todo tipo de música bailable: sones, guarachas, guajiras, boleros y canciones románticas. Así en unos casos desempeña la función de línea conductora y, en otros, de línea complementaria.

Lo mismo ocurre en los pequeños conjuntos soneros llamados melcochas, en que el acordeón ocupa

el lugar del órgano. En esencia, en su repertorio de sones tradicionales y canciones, la paila asume funciones de línea rítmica complementaria junto con la tumbadora y ejecuta algunos momentos climáticos.

Realmente en las agrupaciones profesionales de música bailable, la paila desarrolla una función rítmico-tímbrica importante, pues se explotan al máximo sus recursos técnico-expresivos.

La paila alcanzó su máxima popularidad en las orquestas danzoneras, al punto que fuera común plantear “no hay danzón sin paila”. Dentro de este género, ella marca el grupo rítmico principal que lo rige, el conocido cinquillo cubano, tanto en su forma básica como en algunas variantes, apoyada a su vez por el güiro, como puede observarse a continuación.



Es necesario tener en cuenta que la paila alcanza su desarrollo precisamente en este modo de hacer; a veces, realiza funciones de línea conductora; en otras, de línea complementaria y, en algunos casos, asume un papel improvisatorio o de solista; mientras la orquesta efectúa el acompañamiento.

Tanto en las agrupaciones folclórico-populares, como en las profesionales, resulta común que el pailero ejecute grupos rítmicos estructurados según su “inspiración” y de acuerdo con el género que interprete. Por ello, en la convocatoria del I Concurso de Danzones efectuada en 1954, se plantea que los ritmos particulares de la paila (denominada timbal) y el güiro “no figurarán en la instrumentación”, dejando libertad plena al instrumentista (Castillo, 1964: 247-249).

Historia

La paila es un instrumento, originado a principios de este siglo en Cuba en un ambiente popular bailable urbano. Si bien Fernando Ortiz encuentra un paralelo de este tipo de instrumento en el *esikilu* del Congo (1952-1955, v. IV: 435), o varios autores lo consideran “derivación” de los timbales del Viejo Mundo (1952-1955, v. IV: 414; Aragón, 1964: s.p.; Jaquimet y Martí, 1990: 2).

Su origen constituye el resultado de un profundo proceso de transculcación y síntesis estético-musical. En su conformación, presencia y difusión se aúnan criterios de carácter organofónico, estéticos y sociológicos.

Criterios de carácter organofónicos tomados principalmente de las tipologías de membranófonos del *drums* o batería de jazz y nociones tímbrico-rítmicas de las denominadas cajas del *drums*, semejantes en

la forma de su cuerpo, materiales de construcción, sistema de tensión y forma de ejecución.

El *jazz band* fue un agrupamiento muy difundido en Cuba en la primera mitad del siglo XX, en el cual las influencias foráneas resultaron decisivas en el ambiente musical bailable. Desde fecha tan temprana como la década del 10, “los ritmos extranjeros” eran los más escuchados en los salones de bailes, sociedades y centros recreativos, “relegando a un segundo plano al danzón”, el género bailable criollo por excelencia, desde fines del siglo anterior (Castillo, 1964: 169). Entonces se impuso la orquesta de *jazz band*, que a partir de las décadas del 30 y 40 “fue paulatinamente ‘cubanizándose’ (...) adaptándose a la interpretación de los ritmos bailables cubanos como el son, la guaracha, la rumba y el danzón” (Acosta, 1983: 22); pues, en la mayoría de los casos, las presentaciones se compartían con orquestas cubanas, como las charangas típicas, incluso llegaron a adoptar un cantante según el nuevo repertorio asimilado (Linares, 1974: 153).

En el caso específico del *drums* o batería de jazz —entendido no sólo como grupo de instrumentos, sino como el uso dentro del conjunto de instrumentos de percusión—, resulta definitiva la inclusión de instrumentos originarios de Cuba, como tumbadora, bongó, cencerro, claves, maracas y la propia paila. Ello está relacionado precisamente con lo antes dicho, pues lo más factible debió ser que en las cajas del *drums* se ejecutaran los ritmos propios de los membranófonos cubanos de las orquestas de la época, como el timbal y la tumbadora o el bongó.

Además, en la paila se integran nociones organofónicas de origen africano, presentes en la mayoría de los instrumentos de la música folclórico-popular cubana utilizados en pares, como el bongó, el timbal,

las maracas y las claves. En este caso dado en la distinción particular de hembra y macho para cada uno, en que la hembra —de mayores dimensiones y sonoridad más grave— desarrolla el papel principal desde el punto de vista rítmico-tímbrico.

De manera general, se mantiene este principio organofónico en el toque de la paila, aunque en ocasiones dicho fenómeno se invierte, asumiendo la sonoridad más aguda, la preponderancia musical. Ello también está en los otros membranófonos mencionados antes.

La aparición de la paila como instrumento musical resulta fundamental como necesidad estético-musical e histórica; pues, al reducirse el conjunto instrumental en que estaba presente el timbal (orquesta típica), se necesitó entonces un instrumento que se ajustase a las características de un nuevo agrupamiento. Su incorporación definitiva en la música cubana estuvo aparejada con la desaparición paulatina del timbal y el surgimiento de las orquestas llamadas *charangas francesas* o, simplemente, *charangas*, a principios de este siglo.

Quizá junto a aquel fenómeno de “cubanización” del *jazz band*, las cajas del *drums* se independizaron y pasaron a sustituir los grandes y pesados timbales de origen europeo. Las posibilidades rítmico-tímbricas, facilidades en la afinación, sus dimensiones pequeñas y la cómoda posición del ejecutante, incidieron de manera decisiva en que sustituyera al timbal en las agrupaciones de música popular bailable y asumiera su función musical, técnicas de ejecución, alturas de afinación y términos de identificación.

El surgimiento de la paila puede enmarcarse, precisamente, en las primeras décadas de este siglo. Según una foto, correspondiente a la época de fundación de la orquesta *charanga* de Antonio María Romeu, una de las primeras de su tipo, organizada alrededor de 1910, ya en ese tiempo se usaba la paila tal y como la conocemos hoy día (*Dicc. de la música cubana...*, 1981: 284). No obstante, a partir de la década del 30 se convierte en el instrumento por excelencia de este tipo de orquestas cubanas de baile. Además pasó a ocupar el lugar del timbal en todas las orquestas y pequeños conjuntos en que se presentaba éste; incluso, los de carácter espontáneo u ocasional como los conjuntos de organillo, las *estudiantinas* o las *murgas*. En la figura 398 del volumen III de *Los instrumentos de la música afrocubana*, Fernando Ortiz ilustra una de estas orquestas ocasionales, integrada por bombardino, botija, güiro, acordeón y paila; ésta muy rústica, de caja de madera y cuero clavado, que se toca a semejanza del timbal; o sea, el músico sentado con la paila al frente a la altura de sus rodillas (1952-1955, v. IV: 415).

El criterio de tipo sociológico está relacionado ante todo con su difusión en el ambiente de la música folclórico-popular. Aunque en la conformación del instrumento participaron criterios organofónicos

muy arraigados en la música folclórico-popular cubana, éstos se pusieron en práctica o se concretaron en la música popular bailable, de sociedades, clubes y otras instituciones, que después —dado el auge del instrumento a este nivel— repercutieron en el ámbito folclórico-popular, todo ello vinculado con las constantes interacciones entre el ambiente urbano-rural y profesional-folclórico.

Dicha repercusión no tuvo un carácter totalmente novedoso, dado, precisamente, en la presencia de elementos comunes en ambos niveles de realización. Así, la tipología de este membranófono no se desconocía dentro del ambiente popular, pues elementos de la forma de la caja, materiales de construcción, sistemas de tensión y ejecución, estaban presentes o se incorporaban paralelamente en otros membranófonos, como ciertos tipos de bombo o tambora de las congas difundidos también por las bandas, ya de tipo militar o civiles e infantiles más tarde, muy en boga durante la sociedad colonial y después en la república.

Varios informantes expresan relaciones históricas y de función musical entre paila-tumbadora-bongó. Los tres membranófonos irrumpieron prácticamente en la misma fecha —décadas 20-40— en las orquestas populares de música bailable de las ciudades, al difundirse el son oriental hacia la región más occidental del país y hacia las zonas urbanas.

Por ello, este proceso particular es parte de un mucho más amplio, sucedido entre las agrupaciones soneras en todas sus variantes.

Entre los intérpretes de música popular bailable, como el pianista Orestes López, se escucha a menudo que en el mambo con la tumbadora se “sustituía lo que era el baqueteo del timbal [paila], porque hacía a tiempo un golpe en el cencerro” (Hernández, 1986: 36).

Semejante fenómeno ocurrió en algunos grupos muy tradicionales, como el de Abad Alonso, sonero de 82 años, quien dice que el conjunto de son en que él tocaba cuando era joven (integrado por tres, guitarra, marímbula, bongó, tumbadora, quijada, claves y güiro), “antes de tener tumbadoras tenía pailas criollas”.²⁷⁰ Al respecto pudiera pensarse en una tendencia al empleo de la paila antes que la tumbadora en los conjuntos de son tradicional, pero ello no constituyó un fenómeno definitivo; en diversas variantes tipológicas, la tumbadora se integró al conjunto de son desde períodos muy tempranos y asumió una función musical muy específica; mientras la paila fue secundaria, de ahí que muchos informantes señalen que en el son la paila desempeña una función secundaria, de “relleno”.

Ello fue, además, un proceso que dependió únicamente del gusto y las tradiciones estético-musicales de sus portadores. Sin embargo, este fenómeno sí parece haber sucedido en las agrupaciones bailables, en que primero se introdujo la paila y después, la tumbadora.

270 Abad Alonso Mancebo (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 284)

Al extenderse el son oriental hacia la zona occidental de la Isla se consideraba un género vulgar, e incluso durante el gobierno de Gerardo Machado (1925-1933) estuvo prohibido tocarlo en lugares públicos, y sobre todo “se prohibía tocar el bongó”, de ahí que se diga que “se inventó la paila para sustituir al bongó” (“*Chappottin es Cuni...*”, 1980.06.01: 6), al parecer por ser un instrumento sin indicios visibles de antecedentes africanos. Al respecto también pudiera pensarse en un proceso de evolución de la tipología de membranófono como el bongó. Si así fuera, ello debía encontrarse con más fuerza en la memoria de viejos informantes o se hallarían datos antiguos acerca de un tipo de paila semejante a las tipologías del bongó; pero en realidad sólo en pocos lugares y aislados recogimos referencias que emparentan directamente al bongó y la paila, si bien se asemejan en la función musical que desempeñan ambos en el conjunto.

Asimismo, el uso de la paila en agrupaciones tradicionales de son se inició desde épocas tempranas, no sólo como consecuencia de una decisión gubernamental, sino como elemento que le imprimía al conjunto un carácter de modernidad. Tal es el caso del conjunto de Nicolás L. Tejeda en Camagüey, quien usó pailas desde su fundación en 1925.²⁷¹

Al difundirse en el ámbito folclórico-popular, la paila adoptó y se ajustó a las tradiciones organológicas propias de cada zona, así la tipología de construcción antigua con madera y cuero clavado fue, al parecer, común en el área central del país, pues se halla también en variantes antiguas de otros membranófonos y denota la fuerte influencia de la organología de antecedente cultural bantú en ese territorio.

No obstante, el censo general es que la paila se divulga con fuerza en agrupaciones de la música folclórico-popular, principalmente a partir de las décadas del 40 y el 50, y se integra de manera definitiva en la del 60. En esta fecha, en el desarrollo de la paila influyen criterios de tipo sociohistóricos; entonces “comienzan a desaparecer paulatinamente las condiciones de aislamiento, ya se realizan encuentros con agrupaciones de diferentes localidades (...) que amplían el marco de referencia sobre las posibilidades de desarrollo de las agrupaciones” (Sáenz, 1989: 7). Todo ello apoyado por el Movimiento de Artistas Aficionados, Casas de Cultura y Casas de la Trova que empezaron a desarrollarse, así como las consecuencias de las migraciones internas y la electrificación de zonas apartadas del país.

Este último hecho es relevante, no sólo como elemento que permite la difusión a través de la televisión o la radio, del quehacer musical más moderno, sino incorporar a los criterios organológicos tradicionales nuevos elementos tímbrico-rítmicos.

Además, en esta época, “los grandes conjuntos de jazz band, las bandas gigantes, las charangas [se vieron] sustituidas por pequeñas combinaciones

instrumentales” (Linares, 1974: 169), denominadas “combos”, conformadas en lo fundamental por instrumentos electricados, algún aerófono y una batería tradicional. Estos conjuntos interpretaban, ante todo, canciones románticas, pero también géneros bailables, y rápidamente fueron asimilados, sobre todo, por la población más joven. En el caso específico de la batería, le incorporaron o la sustituyeron por la paila, así muchas agrupaciones soneras de carácter folclórico-popular de hoy, incluso las de órgano, emplean las pailas, como parte del *drums* o batería, confeccionadas artesanalmente. En nuestros días, la paila constituye uno de los membranófonos más extendidos en todo el país.

A partir del *boom* de la música cubana en el exterior entre las décadas del 30 al 50, la paila se difundió como uno de los instrumentos cubanos más importantes de la músicaailable. Integra lo que se conoce mundialmente como “*drums* latino”, grupo de instrumentos de percusión formado en lo esencial por pailas como membranófono principal y a veces un “tom-tom” grave, cencerro, cajita china o catá y plaitillos, y en ocasiones se le encuentra junto al *drums* o batería tradicional en orquestas de músicaailable. Además constituye un instrumento por excelencia de orquestas que interpretan géneros bailables en el Caribe hispanohablante, entre las cuales se destacan las “orquestas salseras”.

Bongó²⁷²

Descripción y clasificación

Membranófono de golpe directo, compuesto por dos tambores de tamaños diferentes que poseen sendos parches afinados con disímiles alturas de tono, abiertos en el extremo opuesto al parche y que se percuten en juego durante la ejecución. Según la forma de la caja y el sistema de tensión se observan las siguientes variantes actuales:

- De caja tubular cilíndrica o cónica con la membrana clavada (211.211.12-7) y (211.251.12-7).
- De caja tubular cilíndrica o cónica con la membrana apretada por un aro y torniquete interior (211.211.12-92124) y (211.251.12-92124).
- De caja tubular cilíndrica o cónica con la membrana apretada por un aro y el empleo de llaves metálicas de tensión (211.211.12-9221) y (211.251.12-9221).
- De caja tubular cilíndrica o cónica con la membrana atada por soga y tirantes que se enlazan a un enrollado de igual material situado en la región media superior de la caja de resonancia y que se ajustan con cuñas parietales de tensión (211.211.12-8523) y (211.251.12-8523).

271 Nicolás L. Tejeda (Diario de campo, Camagüey, 1989: 83).

272 Ana Victoria Casanova Oliva, autora.



Foto: Zobeyda Ramos

Bongó del grupo Recuerdos de Jiguani. Jiguani, Granma, 1988.

- De caja tubular cónica con la membrana apretada por un aro sin otro aditamento de tensión (211.251.12-9211).
- El bongó también aparece como un solo tambor de caja tubular cilíndrica, abierta, independiente y con la membrana clavada (211.211.11-7).

Terminología

Los términos bongó, bongós, bongoes, bongocito y bongocitos, designan de manera más generalizada este instrumento. También son de uso popular los vocablos bocucitos; pailas o pailitas; timbales o timbalitos; requinto, requintico y quintico. Otros nombres de menor difusión que identifican genéricamente el bongó como tambor son: tahona o tahonitas, *atambora*, *tambora* y *tumba*.

Por las características fonéticas que presenta, la voz bongó indica su procedencia bantú y significa canoa en varios pueblos de la parte norte del Congo, donde se emplean iguales raíces fonéticas para las palabras tambor y canoa; hecho este condicionado por el método de trabajo que se utiliza para la confección de ambos: el ahuecamiento de tronco de árbol (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 433).

Esta ambivalencia semántica se mantuvo en Cuba en el vocablo bongó para designar un tambor y una especie de lancha ancha y chata para cargar; el nombre, utilizado en esta última acepción, se aplicó en la zona de Matanzas a finales del siglo XIX (*Dicc. provincial...*, 1985: 100), y lo indica Fernando Ortiz a mediados del siglo XX (1952-1955, v. V: 433). En la actualidad, la palabra bongó sólo se mantiene para designar el membranófono que nos ocupa.

Por otro lado, en el Congo central, en la Guinea Española y en los Camerunes, bongó también significa vientre, evidentemente relacionado con algún episodio coreográfico de una danza, un baile erótico o religioso, o en correspondencia con el origen del parche del tambor dado (Ortiz, 1952-1955, v. V: 434).

En la zona del Congo Ecuatorial (República Popular del Congo), G. Hulstaer, al referirse a diversos tambores, indica el empleo de los vocablos *bongungu*, *bongonga* y *bongoó* (1935: 356). Como se ha visto, bongó parece ser de origen muy antiguo entre los pueblos bantú, y se conserva su empleo en la designación de diversos tambores (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 433).

Resulta interesante destacar, además, las características onomatopéyicas de este término con sus dos sílabas *bon-gó* y la similitud con la peculiaridad de dos tambores en juego que integran el instrumento que identifica.

Del término bongó, que designa lo mismo la unidad de los dos tambores acoplados como cada uno en particular, y su diminutivo bongocito, al indicar mediante la pluralización de las voces que la unidad posee dos partes, se obtienen los vocablos bongós, bongoes, bongoses y bongocitos, de amplio uso popular.

La palabra bocucitos —diminutivo plural del término bocú— identifica también este membranófono en algunas localidades de la zona oriental de Cuba, donde se usa ampliamente el bocú, y está vinculada además con los primeros momentos de surgimiento del bongó.

Los nombres pailas y timbales, con sus respectivos diminutivos pailitas y timbalitos, se aplican por analogía, en cuanto consisten en unidades de dos tambores acoplados en juego, y realizan una función musical similar al bongó, en los conjuntos instrumentales en que participan. Esta semejanza se incrementa aún más cuando se emplea un atril o pie donde se sitúa el bongó. También hay testimonios que indican el uso del término paila o timbal al referirse a ejemplares de bongó de gran tamaño.²⁷³

Al parecer, la asimilación de los vocablos requinto, requintico y quintico para designar el bongó, tiene relación con su evolución histórica en cuanto a la disminución de tamaño. Estas voces derivan de la palabra *requintar*, que en la acepción teórico-musical más generalizada indica subir el tono (*Dicc. Oxford...*, 1973: 1039). Además; la voz *requintear* tiene semejanza con el vocablo francés *quinton*, que denomina el miembro más agudo de una familia de instrumentos (*Dicc. Oxford...*, 1973: 1012), también tiene similitud semántica y etimológica con los vocablos requinto, requintico y quintico, como resulta evidente.

Referencias testimoniales de mediados del siglo XX en Guantánamo, identifican cada uno de los tambores del bongó como *primo* o quinto al menor y *segundo* o *fondo* al mayor.²⁷⁴ En este caso, primo designa conjuntamente el primero en comenzar el toque y el más agudo; y quinto puede estar empleado de dos formas: como sinónimo de *quinta*, en relación aproximada con el más grave en cuanto a afinación, o como influencia de *quinton*.

273 Arnell Richard, n. 1965. Guisa, Granma, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 15-19).

274 Carta del doctor Luis Morlote a Fernando Ortiz, fechada en Guantánamo el 20 de enero de 1949 (1952-1955, v. IV: 437).

En lo relativo a la denominación segundo, ésta indica el orden consecutivo en cuanto al toque y fondo, la función acompañante; con ambas voces se comunica que este tambor es más grave con relación al otro. La mayoría de estas denominaciones no han sido recogidas para el bongó en las investigaciones de campo realizadas en la actualidad, con excepción de la voz quinto que se aplica en la zona central de Cuba para el tambor menor.²⁷⁵ En esta misma área se identifica el tambor mayor como bombo.

En cuanto a la diferenciación terminológica en este sentido, lo más general resulta la designación de cada una de las partes de esta unidad instrumental como hembra y macho en relación con el tamaño del tambor. Esta sexualización se comporta de manera más frecuente hacia el uso del primer término para el membranófono mayor o más grave, y del segundo, para el más pequeño o agudo. También se ha detectado el empleo indiferenciado de ambas voces para uno u otro, y una tendencia a invertirlos de manera establecida hacia las zonas más orientales de Cuba.

Como datos curiosos se han recogido denominaciones muy locales; por ejemplo, la siguiente, ya en desuso, que se refiere al empleo del bongó en su variante de tambor independiente: “le decían café con yuka, porque nada más daba dos tonos”,²⁷⁶ en esta designación se alude a las dos alturas que se obtienen en la ejecución del instrumento. También se conoce la discriminación terminológica entre el tipo de bongó con parche clavado, que se identifica como *bongó cubano*, y el tipo de bongó con sistema de tensión de parche atado y con cuñas parietales, al que se nombra *bongó criollo*.²⁷⁷ Estas designaciones reconocen que ambos tipos de bongó son originarios del país, pero diferencian en este caso *lo cubano* a partir de la acepción que lo identifica como “cosa natural o perteneciente a la ciudad de Santiago de Cuba”; en comparación con otras de las restantes áreas” (*Dicc. provincial...*, 1985: 191).

Construcción

La confección del bongó se realiza en general por los propios músicos, quienes se sirven de los materiales que tengan al alcance. Esto trae consigo una variedad tanto en la materia prima como en las dimensiones del instrumento que se adecuan a las características del tocador-constructor.

Las cajas de resonancia —denominadas por los constructores como tinas o barrilitos— se confeccionan con las siguientes maderas: en primer lugar, el cedro —la más apreciada por muchos para este fin—, la yagruma y la yagruma macho, la caoba, el sabicú, el almácigo, la yúa, la majagua, el aguacate, el lanero, la guásima, el roble y la baría. También ha servido una lámina de hierro enteriza y el zinc galvanizado

en casos excepcionales, y sólo con el sistema de tensión por aro y llaves.

En los ejemplares en los que se adopta la madera para la caja resonadora, ésta se construye tanto mediante el procedimiento de tronco ahuecado, como a través de la unión de duelas. En el primer caso pueden aprovecharse los troncos ya ahuecados por los efectos de la naturaleza o se selecciona determinado árbol para este fin, y se hace su vaciado.

De los barriles en desuso, se seleccionan las duelas de mejor calidad; otras veces, se elaboran expresamente para el instrumento de música. Estas duelas se unen mediante cola, y se ubican dentro de un cintillo de metal con forma de aro o cincho que las ajusta. En muchos casos conservan este cintillo ya después de seco el pegamento y en otros se retira con posterioridad. Con una u otra forma de construcción, los cantos se rebajan mediante una escofina.

Cuando las cajas se confeccionan de metal se obtiene una lámina con forma rectangular y las dimensiones deseadas y se cierra mediante remaches por los lados más cortos en todo el sentido del largo.

Para los parches o panderetas, como identifican algunos artesanos esa parte del membranófono, sirven los cueros de: chivo, res, ovejo o carnero, y en menor medida, los de caballo, jutía, venado, puerco cimarrón y gato. La forma de preparación del cuero sigue, con algunas variantes el siguiente orden: el cuero se afeita con una cuchilla o cuchillo, se pone en cal por una o dos horas, para que pierda la grasa y el resto de los pelos, o en agua de cenizas por tres o cuatro días, pues hay constructores que plantean que la cal endurece demasiado el cuero. Después se pone a secar al sol por varios días extendido en un marco de madera. Cuando se estima que está lo bastante seco se cepilla o se le pasa una lija fina. Antes de ser colocado en la caja de resonancia se corta en forma de circunferencia con un tamaño mayor que la boca de ésta y se remoja dentro de un recipiente con agua por un espacio de cuatro a seis horas, para que se ablande. Recientemente se ha incorporado el uso de *nylon*, de polietileno, pergamino o material sintético y acetato al sustituir, por rotura o simple gusto del bongosero, el parche del tambor más agudo, aunque esta práctica también se ha observado en el tambor mayor.

La forma de sujeción del parche a la caja de resonancia se realiza de distintas maneras de acuerdo con las posibilidades de cada constructor y el sistema de tensión a emplear.

El parche se fija con clavos o tachuelas que se introducen a presión mediante golpes de martillo, alrededor del borde superior y lateral de la caja de resonancia —confeccionada en este caso tanto de duelas ensambladas como de tronco enterizo—, de manera que atraviesen el cuero y la madera, además de una tira hecha del mismo cuero del parche que se pone por encima de ésta a manera de reborde. Esta tira puede

275 David Pérez, n. 1907. Sancti Spiritus, ciudad, 1981 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

276 Braulio Molina Reyes, n. 1916. Yara, Granma, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 390-394).

277 Rafael Inciarte, n. 1909. Guantánamo, ciudad, 1983 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

sustituirse por una cinta de zinc o puede no aparecer. Comúnmente se emplea, pues sirve de reforzamiento.

Cuando la fijación del parche es por un aro y un torniquete interior, a la caja de resonancia (confeccionada de tronco ahuecado) se le practican tres o cuatro agujeros en la parte cercana a la cabecera, pero con suficiente espacio como para que pueda ponerse el aro construido de un alambre grueso, sobre el cual se enrolla el cuero. En algunos casos, este aro se cose al borde del parche mediante hilos de saco de yute. Al aro se le amarran tres o cuatro secciones de sogas de algodón, cuerdas de *nylon* o curricán, o alambres dulces generalmente de cobre, que se pasan por los orificios hacia el interior de la caja de resonancia, y se enrollan a modo de tirabuzón y se fijan —después de salir por la parte inferior abierta de la caja de resonancia— a un palo por su parte central colocado en posición horizontal y se le da vueltas a modo de tortor.²⁷⁸

Cuando el sistema de fijación del parche es atado y con cuñas de tensión hechas de madera dura, antes de mojar el cuero, una vez seco y cortado, se le practican seis o siete orificios con un tubito de metal fino, el cual se apoya hacia los bordes del cuero y se golpea por la parte contraria con un martillo. De esta manera queda perforado el parche, que se sitúa junto con los cordajes de algodón utilizados después para el amarre. Entonces se coloca mojado en la cabecera de la caja de resonancia, construida siempre de tronco ahuecado, la que se sostiene de manera provisional con algunas puntillas; hacia el borde se añade un estribo o pequeño aro de alambre que funge como aro inferior de afinación, y que es cubierto por el cuero que se dobla sobre él y hacia arriba.

Después se fija el parche a la caja mediante las sogas de algodón mojadas que rodean el borde del parche y la caja de resonancia hacia su mitad. Estos amarres denominados zunchos deben quedar por encima del aro de alambre, de manera que éste quede libre. Entonces, a través de los orificios, perforados previamente en el parche y con la ayuda de un alambre en forma de gancho, se introduce por ellos una cuerda de algodón que se denomina jico y que baja hacia los amarres que se encuentran hacia la mitad de la caja de resonancia. Entre estos amarres o zunchos y la superficie de la caja resonadora se colocan de cinco a siete cuñas parietales, que se siguen cubriendo con los amarres. Cuando se termina esta operación, se retiran las puntillas usadas de manera provisional en la sujeción del parche.

Para la confección del bongó como membranófono de parche apretado por aro y con llaves tensoras, en los herrajes se usan tornillos y tuercas de desecho. En otros casos se hacen con los medios que se tengan al alcance: flejes de hierro picado y soldados para los aros y cabillas de hierro lisas, a las cuales se les labran roscas mediante una terraja y se tornean para que sirvan de llaves. En el ensamblaje se sitúa

el parche mojado sobre la cabecera del tambor; primero se pone el aro inferior de afinación —más fino en relación con el aro superior que aprieta el parche— que envuelve hacia arriba el cuero y después, el aro más ancho, el cual presenta unas asas u orejas de metal o tuercas adosadas que sirven para introducir las llaves tensoras. Estas llaves usadas generalmente en número de cuatro se introducen además por sendas orejas de hierro que se fijan a la caja de resonancia —confeccionada de duelas o enteriza de madera o metal— en la región cercana a la base y se aseguran con sendas tuercas.

La unión de las cajas de resonancia por uno de sus lados puede hacerse mediante un fleje de metal o una pieza de madera fijada en ambas caras con tornillos y tuercas, sólo con tornillos; o mediante una faja de cuero, paño o un material textil resistente, lo bastante largo como para poder colocarse por encima del muslo del tocador, la cual también se sostiene a las cajas por medio de tornillos.

En todos los casos descritos, la terminación del instrumento depende de cada constructor. Algunos ejemplares, permanecen con las cajas de resonancia en la madera rústica, sin lijar ni cepillar; a otros se les realiza este proceso, se les cubre con barniz o pintura y se les decora con paisajes cubanos o arabescos de distintos colores.

A veces también se construye un atril de metal mediante la unión de cabillas de hierro soldadas, o de maderas ensambladas o labrado en madera mediante machete y cuchillo. En este atril se sitúa el membranófono para su ejecución.

La afinación del bongó depende de la forma de sujeción del parche a la caja. Cuando el parche está clavado, se calienta de diversas formas mediante papeles, pajas o tusas de maíz encendidos, fósforos, un reverbero de alcohol, o poniéndolo al sol; luego, las membranas se frotan con la palma de la mano, para lograr la afinación deseada. Algunos músicos humedecen con agua el parche antes de aplicarle el calor, que puede hacerse por encima de los parches, dándole vueltas sobre el fuego, o por la parte inferior abierta de la caja de resonancia. Hay ejecutantes que sólo frotan el parche con la mano. Con el calor se reseca el parche y aumenta su capacidad de vibrar, a la vez que se dilata un tanto la madera de la caja de resonancia y estira el parche.

La afinación del bongó con parche apretado y torniquete interior, se produce por medio de movimientos giratorios del tortor realizados manualmente y que hacen que sea halado hacia abajo el aro de sujeción. Así, se estira y tensa el parche. En algunos momentos no resulta suficiente la tensión lograda y se calientan los parches de manera similar a la descrita para los bongoes de parche clavado.

En el bongó con parche atado y cuñas parietales se mojan todos los amarres con agua, lo que hace que éstos se estiren, y se golpea hacia abajo con un martillo cada una de las cuñas.

278 Marcelino Fernández Leyva, n. 1907. Cacocum, Holguín, 1966 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1986: 77-80).

En el proceso de afinación del bongó con aro de sujeción y llaves tensoras, puede colocarse, aunque no es estrictamente necesario, un poco de aceite a las roscas de los herrajes, y con una llave inglesa se aprieta, poco a poco y en tramos iguales, cada uno de los tensoros.

De estas formas, la que permite una mayor durabilidad de la afinación deseada se realizó mediante el sistema de sujeción por aro y llaves.

Algunos tocadores prefieren afinar primero la hembra y después el macho, y otros, primero el macho, pero esto puede observarse también de manera indistinta; o sea, comenzando por el macho.

La relación de alturas entre uno y otro tambor en la afinación, se obtiene según la concepción auditiva del ejecutante, dada por su práctica musical y su experiencia individual; pero siempre el tono más agudo se reserva para el tambor menor y el más grave, en relación con el sonido agudo, para el mayor. La relación de alturas entre ambos membranófonos puede cubrir la distancia interválica aproximada de una 4ta. o una 5ta.

Las dimensiones del bongó son variables, pues están en correspondencia con cada constructor o ejecutante, aunque por lo general se mantienen diferencias de tamaño entre uno y otro tambor; sobre todo, en las circunferencias de la caja de resonancia. Si bien puede hallarse algún ejemplar con mayor tensión en uno de sus parches, sin diferencias de medidas entre los dos tambores, por lo regular esto no resulta lo usual.

A continuación se relacionan las medidas mínima, máxima y promedio de una muestra de ejemplares observados en las provincias Sancti Spiritus, Villa Clara, Ciego de Ávila, Granma, Santiago de Cuba, Holguín y Guantánamo. En las medidas promedio se han tenido en cuenta todos los ejemplares vistos en cada variante tipológica. Las medidas extremas y promedio se han expuesto cuando aparece más de un bongó en correspondencia con el resultado de las investigaciones realizadas.

DE CAJA TUBULAR CILÍNDRICA Y MEMBRANA CLAVADA

(n = 2 juegos / en mm)

	<i>Mínima</i>	<i>Máxima</i>	<i>Promedio</i>
<i>Tambor menor</i>			
Altura	170	200	185
Diámetro	168,3	216,7	192,5
Grosor caja	10	10	10
<i>Tambor mayor</i>			
Altura	170	205	187,5
Diámetro	196,4	222,9	209,6
Grosor caja	10	10	10

DE CAJA TUBULAR CÓNICA Y MEMBRANA CLAVADA

(n = 1 juego / en mm)

	<i>Tambor menor</i>	<i>Tambor mayor</i>
Altura	150	150
Diámetro sobre el parche de la base	169,9 149,6	196,4 174,6
Grosor caja	15	18

DE CAJA TUBULAR CILÍNDRICA Y MEMBRANA APRETADA POR ARO Y TORNIQUETE INTERIOR

(n = 2 juegos / en mm)

	<i>Mínima</i>	<i>Máxima</i>	<i>Promedio</i>
<i>Tambor menor</i>			
Altura	175	220	197,5
Diámetro	159	202,6	180,8
Grosor caja	10	15	12,5
<i>Tambor mayor</i>			
Altura	180	205	192,5
Diámetro	143,4	177,7	160,5
Grosor caja	10	15	12,5

DE CAJA TUBULAR CÓNICA, MEMBRANA APRETADA CON ARO Y TORNIQUETE INTERIOR

(n = 1 juego / en mm)

	<i>Tambor menor</i>	<i>Tambor mayor</i>
Altura	245	245
Diámetro sobre el parche de la base	187 171,5	193,3 180,8
Grosor caja	14	14

DE CAJA TUBULAR CILÍNDRICA Y MEMBRANA APRETADA POR ARO Y LLAVES DE TENSIÓN

(n = 3 juegos / en mm)

	<i>Mínima</i>	<i>Máxima</i>	<i>Promedio</i>
<i>Tambor menor</i>			
Altura	170	210	186,6
Diámetro	137,19	171,49	170,42
Grosor caja	5	10	7,3

INDEPENDIENTE CON CAJA TUBULAR
CILÍNDRICA Y MEMBRANA CLAVADA

(n = 1 juego / en mm)

Altura	180
Diámetro	198
Grosor caja	20

En los siguientes cuadros resúmenes se han agrupado las medidas mínima, máxima y promedio para los bongoes de cajas tubulares cilíndricas y cónicas, con independencia de su sistema de tensión:

DE CAJA TUBULAR CILÍNDRICA^a

(n = 7 juegos / en mm)

	<i>Mínima</i>	<i>Máxima</i>	<i>Promedio</i>
<i>Tambor menor</i>			
Altura	170	220	189,2
Diámetro	137,19	216,7	179,7
Grosor caja	5	15	9,5
<i>Tambor mayor</i>			
Altura	170	220	323,5
Diámetro	140,3	212	184,18
Grosor caja	5	15	9,2

^a Incluye los sistemas de tensión por membrana clavada, apretada por aro y torniquete interior; apretada por aro y llaves tensoras.

DE CAJA TUBULAR CÓNICA^a

(n = 8 juegos / en mm)

	<i>Mínima</i>	<i>Máxima</i>	<i>Promedio</i>
<i>Tambor menor</i>			
Altura	150	310	191,2
Diámetro sobre el parche de la base	152,7 149,6	218,26 229,17	181,4 172,26
Grosor caja	10	15	9,1
<i>Tambor mayor</i>			
Altura	150	300	203,1
Diámetro sobre el parche de la base	193,3 170,2	265 265	212,8 203,4
Grosor caja	10	18	10,5

^a Incluye los sistemas de tensión por membrana clavada, apretada por aro y torniquete interior, atada y cuñas parietales y apretada por aro y llaves tensoras.

	<i>Mínima</i>	<i>Máxima</i>	<i>Promedio</i>
<i>Tambor mayor</i>			
Altura	170	220	190
Diámetro	140,3	212	182,9
Grosor caja	5	10	6,6

DE CAJA TUBULAR CÓNICA,
DE MEMBRANA APRETADA POR ARO
Y LLAVES DE TENSIÓN

(n = 4 juegos / en mm)

	<i>Mínima</i>	<i>Máxima</i>	<i>Promedio</i>
<i>Tambor menor</i>			
Altura	150	210	208,7
Diámetro sobre el parche de la base	168,3 152,7	193,3 187	180,8 168,7
Grosor caja	10	10	10
<i>Tambor mayor</i>			
Altura	150	210	170
Diámetro sobre el parche de la base	193,3 170,2	215,14 208,9	200,3 189,8
Grosor caja	10	10	10

DE CAJA TUBULAR CÓNICA
DE MEMBRANA ATADA
Y CUÑAS PARIETALES

(n = 4 juegos / en mm)

	<i>Mínima</i>	<i>Máxima</i>	<i>Promedio</i>
<i>Tambor menor</i>			
Altura	150	210	208,7
Diámetro sobre el parche de la base	168,3 160,5	193,3 187	180,8 168,7
Grosor caja	10	10	10
<i>Tambor mayor</i>			
Altura	150	210	170
Diámetro sobre el parche de la base	193,3 170,2	215,14 208,9	200 189,8
Grosor caja	10	10	10

Ejecución y caracterización acústica

En la ejecución del bongó, el tocador se halla habitualmente sentado al centro del asiento, algo inclinado hacia delante, con las extremidades inferiores separadas, los pies apoyados en el suelo y las piernas dobladas en un ángulo de 45°. Si el músico es derecho, ubica el tambor mayor o hembra a la derecha, y el macho a la izquierda; el zurdo realiza esta operación de manera contraria. No obstante, se encuentran casos de bongoseros que, aunque son derechos, colocan el instrumento como zurdos —debido al aprendizaje autodidacta y/o de la trasmisión oral de la ejecución del bongó—; lo cual no incide en la calidad del tocador, pero sí provoca un gran cruce de manos motivado por las características de la mayoría de los toques en este instrumento, que van del tambor más agudo o macho al grave o hembra, con excepción de otros toques que requieren la inversión de esta colocación para comodidad del ejecutante.²⁷⁹

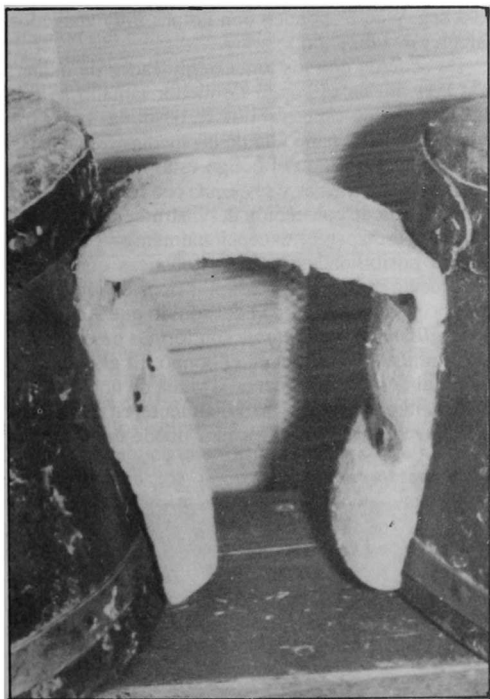
Ya situado el bongó de la forma escogida, éste se sujeta por los laterales internos de ambas rodillas que lo presionan ligeramente, mientras descansan por la superficie anterior de la caja de resonancia en la media pierna y quedan suspendidos. Esta forma de colocación del instrumento se emplea cuando las cajas de resonancia aparecen acopladas o unidas por una pie-

za de madera o metal, o separadas y se unen mediante la presión de las extremidades. Si el acoplamiento se hace mediante una soga, una correa o pieza de cuero o textil, se sitúa el bongó y se sujeta con presión con la cara interior de las rodillas; en la abertura de las extremidades entreabiertas, se pasa la correa o soga sobre la superficie anterior del muslo derecho hacia la región central, y queda así del otro lado el tambor que completa el juego, pendiendo de la correa.

También el tocador puede estar de pie, si el instrumento se pone sobre un atril —de manera similar a las pailas— con una altura aproximada a la de la cintura de éste. En otros casos, el bongó se amarra a la cintura del músico y permite su traslación durante la ejecución.²⁸⁰

Ya ubicado el tocador respecto del tambor, el número de dedos que percuten varía de un ejecutante a otro, pues se busca un sonido fuerte y pastoso, que algunos músicos logran con economía de medios. Siempre se percute con la parte ventral de las falanges de uno o dos dedos (medio y/o índice), de tres dedos (índice, medio y anular) y de cuatro dedos (índice, medio, anular y meñique) en el toque denominado *natural*; o sea, la percusión normal sobre el parche; y de estos cuatro dedos, más el metacarpo, en que pueden incluirse los bordes extremos de la palma de la mano semiahuecada, en el toque tapado. Estas dos posicio-

Detalle de una pieza textil que sujeta los bongoes y colocación del bongó acoplado mediante esta pieza textil. Instrumento de Carlos Jorge Peregrín. Jatibonico, Sancti Spiritus, 1988.



279 Alberto Cepeda, n. (?). Sancti Spiritus, ciudad, 1985 (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 159-162).

280 Este modo de ejecución se efectúa en los coros de clave espirituanos, cuando salen a la calle e integran el bongó a su conjunto instrumental. David Pérez (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

nes de la mano se usan al percutir distintas zonas del parche; en lo fundamental sobre el centro, hacia el borde y en el área intermedia de ambos, y pueden hacerse en dos modalidades: libre o al aire, cuando se golpea sin ejercer presión —o sea, se deja vibrar el parche—, y presionado, cuando se percute y a la vez se ejerce presión encima del parche.

No obstante, la gran cantidad de combinaciones posibles, en la ejecución más común del bongó se hacen toques específicos en cada tambor: en el mayor o hembra, el golpe natural, en el centro del parche, en la modalidad al aire; y el toque natural, hacia el borde, en la forma libre o al aire. En el menor o macho se utilizan los toques naturales en el centro y hacia el borde del parche, ambos en su modo libre, y el golpe tapado, sobre el área intermedia del parche, en la modalidad presionado.

Los toques característicos de cada tambor se combinan durante la interpretación y se obtienen espectros sonoros que van desde las bajas frecuencias hasta 20 kHz de la siguiente forma:

Tambor mayor o hembra: el toque natural, en el centro del parche, al aire, aunque carece de contenido espectral en 40 y 50 Hz, abarca un rango que va de 25 Hz a 12,5 kHz, con una zona predominante de picos entre 250 Hz y 500 Hz en la parte baja de las medias frecuencias, y se advierten componentes frecuenciales muy fuertes de 630 Hz a 1,25 kHz, lo que causa una disminución progresiva en la energía del espectro sonoro a partir de 1,6 kHz a 12,5 kHz. En la zona de las bajas frecuencias aparecen valores de gran intensidad (aunque menores que los antes señalados) en 200, 160, 125, 100 y 80 Hz. En cuanto a la intensidad sonora posee un nivel acústico elevado y su tiempo de caída 0,09 segundo corresponde a un sonido muy apagado.

En el golpe natural, hacia el borde, en la modalidad libre o al aire, el rango espectral va de 31 Hz a 3,15 kHz, con un valor prominente en 315 Hz, en el cual se produce una fuerte saturación. Entre 400 Hz y 630 Hz existe una gran representatividad de la gama espectral y se observa una atenuación progresiva a partir de 1,25 kHz a 3,15 kHz. El golpe natural libre hacia el borde del parche posee una menor intensidad acústico-sonora que este mismo tipo de toque en el centro del parche y un tiempo de reverberación mayor, 0,33 segundo.

Según los toques empleados en él, este bongó presenta un campo espectral que va de las bajas frecuencias a las medias frecuencias, sin rebasar estas últimas.

Tambor menor o macho: de la combinación de dos toques naturales uno al centro y el otro hacia el borde, ambos en la modalidad de libre o al aire, de una incidencia predominante en la ejecución del bongó, se obtiene una ausencia de componentes espectrales en 40, 50 y 63 Hz, aunque presenta un rango que va de 31 Hz a casi 10 kHz, y se destaca con gran fuerza la zona entre 400 Hz y 1,25 kHz. Surge una disminución gradual de los componentes espectrales a partir de 1,6 kHz de frecuencia. El nivel de intensidad acústica de esta combinación de toques, resulta mucho menor que la del resto de los golpes empleados en este bongó.

El toque natural, hacia el borde del parche, al aire, presenta un espectro de 25 Hz a 20 kHz con valores predominantes de 300 Hz a 2,5 kHz, que alcanzan una gran fortaleza en 400 y 800 Hz. Entre 2,5 kHz y 20 kHz se origina una disminución lenta y gradual en el contenido energético de esas frecuencias.

En el toque tapado, sobre el área intermedia del parche, en la modalidad presionado, el espectro va de 25 Hz a 20 kHz, y se obtiene toda la amplitud espectral. Aquí es interesante destacar que, aunque en este toque los valores predominantes van de 315 Hz a 1,6 kHz, aparece un nivel de presión sonora muy superior en toda la gama espectral, al compararse con los restantes toques. Los valores de intensidad sonora del toque natural, hacia el borde del parche, al aire, y del golpe tapado, sobre el área intermedia del parche, son elevados y no difieren mucho entre sí. Los tiempos de caída en los tres toques no rebasan 0,09 seg. y corresponden con golpes muy apagados, carentes de vibración.

De acuerdo con los toques empleados de manera más general, en el bongó de menor tamaño se presenta un campo espectral que va desde las bajas frecuencias hasta la parte alta de las medias frecuencias. En ocasiones, cuando el bongó está puesto sobre un atril, o entre las piernas y se ejecuta con baquetas —esta última forma de colocación del instrumento no resulta usual, pero aparece excepcionalmente—, disminuyen las posibilidades tímbrico-acústicas que brinda la ejecución mediante los distintos tipos de toques con la mano y varía la cualidad del sonido que se logra.

El *glissando* y el *redoble* son formas de ejecución que también se emplean en el bongó. El *glissando* se realiza al deslizar con fuerza la yema de uno o varios dedos sobre el parche, habitualmente en el tambor más grave. Para esto, el tocador puede untar el par-

Espectro sonoro del fragmento en que se combinan los toques en ambos tambores del bongó.

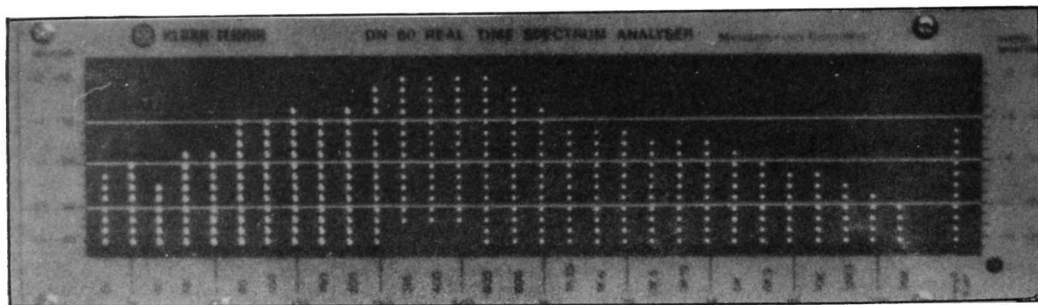


Foto: Frank Escariz

che con una resina o polvo de pezrubia (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 421-422) o los dedos con saliva, que se secan posteriormente sobre una tela para que queden sólo húmedos y facilitar con estos procedimientos la fricción que se hace sobre el parche, en sentido del diámetro. De esta forma se obtiene una especie de bramido o zumbido.

El redoble es una especie de trémolo que se logra mediante la reiteración de un sonido a través del toque natural y al aire de cada mano sobre un mismo parche de manera sostenida y alterna, éstos pueden ser rápidos o lentos. Por lo regular van siempre del tambor menor al mayor.

Función musical y social

El bongó es un membranófono vinculado con la práctica musical cubana tradicional en los contextos sociales más heterogéneos, tanto en el medio rural como en el urbano, y se emplea en el acompañamiento de manifestaciones músico-danzarias y cantables de carácter laico.

De esta manera aparece en la interpretación de géneros propios de los complejos del son, el punto y la canción, e integra los conjuntos instrumentales de son, punto y los coros de clave.

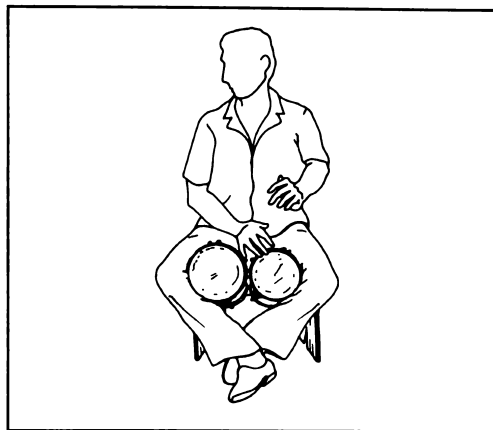
Su función musical resulta eminentemente rítmica en los conjuntos instrumentales a los que se integra, y presenta distintas formas de comportamiento según el género musical específico en cuestión.

En el conjunto instrumental de son, en la interpretación del bolero, la guaracha y en la parte expositiva del son, desempeña un papel primordial de acompañamiento mediante la reiteración de una característica agrupación de relaciones rítmicas denominada comúnmente *martillo*.²⁸¹



El martillo constituye la reiteración de un grupo rítmico de valores de subdivisión de tiempo, que, en sus aspectos de duración e intensidad (en correspondencia con los golpes acentuados y de relleno), refuerzan el sentido metrorrítmico del conjunto y se relacionan con los idiófonos y/o membranófonos restantes. En cuanto a la diversidad de alturas y la combinación de los distintos tipos de toques se obtiene un ámbito espectral sonoro que permite el enlace —desde las bajas frecuencias hasta las altas— de todas las funciones rítmicas, rítmico-melódicas y rítmico-armónicas del conjunto instrumental dado, además del enriquecimiento tímbrico de la agrupación.

Mientras se efectúa el acompañamiento musical en los géneros citados y canta el solista, puede interrumpir



Ejecución del bongó. Dibujo de Mario González, 1995.

irse el desarrollo del discurso musical en el bongó, basado en lo esencial en este agrupamiento, y el bongosero realiza un redoble primero en el tambor más agudo, luego en el más grave y retoma de nuevo el martillo; también puede improvisar.

Se ha planteado que cada uno de los tambores del bongó posee una función específica. En la práctica musical, el toque se inicia por el más grave de forma anacrúsica para coordinar su toque con el de la tumbadora y/o las claves, con el resto de los idiófonos y con el instrumento que cumpla la función rítmico-armónica del conjunto. En el tambor más agudo se realiza la mayor cantidad de percusiones y se improvisa con mayor asiduidad.

Hacia el final de la parte expansiva del son, el discurso musical del bongó —en este caso funge como solista— cumple un papel improvisatorio de gran significación, mediante el empleo de relaciones rítmicas con desplazamientos del acento métrico, combinadas con los distintos tipos de toques y los lugares de percusión en el parche, así como la inclusión del glissando y los redobles, sobre el acompañamiento rítmico de la tumbadora (cuando aparezcan estos dos instrumentos en la agrupación) y/o de la línea rítmica conductora de las claves. En este sentido, las características rítmicas de la improvisación se asemejan a las efectuadas en los tambores más graves de los juegos batá, iyésá, yuka y en el conjunto biankomeko de los abakuá, pero ahora en un registro más agudo “sin la sacralidad de aquellos lenguajes, y montado sobre un bajo armónico” (León, 1974: 114).

La función solista-improvisatoria del bongó está directamente relacionada con el complejo genérico del son y no resulta usual en la interpretación de otros géneros de la música folclórico-popular de Cuba. Esta función puede alternarla con la tumbadora, si ésta integra el conjunto. Un ejemplo de improvisación en este membranófono en el son, es el siguiente.²⁸²

281 Transcripción de Ana V. Casanova Oliva.

282 Fragmento musical de *Rumbero famoso*, interpretado por la agrupación Amigos del Son del municipio Centro Habana, Ciudad de La Habana. Transcripción de Ana V. Casanova Oliva.

Claves $\frac{2}{4}$

Macho Bongó $\frac{2}{4}$

Hembra $\frac{2}{4}$

Como puede apreciarse en este ejemplo musical de una ejecución improvisatoria, el tocador mantiene una guía interna específica que puede variar de un ejecutante a otro; en este caso la guía interna es el toque de martillo, al cual acude de manera alternante con motivos de mayor inestabilidad metrorrítmica. Además se realiza tanto en el tambor más agudo como en el más grave y se combinan las alturas de manera creativa, al distribuir estas relaciones temporales sincopadas entre uno y otro tambor.

Cuando en el conjunto instrumental de son se interpreta punto, en sus variantes de punto libre y fijo, y el bongó integra dicho conjunto, este instrumento refuerza la ejecución rítmica de los idiófonos (por ejemplo, del güiro o guayo) en la exposición de subdivisiones de tiempo ternarias y binarias, que alterna de manera reiterada. Este reforzamiento rítmico aparece en el punto libre como repetición metrorrítmica exacta.

$\frac{6}{8}$ $\frac{8}{4}$

$\frac{6}{8}$ $\frac{8}{4}$

Y en el punto fijo expone un doblaje rítmico con superposición métrica, en que se simultanean dos compases diferentes.

Musical score for Güiro o guayo and Bongó (Macho/Hembra). The Güiro o guayo part is in 6/8 time, and the Bongó part is in 3/4 time. The score shows a 3-measure phrase in 6/8 time, which is equivalent to 2 measures in 3/4 time, illustrating the metric overlay.

(Ramos [a], 1987: 38)

En la interpretación del *punto de parranda* con el conjunto instrumental típico de la parranda, el cual se incluye dentro de los conjuntos de punto, el bongó —que se toca como un tambor independiente— mantiene su papel de acompañante rítmico que alterna con el de línea conductora del conjunto en coordinación con las claves, inicia el discurso musical y, de

esta manera, determina la agógica. En su función como acompañante rítmico, en el bongó se ejecutan diseños rítmicos estables, reiterados, que refuerzan el resto de los idiófonos del conjunto, también puede efectuar pequeñas variaciones rítmicas no sincopadas, sino de subdivisión de tercios de tiempo. Esto puede verse en el siguiente ejemplo.

Musical score for Claves, Güiro, Machete, and Bongó. All instruments are in 6/8 time. The score shows a 3-measure phrase in 6/8 time, which is equivalent to 2 measures in 3/4 time, illustrating the metric overlay.

(Ramos [a], 1987: 50-51).

Cuando alterna con las claves, la función de línea conductora mantiene en general agrupaciones rítmicas estables e invariables que refuerzan o complementan el toque de este idiófono, como puede

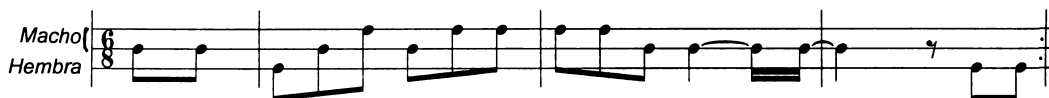
apreciarse en el siguiente ejemplo. Esta ambivalencia en la función del bongó en la parranda en un mismo evento musical, se da de manera natural e intuitiva.

Musical score for Claves and Bongó (Macho/Hembra). The Claves part is in 6/8 time, and the Bongó part is in 3/4 time. The score shows a 3-measure phrase in 6/8 time, which is equivalent to 2 measures in 3/4 time, illustrating the metric overlay.

(Ramos [a], 1987: 42)

En cuanto a la participación de este membranófono en el conjunto instrumental de los coros de clave en la interpretación de la clave espirituaña, desempeña una función de línea complementaria sobre la base

de unidades de subdivisión de tiempo, en las cuales intercala hacia el final del grupo rítmico algunas relaciones sincopadas, como puede observarse en la siguiente transcripción.²⁸³



Este agrupamiento en cuanto a uso de relaciones temporales de subdivisiones se parece al martillo, pero con un concepto de alternancia de alturas diferentes. En él se integra el redoble como un elemento copartícipe del toque fundamental.

evolución, desarrollo y perfeccionamiento de su sistema constructivo y en la asimilación de un concepto musical que comenzaba a arraigarse en la cultura cubana.

Historia

El bongó constituye una síntesis cubana de elementos estructurales organológicos y conceptos de la música, propios de varias culturas antecedentes tanto africanas como europeas, que coadyuvaron, en distintos momentos y por diversas vías, a la formación de la cultura musical cubana.

Referencias testimoniales en Remedios, localidad de la zona central de Cuba, acerca de la construcción de un tamborcito clavado, hacia mediados del novecientos, y su empleo en las parrandas remedianas (Martín, 1988: 47-48), evidencian que la confección de pequeños tambores clavados debió ser una práctica muy extendida a lo largo y ancho de todo el país.

En Cuba, el empleo de la dualidad de membranófonos en juegos, como concepto estructural y musical, tiene su precedente en los timbales europeos que sirven en el acompañamiento de la ópera italiana hacia mediados del siglo XIX; posteriormente, su uso se fue extendiendo hacia las principales ciudades del país en las bandas de música.

Ejemplares que pueden constituir los antecedentes primigenios del bongó aparecen aún hoy día en las zonas más orientales de Cuba. De esta área se realizó un traslado de fenómenos culturales a través de los individuos que conformaban las tropas militares que se movían del oriente al occidente del país, como consecuencia de la gran inestabilidad sociopolítica que enmarcó el período de 1909 a 1914, con las campañas electorales de la naciente República y el alzamiento de los Independientes de Color en 1912 en la antigua provincia de Oriente, así como los movimientos migratorios por causas económicas en sentido general.

Asimismo, en *Los instrumentos de la música afrocubana*, Fernando Ortiz señala que en membranófonos de distintas culturas de África Central y Meridional hay elementos estructurales semejantes al bongó, en cuanto a la utilización de dos tambores de diferentes tamaños, con cajas de resonancia abiertas y con alturas diversas en sus parches (1952-1955, v. IV: 436-437). Además, como concepto, la combinación de dos membranas con diferentes alturas durante la ejecución, también caracteriza a los membranófonos con dos parches en juegos, propios de la cultura musical de antecedente yoruba, cuya reconstrucción en Cuba irrumpió en la zona occidental, en el ambiente popular hacia mediados del siglo XIX.

En esta época, el son llega a La Habana y a otras regiones del país, interpretado por los integrantes de las tropas que tocaban diferentes instrumentos, como el bongó. De acuerdo con referencias bibliográficas y algunos testimonios orales recogidos por Fernando Ortiz, se expone: “quien introdujo en La Habana el bongó y el son de Manzanillo fue un moreno músico de la guardia rural llamado *Charará*. Otros (...) dijeron que se llamaba Carlos Godínez” (1952-1955, v. IV: 442). Desde sus orígenes, el bongó formó parte de los primeros conjuntos que interpretaban el son, los cuales cristalizaron después en los sextetos y septetos.

A partir del empleo originario de un pequeño tambor de parche clavado con astillas de madera dura, de acuerdo con la descripción histórica hecha por muchos informantes (Sáenz, 1984: 27), que demuestra un antecedente estructural en los tambores ngoma propios de los individuos pertenecientes al conglomerado etnolingüístico bantú, y su posterior utilización en parejas, surge el bongó, cuyo devenir histórico, desde fines del siglo XIX, está basado en la

El empleo del bongó empezó por la utilización de un solo tambor, que podía colocarse entre las piernas o bajo el brazo; lo cual se sustituyó por la ejecución en par de este membranófono, ya establecida hacia 1925.²⁸⁴ En sus inicios, el acople de los dos tambores se hace por la presión de las piernas del tocador,²⁸⁵ pero sin ningún elemento de unión entre ellos; después se sujeta mediante una sogá o correa que unía ambas ca-

283 Transcripción de la autora.

284 José María Olivares, n. (?) y Adriano Cernuda, n. (?). Plaza de la Revolución, Ciudad de La Habana (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

285 Antonio Nicolás Alice, *Chiquitico*, n. 1932. Esmeralda, Camagüey, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989; 299-304); Andrés Hernández, n. 1948. Najasa, Camagüey, 1988 (Diario de campo, Camagüey, 1988: v. 2: 212).

jas de resonancia,²⁸⁶ lo cual facilitaba su ejecución, hasta el empleo de una pieza de madera o metal atornillada que fija ambas cajas por uno de sus lados.

El tamaño de estos tambores se ha reducido en su evolución constructiva en cuanto a la altura y la circunferencia de sus cajas resonadoras en comparación con los ejemplares más antiguos. Esta disminución de tamaño ha obedecido a un criterio de búsqueda de sonidos más agudos durante la ejecución, en correspondencia con su función musical.

El sistema de tensión clavado se sustituyó a medida que se ampliaba el uso del instrumento y se incorporaba a la práctica musical de distintas localidades —según las características etnoculturales antecedentes de cada región— y así asimila en aquellas áreas de fuerte presencia del asentamiento haitiano en la región centro-oriental —y, sobre todo, en las áreas montañosas—, el sistema de tensión por aro y tortor peculiar de una de las variantes de los tambores nagó actuales. De esta manera existen referencias históricas del empleo de los dos sistemas de tensión en un mismo instrumento acoplado: “un tambor tenía el parche clavado y el otro torniquete de alambre”.²⁸⁷ En la región Trinidad-Sancti Spiritus, zona de transculturación bantú-carabalí, donde tambores originariamente clavados, como los de makuta, habían asimilado el sistema de tensión por parche atado con cuñas parietales, característico del etnos africano ibibio, fue rápida la sustitución de los clavos por esta forma de sujeción del parche, habitual en la zona, y en áreas como Nuevitas, provincia Camagüey,²⁸⁸ con presencia abakuá desde 1919.

La existencia de ejemplares de bongó con los sistemas de tensión mediante tortor o torniquete, y con cuñas parietales, niega la afirmación de Ortiz de que “el bongó jamás fue enjicado, ni con correas ni con cañamos, ni tuvo (...) cuñas (...) ni tarabillas de tortor” (1952-1955, v. IV: 419).

El auge del bongó dentro de la práctica musical cubana no ocurre hasta fines de la década del 30, pues su uso público fue prohibido desde 1914 con el gobierno del presidente Mario G. Menocal, hasta el derrocamiento de Gerardo Machado (1933), por las autoridades gubernamentales por considerarlo un instrumento inferior y propio de negros. El siguiente testimonio es bien explícito al respecto: “El secretario de Gobernación de Machado, Zayas Bazán, no dejaba tocar el son en lugares públicos (...) También se prohibía tocar el bongó, sólo el Sexteto Habanero [sexteto de son] contaba con un permiso para hacerlo” (“*Chappotín es Cuni...*”, 1980: 6).

286 Carlos Jorge Peregrín, n. 1917. Jatibonico, Sancti Spiritus, 1988 (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus, 1988: 5-12); Eugenio Hernández Vasconcelos, n. 1924. Jimaguayú, Camagüey, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989, v. 2: 215-217).

287 Ofelia Torres Tamayo, n. 1913. Mayarí, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 52).

288 Heberto Díaz Rodríguez, *Chiqui*, n. 1922. Nuevitas, Camagüey, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989: 128).

289 Teodoro Crespo González, n. 1926. Sancti Spiritus, ciudad, 1985 (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 133-134); Julio Pérez Jiménez, n. 1931. Florencia, Ciego de Ávila, 1987 (Diario de campo, Ciego de Ávila, 1987: 188-190).

290 Mercedes Lay Bravo y María Elena Vinueza González, autoras.

291 En el número clasificatorio de los membranófonos de frotación no se incluye la forma de la caja de resonancia.

292 Ortiz no precisa la ubicación exacta del kinfuiti en ambas provincias y las investigaciones de campo posteriores no han permitido su localización en municipios específicos.

Precisamente a partir de este auge hacia la década del 40, el bongó comienza a asimilar el sistema de tensión por aro y llaves. En algunas localidades de la zona centro-oriental, esta asimilación no incluyó en un principio las llaves tensoras, sólo empleó el aro para sujetar el parche y mantuvo la afinación mediante fuego.²⁸⁹ El sistema de tensión por aro y llaves empezó a extenderse y generalizarse después de 1959.

En la actualidad coexisten sincrónicamente todas las variantes de sistemas de tensión empleados en la confección del bongó, así como otras peculiaridades de su evolución morfológico-estructural.

Tambor kinfuiti²⁹⁰

Descripción y clasificación

Membranófono de frotación con caja de madera tubular cilíndrica o abarrilada, abierta, con la membrana clavada al borde de un extremo de la caja de resonancia o atada por soga y tirantes que se enlazan a un enrollado de igual material, situado en la región media superior de la caja de resonancia y que se ajustan con cuñas parietales de tensión. El sonido se produce por la frotación de una varilla que se ata mediante una cuerda al punto central de la membrana, de manera que el frotador quede hacia el interior de la caja de resonancia y la cuerda se anude por la superficie exterior de la membrana (231.211-7) y (231.211-8523).²⁹¹

Terminología

En Cuba, el término kinfuiti ha sido el más difundido para la designación de estos membranófonos, aunque también ha habido otros vocablos cuya aplicación no ha trascendido el ámbito regional. Ése es el caso de los nombres *mánfula* y *lubeyaya*, con los cuales se conoció —según Fernando Ortiz— este instrumento en la antigua provincia de Las Villas y en una localidad de Pinar del Río, respectivamente.²⁹² En Trinidad, se conoció de la denominación de *wimpio* o *chínfuiti*.

En países de América Latina y África, se le reconoce con otros términos: *kimbunda*, *kipfuiti*, *puita*, *cuica* en Brasil, citado por autores como Oneyda Alvarenga y Arthur Ramos.

Entre los pueblos situados en la cuenca del río Congo, el instrumento se denomina de diversas maneras: Bertil Söderberg, después de comparar varias

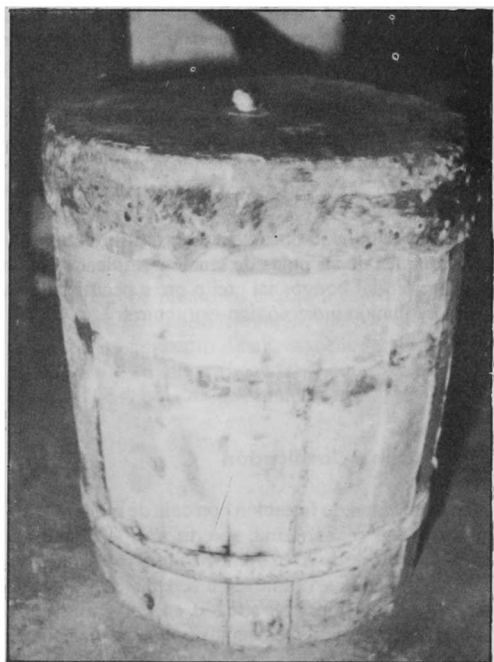


Foto: Carlos Manuel Fernández

Tambor kinfuiti del cabildo San Antonio de Padua. Queibra Hacha, Mariel, Habana, 1982.

fuentes, como los trabajos de Weeks y de Bentley, afirma: “Este tambor de fricción es denominado *kinkwinta* o *dingwinti* y también *ngulu-ngulu*, *kingulu-ngulu*, (...) *mwan angulu* y *ngulu amundele*” (1956: 148).

En los primeros dos, *kinkwinta* y *dingwinti*, este autor señala una evidente relación con el verbo *kwinta*, que, entre otras cosas, significa rugir como un leopardo, animal que a su vez es identificado con el nombre de *makwinta*; mientras que *ngulu* se aplica al cerdo, ocurriendo una asociación entre el sonido del instrumento y el gruñido de esos animales. Otros nombres registrados en África son *kinkhwiti*, *kwidi*, *knwitu*, *nkwiti* (*Dict. kikongo-français...*, 1936: 245, 359, 360, 740)

Por otra parte, en las investigaciones de campo efectuadas por el CIDMUC en la provincia angolana de Uige, se conocieron de los vocablos *nkwiji* y *nkwiti* para denominar este tipo de membranófono (Vinueza y Pérez, 1986: 85).

Si relacionamos algunos de estos términos africanos con la designación más generalizada del tambor cubano, podremos comprobar que, si bien no se emplea un término idéntico, resulta evidente el nexo entre su denominación en Cuba y África.

El nombre de este membranófono sirvió, además, para identificar todo el conjunto instrumental y al mismo tiempo la manifestación musical y danzaria

que éste acompaña. Por ello, durante la fiesta, los participantes refieren las diversas actividades como: toque de kinfuiti, canto de kinfuiti y baile de kinfuiti.

Construcción

Históricamente, la construcción del kinfuiti se ha realizado de modo artesanal, con recursos materiales y técnicas constructivas que han ido variando según las soluciones aplicadas individualmente por cada artesano. Los informantes más ancianos que conocieron el tambor kinfuiti en su juventud, hacen referencia a prácticas y técnicas muy similares a las de África hasta la actualidad. Según relatan, el tambor se confeccionaba con un tronco seco de aguacate que se vaciaba raspando la superficie interior con una gubia u otro instrumento parecido; luego se desprendía la corteza exterior y se lijaba la madera en toda la superficie, incluso el interior, y se cuidaba bien que los bordes quedaran muy lisos. Después, la caja se aseguraba con aros de metal para que no se rajara; por último se clavaba la membrana y se ponía el frotador.²⁹³

Este modelo inicial se sustituyó de manera definitiva por los tambores de caja abarrilada, cuya construcción responde a la técnica artesanal que se practicó para confeccionar los ejemplares que aún pueden observarse tanto en el templo de San Antonio de Padua en Queibra Hacha, como en la colección del Museo Nacional de la Música.

De acuerdo con la información brindada por Estanislao López, constructor del tambor de Queibra Hacha municipio Mariel, Habana, como materiales de elaboración pueden servir duelas de madera cortadas con ese fin o aprovechar las de los barriles de manteca u otros productos; pero preferentemente la madera debe ser cedro, flejes o cintas de metal, cuero de buey curtido, un fragmento de cañabrava de poco grosor y una cuerda de algodón.

El kinfuiti construido por Estanislao López es de duelas de un barril de manteca. El barril seleccionado se desarmó para procesar de nuevo las duelas; éstas se cepillaron y rebajaron hasta lograr las dimensiones y el grosor adecuados; luego armó la caja uniendo las duelas con el auxilio de unos cintillos de metal que colocó al centro y en los extremos de la caja, clavados posteriormente.

Las duelas quedaron así unidas por la presión de los aros sin que se necesitase aplicar cola u otro pegamento. Después de armada la caja, se emparejó la superficie con el cepillo y la lija, y quedó lista para el montaje del cuero.

El cuero se curtió mediante el procedimiento tradicional de extender la piel al sol, sobre una superficie plana. Después limpió bien los residuos de grasa que quedaban en la piel y la cortó al diámetro necesario para la caja, luego dejó la membrana en agua para ablandarla, durante poco más de 24 horas.

293 Estanislao López, n. 1905. Mariel, Habana, 1984-1985 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC). Idénticas descripciones pueden encontrarse en los textos de los autores que abordan los tambores de fricción africanos, como el instrumento que ilustra José Redinha en *Etnias y culturas de Angola* ([1974]: 251).

El próximo paso fue situar la membrana sobre la caja, estirándola entre dos hombres hasta lograr que cediera al máximo, y con esa tensión la clavaron al borde de la caja. En ocasiones, para asegurar la membrana, colocan una cinta de cuero u otro material resistente sobre la piel que cubre la madera, clavándola también. Por último se afeitó el cuero con una cuchilla para eliminar todo el pelo y se realizó un pequeño orificio en el centro de la membrana para poner el frotador.

La varilla de cañabrava se perfora por un extremo con un berbiquí y por ese punto se pasa una cuerda de algodón o cáñamo, que por el otro extremo se introduce por el centro de la membrana, desde el interior hacia el exterior. El extremo de la cuerda se anuda por la superficie exterior de la membrana, de manera que el nudo sea resistente a la tensión que ejerce el ejecutante sobre el frotador.

En Quiebra Hacha no se acostumbra a barnizar ni pintar la caja del kinfuiti, pero entre los depositados en la colección del Museo Nacional de la Música se encuentran algunos ejemplares pintados. De ser así, la pintura debe aplicarse antes de colocar la membrana.

Ha sido costumbre de los portadores de esta tradición en Quiebra Hacha poseer un solo juego de tambores, los cuales se construyen según la necesidad práctica de sustituir un instrumento deteriorado. Por esto, los artesanos siguen una relación de medidas más o menos aproximadas.²⁹⁴ Las dimensiones del actual kinfuiti (en milímetros) son las siguientes:

Altura	465
Diámetro sobre el parche	375
Diámetro de la base	380
Perímetros	
parche	1 170
centro	1 180
base	1 110

La varilla de frotación tiene una longitud de 285 mm y un diámetro de 35 milímetros.

Para la afinación del instrumento se emplea calor, por lo cual se coloca al sol durante algunas horas.

Ejecución

Para la ejecución del kinfuiti, el tamborero se sienta en el suelo o en un banco de poca altura (unos 80 mm de alto, 500 mm de largo y 400 mm de ancho) y lo sitúa sobre el suelo, de manera que la caja quede entre sus piernas con el extremo abierto hacia sí. En el interior del instrumento se pone un recipiente con agua que le permitirá humedecer sus manos al inicio y durante la interpretación para facilitarle la frotación.

Las manos y los antebrazos del tocador deben permanecer dentro de la caja del kinfuiti, para que pueda frotar la varilla de manera ininterrumpida. Para originar el sonido hala la varilla hacia sí y la frota de

modo rítmico y continuo, alternando el movimiento de sus manos. La frotación se realiza a velocidades cambiantes en distintos tramos del frotador por donde el ejecutante deja deslizar sus manos alternativamente, ejerciendo presión con los dedos índice y pulgar: así puede obtener combinaciones rítmicas variables de acuerdo con las posibilidades y necesidades del toque. Asimismo tiene el recurso de producir variaciones frecuenciales, al aumentar o disminuir la tensión de la membrana al tirar de la varilla de frotación.

En la actualidad, sólo dos personas en el cabildo de Quiebra Hacha desempeñan esta función: Francisco Larrinaga (n. 1917) y Pascual Pérez (n. 1916).

Función musical y social

El templo de San Antonio de Padua, en esa localidad habanera, es el único sitio en Cuba donde se conserva como tradición activa el conjunto instrumental del kinfuiti y donde aún es posible observar la relación de este instrumento con el resto de los que integran el conjunto y su función musical. A lo anterior se suma la ausencia de información bibliográfica y testimonial precisa acerca de la música que se hacía con el kinfuiti en otros grupos portadores del país.

En Quiebra Hacha, el conjunto está integrado por un tambor kinfuiti, tres tambores ngoma, una guataca percutida y dos maracas; a veces sólo se toca una y en otras se sujetan ambas con la misma mano a semejanza de un *acheré*.

En este conjunto, a los tambores ngoma se les denomina de mayor a menor: caja, dos y dos y un golpe. Para su ejecución, el músico se sienta en una silla o en un banco y coloca el tambor entre las piernas, presionándolo ligeramente o apoyando la caja de manera, que permanezca suspendida del suelo durante todo el toque. Los tocadores los percuten directamente con las manos; un golpe se ejecuta sólo con la mano derecha y en una misma área de la membrana, mientras que en la caja y en el dos y dos se realiza con ambas manos; en este último, el toque es estable sobre dos áreas de la superficie de la membrana, con lo cual provoca la combinación de sonidos con dos alturas diferentes.

En la caja, la combinación de percusiones sobre varios puntos de la membrana y la variedad de posiciones que asumen las manos del ejecutante, originan gran diversidad de alturas que éste aprovecha durante su participación en el toque.

La guataca se emplea como idiófono metálico. En el conjunto instrumental de kinfuiti, el tocador de la guataca adopta una posición bastante peculiar. Acostumbra a sentarse en un banco o en un taburete frente al del kinfuiti; con los dedos de su mano izquierda sostiene la guataca por el sitio donde antes se unía al mango del azadón, apoyando el filo de la hoja metálica sobre la caja de madera, en la región más cercana a la membrana del kinfuiti. Con la otra

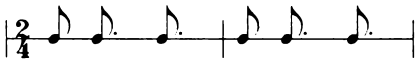
294 El estudio integral de este conjunto instrumental único y del complejo religioso-festivo que le sirve de contexto, fue abordado como trabajo de diploma por la musicóloga Mercedes Lay Bravo y está aún inédita bajo el título de "El kinfuiti en la fiesta de San Antonio de Padua en Quiebra Hacha", 1985.

mano agarra la varilla y efectúa la percusión fundamental. El músico puede adoptar dos formas de percudir el instrumento: la primera consiste en golpear la superficie de la guataca con la varilla sin hacer ningún otro movimiento secundario; mientras en la segunda, él realiza un breve movimiento con la mano izquierda, con el cual separa y une el filo de la guataca de la caja alternadamente, de manera que se inserta un golpe secundario en el dibujo rítmico del toque sin interrumpir el toque principal.

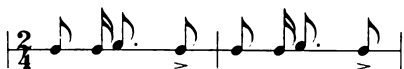
En este conjunto instrumental, cada instrumento cumple una función musical estable que garantiza la relación musical entre los tocadores y, al mismo tiempo, la relación del conjunto con el resto de los elementos que participan de la producción de la música y la danza durante las celebraciones religiosas y festivas en honor a San Antonio de Padua.

El conjunto instrumental acompaña, en primer lugar, al canto. Éste se efectúa por un solista (hombre o mujer) en relación alternante con el coro integrado por todos los participantes en la fiesta. El canto sigue un estilo responsorial, con un diseño melódico breve caracterizado por la dirección ascendente-descendente de la línea melódica y la composición a partir de cuatro a seis sonidos que se mueven alrededor de un sonido referencial. En el texto de los cantos se combinan vocablos del castellano con algunas palabras de la denominada lengua bozal y de las antiguas lenguas de origen congo; en ocasiones su contenido alude directamente a la deidad principal del culto *Ma Kuenda Yaya* o *Ta Ma Kuenda*, o a otras actividades del grupo portador.

El primer instrumento en incorporarse al toque es la guataca, cuyo timbre metálico y agudo posibilita que en él se realice la estructura rítmica que sirve de guía metrorrítmica al resto del conjunto. Este figurado está en correspondencia rítmica con el canto y dentro del sistema métrico convencional puede asociarse con el compás de dos por cuatro (2/4). Está constituido por un solo grupo rítmico constantemente repetido, cuyo diseño fundamental está integrado por tres sonidos distribuidos en una misma altura y timbre.²⁹⁵



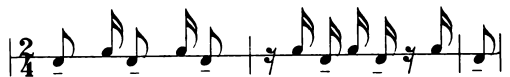
Este grupo fundamental presenta una variante asumida con frecuencia por el tocador y consistente en intercalar un sonido más entre el segundo y tercero del grupo fundamental; este último sonido lo provoca la guataca al golpear sobre el borde de la caja del kinfuiti del modo ya explicado. La variante queda integrada por cuatro sonidos, de los cuales el tercero se sitúa en un timbre y altura diferentes.



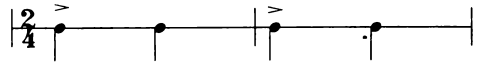
El toque del *acheré* o las maracas se basa en la combinación de un sonido corto y otro largo que se distribuyen alternativamente en dos niveles de altura, como resultado natural del movimiento de sacudimiento (alzar-bajar).



En correlación con el comportamiento melódico y rítmico del canto, se reitera este grupo anterior o un segundo grupo más extenso que combina relaciones rítmicas muy simples. Del modo en que queda distribuido en las dos alturas, en el plano más grave y acentuado puede aislarse el figurado rítmico característico de las claves cubanas.



El membranófono más pequeño, un golpe —como indica su nombre—, reitera constantemente un sonido en una relación estable, a través de todo el toque.



En el dos y dos se ejecuta un grupo rítmico integrado por tres sonidos, cuya representación gráfica más adecuada es la siguiente.

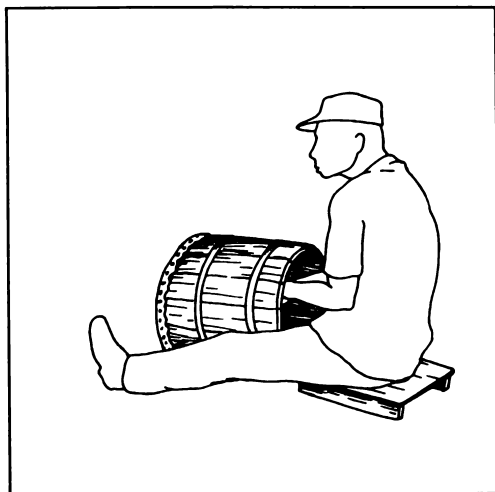


Como variante de este grupo también se realiza otro, caracterizado por una apoyatura breve o mordente de una sola nota que afecta al tercer sonido del grupo.



Como instrumento improvisador, la caja representa los grupos rítmicos de mayor variedad y complejidad en el conjunto. La elaboración rítmica de la caja se basa en la combinación de un grupo básico o fundamental y varios improvisatorios. El primero está integrado por un grupo de cuatro sonidos y se enriquece con la combinación de diferentes alturas e intensidad. Los grupos improvisatorios basados en el fundamental, pueden resumirse en cuatro variantes.

295 Las transcripciones fueron realizadas por Mercedes Lay Bravo.



Ejecución del kinfuiti. Dibujo de Mario González, 1995.

El tambor kinfuiti se suma a este toque con un diseño rítmico que en la actualidad se limita a un solo grupo rítmico, sin que pueda advertirse el antiguo carácter improvisador que debió tener. Esto lo reflejan los informantes cuando expresan que en el tambor kinfuiti se hacían otros toques.²⁹⁶

Este grupo rítmico lo componen tres sonidos que ocurren en un plano grave, pero que se llegan a estabilizar en dos alturas relacionadas por el efecto de la fricción.

El sonido del kinfuiti está enmarcado en una frecuencia baja y su timbre resulta peculiarmente ronco y de gran intensidad, al punto de escucharse a una distancia de más de un kilómetro. Estas características sonoras le imprimen un sello distintivo al toque, lo cual hace de la manifestación en su conjunto un fenómeno muy singular.

A continuación ofrecemos un fragmento de un toque de kinfuiti en el cual puede apreciarse la interrelación rítmica que se establece entre todos los elementos que integran el conjunto instrumental.



Traigo la volanta

Guataca	
Maracas	
Un golpe	
Dos y dos	
Caja	
Kinfuiti	

296 Francisco Larrinaga, n. 1915. Mariel, Habana, 1984 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

En Quiebra Hacha, la tradición popular generó un vínculo indisoluble entre el culto a San Antonio de Padua, identificado con la entidad mágica de Ma Kuenda Yaya o Ta Ma Kuenda y el empleo del kinfuiti como instrumento musical, hasta el punto de convertirlo en un objeto de alta connotación religiosa. Según señala Fernando Ortiz, hasta el momento en que él efectuó sus observaciones de campo, el kinfuiti se tocaba detrás de una cortina para evitar ser visto por los participantes en la fiesta y sus tocadores tenían que estar consagrados ritualmente para esa función (1952-1955, v. V: 165).

Los toques de kinfuiti se organizaban cada vez que, por motivos colectivos o individuales, se deseaba honrar a San Antonio; podía tratarse de un toque para agradecer un supuesto favor concedido a una persona —la recuperación de la salud o el bienestar de una familia—, o la petición y agradecimiento colectivo por el inicio o fin de una buena zafra azucarera, principal sostén económico de toda esa población. Estos toques no respondían a un calendario fijo, sino a las necesidades o intereses del grupo portador y fueron frecuentes hasta los primeros años de la década del 60, etapa en que el empleo del kinfuiti fue paulatinamente quedando limitado a la fiesta anual del 12 y 13 de junio, día del santo patrón.

En las fiestas de San Antonio observadas por musicólogos del CIDMUC entre 1984 y 1987 pudo verificarse la estrecha relación que aún mantiene el instrumento musical con el culto religioso; el kinfuiti sigue siendo un elemento distintivo y esencial en la fiesta. Sin embargo, el comportamiento de los músicos y participantes hacia este tambor, difiere bastante de lo descrito por Ortiz. Por una parte, no se observó ningún tipo de práctica religiosa especialmente dirigida al tambor ni hacia sus tocadores, y, por otra, se ejecutó a la vista de todos los presentes del mismo modo que los demás integrantes del conjunto instrumental. Es decir, la desintegración progresiva del núcleo portador y del complejo religioso-festivo, ha conllevado también a la transformación de los nexos y normas religiosas que lo rodearon tradicionalmente.

Historia

Junto con el ékue, el kinfuiti constituye uno de los dos ejemplos de membranófonos de frotación existentes entre los instrumentos de la música folclórico-popular cubana. Por sus características morfológicas y función musical puede relacionarse con los tambores de fricción que, según afirma José Redinha en *Etnias y culturas de Angola*, se utilizan en una extensa área del continente africano que se extiende desde el Congo hasta Mozamedes ([1974]: 248). Este mismo autor señala que esos tambores de fricción son muy populares en la mitad oeste de Angola ([1974]: 251), lo cual pudo comprobarse durante las investigaciones de cam-

po efectuadas por musicólogos cubanos en el territorio norte de ese país en 1984.

En Cuba, la presencia del kinfuiti se difundió por toda la región occidental de la Isla durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX, vinculándose con las celebraciones religioso-festivas de los cabildos de origen congo. De los escasos autores que han abordado el tema, sólo los estudios organológicos de Fernando Ortiz y Argeliers León aportan datos concretos que sirven de referencia.

Fernando Ortiz, como resultado de las observaciones de campo que realizó antes de 1955, escribió en *Los instrumentos de la música afrocubana*: “El kinfuiti aún se oye en grupos de hijos de congos que abundan en las comarcas rurales de Cuba (...) por primera vez vimos a ese raro instrumento hace ya unos cuarenta años por tierra de Remedios donde existía un Cabildo de Congos (...) Algún otro kinfuiti vimos por Las Villas, y hará unos tres años (...) llamamos de nuevo el kinfuiti en la costa norte de Pinar del Río, en una casita del Central Orozco (...). Una tarde allí —en el central Orozco— vimos y oímos de nuevo el kinfuiti en una reunión preparada en nuestro obsequio por un viejo y amable moreno, llamado Cecilio Lagardere. Él tocaba con emoción el kinfuiti de sus antepasados y entonaba suaves cantos en congo musundi, mientras lo acompañaban otros tres tamboreros con ritmos bailables”. También añade información acerca del empleo del kinfuiti en Placetas y en antiguos cabildos de la ciudad de La Habana; sobre esto último escribe que “se tañía el kinfuiti en un cabildo congo que existía en La Habana, calle Zanja, esquina a la de Soledad o cerca de ésta” (1952-1955, v. V: 153).

Argeliers León, al referirse a este instrumento en su libro, observa un cambio de situación en el área de presencia del kinfuiti en Cuba: “Parece que este instrumento se había extendido por todas las zonas del país por donde se encontraron cabildos congos; pero se fue perdiendo su uso hasta quedar limitada a algunos grupos poblacionales del norte de Pinar del Río” (1974: 72).

Lo anterior ha sido confirmado por los testimonios recopilados entre la población de la región centro-occidental durante las investigaciones hechas por investigadores del CIDMUC y del *Atlas etnográfico de Cuba* de 1981 a 1987.²⁹⁷

Informantes de las provincias Habana, Matanzas y Sancti Spiritus, relatan la pasada existencia de instrumentos, cuya descripción y en algunos casos denominación coinciden con el kinfuiti. Como ejemplo podemos citar el testimonio de Pablo Padilla, de la localidad habanera de Nueva Paz, quien recuerda que “cuando niño, vio tocar el kinfuiti dentro de las fiestas de un antiguo cabildo congo donde también se tocaba la makuta”.²⁹⁸

Gabino Forcade Catalá, de la localidad matancera de Calimete, en una entrevista efectuada en 1981

297 Estos testimonios están archivados en los fondos de información del CIDMUC, en el caso de los datos recopilados por especialistas del *Atlas etnográfico de Cuba* se encuentran catalogados bajo los rubros *música* y *fiestas*.

298 Pablo Padilla Vigil (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

dice: “Aquí mismo en la calle Teniente Velarde (actual Esperanza) desde el principio hasta su terminación le decían la calle de los Congos (...) se juntaban los de aquí e invitaban a los de Calimete, Amarillas, Apocada, de Mercedes y Las Vegas. Yo también era kinfuitero y tocaba un tambor grande que le habrían un hueco —en el centro de la membrana— y le amarraban un cáñamo con un palito por la parte de adentro”.²⁹⁹ Otro testimonio significativo fue el de Pedro Bastida, quien informó acerca de un tambor de fricción que se tocaba en Trinidad.³⁰⁰ Pedro Dalmao, investigador trinitario, confirmó el dato anterior, al señalar que el wimpío se utilizaba para acompañar una especie de danza mágica que se efectuó hasta la muerte del último rey del cabildo de Congos Reales San Antonio, a principios del siglo XX. El tambor de fricción que se recuerda en la zona de Trinidad se diferencia de los restantes kinfuiti conocidos en el país, por el modo en que se ajusta y tensa la membrana, pues en este caso se hacía un amarre de cáñamo y tirantes que enlazaban el parche con una faja de cáñamo, que se ajustaba por último con cuñas parietales de tensión. Este sistema es similar al observado en los restantes membranófonos del cabildo de Congos Reales San Antonio y a los tamborcitos que acompañan las tonadas trinitarias; su marcada presencia en los membranófonos de la región trinitaria fue el resultado del proceso de transculturación ocurrido entre los grupos congo y carabali.

Entre los datos archivados en los ficheros del *Atlas etnográfico de Cuba* encontramos que el kinfuiti se utilizó por grupos del Guatao, municipio La Lisa, Ciudad de La Habana, lo cual se corroboró posteriormente por informantes entrevistados en 1986.³⁰¹

La información anterior permite explicar el contenido de una pequeña nota hallada en uno de los ejemplares conservados, primero, en el fondo museable de la Academia de Ciencias de Cuba y perteneciente en la actualidad a la colección de instrumentos del Museo Nacional de la Música. Su texto decía: “Tambor Kinfuiti: Tipo de tambor fricativo de origen bantú utilizado por los congos y sus descendientes en la llamada fiesta de los conguitos (Guatao, municipio La Lisa)”.

Hasta el momento no tenemos datos que posibiliten precisar la fecha en que el kinfuiti desapareció de las áreas antes mencionadas, pero todo parece indicar que este proceso estuvo vinculado con la desintegración de los antiguos cabildos y sociedades de congo

y sus descendientes a fines del siglo XIX y principios del XX, por lo que los últimos ejemplares —con excepción del de Quiebra Hacha— debieron conservarse hasta no más allá de las décadas del 40 y 50, aproximadamente.

En la localidad de Quiebra Hacha se encuentra el único tambor de kinfuiti conservado activo hasta la actualidad y cuyo empleo se relaciona estrechamente con el culto local, que una parte de la población profesa hacia la figura sincrética de San Antonio de Padua o Ma Kuenda Yaya, representado en el altar principal de su templo por una pequeña talla de madera oscura a la que cada año se le dedican rituales especiales y ofrendas entre las que están sacrificios de animales y baños de aceite.³⁰²

La fiesta del kinfuiti se conoce en Quiebra Hacha desde el siglo pasado y fue iniciada por los congos que se reunían en el cabildo, y que habitaron en esa localidad hasta muy avanzado el siglo XX. Luciana Cuesta, responsable del templo, nacida en 1906 en ese poblado recuerda a algunos de esos africanos que ya eran muy ancianos cuando ella los conoció, entre éstos mencionó a Ma Casimira, Ma Gertrudis y Ma Clara. Otros informantes, como Georgina Laza Cuesta, Laudelina Cuesta y Francisco Larrinaga, confirmaron los nombres anteriores y sumaron otros, como el de Ta Diego.

Esta población conga se desplazó desde diversos ingenios cercanos y perteneció originalmente a dotaciones esclavas de ingenios próximos a Quiebra Hacha; después que se decreta la abolición de la esclavitud entre 1880 y 1886 se dirigieron hacia esa localidad y establecieron sus viviendas, y el cabildo fue centro de reunión para la actividad religiosa y festiva. No han podido encontrarse datos que demuestren la fecha de fundación del cabildo, pero los informantes afirman que existió desde el siglo pasado. Gertrudis Nodarse, conocida como Ma Gertrudis, fue una de sus figuras principales y asumió hasta su muerte la dirección del cabildo en compañía de Ta Juan Lucumí. Luciana Cuesta le sucedió en la dirección hace más de cinco décadas y en la actualidad todavía desempeña esta función junto a Crescencio Cuesta (Lay, 1987: cap. I).³⁰³ Ambos son también responsables de que el tambor kinfuiti se conserve en buen estado para que siga ocupando su lugar como principal elemento instrumental de este complejo religioso-festivo.

299 Gabino Forcade Catalá (Diario de campo, Matanzas, 1982-1985: s.p.).

300 Pedro Bastida Fernández (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

301 Reynaldo Borrel Collazo, n. 1943. Plaza de la Revolución, Ciudad de La Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

302 Luciana Cuesta, *Chani*; Georgina Laza Cuesta, n. 1915(?); Laudelina Cuesta, n. 1901; Francisco Larrinaga. Mariel, Habana, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

303 La autora logra reconstruir la historia del cabildo y establece en orden cronológico las principales figuras que asumieron la dirección social y religiosa del núcleo portador; del mismo modo incluye la descripción de la fiesta anual del 12 y 13 de junio, según los resultados de la observación de campo.



Foto: Frank Escariz

Conjunto de batá, cabildo Santa Bárbara. Sagua La Grande. Villa Clara, 1986.

Foto: Rolando Córdoba



Conjunto original del cabildo yesá Santa Bárbara. Trinidad, Sancti Spiritus, 1986.



Conjunto de dundún del cabildo La Divina Caridad.
Cienfuegos, 1987.

Foto: Rolando Córdoba



Ejecución de bocú por un integrante de la comparsa Cuba-África. Isla de la Juventud, 1985.

Foto: Zobeyda Ramos Venero



Ejecución de paila, grupo Melcocha Manzanillera. Granma, 1988.



Foto: María Elena Vinuesa González

Bongó de tortor, perteneciente a Enrique Suárez Reyes. Guamá, Santiago de Cuba, 1987.

Ejecución de kinfuiti en el cabildo San Antonio de Padua. Quiebra Hacha, Mariel, Habana, 1986.



Foto: Frank Escariz

Éstos constituyen una clase instrumental de especial significación en la música folclórico-popular cubana a causa del lugar que ocupan en la realización melódica y armónica de géneros de la más amplia difusión nacional, como el son y el punto campesino.

Su presencia está caracterizada por la existencia de sólo cinco especies instrumentales: tumbandera, guitarra, laúd, tres y cuatro. La primera, cordófono compuesto del grupo de las arpas, de una sola cuerda, está prácticamente en desuso y su tipología no resulta caracterizadora de los cordófonos cubanos. Desempeñó un importante papel como instrumento de función rítmico-armónica en antiguos conjuntos de punto y son. Hoy día, sólo posee cierta vigencia entre los haitianos y sus descendientes.

Predomina la tipología de los cordófonos compuestos del grupo de los laúdes. Tienen como antecedente histórico y morfológico la familia de los laúdes y la guitarra española, desarrollados en Cuba —como en otros pueblos americanos— con variantes diversas a partir del número y la forma de presentar sus órdenes de cuerdas. Es importante notar que, con excepción de la guitarra, en los demás cordófonos de este grupo resulta peculiar el uso de órdenes dobles en el encordado.

Estos cordófonos de punteado presentan algunas variantes tipológicas establecidas a partir de las diversas formas en la caja de resonancia y la disposición simple, doble o triple de los órdenes de cuerdas.

Para denominar los instrumentos de esta clase se aplican en general vocablos en castellano, aunque en el caso del monacorde existen términos derivados del créole haitiano. En los cordófonos de punteado persiste el uso de los vocablos que identificaron los modelos originales en España —laúd y guitarra—, mientras los restantes instrumentos reciben sus nombres de acuerdo con los órdenes de cuerdas que poseen y los caracterizan —tres y cuatro—.

La construcción de la tumbandera resulta escasa y circunstancial; sin embargo, en cuanto a los cordófonos de punteado son numerosos los artesanos que han creado y transmitido toda una tradición construc-

tiva. En esta vertiente tuvo especial trascendencia el establecimiento en Cuba, desde el período colonial, de casas constructoras españolas que se incrementaron durante la etapa republicana. En estas casas se confeccionaban en especial guitarras, pero las experiencias de los más sobresalientes constructores sentaron pautas válidas para la práctica constructiva del resto de los cordófonos cubanos.

Tales modelos constructivos sirvieron como patrones básicos para la creación de instrumentos más rústicos, por los artesanos de las zonas rurales del país, al desarrollarse una técnica empírica de confección que responde a las características, gustos y necesidades de cada constructor; se ha dado solución así a las necesidades de autoconsumo, con materiales que sustituyen los tradicionalmente empleados.

Por otra parte, algunos artesanos populares, en el medio urbano, han creado pequeños talleres donde se construyen y reparan instrumentos con métodos artesanales empíricos, pero que logran una excelente factura. Otros constructores se han vinculado con talleres donde se produce en serie o confeccionan algunos ejemplares únicos, considerados de concierto.

Los artesanos realizan, además, múltiples adaptaciones para la conversión de un tipo de cordófono en otro. Generalmente se utilizan guitarras para adaptarse a tres —la popularmente conocida como guitarratres—, cuatro y algunos laúdes. Esta conversión se lleva a cabo añadiendo una baticola o sobrepunte en el extremo de la caja de resonancia, asentada sobre ésta y reordenando las seis cuerdas en tres órdenes pares, en el tres; se realizan las transformaciones en el clavijero para añadir las cuerdas necesarias y obtener el cuatro y el laúd. Para esta adaptación se necesita también acortar el diapason mediante una cejilla, la cual puede ser de fabricación industrial o confeccionada artesanalmente con medios ocasionales, como pueden ser un listoncito de madera, un pedazo de lápiz o de cable y otros.

Son muy variadas las especies maderables que aporta la flora cubana para la construcción de los cordófonos tradicionales y resulta común la selección de diversos tipos de madera usados en cada una

1 Carmen María Sáenz Coopat, autora.

de las partes, tomándose en consideración sus propiedades para emplearlas en una u otra función.

Al valorar las especificidades observables en cada una de las especies de cordófonos de punteado, se destacan el cedro y el pino como las maderas de mayor utilidad y más recurrentes en todos los instrumentos.

Los trastes se confeccionan de planchuelas de cobre (o cable de este mismo material), bronce o acero-níquel. También de aleaciones a base de plata o alpaca, latón y otros metales no muy duros.

Las herramientas utilizadas en la construcción son en general similares a las de los carpinteros y ebanistas, aunque también dependen de las posibilidades y la creatividad individuales de cada artesano. De esta manera, puede aparecer sólo el uso de aditamentos manuales, como las gramillas, serrucho, cepillo, segueta, lima, escuadra, barrenas, trinchas, y la combinación de estos implementos con otros mecánicos, como el taladro eléctrico, las sierras sinfín y circular, la garlopa eléctrica y el plato de lija, entre otros.

Lo más usual es que cada una de las secciones de estos instrumentos se confeccione artesanalmente por separado, pero algunas, como el clavijero, los trastes y las cuerdas son de fabricación industrial y pueden comprarse en el mercado.

Ante la dificultad de adquisición, sobre todo de las cuerdas y, en especial, de las metálicas utilizadas en el laúd, tres y cuatro, se han aplicado numerosos métodos para la elaboración artesanal. Para estos fines sirven diversos tipos de alambres: de cables eléctricos, de equipos automotores y quizás otras vías que muestran el ingenio popular. Asimismo, con el fin de procesar estos materiales, sobre todo en lo concerniente al entorchado, se usan pequeñas máquinas diseñadas al efecto.

La unión de todas las partes se realiza mediante el encolado con pegamentos diversos, pero preferentemente con la llamada cola perla, cola blanca o cola triturada bien licuada. En algunos casos, y de acuerdo con tradiciones constructivas locales o preferencias individuales, la cola se mezcla con otras sustancias, como el ajo, que le imprime cualidades de resistencia.² Para hacer el ensamblaje de las piezas se prefieren las horas del mediodía de un día soleado, pues por las condiciones de alto índice de humedad de nuestro país, las colas tienden a reblandecerse y no pegan.

Una tendencia que va cobrando auge y es producto de la búsqueda de modernidad en la morfología externa, en la calidad tímbrica, en el volumen sonoro y, por supuesto, en la actualización de los repertorios, es aquella que aborda la electrificación de los cordófonos acústicos tradicionales y la confección de guitarras, tres y cuatros eléctricos. En este caso se mantienen las características morfológicas externas de los instrumentos acústicos a los que se les añaden aditamentos electrónicos muy simples, adaptados por los propios artesanos o por técnicos de otras esferas productivas. Habitualmente se fija a la boca de

la caja de resonancia un micrófono de contacto confeccionado con piezas y accesorios de diversa procedencia, como imanes, transductores de teléfonos, enrollados de alambres y resistencias hechas con cables de bobinas de automóviles. En el aro lateral inferior o en la tapa de la caja de resonancia se realiza un orificio o *jack* en el cual se conecta el *plug* y el cable para la amplificación.

La construcción de instrumentos propiamente electrófonos, aunque creciente, no está extendida. La mayor parte de los instrumentos hechos artesanalmente sobre esta concepción —ante todo, guitarras, tres y cuatros— se realizan a partir de modelos ya establecidos por la industria; sobre todo, de guitarras eléctricas.

La forma de estos instrumentos mantiene la figura de ocho y las partes distintivas de los cordófonos, pero con la caja de resonancia más delgada. La caja se confecciona con maderas cubanas, principalmente el cedro, y la caja es enteriza. Para el diapason utilizan láminas de plástico u otros materiales aislantes y diversas piezas para el funcionamiento: transductores electromagnéticos para la transformación de las vibraciones en las cuerdas en vibraciones eléctricas, dispositivos para regular la intensidad del sonido, la toma de la corriente eléctrica y la amplificación. Todos los cordófonos electrificados tienen cuerdas de acero.

Junto con la confección de los cordófonos electrificados y electrófonos también se hacen artesanalmente amplificadores y vocinas, para los cuales sirven desde radios de baterías hasta adaptaciones de equipos de audio y otros objetos electrodomésticos en desuso.

La ejecución de todos los cordófonos de punteado tradicionales resulta algo semejante. La forma de pulsar las cuerdas se caracteriza por el empleo o combinación de la pulsación con la yema de los dedos de la mano diestra y la pulsación con el plectro, denominado popularmente púa, uña o pluma, sostenida entre los dedos índice y pulgar de la misma mano.

Los toques más comunes son el punteado, destinado a resaltar los diseños melódicos, y el rayado, típico de los acompañamientos rítmico-armónico de los géneros populares cubanos.

Las propiedades acústicas de los cuatro cordófonos de punteado se caracterizan por niveles de intensidad sonora relativamente fuertes en la ejecución de las cuerdas al aire y un rango espectral que abarca de 125 Hz a 6 kHz, aproximadamente. El tiempo de caída de los sonidos varía con el empleo o no de cuerdas entorchadas. Estas últimas, con un mayor nivel de resonancia, se usan habitualmente en las cuerdas más graves.

Sus posibilidades tímbricas y de ejecución resultan amplias, de ahí su participación fundamental como instrumentos acompañantes dentro de la cancionística popular y en los diversos conjuntos de las agrupaciones de punto y son, aunque también suelen asumir

2 Sixto Cruz Oduardo, n. 1917. Puerto Padre, Las Tunas, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 565).

de manera particular, ya se trate de una u otra especie, funciones de desarrollo melódico, improvisatorio y de énfasis rítmico. La función musical —sobre todo, del tres y el laúd en Cuba—, se ha ampliado y profesionalizado a partir de la incorporación a los conjuntos de música popular profesional y de concierto.

Nos referiremos brevemente al empleo en Cuba de la mandolina, cordófono de origen europeo de la familia de los laúdes. Se tienen referencias suyas en el país desde el siglo XIX, traída desde España. En esa etapa servía como instrumento solista para realizar melodías líricas en serenatas y veladas de salón. Desde las primeras décadas de nuestro siglo, la mandolina constituye el principal instrumento de pulsado en las estudiantinas, agrupaciones integradas por guitarras, mandolinas, bandurrias y banjo. Estos conjuntos de cuerdas fueron muy populares y típicos de los liceos y sociedades regionales hispánicas en todo el país, pero fundamentalmente en la porción centro-occidental. Interpretaban canciones, danzas tradicionales y pasodobles, en los cuales la mandolina llevaba la línea melódica en el plano más agudo del conjunto.

Este cordófono se ejecuta con plectro y su función melódica es caracterizada por el toque de trémolo. Aunque existen ejemplares con seis órdenes pares, la más común en nuestro país es la llamada napolitana, con cuatro órdenes dobles en su recordadura. El instrumento se afina por Stas.: *sol*(3), *re*(4), *la*(4), *mi*(5); su efecto sonoro es de una 8va. baja.

La caja de la mandolina siempre se ha distinguido por su riqueza decorativa, con obras de marquetería en maderas preciosas y nácar, y por su forma de pera con el fondo abombado o cóncavo; no obstante, en los ejemplares cubanos se aprecia un predominio del fondo plano, lo cual facilita la ejecución.

La amplia difusión y uso de la mandolina se trasladó en alguna medida hacia la práctica de la música folclórico-popular, como sustitutivo del laúd para el acompañamiento del punto campesino, especialmente en ejecutantes muy virtuosos. La práctica popular también puso a la mandolina en manos de los constructores y reparadores de cordófonos, que han reparado ejemplares de *luthiers* europeos con maderas cubanas. Actualmente existe la práctica del punto con mandolina en casos aislados en Camagüey y Ciudad de La Habana.

Los conjuntos instrumentales de la música popular profesional y, en especial, las charangas y los septetos, sirvieron de modelo desde las primeras décadas de este siglo para la adopción en el punto y el son de cordófonos, como el violín y el contrabajo. Aunque no hay una tradición constructiva artesanal para estos instrumentos, algunos constructores aislados han abordado su elaboración en sus talleres siguiendo los patrones de ejemplares importados.

Fernando Ortiz se refiere al empleo y construcción de arcos monocordes y violines rústicos en la música popular urbana de las décadas 40 y 50, pero no especifica qué géneros o manifestaciones musica-

les se realizaban con estos instrumentos. Sobre los materiales y morfología de tales cordófonos apuntó: “En La Habana contemporánea varias veces hemos visto instrumentos muy simples a modo de violines embrionarios, tocados por morenos que con ellos ‘se buscaban la vida’ mediante su música (...) Francisco Jiménez [fue] creador de un pintoresco violín, hecho con peca de guano, tapas de cerveza y otros accesorios igualmente ilógicos (...) Otro violín monocorde de Cuba hemos visto en 1945, hecho de una lata cuadrangular de las que se usan para el envase de aceite” (1952-1955, v. V: 137). De esta manera describió estos instrumentos observados en La Habana, y posiblemente existieran desde mucho antes como acompañantes de trovadores ambulantes que también participaban del ambiente musical rural.

El uso del violín se aprecia en el punto de parranda y, ocasionalmente, en el son; también se asocia a la presencia de la población haitiana y jamaicana que ejecutan algunas de sus manifestaciones musicales —merengue, *fox trot*, *round dance*, minué y otras— con este instrumento en zonas de Ciego de Ávila, Camagüey, Holguín, Santiago de Cuba y Guantánamo.

En la región más occidental y en la Isla de la Juventud se conoció de su empleo años atrás como acompañamiento del punto campesino; en el territorio pinero era común verlo entre los asentamientos de caimaneros que poblaron, sobre todo, la región sur de esta isla, para acompañar aires de danzas. En todos los casos desempeñaba una función esencialmente melódica.

Algunos ejemplares fueron traídos por sus ejecutantes desde otros pueblos del Caribe o desde España. El momento de mayor auge en su uso, en la esfera folclórico-popular, coincidió con la proliferación de las orquestas danzoneras alrededor de la década del 20.

Hoy día, principalmente en zonas urbanas del occidente del país, participa en los llamados conjuntos de violines espirituales, para las celebraciones religiosas asociadas a la santería y a las diversas manifestaciones del espiritismo cruzado. Estos conjuntos instrumentales, cuyo nombre se deriva de la presencia de estos cordófonos, están formados por uno o más violines, a veces una viola, una o dos guitarras. Suelen añadirse algunos idiófonos, membranófonos y aerófonos —en este último caso resulta común el empleo del acordeón—, pero todos de incorporación circunstancial. Los violines se ejecutan comúnmente por músicos que integran agrupaciones profesionales y que usan sus instrumentos para estos efectos.

En los conjuntos de son, el contrabajo aparece como una forma de modernizarlos y ofrecer una mejor calidad sonora, tímbrica y funcional que superara la que ofrecía la marímbula y la botija, y hasta la ancestral tumbadera. En la década del 60 comienza a incorporarse a algunos conjuntos de punto campesino.

En los trabajos de campo se han visto ejemplares artesanales realizados en cedro, en los cuales se han

aplicado técnicas constructivas propias de carpinteros ebanistas.

Actualmente, este instrumento ha continuado la tendencia hacia la electrificación y puede observarse como bajo eléctrico en varios de los conjuntos actuales de son y punto campesino en todas las provincias del país.

En los conjuntos de punto y son, en el bajo —como comúnmente se le nombra— sólo se emplean tres cuerdas de *nylon* afinadas por 5tas., a las cuales se les llama, del grave al agudo: zumbador o bordón, segunda y prima.

Para ejecutar el contrabajo, el músico permanece de pie, sujeta el instrumento por el brazo con los dedos índice y pulgar de la mano izquierda, de manera que pueda deslizar el resto de los dedos a todo lo largo del brazo, pisando las cuerdas en distintos lugares y variar así la altura del sonido. Esto se hace, de manera simultánea, con el punteado de las cuerdas con las yemas de los dedos de la mano derecha.

En los conjuntos soneros en que se le utiliza revisita gran importancia su función de bajo rítmico sincopado. Dicha función está estrechamente ligada a la ejecución digital y contribuye a reforzar la relación rítmico-armónica que desempeña entre los grados I-IV-V de la tonalidad en que se desarrolla la pieza musical.

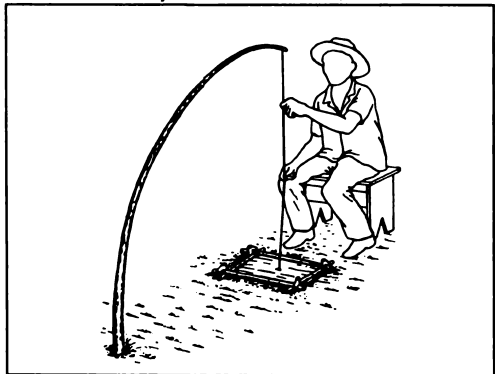
La historia de los cordófonos en Cuba se presenta como la readecuación de funciones y modos de ejecución de los patrones europeos al medio criollo, y la creación, sobre estos modelos, de variantes con una historia y desarrollo eminentemente nacionales.

Tumbandera³

Descripción y clasificación

Cordófono compuesto del grupo de las arpas con portacuerda flexible en forma de arco, el cual se fija en la tierra por uno de sus extremos y por el otro se le

Tumbandera. Dibujo de Mario González, 1995.



³ Laura Vilar Álvarez, autora.

⁴ La investigadora y especialista Isabel Martínez Gordo del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, consultada al efecto, no conoce el significado de este término.

ata una cuerda. El resonador está unido al portacuerda y consiste en una cavidad hecha en la tierra o un recipiente enterrado de metal o de madera en forma de caja colocado cerca del portacuerda, que se cubre con una tapa donde se fija y tensa el otro extremo de la cuerda (322.211.1-457).

Terminología

La terminología para este cordófono es la siguiente: *tumbandera*, *tumba*, *tumbadora*, *tingotalango*, *kaolin* o *kaolina* y *karolin* o *karolina*. Estos nombres se asocian a la historia del propio instrumento, pues en tumbandera, tumba, tumbadora y tingotalango describen el cordófono cubano, mientras que kaolín y karolín identifican a este mismo instrumento de música, pero propio de la cultura musical que portan los integrantes de las comunidades de haitianos y sus descendientes existentes en Cuba. De ahí que se conozca este monocorde como tumbandera o kaolín, bajo el criterio de la mayor frecuencia o recurrencia de ambos términos entre sus portadores.

La voz tumbandera la describe Esteban Pichardo en la primera edición de su *Diccionario*, en 1836, como “instrumento músico campestre de una sola cuerda, que se ata por un extremo (*sic*) a una vara flexible clavada en tierra y por el otro al lomo de una *yagua*” (1985: 594). Esta descripción prueba que ya la voz tumbandera estaba establecida desde el siglo pasado.

Fernando Ortiz analiza etimológicamente esta voz, y la define como de antecedente lingüístico bantú: “tumba es voz bantú radicalmente relacionada con ceremonias sagradas, bailes e instrumentos musicales” (1952-1955, v. III: 198) y el término suele usarse como apócope de tumbandera.

Tumbadora puede ser una variante etimológica, o también se relaciona con el membranófono tumbadora debido a la función similar de membranófono que hace la tumbandera durante la ejecución, al golpear sobre la tapa —a veces de cuero— que cubre el hueco donde se construye este peculiar instrumento.

Sobre la palabra tingotalango compartimos el criterio de Ortiz, cuando expresa que se conoce en Cuba la tumbandera como tingotalango y le confiere a esta voz un sentido onomatopéyico (1952-1955, v. III: 199). El mismo autor recogió otras formas de denominar este cordófono, como *zumbandera*, *kimbumba* y *kumbandela*. Durante las investigaciones de campo realizadas en el presente, estos vocablos no se hallaron, por lo que, al parecer, ya no se recuerdan y no están vigentes.

Los vocablos créole kaolín o karolín son de empleo común entre haitianos y sus descendientes, pero acerca de ellos no hemos encontrado significado alguno en esta lengua.⁴ Vale aclarar que en español su uso trae consigo la variante, en tanto se refiere al

masculino se denomina *el kaolín* o *karolin* y si se feminiza *la kaolina* o *la karolina*. Estos términos demuestran su criollización o castellanización, pues en Haití, país de donde provienen, no se aplica el femenino.

Otra forma de denominación muy particular del kaolín es cuando se le llama *hembra* y *macho*. Éstos se aplican cuando se ejecutan dos de estos instrumentos durante un mismo evento musical, en el cual la hembra es el kaolín de sonido más agudo, y el macho, el de sonido más grave.⁵ Forma esta habitual de diferenciar a idiófonos y membranófonos cubanos que se ejecutan en juego.

Construcción

La tumbandera o kaolín suele construirse en la tierra donde queda orgánicamente fusionada. En una parte del terreno se practica un hueco de 300 mm de diámetro aproximadamente y otro tanto de profundidad. Se cubre la cavidad con un pedazo de yagua,⁶ la cual se fija a la tierra por una armazón exterior hecha de ramas de árboles o estacas. Por el centro de la yagua se pasa una cuerda trabada por un taquito de madera, a manera de torniquete, a la cual se ata por el extremo que queda en el interior de la caja de resonancia. El extremo exterior de la cuerda se amarra a una rama de más de 1 m de largo, convenientemente fijada al terreno y separada de la caja sonora por un espacio de casi 1 m. En ocasiones, hacia la mitad de este espacio se entierra, verticalmente, una horquilla, lo cual posibilita que la rama o portacuerdas se incline de manera adecuada sobre la caja sonora; por tanto, la cuerda quedará en una posición ligeramente perpendicular en relación con la punta de la rama y el plano de la caja cubierto por la yagua. Esta rama sirve de tensor a la cuerda y, a la vez, es su portacuerda.

Esta elaboración resulta la más generalizada en Cuba, pero existen algunas variantes en cuanto a los materiales, las dimensiones de la caja de resonancia y el propio proceso constructivo.

En la actualidad también se utiliza una lata cuadrada, la cual se entierra, se le abre un orificio en el centro por donde pasa el alambre que se ata en ella. El otro extremo del alambre se fija a una verja.⁷

El arco o portacuerda se confecciona con una rama cuya condición fundamental es la flexibilidad. Ésta puede ser de guamá, yaya, guairaje, mije o cualquier madero con estas características.

Para la cuerda puede servir alambre, pita, cáscara de yamagua, así como de tripa de res o ave; sobre todo, guanajo (pavo). De estas variantes, las de mayor uso son las de pita y alambre.

La forma de la caja puede ser circular, cóncava, cuadrada o rectangular; ello no resulta un aspecto determinante en la construcción. En la calidad sonora sí incide de manera directa sus dimensiones, pues, al ser más profunda, el sonido ganará en resonancia.

La tapa de la cavidad se hace, indistintamente, con yagua, cuero de res o chivo y zinc, aunque lo más tradicional es la yagua. Cuando se emplea el cuero, éste debe curtirse previamente, para que la piel alcance la tensión necesaria al fijarse al suelo.

La madera de las estacas que sujetan la tapa debe ser dura y resistente. En el municipio San Luis, provincia Santiago de Cuba, a estas estacas se les denomina *freno*.

En todos los casos, la función de la tapa consiste en cerrar la caja de resonancia y constituye uno de los puntos de fijación de la cuerda. También sirve como medio sonoro, al percutirse sobre ella durante la ejecución.

Hubo una variante constructiva muy antigua de la tumbandera en la provincia Sancti Spiritus. Leoncia Marín, clarina de los coros de clave espirituanos, nos refería, desde sus casi 100 años de edad, “que en los coros de clave se usó un tipo de tumbandera en que la cuerda se fijaba a una pared”.⁸

Otra vieja descripción sobre la forma de confeccionar este instrumento, la expresa Primitivo Arcos Escalona, del municipio Cacocum, provincia Holguín, quien dice que “La tumbandera era un hueco en la tierra tapado por un pedazo de lata, la tapa tenía un orificio en el centro por el cual pasaba un alambre, uno de los extremos de éste estaba atado a una verja o a un árbol de madera flexible. El otro extremo del alambre se fijaba a un madero que se encontraba enterrado en el centro del hueco”.⁹

Una variante, al parecer particular, se recuerda en el municipio Colombia, provincia Las Tunas. Ésta se refiere al empleo de tres cuerdas, “una de tripa de ganso, otra de pita de corajo y la otra de cuero muy fino y bien cortado de ternero. Eran de tres gruesos diferentes para obtener diferentes sonidos. El hueco abierto se tapaba con cuero de res al que se le abrían sólo tres huequitos por donde pasarían las cuerdas” (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 533).

El uso de estas tres cuerdas está justificado por la función armónica que solía desarrollar el instrumento, vinculado con la realización de una progresión próxima a los sonidos I-IV y V de la tonalidad.

A manera de ejemplo incluimos las medidas, en milímetros, de una tumbandera reconstruida, en Mayarí, Holguín, durante 1988.

5 Ramón Casals Noel, n. 1946. Palma Soriano, Santiago de Cuba, 1988. Entrevista realizada durante el Festival de las Artes del Caribe en Santiago de Cuba, 1988 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

6 *Yagua*: peciolo ensanchado de la hoja de la palma real.

7 Arístides Ruiz Boza, n. 1931. San Luis, Santiago de Cuba, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 248-249).

8 Leoncia Marín, n. 1882. Sancti Spiritus, ciudad, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

9 Primitivo Arcos Escalona, n. 1909. Cacocum, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 203-205).

Longitud de la vara	3 400
Longitud de la cuerda	1 040
Longitud de la yagua	750
Ancho de la yagua	540
Cavidad de resonancia:	200 profundidad
	530 diámetro. ¹⁰

Ejecución

En la ejecución de la tumbandera o kaolín, el tocador puede estar sentado en el suelo, en una silla o de pie; ello depende de las habilidades o de las preferencias del músico; asimismo puede realizarla uno solo o repartirse entre dos.

El cordófono se toca golpeando la cuerda con un palito, pulsándola, o por frotación. Esta última técnica se logra deslizando una mano por la cuerda. Otra manera de ejecución se produce flexionando el portacuerda con movimientos de arriba hacia abajo, a la vez que se pulsa la cuerda; con ello se logra variar la tensión y como resultante, más diversidad en las alturas del sonido.

En la tumbandera o kaolín también se percute sobre la tapa de la caja de resonancia con una o dos baquetas o palitroques.

Estas técnicas de ejecución se combinan entre sí, y dan como resultado estas variantes:

- percusión de la cuerda y pulsación de la cuerda;
- percusión de la cuerda y de la tapa;
- percusión, pulsación y frotación de la cuerda.

Éstas son las que hoy conocemos y así se describen en numerosos testimonios que recuerdan su pasado. “Los tocadores de tumbandera se sentaban en el suelo y tocaban un palito en la cuerda y con el otro en la yagua”, dice Primitivo Arcos Escalona (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 204-206).

En su obra, Fernando Ortiz refiere que, en Cuba, la tumbandera se tañe por lo general percusivamente, por medio de dos palitos o baquetillas. A menudo, con uno de éstos se da un golpe en la cuerda atirantada y se produce un sonido. Otro se obtiene percutiendo sobre la yagua que cubre el hoyo o cavidad resonante (1952-1955, v. III: 200).

Este instrumento no implica grandes dificultades para su ejecución por resultar un cordófono muy simple; por supuesto, de la destreza del tocador y de su forma de interpretación dependerán los resultados que se alcancen.

Aunque no se realizaron mediciones acústicas por razones obvias, la tumbandera se considera empíricamente de registro grave. Ello se justifica por la longitud que posee la cuerda y por el diámetro y profundidad de la caja de resonancia.

¹⁰ Tumbandera reconstruida por Miguel A. Obilio Lobaina, n. 1922. Mayari, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 48).

Función musical y social

La tumbandera o kaolín desempeña la función de bajo rítmico-armónico en las agrupaciones instrumentales en que participó y participa; en particular, en los conjuntos de son y en los de gagá o rará, respectivamente. También sirvió para acompañar al punto y los coros de clave junto a otros cordófonos, idiófonos y membranófonos.

En los conjuntos más primarios de son en que se tocaba, podía sonar al lado de la bandurria, el tres o la guitarra, las maracas y el machete. Sobre su participación en estas agrupaciones de son señala Danilo Orozco: “En la *tumbandera* (...) se tuvo un importante medio de expresión desde el ancestro africano, los cantos de transición hasta lo sonero; la relación de sus planos sonoros *fibra-yagua* devino fundamental, y junto a otras fuentes (marímbula, botijuela, bajos), delimitó rasgos básicos donde las posibles funciones armónicas se subordinan al sistema de acentos y de interrelación” (*Antología integral...*, LD 286 y 287, 1987). Con la incorporación de la marímbula y el bongó, a la primera se trasladaron las funciones armónicas y la percusión en la tapa de la caja resonante al discurso rítmico del bongó.

El kaolín sólo interviene en las fiestas de gagá o rará en las comunidades de haitianos y sus descendientes en Cuba y forma parte de su conjunto instrumental, cuando éste se encuentra en el lugar de la fiesta. Se precisa esta aclaración, pues las características morfológicas de este cordófono no le permiten trasladarse a otro lugar, aunque el evento tiene un carácter eminentemente traslaticio.

El conjunto lo integran los basines, tambourin, guamo y el triyang. Cuando éstos no participan, el kaolín se acompaña de un catá, el cual se coloca a su lado. Este pequeño conjunto instrumental acompaña los cantos que se interpretan en la casa desde donde parte el bande rará o gagá en su recorrido.

A menudo se ponen animales dentro de su caja de resonancia, entre los cuales se destacan lagartos, ranas, gallinas y guineos. Generalmente, el uso de animales junto a un instrumento de la música tiene una función mágico-religiosa, y aunque en el caso que nos ocupa no conocemos el significado de esos animales, resulta muy probable que tenga tal explicación. Esta hipótesis se justifica por el carácter sagrado que tiene el kaolín en Haití.

Si bien, en la actualidad, el kaolín ha simplificado en suelo cubano su carácter religioso —como ha sucedido con las manifestaciones músico-danzarías del gagá o rará—, este cordófono mantiene algunos elementos que aluden a su sacralidad de origen, como el bautizo con agua bendita y alcohol antes de comenzar la fiesta de la Semana Santa

haitiana, así como la presencia de los animales antes mencionados.¹¹

Historia

El origen de la tumbandera y el kaolín se remonta a su antecedente africano, en el cual existen numerosos instrumentos musicales con principios morfológicos y acústicos parecidos al cordófono en cuestión. Tal es el caso de los arcos terrosos extendidos por toda África, por sólo citar un ejemplo.

Según refiere Ortiz, quien acudió a prestigiosos investigadores, en la región centroafricana hay un cordófono similar denominado *nguanda-nguanda*. Así como Olga Boone lo observó en el antiguo Congo Belga (Zaire) con el nombre de *igbombo*. Ortiz también cita la descripción del doctor Maclaud, quien vio un instrumento parecido entre los malinqué o mandinga cautivos en tierra Futa-Dyabin. Y así seguiríamos una extensa fuente documental que ya Ortiz argumenta y demuestra en su obra (1952-1955, v. III: 200- 201).

Por esas razones, este cordófono pudo haber entrado a Cuba con cualesquiera de los componentes étnicos de origen africano que arribaron a estas tierras. La fuente fundamental de donde surge la tumbandera, ya sea por su morfología como por su terminología, es aportada por el conglomerado etnolingüístico bantú traído a Cuba, así como hacia otros países del Caribe.

Sin embargo, su historia y desarrollo en Cuba responde a dos procesos de transculturación diferentes ocurridos en dos medios socioeconómicos y culturales también distintos, lo cual devino, en el caso de este instrumento, dos resultantes funcionales muy bien diferenciadas.

Por una parte, está el proceso de formación y desarrollo que inicia y concluye la tumbandera, y, por otra, el proceso de formación y desarrollo del kaolín que se origina en Haití, pero que se insertó al medio cubano, para continuar su historia de manera paralela e independiente a la de la tumbandera, y pertenece hoy día a la organología cubana.

En Cuba, la tumbandera se desarrolló en lo fundamental en la zona oriental del país, aunque hay testimonios de su presencia en la provincia Sancti Spiritus, como se evidencia en esta cita: “allí en el solar de la Tía Tomásica; donde con anterioridad se habían celebrado en otros años, presenciemos el que llamaremos postrer ‘fandango’, a raíz de terminada la guerra del 68 (...) En el fondo del solar se hallaba colocada la tumbandera” (Rodríguez Valle [b], 1975, no. 17: 18).

Los testimonios y referencias más antiguos señalan su uso durante el siglo XIX y su empleo se recuerda aún hacia la década de los 40 del presente siglo.

Fernando Ortiz recoge los siguientes datos sobre “el uso obligatorio de la *tumbandera* en los bailes de negros, en vez de los *tambores*, fue pedido al Capitán General de Cuba por el Gobernador Militar de Cienfuegos, el 21 de junio de 1843, para impedir que los cubanos se comunicaran en el campo unos con otros para conspirar y sublevarse, por medio de un lenguaje de *tambores*” (1952-1955, v. III: 193).

También en la siguiente crónica se manifiesta la presencia de este instrumento musical: “Octubre 10 de 1879. Se efectúa la celebración de esta fecha bajo el general José [Maceo]. Mandó a tocar atención y hecho esto comenzó a dar lectura a la locución. Imposible es pintar el grandísimo entusiasmo en las filas de aquellos patriotas. Atraron el espacio los estrestosos vivas a la Independencia y a Cuba libre. El día y las primeras horas de la noche las pasaron alegremente entre sonidos del tres, acordes de bandurrias y los cantos de ‘pajarito volando va’, acompañados por los graves acentos de la original *tumbandera*.”¹²

La existencia del instrumento en Cuba —bajo el nombre de *tingotalango*— se reflejó en el estribillo de un canto popular asociado a una danza campesina, que dice: “Hay en Cuba un instrumento / que se usa mucho en el campo, / no es de cuerda ni es de viento, / se llama *tingotalango* / Tumba Antonio, dale que dale, / Tumba Antonio, *tingotalango* / en la campiña cubana, / y se entusiasma bailando / de la noche a la mañana. / Tumba Antonio, etc.” (Ortiz, 1952-1955, v. III: 187).

El kaolín, dentro del contexto de las comunidades haitianas en Cuba, tiene un uso cada vez menor, tendente a la extinción, debido a que hoy día se cuenta con medios sonoros con mayores posibilidades acústicas y sus portadores no son ajenos a esta realidad.

Este proceso de cambio se observa en la incorporación de instrumentos cubanos, como la guitarra, la tumbadora y el bocú, en los conjuntos instrumentales de *gagá* o *rará*. Ello también muestra un proceso de interacción y síntesis que responde, en definitiva, al desarrollo histórico que ha tenido este cordófono tanto en Cuba como en el Caribe.

Guitarra¹³

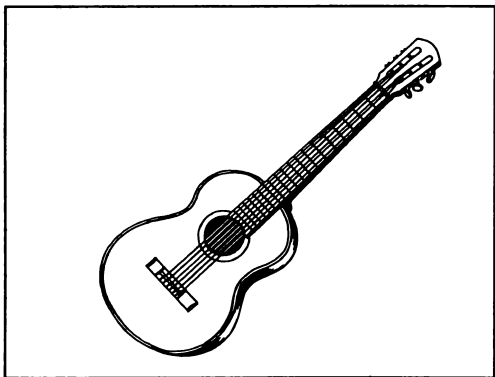
Descripción y clasificación

Cordófono compuesto con portacuerdas en forma de mango unido orgánicamente a la caja de resonancia y añadido como cuello o brazo. La caja presenta por lo

11 Entre los haitianos y sus descendientes, residentes en Cuba, se acostumbra utilizar como agua bendita, agua común previamente preparada, que se obtiene por la obra de un niño pequeño. El niño sostiene un recipiente con agua y le echa un poco de sal e introduce dentro del recipiente unas hojas de albahaca.

12 En el disco *Antología integral del son...*, el musicólogo Danilo Orozco cita esta crónica de Sánchez Figueroa.

13 Ana Victoria Casanova Oliva, autora.



Guitarra. Dibujo de Mario González, 1995.

general forma de ocho, con clara delimitación de su tapa, lados o costillas y fondo. Entre otras, pueden apreciarse las formas de tercerola —uno de los lados superiores de la caja con una hendidura asemejando su imagen al arma de fuego de igual nombre— y la de pico o estrella —con dos ángulos salientes hacia los bordes superiores formados por la unión de los aros—. Posee una abertura o boca circular en el tercio superior de la tapa. En la cara anterior del brazo o mástil aparece el diapasón dividido en 19 trastes. La parte extrema del brazo termina en una pala o cabeza un poco más ancha que el mástil y ligeramente echada hacia atrás. En la pala está el clavijero con sus clavijas para cada una de las cuerdas, que se tensan desde el puente —colocado en el tercio inferior de la tapa, equidistante a la boca y al borde inferior de la tapa— hasta las clavijas correspondientes. Cuenta con dos huesillos, uno en el extremo superior, delimitando el brazo de la pala, conocido como cejuela, y otro encima del puente. Estos huesillos determinan el tiro de cuerda y su afinación. Por lo común es de ejecución digital (321.322-5) y, ocasionalmente, se toca con plectro (331.322-6).

Terminología

Aunque la voz más utilizada y extendida en todo el país para identificar este instrumento es guitarra, se designa localmente con otros términos como *guitarra-seis y/o, seis y quinto* o *requinto*.

La etimología de la palabra guitarra aparece en la voz persa *ketar* y era adoptada para identificar el antecedente organológico de la guitarra actual; también se cree que el término provenga del griego *ketara* y que de ésta se derivan los nombres *gitara*, *gitarra* y finalmente, guitarra.

En las voces guitarra-seis y seis, el término que indica número o cantidad, y que en el primer caso se añade a la voz guitarra, también se acostumbra a aplicar de manera independiente sin necesidad de aclarar que se alude al cordófono citado; de esta manera, se refiere al total de cuerdas que posee y caracteriza

a la guitarra. En otros casos, seis se aplica como sinónimo de guitarra acompañante. En algunas localidades, este término ha caído en desuso.

El valor semántico de las voces quinto o requinto alude a la explotación del registro más agudo del instrumento dentro de un conjunto determinado o a la presencia de una afinación más aguda respecto de cordófonos del mismo tipo o dentro de una sección de esta clase de instrumentos musicales. Este ejemplar presenta dimensiones más pequeñas que las habituales para la guitarra; sobre todo, en el diapasón, y se afina comúnmente una 4ta. o una 5ta. más alta.

El vocablo prima se usa de manera generalizada para calificar la función desempeñada en un conjunto por una guitarra en particular; en la música, este término identifica la voz o el instrumento más agudo dentro de una sección y que asume un relevante papel melódico o improvisatorio.

En muchos casos, la guitarra denominada quinto o requinto también se identifica como prima, pues por lo regular coinciden todas las peculiaridades descritas en cuanto a afinación y función musical —la que *puntea*, suele decirse—, y en la práctica de la música, dichos términos fungen como sinónimos. Además, estas voces tienen como característica común que pueden aplicarse de manera ambivalente: como sustantivos o adjetivos que modifican el nombre guitarra.

Resulta habitual escuchar la combinación de la palabra guitarra, con el adjetivo *criolla*, adoptado para designar y discriminar los ejemplares de confección nacional y, por tanto, no importados.

Construcción

La construcción de guitarras en Cuba se realiza de manera artesanal; con un mayor o menor grado de profesionalismo, en correspondencia con los conocimientos particulares del individuo que la enfrente. Así, hay constructores altamente especializados, y otros que, a partir de experiencias en trabajos de carpintería y ebanistería, confeccionan de manera colateral este instrumento de música.

Algunos constructores sólo efectúan una línea de producción, otros establecen diferencias en cuanto al tipo de guitarra que desean confeccionar. Utilizan las maderas de mayor calidad para instrumentos que denominan *de concierto*, y con menor rigor en cuanto los materiales —y, a veces también constructivo— elaboran los ejemplares que llaman *de estudio* o, simplemente, *guitarras sencillas*.

De acuerdo con la calidad que se persigue, en cada instrumento se hace la selección de las maderas. Habitualmente se prefieren las maderas preciosas¹⁴ y bien secas para lograr un mejor sonido.

Existen diversos grados de complejidad para la confección de una guitarra: desde la más rústica, como puede ser la talla del fondo de la caja, los aros y el brazo del instrumento en un solo bloque de madera, hasta la construcción por ensamblaje de las partes previa-

14 Estas maderas son conocidas popularmente entre los artesanos como maderas duras.

mente elaboradas, con mayores o menores requerimientos en la selección de los materiales.

En ambos casos se realiza de antemano una plantilla que representa la mitad cortada longitudinalmente de la caja y se traza la silueta en una y otra mitad.

En ejemplares muy rústicos, este dibujo se hace sobre la madera tomada del tronco o raíz del árbol y se ahueca con gubia y machete para lograr el interior de la caja y el brazo. La superficie exterior se rebaja con machete y lija. A esta parte se le pone como tapa una tabla de cedro fina que se pega o clava —aunque esta última práctica resulta obviamente nociva para la calidad del sonido—, se utiliza como recurso inmediato por algunos artesanos muy primitivos. Con posterioridad se abre la boca en la tapa armónica y se decora el instrumento con incrustaciones de madera o de hueso alrededor de la boca y la tapa.

Cuando son guitarras ensambladas, éstas se confeccionan con un amplio espectro de maderas, tanto nacionales, como nacionales e importadas. No obstante, se han observado ejemplares —sobre todo, en áreas rurales—, en los cuales sus constructores se han servido de uno o dos tipos de maderas en aras de satisfacer con inmediatez, y de acuerdo con los recursos disponibles, la necesidad de un instrumento.

Cuando se construyen con una sola clase de madera sirve por lo general el pino, el cedro, la caoba y hasta el *playwood*; estas dos últimas no recomendables, por el pobre resultado acústico que se obtiene de ellas. Cuando se combinan dos especies maderables se seleccionan comúnmente la majagua y el cedro, o el pino y el cedro.

En la mayoría de los ejemplares vistos, lo más habitual es la combinación de varias maderas, así como otros materiales, como metal y hueso, para partes muy específicas del instrumento. Las opciones más generalizadas son las siguientes:

Tapa: pino abeto, pino cedrín, pino tea, pino blanco, pino ciprés, cedro, cedro congolés y cedrín.

Tapa inferior o fondo: caoba, mamey de Santo Domingo, cedro, pino, baría, majagua, manzanillo, teca, nogal, caoba, arce ojo de perdiz, palisandro, ciprés.

Cadenas y barras armónicas —estas últimas llamadas también *barras interiores* o *abanico armónico*—: pino blanco, pino abeto y cedro. Para las cadenas del fondo se utiliza preferentemente el cedro.

Aros o costillas —reconocidos además como *cercos*, *lateral* o *cinta*, y en ocasiones popularmente como *costillar*—: cedro, majagua, caoba, baría, teca, palo rosa, nogal, ciprés. Por lo regular se emplean las mismas maderas para el fondo.

Brazo: pino, pino blanco, majagua, cedro y caoba. Estas dos últimas resultan las más comunes.

Pala, cabeza o paleta del clavijero: maderas semejantes a las del brazo.

Clavijas: algunos prefieren maderas como el júcaro, la caoba y la majagua; otros, el cedro, y alegan que las conocidas como maderas duras no se adecuan

para tensar bien la cuerda, “porque al darle vueltas se pone lisa y la cuerda patina en su superficie, lo que trae como consecuencia la falta de tensión”.¹⁵ Por lo general debe ser una madera diferente de la usada en la pala.

Diapasón: mamey de Santo Domingo, roble, ébano real, caoba,¹⁶ majagua, júcaro, ácana, cedro, ébano carbonero, baría, nogal, palisandro, majagua azul.

Trastes: se confeccionan de planchuelas de cobre (o cable de este mismo material), bronce, latón, otras aleaciones en las cuales pueden intervenir la plata o alpaca y otros metales no muy duros. Artesanos muy empíricos han acudido al acero-níquel.

Puente: baría, caoba, sabcú, júcaro, majagua, jiquí, palisandro, ébano carbonero, ácana, pino y arabo.

Huesillos o cejuela: marfil o hueso tomado de canilla de res.

Varios constructores refieren que el diapasón y el puente deben ser de la misma madera, pero esto no se cumple en todos los ejemplares observados.

Baticola, cordal o *sobrepuente*: puede confeccionarse de metal, preferentemente acero-níquel, o de maderas como el ácana.

Cuba cuenta con reconocidos *luthiers*, pero por el interés que reviste la construcción de este cordófono en el país, hemos estimado oportuno detallar como se efectúa de forma empírica por un gran número de artesanos populares.

En general, como modelos o tipos se emplean otros ejemplares confeccionados por *luthiers* nacionales o extranjeros; la plantilla de contrachapado que sirve para el trazado de las siluetas de los futuros instrumentos se hace sobre finas láminas de madera, con un grosor entre 2 y 3 milímetros.

El orden en que se construyen las partes depende de cada artesano y algunos prefieren la terminación de todas y cada una de ellas antes de iniciar el proceso de ensamblaje. El tiempo de duración del ensamblaje difiere entre los distintos artesanos y puede extenderse hasta un año en guitarras de alta calidad. Otros confeccionan de manera paralela las distintas secciones y su montaje, urgidos por la necesidad del uso del instrumento.

Lo más usual es el trazado de las mitades longitudinales de la tapa, las cuales se recortan por las siluetas y se lijan por sus bordes. Resulta común unir previamente dos tablas con cola y sobre esta unión, y teniéndola en cuenta como eje simétrico para las dos secciones de la tapa de la guitarra, se traza su silueta.

Con posterioridad se dibuja la boca y sin abrirla se marqueta por el borde, después de realizar cortes con un compás en su derredor con una rebaja de un poco más de 1 mm de profundidad; se cortan pequeñas piezas de madera denominadas *peones*, de unos 3 mm de largo, que se pegan alrededor de la boca, así como el cintillo de banda o zuncho que aguenta la marquetería y que rodea la boca. Estas incrustaciones se hacen con diferentes especies maderables o con nácar, en búsqueda de un contraste de colores y

15 Ángel Ortega Rodríguez, n. 1934. Morón, Ciego de Ávila, 1987 (Diario de campo, Ciego de Ávila, 1987: 124).

16 Algunos informantes expresan que no es recomendable este tipo de madera en el diapasón, pues mancha los dedos durante la ejecución y también suele deteriorarse con facilidad.

de belleza. Lo más habitual desde hace largo tiempo es comprar en el comercio o confeccionar previamente tiras de marquetería que luego se insertan en la hendidura practicada. Ya desde la década del 20 del presente siglo, en los comercios especializados se vendía todo el adorno listo para instalar.

Concluido este procedimiento, con el compás se presiona por el trazado de la boca hasta perforar la tapa y sacar la circunferencia de madera.

Se pone la tapa en un molde confeccionado con antelación y se procede a pegar las finas barras de madera que refuerzan la tapa y que se sitúan en sentido transversal a la veta de la madera, y las barras o abanico armónico. Estos listoncitos de madera deben estar bien lijados y pulimentados. El abanico armónico se coloca aproximadamente en sentido de la veta de la madera de la tapa para ayudar en la vibración o resonancia de ésta con la frecuencia de las cuerdas durante la ejecución.

El número de barras del abanico varía de un constructor a otro; algunos las sitúan a distancias uniformes, pero esto no ocurre siempre. Las formas de colocación son múltiples y cada artesano tiene su propio modelo de estructura.

Cuando se concluye el pegado del abanico armónico, se fijan de igual manera las cadenas y los refuerzos de la tapa. Una vez secas se une el brazo o mástil a la tapa y se procede a ensamblar los aros o costillas a la tapa mediante cola y unas pequeñas piezas de madera denominadas *dentellones*, las cuales reciben las cadenas que refuerzan el fondo de la caja.

La cabeza o pala forma parte del brazo y, generalmente, se construye de una sola pieza de cedro; si se confecciona separada, ha de unirse antes de pegar el brazo a la tapa. Los calados del clavijero se efectúan con una barrenadora y corresponden con las seis llaves con que cuenta el instrumento, dispuestas en tres pares paralelos.

La construcción de las clavijas de madera constituye una práctica ya escasa; por lo regular, se ha comprado en los comercios el clavijero ya elaborado con clavijas de metal, hechas de una aleación de bronce y cromo, y en ejemplares de concierto suelen utilizarse llaves con nácar en el remate o cabeza. Algunos artesanos suplen las dificultades de adquisición de este aditamento encargando su confección a talleres de mecánica.

Las láminas finas de madera de los aros o costillas se doblan para obtener la forma deseada mediante diversos procedimientos: con un hierro o tubo caliente, por medio de vapor de agua; se sumergen por un rato en agua caliente o durante 24 horas en agua a temperatura ambiente; luego se colocan en un molde con la silueta de la guitarra por un día completo. Al

secarse la madera, los aros mantienen las curvas del molde.

El fondo o tapa posterior se corta en dos mitades longitudinales, y, en este lugar, se pone o no una junta o junquillo de madera de otro color que se encola a estas dos secciones por la parte exterior; en el interior se pega un listón de madera o tapajuntas que cubre la unión y la asegura. El fondo también puede confeccionarse como la tapa, a través del trazado de la silueta sobre dos tablas unidas por el pegado de un junquillo. En este caso, el tapajuntas se coloca después de recortado el fondo.

El fondo, así como la tapa, no es plano, sino que presenta una ligera curvatura en sentido vertical y horizontal que se logra forzando la madera al encolarla a las cadenas para mantener la bóveda (nombre que recibe esa curvatura). Se procede así a insertar el fondo al resto de la caja resonadora y al brazo, ya ensamblados.

El diapasón se hace generalmente mediante una plantilla confeccionada con anterioridad o tomada de la copia de un diapasón de otro instrumento. Hay artesanos que emplean el sistema de dividir el largo de la caja en tres, dos tercios de ésta son divididos entre 18, y de esta manera, obtienen el lugar de colocación del primer traste; el resto lo dividen de nuevo entre 18 y logran el segundo traste y así de forma sucesiva.¹⁷ Otros constructores plantean de manera más exacta: "Para sacar la distancia entre un traste y otro debe medirse el largo que hay de ceja a ceja; es decir, entre el puente y el mástil. Del huesillo del puente al del mástil hay 486 mm y el centro debe ser el borde superior de la caja. De eso depende la afinación. Esa cantidad —es decir, 486 mm— debe dividirse entre 18 y el cociente es la primera distancia entre la ceja y el primer traste, que son 22 o 23 mm más o menos, se resta a la cantidad de milímetros que quedan y vuelve a hacerse la misma división entre 18, y así hasta el final".¹⁸

Ya marcado el lugar de los trastes en el diapasón, se fija éste al brazo; después se corta con una sierra de castilla o cuchilla la superficie; ya cercenada ésta se colocan y encolan los trastes, todos al mismo nivel.

El puente se pega a la tapa de resonancia en el lugar adecuado mediante cola. Con anterioridad, la superficie interior de éste debe rayarse con un objeto filoso para que estas ranuras se llenen de cola, lo que proporcionará mayor adhesión del puente a la tapa. La utilización de pequeños clavos como medio para unir el puente, resulta nociva para el resultado sonoro, pero pueden hallarse en ejemplares muy rústicos, situados hacia el primer y segundo tercios del largo total de esta pieza.

El proceso de terminación del instrumento se comienza mediante el lijado y cepillado. Se le aplica una fina capa de barniz, y ya seco se recubre con una superficie de goma laca.¹⁹

17 Rodobaldo Veloso Rodríguez, n. 1934. Camagüey, ciudad, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989: 10).

18 Leonardo Chávez Llorente, *Narito*, n. 1906. Yara, Granma, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 382-388).

19 Otros procedimientos para fines semejantes son el uso de un sellador transparente al derretir poliestireno en gasolina, sustancia que se pone durante siete días al sol y después se aplica con una brocha. La utilización de una mezcla con alcohol, en el cual se sumerge aserrín de cedro angolano, durante cinco o seis meses y con este líquido se tiñe la madera del instrumento. Son éstos unos pocos ejemplos de diversas soluciones aplicadas por los artesanos en su labor constructiva.

Otros artesanos emplean productos sintéticos nacionales o importados, y algunos prefieren aplicar a la caja pintura de aceite de colores brillantes y hacer dibujos contrastantes en la tapa o alrededor del borde de la boca. También se ponen secciones de carey o plástico sobre la tapa con una función ornamental y para que además se percutan durante la ejecución.

La colocación y uso de una baticola o sobrepuente hacia el extremo inferior de la caja, puede realizarse por algunos constructores o ya por el músico. Esto tiene la función de reforzar el puente y en general se hace en las guitarras de afinación más aguda, como el quinto o la prima.

Para ejemplificar las dimensiones de la guitarra más común con caja en forma de ocho se exponen las medidas mínima, máxima y promedio de una muestra de 20 ejemplares. Éstas fueron confeccionadas por artesanos de todas las provincias del país:

	<i>Minima</i>	<i>Máxima (en mm)</i>	<i>Promedio</i>
Longitud total	835	1 020	977,2
<i>Caja</i>			
Longitud	425	500	472,6
Altura			
menor	80	95	89,5
mayor	97	104	100,2
Anchura			
menor	235	350	271,1
intermedia	190	275	233,7
mayor	290	400	359,2
<i>Brazo</i>			
Longitud	443	642	530,2
Anchura			
menor	40	50	64,85
mayor	54	70	48,57
<i>Diapasón</i>			
Longitud	300	466	440,5
Anchura			
menor	45	60	51,4
mayor	55	70	63,55
<i>Pala</i>			
Longitud	160	195	173,6
Anchura			
menor	50	70	73,71
mayor	70	80	61,8
<i>Boca</i>			
Diámetro	78	92	84,7
<i>Puente</i>			
Longitud	135	212	187
Anchura	10	35	26,8
Altura	10	18	12,1

En cuanto a las dimensiones pueden hallarse muchas variantes. A continuación se relacionan las medidas (en milímetros) de un quinto observado en el municipio Cacocum, provincia Holguín, perteneciente al tocador Natalio Rivera,²⁰ cuyas características morfológicas no difieren de la guitarra común, pero resulta notablemente más pequeña.

Longitud total	800
<i>Caja</i>	
Longitud	380
Altura	
menor	85
mayor	90
Anchura	
menor	240
intermedia	210
mayor	325
<i>Brazo</i>	
Longitud	390
<i>Pala</i>	
Longitud	180
<i>Diapasón</i>	
Longitud	310
Anchura	
mayor	60
menor	50
<i>Boca</i>	
Diámetro	75
<i>Puente</i>	
Longitud	170
Anchura	30
Altura	10

El tiro de cuerda es la longitud de ésta tensada desde el huesillo superior o cejuela hasta el puente. Esta medida resulta fundamental para todos los cordófonos de punteado, pues representa la longitud de la cuerda vibrante. El tiro de cuerda de la guitarra es regularmente de 650 milímetros.

Las cuerdas se fijan por un extremo al puente y por otro se enrollan a las llaves o clavijas correspondientes en el clavijero. Ya encordado el instrumento, se hacen movimientos giratorios a cada clavija según la cuerda que se está afinando, hasta obtener el sonido adecuado.

La afinación de la guitarra se efectúa mediante una sucesión de 4tas. justas con excepción de la 3ra. mayor que aparece entre la tercera y segunda cuerdas y corresponde a los siguientes sonidos al aire del grave al agudo *mi1, la1, re2, sol2, si2, mi3*. La afinación puede iniciarse por la cuerda más grave a la más aguda; pero, en todos los casos, después de afinada la sexta, o la prima, pisando el quinto traste se alcanza el sonido al aire que corresponde a la cuerda inmediata inferior o superior, respectivamente; con excepción de la tercera cuerda que se presiona en el cuarto traste para obtener la segunda al aire. La afinación también puede lograrse mediante otros procedimientos, como la sucesión de armónicos, por 8vas. o por acordes.

Ejecución y caracterización acústica

En la ejecución de la guitarra, dentro de la música folclórico-popular de Cuba, el tocador puede estar de pie o sentado. Si el guitarrista se halla de pie puede o

20 Natalio Rivera, n. 1918. Cacocum, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 208-211).

no colocar —en dependencia de sus habilidades— una sogá o cordel de uno a otro extremo del instrumento en sentido del largo y pasar ésta por la parte trasera de su cuello, sobre el hombro (izquierdo o derecho, según el músico sea diestro o zurdo), a través de la espalda en sentido diagonal, de manera que le quede situado a una altura similar a si estuviera sentado. Otro tipo de cordón utilizado pende del cuello y termina en un gancho de metal que se fija a la boca de la guitarra.²¹ Esto facilita una ejecución relajada, pues la guitarra pende sujeta de la cuerda.

En la práctica tradicional, si el tocador está sentado sitúa el instrumento de forma oblicua hacia la región abdominal, mientras toca ligeramente el pecho la parte superior y lo apoya sobre la parte anterior y superior del muslo derecho con las piernas cruzadas. Ya con una formación académica, o una actitud imitativa, es habitual mantener una posición semejante a la descrita, pero apoyada la guitarra sobre el muslo izquierdo —sin cruzar las piernas—, mientras el pie izquierdo se pone sobre un pequeño banco de 100 a 150 mm de alto. También resulta común entre los tocadores apoyar un pie sobre el otro ladeado que descansa sobre el suelo, en aras de buscar mayores facilidades para la ejecución. En cuanto a la posición de las piernas y el pie, vale igual aclaración, si nos hallamos ante un ejecutante que toque a la derecha o a la izquierda.

En la música folclórico-popular cubana, la guitarra se ejecuta por *pulsación* mediante el punteo o el *rayado* de las cuerdas, en lo fundamental con las yemas y/o las uñas de los dedos, o con el empleo de un plectro denominado *uña* o *púa*, sujeto entre las yemas de los dedos índice y pulgar de una u otra mano. También puede añadirse una especie de anillo en el dedo pulgar para pulsar y marcar sólo los bajos o bordones. Mientras, con las yemas y falanges de la mano contraria, se acortan o alargan las secciones de cuerda vibrante al pisarlas o presionarlas.

Según algunos métodos, la colocación del brazo sobre el borde de los aros superiores de la caja de la guitarra es mediante el apoyo en este lugar de la porción del antebrazo cercana al codo (Orozco, 1978: 13).

Por su parte, en *La guitarra: su técnica y armonía*, González Rubiera señala que si bien esta colocación del antebrazo resulta la correcta, no debe situarse cerca del codo, sino de manera que la mano caiga naturalmente y quede el dedo índice al nivel del borde de la boca y no afecte de manera directa la mano sobre la boca o tarraja de la guitarra, pues esto interfiere el logro de un sonido adecuado, y añade: “la relación más correcta que debe haber entre la mano y el antebrazo es la que forme un ángulo de ciento treinta y cinco grados, aproximadamente, entre la línea que marca el antebrazo por su parte superior y los dedos de la mano” (1985: 26).

La forma de ejecución que aparece en numerosas fuentes bibliográficas, indica en la mano derecha el empleo de los dedos pulgar, índice, medio y anular,

mediante la pulsación por la flexión ligera de las falanges extremas, de manera que la última quede en una posición de ángulo recto sobre las cuerdas; mientras, el pulgar roza la sexta cuerda lateralmente. Cuando la ejecución de la guitarra se hace con la uña, esta posición presenta cambios, en aras de facilitar el punteo (Orozco, 1978: 13-14).

De manera excepcional puede observarse la utilización del dedo meñique para sumar nuevas posibilidades armónicas, con el fin de alcanzar acordes completos; sobre todo, en acordes de trecena, tal como lo sustentan y explica González Rubiera (1985: 28).

El lugar de la pulsación varía según la calidad del sonido que se quiera lograr: si se desea un sonido brillante, se pulsa cerca del puente; si se requiere de otro más pastoso y suave, se toca hacia el centro del largo de la cuerda, cerca del traste 12 (González Rubiera, 1985: 27).

Según el tipo de pulsación que realice el ejecutante se obtienen diversas calidades y duraciones del sonido; asimismo es posible pulsar una o dos cuerdas de manera simultánea, y mediante el contacto de las cuerdas con las yemas de los dedos o el borde externo de la mano, puede apagarse la vibración.

En cuanto a la mano izquierda se utilizan con regularidad los dedos índice, medio, anular y meñique, mientras el pulgar se mantiene, de manera usual, por la parte trasera del brazo, un poco inclinado, hacia la mitad del ancho del brazo sin que sobresalga del mástil; así sirve como apoyo para el movimiento del resto de los dedos, que se ubican hacia arriba, flexionados sobre el brazo, de manera que las puntas de éstos puedan ponerse sobre las cuerdas. Otro recurso es emplear el dedo en *ceja* o *cejilla*, que resulta de colocar el dedo índice sobre uno de los trastes presionando algunas cuerdas o todas y que eleva la afinación del instrumento al producirse el acortamiento de las cuerdas. También en aras de sacar el mayor partido armónico a la guitarra acompañante, González Rubiera preconizaba el uso de la *doble ceja*, con el empleo de los dedos índice y anular; pero esto constituye una práctica muy específica de los procedimientos de ejecución y armónicos de este maestro cubano.

En su interpretación existen combinaciones de ejecución entre el pisado de las cuerdas por los dedos de la mano izquierda y su pulsación o rayado por las yemas y/o uñas de la mano derecha. Una de estas combinaciones corresponde a los *ligados*, los cuales pueden ser *sencillos* o *simples*, *dobles* o *redondos*; éstos resultan los más frecuentes en la música popular. Aunque en piezas de mayor elaboración pueden aparecer *triples* y *cuádruples*, e incluso puede tocarse una obra en especial o un largo trozo sin la mano derecha.

El ligado sencillo se consigue mediante la pulsación con la mano derecha de una cuerda pisada o al aire, y el pisado a continuación con un dedo de la mano izquierda en el traste deseado, de manera precisa, me-

21 En este caso se trata de un cordón semejante al de los saxofonistas.

dante un movimiento de golpe de la yema sobre la cuerda dada, para obtener la vibración, sin necesidad de ser pulsada por un dedo de la mano derecha.

El ligado doble consiste en el empleo de esta técnica cuando se liga el sonido alcanzado por el dedo de la mano izquierda de nuevo con el sonido inicial, al retirar este dedo hacia un lado, se tira de la cuerda indicada y se produce un tercer sonido, que puede ser o no igual al primero. Con estos mismos recursos se logran los ligados de tres o cuatro sonidos.

La técnica en los ligados es la que se usa en todos los adornos melódicos característicos en la interpretación de la guitarra. Éstos son: *mordentes*, *trinos*, *apoyaturas*, *gruppettos* y otros muchos.

En la ejecución también se emplean algunos efectos como los *arrastres*, *portamentos* o *glisados*, al pisar una cuerda en el lugar escogido para el sonido de partida y se desliza el dedo sobre la cuerda con la presión adecuada para que no se apague el sonido, hasta el traste que producirá el sonido terminal deseado. Este efecto puede realizarse sobre una cuerda como se ha descrito y, de la misma manera, sobre dos cuerdas o acordes completos.

El rasgueado o rayado se efectúa sobre todas o parte de las cuerdas, y con esta forma de pulsar se obtienen acordes arpegiados y en bloques formados por tres o seis sonidos como máximo. Las formas de rasguear varían de uno a otro ejecutante y dependen de las posibilidades técnico-interpretativas de cada músico y de las particularidades del género de la música interpretada.

Entre las maneras existentes sólo puede realizarse con el pulgar, rayando de las cuerdas más graves hacia las más agudas, y viceversa; rayando rápidamente con todos los dedos, con excepción del pulgar, y comenzando por el meñique hasta el índice y pulsando todas las cuerdas del grave al agudo; en sentido inverso, se empieza por el dedo índice. También pueden usarse el anular, el medio y el índice juntos, y rayarse todas las cuerdas o parte de ellas. Otra forma de rasgueado emplea el pulgar desde el bajo hasta la tercera cuerda, y rayar después la prima y la segunda con los dedos índice y medio. Generalmente, estas formas se combinan durante la ejecución rayada y repetida de acordes.

Entre los recursos de interpretación se encuentra la *tambora*, la cual se obtiene por el golpe de la palma de la mano derecha o cualquier dedo de esta mano sobre las cuerdas pisadas o al aire, en la región cercana al puente; por la percusión de éste o de la caja propiamente, tanto en la tapa, como en el aro superior o fondo con la mano citada o con combinaciones de golpes de ambas manos en la guitarra, según sea el caso. Estas percusiones no sólo se combinan con los acordes logrados por rasgueo, sino también con el punteado de las cuerdas. También se estila percutir las cuerdas sobre el diapason, de manera que golpeen contra éste; tal efecto suele combinarse con diversos rasgueos. Además, si se usa baticola se rasguea en el tramo de cuerda comprendido entre ésta y el puente.

El conocimiento de la técnica de ejecución del instrumento en Cuba, ha presentado diversas vertientes que se mantienen sincrónicamente en la actualidad. Éstas son: el aprendizaje totalmente empírico adquirido de manera autodidacta o mediante la transmisión práctica de otros músicos; el conocimiento con estas características, vinculado con algunas nociones teórico-musicales, y su aprendizaje académico. Por ello, muchos de los métodos de estudio muestran una forma asequible de entendimiento para los ejecutantes con poco o ningún conocimiento teórico-musical.

Debido a esta situación, en algunos aparece la escritura en el pentagrama, en clave de sol y a una 8va. más aguda de los sonidos reales con la inclusión de digitaciones y otros señalamientos, y además gráficos que traducen la notación musical en posiciones de las manos en la guitarra.

En las indicaciones para la digitación de la mano izquierda se comienza por el índice, al cual se le adjudica el número 1, en orden consecutivo sigue el resto de los dedos hasta el meñique, identificado como 4. En la mano derecha, la indicación de los dedos que deben pulsar se hace, en algunos casos, mediante las letras iniciales del nombre de cada dedo: *p* (pulggar), *i* (índice), *m* (medio), *a* (anular). El meñique no tiene terminología definida, debido a su poco uso; cuando se hace se utiliza por lo general la letra *e* y, excepcionalmente, la *ch*, que puede identificarlo como *chico*, según González Rubiera en su método (1985: 29).

En algunos métodos, para la mano izquierda se adoptan números quebrados, en los cuales el numerador indica la cuerda a pisar y el denominador, el traste; por ejemplo: $5/3$ (quinta cuerda pisada en el tercer traste), $5/2$ (quinta cuerda pisada en el segundo traste), $5/0$ (quinta cuerda al aire). Esto se hace en las sucesiones de bajos o bordones, y para puntear las cuerdas, siempre y cuando no sean rasgueadas (López [s. a.]: 18). Esta forma de cifrado también se emplea por González Rubiera y añade el uso del paréntesis para indicar cuándo debe realizarse una pulsación de dos cuerdas a un mismo tiempo (bicordatura); por ejemplo ($4/2$ $1/3$) (1985: 20).

Otros sólo se limitan al empleo de números mixtos como: $6\ 3/2$, $3\ 0/0$, $1\ 3/4$; en los cuales el número entero indica la cuerda; el numerador del quebrado, el traste en que se presiona, y el denominador, el dedo de la mano izquierda con el que debe pisarse la cuerda. Estas cifras se intercalan en las letras de las composiciones musicales que se acompañan (Ruiz Suárez, 1951: [4-5]).

En cuanto al empleo de gráficos, éstos coinciden por lo general en la representación de las seis cuerdas de la guitarra y la división del mástil en trastes. De manera convencional se establece una serie de indicaciones que varían de uno a otro método, de los cuales existen numerosos ejemplos, como el empleo de una *X* para las cuerdas al aire y las pulsadas (Orozco, 1978: 17).

En la escritura de la guitarra resulta muy común y difundida la utilización de gráficos con cifrados en los cuales se combinan letras y números de representación armónica, que deja a la imaginación del músico la posición en que los hará. Esto se emplea mucho por arreglistas en la música popular.

Los resultados acústicos que pueden obtenerse en el análisis del sonido de una guitarra, pueden ser muy variados y nuestra intención radica en aproximarnos a una valoración de esta índole. Para ello se tomaron diversas formas de ejecución que arrojaron las peculiaridades que se exponen de inmediato.²²

En la pulsación de las cuerdas con las uñas y con las yemas se evidenció una notable intensidad del sonido y un amplio espectro.

Las cuerdas pulsadas con las uñas se comportaron de la siguiente forma: en la sexta cuerda aparece un espectro que va de 80 Hz a 2,5 kHz, con formantes del sonido en la zona de 100 Hz y 250 Hz. En la quinta y cuarta cuerdas, los espectros se mantienen entre 80 y 100 Hz, en la zona inferior; pero hacia las frecuencias más altas, éstos varían con los valores de 3,15 kHz y 4,5 kHz, respectivamente, y contienen formantes en 160 y 250 Hz para la quinta, y 315 y 630 Hz en la cuarta.

En las cuerdas restantes (tercera, segunda y prima) se aprecia una tendencia a mantener el límite inferior de las bajas frecuencias en la zona que comprenden los valores 100 y 125 Hz. La prolongación del espectro hacia las altas frecuencias ocurre hasta 4 KHz, en la tercera; 6,3 kHz, en la segunda y 10 kHz, en la primera. En dichas cuerdas, los formantes de sonido aparecen más destacados en la zona de 200 y 315 Hz, para la tercera; 250 y 630 Hz, en la segunda, y 500 Hz y 1,25 kHz, en la prima, respectivamente. En estas cuerdas surge una disminución fuerte y pronunciada de la intensidad general en comparación con la que se obtiene en la sexta, quinta y cuarta cuerdas.

En la ejecución con las yemas se observó una reducción del espectro de frecuencias en las cuerdas comprendidas entre la sexta y la cuarta en relación con el análisis anterior, aunque entre sí se encuentran muy próximas en un ámbito que abarca entre 80 Hz y 1,6 kHz, con zonas destacadas en los formantes sobre los siguientes valores: 160 a 315 Hz, en la sexta; 200 a 450 Hz, en la quinta, y 315 a 630 Hz, en la cuarta. En estas tres cuerdas, la intensidad del sonido es elevada de manera parecida a lo que ocurre en la ejecución con las uñas. Respecto de las cuerdas restantes aparece un ensanchamiento espectral que llega hasta 4 kHz, con formantes particulares en 200, 400 y 630 Hz, para la tercera cuerda; 250, 500 y 800 Hz, para la segunda, y 200 y 315 Hz y 1,25 kHz, para la prima. Debe expresarse que en todos los casos de este tipo de ejecución con yema desaparece parte de las altas frecuencias del espectro. Los envolventes de los sonidos obtenidos en el rasgueado de las cuerdas son altos. Por ejemplo, en la ejecución de la cuarta cuerda es de 7 seg., con una caída suave y reverberante.

En la interpretación de arpeggios de seis cuerdas se aprecia un alto nivel de intensidad del sonido con un rango espectral de 80 Hz a 8 kHz, con formantes en la zona comprendida entre 100 Hz y 630 kHz y puntos significativos de frecuencias entre 60 y 315 Hz.

En los armónicos realizados sobre los trastes 14, 12 y 7 se observó un comportamiento de los espectros de 80 Hz a 6,3 kHz, con picos apreciables en 200 y 630 Hz. Del golpe sobre la caja de resonancia se obtuvo un espectro cuya distribución apareció de 63 Hz a 8 kHz, con puntos de frecuencia notables entre 100 y 500 Hz, y formantes alrededor de las frecuencias que se corresponden con 100 y 200 Hz. El envolvente de este golpe aparece con una curva de poca resonancia y una caída suave y seca de 0,48 segundo.

En la interpretación de un fragmento de una obra se obtuvo un rango espectral de 80 Hz a 3,15 kHz, con formantes desde 100 a 400 Hz y un punto significativo alrededor de 200 Hz.

Función musical y social

En Cuba la guitarra se practica por individuos pertenecientes a todos los sectores sociales y participa en celebraciones laicas y religiosas, sola o junto con diversos instrumentos de música, con los cuales forma los conjuntos más variados; en el acompañamiento del baile y/o canto propios de la mayoría de los géneros de la música folclórico-popular cubana, como las especies de punto campesino, casi todas las manifestaciones soneras (con excepción del changüi y las diferentes expresiones de la canción). También acompaña los cantos de los altares de cruz y los violines espirituales.

En todos los conjuntos instrumentales y en los géneros y especies citados, su función principal es realizar el sostén armónico; en especial, cuando aparece como único instrumento cordófono acompañante —generalmente de la voz— y cuando integra junto al laúd y al tres los conjuntos de punto y son, pues estos dos instrumentos se ocupan del desarrollo melódico y la improvisación.

Cuando se emplean dos guitarras, una de ellas cumple papeles de desarrollo melódico, de improvisación y de contracanto a la línea melódica mediante el punteado; la otra acompaña sobre la base armónica de acordes en bloques o disueltos, y resalta o “bordonea” los bajos, punteándolos. Si hay más de dos, comúnmente, se dobla el acompañamiento armónico, con los mismos sonidos, o se ejecutan acordes complementarios que coinciden con el desarrollo armónico establecido.

Aunque se han mencionado las funciones musicales más generales de este cordófono, merecen especial atención los papeles específicos que puede desempeñar en los casos particulares de su integración a los conjuntos de punto y son.

22 Este análisis se hizo con una guitarra construida por el *luthier* Pablo Quintana, ejecutada por el guitarrista Esteban Campuzano.

La guitarra tiene una presencia importante en los diversos conjuntos que presentan estos tipos de agrupaciones y suele aparecer sola, o combinada de varios modos con otros cordófonos; por ejemplo, el laúd y la guitarra; guitarra y tres; guitarra, tres y laúd; dos guitarras y un laúd, y dos guitarras y un tres.

En las especies genéricas de punto realiza figuras o estructuras rítmicas fijas y cumple una función musical eminentemente armónica, basada, por lo regular, en la sucesión de acordes, intervalos o bajos armónicos sobre los grados de tónica-dominante, como en la tonada ¡Hey!

The musical score is arranged in three systems. The first system shows the vocal line (Voz) with a whole rest, the lute (Laúd) with a rhythmic pattern of eighth notes, and the guitar (Guitarra) with a similar rhythmic pattern. The second system continues the instrumental accompaniment. The third system introduces the vocal line with the lyrics: "A - pre - di to - do el a - mor con tu mi - ra - di - ta bue - nal". The guitar accompaniment continues with rhythmic markings 'I' and 'V'.

De manera más reciente, con la inclusión de la subdominante participa, en especial, en los períodos instrumentales que se alternan con el canto o acompañando propiamente un canto con

características modales. Cuando aparece como único cordófono combina las funciones de desarrollo y contracanto melódicos y acompañamiento armónico, como en *Punto espiritualno*.

The musical score is arranged in three systems. Each system contains three staves: Voice (Voz), Guitar (Guitarra), and Claves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/8. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature change to B-flat major. The second system continues the instrumental accompaniment. The third system includes the vocal line with lyrics: "Que me im - por - ta que y con la le - tra". The guitar and claves parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment throughout.

la gen - te cri - ti - que mi bo - rra - che - ra que me im - por - ta que la gen -
pre - sen - te queie - ro dar - te_a co - no - cer que es muy sa - bro - so el be -

te cri - ti - que mi bo - rra - che - ra
ber y_el es - tar siem - pre_em - bria - ga - do

(Ramos [a], 1987: 60- 61)

También, cuando es el único cordófono o cuando su ejecución está en estrecha interrelación con la del laúd, desempeña un papel parecido al de este último instrumento: da la entrada al cantante, efectúa los cierres de frases mediante acordes en bloques y guía al resto de los instrumentistas participantes en el evento.

En la interpretación del son aparece usualmente en todos los conjuntos instrumentales en el desarrollo de una armonía basada en los grados fundamentales de la tonalidad (tónica-dominante-subdominante). En este caso también ocurre la ambivalencia interpretativa que surge en el comportamiento de este instrumento cuando participan dos guitarras, o una guitarra más otro cordófono —como el tres y el laúd— en los conjuntos de punto.

Si el son se ejecuta por dúos o tríos de guitarras con la única presencia de un idiófono o en ausencia de éste u otra clase de instrumento responsabilizado con el apoyo y complemento rítmicos característicos del género, así como del peculiar ritmo del bajo sonero, entonces en la guitarra acompañante o segunda, además del papel armónico, ya tradicional, se introducen aspectos rítmicos fundamentales mediante la combinación de la percusión sobre la caja de resonancia y el rasgueo de las cuerdas que apoya la ejecución de los bajos. Esto, además de destacar el ritmo, conlleva un efecto tímbrico diferente, conjúgase de esta manera en el instrumento funciones rítmicas, armónicas y de enriquecimiento tímbrico.

2
4

rasgueado
◇ golpe

(López [s. a.]: 12)

Por su parte, en la guitarra prima se desarrolla el aspecto melódico mediante la realización de punteos que están en función del desarrollo del discurso de la melodía y del contracanto. También se explotan las posibilidades de este instrumento como solista con el empleo de recursos de improvisación en las secciones instrumentales.

De esta manera, en dos o tres guitarras logran sintetizarse las funciones propias de los distintos planos del conjunto de son.

En la cancionística, su desarrollo como instrumento melódico solista, junto a la función armónica, hace su

función mucho más compleja que en los géneros anteriores. Se emplea una amplia gama de acordes sobre todos los grados tonales con intervalos de 6ta., 9na., 7ma., 11na., 13na., entre otros. El desarrollo armónico presenta modulaciones complejas, progresiones por medio de sucesiones de acordes y cromatismos. Todo ello como parte de la evolución del complejo genérico desde sus formas más tradicionales hasta las contemporáneas. La guitarra puede aparecer en manos del cantante o acompañándolo, o en dúos, tríos y cuartetos.

Su participación como instrumento solista en el grupo de géneros del bolero y la canción, con todas sus especies y variantes, se manifiesta en las introducciones instrumentales, mediante elementos y motivos melódicos tomados del tema

musical fundamental de la obra, expuestos y desarrollados por intermedio de acordes disueltos o de intervalos armónicos que pueden estar sincronizados con una base metrorrítmica libre o combinada.²³

La Baracoesa Letra y música
Sindo Garay

♩ = 120 (♩ = ♩) Animando

Voces

Guitarra

mf

v

v

(♩ = ♩) a tpo

B I

B IV

B IV

23 Fragmento de *La baracoesa* de Sindo Garay. Transcripción y digitación de Jesús Ortega, Editora Musical de Cuba, EGREM, La Habana, 1975.

mf

mf
Con gracia

p
II IV VII

♩ = 152 mf
V
E - lla guar-da_en su al - ma

un in - men - so te - so - ro ni más dul - ce que
IV

e - lla es el a - gua del ro - a
II

En otros casos se realiza un acompañamiento eminentemente armónico, e, incluso, se dobla la melodía

que lleva el cantante, tal como ocurre en el siguiente fragmento musical.²⁴

Letra y música
Sindo Garay

Lento **Los Arrayanes**

Voces

Cuan - do la di - je que me qui -
di je que i - ba pal -

Guitarra

sie - ra fue un do - min - go
al - to la vi - de y e - lla

ya por la tar - de y e - lla - me
sin sa - lu - dar me fue di -

di - jo que me que - rri - a cuan - do flo - rea - ran los a - rra -
cien - do sa - bes ne - gri - to que ya flo - rea - ron los a - rra -

ya - nes cuan - do flo - rea - ran los a - rra - ya - nes
ya - nes que ya flo - rea - ron los a - rra - ya - nes

También resulta característica la incorporación de los ritmos que identifican a una u otra variante de canción, en el acompañamiento guitarrístico; tal es el caso del peculiar ritmo empleado en la interpretación de

la especie denominada habanera con el uso de arpeggios. Y el acompañamiento con el ritmo de bolero, que combina el llamado cinquillo cubano y la utilización de cuatro corcheas en el segundo compás.

²⁴ Fragmento de *Los Arrayanes* de Sindo Garay. Transcripción y digitación de Jesús Ortega, Editora Musical de Cuba, EGREM, La Habana, 1975.



(López [s. a.]: 12)

Asimismo, en los cantos de altares de cruz y los violines espirituales, la guitarra efectúa una simple función de acompañamiento armónico a través de acordes disueltos y en bloques que corresponden en general a los tonos fundamentales de la tonalidad en que se expone el canto; éstos son tónica-subdominante y dominante; también a veces con la añadidura de acordes sobre otros grados.

Historia

Dilucidar si durante el siglo XVI junto con los primeros colonizadores españoles llegaron a Cuba las vihuelas de mano o guitarras, se hace una tarea casi imposible, si se tiene en cuenta que las características morfológicas de ambos cordófonos eran semejantes ya desde las postrimerías del siglo XV y constituían un mismo instrumento diferenciado entre otras cosas por el modo de ejecución —rasgueado y punteado, respectivamente—, y por el número de órdenes de cuerdas dobles: cinco, y una cuerda simple, en la vihuela y cuatro para la guitarra llamada latina, que adquiere cinco hacia fines del siglo y se diferencia de la anterior bajo la denominación de *guitarra española*. De esta manera, la guitarra se conseguía sólo con quitarle a la vihuela la prima y la sexta cuerdas (Bragard, 1976: 83).

Durante el transcurso de los siglos XVI y XVII, tanto la vihuela de mano como la guitarra española se mantuvieron en el uso popular español, y, sobre todo, aquélla se empleó de manera preferente para el acompañamiento de los cantos y danzas. No obstante, desde comienzos del XVII se aprecia la paulatina desaparición de la vihuela bajo la influencia de la guitarra española. En el transcurso del siglo XVII y en el XVIII creció aún más el papel de la guitarra, y ya hacia fines de este último siglo se modificó el encordado, pasándose de los cinco órdenes dobles a las seis cuerdas simples —que facilitó la ejecución— y se perfeccionó la técnica constructiva, que contempló entonces la ampliación del tamaño de la caja de resonancia y la disminución de su profundidad (Sachs, 1947: 357).

Durante todos estos años, en correspondencia con la evolución histórico-constructiva del instrumento en Europa —en especial, en España— y su mayor auge dentro de la práctica de la música nacional y popular española en relación con otras zonas europeas, llega-

ron a Cuba en manos de múltiples individuos, de procedencia hispánica, ejemplares con disímiles características estructurales, desde modelos antecedentes más cercanos a la vihuela de mano, o ésta propiamente, otros un poco más alejados de ella y aquellos que se asemejan a la guitarra tal y cual la conocemos hoy día.

Por esta causa, desde mediados del siglo XV y hacia la mitad del XVIII, como vihuela se designó tanto a la vihuela propiamente dicha en todas sus variantes: de arco, de plectro y de mano, como cualquier otro instrumento de la familia de la viola o guitarra. De esta manera, vihuela constituyó un nombre genérico, el cual podía identificar indistintamente uno u otro cordófono, y así se aplicó en todos los documentos y escritos de la época.

Ya con los primeros colonizadores españoles hay evidencias de la presencia en Cuba de estos cordófonos. Según Bernal Díaz del Castillo, en la villa de Trinidad era conocido Juan Ortiz, como “gran tañedor de vihuela y byola” (Antolitia, 1984: 49), y tal vez en La Habana se oyese alguna que otra guitarra o chirimía hacia fines del siglo XVI. Hay pruebas que corroboran la existencia de este instrumento en ambas localidades, pues entre los objetos comprados por un trinitario a un comerciante habanero se citan “veinte y cinco reales de cuerdas de bihuela” (Antolitia, 1984: 41), lo que indica la importación de éstas por su consumo tanto en una, como en otra áreas.

Aunque no existen pruebas documentales que lo verifiquen, la presencia de este instrumento también podría hacerse extensiva a otras villas ya fundadas, y donde habitaban inmigrantes hispánicos; sobre todo, en la zona centro-occidental. Al referirse a la vihuela, Gloria Antolitia apunta que, en esta época, “ha de haberse utilizado para el acompañamiento del canto y la danza a la manera árabe, para lo cual basta el rasgueo, que cualquier mano tosca puede producir sin gran esfuerzo” (1984: 40).

Durante los siglos XVI y XVII, el uso de uno u otro instrumento —la vihuela o la guitarra—, o de ambos inclusive, posibilitaba propiciar la unión de pequeños grupos para el acompañamiento del baile o de manera individual para acompañar el canto en la vocalización de canciones y romances. De estas agrupaciones se tienen referencias en algunas zonas urbanas de las regiones central y oriental desde prin-

cipios del siglo XVIII. Ya en 1722 “existían en Santa Clara pequeños grupos de guitarras y bandolas para gran regocijo de la población” y en Santiago de Cuba se señala la ejecución de “violines, bajos y guitarras”, así como grupos compuestos de guitarras, bandolas, flautas, pífanos y otros instrumentos que participaban en las fiestas populares de San Juan y Santiago Apóstol, en las misas de aguinaldo, y que interpretaban además la marcha nacional (Fuentes, 1981: 119). Conjuntamente, durante esta centuria “no faltan anuncios de libros de texto para tocar la nueva guitarra de seis órdenes y la puesta en venta de vihuelas y guitarras” (León, 1974: 217).

El empleo y auge de la guitarra fueron cada vez mayores y abarcaron todos los sectores de la sociedad colonial —tanto para acompañar el canto popular, como para la canción de salón—, evidenciándose una paulatina prevalencia en los acompañamientos del punteado sobre el rasgueado.

En los inicios del siglo XIX, se conoce al habanero Antonio Flores, *El Tirano*, como un gran improvisador de tiranas que se acompañaba de guitarra (Giró, 1986: 21). Desde estos momentos y en el transcurso de la centuria empiezan a aparecer profesores, obras para guitarra compuestas en todo el país y métodos de estudio del instrumento.

En 1804, el *Papel Periódico de La Havana* anunciaba la venta del método *Principios de tocar la guitarra por música* (Giró, 1986: 20). En 1822, Antonio Raffelín y Toribio Segura en la revista *Journal Músico* ofrecen música para guitarra (Lapique, 1979, v. I: 14). Dos años después, Antonio Raffelín crea “unas narraciones vocales con acompañamiento de piano y guitarra sobre el tema *La prisión oscura* (...) y la contradanza vocal e instrumental para piano, flauta y guitarra titulada *La fantasma* o *Si estaba así por qué vino...*” (Lapique, 1979, v. I: 93); por su parte, Toribio Segura anuncia la publicación de una *Cartilla desde el Kristus*, “para canto con acompañamiento de piano forte, o, en su defecto, guitarra” (Lapique, 1979, v. I: 15).

De manera paralela, en la ciudad de Santiago de Cuba en el período comprendido entre 1819 y 1836 se sabe de Domingo y Bartolomé Tamé como profesores de violín, canto y guitarra y los barceloneses Managet, Bisbé y Juan Casamitjana, quienes imparten clases de canto con acompañamiento de guitarra (Giró, 1986: 20). Además, se destacan numerosos intérpretes como Francisco Peralta, Salcedo, José Antonio Betancourt, Joaquín Inciarte y Santiago Gandaria, de Vizcaya. Ya desde 1864, según refiere Walter Goodman, podían encontrarse numerosos trovadores populares que acompañaban sus cantares con la guitarra, junto a otros instrumentos como el arpa de una sola cuerda con mástil de cañabrava y la marimbu (1986: 121).

Al mismo tiempo, durante todo el siglo XIX en la capital debutan guitarristas españoles y aparece el intérprete cubano más importante del siglo, José Prudencio Mungol (Giró, 1986: 22), también se

destaca Félix Cruet, presumiblemente discípulo de Mungol.

Hacia mediados de la centuria se introdujo una nueva forma de acompañamiento en la guitarra a través de un rayado rítmico ininterrumpido. Este estilo guitarrístico llegó como influencia de la presencia de sonos yucatecos en Cuba, tras el arribo a la Isla “de familias y tropas, venidos de las recién instauradas repúblicas latinoamericanas, y (...) del creciente tráfico entre México y los puertos al sur de Cuba, desde los años de la retención de la zona de San Juan de Ulúa por tropas españolas (1825) (...) todo esto trajo como resultado la introducción de un *rayado* rítmico muy segmentado y constante, en la guitarra prima; acentuado tonalmente en la guitarra segunda. Se producía así un nuevo estilo en el acompañamiento que, al llamarle *bolero*, era como decir: *bolereadamente*” (León, 1974: 192).

En las últimas dos décadas de los ochocientos como influencia de la ópera italiana —sobre todo, en los salones habaneros—, se generaliza el acompañamiento del piano para las canciones populares en detrimento del usado tradicionalmente mediante “flauta, violín y guitarra” (Lapique, 1979, v. I: 35-37). No obstante lo que acontecía en este sector, la guitarra continúa subyugando el gusto popular y fue interpretada tanto por el ciudadano común, como por el individuo más especializado en su ejecución. Seguía incrementando su repertorio con contradanzas y transcripciones de obras concebidas originalmente para otros instrumentos.

La gran aceptación del piano como acompañante se hizo extensiva a Santiago de Cuba, incluso dentro de los salones. Pero esta moda causó menos conmoción en cuanto al empleo de la guitarra, por la gran tradición que comenzaba a pujarse dentro del movimiento trovadoresco y, en especial, por la labor de personalidades como José, *Pepe*, Sánchez, maestro de trovadores, hábil guitarrista, iniciador e impulsor de todo un movimiento cultural vinculado con la cancionística cubana. Con Pepe Sánchez, la ejecución guitarrística en el acompañamiento del canto empezó nuevas vertientes y proliferaron entonces los dúos de voces y guitarras (prima y segunda), tríos, cuartetos y quintetos en la interpretación de boleros y canciones, así como de géneros, como el son y el bolero-son, este último hacia la tercera década del siglo XX.

Desde los últimos años del siglo XIX, en el acompañamiento guitarrístico se mezcla el punteo con el rayado (rítmico), como resultado de la fusión entre el bolero y la canción cubanos. Desde ese momento hasta la primera mitad del XX se hacen notables aportes a la guitarrística popular al incrementarse su papel. Su desempeño como acompañamiento armónico resultó aún mayor y también se le utilizó por sus amplias posibilidades melódicas. En esto sobresalen las figuras de Rafael Cueto y Miguel Matamoros, respectivamente.

Hacia la segunda y tercera décadas del siglo XX, en la interpretación del son en los conjuntos homóni-

mos se integra la guitarra. Se une al tres, cordófono típico del acompañamiento sonero a la llegada del son a las zonas occidentales del país. Participa en una forma de reinterpretación de las rondallas o estudiantinas compuestas por cordófonos —mandolinas, bandurrias, laúdes y guitarras— que tenían auge, a principios de siglo, en la región occidental; sobre todo, en la capital del país, a través del impulso dado por las escuelas de las sociedades hispánicas. Estas agrupaciones y los conjuntos que interpretaban sonos venidos de la zona oriental de Cuba, propiciaron, entre otros factores, la formación del conjunto de son característico de la música cubana con sus distintas variantes.

Algunos informantes mencionan que el empleo de la guitarra para interpretar el son en áreas rurales comprendidas en la antigua provincia Oriente, resulta un hecho que data de fines de la década del 30 e inicios de la del 40 del presente siglo, pues antes de esa fecha lo usual era ejecutar solamente el tres.²⁵ En algunas localidades no tenía una presencia estable y sólo en la entrada del presente siglo comenzaron a emplearse.

La confección más generalizada de este cordófono se encontró por mucho tiempo en la zona centro-occidental; en lo fundamental, en las provincias Ciudad de La Habana, Habana y Matanzas, así como en el territorio que hoy ocupa la provincia Santiago de Cuba, donde era muy popular.

La construcción de guitarras con clavijas de madera perduró hasta el inicio de la década del 70 del presente siglo y aún pueden observarse ejemplares con estas características. A lo largo de todo el país todavía se recuerda por numerosos informantes la confección de ejemplares de caja de resonancia de madera y yagua o de latas de conservas con brazo de tablas de diversas maderas o palma, y cuerdas de hilos de yagua o de saco.²⁶

La guitarra fue y es el instrumento acompañante por excelencia de todos los géneros que integran la cancionística cubana. Se ha empleado en el acompañamiento de los restantes géneros propios de la música popular cubana y su práctica se halla diseminada a todo lo largo y ancho del país.

Asimismo, el arraigo y difusión del instrumento se han visto manifiestos en una larga tradición académica e interpretativa que hunde sus raíces desde el pasado siglo hasta dar hoy reconocidos frutos en la llamada escuela cubana de guitarra, con exponentes de renombre internacional.

Descripción y clasificación

Cordófono compuesto con portacuerdas en forma de mango, unido orgánicamente a la caja de resonancia y añadido como cuello. La caja tiene el fondo plano o ligeramente abombado y puede presentar formas de pico o estrélla —con dos ángulos salientes en los extremos superiores, formados por la unión de los aros— y ovoide, comúnmente llamado de pera. Hacia el centro de la tapa posee dos cisuras en forma de eses y un orificio circular o romboide. También sobre la tapa frontal se encuentran asentados el puente y la baticola o contrapunte. En la cara anterior del brazo o mástil se halla el diapasón dividido en 16 trastes, y de manera ocasional 19. La cabeza o pala ligeramente ensanchada se inclina hacia atrás, y en ella está el clavijero; por lo general, con 12 clavijas pertenecientes a seis órdenes dobles de cuerdas que se tensan desde la baticola y el puente hasta las clavijas correspondientes. Cuenta con dos huesillos, uno en el extremo superior, delimitando el brazo de la pala, conocido como cejuela, y otro encima del puente. Estos huesillos determinan el tiro de cuerda y su afinación. De manera excepcional puede presentar 18 o 24 cuerdas agrupadas en órdenes triples o cuádruples, respectivamente. Se ejecuta con púa o plectro (321.322-6) y, en ocasiones, con los dedos (321.322-5).

Terminología

El término más difundido en Cuba para designar este instrumento es laúd. También se reconoce, en menor medida, como *tiplé*, *bandurria*, *seis* y *úd*.

El vocablo laúd se deriva de la voz árabe *úd*, que significa “vara flexible”, en correspondencia con los estudios que plantean que estos instrumentos derivaron del arco musical y que esa voz identificó “a un laúd largo, cuyo mango derivó de la *vara flexible*, antes de ser dado al laúd corto, el cual probablemente no está relacionado, por lo menos en forma directa, con el arco musical” (Sachs, 1947: 241). A la voz *úd* se le añade el prefijo *al* y se forma *al'úd*; éste se utilizó por los trovadores durante toda la Edad Media, hasta que se transformó mediante metátesis en laúd de acuerdo con la pronunciación de la lengua española.

25 Algérico Aldana, n. 1920. Guisa, Granma, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 9); Miguel Ángel Cabrera, n. 1920. Pílon, Granma, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 130); Evencio Leyva Rosales, n. 1947. Guisa, Granma, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 23); José Sacarías Abdel Reinoso, n. 1907. Moa, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 2-3).

26 Aristides Fuentes Merino, n. 1926. Niquero, Granma, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 99); José Sacarías Abdel Reinoso, (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 2-5); Pedro Hernández López, n. 1930. Sierra de Cubitas, Camagüey, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989: 238).

27 Ana Victoria Casanova Oliva, autora.



Foto: Carlos Manuel Fernández

Laúd del Rincón de Costumbres Campesinas. Colón, Matanzas, 1981.

Los términos tiple y bandurria se aplican por algunos hoy día para identificar el laúd de 18 cuerdas, con caja en forma de pera,²⁸ y el de 12 cuerdas,²⁹ respectivamente.

Según distintas fuentes bibliográficas, la voz tiple designa en música un instrumento de sonidos muy agudos; por tanto, este término identifica entonces pequeñas vihuelas, guitarras o bandurrias con estas características acústicas (Ortiz, 1952-1955, v. V: 54). Prueba de ello resulta lo descrito en el *Novísimo Diccionario de la Lengua Castellana* (1875), en el cual tiple cataloga a un tipo de vihuela de voces muy agudas; y en el *Diccionario general de americanismos* (1942), de F. Santamaría, en el cual aparece referido como una bandurria pequeña y rústica (Nuez, 1955-1956: 1157). En este sentido y al referirse a la bandurria, señala Michel Brenet: "Tiene el sonido muy agudo y suele formar el tiple entre los instrumentos de punteo del mismo género" (*Dicc. de la música...*, 1946: 64); por otro lado, añade que "también se le da el nombre de tiple al guitarrillo, una especie de guitarra de cinco cuerdas" (1946: 240).

En Cuba, tiple identifica de manera ambivalente una pequeña guitarra de registro muy agudo y, según Argeliers León, una bandurria pequeña de cinco cuerdas dobles y de sonido también agudísimo (Ortiz, 1952-1955, v. V: 55), de acuerdo con dibujos del siglo XIX y fotografías de inicios del XX.³⁰ De esta manera, ambos se mantienen vigentes en algunas zonas de Cuba para designar por semejanzas en cuanto a registro, posibilidades acústicas y función musical el *laúd cubano*; a esta similitud se añade, además, que el laúd sustituyó a la bandurria en la práctica de la música folclórico-popular.

Excepcionalmente, este cordófono también es llamado por su nombre árabe clásico *úd*,³¹ con el cual se identifica, según plantea Curt Sachs, en los países asiáticos y Egipto (1947: 241). Esta denominación, aunque podría ser una influencia de la presencia en Cuba de individuos de estas regiones en distintos momentos históricos, parece estar estrechamente ligada con la presencia de inmigrantes canarios, muchos de quienes reconocen, de manera curiosa —según observa Sebastián de la Nuez Caballero en *Instrumentos musicales populares en las Islas Canarias*—, en algunas de las islas del archipiélago, al instrumento como *úd*, y distinguen el término de la siguiente manera: *la úd*, al explicar la voz *la* como artículo fe-

menino que indica el nombre o sustantivo *úd*, también discriminado en este género (1955-1956: 1157).³² En Cuba sólo se aplica la voz *úd*, particularizada en género masculino por el artículo *el*.

La voz *seis*,³³ también de uso local, describe los seis órdenes en que se agrupan sus cuerdas.

Construcción

La construcción del laúd se realiza de manera artesanal por iniciativa propia de un individuo, quien puede ser o no carpintero de oficio o fue aprendiz en casa de un *luthier* español establecido en Cuba. Muy pocos se atreven a confeccionar laúdes —incluso constructores de cordófonos como el tres y la guitarra— por la dificultad que implica la elaboración de la caja, por lo cual se prefiere su compra, aunque es "muy caro".

Los criterios de selección de maderas varían de un artesano a otro, y están en correspondencia con los conocimientos y la especialización de cada uno. Por lo regular se trata de emplear las maderas con un buen estado general y de buena hebra, que no tengan gran peso y no resinosas, además se desechan las partes con nudos. También las maderas para cada una de las partes del instrumento, difieren de un artesano a otro de acuerdo con las disponibilidades de éstas y los criterios particulares de cada constructor. Se emplean inicialmente maderas de árboles de Cuba y para cada parte existen, por tanto, distintas opciones. Así, en el uso más generalizado están las siguientes:

Tapa: pino abeto, pino, pino blanco y cedro; aunque esta última madera no es de uso común.

Tapa inferior o *fondo*: caoba, caobilla, roble del país, cedro, pino, majagua, sabicú, azulejo, castaña y teca. También sirven secciones de maderas tomadas de otros objetos o instrumentos musicales, como un piano en desuso; como el meple alemán.

Cadenas y *barras armónicas*: se prefieren las maderas de poco peso como el cedro y el pino; en particular, el pino blanco.

Aros o *costillas*: baría, caoba, castaña, majagua, cedro, teca y meple alemán.

Revestimiento de los aros o *costillas*: dágame y ébano.

Brazo: cedro o pino abeto.

Pala, cabeza o *paleta del clavijero*: cedro, baría y majagua.

28 Ángel Ortega Rodríguez (Diario de campo, Ciego de Ávila, 1987: 127).

29 Juana Téllez, n. 1944. Venezuela, Ciego de Ávila, 1987 (Diario de campo, Ciego de Ávila, 1987: 86); Ramiro Esquivel Infante, n. 1924. Amancio, Las Tunas, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 507).

30 Nos referimos a dos ilustraciones que aparecen en el volumen V de *Los instrumentos de la música afrocubana* de Fernando Ortiz. La figura 416, p. 57, reproduce un dibujo de una cajetilla de cigarros, con fecha aproximada de mediados del siglo XX, titulado *El tocador de tiple*, y hay un individuo con un pequeño cordófono con caja en forma de ocho y una abertura de resonancia en la tapa. La figura 412, p. 49, es la copia de una fotografía de inicios del siglo XX, en la cual puede observarse la ejecución de un tiple; en este caso referida a un instrumento con caja de fondo plano, en forma de pera y diez cuerdas, de acuerdo con el número de clavijas que pueden apreciarse.

31 Braulio Mojina Reyes, n. 1916. Yara, Granma, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 393).

32 Esta denominación en islas Canarias parece corresponder a uno de los pasos intermedios de cambio y evolución del término: *úd*; *al' úd*; *la úd*; *la la úd*, según se reconoce en la isla de Tenerife, de acuerdo con Nuez (1955-1956: 1156), y que se conservó en estas localidades, y finalmente *laúd*.

33 Adriano Romero Palmero, n. 1922, Baracoa, Guantánamo, 1983 (Diario de campo, Guantánamo, 1983: 66).

Clavijas: júcaro, caoba, majagua, aceitillo, sabicú, humo. Para la parte superior o cabeza de las clavijas suelen emplearse secciones de hueso.

Diapasón: ébano negro o carbonero, palisandro, júcaro, caoba, ácana, majagua, sabina, baria.

Trastes: planchuelas de cobre, bronce, aluminio o aleaciones de bronce con níquel, así como el hueso.

Puente: en esta sección se prefieren maderas resistentes como la caoba y la majagua. Muchos constructores seleccionan esta última, pues tienen en cuenta, además, el color de las maderas, y la majagua presenta vetas verdosas y violetas que logran buen contraste con el resto de las empleadas en el instrumento.

Baticola o *cordal*: por su resistencia se prefieren el ébano o el ácana. También láminas de metal; sobre todo, de acero inoxidable.

Huesillos o *cejuela*: hueso, tomado de cualquier canilla de animal; con preferencia de la res, así como secciones de plástico.

Como modelos se emplean laúdes confeccionados con anterioridad y se les hace una plantilla que sirve de base para la construcción posterior de otros ejemplares. Se marca la silueta del instrumento en una plancha de madera y se pinta la boca con la forma deseada —ya redonda o romboide— y las cisuras en forma de eses, se recorta esta silueta y, sin perforar aún la boca, se marquetea. Después de hacer la marquetería, se saca la boca. Algunos artesanos señalan que la abertura en los laúdes no debe ser redonda ni en forma de rombo, y que la tapa sólo debe presentar las cisuras en forma de eses, pues las bocas debilitan la fortaleza y resistencia de la tapa, y al tensarse las cuerdas, ésta puede despejarse o rajarse con facilidad.³⁴

Entonces se procede a pegar las barras interiores o abanico armónico una vez puesta la tapa en un molde. En el laúd se utilizan varias formas de colocación, pero una de las más usuales es la siguiente: a partir de la abertura, o cerca de las eses u oídos, parte una delgadísima sección de madera hasta el mismo borde de la base de la tapa que coincide con la parte más ancha. Esta barra es cruzada hacia el tercio superior por otra —en un ángulo de 90°— que va de un extremo a otro de la tapa en sentido del ancho. De esta manera hay cuatro cuadrantes, dos superiores y dos inferiores; en estos últimos se sitúan sendos tríos de pequeñas barras que dividen cada cuadrante en cuatro ángulos de unos 22,5° cada uno, sin tocar los extremos de los cuadrantes citados.

Concluida la operación de fijación del abanico armónico, se pegan las cadenas y los refuerzos de la tapa. Ya secas estas partes, se saca del molde y se coloca el brazo o mástil a la tapa, que se sitúa de nuevo en el molde para que no se deforme. A partir de este momento se mantiene en este lugar durante todo el proceso siguiente, el cual abarca la colocación de los aros y la fijación de unas pequeñas piezas denominadas dentellones, *culatas* y *cenefas*, unos bordes preparados para recibir las cadenas del fondo. Se procede

a poner las cadenas o revestimiento del costillar, unas planchas de madera que refuerzan el fondo de la caja resonadora. Posteriormente se coloca el fondo o reverso de la caja.

Cuando se ha terminado esta parte del proceso constructivo y está seca la cola, se sacan del molde las piezas ensambladas y se pasa al *fileteo*. Al recortar o rematar los sobrantes de los bordes de la tapa por lo regular con un gramil, se ranura la caja por los bordes y se pone un filo de madera.

Mediante una plantilla confeccionada con anterioridad se marca el lugar de los trastes en el diapasón, previamente fijado al brazo. Estas marcas se hacen con una sierra de Castilla, y ya ranurada la superficie se ponen y encolan todos los trastes al mismo nivel. Se marca el lugar que ocupará el puente, pero no se sitúa por el momento.

De manera excepcional y en ejemplares muy rústicos, los trastes se obtienen cortando con martillo y machete, y después se rebajan con una lima hasta lograr el grosor adecuado.

La confección de la pala puede ser enteriza o con el añadido de una chapa de madera fina. A ésta se le practican los calados del clavijero con una barrenadora y se lija. Las obturaciones para las clavijas corresponden al número de cuerdas con que va a contar el laúd. Se redondea la superficie del brazo con una cuchilla de vuelta y se le aplica escofina y raspilla. Se le quitan las porosidades con una lija gruesa y se raspa todo el instrumento con una lija de grano medio.

La baticola se confecciona de una lámina de metal, generalmente acero inoxidable o de madera dura. Se prefiere este último material porque beneficia la calidad de su sonido, no parte las cuerdas y no afecta el brazo del músico. Por esto último, algunos constructores que utilizan el metal para la baticola las hacen en forma de bisagra; o sea, cubren con otra plancha la superficie inferior de las cuerdas en la parte que se une a la baticola.³⁵

Ya en el proceso de terminación puede aplicarse un barniz ligero de resina de pino, *clear*, o goma laca, o, de manera excepcional, pintura. El barnizado puede realizarse con goma laca aplicada primero con brocha y después con muñeca. En muchos casos, el diapasón no se barniza, sólo se pule. Se coloca el puente mediante pegamento. Puede aplicarse una segunda mano de barniz y se pone el clavijero, la cejuela o huesillo, las cuerdas y la baticola. Si ésta es de metal se sitúa antes del barniz o la pintura.

Los ornamentos no aparecen en todos los ejemplares, pues algunos artesanos no poseen herramientas ni conocimientos de ebanistería. Pueden apreciarse instrumentos de gran belleza, en los cuales se trabaja la marquetería con nácar o pequeños pedazos de distintos tipos de madera, como caoba y majagua, entre otras. También se adoman con fragmentos de plástico, espejo o carey, y se colocan chapas de este último material alrededor de las eses u oídos, o presentan

34 Reynaldo Cuellas, n. (?). Marianao, Ciudad de La Habana, 1986 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

35 Gilberto Ravelo, n. (?). Bauta, Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

incrustaciones de nácar y carey en la tapa o en el puente. Asimismo se ha observado la utilización de pequeñas planchas de *playwood* pegadas,³⁶ o de formica, cerca de la boca, para reforzarla.³⁷

A continuación se exponen las medidas mínima, máxima y promedio de una muestra de 21 ejemplares construidos por artesanos de las provincias Habana, Ciudad de La Habana, Matanzas, Sancti Spiritus, Ciego de Ávila y Holguín.

	<i>Minima</i>	<i>Máxima (en mm)</i>	<i>Promedio</i>
Longitud total	650	930	761,3
<i>Caja</i>			
Longitud	210	416	373,6
Altura	80	105	81,1
Anchura			
superior	100	293	156,9
media	265	377	319,5
inferior	160	380	344,1
<i>Brazo</i>			
Longitud	250	500	405,3
Anchura			
menor	50	55	52,8
mayor	55	66	61
<i>Diapasón</i>			
Longitud	250	335	251,9
<i>Pala</i>			
Longitud	165	310	221,8
Anchura			
menor	50	55	52,5
mayor	60	75	67,5
<i>Puente</i>			
Longitud	80	215	178,3
Anchura	17	35	28,3
Altura	7	17	10,6

La medida del tiro de cuerda en los laúdes es regularmente de 400 milímetros.

Las cuerdas para el laúd se confeccionan de acero y, en ocasiones, alambres tomados de maquinarias en desuso.

El encordamiento del laúd mantiene seis órdenes o grupos de cuerdas que doblan el empleo de las cuerdas primas, segundas, terceras, cuartas, quintas y sextas del agudo al grave y le imprimen un timbre peculiar.

El plectro denominado uña, pluma o púa, lo hace usualmente el propio ejecutante, de conchas de carey o tarro de buey. Se prefiere el carey porque es un material más resistente y con el uso se desgasta de manera pareja; mientras el tarro se deshebra o desmonta y hay que rebajarlo constantemente con una lija. Ya seleccionado el material de construcción, se corta una sección de una lámina por lo general en forma de triángulo, los vértices se redondean mediante una lija, la cual también sirve para pulir el objeto. Algunas veces, el plectro se prepara con los tres ex-

tremos de diferentes grosores: fino, medio y grueso; otras se hace un sólo ángulo fino para puntear.

La afinación se realiza por 4tas. justas del grave al agudo *do#2, fa#2, si2, mi3, la3, re4*; sin embargo, la forma más generalizada prefiere el sonido *re2* en la sexta cuerda que forma un intervalo de 3ra. mayor con la quinta cuerda. Esto facilita la ejecución al coincidir esta cuerda al aire con la cuerda prima, también al aire. Aunque la afinación puede cambiar de un ejecutante a otro, se ha observado que las variantes mantienen la tensión por 4tas. y la relación de intervalos expuesta para las cuerdas sexta y quinta, y el ámbito de dos 8vas. entre la sexta y la prima, como puede apreciarse en el siguiente ejemplo, localizado en el municipio San Luis, provincia Pinar del Río:

si1 re#2 sol#2 do#3 fa#2 si3
3ra.M 4ta.J 4ta.J 4ta.J 4ta.J

Este comportamiento constituye un simple transporte en un intervalo de 3ra. menor descendente y facilita la ejecución de acordes.

Ejecución y caracterización acústica

En el laúd, ésta se realiza por el músico de pie o sentado. En la posición de pie, el cordófono se ajusta mediante un cordel que se ata a sus extremos en sentido del largo y que pasa por la espalda del ejecutante y sobre el hombro izquierdo. También se utiliza otro tipo de cordón que pende del cuello y queda sujeto a la boca por un gancho o aditamento que tiene en su extremo terminal.

Cuando está sentado, puede cruzar la pierna izquierda sobre la rodilla derecha y así alcanzar la altura adecuada de la parte superior del muslo izquierdo, lo que posibilita el apoyo del instrumento sobre ésta, por su base lateral, correspondiente al aro. En otros casos, mantiene el cordófono sujeto por una faja o cordel, de la manera descrita para la postura de pie, pues en la práctica de la música folclórico-popular cubana resulta raro el empleo de un pequeño banco para colocar el pie izquierdo.

En ambos casos se requiere que el laúd quede colocado a la altura del pecho del instrumentista, de manera oblicua; con la parte más estrecha de la caja de resonancia, en la cual está insertado el mástil, hacia la izquierda, y el antebrazo derecho descansa sobre el borde inferior de la caja. Así, se pone la mano derecha a la altura de las cuerdas sin rozarlas, y apoyadas directamente sobre el puente.

El plectro se sostiene con las yemas de los dedos pulgar e índice, sin que el ángulo con el que se puntea sobresalga mucho. Los dedos que restan se curvan, sin presionar, sobre la palma de la mano. El plectro o púa se coloca en ángulo recto, respecto de

36 Mario Báez González, n. (?). Madruga; Pablo Urtijeiro, n. (?). San José; Mario Moure, n. (?). San Nicolás de Bari; todos de provincia Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

37 Ismael Calañas, n. 1937. Cumanayagua, Cienfuegos, 1985 (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 239-240).

la tapa de la caja de resonancia y las cuerdas se pulsan, por lo regular, en la zona que se halla hacia el centro de la boca y/o las eses; también pueden tocarse hacia la mitad superior del diapasón, donde se obtienen sonidos más suaves y hacia el puente, para lograr sonidos más fuertes.

Generalmente se usa un solo ángulo del plectro para pulsar; pero, algunas veces, durante la ejecución, el tocador cambia la posición del plectro, previamente confeccionado con tres puntas diferentes de grosor: fino medio y grueso, para variar según el tipo de cuerda que pulsa. Este cambio, que requiere cierta destreza, se convierte en un movimiento mecánico para el laudista, quien al tacto sabe con qué punta tocar.³⁸

La mano izquierda flexionada se pone en el mástil o brazo, sujeta a éste mediante la falange del dedo pulgar, por la parte contraria al diapasón; los dedos restantes se sitúan en posición arqueada sobre los trastes y las cuerdas. Con la mano izquierda de esta forma se “pisa” o “presiona” la cuerda tensa mediante las yemas de los dedos, con movimientos que parten de la tercera falange. También pueden presionarse dos o más órdenes de cuerdas consecutivos, en un mismo traste, con la falangeta de un dedo, lo que se denomina *cejilla* (Lluguet, 1979: 3).

La presión de la cuerda se realiza en distintos trastes mediante desplazamientos de la mano izquierda —sujeta al mástil de la manera descrita— por todo el diapasón. En muchos casos, el pisado de la cuerda coincide con su pulsación mediante el plectro, en otros, son pulsadas al aire; o sea, sin presionarlas.

La variación optativa de posturas para el pisado de las cuerdas resulta muy rica y se llama *dedeo* (Lluguet, 1979: 26). En general consta de tres posiciones relacionadas con el empleo de los cuatro dedos en cierto número de trastes y a partir de un traste determinado. La cantidad de trastes que integran cada

posición, así como sus límites, varían en Cuba de unos a otros ejecutantes, y este comportamiento se asemeja al observado en los métodos de estudio de laúd consultados.³⁹

En este cordófono se emplea tanto el punteo como el rasgueado de las cuerdas. En cuanto al punteo, éste se hace de dos formas: hacia abajo, o *toque* o *punteo directo* (Lluguet, 1979: 9), cuando se pulsan las cuerdas de arriba hacia abajo, y hacia arriba; o *toque* o *punteo indirecto*, cuando las cuerdas se pulsan en sentido contrario; este movimiento sólo se realiza como parte de la técnica de *alza-púa*, en la cual se combinan movimientos directos e indirectos; o sea, hacia abajo y hacia arriba, respectivamente.

Esta combinación se efectúa por alternancia y se inicia siempre por el punteo directo; más recientemente se ha incorporado la variante púa directa-púa indirecta-púa directa, y la repetición de este agrupamiento cuando se realizan subdivisiones ternarias del tiempo, lo que facilita la acentuación durante la ejecución del primero de cada tres sonidos al coincidir el toque de púa hacia abajo con la parte fuerte de cada tiempo (Amador y Oropesa, 1988: 27). De esta manera, se reitera el toque directo o hacia abajo entre el tercer y primer sonido de cada grupo de tresillos.

Tanto en el punteo directo como con la técnica de *alza-púa* se obtiene un toque suelto y marcado, se pulsa sobre órdenes de cuerdas inmediatos o distantes, a través de saltos, y se utiliza para la reiteración de sonidos y en movimientos escalísticos.

En el estudio acústico efectuado a un laúd pudo apreciarse que los niveles de intensidad sonora en la ejecución de las cuerdas al aire, en punteo directo de los sonidos *re*, *fa#* y *si*, son casi iguales con una potencia relativamente fuerte, y un rango espectral que abarca de 125 Hz a 6,3 kHz, para los dos primeros sonidos y con una ampliación hacia las frecuencias altas (16 kHz), en el tercero. Las mayores diferencias surgen en los formantes o picos de frecuencias de cada uno con predominio en la zona de 200 Hz, para el *re*; 250 Hz, para el *fa#*, pero con una zona de intensidad relevante entre 500 Hz y 1 kHz, y 315 Hz, para el *si*.

En los espectros sonoros de los sonidos restantes *mi*, *la*, *re*, se aprecia que la zona baja de los tres espectros sufre un ligero corrimiento respecto de los tres sonidos más graves (*re*, *fa#*, *si*), y comienza en 160 Hz, con una intensidad sonora similar, mientras la zona de las altas frecuencias se extiende hasta 10 kHz. Los formantes o picos frecuenciales del sonido *mi*, aparecen aproximadamente en 315 Hz; en cambio, en el sonido *la*, aunque se mantienen en el área citada de 315 Hz, surgen también en la zona de 630 Hz. En *re*, la zona de formantes aparece hacia 1,25 kHz.

Este comportamiento en los espectros frecuenciales y en los formantes o picos característico de las

Ejecución de laúd. Alquizar, La Habana, 1986.



Foto: Laura Vilar

38 Ángel Ortega Rodríguez (Diario de campo, Ciego de Ávila, 1987: 125-126).

39 Los métodos de estudio son *Nuevo método teórico-práctico para bandurria y laúd*, de Gaspar de Luz, y *Nuevo método de bandurria y laúd*, de G. Lluguet. En la primera fuente se plantea que las tres posiciones abarcan del primero al séptimo traste, del tercero al octavo y del quinto al décimo (1977: 36); por su parte, Lluguet expresa la primera posición, del primero al cuarto; la segunda, del primero al séptimo, y la tercera, del séptimo al duodécimo traste (1979: 26).

cuerdas pulsadas “al aire”, en punteo directo o hacia abajo, difiere de lo que acontece en el toque hacia arriba o con alza-púa. En esta forma de pulsación se reduce, de manera notable, el ancho espectral en los tres sonidos más graves, en un intervalo que va de 160 Hz a 2 kHz, con formantes en las áreas de 200 Hz, 250 Hz y 315 Hz, respectivamente.

En relación con los tres sonidos restantes, aparece un espectro más extendido —con relación al obtenido en los toques hacia abajo o con púa directa—, que va de 160 Hz a 4 kHz, en el sonido *mi*, y hasta 12,5 kHz, en los dos restantes.

Los tiempos de caída varían en los dos grupos de tres sonidos, con 0,38 seg. para el agrupamiento que comprende los tres más graves obtenidos en las cuerdas al aire, y que difiere grandemente del tiempo de caída que surge en el grupo de los tres sonidos más agudos, con 4,60 seg. Esto muestra una ambivalencia en el comportamiento de reverberación de las cuerdas entorchadas —las tres más graves— en relación con las cuerdas más finas —las más agudas— las cuales poseen en este instrumento mayor capacidad de vibración y permanencia del sonido, lo que caracteriza su ejecución.

Relacionado con la técnica de alza-púa aparece el *trémolo*, *redoble* o *batido rápido*, consistente en la alternancia de la pulsación de todas las cuerdas de cada orden con el plectro; dicho toque se inicia siempre con el punteo directo o hacia abajo, se prosigue con el punteo indirecto o hacia arriba, de manera ininterrumpida y con mucha velocidad. El trémolo se realiza tanto en un mismo orden como con cambios de orden. De esta manera, por la reiteración se prolonga la duración de los sonidos. En esta técnica, los movimientos efectuados parten de la muñeca y los dedos sólo sostienen el plectro, de manera firme, pero relajada. El alza-púa sirve para ganar velocidad en la ejecución y es la base del redoble o trémolo. No obstante, muchos músicos no lo hacen así, pues efectúan los redobles y obtienen la ligereza necesaria en pasajes rápidos, sólo con el toque hacia abajo.⁴⁰ También se realizan trinos logrados al pulsar con rapidez dos alturas por grados conjuntos; en éste puede emplearse tanto el toque directo, como la técnica de alza-púa.⁴¹

El rasgueado se hace sobre todos los órdenes de cuerdas y con esta forma de pulsación se obtienen acordes en bloques.

Cuando esto sucede el espectro sonoro alcanzado cubre de 63 Hz a 16 kHz, lo que demuestra la gran amplitud espectral que se alcanza en este instrumento, con una gran presencia y fuerza de formantes en la zona de 250 Hz.

El conocimiento de las técnicas de ejecución del laúd en Cuba, en el ámbito de la música folclórico-popular, ha tenido su fundamento esencial sobre la base del aprendizaje empírico, ya de manera autodidacta o por trasmisión oral de una a otra generación de músicos populares cubanos. No ha de desconocerse la existencia de métodos españoles para su in-

terpretación. Algunos se utilizaron en el país desde el siglo XIX; sobre todo, entre los integrantes de las antiguas estudiantinas. Sin embargo, en fecha reciente, dos músicos cubanos, Efraín Amador y Doris Oropeza, lograron diseñar un método bajo el título *Escuela del laúd campesino* (1988), en el cual se recogen las experiencias acumuladas por los virtuosos laudistas populares cubanos y se sistematiza una técnica de ejecución de rigor académico, que se ha insertado en los planes de estudios de los futuros profesionales de la música en Cuba.

Función musical y social

Dentro de la música folclórico-popular, el laúd interpreta géneros cantables y bailables, en particular de los grupos de especies correspondientes al punto y el son, en festividades y conmemoraciones de carácter laico, en las cuales interviene un amplio espectro social de la población cubana.

Dentro del punto participa en la mayoría de los diversos conjuntos integrados también por otros cordófonos, como el tres y la guitarra. Entre los distintos conjuntos aparecen dos guitarras y un laúd; o tres-guitarra-laúd; tres y laúd; con la posibilidad de añadir algunos idiófonos, como las claves, el güiro o guayo, o un machete; de membranófonos, como el bongó y la tumbadora, y un bajo rítmico-armónico, como la marímbula y el contrabajo.

En el son, en ocasiones, participa en las agrupaciones en que se incluyen los cordófonos citados, variados idiófonos y, en especial, membranófonos, como la tumbadora, los bongos y las pailas o pailitas cubanas, en distintas combinaciones.

Tanto en uno como en otro grupo de conjuntos instrumentales, la función musical del laúd es fundamentalmente de carácter melódico e improvisatorio, aunque también realiza una función acompañante y armónica. Una u otra función musical puede estar presente en la interpretación de ambos géneros.

La función armónica acompañante se alterna de manera eventual con la melódica, mediante rasgueados, para obtener acordes en bloques. En otros casos, durante la exposición del discurso melódico se incluyen algunos intervalos armónicos que refuerzan el resto del acompañamiento instrumental. Esta función, no primordial en la ejecución del laúd, surge en dependencia de la integración del conjunto instrumental y de acuerdo con el género interpretado.

En el punto, la función melódica resulta mucho más rica que en el son, pues en aquél, el laúd se encarga del desarrollo de la línea melódica. Mediante recursos altamente virtuosos en que se explota el registro más agudo, se desempeña con un carácter improvisatorio, durante los interludios instrumentales, sobre el sostén armónico y rítmico del resto del acompañamiento, y efectúa los contracantos a la línea que lleva la voz del cantante, en momentos en que ningún otro instrumento acompaña.

40 Éste es el caso del laudista Miguel Ojeda, según la entrevista realizada el 6 de mayo de 1992, en Ciudad de La Habana.

41 Miguel Ojeda, entrevista citada antes.

Tonada Carvajal

Voz

Laúd

Contrabajo

Claves

Guayo

Bongó

También realiza el contracanto melódico acompañado armónicamente por otros cordófonos.

Tonada ¡Hey!

Voz

Laúd

Guitarra

v l v

Hey

A - pre - ni - di - to - do - el a - mor - con tu mi - ra - di -

v l v v



(Esquenazi, 1982: 263)

En las diferentes especies del punto, el laúd se encarga de proporcionar la entrada al cantante y hacer los cierres de frases, mediante acordes en bloques, como puede apreciarse en el primer ejemplo musical expuesto. Este procedimiento, además de servir de ayuda al solista para iniciar el canto con la afinación correcta, indica el comienzo y terminación de la parte cantada, y, de esta manera, guía al resto de los instrumentos acompañantes para el inicio de cada nuevo período instrumental, que se alterna con el de participación primordial del canto.

Así, se establece gran relación entre las exposiciones del cantante solista y las intervenciones del resto de los instrumentos, pues el laudista debe estar atento al comienzo y final de las intervenciones del solista o los solistas; en especial, en las improvisaciones de los *poetas* o cantantes de décimas y, muy en particular, en las *controversias*.

En el son también tiene un desarrollo en lo esencial melódico, pero si en el conjunto instrumental aparece un tres, la función melódica primordial y, sobre todo, de improvisación en la segunda parte o sección expansiva del género, conocida como montuno, es llevada en lo fundamental por este último cordófono; mientras, el laúd se desenvuelve en el acompañamiento. No obstante, en la práctica puede surgir la alternancia circunstancial de las funciones melódica y de solista entre el tres y el laúd, en el género citado.

Así, el repertorio del laúd se aprende empíricamente por los ejecutantes, pues la improvisación depende de las aptitudes de cada intérprete y el desarrollo armónico que se realiza en él resulta muy simple. La calidad del laudista depende, en gran medida, de su conocimiento del entorno cultural-musical en que se desenvuelve y de la asimilación de todos los procedimientos musicales establecidos de manera tradicional y aceptados socialmente para el desarrollo del discurso musical que caracteriza la interpretación de este cordófono y sus funciones.

Historia

La presencia del laúd en la música cubana está vinculada, en lo fundamental, con los inmigrantes peninsulares y canarios que arribaron a Cuba durante el período colonial y en los primeros años del siglo XX.

Este instrumento fue trasladado por estos individuos hacia las zonas occidental y central de la Isla, donde se insertó en la práctica musical y mantiene gran auge a todo lo largo de la presente centuria, tanto desde el punto de vista constructivo como de ejecución.

Desde 1880 hay referencias testimoniales de su empleo por esclavos liberados que tocaban música campesina y habitaban en los pueblos de la zona de Colón, provincia Matanzas, y que se trasladaban a áreas rurales a tocar en los guateques o fiestas campesinas.⁴²

Se ha expuesto que el laúd cubano, tal y cual lo conocemos hoy día, con el brazo corto y el fondo plano, constituye una derivación criolla de la unión del *laúd de brazo largo* o *laúd tenor*, y la bandurria, traídos por los pobladores de procedencia hispánica. No obstante, este hecho resulta improbable, si se tiene en cuenta el desarrollo histórico del instrumento en Europa, durante épocas muy anteriores, con una tendencia evolutiva encaminada al desarrollo de sus posibilidades de ejecución y diversidad de registro, lo cual trajo como consecuencia el surgimiento de distintos tipos de laúdes con diferentes afinaciones y tesoraturas.

La agrupación de laúdes en varios ejemplares con distintas características de afinación y tesoratura, era un hecho corriente en Europa, sobre todo en España, ya a fines del siglo XIX. Datos de la interpretación de laúdes españoles en cuartetos aparecen en fuentes, como *Le luth espagnol*, de Joaquín Nin Castellanos.

También la confección de estos instrumentos con el fondo plano constituía una práctica tradicional entre los artesanos valencianos; por tanto, el laúd se conoció ampliamente en España en esta variante constructiva (de

42 Rolando Calvo, n. 1918 (?) y Pedro Acevo Mederos, n. 1930. Colón, Matanzas, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

fondo plano), como *laúd valenciano*, muy extendido en el pueblo español, en lo esencial a fines del siglo XIX. Varias casas de constructores o *luthiers* españoles, específicamente valencianos, se establecieron en Cuba en los primeros años del siglo XX y a ellas se vincularon aprendices que más tarde continuaron la confección artesanal del laúd de brazo corto, el de mayor demanda en Cuba.

Se conocen las diferencias de las afinaciones más corrientes de los distintos integrantes de la familia de los laúdes populares españoles, en la cual el *laúd contralto* presenta una afinación similar a la de nuestro laúd, tal y como se conoce hoy día,⁴³ incluso a este laúd contralto se le identifica en España vulgarmente como laúd.

La presencia activa del laúd en la música cubana data de fines del ochocientos y principios del siglo actual, específicamente de este laúd contralto, de brazo más corto que el laúd tenor —conocido en Cuba como de brazo largo—, cuyo registro más agudo, que el laúd tenor en correspondencia al largo del diapasón, determinó que fuera asimilado en la interpretación de la música folclórico-popular, en especial, en el punto cubano. Además, éste laúd contralto era el más popular en España, por lo que tenía una mayor presencia entre la práctica musical de los inmigrantes hispánicos.

En esta popularidad del laúd contralto y su asimilación en Cuba no sólo influyeron sus características tímbricas y de tesitura, sino también las facilidades de ejecución que brindaba en relación con el laúd tenor y la bandurria —el instrumento empleado por el campesino cubano desde siglos anteriores para el acompañamiento de su música—. El diapasón de la bandurria presentaba muy poca distancia entre los trastes y dificultaba en gran medida su ejecución; sobre todo, para personas cuyo oficio principal no es el de músico y su subsistencia depende de trabajos manuales rudos, en lo fundamental relacionados con el cultivo de la tierra.

Por esto, la presencia de este tipo de laúd desplazó con rapidez el tradicional empleo de la bandurria e, incluso, su asimilación implicó el acortamiento del brazo en ejemplares confeccionados originalmente como laúdes tenores. Este último fenómeno llevó a inferir que este laúd de brazo corto era el resultado híbrido de la unión de la bandurria con el laúd de brazo largo, cuando en realidad se trataba del cambio de un tipo de laúd en Cuba por otro ya establecido en España, mediante el acortamiento del mástil.

Las adaptaciones de cordófonos han sido habituales en la práctica de los constructores y ejecutantes de estos instrumentos ya desde Europa y, por tanto, posteriormente también en Cuba, si se tienen en cuenta casos como las conversiones de guitarras a

tres, guitarras a cuatro (con el acortamiento del brazo) e, incluso, laúdes a tres.

En Cuba, la evolución en su construcción se encaminó hacia el empleo de maderas nacionales y la búsqueda de mayores posibilidades acústicas en cuanto al volumen de sonido que se quería lograr; así, se amplió el número de cuerdas en cada uno de los seis órdenes, triplicándolos y cuadruplicándolos.⁴⁴ Esta última práctica constructiva se efectuó hasta casi la década del 40, cuando dejó de hacerse; pues este aumento en el número de cuerdas dificultaba aún más la ejecución del laúd. Por ello, la confección de tales variantes ha desaparecido de la práctica constructiva actual. No obstante, todavía hoy día se conservan ejemplares con estas características, ejecutados por laudistas que participan en la interpretación de la música folclórico-popular cubana.

Ya desde principios de siglo y hacia la década del 30, el laúd se convirtió en el instrumento caracterizador de la música folclórico-popular del campesino cubano del área occidental del país. Desde esta época se fue introduciendo poco a poco en la práctica musical de otras zonas de Cuba, a partir de las migraciones internas.

Después de 1959, su existencia en áreas —sobre todo, del oriente de Cuba— se corresponde con la asignación que las instituciones culturales han hecho a agrupaciones de la música folclórico-popular, vinculadas con ellos. Su asimilación no resulta fácil debido a las dificultades que conlleva su ejecución en relación con otros cordófonos, como el tres y la guitarra, de amplio uso en esas zonas y de mayores facilidades técnicas. Por ello, aunque su presencia puede localizarse hacia las áreas centrales de Cuba y en menor grado diseminado hacia las orientales, su empleo se halla en un proceso de asimilación relativa y, todavía en la actualidad, no constituye un elemento organológico tradicional de esas zonas.

Tres⁴⁵

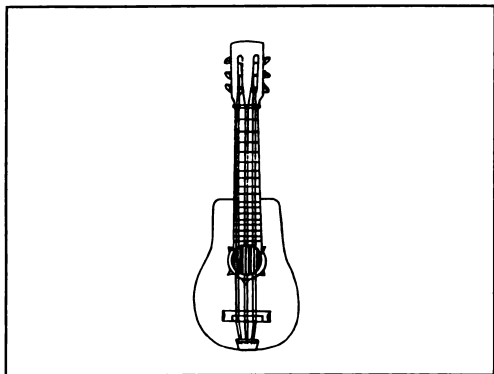
Descripción y clasificación

Cordófono compuesto con portacuerdas en forma de mango unido a la caja de resonancia y añadido como cuello o brazo. Posee diferentes variantes morfológicas definidas por la forma de la caja y por sus ángulos superiores: forma acinturada con ángulos rectos, con ángulos rectos redondeados, forma de ocho, de tercerola, de pico o estrella y ovoide. Posee una abertura o boca circular en la tapa, y en la cara anterior del brazo o mástil aparece el diapasón dividido en 17 trastes. El brazo termina en una pala o cabeza en que se encuentra el clavijero con seis clavijas para las respectivas cuer-

43 Nos referimos a la afinación por 4tas. justas a partir de *do sostenido 2*, o a la forma que afina la sexta cuerda por 4ta. aumentada, de acuerdo con algunas escuelas, entre las cuales se encuentra la de Grandio. En Cuba, la más usual emplea como sonido más grave al aire *re2*.

44 Esta ampliación en el número de cuerdas de cada orden en el laúd, aunque se realizó en el periodo citado en Cuba, no es una invención originalmente criolla. En siglos anteriores, esta experiencia se había efectuado y también desechado en Europa, aunque tal vez este fenómeno fuera del conocimiento de los artesanos cubanos.

45 Carmen María Sáenz Coopar, autora.



Morfología del tres, con ángulos rectos en la parte superior de la caja, reconocida como "angular valenciano". Dibujo de Mario González, 1995.

das agrupadas en tres órdenes dobles que se tensan desde el puente hasta las clavijas correspondientes. Resulta común la presencia de baticola o sobrepuente. Cuenta con dos huesillos, uno en el extremo superior que delimita el brazo de la pala, conocido como cejeuela, y otro sobre el puente. Pueden hallarse ejemplares de tres cuerdas simples o de tres órdenes triples. Se ejecuta con púa o plectro y, en ocasiones, con los dedos (321.322-6).

Terminología

Este instrumento se nombra tres en todo el territorio nacional, sin que se conozca de otro término para designarlo durante su evolución histórica en el país. Consideramos el término cubano y no hay referencias sobre su uso en otras regiones de Hispanoamérica.

La significación de este vocablo está estrechamente relacionada con los tres órdenes de cuerdas que caracterizan a este cordófono y lo identifican.

Otra manera de nombrar el instrumento es la de *tres por seis* o *guitarra-tres*, si una guitarra se adapta a tres, pero no resultan frecuentes.

Construcción

La construcción artesanal de este instrumento es la más extendida y se lleva a cabo por artesanos de una formación autodidacta, quienes desarrollan una técnica empírica de confección y dan solución a las necesidades de autoconsumo. Aunque ha de señalarse que su construcción también se asumió por reconocidos *luthiers*, quienes sumaron esta experiencia constructiva a la de guitarras y laúdes.

Entre las maderas que se usan para elaborar sus diferentes partes se encuentran maderas flexibles, y maderas preciosas. Las más generalizadas son las siguientes:

Tapa: pino abeto.

Tapa inferior o fondo: cedro.

Aros o costillas: palo rosa, majagua, caoba, baría y palisandro.

Brazo: pino blanco o cedro.

Diapasón: majagua, caobilla, baría, ébano carbonero, ácana y cedro.

Puente: ébano, majagua, baría, caoba, ácana. En casos aislados se observó el empleo de material plástico para elaborar el puente, a pesar de sus limitaciones y poca durabilidad.

En ocasiones, popularmente se confecciona todo el instrumento de una sola madera, por lo general el cedro; con excepción de la tapa, para la cual se prefiere el pino abeto u otras variantes del pino.

Para construir la tapa resulta común seguir estos pasos: se selecciona la madera, con 2 o 2,5 mm de grosor; luego se recorta la silueta —tras haber delineado ésta con plantilla— con una longitud de 450 mm, la elipse u óvalo mayor con un ancho de 340 mm, el óvalo inferior, 240 mm y 245 mm de cintura. Para hallar la distancia entre las partes se divide la longitud de la tapa en tres partes y en la segunda se ubica el centro de la boca. Después se hace un corte en el centro, a lo largo de la tapa, en busca de la simetría acústica y estética del instrumento.

Posteriormente se trabaja la boca, que debe tener 78 mm de diámetro. Esta área se adorna en su circunferencia exterior con maderas preciosas y pequeños dibujos coloreados. El trabajo de marquetería lo realizan algunos artesanos aislados, el cual se denomina *marquetería criolla*; pero los ejemplares elaborados en serie emplean marquetería fabricada por la industria para este efecto y se aplica a manera de calcomanías.

El próximo paso consiste en calibrar la tapa y, más tarde, proceder al refuerzo interior con listones de madera, comúnmente de pino abeto, o con tacos puestos a muy cortas distancias, los cuales posibilitan la unión de la tapa con los contornos. Luego se pegan las tres cadenetas colocadas de manera transversal en el óvalo superior, en la cintura debajo del borde de la boca y en el óvalo inferior en forma diagonal. Esta y las restantes piezas del instrumento se pegan con cola. Después se deja secar, se traza el *barraje* y se confecciona el abanico o barras armónicas, cuyo grosor varía según las frecuencias sonoras: los agudos son más gruesos y los graves, menos. Se pegan de seis a nueve barras, aunque originalmente sólo eran tres, lo cual denota la influencia de la construcción de guitarras. Por último se pule el interior de la tapa con lija.

Para la confección del brazo se selecciona preferiblemente el cedro. Se le dan los ángulos: en el cejillo superior, 48 mm de ancho y en la entrada de la caja, 52 mm. Se calibra, se pega el *zoquete* de la misma madera del brazo y se lija. Después se procede a la conformación de la pala o cabeza, a la cual se le pega la chapa, casi siempre de la misma madera de los contornos o del fondo, y se deja secar. Una vez seca, se le abren los agujeros de las clavijas con el berbiquí y se lija.

Luego de confeccionados la tapa y el brazo, los artesanos hacen las piezas interiores. Éstas son:

Cenefa: da cuerpo a la unión del aro con el fondo. Se utiliza madera blanda o flexible, colocada atravesada a la hebra con un ancho entre 80 y 100 mm aproximadamente y que depende de la longitud del fondo.

Culata: sujeta la unión de los dos aros del fondo, se sitúa en el fondo. Se emplea madera de cedro o pino abeto.

Dentellones: cumplen igual función que la cenefa, pero entre la tapa y el aro, confeccionados con la misma madera de la culata y en forma de una sucesión de tacos.

Refuerzo del fondo: tira de madera que evita que se desprege la junta del fondo. De la misma madera que la culata.

El próximo paso consiste en la elaboración del fondo. Se selecciona madera preciosa de 2 a 3 mm de grosor y se recorta la silueta con las mismas medidas de la tapa. Después se hace la junta del fondo para calibrarlo y, posteriormente, las cadenas y se pegan junto al refuerzo del fondo. Por último se deja secar y se pule con lija.

Tradicionalmente, después de la confección del fondo se hacen los aros y contornos. Por lo general se emplea la misma madera que en el fondo, que debe tener unos 140 mm de grosor por 130 mm de ancho, con una longitud de 760 mm; aunque debe corresponderse con la medida de la tapa. Luego se procesan y calibran; el calibre puede ser entre 1,8 y 2,8 mm de grosor. Después se doblan los aros con la situfa, las formas de los aros dependen de las tapas.

Para confeccionar el diapasón sirve la misma madera del puente. Se traza, se cala en la boca y se define la longitud según el tiro de cuerda, de 480 mm y un grosor de 6 o 7 mm. En su elaboración, lo más difícil radica en la ubicación de la distancia precisa entre los trastes, para lo cual el constructor debe crear una escala propia en aras de una perfecta medición. Los pasos son los siguientes:

- La longitud está en dependencia del largo de la caja armónica, unos 450 milímetros.
- Para conocer la distancia del primer traste se necesita dividir la longitud del tiro total de cuerdas (480 mm entre 17 mm, que es la cantidad de trastes), se traza una escala geométrica hasta el traste 10, en que debe dar la misma afinación del primer traste, consistente en una diagonal entre las dos partes. Con un compás se toma la medida de la distancia existente entre la línea del brazo y la diagonal, y se marca en el diapasón para dar el segundo traste, y así sucesivamente.

La entrada de la caja debe ser en el traste número 10, y en el número 12 se precisa la afinación, porque constituye la mitad de la cuerda.

Posteriormente se lija, encola y se prensa al brazo con un sargento o mordaza. Por último se le marcan los trastes, se encolan, incrustan y alinean. El material de los trastes ha de ser un metal algo flexible, compuesto por diversas aleaciones, en las cuales participan, entre otras, la calamina, la alpaca, que también tiene un por ciento de zinc y plata.

Foto: Laura Vilar.



Tres con ángulos superiores pronunciados, perteneciente a Gabriel La Rosa. Melena del Sur, La Habana, 1984.

El puente debe situarse a una distancia proporcional de la boca, semejante a la de ésta respecto de la entrada de caja. Su longitud suele ser de 178 mm, con un ancho de 30 mm. Esta planchita tiene un relieve confeccionado en la misma pieza que permite dar la altura de las cuerdas equivalente a la del diapasón. En esta parte se sujetan las cuerdas distribuidas a una distancia de 4 mm entre ellas y puestas en pares.

El puente porta una tira de hueso que junto a otra pieza similar colocada en la pala determinan el tiro de cuerda. Estos huesitos, hechos de canilla de res, se elaboran en un sinfín o con herramientas manuales. Confeccionado el puente se lija y pega a la caja, después de haber raspillado y lijado todo el instrumento.

Una vez elaboradas todas las partes por separado comienza el proceso de ensamblaje: se ensamblan la tapa y el brazo, coincidiendo ambos centros; se ponen los aros, la culata y los dentellones; después se seca y se colocan las cenefas. Se empareja con un cepillo todo el borde superior de los aros; luego se sitúa el fondo, marcando primero donde van incrustadas las cadenas en las cenefas, se encolan y pegan en el fondo. Posteriormente se emparejan las aristas del fondo y las tapas con los aros. Puede o no realizarse el fileteo, acción que contribuye a reforzar la unión y mejorar su acabado y belleza. Se sella el instrumento en la tapa y el fondo. De nuevo se pule con la raspi-

lla y la lija. Por último se barniza, se le pone el clavijero, las cuerdas, y se afina.⁴⁶

En el tres hallamos diferentes variantes morfológicas de acuerdo con la forma de la caja y sus ángulos superiores. Entre las más difundidas están el *tres valenciano*, conocido también como *tres criollo*, con los ángulos superiores rectos y redondeados; esta variante está muy extendida en todo el país. También, aunque en menor medida, se aprecia la forma *angular*, con los ángulos rectos superiores muy pronunciados. Otra forma es la de *ocho*, parecida a la caja de la guitarra, pero de menor tamaño, y la tercerola, la de pico y la ovoide, muy poco extendida.

Resulta muy común la adaptación de guitarras a tres. Esto se lleva a cabo añadiendo una baticola o contrapunte, consistente generalmente en una lámina de metal colocada en el extremo de la caja de resonancia, asentada sobre ésta, y después se reordenan las seis cuerdas en tres órdenes dobles. También se adiciona una cejilla sobre el segundo o tercer traste, la cual puede ser de fabricación industrial o confeccionada artesanalmente. Pueden apreciarse ingeniosas soluciones para estos fines, como el empleo de listoncitos de madera, mangos plásticos de cepillos de dientes, cordeles, cordones de zapatos, y otros.

Tres con caja en forma de tercerola. Amancio, Las Tunas, 1988.



Foto: Ana Casanova

La decoración popular del tres es muy heterogénea y responde a los gustos de sus propietarios. Algunas veces poseen finos trabajos de marquetería, pero usualmente se adornan con pinturas alegóricas a los símbolos patrios, flores, imágenes femeninas, calcomanías turísticas, y muchos ornamentos más.

En la tapa puede verse la superposición de láminas de nácar, plástico o *playwood* que pueden contribuir al embellecimiento, pero que han servido por lo regular para reforzar la tapa o reparar alguna rotura.

También resulta usual decorar cada una de las distancias entre los trastes con distintos colores, lo cual también sirve de guía para el ejecutante empírico.

El tres emplea cuerdas de metal. Algunos datos históricos refieren el uso de tripa de pato o de juita,⁴⁷ pero esto ha desaparecido. Las dificultades en el mercado nacional para adquirir cuerdas para este instrumento, ha llevado a que se tomen y procesen alambres de acero extraídos de diversos equipos en desuso.

Generalmente, los propios ejecutantes construyen los plectros, con láminas de plástico resistente y flexible, y de manera más tradicional con tarro o carey; estas últimas resultan las más apreciadas.

Las medidas del tres varían según las peculiaridades físicas del músico, cuando se hace por encargo, o

Guitarra-tres. Arroyo de Mantua. Pinar del Río, 1994.



Foto: Rolando Pérez

46 La descripción del proceso constructivo reseñada hasta aquí se realizó en lo fundamental a partir de los datos suministrados por Fernando Véliz (n. 1931), constructor de la Fábrica de Instrumentos Musicales "Fernando Ortiz" de Ciudad de La Habana, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

47 Ignacio Tabera Pérez, *Binicio*, n. 1928. Baracoa, Guantánamo, 1983 (Diario de campo, Guantánamo, 1983: 54).

por los patrones que tradicionalmente sigue cada constructor. A continuación ofrecemos las medidas de un instrumento de construcción artesanal que consideramos se ajusta a los modelos más generalizados en el país (en milímetros):

Longitud total	940
<i>Caja</i>	
Longitud	455
Anchura superior	340
media	250
inferior	279
<i>Brazo</i>	
Longitud	480
<i>Diapasón</i>	
Longitud	420
Anchura	50
<i>Pala</i>	
Longitud	170
Anchura	70
<i>Boca</i>	
Diámetro	80
<i>Puente</i>	
Longitud	170
Anchura	30
Altura	10

La medida del tiro de cuerda en el tres puede fluctuar de un ejemplar a otro, pero habitualmente es de 540 milímetros.

La distribución de las cuerdas en él es generalmente —del agudo al grave— en pares: dos primas (o una 2da. y una 4ta.), dos 2das. (o dos 3ras. lisas) y una prima con una 3ra. entorchada. Para tocar son o punto, la prima lleva una 4ta. entorchada afinada a la 8va., como la 3ra. Hay treseros que ponen un bordón a la 8va. también en la 2da. cuerda.

El tres se afina como un acorde mayor y sus cuerdas se ordenan caprichosamente al revés: la 3ra. que debía ser la más grave, es la más aguda; la prima resulta la más grave por el efecto que producen las cuerdas a la 8va. en la 3ra. y en la prima, respectivamente (Amador, 1994: 11).

La afinación del tres varía según el ejecutante y los géneros a interpretar. A principios del presente siglo, ya Félix Guerrero definía la afinación “más fácil y práctica” del instrumento como *mi-la-do#* (cuerdas al aire sin cejuela). Una vez afinadas las cuerdas al aire, puede ponerse la cejuela sobre el tercer traste, y, entonces, las cuerdas al aire producen la afinación *sol-do-mi* (Guerrero [s.a.]: 2).

Algunas de las afinaciones más comunes entre los treseros actuales son (siempre del grave al agudo): para guarachas y sones: *la3-re3-fa#3*; *do#3-la2-mi3*; *mi3-la2-do3*.

Para el punto: *mi3-si2-mi2*.

Otras afinaciones propias para los montunos de son que también pueden emplearse en el punto: *sol3-si2-mi3*; *la3-do#2-fa#3*; *mi3-sol#3-do#3*; *mi3-si2-fa#2*.

(A esta afinación se le llama popularmente “al dos” y aparece a diferentes alturas: *sol-re-la* y *re-la-mi*.)

Algunos tres se afinan por 5tas. para la interpretación de sones, guarachas y boleros.

Ejecución y caracterización acústica

Para su ejecución, el músico permanece habitualmente de pie, con el instrumento inclinado de forma oblicua sobre el pecho. Puede colgarlo de su cuello con una correa de cuero o un cordón, o fijarlo por uno de los extremos del cordón a la boca; todo esto facilita la libertad de movimiento de sus brazos. También puede hacerse sentado con la misma posición de la guitarra, apoyando la cintura del instrumento sobre el muslo izquierdo y el pie puede estar sobre un banquito y la otra pierna cerca de la culata del tres.

Para la sujeción se apoya el brazo en la palma de la mano izquierda, sirviendo como soporte la base del dedo índice y del pulgar. La extensión de la cuerda vibrante en el diapasón, se modifica con las yemas de los restantes dedos. Las cuerdas se pulsan con la mano derecha, o viceversa si el músico es zurdo. El antebrazo derecho se apoya ligeramente sobre el borde de la caja de resonancia, la mano derecha queda libre, y con ella se pulsan y rasguean las cuerdas a partir de un ligero movimiento de la muñeca, que puede ser ascendente, descendente o una combinación de ambos.

Las cuerdas se pulsan mediante un plectro —llamado también púa, ña, *pluma*, *pãleta*, *pajuela*, entre otros— que el intérprete sujeta con la yema de los dedos índice y pulgar de su mano diestra. La técnica de ejecución se basa en tres movimientos fundamentales: el *punteado*, el *rayado* y el *alza-púa*.

El punteado tiene particularidades rítmicas que no sólo evidencian la herencia de los cordófonos de punteado hispánicos, sino una forma de ejecución propia de instrumentos africanos de esta misma clase. Al respecto señala Danilo Orozco: “no ejecuta un simple punteo de acompañamiento sino una especie de punteo percusivo especial, no precisamente porque percuta, sino por las concepciones provenientes del percutido africano, aquí transformados e integrados a través de una técnica de ejecución que presenta golpes en *piccato*” (*Antología integral del son...*, 1987). Las técnicas de rayado y alza-púa resultan similares a las ya descritas en el laúd.

El virtuosismo de los treseros radica en lograr estabilidad y, a la vez, diversidad rítmica, y, con menos órdenes de cuerdas que el laúd, obtener riqueza melódica e improvisatoria.

La ejecución del tres resulta sencilla respecto de la del laúd. Esto ha contribuido, entre otros factores, a la extensión del instrumento. Su aprendizaje es el más fácil dentro de los cordófonos que se usan en Cuba, pero las características de su encordamiento dificultan el virtuosismo en él.



Foto: Carlos Manuel Fernández

Ejecución del tres. Colón, Matanzas, 1981.

Para acercarnos a una caracterización acústica del tres se realizaron mediciones al perteneciente a Fernando Murga. Éste presentaba la afinación del grave al agudo: *la, re, fa#*. Los niveles de intensidad sonora en la ejecución de las cuerdas al aire, se inician en las tres cuerdas en una zona próxima a 125 Hz y se extienden hasta 10 kHz, aproximadamente, en el sonido más grave y hasta 16 kHz en el medio y el agudo.

La tercera cuerda —*fa#*— presenta una mayor definición de formantes a partir de 600 Hz; se observa una curva que alcanza relativa estabilidad en las medias frecuencias, en un ámbito situado entre 1 y 6 kHz.

La segunda cuerda —*re*— presenta una curva que asciende formando pico casi en 350 Hz, desciende y asciende bruscamente para lograr otro pico en 600 Hz, en que se estabiliza y empieza a descender hacia las medias frecuencias. En 4 kHz hace otro pequeño pico y desciende hacia las medias, prolongando su rango espectral hasta 18 kHz, aproximadamente.

La cuerda prima —*la*— alcanza su pico en 250 Hz estabilizando una curva descendente hacia las medias y bajas frecuencias, la cual desciende con rapidez de 6 kHz a 16 kHz.

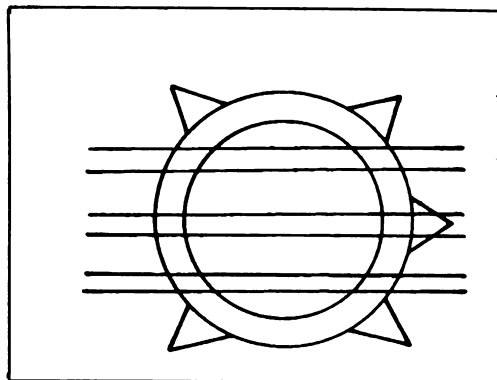
En cuanto al comportamiento acústico en las principales modalidades de la ejecución de este cordófono, en el alza-púa hacia arriba, el espectro se presenta de una manera semejante al que se aprecia en los toques al aire; en especial, en cuanto al ámbito del rango espectral, el cual se inicia en 125 Hz y culmina alrededor de 16 kHz. Los formantes se enfatizan en las áreas de 250 Hz, 500 Hz y 2 kHz.

El análisis del arpeggio presenta igualmente un rango espectral entre 125 Hz y 16 kHz. La curva define un pico de frecuencia en 300 Hz.

También se analizaron los armónicos sobre el traste 12 a la 8va. En el *fa#* se aprecia un pico a 600 Hz, así como en el *re*. En el *la*, el pico se produce a unos 400 Hz. El rango espectral se inicia en 125 Hz. En la 3ra. y en la prima se extiende hasta 6 kHz y se prolonga hasta 16 kHz en la 2da. El tiempo de caída resultó de 3,07 seg. en la cuerda más grave, 2,49 seg. en la media y 2,44 seg. en la aguda.

Desde el punto de vista tímbrico y sonoro, en la ejecución del tres resultan significativos los golpes en la caja; el tiempo de caída del golpe fue de 0,19 segundo, lo cual justifica el carácter seco y breve de estos tipos de golpes.

Durante la interpretación de un fragmento musical se aprecia un rango espectral aproximado entre 125 Hz y 16 kHz —comportamiento estable en todos los parámetros medidos—, con definición de picos entre 250 y 550 Hz, subrayando la tendencia del tres hacia las frecuencias medias.



Encordamiento del instrumento en tres órdenes dobles. Dibujo de Mario González, 1995.

Función musical y social

El tres es un instrumento sonero por excelencia. Su función musical en los conjuntos de son no se limita al punteo melódico, sino que desempeña un importante papel en el plano armónico y rítmico; por tanto, deviene conductor y factor para la interacción y complementación con los demás instrumentos del conjunto.

En el conjunto instrumental de son, el tres determina el comienzo, los *floreos* y acompaña a la vez. Mantiene una función melódico-improvisatoria que alterna usualmente con la guitarra y que en su ejecución requiere de gran destreza por parte del músico, pues estas improvisaciones exigen pasajes de gran velocidad y virtuosismo. Esta función melódica se combina con la función armónico-rítmica conocida popularmente como *rayado*, en la cual en forma de arpegiado rítmico se efectúan los bloques acordales. Al desarrollarse en él esta posibilidad, se comienza a sustituir la guitarra acompañante en algunos conjuntos de son, y aparecen generalmente dos tres: uno primo de afinación más aguda que puntea, y un tres segundo, en registro medio, que raya los acordes; aunque esto último resulta poco usual y la función acompañante la hace casi siempre la guitarra. Durante la función acompañante del tres empleado por los trovadores también se combinan el punteado y el rayado; se puntea cuando se quiere destacar la línea melódica y se rayan acordes en forma de acompañamiento rítmico de la voz de manera alternada dentro de la misma ejecución.⁴⁸

Dentro del conjunto de son interviene activamente en todas sus variantes o especies genéricas, como el changüí, el sucu-sucu, en sonos montunos y guarachas.

48 Transcripciones realizadas por Ariadna Amador como parte del libro "Colección de piezas folclóricas y populares para el estudio del tres y el laúd cubano", 1990. (En proceso de publicación por la Editora Musical de Cuba.)

Punteado y rayado
Pablo Lavastida

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is labeled 'Voz' (Voice) and contains a whole rest. The bottom staff is labeled 'Tres' (Tresillo) and contains a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff contains a rhythmic pattern of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff contains a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff contains a rhythmic pattern of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff contains a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff contains a rhythmic pattern of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff contains a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The top staff contains a rhythmic pattern of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff contains a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Existen modelos estables de acompañamiento de los sones y montunos, típicos de diversas zonas del país. Estos modelos rítmico-melódicos se conocen como *tumbaos*. Se han establecido tumbaos tradicionales de amplia difusión y otros que ca-

racterizan la ejecución e identifican a algunos treseros. Los tumbaos se emplean en general para acompañar improvisaciones, tanto de otro tres como de un cantante que interpreta cuartetos alternados con un estribillo.

Tumbao A

Marcelo Lamas

Musical notation for Tumbao A, consisting of three staves of music in 2/4 time with a key signature of one flat. The first staff begins with a double bar line and repeat dots. The melody is primarily eighth and sixteenth notes.

Tumbao B

Musical notation for Tumbao B, consisting of three staves of music in 2/4 time with a key signature of one flat. The first staff begins with a double bar line and repeat dots. The melody is primarily eighth and sixteenth notes.

En especies, como el changüí, el tres deviene factor de conducción y sostén, así como de guía sintáctica general, también “descarga” —improvisa espontáneamente— y facilita el clímax. En el sucu-sucu hace un punteo que mantiene como continuo; en las guarachas, su función resulta por lo regular armónica. Con la ampliación de los repertorios de los actuales conjuntos de son, el tres interviene con formas de afinación y ejecución propias en todas las modalidades del son, la guaracha, el bolero y en el punto campesino, género en el

cual resulta fundamental actualmente. En el punto asume la función improvisatoria y armónica del laúd y los pasajes virtuosos en los interludios entre décimas, en los cuales realiza punteos y rasgueos como apoyo armónico al canto sin métrica fija; este tipo de función es característico del *punto libre*. También algunos tocadores de punto efectúan, en manera individual, el punteado de una tonada como introducción, y luego van entonando y punteando la tonada de manera simultánea.

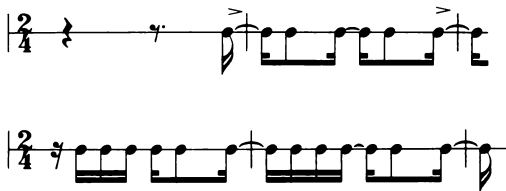
2ª cuerda en Do#

Punto en Re Mayor
Cuco Medina

Musical notation for Punto en Re Mayor, consisting of five staves of music in 3/4 time with a key signature of two sharps. The notation includes various fingerings (1, 2, 3, 0) and rests.

En el estilo de punto fijo, la función del tres dentro del conjunto se desarrolla sólo a partir de un diseño rítmico-melódico-armónico que contiene sincopas y se repite constantemente con pocas variaciones.

Durante toda la primera mitad de este siglo, el modo más peculiar de tocar el tres fue como instrumento acompañante de un trovador que canta en solitario sus *montunitos*, *cuartetas* y *décimas* en punto. En esta modalidad aún no se apreciaba un desarrollo armónico del acompañamiento; éste consistía en punteados de fragmentación rítmica, en los cuales el tiempo fuerte va ligado, en ese tiempo se realizaban golpes graves en la caja de resonancia. En este modo de ejecución, el tresero sintetiza los golpes del bajo anticipado, los incipientes rayados y el punteo melódico, los cuales, posteriormente, en el conjunto sonero se reparten entre los diferentes grupos tímbricos y funcionales. Entre estos figuras característicos se destacan los siguientes.



Historia

Aunque a simple vista puede asociarse de inmediato con la tradición de cordófonos de fuerte antecedente hispánico, el tres constituye hoy el cordófono cubano por excelencia. Tanto en la morfología de su caja de resonancia como en el sistema de pulsado para su ejecución, se observan reminiscencias de su procedencia; a su raigal origen europeo se suma el uso de la armonía acordal acompañante. Pero para el desarrollo de los instrumentos de cuerdas en Cuba resultan trascendentales las funciones rítmicas y tímbricas —bajo anticipado sincopado, fragmentaciones y desplazamientos de acentos y golpes graves en su caja de resonancia— que advierten influencias de cordófonos de origen africano, específicamente bantú. “El tres, en suma, resume y simboliza, como instrumento (siendo curioso el que sea de cuerdas), singulares concepciones afro-hispano-europeas a través de significativos procesos de interacción cultural” (*Antología integral del son*..., 1987).

Estos criterios actuales superan las opiniones de Fernando Ortiz respecto de su origen: “El tres criollo parece no es de origen cubano: apareció en Europa cuando las cruzadas y, por lo tanto, se asocia más íntimamente a la música italiana y provenzal de trovadores y ministriles. Tuvo primeramente cuatro cuerdas, aumentándolas después a seis. De todos modos el tres, (sic) no parece ser un instrumento de creación

criolla, sino ya formado y difundido en España” (1952-1955, v. V: 59).

En efecto, en la Edad Media, en Italia existió un instrumento de tres cuerdas simples muy parecido al tres; y da testimonio de su presencia hallarse entre las imágenes recogidas en un fresco de la catedral de San Francisco, de la ciudad italiana de Assisi.

Diversos estudiosos del son suscriben la hipótesis del surgimiento del tres en la región oriental del país, como parte de la génesis sonera. Durante la investigación de campo pudo corroborarse la presencia, desde fines del siglo XIX, de ejemplares muy primitivos hechos con güira galeona, tapa de yaguas y tripas de jutía.⁴⁹ A ello se suman los datos brindados por informantes de la región central sobre la “llegada” del instrumento con los braceros orientales que venían a la zafra cañera y tabacalera, o con los soldados del Ejército Permanente procedentes de Oriente, con su tres haciendo montunos. Sin embargo, ha de subrayarse que en algunas áreas rurales de Pinar del Río y La Habana también se hallaron formas muy antiguas imposibles de precisar en el tiempo, a partir de la memoria de los informantes —pero que datan del tránsito entre los siglos XIX y XX—, de hacer montunos muy primitivos y similares a los orientales.

Esto nos lleva a suponer que tuvo una génesis occidental parecida a la sonera oriental, en algunas zonas que, como aquéllas, contaron con una fuerte presencia bantú, hecho que va más allá de un simple traslado circunstancial.

Con el desarrollo de las bungas y los conjuntivos de son —usualmente integrados por bongoes, botija o marímbula, maracas y güiro— y con el desuso del acordeón como instrumento melódico-armónico, el tres ingresa en los conjuntos de son y de punto en el campo. Esta asimilación estuvo permeada por el trato peyorativo que se le daba al son en los ambientes familiares y en algunas sociedades de las ciudades y poblados; pero este proceso de asimilación de lo sonero en los campos resultó más lento. Según nos narró un informante del poblado rural de Horquita, provincia Cienfuegos, el tres llegó a esa región sobre 1918 y era tocado por macheteros y obreros orientales, a quienes sólo se les permitía ejecutarlo en los burdeles.⁵⁰ En las “casas de familia” y las sociedades de recreo estaba prohibido tocarlo, hasta que, ya entrada la década del 20, empezaron a difundirse por la radio y las victrolas los sones urbanos del septeto Habanero y el de Ignacio Piñero, y se originó una asimilación más rápida.

A partir de la década del 40, este cordófono alcanza un notable desarrollo dentro de la música popular profesional. Aunque la transmisión de sus toques y técnicas de ejecución y construcción siempre se ha producido de manera oral y empírica, algunos tocadores, incorporados a orquestas de baile y conjuntos de música campesina, lograron desarrollar el virtuosismo rítmico y armónico en el instrumento; en espe-

49 Ignacio Tabera Pérez, *Inicio* (Diario de campo, Guantánamo, 1983: 54).

50 Raúl Pérez, n. 1905. Abreus, Cienfuegos, 1985 (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 257-259).

cial, en los pasajes improvisatorios. En este sentido se destacó de manera excepcional el tresero Arsenio Rodríguez, quien sin ninguna preparación musical, llegó a interpretar en el tres improvisaciones jazzísticas al estilo de Charlie Parker (Acosta, 1983: 233-234).

Y aunque en verdad nuestros grandes soneros no estudiaron por métodos académicos, debe señalarse el intento realizado en 1927 por el músico Félix Guerrero al editar un *Método original y fácil para aprender a tocar el tres en breves lecciones*.

Si bien elemental, este “metodillo” ha servido de premisa para el establecimiento, en Cuba, desde 1990 del estudio académico del instrumento y la elaboración de un *Método de tres*, por Efraín Amador y Doris Oropesa, en el cual a partir de materiales folclóricos y tradicionales se abordan progresivamente sus dificultades técnicas e interpretativas. Desde fines de la década del 80, también se ha abordado la composición de obras a solo y conciertos para tres y orquesta sinfónica, aprovechando las amplias posibilidades tímbricas, melódico-armónicas y rítmicas que ofrece la ejecución tradicional de este instrumento. En la actualidad, el tres participa de manera eventual en algunos conjuntos de cámara.

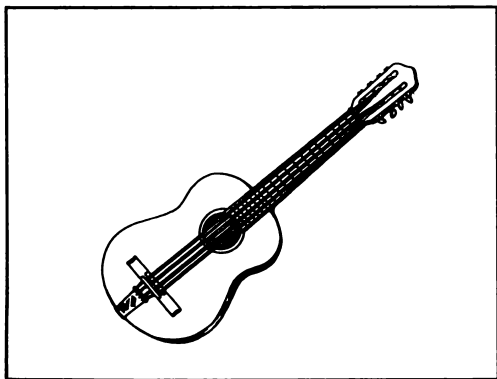
Hoy día se halla localizado con un alto grado de densidad en todos los municipios del país. Participa en los conjuntos de son y punto, así como en las más variadas agrupaciones de la música popular profesional. Puede afirmarse, sin lugar a dudas, que es el cordófono nacional; pues, aunque sus antecedentes se consideran europeos, su historia y repertorio son eminentemente cubanos.

Cuatro⁵¹

Descripción y clasificación

Cordófono compuesto con portacuerdas en forma de mango, unido orgánicamente a la caja de resonancia y añadido como cuello. La caja tiene, por lo general,

Cuatro. Dibujo de Mario González, 1995.



51 Zyra Ma. González Monterrey y Victoria Eli Rodríguez, autoras.

forma de ocho, aunque pueden observarse las variantes morfológicas de pico o estrella, y ovoide. Posee una boca o abertura circular en la tapa. En la cara anterior del brazo o mástil se halla el diapasón dividido en 16 o 19 trastes. El brazo termina en una pala o cabeza, en la cual se encuentra el clavijero con ocho clavijas para las cuerdas, agrupadas en cuatro órdenes dobles que se tensan desde la baticola y el puente hasta las clavijas correspondientes. Cuenta con dos huesillos, uno en el extremo superior que delimita el brazo de la pala, conocido como cejuela, y otro encima del puente. Estos huesillos determinan el tiro de cuerda y su afinación. Se ejecuta con púa o plectro (321.322-6).

Terminología

Cuatro es el término aplicado en Cuba para denominar el instrumento. La palabra es castellana e identificaba un tipo de guitarra de tamaño pequeño propia del Renacimiento español con cuatro cuerdas sencillas o dobles, de ahí este vocablo.

Su uso se extiende por varias regiones americanas. En Venezuela, donde se considera el instrumento nacional por su difusión y arraigo, adopta otras denominaciones, entre ellas: *guitarrilla*, *guitarrillo*, *discante* o *discantus*, pero ninguna de éstas se utiliza en Cuba. En ocasiones se hace referencia al instrumento como cuatro *criollo* o *cubano*, para subrayar las particulares características de los ejemplares nacionales y su empleo entre los tocadores del país.

Construcción

En la confección del cuatro se aplican técnicas y procedimientos constructivos semejantes a los utilizados en otros cordófonos cubanos de mayor difusión, como la guitarra, el laúd y el tres. En lo concerniente al proceso constructivo resulta común la adaptación de guitarras y tres como cuatros, para lo cual se sustituye el brazo por otro de dimensiones diferentes, así como el clavijero, en correspondencia con las particularidades de este instrumento. El brazo se acorta y el clavijero se alarga, se le añaden nuevos orificios para insertar dos clavijas más.

Los materiales empleados para la confección difieren de uno a otro artesano, pero los más comunes en cada una de las partes son:

Tapa: pino, de diversas variantes, y cedro.

Tapa inferior o *fondo*: caoba, cedro y majagua.

Cadenas o *barras armónicas*: pino blanco, pino abeto y cedro.

Aros o *costillas*: caoba, cedro y majagua.

Brazo: cedro y pino.

Pala, *cabeza* o *paleta del clavijero*: cedro, pino, caoba y majagua.

Clavijas: caoba y majagua.

Diapasón: caoba, baría, granadillo negro y majagua.

Trastes: planchuelas de cobre, bronce, latón u otra aleación.

Puente: caoba, baría y majagua.

Baticola: cedro, ébano, ácana y también láminas de metal.

Huesillo o cejuela: hueso tomado de canilla de res y secciones de plástico.

El desarrollo de los procesos constructivos y la efectividad demostrada, han sustituido la madera por otros materiales en algunas de sus piezas. Tal es el caso del empleo de los clavijeros mecánicos y las clavijas de plástico, así como el aluminio o el acero inoxidable para confeccionar la baticola.

En este instrumento se emplean cuerdas de metal y ante las dificultades de adquisición en los comercios, o por intermedio de las instituciones culturales, se aplican diversos métodos para su elaboración artesanal.

Debido a las lógicas coincidencias que guarda el proceso de construcción del cuatro con el seguido en los anteriores cordófonos, éste se expondrá en sus aristas más generales y extendidas en el país.

El primer paso consiste en la selección y preparación de la madera. "Se utiliza preferiblemente madera vieja" —dicen los artesanos—, y con esta afirmación revelan la importancia de la antigüedad de la madera, la cual cuando está suficientemente desprovista de humedad disminuye su elasticidad, aumenta en rigidez y vibra con mayor amplitud. Esta madera se obtiene, por lo general, picada en tabloncitos o planchas.

Si es fresca se moja en abundancia. Algunos constructores la cocen al fuego dentro de unas pailas con agua por espacio de dos o tres horas. En ambos casos —como paso posterior— ha de procederse al secado a la sombra, evitando que el sol incida directamente sobre ella. El tiempo de secado o envejecimiento queda a voluntad de los mismos artesanos, aunque está probado que en la medida en que éste se prolongue constituye, entre otros tantos, uno de los aspectos determinantes en la obtención de un buen instrumento.

Las diferentes partes se construyen de manera independiente. Casi todos los artesanos comienzan por la confección de la caja de resonancia, integrada por la tapa superior o tapa armónica, la inferior o fondo y los aros o costillas.

Usualmente, a las piezas de la caja de resonancia se les da forma de ocho, considerada como la tradicional para estos instrumentos, con sus dos secciones bien diferenciadas. No obstante, se confeccionan cuatros con forma de ovoide, de pico o de tercerola, a semejanza de los restantes cordófonos, ya por decisión de los propios constructores o a solicitud de los ejecutantes.

El procedimiento de realización de la tapa y el fondo resulta similar al de la guitarra, y como en ésta, en la tapa se lleva a cabo el dibujo de la roseta y el trazado de la marquetería, si se efectúa.

En la parte posterior de la tapa se coloca un conjunto de varillas de madera, generalmente construidas de pino, que desempeñan funciones específicas. Unas se ponen de forma transversal y contribuyen a dar resistencia a la tapa armónica; otras son las

barras armónicas o abanico de gran importancia en la resultante sonora que se logre en los cordófonos. Como se indicó en los anteriores instrumentos, éste constituye uno de los elementos que brinda un grado de individualidad a los diferentes constructores.

Las piezas laterales que sirven de bordes a la caja de resonancia tienen forma curva. Ésta se obtiene mediante variados métodos en los cuales la humedad y el calor resultan factores decisivos. Por lo general, estas piezas se ponen en un molde donde alcanzarán la silueta deseada, una vez logrado esto, debe procederse a un nuevo tiempo de secado.

El brazo o mástil posee una forma larga y estrecha, y hacia la parte superior —en la pala o cabeza— se hace el clavijero. En los laterales de esta pieza se perforan unos orificios circulares pequeños a una distancia aproximada de 30 mm uno del otro, por los cuales se introducirán las llaves o clavijas para su afinación.

El diapasón se realiza con una plantilla confeccionada para ello o mediante la copia del diapasón de otro. Éste se divide, por lo regular, en 17 trastes, pero existen ejemplares que pueden alcanzar hasta 19, a semejanza de la guitarra.

También de manera independiente se elaboran el puente y la baticola. Esta última pieza tiene la función de preservar el puente, el cual puede desprenderse debido a la tensión de las cuerdas.

Para el ensamblaje, no todos los artesanos siguen un orden común. Lo más frecuente es el ensamblaje

Detalle de baticola de un cuatro. Yateras, Guantánamo, 1985.

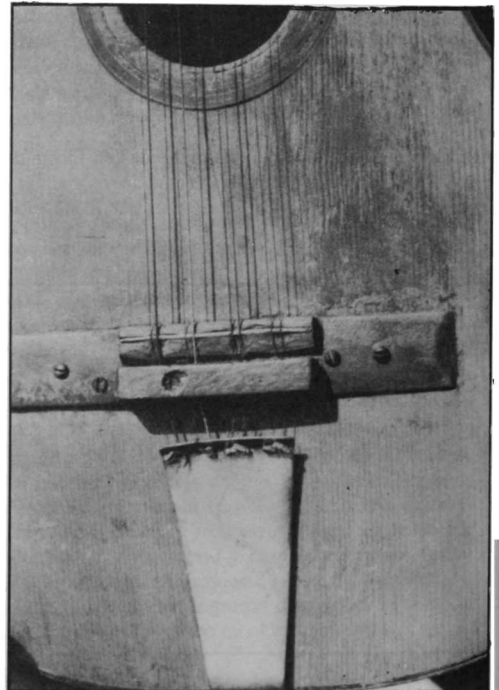


Foto: Rolando Pérez

inicial de la tapa y el brazo; tanto en el ensamblaje de la tapa como del fondo respecto del mástil, se tiene muy en cuenta que los ejes queden perfectamente alineados. La unión de todas las partes se realiza mediante el encolado.

Una vez conformado el cuatro en sus partes esenciales —caja y brazo—, se pasa al fileteo o al simple lijado del instrumento para eliminar el exceso de madera que pueda quedar, emparejando la superficie; se coloca el diapasón, se marca el lugar donde se situará el puente y se abren los orificios en la pala para el clavijero.

La decoración se concentra, en lo fundamental, en el área de la boca con la realización de trabajos de marquetería, también se dibujan distintos diseños sobre la tapa o pueden pegarse algunas calcomanías con fines ornamentales. Después se barniza y, una vez secos, se colocan el puente y la baticola.

A continuación se presentan las dimensiones de tres instrumentos localizados en diferentes sitios del país, que por sus características, pueden estimarse comprendidos entre los más representativos. Como podrá observarse se incluyen las medidas de un tres y una guitarra adaptados como cuatro por ser ésta una práctica común.

CUATRO DE FÉLIX VARELA MIRANDA,^a
SANTIAGO DE CUBA, CIUDAD
(en mm)

Longitud total	872
<i>Caja</i>	
Longitud	462
Anchura	
superior	280
media	240
inferior	390
Altura	97
<i>Brazo</i>	
Longitud	410
<i>Diapasón</i>	
Longitud	338
Anchura	
mayor	64
menor	54
<i>Pala</i>	
Longitud	180
Anchura	75
<i>Boca</i>	
Diámetro	880
<i>Puente</i>	
Longitud	180
Altura	10
Anchura	30

TRES ADAPTADO A CUATRO
DE PARMENIO RODRÍGUEZ,
BARTOLOMÉ MASÓ, GRANMA
(en mm)

Longitud total	937
<i>Caja</i>	
Longitud	472

<i>Anchura</i>	
superior	249
media	228
inferior	355
Altura	94
<i>Brazo</i>	
Longitud	465
<i>Diapasón</i>	
Longitud	364
Anchura	
mayor	58
menor	52
<i>Pala</i>	
Longitud	220
Anchura	70
<i>Boca</i>	
Diámetro	84
<i>Puente</i>	
Longitud	190
Altura	10
Anchura	35

GUITARRA ADAPTADA A CUATRO
DE ADRIÁN CASTRO,
III FRENTE, SANTIAGO DE CUBA
(en mm)

Longitud total	930
<i>Caja</i>	
Longitud	475
Anchura	
superior	265
media	225
inferior	350
Altura	100
<i>Brazo</i>	
Longitud	455
<i>Diapasón</i>	
Longitud	360
Anchura	65
<i>Pala</i>	
Longitud	185
Anchura	95
<i>Boca</i>	
Diámetro	85
<i>Puente</i>	
Longitud	190
Altura	10
Anchura	30

^a Las medidas del cuatro venezolano que ofrece Guillermo Abadía Morales en *Compendio del folklore colombiano* son las siguientes: eje vertical o longitud total 71,5 cm; mástil con la cabeza 38,3 cm; cabeza 13 cm; diapasón 24,3 cm; número de trastes 12 o 13; caja eje vertical 34,3 cm (con copete); caja fondo o ancho del aro 7 cm en la parte del pecho y 8 cm en la parte inferior de las caderas; longitud de la posición vibrante del encordado 38,5 cm (1983: s.p.). Como se aprecia, las dimensiones de este cordófono son menores que las que adopta en Cuba.

En cuanto a los aspectos constructivos resulta de interés reseñar la existencia de un ejemplar reconocido por su creador como *cuatro de teclas*. Este cordófono se confeccionó, en 1987, por Enrique Olazábal, residente en el municipio Bartolomé Masó, provincia Granma.⁵²

Las especies maderables empleadas para las diferentes partes, no difieren en esencia de las ya comunes. Sin embargo, en aras de contribuir a su ornamentación, las maderas se dispusieron de manera que resultasen contrastantes por su coloración.

El instrumento posee un aditamento de igual forma y tamaño del diapasón que se pone a presión sobre éste junto a la boca y se fija al brazo por la parte superior limítrofe con el clavijero. La sujeción en esta zona se hace con una pieza de metal semejante a la cejilla.

El aditamento posee un total de 64 teclas o manecillas —como las denomina el constructor— colocadas en cuatro hileras, coincidentes con los cuatro pares de cuerdas del instrumento, dispuestas en sentido vertical a las cuerdas. Las manecillas están construidas de pequeñas secciones de forro de cable eléctrico de unos 15 mm, rellenas de material de goma, el cual se atraviesa por un alambre que se comunica por la

Cuatro de teclas, construido por Enrique Olazábal. Bartolomé Masó, Granma, 1987.

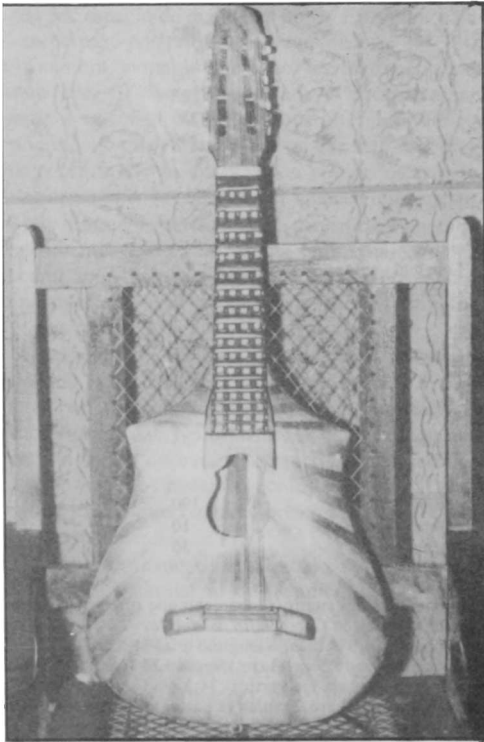


Foto: Raúl Díaz

parte trasera de cada tecla con un muelle que permite su flexibilidad, una vez pisada por las yemas de los dedos del ejecutante. De esta manera, estas “teclas” presionan las cuerdas. Las teclas están insertadas en una especie de estructura cuadriculada en forma de marco hecha de cedro.

El instrumento tiene una longitud total de 880 mm, de los cuales el brazo mide 440 mm. El diapasón alcanza una longitud de 350 mm, mientras el soporte del teclado posee una longitud de 360 mm, con una ligera diferencia en cuanto al diapasón sobre el cual va fijado.

El encordamiento y afinación del cuatro son aspectos que muestran variaciones de un tocador a otro. De manera general, en el cuatro, el encordamiento alterna, en un mismo orden, cuerdas de distinto grosor, en una disposición que tampoco resulta homogénea entre los instrumentistas. A continuación se relacionan tres formas diferentes de organización de las cuerdas y de altura de los sonidos:

Ejemplares de	Prima	Segunda	Tercera	Cuarta
Stgo. de Cuba				
Félix Varela M.	a la 8va. dos primas	unisono dos 2das.	a la 8va. 3ra. y prima	unisono 4ta. y prima
Radamés González	unisono dos primas	unisono dos 2das.	a la 8va. 3ra. y prima	a la 8va. 2da. y 4ta.
Granma				
Parmenio Rodríguez	unisono dos primas	unisono dos 2das.	a la 8va. dos 3ras.	dos 8vas. dos 4tas.

Otra muestra de la diversidad observada en este aspecto se manifiesta en el cuatro electrificado perteneciente a la agrupación Renovación 86 de La Somanta, provincia Guantánamo. Este instrumento posee ocho clavijas y sólo tiene seis cuerdas que guardan la siguiente disposición: la prima es una cuerda simple y fina; la 2da., un orden doble formado por dos cuerdas finas; la 3ra. presenta una sola cuerda gruesa, y la 4ta., un orden doble formado por una cuerda fina y otra gruesa.

Se afina mediante el mismo procedimiento utilizado en la guitarra. Se anudan las cuerdas al puente por uno de sus extremos y se enroscan por el otro a los bastones de las llaves, que se hacen girar en el sentido de las manecillas del reloj, tensando las cuerdas hasta lograr la altura deseada.

No hay una afinación fija para el instrumento. Las relaciones interválicas entre las cuerdas varían de un ejecutante a otro y, por lo general, en correspondencia con la interpretación de los diferentes géneros de la música tradicional. Con mayor frecuencia se ha encontrado el empleo de tres tipos de afinación, al parecer las más difundidas en el país, que no guardan

52 Enrique Olazábal Busquet, n. 1918. Bartolomé Masó, Granma, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 47-49).

relación con la afinación del cuatro en otros países donde se utiliza.⁵³

La identificada con el número II es la más común en la interpretación de boleros, mientras para el son suele utilizarse la del tipo III.

TIPOS DE AFINACIÓN

Tipo	Cuerdas				Relación de intervalos		
	4ta.	3ra.	2da.	1ra.			
I	<i>fa#</i>	<i>re</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>			
	<i>do#</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>si</i>	6ta.m.	5ta.J.	5ta.J
	<i>si</i>	<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>la</i>			
II	<i>re</i>	<i>sol</i>	<i>si</i>	<i>mi</i>	4ta.A.	3ra.M.	4ta.J
III	<i>mi</i>	<i>la</i>	<i>re</i>	<i>sol</i>	4ta.A.	4ta.J.	4ta.J

Debe tenerse en cuenta que en múltiples oportunidades la altura real del sonido no se corresponde con la que manifiestan utilizar los músicos, aunque sí se mantiene la relación interválica expuesta en la tabla. Otra forma de afinación, no tan común como las anteriores, muestra una 3ra. menor entre la primera y segunda cuerdas, y una 4ta. justa entre la segunda, tercera y cuarta. El ámbito de su registro se extiende entre el *do*₂ y el *do*₄.

Por lo general, los propios artesanos elaboran las púas o plectros para ejecutar el instrumento. Éstos se hacen tradicionalmente de tarro o carey, pero ya resulta común para estos fines el uso de porciones de plástico resistente. En su gran mayoría, los constructores de este instrumento radican en la zona oriental del país, en las provincias Holguín, Granma, Santiago de Cuba y Guantánamo.

Como consecuencia de procesos migratorios hacia otras zonas de occidente —sobre todo, a partir de la década del 60—, se empieza a construir en otras áreas del país. De ahí que se hayan localizado artesanos en Habana, Ciudad de La Habana, Camagüey y el municipio especial Isla de la Juventud. Parte de éstos realizan su actividad productiva fundamental como carpinteros y otros alternan su labor como constructores de instrumentos musicales con la de músicos profesionales.

Ejecución y caracterización acústica

Para la ejecución, el tocador puede adoptar dos posiciones: de pie o sentado. En el primer caso, al cuatro

se le adiciona una correa de cuero u otro material que lo sostiene, ya atada de uno a otro extremo, en sentido del largo o doblándola por debajo de éste y sujetándolo por la boca; correa que el ejecutante se cuelga del cuello. Si está sentado, el instrumento descansa sobre su pierna izquierda y el pie puede o no apoyarlo sobre el otro, que se encuentra ladeado descansando en el suelo.

La posición del instrumento es oblicua y hacia la región abdominal del tocador, con el brazo hacia la izquierda y la pala a la altura del hombro; la tapa posterior de la caja de resonancia debe quedar separada del cuerpo del músico. El brazo derecho se sitúa frente a las cuerdas a la altura de la boca, mientras el izquierdo se dobla en ángulo agudo, el brazo por detrás del mango y el antebrazo frente al diapasón.

Los dedos de la mano izquierda pisan las cuerdas en los distintos trastes para obtener las diferencias de altura de los sonidos. La posición correcta de la mano izquierda se logra apoyando la yema del dedo pulgar en la parte posterior del mango, sin que sobresalga por encima del mástil, mientras las yemas de los dedos índice, medio, anular y meñique presionan las cuerdas en diferentes posiciones a lo largo del diapasón. Esta mano adopta una posición semicerrada, en forma de arco, con desplazamientos ascendentes y descendentes a lo largo del brazo y libre movimiento de los dedos; mientras la mano derecha sostiene un plectro con los dedos pulgar, índice y medio, con la cual se pulsan las cuerdas.

Las formas de ejecución fundamentales son tres: el denominado rayado o rasgueado, el punteo o punteado y el alza-púa. En el rayado, el plectro recorre todas o varias cuerdas, produciendo acordes de dos, tres o cuatro sonidos que resultan arpegiados; pues la púa debe recorrer el espacio que media entre una y otra cuerda. Esta forma de ejecución —en particular, cuando se trata de acordes de tres o cuatro sonidos— se usa habitualmente en los momentos de menor fuerza rítmica, de acuerdo con la distribución y organización interna de las acentuaciones en la composición musical. Los acordes de dos sonidos y el punteo se emplean cuando se desea reforzar la acentuación.

El punteo origina sonidos “suelos”. Se utiliza cuando se ejecuta la línea melódica, aunque también puede tocarse de forma un tanto percusiva, con lo cual

53 En diferentes fuentes consultadas pudo corroborarse la diversidad de afinaciones vigentes para el cuatro. Según Guillermo Abadía Morales (1983), en Venezuela y Colombia se utiliza la relación interválica: *si, fa* sostenido, *re, la*; Alirio Díaz estima que hay dos tipos de afinación: una que denomina “a lo viejo” con una relación interválica de 5ta. justa entre las cuerdas tercera y cuarta, que considera proveniente de la forma en que se afinaba el instrumento en el siglo XVI en España, recogida por los teóricos españoles de las primeras décadas de este siglo; y el temple “a lo nuevo”, en que ambas cuerdas están separadas por un intervalo de 4ta. justa (1973: s.p.). Mientras Isabel Aretz señala que la afinación del cuatro puede mostrar otras diversas variantes a partir de la sucesión *si, fa* sostenido, *mi, la*: una, comenzado esta serie una 2da. o 3ra. más grave; otra *arrequintada* con la primera cuerda afinada una 8va. más alta que la afinación natural; otra con una 5ta. baja en toda la afinación arrequintada o subiendo una 5ta. toda la afinación natural. Además agrega distintas posibilidades a la afinación natural que constituyen un amplísimo espectro en el ámbito del temple de este instrumento (1967: 130-141).

se enfatiza de manera significativa la función musical que asume el instrumento.

El punteo puede efectuarse de dos formas: en movimiento descendente llamado púa o *punteo directo* y en movimiento ascendente; o sea, púa o *punteo indirecto*. Cuando se combinan uno y otro movimientos se le da el nombre de alza-púa. La púa directa sirve para tiempos moderados en los cuales importa destacar el ritmo y la acentuación. Cuando el tiempo es rápido y se presentan grupos de figuras de valores cortos, así como escalas o arpeggios, se necesita el toque con alza-púa. Cuando se desea prolongar los sonidos se utiliza el trémolo; es decir, un toque de alza-púa a una mayor velocidad.

Entre los tocadores con antecedentes como treseros, resulta frecuente el empleo de los trinos o trémolos, lo cual imprime virtuosismo a la interpretación. Estas formas de ejecución se combinan con golpes percutidos en la caja de resonancia o en las cuerdas. En el primer caso, el músico golpea en la tapa con los nudillos y el pulgar de la mano que sostiene el plectro, en el área comprendida entre la boca y el puente. Estos sonidos pueden ser brillantes y secos, o apagados, en dependencia del área de la tapa donde se golpea. La percusión en las cuerdas se realiza en la zona comprendida entre la boca y el puente, recorriendo las cuerdas con el plectro con movimientos rápidos y vigorosos.

Las formas de ejecución se transmiten de manera empírica, por observación directa. En la generalidad de los casos, los tocadores de cuatro tienen antecedentes como ejecutantes de guitarra, tres y, con menos frecuencia, de laúd. La experiencia anterior de éste tiene una incidencia fundamental en las formas de ejecución del cuatro, pues traslada al instrumento las formas de ejecución del que proceden.

En nuestro trabajo de campo no resultó fácil obtener un cuatro a partir del cual pudieran realizarse las

mediciones acústicas. En aras de aproximarnos a las características de este instrumento contamos con el ejemplar perteneciente al destacado tocador de cuatro Rigoberto Echevarría Ferrer, *Maduro*,⁵⁴ quien acumula una experiencia de más de 40 años como ejecutante y posee uno de los casi excepcionales cuatro de cuerdas simples existentes en el país.

El instrumento fue afinado en la sucesión *mi, la, re, sol* (del grave al agudo) y los niveles de intensidad sonora en las cuerdas al aire, arrojaron resultados relativamente cercanos entre sí, con un rango espectral que se inició en todos los casos en la zona próxima a 200 Hz.

La 4ta. presentó la mayor definición de formantes en la zona de 250 Hz y se apreció una curva de cierta estabilidad en el ámbito de las medias frecuencias, situado entre 1 y 4 kHz. Su rango espectral se extendió hasta 6 kHz, aproximadamente. La 3ra. muestra dos picos, uno cercano a 400 Hz y otro hacia 1,5 kHz, también coincidente en las medias frecuencias; el espectro se extendió hasta 16 kHz, pero con una intensidad decreciente; sobre todo, al rebasar la zona de 1,5 kHz.

La 2da. define su formante en 800 Hz y el ámbito del espectro se prolonga hasta 2 kHz, también en la zona de las frecuencias medias. Por último, la prima alcanza un primer pico en 500 Hz y después describe otro hacia 1,5 kHz, finalizando su espectro en 2 kHz. No obstante, al analizar los resultados espectrales en la ejecución de un rasgado sobre los cuatro órdenes de cuerdas, se aprecia una singular amplitud del espectro que va del área de 100 Hz a 16 kHz, recorriendo un extenso ámbito desde las bajas hasta las altas frecuencias, lo que demuestra sus posibilidades de orden tímbrico, aunque de nuevo se enfatizan los formantes en 250 Hz, 500 Hz y 1,5 kHz; es decir, en el área de las medias frecuencias.

Espectro de frecuencias de la interpretación de un fragmento musical en un cuatro. Santiago de Cuba, 1989.

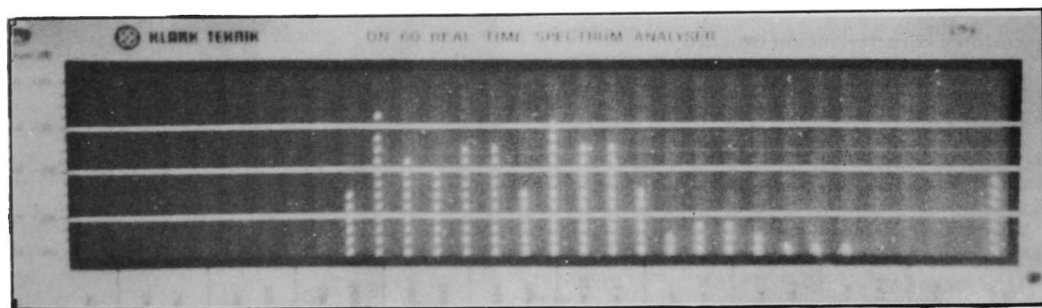


Foto: Ana V. Casanova

⁵⁴ Rigoberto Echevarría Ferrer, *Maduro*, n. 1914. Santiago, ciudad (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

Otro aspecto tomado en cuenta fue la medición de los armónicos. Los resultados de esta medición sobre el traste 12, muestran un primer pico en 250 Hz y una extensión del ámbito espectral hacia la zona de las altas frecuencias ya próximo o rebasando 16 kHz; a partir de esto se manifiestan diferentes particularidades.

En la 4ta. cuerda, el sonido describe una curva decreciente con picos en 500 Hz y 1 kHz; en la 3ra., tras una notable caída después de 250 Hz, se manifiestan dos nuevos énfasis en 800 Hz y sobre el área de 1,5 kHz; en la 2da. cuerda aparece la mayor definición en 800 Hz; la prima resulta de una mayor regularidad en cuanto al dibujo que describe con tres picos bien definidos en 250 Hz, 1 kHz y otro de menor destaque en 5 kHz.

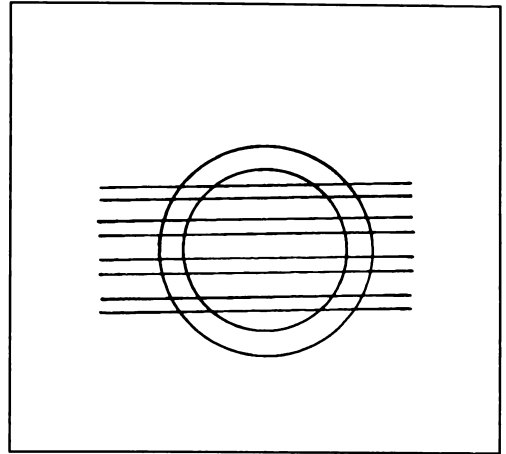
El tiempo de caída resultó de 0,67 seg. en la cuerda más grave, mientras en la más aguda se producía a 0,52 segundo.

La interpretación de un fragmento musical, en el cual el tocador utiliza el cuatro con variadas formas de ejecución, muestra un rango espectral entre 200 Hz y 10 kHz, con definición de picos en 250 y 500 Hz y 1 kHz, subrayando la proyección de este instrumento en el campo de las frecuencias medias.

Función musical y social

El cuatro se utiliza en la interpretación de diversos géneros y especies de la música folclórico-popular cu-

Ejecución del cuatro. Dibujo de Mario González, 1995.



Encordamiento del instrumento en cuatro órdenes dobles. Dibujo de Mario González, 1995.

vana; en particular, los relacionados con la canción, el son y el punto.

Las combinaciones más frecuentes en que participa es como acompañante de la voz ya solo o junto a una guitarra y formando parte de pequeñas agrupaciones soneras, de composición instrumental variable en dependencia de la disponibilidad de músicos e instrumentos.

El tocador del cuatro asume funciones musicales tanto de desarrollo melódico, como de sostén armónico, y además se desempeña en momentos de improvisación y contracanto. Asimismo se le puede escuchar alternando una condición de solista con funciones propiamente armónicas.

En muchas oportunidades, el papel que desempeña este cordófono en las agrupaciones de punto y de son, se asemeja al que realiza el tres, al cual sustituye y establece las mismas relaciones que éste con el resto del conjunto.

En la interpretación del punto —aunque de empleo inusual— pueden aparecer en el mismo conjunto un tres y un cuatro; de ser así, la función musical de este último en el conjunto resultaría similar a la del laúd, alternando con el tres en el momento de la improvisación.

De manera natural y espontánea suelen reflejarse en los tocadores de cuatro sus experiencias anteriores; en especial, como ejecutantes de la guitarra o del tres.

En el primer caso, si han sido guitarristas, resulta común apreciar que, cuando se desempeñan como acompañantes de la voz, acostumbran a explotar con mayor énfasis el registro central del instrumento, tal como se observa en el siguiente fragmento de un bolero.⁵⁵

55 Todas las transcripciones se hicieron por Zyra Ma. González Monterrey.

Andante

Voz

Cuatro

8^{va}

5

3

etc

Si poseen antecedentes como tresero, tienden hacia la realización en el registro agudo, elaboran líneas

melódicas extensas y utilizan como recursos la ejecución de trémolos y trinos.

Cuatro

De la música recogida se ha seleccionado, además, un fragmento de punto libre que presenta al cuatro, junto con la guitarra y la voz, en una integración muy frecuente. En este ejemplo pueden verse las regularidades de su comportamiento y funcionalidad

en el conjunto muy semejantes a las que suele efectuar un tres o un laúd en los momentos de introducción e interludios con punteos, rasgueos, trinos y trémolos, o de apoyo armónico cuando se inicia la línea melódica del canto.

Allegro

Voz

Cuatro

Guitarra.

System 1: Three staves in G major. The top staff is empty. The middle staff contains a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff contains a bass line with chords and eighth notes. A dynamic marking *8^{vb}* is present below the bottom staff.

System 2: Three staves in G major. The top staff is empty. The middle staff contains a melody with eighth notes and chords. The bottom staff contains a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings *8^{vb}* are present below the middle and bottom staves.

System 3: Three staves in G major. The top staff is empty. The middle staff contains a melody with eighth notes and chords. The bottom staff contains a bass line with chords and eighth notes.

System 4: Three staves in G major. The top staff is empty. The middle staff contains a melody with eighth notes and chords. The bottom staff contains a bass line with chords and eighth notes.

8vb

8vb

System 1: Three staves in G major. The top staff is empty. The middle and bottom staves contain a melody and accompaniment. The middle staff has an 8vb marking. The bottom staff has an 8vb marking.

System 2: Three staves in G major. The top staff is empty. The middle and bottom staves contain a melody and accompaniment.

Moderato

System 3: Three staves in G major. The top staff contains a melody. The middle and bottom staves contain accompaniment. The tempo marking "Moderato" is placed above the first staff.

System 4: Three staves in G major. The top staff is empty. The middle and bottom staves contain a melody and accompaniment. A repeat sign is placed above the first staff.

System 1: Three staves in G major. The top staff has whole rests. The middle staff contains a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The bottom staff has whole rests.

System 2: Three staves in G major. The top staff contains a melodic line: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The middle and bottom staves have whole rests.

System 3: Three staves in G major. The top staff contains a melodic line: C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The middle staff has whole rests until the second measure, where it contains a chord of G4, B4, D5. The bottom staff has whole rests. A double bar line is present after the second measure. The text "Al" and a symbol resembling a stylized 'X' or 'S' are written below the middle staff.

System 4: Three staves in G major. The top staff contains a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The middle staff has whole rests until the second measure, where it contains a chord of G4, B4, D5. The bottom staff has whole rests.

Historia

El cuatro constituye la supervivencia y evolución de la guitarra de cuatro órdenes simples o dobles, en uso en España durante el período del Renacimiento, traída por los colonizadores a tierras americanas, entre los siglos XVI y XVII. Para algunos estudiosos, este cordófono se “congeló” en nuestro continente y aquí tuvo nueva descendencia vinculada con la música folclórico-popular de algunas áreas.

El instrumento se encuentra ampliamente difundido en la región de Colombia y Venezuela; en Puerto Rico también es característico de la organología del país. En el libro *Instrumentos típicos puertorriqueños* se señala: “La primera evidencia de que el cuatro, el tiple y la bandurria, el güiro y la maraca constituyen nuestros instrumentos típicos más importantes la encontramos en *El Jibaro* (1849) de Manuel A. Alonso” (1981: 4).

La presencia del cuatro en la práctica musical cubana resulta relativamente reciente. En su obra, Ortiz afirma de manera categórica: “del cuatro no tenemos noticias en Cuba” (1952-1955, v. V: 58); aunque esto no constituye obviamente un argumento de confiabilidad absoluta, debido a la ausencia anterior de trabajos de campo que abarcaran todo el país.

Más, hasta el presente no hay elementos que permitan, con suficiente certeza, una aproximación a la etapa en que el instrumento empieza a utilizarse en Cuba. Teniendo en cuenta su presencia en países de la cuenca del Caribe, puede inferirse de manera hipotética que su empleo en suelo cubano es resultado de las inmigraciones, ocurridas en las primeras décadas del presente siglo hacia las zonas orientales del país, de pobladores de estos países como mano de obra para labores agrícolas; o desde finales del pasado siglo, cuando dominicanos, venezolanos y puertorriqueños participaron en las guerras de independencia, como parte de las huestes del ejército mambí.

Según referencias, la ubicación del cuatro en suelo cubano se inscribe en las antiguas provincias Oriente y La Habana, y de esta última, en particular, en los municipios Batabanó y Caimito.

Durante los trabajos de campo efectuados por especialistas del CIDMUC, en 1989, en la provincia Habana no se ubicó físicamente el instrumento y cuando se hacía referencia a su utilización, se le consideraba ya en desuso, asociado en tiempos atrás con las agrupaciones de punto campesino. Su presencia en la zona es resultado de las migraciones hacia Cuba de pobladores de las islas Caimán, Yucatán, Jamaica y Co-

lombia, en el pasado siglo e inicios del presente, como consecuencia del comercio pesquero que se desarrolló en lo fundamental con la pesca de la langosta, el bonito y la esponja.

Precisar fechas resulta hartamente complejo. Viejos informantes, como Rigoberto Echevarría Ferrer,⁵⁶ testimonian que se le conoce desde las primeras décadas del siglo, y él lo aprendió a tocar por 1931 por intermedio de un puertorriqueño llamado Oscar que vivía en el central Los Caños, en Guantánamo.

Anselmo Marimpe, cantante santiaguero de diferentes agrupaciones soneras de la zona oriental, apuntó que “en el año 1937, lo vio tocar en Holguín a un muchacho a quien apodaban *Boniato* o *Cosita*, que era de la zona de Santiago de Cuba” (Col. Z. M. González).

Los testimonios de estos y otros informantes entrevistados en las provincias orientales, llevan a estimar que hacia la década del 30 se observa una manifiesta presencia del cuatro en estas áreas con un desplazamiento desde las zonas rurales hacia las concentraciones urbanas y capitales de provincias. Ya en la década del 50 está más ampliamente difundido en toda la zona oriental —incluida la antigua provincia Camagüey—, incorporado a la interpretación del son. Varios entrevistados coinciden en el criterio de que en este período su empleo resulta aún más significativo; sobre todo, en los territorios ocupados hoy por las provincias Las Tunas, Holguín, Santiago de Cuba y Guantánamo.

Después de 1959, el desplazamiento de la población oriental hacia las zonas occidentales del país ha ocasionado su introducción en la ciudad de La Habana, algunas zonas de la provincia Habana e Isla de la Juventud. Hasta la fecha, su utilización en estas áreas no está generalizada; se practica en lo fundamental por la población de origen oriental en festividades familiar-vecinales.

En particular en la ciudad de La Habana, en algunas agrupaciones profesionales y de aficionados, que cultivan la música de países latinoamericanos y caribeños, se emplea el cuatro para la interpretación de joropos, merengues, seis por ocho y otros. En estos casos se ejecutan por lo general instrumentos de órdenes simples, cuya afinación y encordamiento siguen el modelo usado en estos territorios. Este tipo de instrumento no resulta precisamente el más extendido en el territorio cubano, donde, a pesar de ser un instrumento de poca presencia y arraigo, se emplean ejemplares de órdenes dobles.

56 Rigoberto Echevarría Ferrer, *Maduro* (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).



Foto: Zobeyda Ramos Venereo

Ejecución del kaolín, grupo Petit Dancé. Las Tunas, 1990.

Foto: Ana V. Casanova Oliva



Detalle de ejecución de guitarra. Manicaragua, Villa Clara, 1985

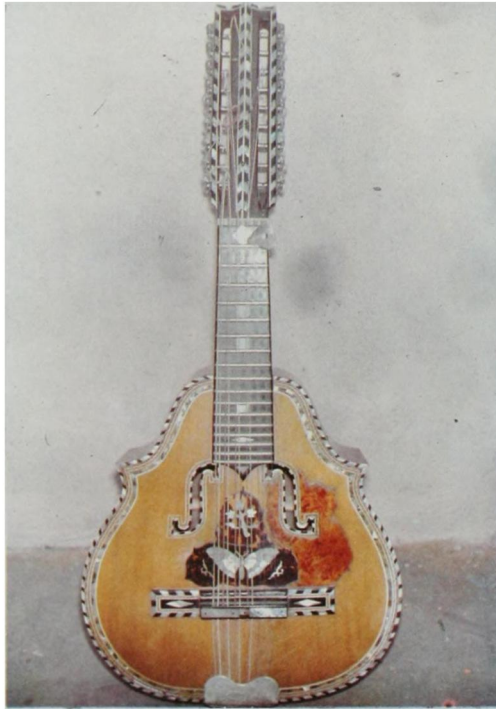
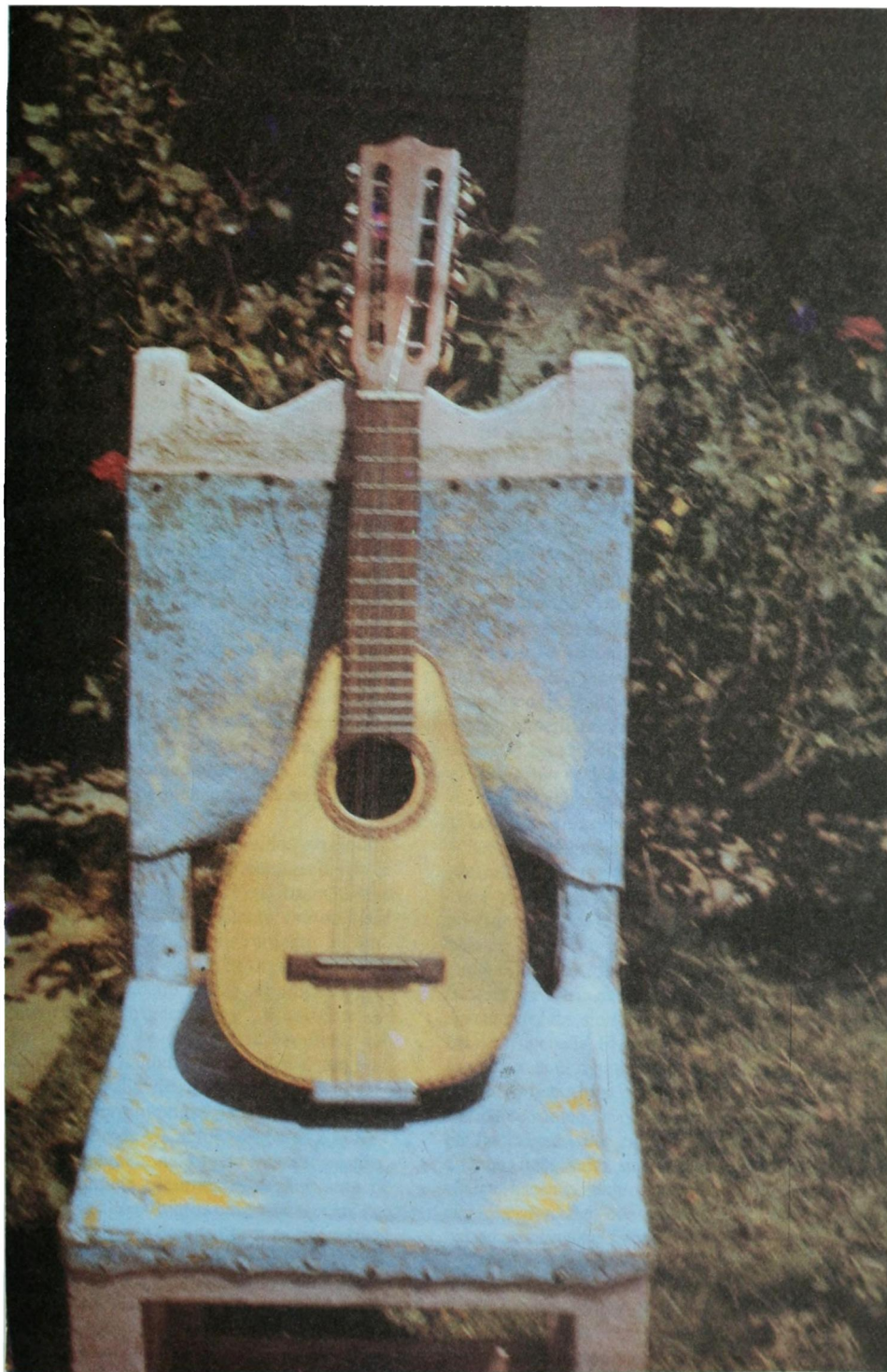


Foto: Laura Vilar Álvarez

Laúd de 24 cuerdas pertenecientes a Miguel Borrego. Alquizar, Habana, 1986.

Foto: Ana V. Casanova Oliiva



Bandurria, Jicotea. Ciego de Avila, 1987.

Los aerófonos propios de la música folclórico-popular cubana, resultan menos significativos en número de especies que los instrumentos comprendidos en las restantes clases. Sin embargo, su heterogeneidad tipológica se erige como su elemento caracterizador.

En esta sección se tratarán cuatro instrumentos —el guamo, el basín, la corneta china y el órgano oriental—, en tanto su uso se adscribe a formas muy arraigadas de la práctica tradicional cubana y han generado, junto con particularidades de ejecución y función musical, una tradición constructiva. Esto no quiere decir que la música folclórico-popular cubana sólo emplee los referidos aquí; pues otros como la trompeta, por citar un ejemplo, han trascendido el ámbito de la música profesional para integrarse a conjuntos instrumentales de indudable raíz folclórica, que denotan la constante confrontación entre la tradición y la modernidad, entre la permanencia y la renovación, entre lo ajeno y lo propio.

Retomando el concepto heterogeneidad expresado al inicio, en estos cuatro aerófonos tenemos desde la manifiesta sencillez del guamo y el basín como trompetas naturales, hasta la creciente complejidad tipológica de la corneta china, instrumento de lengüeta o caramillo, y, finalmente, el órgano oriental, al cual en el medio cubano puede adjudicársele el antiguo epíteto de “instrumento rey”, asignado a los órganos, en los cuales se conjuga su condición de instrumento de filo o flautas y de lengüetas, con una notable variedad de calidades tímbricas.

En cuanto a la terminología para nombrarlos se observa la utilización de vocablos asociados a la forma propia de designación del objeto mismo: guamo, caracol, cobo, trompeta o corneta y órgano, con la particularidad en los dos últimos casos de asociar estos términos con otros que denotan la zona geográfica de procedencia o difusión del instrumento —corneta china, u órgano oriental o de Manzanillo—. También pueden distinguirse palabras en créole, vinculadas con las especificidades lingüísticas de la población de ascendencia haitiana en Cuba: lanbí, kón y basín.

Otro aspecto igualmente diverso se refiere a las particularidades constructivas, pues cada uno constituye una unidad específica en el quehacer artesanal. Aquí se observa desde la propia diversidad de materiales de construcción, algunos tomados directamente del medio natural, casi sin elaboración alguna —el caracol o la caña de bambú— hasta aquellos que, como los empleados para confeccionar la corneta china y el órgano oriental, deben ser cuidadosamente seleccionados y procesados a partir de la aplicación de conocimientos y métodos muy diversos.

La ejecución también permite reafirmar la existencia entre estos aerófonos de diversos niveles de complejidad técnica, vinculados no sólo con la forma de emisión del sonido —por el soplo directo del instrumento o mediante la insuflación mecánica de aire—, sino con las especificidades expresivas del repertorio al cual están relacionados. En cada caso, las modalidades de ejecución se corresponden de manera directa con la destreza de los intérpretes.

Desde el punto de vista acústico, los formantes espectrales de estos instrumentos difieren obviamente entre sí. En casos como el basín, que suele ejecutarse en grupos de dos o más, se aprecian rasgos diferenciables en el ámbito de las bajas y medias frecuencias; aunque, a veces, las diferencias entre algunos de los basines no estriban, precisamente, en criterios de variación acústica, sino de diversidad en la función musical desempeñada. El guamo muestra características que lo ubican en el rango de las medias frecuencias, mientras la corneta china con su peculiar, y no pocas veces estridente sonido, se define como un instrumento de altas frecuencias. Por su parte, la cantidad y diversidad de tubos del órgano, su complejidad constructiva y mecánica, hacen notable la amplitud del campo frecuencial que describe, con un rango abarcador desde las bajas hasta las altas frecuencias.

De acuerdo con el tiempo de reverberación sonora pueden agruparse como:

- de reverberación muy corta: guamo y basín;
- de reverberación corta: corneta china, y
- de reverberación larga: órgano oriental.

1 Victoria Eli Rodríguez, autora.

En la práctica folclórico-popular participan dentro de diversos conjuntos instrumentales. Dos de ellos —el guamo y el basin— constituyen elementos integrantes de agrupaciones arraigadas en Cuba como parte de las tradiciones de haitianos y su descendencia cubana, en eventos, en los cuales se combinan formas expresivas de carácter religioso-festivo. Los timbres de la corneta y el órgano devienen rasgos distintivos de modos de hacer en los cuales también emerge con fuerza el carácter festivo —exento de elementos religiosos—, aglutinador en ocasiones de multitudes en franca euforia danzante.

Otros aspectos de interés que se expondrán en esta sección, son las diferencias funcionales observadas entre estos aerófonos. Unos, como el guamo y el basin, se ubican en el plano rítmico-armónico; la corneta dialoga, improvisa y canta en medio de las agrupaciones de conga; mientras el órgano asume, cual peculiar orquesta, funciones de canto, acompañamiento y bajos, complementadas por un pequeño núcleo de instrumentos acompañantes.

En áreas de presencia del órgano —sobre todo, en la provincia Granma y, en particular, en las proximidades de Manzanillo— se localizaron agrupaciones musicales llamadas popularmente *melcochas*, que con sus ejecuciones reeditan, en lo fundamental, el repertorio de los conjuntos de órganos. Con melcocha o melcochita se aludía al acordeón, instrumento aerófono que constituye el eje principal de la agrupación; pues, según escuchamos una y otra vez, tal denominación se debía a que ese instrumento “se estira y encoge”, tal como ocurre con el tradicional dulce cubano.

La integración de estas agrupaciones resultaba una forma de propiciar el baile en zonas intrincadas a las cuales no llegaban los conjuntos de órgano, o simplemente por razones económicas no podían contratarse. Hoy día, aún se hallan presentes en varias zonas de las provincias orientales.

En su repertorio, los grupos de melcocha incluyen especies caribeñas como la cumbia y el merengue, muy populares en la región sudoriental como parte de la afinidad cultural y la audiencia —a través de las ondas radiales— de las emisoras de Colombia, Venezuela y República Dominicana.

Debe apuntarse que, aunque en la actualidad el uso del acordeón no está extendido ampliamente en el país, no puede desconocerse su presencia como parte de algunas agrupaciones de punto y son, en poblados de las provincias occidentales y centrales, así como entre comunidades de haitianos y sus descendientes, quienes lo hacen sonar en sus interpretaciones de merengues, valeses, polkas y lanceros. También se

toca de manera ocasional en las agrupaciones de violines espirituales.

Desde el siglo pasado se conoce la existencia de las llamadas *charanguitas* de acordeón, timbal y güiro, que amenizaban los bailes, según testimonio recogido por María Teresa Linares a una anciana informante de 90 años de edad, en San Cristóbal, Pinar del Río (1982: 275). Por nuestra parte pudimos corroborar que se usó en gran medida en áreas rurales de Cuba, como en la zona de Las Casimbas, Najasa, Camagüey, “donde se daban guateques que se tocaban con acordeón y bongó”;² José Céspedes, residente en Holguín, quien falleció en 1961 a la edad de 90 años, tocaba punto acompañándose con el acordeón,³ o en San Diego de los Baños, Los Palacios, Pinar del Río, en ocasiones se incorporaba a los conjuntos instrumentales que acompañaban las fiestas campesinas en las décadas del 40 y 50.⁴ En realidad era amplio y diverso el repertorio interpretado con este instrumento, por intermedio del cual se hacían escuchar contradanzas, danzones, polkas, pasodobles, boleros, música mexicana, y en sus diversas especies, el punto y el son.

Teniendo en cuenta estos y otros testimonios ubicados epocalmente en períodos distintos, estimamos que se utilizaron instrumentos de diferentes características constructivas y técnicas, desde los provistos sólo de botones hasta los actuales, en los cuales se ha aplicado el teclado del piano. Todos eran importados, provenientes de distintas firmas; en particular, europeas. Tras 1959, por intermedio de las instituciones municipales y provinciales de Cultura, se distribuyeron acordeones que se sumaron a la práctica tradicional de algunas áreas del país.

La filarmónica también se empleó, pero en menor medida, para acompañar algunas modalidades de músicaailable; sobre todo, entre individuos venidos de diferentes zonas del Caribe insular, como jamaicanos y caimaneros. En la población cubana halló receptividad y se conoce de su empleo en conjuntos integrados por *filarmónica de boca*, güiro, bongó y cencerro (o juegos de pedazos de tubería) (León, 1974: 222). Su uso nos fue referido acompañado rítmicamente del sonido de un taburete para propiciar el baile,⁵ o en las *paranditas* que salían a la calle en el poblado de Velazco, provincia Holguín, alrededor de la década del 40.⁶

La historia de los instrumentos incluidos en esta sección, resulta tan diversa como ellos mismos, pues llegaron a nuestro país de zonas y latitudes diferentes, y en algunos casos, como la corneta y el órgano, fue apasionante atar los cabos que los afianzan a las tradiciones musicales de Cuba.

2 José Florestán Cisneros, n. 1903. Najasa, Camagüey, 1986 (Diario de campo, Camagüey-Holguín, 1986: 43).

3 Urbano Ávila Céspedes, tío y suegro de José Céspedes, n. 1907. Río Colorado, Holguín, 1986. (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1986: 49).

4 Santiago Andarcio Hernández, n. 1930. Los Palacios, Pinar del Río, 1984 (Diario de campo, Pinar del Río, 1984: 132).

5 Luis Bejerano, n. (?). Los Palacios, Pinar del Río, 1984 (Diario de campo, Pinar del Río, 1984: 142).

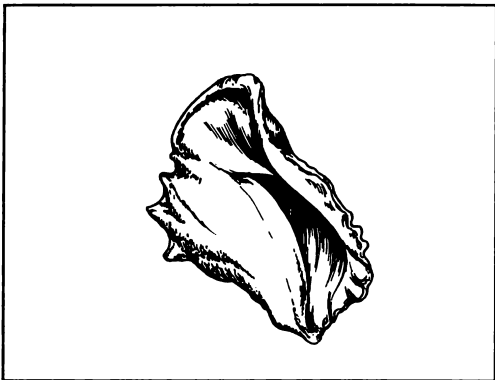
6 Antonio Laguna Dávila, *Toño*, n. 1906. Gibara, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 190-193).

Todos y cada uno de estos aerófonos, aunque reducidos en número, también resultan altamente significativos para la música cubana.

Guamo o lanbí⁷

Descripción y clasificación

Aerófono de sopro verdadero del grupo de las trompetas naturales, confeccionado de un conivalvo marino del tipo *Strombus gigas*, que como instrumento musical presenta dos orificios artificiales, en el ápice y por la parte lateral del cono o espiral (423.112.1).



Guamo. Dibujo de Mario González, 1995.

Terminología

Los términos más comunes para identificar este instrumento, son guamo, caracol, cobo, lanbí, y, de manera excepcional, se le conoce como *kón*.

Esteban Pichardo remite la voz guamo a *foto* y refiere un caracol similar al que nos ocupa. Pichardo aclara que “la voz indígena conservada en Bayamo es guamo”, y también cita viejas frases, como “tocar el guamo, sonar el foto” (*Dicc. provincial...*, 1985: 260-261). Además considera que “la voz foto usada por nosotros en Cuba sea corrupción de botuto, la trompeta sagrada de los indios de las orillas del Orinoco”, con que convocaban a sus grandes guerreros. Botuto es de origen caribe (*Dicc. provincial...*, 1985: 260-261).

Mas, al parecer, el vocablo foto o botuto se aplica escasamente en la actualidad. Existen antiguas referencias de su empleo en los fotutos y congas, como se evidencia a principios de siglo: “Era un conjunto de grandes caracoles [denominados fotutos] sonados al mismo tiempo, con acompañamientos de rejas, tambores, botijuelas, maracas, triángulos, quijadas, claves” (Rodríguez Valle [b], 1975, no. 17: 16).

La denominación caracol se justifica, precisamente, por el objeto mismo, así como el nombre cobo, el cual identifica el testáceo animal que vive dentro de esta concha marina.

El término lanbí, en créole lanbí, describe este mismo instrumento musical tanto en Cuba, entre los haitianos, como en otros países del Caribe. Por ejemplo, en la isla Martinica: “se sopla el lanbí para llamar el viento y para anunciar el crecimiento de los ríos” (Desroches, 1984: 69).

La palabra *con* es una transcripción onomatopéyica al castellano, que en créole se denomina *kón* y significa caracol marino o concha de lanbí (*Dict. pratique...*, 1990: 199).

De estos términos, los más difundidos o generalizados en Cuba son: guamo y lanbí, tanto en la población de origen cubano, como entre los descendientes de los haitianos asentados en el territorio.

Construcción

Para obtener el instrumento musical, primero se introduce el caracol en agua hirviendo para provocar la muerte del molusco y vaciar la concha; también se engancha el molusco por su extremo exterior, de manera que el peso de la concha haga que, por gravedad, el animal quede fuera de ésta. Una vez limpio el caracol se procede a realizar las aberturas. El orificio lateral se hace con un hierro u objeto punzante, resistente, capaz de perforar la concha; para el apical se recorta la punta con una segueta y luego se perfora en el centro del ápice.

Después de abiertos los dos huecos, los bordes se liman para evitar que cualquier saliente lastime los labios del tocador. Una vez hecho esto, el guamo se pinta con aceite con fines decorativos. En algunos casos, en la superficie se rotula el nombre de la agrupación musical a que pertenece, para contribuir a su promoción.

Aunque en la mayoría de los instrumentos de antecedente haitiano en Cuba se aprecia que la pintura, además de su función decorativa, responde a un significado religioso, en el guamo no tenemos referencias de su connotación.

A manera de ejemplo, ofrecemos las siguientes medidas (en milímetros) de un guamo visto en Santiago de Cuba, perteneciente al conjunto folclórico Cutumba:

Longitud total de la concha	230
Diámetro de la embocadura	20

Ejecución y caracterización acústica

En la ejecución, el músico puede estar de pie, sentado o caminando, según las particularidades del evento sonoro en que participa. En las tres posturas, el caracol se sostiene con ambas manos y se le insufla el aire por uno de los orificios de la concha, ya sea por el lateral o por el apical.

Los labios del tocador se colocan alrededor de la abertura, y según el sonido que se desee obtener ejercerá mayor o menor presión sobre el orificio. Con el

7 Laura D. Vilar Álvarez, autora.

manejo de los labios también se logran algunos efectos tímbricos, como el *vibrato*. Otra calidad tímbrica se obtiene cuando el ejecutante introduce una de sus manos dentro de la espiral del caracol y con ello provoca el efecto de una *wa*.

Como puede apreciarse, las diferentes calidades tímbricas se alcanzan a partir de variantes en la emisión o modificación del sonido del instrumento. La concha, en sí misma, actúa como caja de resonancia y amplifica los sonidos emitidos por el tocador.

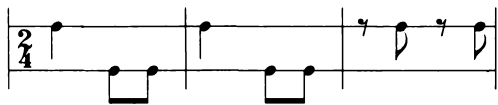
A manera de ejemplo se efectuó la medición acústica de uno de estos caracoles, en la cual se observa un rango espectral que abarca de 250 Hz a 1 kHz; por tanto, es un instrumento que se mueve en el ámbito de las medias frecuencias, con un mayor énfasis dentro de las medias bajas frecuencias. En el espectro se aprecia que la mayor concentración de frecuencias se ubica en 300 Hz. El tiempo de caída del sonido emitido es de 0,14 segundo.

Función musical y social

De la función musical del fotuto o botuto entre los aborígenes cubanos, no existen elementos probatorios, pues esta cultura fue prácticamente extinguida en un lapso muy breve, tras la conquista y colonización. De su cultura espiritual sólo se reconocen referencias muy escasas localizadas en las *Crónicas de Indias*. Posteriores estudios arqueológicos aportaron valiosas consideraciones acerca de diferentes aspectos de la vida de estas comunidades: “En algunos sitios se han encontrado trompetas (botutos) hechos con los grandes caracoles del *Strombus gigas* o del *Cassios madagascariensis*. Para esta finalidad se le ha cortado el extremo del ápice al molusco” (Tabío y Rey, 1979: 141).

En la actualidad, el guamo o lanbí lo vemos asociado musicalmente a las fiestas del gagá o rará, celebradas por las comunidades haitianas asentadas en Cuba. De ahí que el conjunto instrumental en que interviene tiene gran variabilidad, pues no siempre es el mismo.

Sin embargo, en todos los conjuntos cumple una función acompañante muy estable. Su discurso rítmico se basa en la combinatoria de sonidos largos y cortos, fundamentalmente en dos alturas, y posee muy escasas posibilidades melódicas, determinadas, en mayor o menor medida, por la destreza del tocador. Este aerófono puede propiciar un ambiente sonoro de tendencia rítmico-armónica y contribuye a enriquecer la polirritmia y politimbría de todo el conjunto.⁸



En ciertas circunstancias asume una función más relevante, solista, pues cuando el bande gagá llega a una comunidad, el lanbí se encarga de avisar a los

pobladores la proximidad del conjunto. En este caso, su discurso rítmico y melódico se asemeja al que realiza dentro del conjunto de gagá o rará.

En el siglo pasado se tocó en las congas o comparsas; en el presente, y como parte de los bande gagá, participa en los merengues, polkas y vales que se interpretan, de manera ocasional, durante la celebración de esta festividad, pero en cada una de estas expresiones no modifica su función musical acompañante fundamental.

El guamo se usó entre los aborígenes cubanos como trompa mágica, vinculado con las necesidades religiosas de aquellos hombres, quienes dieron una explicación sobrenatural a este aerófono, debido a los ruidos internos que posee la concha.

Al respecto refiere Fernando Ortiz: “Las resonancias del *caracol marino* pudieron ser interpretadas como las voces de los espíritus. Uno de los precedimientos alucinatorios usados por los pueblos primitivos, es el de provocar alucinaciones auditivas aproximando al oído una concha marina conivalva, cuya resonancia induce a falsas interpretaciones” (1952-1955, v. V: 316).

También se empleó como objeto de culto entre los aborígenes, acerca de lo cual dice Ortiz: “Entre los indios de Cuba los guamos o cobos eran colocados en los techos de sus casas o bohíos, con el simbolismo religioso del dios de las tormentas, del dios Juracán” [Huracán] (1952-1955, v. V: 315).

Actualmente como objeto religioso se ve en los altares de santería, en la cual se relaciona con una de las deidades más importantes de este culto: Yemayá, diosa de los mares. En este sentido también se conoce que un camino de Elegguá, quizás el de los hijos de Yemayá, se monta sobre un caracol del tipo *Strombus gigas*, lo cual lo justifica como objeto de culto.

El sonido emitido por este aerófono tiene amplio empleo como señal de aviso. Referente a esto, se recuerdan testimonios o descripciones de costumbres cubanas del siglo pasado: “y solpló una caracola que produjo un sonido penetrante y largo, pero hasta cierto punto melodioso, que se oía desde muy lejos. Era la señal para que los hombres, que estaban en el valle, se reunieran a almorzar” (Bremer, 1980: 68). Con este fin de comunicación, también se le usa entre los marineros, pescadores y carboneros para diversos tipos de llamados: avisar el arribo, pedir auxilio y otros.

El guamo está presente con igual función entre las comunidades haitianas de Cuba, para anunciar, entre una comunidad y otra, el fallecimiento de una persona, el nacimiento de un niño, la crecida de un río, o, simplemente, para reunir a los trabajadores de la región, si se encuentran distantes entre sí.

Estas señales tienen su sistema previamente establecido. Por ejemplo, “si el sonido es largo indica el fallecimiento de un hombre y si son dos sonidos cortos se refiere a la muerte de una mujer” (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

⁸ Transcripción realizada por la autora.

Historia

La historia del fotuto o guamo se remonta a la etapa precolombina en Cuba, pues se observó durante la primera etapa de la colonización de estas tierras, lo cual se demuestra en investigaciones arqueológicas efectuadas en el país.

En una etapa posterior, el guamo se usó en diversas funciones comunicativas, pero desde el punto de vista musical hay pocas referencias y los ejecutantes comienzan a conocerse a partir del siglo XIX.

Acerca de su antecedente étnico en Cuba, el más primario es el aruaco, tanto preagroalfarero como agroalfarero. Mas, algunos detalles del empleo de este aerófono en la música cubana del siglo pasado, se recogieron por investigadores, como María Teresa Linares: “En Sancti Spiritus, a fines del siglo pasado (...) salían pequeños grupos de máscaras provistos de *guamos* —trompeta hecha con concha del *Strombus gigas*—, de *esperanzas*, especie de *tingo-talango* o tumbandera portátil, o latas vacías sonadas con palos. De un grupo de ocho o diez se le iban agregando gentes hasta constituir un grupo numeroso que entonaba estribillos jactanciosos” (1974: 79).

El guamo también se utiliza entre los pobladores del continente africano, pero no abundan los datos de su práctica habitual en eventos musicales entre la población africana y su descendencia cubana, sino sólo de manera circunstancial.

Rogelio Martínez Furé señala que en el conjunto instrumental de los tambores brícamo matanceros participaba un fotuto hecho de un caracol cobo, junto con idiófonos como la marimba, un hierro percutido, dos maruguitas y, a veces, un cajón. La referencia sitúa el empleo del guamo o fotuto, entre este grupo de ascendencia africana, en el siglo XIX hasta comienzos del XX (1979:170). Fernando Ortiz lo asocia a un conjunto de tahoneros de Oriente, y relacionado con los festejos carnavalescos (1952-1955, v. IV: 109-110).

Su uso se hace más común en los primeros años de la presente centuria entre los haitianos que emigraron en este período a nuestro país, lo cual justifica la presencia y vigencia de este aerófono como instrumento musical en la organología cubana de nuestros días.

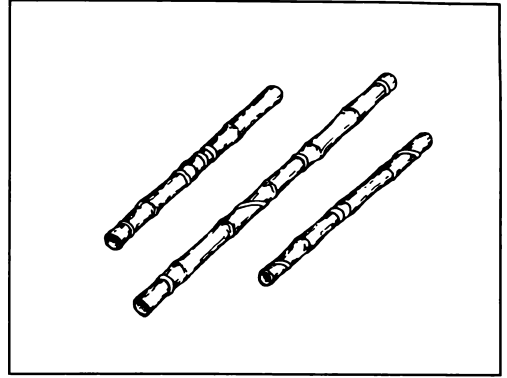
Basin⁹

Descripción y clasificación

Aerófono de sople del grupo de las trompetas naturales, con forma tubular cilíndrica, sin mecanismo para modificar la altura del sonido (423.121.11).

⁹ Laura Vilar Álvarez, autora.

¹⁰ La grafía se corresponde, además, con la aprobada para el idioma créole.



Basin. Dibujo de Mario González, 1995.

Terminología

Este instrumento se identifica en general con el término basin y no hay denominaciones específicas para designarlo en sus diferentes alturas, cuando hay más de uno dentro del conjunto instrumental. Según las fuentes consultadas, la palabra basin se escribe de muchas maneras, todas a partir de su traducción onomatopéyica, por lo cual podemos hallar su grafía como *vaccine*, *vaxin*, *baccine*, *vaksin*.

La palabra francesa *vaccine* significa vacuna, y ésta no se relaciona con el instrumento ni con su función musical. De ahí que creamos incorrecta la aplicación de este vocablo. Este mismo término se escribe *vaksin* en créole, y tampoco tiene relación con el instrumento en cuestión.

El vocablo francés *vaxin*, en créole basin, identifica un “lebrillo, vasija o recipiente de forma tubular y profunda que se utiliza para guardar carnes”, el cual, desde el punto de vista morfológico, se asemeja al instrumento musical en estudio. Por ello, adoptamos la denominación y escritura basin para denominar este aerófono, teniendo en cuenta, además, que los portadores de esta cultura emplean el créole como forma de comunicación.¹⁰

De manera muy particular, se le llama trompeta en correspondencia con su propia clasificación organológica. Otra manera, muy escasa, de identificarlo es la de *canuto*. Este término, sólo hallado en fuentes bibliográficas, se deriva de uno de los materiales empleados para la construcción de este instrumento: la caña de bambú o cañabrava.

Construcción

La construcción del basin resulta muy simple, pues para ello no se requiere gran elaboración. Los materiales más frecuentes son: cañabrava, plástico y metal; en este último caso, preferentemente el hierro o el cobre.

Ejecución y caracterización acústica

Cuando se confeccionan de cañabrava, el corte se realiza de manera que los nudos de la planta queden fuera de la incisión, pues el tubo debe estar absolutamente libre para la entrada y salida del aire. Además ha de tenerse en cuenta el momento en que se hace el corte. En este caso, los informantes también refieren —como en el catá— lo oportuno de cortarlo en cuarto menguante para que la fibra “no coja bichos”. Si la forma de la planta no lo permite, el canuto se perfora para eliminar los nudillos.

La selección del material desempeña un papel preponderante para obtener un buen sonido. Por tanto, se escoge una planta de cañabrava ya seca; pues, de este modo, la fibra posee una resonancia mayor. Una vez seleccionado y preparado el instrumento, se adorna con tiras de colores o se pinta con aceite. La capa de pintura sella cualquier poro que tenga la madera, lográndose así una mejor resultante sonora.

Para construir los basines plásticos sirven pedazos de tuberías de este material empleados en las instalaciones eléctricas y cañerías. La tubería se recorta según la longitud deseada y se pinta o entorcha con cinta adhesiva. Los aerófonos de metal siguen el mismo proceso de elaboración que los de plástico.

Ya sean de cañabrava, plástico o metal, debe observarse el diámetro del tubo. Éste no será muy grande, ni muy pequeño, porque precisamente la forma de ejecución del instrumento —cubrir la boca del ejecutante— determina este aspecto constructivo. Debe considerarse, además, la longitud y grosor, pues de ello dependerá la altura del sonido, cuando se trata de conjuntos en los cuales participa más de un basin. El sonido resultará más grave, cuando la columna de aire es mayor, y mucho más agudo, si ésta tiene un menor recorrido, lo que justifica la diversidad en longitud y grosor de estos aerófonos.

Los basines o bambús haitianos y dominicanos “pueden tener desde 2 pies de largo hasta más de 1 metro, como aquellos que precisan de dos hombres que los lleven cargados cuando van saliendo tocados por el camino” (Rosenberg, 1979: 56). No obstante, en Cuba no se han visto basines de tanta longitud, lo cual nos induce a plantear que su tamaño original se ha transformado en suelo cubano.

A manera de ejemplo incluimos las medidas de algunos basines observados en trabajos de campo en Cuba:

Provincia	Longitud	Diámetro
		(en mm)
Camagüey	745	40
Las Tunas	447	30
	565	40
Holguín	560	43
	640	48
	865	40

Para la ejecución, el tocador se mantiene de pie, coloca sus labios dentro de la abertura superior del basin, de manera que el borde de ésta cubra toda su boca; lo sostiene con ambas manos, colocándolas hacia el centro, y así el basin queda en un ángulo aproximado de 45° respecto del cuerpo del músico. Al soplar, el ejecutante utiliza todo el aire que se acumula en la cavidad bucal y ejerce la presión del aire con sus labios.

Existen algunas descripciones de antiguas formas de ejecución en las cuales se menciona la adición de un golpe con dos baquetas en su parte inferior, al mismo tiempo que éste se soplabá; así en un mismo instrumento se unen dos funciones musicales diversas: como aerófono y como idiófono (Rodríguez Valle [a], 1975, no. 17: 51-58). Esta variante no se apreció ni refirió en investigaciones recientes, pero resulta típica de la ejecución del basin en Haití y pasó inicialmente a Cuba a partir de las primeras décadas del siglo XX, cuando empezó con fuerza la inmigración.

En Haití, la forma de ejecución se aprecia de la siguiente manera: “A los *banbús* se les sacan dos sonidos al mismo tiempo: el que produce el aire soplado con la boca, y el que por percusión producen los palitos con que se golpean dichos instrumentos” (Rosenberg, 1979: 56).

En la actualidad, esta forma no existe en Cuba debido, según nuestro criterio, a que el golpe con las baquetas pasó al catá. Dicho en otras palabras, se produjo un desdoblamiento efectivo de las funciones en dos instrumentos: una propiamente en el catá y otra en el basin. A manera de ejemplo se hizo la medición acústica de tres de estos aerófonos existentes en Santiago de Cuba, uno de registro grave, otro de registro medio y el otro agudo.¹¹

En el primero —el de registro grave— se observa un rango espectral entre 100 Hz y 1 kHz, lo cual coincide con la clasificación empírica que se le adjudica como instrumento de registro grave, pues su espectro se encuentra dentro del ámbito de las medias bajas frecuencias. El contenido energético mayor se halla, precisamente, en 125 Hz; es decir, en las bajas frecuencias. El tiempo de reverberación es muy corto, sólo de 0,09 segundo.

El de registro medio tiene un rango espectral entre 125 Hz y 2 kHz, justo dentro de las medias y medias bajas frecuencias. Su pico se aprecia en 315 Hz en las medias bajas frecuencias, lo cual justifica la clasificación empírica de instrumento de registro medio. El tiempo de caída es muy corto, 0,14 segundo.

El basin de registro agudo presenta un rango espectral de 315 Hz a 1,6 kHz, espectro que se mueve dentro de las medias bajas y medias frecuencias. La intensidad mayor del sonido se aprecia en 400 Hz, y su tiempo de caída resulta también muy breve, a 0,09 segundo.

11 La medición se realizó al basin del conjunto Cutumba de Santiago de Cuba.

Si comparamos los tres picos frecuenciales, vemos que los tres aerófonos no están muy distantes entre sí. La mayor diferencia se nota entre el más grave (125 Hz) y el más agudo (400 Hz). No obstante, entre el basín medio y el agudo no hay prácticamente diferencias notables (315 Hz y 400 Hz); por ende, resulta difícil enmarcar el último basín como agudo.

Estimamos que se les identifican empíricamente como grave, medio y agudo, porque durante la ejecución en la resultante sonora de los tres se obtienen alturas diferentes. Por ello, concluimos que el basín constituye un instrumento de registro grave y medio, y que su clasificación como agudo es relativa, pues se refiere a aquel que emite sonidos más agudos entre los otros aerófonos de su tipo participantes en el conjunto.

Función musical y social

Los basines se tocan en los conjuntos de *gagá* o *rará* durante las festividades de la Semana Santa haitiana, que se celebra en la actualidad dentro de estas comunidades. Los conjuntos utilizados en estos eventos son muy variables, en dependencia del grupo de *gagá* que posea la comunidad. Como elemento caracterizador de estos conjuntos se aprecia el uso de algún membranófono, del *guamo* o *lanbí*, un idiófono de hierro —en general, una *guataca*— y de los basines.

El basín se toca en número de dos, tres, cuatro o cinco, según la cantidad de instrumentos que posea el grupo musical en que participa. Antiguamente se emplearon hasta 12 basines, pero debido a la readaptación que sufre hoy día toda la cultura que portan los haitianos en Cuba —y el basín resulta un elemento integrador de ella—, este aerófono se utiliza en número más reducido. El uso de varios se justifica, por un lado, con el deseo de los ejecutantes de obtener mayor intensidad en la resultante sonora de la agrupación y, por otro, de lograr sonidos con alturas diversas que enriquezcan el discurso musical del evento en que intervienen.

Los basines siempre realizan la función de bajo en medio de un repertorio en el cual sobresalen diversas modalidades de canto y toque, y éstos contribuyen a reforzar la polirritmia creada por los restantes instrumentos de la agrupación.¹²

La combinación ocasional de sonidos cortos y largos caracteriza la ejecución, y la función musical depende de sus limitadas posibilidades tímbricas, aerófono de gran sencillez morfológica y técnica.

Durante el *gagá*, también suelen acompañar los merengues que se incluyen en medio de la festividad. El carácter religioso original del *gagá* en Haití, ha variado en Cuba y sólo se mantienen algunos elementos que aluden a ello. Al buscar referencias sobre la sacralidad de los instrumentos musicales participantes en esta fiesta en Haití, supimos que los basines no son sagrados o de fundamento, pero sí se observan ciertas normas dentro de la fiesta. Esto se aprecia tanto en que la “ropa y los instrumentos que se bautizan en esta ceremonia son los que se van a usar los próximos tres días en el camino (...) Se ponen también las banderas y los instrumentos musicales que habrán de ser usados en los días y noches por venir: *palos*, *maracas*, *banbús* (*vaccines*), etc.” (Rosensberg, 1979: 115).

Sin embargo, en la actualidad, esta ceremonia con los instrumentos musicales no se ha visto en nuestro país, la cual se ha extinguido al parecer.

Historia

La historia del basín en Cuba es muy corta, pues no se extiende más allá de los años en que se intensificó la inmigración de haitianos al territorio cubano a inicios del siglo XX.

El origen y uso de este aerófono están asociados a la extensa zona que abarca el tronco etnolingüístico bantú en África, pero su presencia en Cuba no data de la fecha en que se produjo el arribo de hombres de esta procedencia en medio de la trata esclavista. Al respecto refiere la musicóloga María Elena Vinuesa: “En el caso de los aerófonos, no vamos a encontrar en Cuba el uso de los grandes o pequeños instrumentos bantú que responden a este principio acústico, a no ser por el traslado que se hace ya en el siglo XX de los *vaccines* haitianos resultantes de un proceso transcultural en ese pueblo vecino” ([a], 1988: 13).

Una vez en territorio cubano, el basín se reduce en tamaño, modifica paulatinamente su forma de ejecución y disminuye el número de instrumentos integrantes del conjunto.

The image shows a musical score for four instruments: Guataca, Tanbourin I, Tanbourin II, and Basin. The score is in 2/4 time and consists of three measures. The Guataca part has a steady eighth-note rhythm. The Tanbourin I and II parts have a more complex rhythmic pattern with some rests. The Basin part has a simple eighth-note pattern with rests.

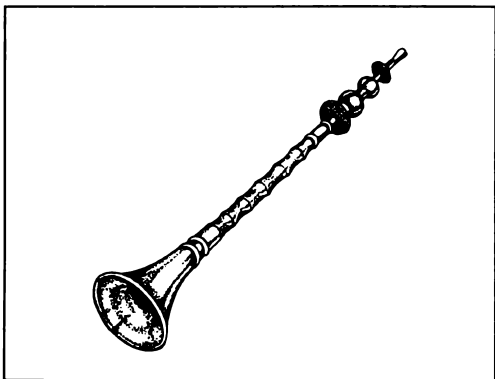
12 Transcripción de la autora.

Estas variantes lo sitúan en un nuevo nivel de desarrollo, el cual se corresponde con el proceso de cambios e interinfluencias que recibe la cultura haitiana dentro del medio sociocultural cubano.

Corneta china¹³

Descripción y clasificación

Aerófono de sopro con dos lengüetas de entrechoque que lo definen como un oboe o caramillo. Está integrada por cuatro partes o piezas ensambladas; posee una forma estrecha y alargada a partir de las lengüetas y el tudel que va ensanchándose a lo largo del tubo central, interior y exteriormente, en dirección a la campana, lo cual le proporciona una configuración parecida a la de las trompetas de origen europeo. El tubo central tiene una forma externa ondulada que lo asemeja a una caña de bambú y en él se encuentran siete orificios por la parte superior y uno por la inferior (422. II2.2).



Corneta china. Dibujo de Dennis Moreno, 1974 (tomado de *Del canto y el tiempo* de Argeliers León).

Terminología

En todo el país se le conoce, indistintamente, con los nombres de corneta o trompeta china, a causa de la identificación de la forma de su campana con la de esos aerófonos de boquilla, aun tratándose en este caso de un aerófono de lengüeta o caramillo. Suele aludirsele con términos diminutivos, como cornetita o trompetica china, y sus partes reciben denominaciones de diverso orden, también en diminutivos.

A la lengüeta doble o de entrechoque le llaman *caña*, *cañita*, *boquilla* o *boquillita*; al tudel, *boquille-*

ro; al tubo central, *diapasón*, así como *palo* o *palito*, y a la campana también le dicen *bocina*.

Los inmigrantes chinos y sus descendientes que habitan en el barrio capitalino de Centro Habana, a lo largo de las calles Zanja y Dragones, para nombrar la corneta china conservan vocablos en sus lenguas de origen. Este instrumento, con diversos tamaños y afinaciones, constituye en suelo chino un conjunto instrumental.

La corneta más pequeña recibe el nombre de *joi tieh*, que significa “voz del mar”. La mediana, *kam-jau cok*, y en castellano quiere decir “pico o boca de oro”. La de mayor tamaño se llama *nip-tau kion*, y desconocemos su significado en castellano.

Discriminando igualmente los diferentes tamaños de las cornetas, el anciano tocador cantonés Félix Chang Ley, *Manuel*,¹⁴ las llama *yac-toi*, *ghei-yia* y *hai-yia*, también en orden que va de la más pequeña a la mayor, pero no brindó la traducción al castellano.

Otro de los muchos nombres de la corneta china en su territorio de procedencia es *teih-teet*. Se dice que éste constituye el nombre más general, pues se aplica tanto en el norte como en el sur de China (Rodríguez, 1983).

Resulta interesante consignar el uso ocasional en Cuba del término requinto para designar la más pequeña; en obvia extensión de este vocablo empleado en diversas tipologías de instrumentos de registro agudo.

Ortiz expresa que la trompetica china se conoce por los inmigrantes asiáticos, según su tamaño como *dettoi*, *sona* o *taide* (1952-1955 v. V: 338), pero no abunda mucho más en los aspectos terminológicos originarios. Estos vocablos no se hallaron en las actuales investigaciones de campo.

Construcción

De las cuatro partes que integran la corneta china, dos son metálicas: la campana y el tudel; mientras para el tubo central y la lengüeta se usan materias de origen vegetal.

Su construcción es artesanal o semiartesanal, y en aras de alcanzar mayor claridad en la descripción del proceso, cada parte se explicará por separado, utilizando para ello el testimonio de experimentados constructores; en lo fundamental, Valentín Serrano Pozo y René Hamlet Johnson.¹⁵

La campana está conformada como bocina a partir de una lámina metálica, habitualmente de cobre o bronce de 0,5 mm de espesor, aunque a veces llegan a emplearse láminas de hasta 1 milímetro.

Primero se elabora una plantilla de cartón con el molde de la campana; con este molde y una tijera de cortar metales, se recorta la lámina, se le da la forma de embudo o bocina, martillando la superfi-

13 Santiago Rodríguez González, autor.

14 Félix Chang Ley, *Manuel*, n. 1923, Ciudad de La Habana, 1983 (S. Rodríguez: “Manuel, Valentín y la corneta china. Estudio de caso”, 1983 [inédito]).

15 Valentín Serrano Pozo (?). Santiago de Cuba, ciudad (Rodríguez, 1983); René Hamlet Johnson, n. (?). Holguín, ciudad, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba; 1988; 1988: 266-271). En cuanto a René Hamlet Johnson se dificultó precisar exactamente la edad, porque según el propio testificante, legalmente, tiene como fecha de nacimiento 1941 y no 1935.

cie. Una vez obtenida esta forma rústica de embudo, se procede a soldar los bordes con estaño y un cautín o un equipo apropiado de joyería, para evitar que la soldadura atraviese el metal; con posterioridad, la superficie soldada se golpea con un martillo hasta borrar todo vestigio del cordón o punteado de la soldadura. Luego, mediante la técnica del repulsado en un torno, o manualmente con un martillo, se logra la forma acampanada de la pieza, rebajando y redondeando los bordes de la parte más ancha para su fortalecimiento y protección contra golpes y abolladuras. A continuación se procede al fortalecimiento de la campana con un anillo del mismo metal, y se pule. Para esto último se emplean pasta de esmeril y estopa.

Cada uno de los pasos mencionados van precedidos por un riguroso proceso de rectificación de las medidas mediante cartabones, pie de rey, micrómetro y otros instrumentos de precisión.

La pieza suele someterse a un proceso de galvanotecnia que comprende: primero, el desengrase; luego, el cobrizado y, por último, el cromado, en baños adecuados para este fin, en los cuales debe cuidarse de no alterar el espesor de la lámina más allá de lo estrictamente aceptable. Una vez concluida esta fase, la campana queda lista para su ejecución.

En otros casos se adapta la campana de una trompeta o clarín, recortándola y estrechándole el cuello con soldadura de estaño hasta llevarla a la medida del tubo central.

El tubo central es cónico, torneado usualmente en maderas duras o preciosas cubanas, aunque se sabe de cornetas elaboradas a partir de metales, como aluminio o duraluminio. En su parte más ancha se inserta a presión la campana y en la más estrecha se introduce el tudel.

Para confeccionar el tubo central sirven especies de maderas preciosas cubanas, como caoba, granadillo, baría, azulejo, ácana, futete y, en especial, el ébano carbonero.

Estas maderas son de grano recto, finas y pesadas o semipesadas con diversidad de colores y vetas. Presentan apreciables propiedades físicas, pues poseen en general gran durabilidad y resistencia a la torsión, denominadas comúnmente como maderas torneables. En cuanto a las propiedades de trabajo, resultan maderas difíciles de elaborar, lustrosas, las cuales después de pulidas ofrecen un buen acabado.

Como ejemplo de construcción del tubo central se ha tomado el método empleado por el ejecutante y constructor René Hamlet Johnson, por considerarlo uno de los más ingeniosos y rigurosamente exactos.

Este artesano parte de una pieza original, a la cual le saca un molde interior, mediante un baño previo de parafina derretida y el vaciado con yeso —del utilizado en estomatología—, según su criterio, el más idóneo por ser duro y resistente. Antes del vaciado sitúa un alambre dentro del hueco interno del tubo, para extraer el molde de yeso una vez solidificado.

Después, en una fresa elabora cuatro o más brocas con diferente cantidad de aspas con las medidas exactas del hueco interior del tubo central.

Para confeccionar el tubo central, el artesano utiliza un cilindro de madera o duraluminio de unos 250 mm de longitud por 50 mm de diámetro. Hace el barrenado de esa pieza a todo lo largo y por el centro del cilindro; primero con una barrena de 10 mm de diámetro, ampliándolo luego con barrenas de mayor espesor, a partir del centro del tubo hacia la abertura de la campana, hasta dejar escalonado el orificio; para esta labor siempre se apoya en instrumentos de medición. Hecho esto, lo empareja y pule con las brocas hasta darle el acabado final.

Posteriormente empieza a trabajar la parte exterior. Pone el orificio menor del diapasón en el plato del torno y el más ancho en el punto centro, marca con una gubia el punto central de cada una de las ondulaciones, las cuales delinea y rebaja a la medida adecuada, con la ayuda del pie de rey, una escofina y una lima.

Una vez hechas las ondulaciones exteriores, abre con barrena y taladro todos los orificios, de los cuales ha definido previamente, con el pie de rey, la ubicación de su centro. Estos huecos se amplían y logran su acabado en la medida en que se profundizan con una lima de rabo de ratón hasta alcanzar el diámetro aconsejable en cada caso para la afinación. Por último procede al pulido exterior del tubo central, en el torno, para lo cual utiliza aceite o barniz y una estopa o algodón.

El tudel se hace con el mismo tipo de lámina de metal e igual procedimiento que la campana. En este caso, se refuerza la soldadura y se le adicionan anillos protectores y adornos, con el objetivo de proteger la pieza usualmente sometida a los efectos ácidos y corrosivos de la saliva. De no contar con esta protección adicional, puede desarmarse por la presión de la columna de aire. Las acciones constructivas siguientes se asemejan a las de la campana.

Para confeccionar la lengüeta sirven como materia prima la gramínea conocida comúnmente como caña de Castilla, o la hoja del yarey. Según se acuda a una u otra, los métodos de elaboración son distintos.

Con la caña de Castilla se utiliza un segmento de 15 a 20 mm de largo por 5 mm de ancho. Se somete a un tiempo de secado para evitar que se raje durante la confección. Este segmento se sumerge en agua durante varias horas, cuando está debidamente humedecido y blando se introduce en una espiga de madera del mismo diámetro del tudel (3 mm aproximadamente); la otra punta se aplasta con un palito de tendera. Después que vuelve a secarse está lista para tocar, aunque siempre debe humedecerse previamente al inicio de la ejecución.

La corneta china mostrada por Hamlet Johnson posee las siguientes dimensiones (en milímetros):

Caña	10	Tubo central	220
Tudel	25	Campana	110

Para una altura aproximada de 365 milímetros.



Foto: Laura Vilar

Ejecución de la trompeta china por integrante de la conga Los Hoyos. Santiago de Cuba, 1986.

Ejecución y caracterización acústica

Interpretar música occidental con este aerófono pentafónico, carente de llaves u otros recursos mecánicos, requiere un uso muy hábil de dedos y labios. El tocador puede hallarse de pie, sentado o en marcha, como ocurre en la conga.

La mayoría de los intérpretes coinciden en que la mano izquierda va colocada en la parte superior del cuerpo de la corneta, con el dedo pulgar cerrando el único orificio inferior. El dedo índice debe oprimir el hueco superior más próximo al tudel y los dedos medio, anular y meñique, sobre los tres huecos situados a continuación.

Los dedos pulgar y meñique de la mano derecha sujetan el instrumento y hacen una especie de llave, mientras los dedos índice, medio y anular se ponen sobre los tres agujeros más próximos a la campana.

Jacinto Ramos Martínez, depurado intérprete santiaguero, manifiesta que la embocadura se asemeja mucho a la del clarinete y el oboe: "para sacar el sonido es fundamental, después que se ponen los labios sobre la lengüeta, preparar la lengua para emitir el sonido (TU) y propulsar así la columna de aire para que la caña produzca el timbre adecuado y de este modo, conjuntamente en las posiciones de los dedos, sacar las combinaciones de sonidos que reclame la melodía que se desea interpretar".¹⁶

De modo resumido y gráfico, Hamlet Johnson aborda este aspecto y dice que "la boquilla se pone sobre los dientes y los labios, éstos apoyan como una almohadilla, mientras que los dientes 'abracan' la caña o lengüeta".

Como un elemento distintivo pueden catalogarse los recursos de que se valen los músicos cubanos para obtener sonidos adicionales, concernientes a la escala diatónica de este instrumento pentafónico. Con los dedos de ambas manos hacen combinaciones de medio tapado o tapado de los huecos y logran diversas afinaciones de alturas correspondientes a

los semitonos de la música occidental, procedimiento denominado comúnmente *tranquilla*.

Otro recurso consiste en producir sonidos armónicos muy agudos, conocidos por *chillones* o *estridentes*, valiéndose de dedos y labios. Éstos sirven para apoyar los adornos o floreos realizados cuando se enfrentan ciertas limitaciones en la interpretación cabal de un fragmento melódico.

En Santiago de Cuba se efectuaron mediciones acústicas a dos cornetas chinas; una perteneciente a Buenaventura González y la otra a Jacinto Adolfo Ramos, ambos artesanos y tocadores reconocidos de este instrumento. La corneta de Buenaventura González se midió en los sonidos *la*, *sol* y *mi* y se persiguió el objetivo de que el ejecutante emitiera sonidos naturales y armónicos.

En el primer caso, el espectro de los sonidos *la* y *sol* fue de 800 Hz a 12,5 kHz, presentándose sus formantes en las frecuencias 1,6 kHz y 2 kHz, ambos dentro de las frecuencias medias. El sonido *mi* tuvo un espectro un poco más amplio, comprendido entre 630 Hz y 12,5 kHz, con un marcado formante en 2 y 3,15 kHz.

En el segundo caso —obtención de sonidos armónicos—, el espectro resultó más reducido, extendiéndose entre 1 y 10 kHz, en tanto los tres sonidos alcanzaron su mayor relieve en 2 kHz.

Al analizar los resultados alcanzados durante la interpretación de un fragmento musical, pudo verificarse que no aparecieron rasgos acústicos que denotasen diferencias notables. Al tomar en consideración tales resultados, la corneta china puede caracterizarse como un aerófono que se proyecta muy cerca de las altas frecuencias.

El tiempo de caída en ambos tipos de sonidos fue breve, al producirse en 0,24 segundo.

Respecto de la corneta de Jacinto Adolfo Ramos se midió siguiendo iguales objetivos y no presentó diferencias sustanciales en cuanto al espectro y los formantes. Sin embargo, en este caso, el tiempo de caída fue mucho más abrupto al producirse sobre 0,19 seg., lo cual creemos se corresponda con las características individuales de emisión de aire del tocador.

Función musical y social

La corneta china es un instrumento distintivo en las congas y comparsas de la región oriental de Cuba. Como solista establece la alternancia solo-coro con los cantantes de la agrupación, quienes suelen ser todos los que vienen "arrollando" detrás de los tambores y campanas.

El diálogo se basa en la interpretación de floreos e improvisaciones sobre trozos de melodías populares. Esto obedece, por una parte, a las características de la conga y, por otra, a que, dadas las limitaciones propias de este instrumento carente de posibilidades

¹⁶ Jacinto Ramos Martínez, *Martinito*, n. (?). Santiago de Cuba, ciudad, 1992 (Col. S. Rodríguez).

cromáticas, entonar una melodía en toda su complejidad y magnitud, resulta impracticable para la generalidad de los músicos, quienes eluden hacerlo cambiando de canto o floreado e improvisando en torno a los estribillos “cantables” de las piezas que interpretan.

Esta función dialogante y de sugerentes improvisaciones y “floreos”, nos la corroboró Jacinto Ramos en una elocuente descripción: “Hoy en día, un grupito

canta un canto, otro grupito canta otro canto y el corneta, como necesita que le canten para hacer el ‘floreo’, se acomoda dentro de esos canticos al que más le gusta y sirve y lo va ‘floreando’. Una vez cantan ellos [el coro] y otra vez ‘floreá’ la corneta. Por ejemplo, uno de los cantos de años anteriores dentro de la conga era ese de *Anduriña*: Anduriñaaaa, no seas malaaa, llévame contigo pa’La Habanaaaa. El corneta que se sentía cómodo respondía al coro así.¹⁷



”Vuelve el pueblo a corear, y el corneta lo sigue.



”El pueblo que va arrollando, se emociona y vuelve otra vez a cantar; el corneta acompañado e inspirado en ese mismo coro vuelve a ‘florear’.



Ejecución de la trompeta china. Dibujo de Mario González, 1995.

”Y así, sucesivamente, van arrollando cuadro por cuadro, alegrándose unos, brincando otros, zapateando los demás, y se va disfrutando de los bocuces y la campana”.

Hay verdaderos toques antológicos de este aerófono, que han quedado en el recuerdo de intérpretes posteriores. Tal es el caso de este toque para introducción o despedida, original de Edenio Betancourt, *Neno*, mostrado por Hamlet Johnson.

17 Todas las transcripciones se efectuaron por Santiago Rodríguez González.



Enrique Bonne, director del grupo de tambores que lleva su nombre, señala que Neno —corneta de la agrupación durante la década del 60— solía interpretar algunas melodías que había aprendido de los

chinos. En ellas se aprecian características pentáfonas muy evidentes; sobre todo, entre 1915-1935, etapa inicial de la inclusión de este instrumento en las agrupaciones de congas.¹⁸



En la interpretación actual se observan las modificaciones e innovaciones que aportaron los tocadores santiagueros Julio Bravo, *Julión*, y antes, Agustín Vera, ambos durante la década del 30. En esta década puede señalarse una segunda etapa de

desarrollo funcional y de estilo de la corneta china dentro de la conga oriental.

El ejemplo que se muestra a continuación es un toque de Julio Bravo, tal como lo recuerda Jacinto Ramos.¹⁸

18 Enrique Bonne, n. 1926. Santiago de Cuba, ciudad, 1992 (Col. S. Rodríguez).



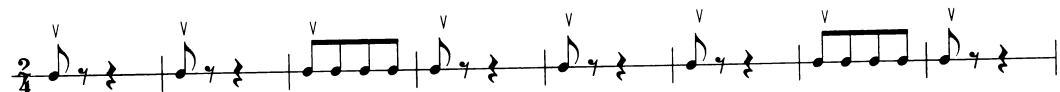
Después del último compás, para el fondo, Julián hacía esta salida “y ahí arrancaba un fondo que se conoce como fondo salidor”.



Al comparar los ejemplos antes referidos, pueden apreciarse cambios en la función y estilo de la corneta. Entre 1915 y 1930, su participación resultaba más rígida y obligada, y seguía una estrecha correspondencia con el aviso y la reiteración de los cantos que imponía el denominado jefe de los cantos durante el montaje y ensayo; constituía, además, una guía para incorporar algunos membranófonos e idiófonos del conjunto. Durante los ensayos se perfilaban y esta-

blecían los cantos que después se repetirían por toda la calle. En la actualidad, el instrumento impone cantos, improvisa y “florece”, reforzando así su condición de solista.

Un aspecto medular en medio de la conga oriental es el denominado comúnmente *célula del ritmo*; es decir, el grupo rítmico que, ejecutado por las campanas, sirve de elemento estabilizador al toque y, por supuesto, dentro de él a la propia corneta.



En este grupo rítmico queda muy subrayado el primer tiempo del compás de 2/4 típico de la conga, y tiene que respetarse por el tocador de la corneta con independencia de las improvisaciones y “floreos” que realice.

Historia

La inserción de la corneta china en el ámbito de la cultura folclórico-popular cubana, se efectuó en un período relativamente reciente, pues ocurre

a principios del presente siglo. Por esta razón, aún existen criterios de personas que supieron de fuentes originales de múltiples anécdotas sobre aspectos que enriquecen estos hechos, no exentos de matices contradictorios, pero en los cuales descuella la temprana e íntima vinculación entre el desarrollo de la conga oriental y la popularidad alcanzada por este instrumento en ese medio, a tal punto de serle hoy característico.

Con el advenimiento de la República, en la Isla cobra auge la celebración de parrandas y mamarrachos,

festejos antecedentes de los que después se conocieron como cabalgatas o carnavales. Estas parrandas y mamarrachos tenían ya lugar desde mediados del siglo XIX, como parte de las celebraciones de los santos patronos de villas y ciudades, o en ocasión del Día de Reyes.

Eran diversos los temas representados por los numerosos grupos que se reunían en las comparsas. Junto a los que aludían a tradiciones de implicaciones zoomorfas, como El Pájaro Lindo, El Gavilán y El Alacrán, de La Habana, aparecían otros en los cuales se apreciaba un creciente gusto por “lo exótico” como Los Chinos Buenos, también en la capital, y Los Moros Azules, de Matanzas.

Según Ángel Fonseca, *Barbita*, quien fue cabeza de comparsa del Tivolí, en Santiago de Cuba, y que vive allí desde su nacimiento, hace 83 años, la transformación de las parrandas santiagueras y el surgimiento de la conga oriental, están altamente influidos por las comparsas de la zona occidental —La Habana y Matanzas—, debido al establecimiento en estas ciudades de un grupo de jóvenes santiagueros enroldados en el ejército entre 1910 y 1912.¹⁹

De regreso a su tierra natal, muchos de esos jóvenes llevaron las influencias de pasos de baile, toques de tambor y hasta instrumentos. Sobre esto último se pronunció Ortiz, ya en 1955, cuando escribió: “la *trompetica china* fue llevada a las comparsas congas de Santiago, desde La Habana y Matanzas, por los soldados del ‘ejército permanente’ cubano, allá por 1910, cuando la llamada guerrita de los negros” (1952-1955, v. V: 339).

Barbita, más obsesivo en detalles, relata los nombres de los santiagueros que, según él, fueron los principales protagonistas en este intercambio de tradiciones, desde Matanzas: “Entre otros se encontraban Juan Ramón Sánchez, Mariano Mena, Rufino Márquez y un tal Jústiz”.

Joel Rodríguez Lamarque asegura que de Matanzas vino Victoriano Palacios, *Vitué*, quien introdujo los instrumentos propios de la conga en Santiago de Cuba, y en las calles Princesa y Rabí, Vitué y Feliciano Mesa iniciaron los toques con esos instrumentos.²⁰ Este criterio lo refuerza Barbita, cuando afirma que “*Vitué* trajo de Matanzas los golpes y la tumba que se usó en la conga Los Matanceros”.

En relación con la corneta china, Rafael Guevara Pereira asevera que fue Juan Ramón Sánchez, soldado de los permanentes, quien la trajo de Matanzas,²¹ mientras Jacinto Ramos corrobora lo anterior, al afirmar que “la corneta china es vista por los permanentes en una comparsa de chinos en Matanzas. Allí la vieron Huye o Mayol, Rufino Márquez, Antonio Portuondo, *Toñoño*, y Juan Ramón Sánchez”.

No obstante, según manifiestan los descendientes de cantoneses y el mismo Félix Chang Ley, pese a los múltiples usos que ha recibido este aerófono por parte de los chinos, nunca ha sido empleado ni como solista ni como acompañante en comparsa alguna de origen chino en Cuba. Por tanto, nos inclinamos a pensar que si hubo una comparsa en Matanzas, en la segunda década del siglo, en que se representaba el tema de los chinos y en ella estuvo incorporada la corneta, esta agrupación la formaban individuos cubanos conocedores del instrumento y de su ejecución.

Sobre cómo se produjo, en Santiago de Cuba, la primera parranda que pudiera denominarse conga oriental con la inclusión de la corneta china, hay variados criterios. Mas, deseamos significar que, con independencia de diferencias en los detalles de cuándo y cómo, a nuestro juicio lo harto significativo es la coincidencia de todos los informantes al apuntar que el conocimiento del instrumento llega a los santiagueros por su observación en Matanzas.

Esto da un nuevo matiz a la afirmación de Ortiz, quien dice en su libro: “El centro de difusión de esta *trompetica* debió ser La Habana, donde la calle de Zanja, hoy de Finlay, fue la vía dorsal de un barrio habitado por los chinos, con sus viviendas, comercios, sociedades, juegos y teatro público, en el cual a diario se oía la música de China” (1952-1955, v. V: 339). El cotejo de todos los testimonios recopilados en investigaciones de campo, en la ciudad de Santiago de Cuba, indica que de Matanzas partió el casi “descubrimiento” de este instrumento por los santiagueros y el primer ejemplar fue comprado en La Habana.

Para Milián Galí, “la primera comparsa denominada conga se introdujo por influencia de los matanceros residentes en el barrio del Tivolí, se llamó Los Matanceros o Los Hijos de Matanzas y se organizó en el año 1913”.²²

Para Barbita, también 1913 marca un importante momento en la definición de la conga oriental, pues en esta fecha se oyó por vez primera la corneta china en Santiago de Cuba, interpretada por Juan Bautista Martínez.

La historia sigue tomando nuevos matices, cuando Joel Rodríguez Lamarque señala que “hasta 1913 no se conocía la corneta china en Santiago de Cuba. A Feliciano Mesa le traen una, pero en vista de que nadie sabía tocarla, éste visita a Juan Bautista Martínez, músico del barrio del Tivolí, para que le sacara sonido al instrumento. Mesa organizó la comparsa de Los Matanceros y la corneta no sonó durante el recorrido, sino frente al Ayuntamiento Municipal, el 25 de junio de 1913, lugar donde el alcalde les entregó el premio como la mejor comparsa”.

19 Ángel Fonseca, *Barbita*, n. 1908. Santiago de Cuba, ciudad, 1992 (Col. S. Rodríguez).

20 Joel Rodríguez Lamarque, n. 1962. Santiago de Cuba, ciudad, 1992 (Col. S. Rodríguez).

21 Rafael Guevara Pereira, n. (?). Santiago de Cuba, ciudad, 1992 (Col. S. Rodríguez).

22 Milián Galí, n. (?). Santiago de Cuba, ciudad, 1988 (Col. S. Rodríguez).



Órgano Ritmos Tradicionales, Cauto Cristo, Granma, 1988

Instrumentos en desuso de la música cubana¹

6

En la práctica musical de Cuba, como ya se ha descrito y analizado, participa una cantidad numerosa de instrumentos pertenecientes a clases y tipologías diferentes que logran conjugarse en conjuntos organofónicos muy diversos. Sin embargo, hoy día se cuenta con referencias dignas de crédito acerca de la existencia de otros instrumentos que, en tiempos pasados, se emplearon y desempeñaron significativas funciones en el quehacer musical del cubano. Al efecto, en esta sección incluimos ese trozo de la historia organológica de Cuba, sin la cual quedaría incompleto nuestro trabajo.

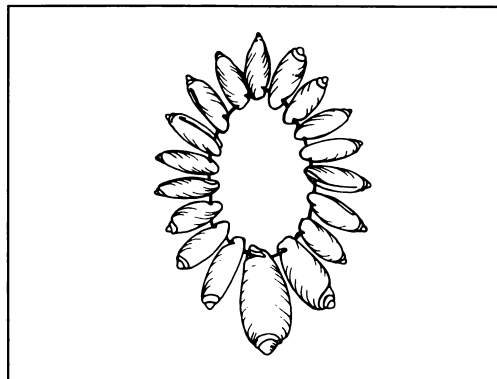
Instrumentos musicales de los aborígenes cubanos²

El estudio de los instrumentos musicales de las comunidades aborígenes en Cuba, sólo es posible realizarlo desde un punto de vista arqueológico y etnohistórico. Esto se debe a que los objetos considerados como instrumentos de música se encuentran en residuarios, se hallan referidos en fuentes documentales o se insertan en el conocimiento actual, gracias a investigaciones recientes en comunidades semejantes a las que habitaron el archipiélago cubano. Por esta razón y dada la escasez de datos que se posee al respecto, la descripción y análisis de los instrumentos utilizados por los aborígenes cubanos, se abordarán en conjunto y no dentro de las clases organológicas correspondientes.

Las informaciones arqueológicas permiten inferir qué instrumentos pudieron usarse por los distintos grupos de indocubanos y establecer, de manera muy general, la presencia de estas piezas en áreas del país correspondientes a la mayor concentración demográfica atribuida a esta población. De los guanajatabeyes no se tiene referencia alguna, así como es muy exiguo lo que se conoce respecto de los ciboneyes. Ambos, guanajatabeyes y ciboneyes, se incluyen en el grupo de los preagroalfareros. De los taínos, los más tardíos en arribar a Cuba, existe más informa-

ción. Este conglomerado agroalfarero convivió con los cronistas de Indias, y puede contarse con una serie de piezas colectadas en excavaciones arqueológicas o que forman parte de colecciones cubanas.

Comprendidos entre los idiófonos están las *olivas sonoras*, pequeños caracoles univalvos de unos 50 mm de longitud, a los cuales les quitaban el ápice y les hacían una perforación en la base para colgarlas, de modo que, al chocar unas con otras, produjeran sonidos. Estos ensartes los emplearon dentro de la conjunción de elementos rítmico-sonoros participantes en la realización de los areítos.



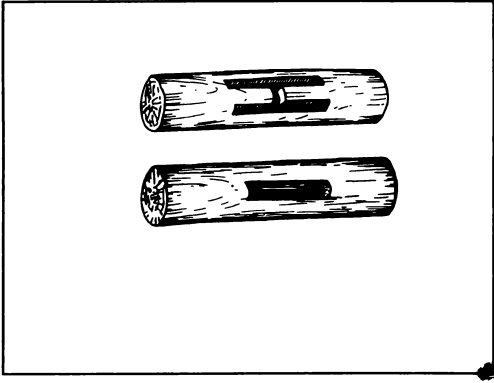
Olivas sonoras. Dibujo de Mario González, 1995.

De acuerdo con los cronistas e informaciones actuales sobre piezas aparecidas en el país, había dos tipos de instrumentos que debieron ocupar un relevante sitio en el conjunto de objetos taínos: el *mayohuacán* y la *maruga*.

El mayohuacán era un idiófono de percusión directa, hecho de un tronco ahuecado, en el cual quedaba una abertura central en forma de *H*; golpeaban sobre ella para emitir los sonidos necesarios. Como es natural, aunque no se citan ni han aparecido, debieron existir las piezas con las cuales era percutido.

¹ Victoria Eli Rodríguez y Mireya Marti Reyes, autoras.

² Elaborado en coautoría con Ramón Dacall Moure, Manuel Rivero de la Calle y Lourdes Domínguez González.



Mayhuacán. Dibujo de Mario González, 1995.

Las marugas eran sonajeros —también hechos de madera perforada o ahuecada—, en cuyo interior se dejaba una pieza, que al sacudirse el instrumento chocaba contra las paredes del vaso y generaba el sonido. Tanto las marugas conocidas en Cuba, por la información indirecta, como las aparecidas en República Dominicana, tienen dos perforaciones alargadas a los lados del vaso y un solo mango.

El carácter perecedero de los materiales constructivos de los cuales estaban hechos —tanto el mayhuacán como las marugas—, impidió que éstos llegaran al presente, y su existencia sólo se conoce por los relatos de los cronistas.

También entre los idiófonos han de incluirse las *asas sonajeras*, las cuales, como su nombre indica, son piezas de cerámica para asir las vasijas, elaboradas de manera que en su interior quedaban una o varias pequeñas bolas de barro, las cuales sonaban como consecuencia del entrechoque producido al mover el recipiente. Estas *asas* modeladas, en ocasiones con figuras antropomorfas y otras zoomorfas, debieron poseer alguna significación —desconocida por nosotros— dentro del rito en el cual participaban las vasijas.

No hay noticias de la existencia de membranófonos ni cordófonos, debido quizás a que estas tipologías de instrumentos son propias de un estadio sociocultural no alcanzado por los aborígenes cubanos. Dentro de la clasificación de aerófono, el guamo permaneció en uso por miles de años, tanto por los ciboneyes como por los taínos. De los primeros, éste constituye en realidad el único elemento que puede incluirse con la connotación de instrumento musical. Estas trompetas naturales tuvieron diversas formas, determinadas por la estructura de la concha y el tamaño del molusco, a causa de la diversidad de especies y abundancia en las aguas cubanas; por ende, hubo guamos de mayor o menor tamaño y de distintos géneros, como el Tritón (*Charonia*), el cobo (*Strombus*), la guanábana (*Xancus*) y, en casos raros, el quinconte (*Cassiss*). Los taínos también tenían piezas de piedra, ahuecadas, llamadas *silbadores*, que producían un sonido agudo e intenso.

Un fragmento de una *flauta* hecha del hueso de un ave, con una longitud de 100 mm, con dos orificios de 4 mm de diámetro en una de sus caras, se colectó en la región de Mayarí, provincia Holguín. La presencia de este instrumento demuestra arqueológicamente el uso de la flauta, al menos en algunas comunidades, en esta etapa.

Estudios realizados por etnólogos en pueblos araucos del área continental, permiten conocer un buen número de instrumentos, hechos de materiales perecederos, como vegetales y restos de animales; por ejemplo, carapachos de quelonios —que pudieron existir en Cuba, pero no aparecidos en las investigaciones arqueológicas ni descritos por los cronistas—. La etnografía también recoge la música producida por estos pueblos amerindios, la cual pudiese tener relación con la ejecutada por nuestros grupos agroalfareros o taínos, pero hasta el momento no hay información de algún otro instrumento musical utilizado por los aborígenes cubanos.

Idiófonos

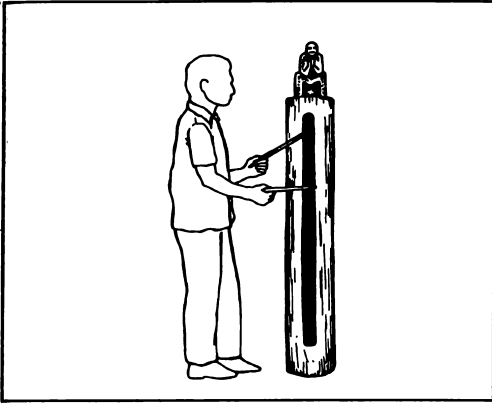
Palo mumboma

Idiófono de golpe directo, percutido con dos palitos, compuesto por un tronco tubular cilíndrico, ahuecado con una hendidura que se extendía longitudinalmente por la casi totalidad del instrumento y cerrado en sus extremos. En su parte superior tenía esculpido un ídolo (111.231).

Probablemente, el vocablo palo —aplicado para designarlo— aluda, precisamente, al trozo de madera empleado en su construcción. Pero ha de tenerse en cuenta que, según Laman, en lengua kikongo la voz *palu* o *kongo-palu* quiere decir ídolo, ordinariamente un pequeño muñeco cargado con magia que se pone en el cañón del fusil para protegerlo; o sea, tal como se coloca el citado muñeco en el referido tambor (Ortiz, 1952-1955, v. III: 146).

Sin duda alguna, el término mumboma se refiere a su procedencia geográfica. *Mboma* significa la ribera sur del río Congo y también, un gentilicio que designa a los pobladores de esa región. Éste se traduce comúnmente por “costa”. Además, en la boca del río Zaire o Congo, hay una antigua isla nombrada *Bomma*; y si se le antepone el prefijo gentilicio *mu*, de las lenguas bantú, puede evidenciarse su origen. Del mismo modo, *Boma*, *M'Boma* o *Emboma* son nombres que designaban una estación próxima a la desembocadura del río Congo, principal mercado de esclavos de todo el Congo (Ortiz, 1952-1955, v. III: 146).

Este instrumento, utilizado por los negros de nación congo mumboma de La Habana, también se le conoció en el seno del cabildo como *muñequito mumboma* o *palo de muñequito*, por la figura esculpida en su parte superior (Ortiz, 1952-1955, v. III: 143, 144, 146). Instrumentos semejantes se encontraron en el Calabar con el nombre de *ikurú*; como tambor de guerra, en una región del Congo, bajo la denomi-



Ejecución del palo mumboma. Dibujo de Mario González, 1995 (tomado de *Los instrumentos de la música afrocubana* de Fernando Ortiz).

nación de *mondó*, y entre los africanos de Loango como *nkoko* (Ortiz, 1952-1955, v. III: 144-145). Con este último término, refiere Argeliers León, se conocía en Cuba un monóxilo del mismo tipo que el instrumento que nos ocupa, pero de menor tamaño, tocado por los paleros (1974: 66).

Un apelativo similar, *koko*, lo recibe un idiófono de madera de grandes dimensiones observado en investigaciones de campo realizadas en la provincia Cabinda, al noroeste de Angola, y cuya descripción revela las analogías con el palo mumboma: “el *koko* está construido con un gran tronco de *nsezi*, de consistencia muy dura, ahuecado en su interior pero cerrado por los extremos a modo de caja de resonancia, con una ranura horizontal que se extiende a todo lo largo del instrumento sin llegar a los puntos extremos” (Vinueza y Pérez 1986, no. 8: 70-71).

El palo mumboma se confeccionaba con un trozo de cedro, recto, de alrededor de 260 mm de diámetro y 1 500 mm de alto (en posición vertical). Se le practicaba una hendidura de 50 mm de ancho por la cual se vaciaba el interior del tronco, tal vez mediante largos cinceles y gubias. En su extremo superior se tallaba la figura del muñeco (Ortiz, 1952-1955 v. III: 143-145).

Los percutores para la ejecución debieron construirse de madera dura, pero se desconoce cuáles pueden haber sido éstas. Tampoco hay información acerca de las proporciones y la forma de estos palitos.

A partir de la figura que muestra Ortiz (1952-1955, v. III: 145, fig. 159), puede inferirse que el palo mumboma se ejecutaba por un solo tocador, quien se hallaba de pie frente a él y lo golpeaba con dos palitos que sostenía en sus manos. Este idiófono formó parte de un conjunto instrumental integrado, además, por dos membranófonos de cuero clavado (1952-1955, v. III: 144), y la figuración rítmica que se tocaba en él se mantenía constante mientras duraba la intervención de los tambores (León, 1974: 66).

Tal vez, dada su semejanza con el catá, del cual inclusive se estima antecedente, el palo mumboma desempeñó, como aquél, la función de línea conduc-

tora y ejecutaba un grupo rítmico básico, no cambiante, en el conjunto instrumental del cabildo congo mumboma.

Resulta imposible determinar el carácter de los eventos o celebraciones en los cuales intervino. Puede suponerse, por la presencia de la figura que personifica el espíritu del propio instrumento, que debió participar en eventos religiosos o quizá mortuorios, si se toma en cuenta la semejanza con un tambor mencionado por Olga Boone en su estudio *Les tambours du Congo Belge*. Este tambor presenta una efigie de carácter mortuario llamada *Niombo*, esculpida en la parte alta, sobre la caja (Ortiz, 1952-1955, v. III: 144).

El palo mumboma es de evidente procedencia cultural bantú, lo cual no sólo se manifiesta por su empleo en el seno de un cabildo congo, del cual tomó su nombre, sino por sus características morfológicas.

Entre los bantú, este tipo de idiófonos de madera resulta muy común y su presencia en Cuba constituye un ejemplo más del aporte de este componente africano a la cultura musical cubana.

Aunque desapareció de La Habana, como instrumento musical, a fines del siglo XIX, aún perdura en diferentes idiófonos la función de línea rítmica conductora que asumía el palo mumboma. Al respecto, Argeliers León señaló que “de los grandes percutores de madera (...) sólo quedó el simple tronco ahuecado, sin mayor elaboración y el empleo de una tabla rústica, o con forma de mesa, o un madero con una hoja de latón clavada, sustituidos por el simple golpear con dos palos en el cuerpo del tambor de mayor tamaño” (1974: 66).

En la actualidad resulta imposible conocer más detalles acerca de este instrumento, pues con excepción de lo documentado en la obra orticiana, no se conserva ningún ejemplar, ni tampoco hay informantes vivos que lo hayan visto u oído mencionar.

Pianito

Idiófono de golpe directo, compuesto por un conjunto de placas de madera rectangulares, enlazadas por ambos extremos mediante un cordel y que se golpean con una baquetilla. Las placas no presentan resonadores y están dispuestas de mayor a menor, lo cual posibilita la emisión de diferentes sonidos (111.222.11).

El término pianito parece provenir de la analogía que en el lenguaje popular se estableció con el piano, dada la capacidad que tenía el pianito de producir sonidos con distintas alturas, presumiblemente con una afinación diatónica. Tómese en cuenta que, desde el punto de vista semántico, el vocablo piano expresa la posibilidad de contrastes en el instrumento, ya sea dinámico o de otra índole, y este hecho también puede haber condicionado su aplicación. El diminutivo acaso estuviese asociado a las pequeñas dimensiones de este idiófono.

Rogelio Martínez Furé, al describir los instrumentos musicales de los brícamo matanceros, se refiere a la marimba o pianito y menciona que “usaban para

interpretar su música una mesa a la que llamaban *piano* y que se componía de 6 teclas hechas con barras de bastidores de madera” (1979: 166).

No resulta extraña la expresada sinonimia, dada la semejanza del pianito con la marimba primitiva, sin resonadores, por lo cual existe la posibilidad de que en los inicios de su empleo en Cuba se haya denominado con este término. Según Fernando Ortiz, “la marimba primitiva no tenía caja de resonancia: consistía sólo en una serie de palitos o tablitas sonoras dispuestas en escala tonal. Así la usan todavía los niños como juguete y así se emplearon en La Habana (...) por los llamados *coros* afrocubanos y callejeros. Estos acompañaban sus cantos con varios instrumentos sencillos entre estos con una *marimba* pequeña de este tipo muy portátil (...) Esa marimba era denominada comúnmente *pianito*” (1952-1955, v. I: 273).

Otros nombres acompañan al instrumento como: *ginebra*, por el que era conocido en España: “Instrumento grosero, inventado sólo para hacer ruido. Compónese de ocho o diez palos tendidos, redondos, ensartados por ambas puntas, y el mayor del largo de una tercia: los demás van en disminución hacia arriba (...)”. Asimismo Ortiz, citando a Rodríguez Marín, escribió: “La *ginebra* es el mismo grosero instrumento que los andaluces llamamos *carrasquiña*” (1952-1955, v. I: 301), aunque no hay prueba documental ni testimonial de que en Cuba se haya conocido por estos nombres.

Según la descripción ortiziana, “el pianito es un pequeño xilófono de seis o siete teclas unidas a sendos cordeles (...) semejante a una sencilla *marimba*, muy manual, portátil y sin cajas resonantes (...) formado por una serie de planchuelas de madera de diversos tamaños y sujetas por sus extremos a unas cuerdas” (1952-1955, v. I: 301 y 273).

De estos datos pueden deducirse los materiales fundamentales para su construcción: madera y cuerdas, y la maniabilidad, una de sus peculiaridades más importantes.

A pesar de que el número seis es recurrente al referir la cantidad de placas del instrumento, en el Museo Nacional de la Música de Cuba se hallan dos pianitos de 16 teclas. Uno de ellos procede de la llamada colección de Ortiz y aparece como ilustración en su libro (1952-1955, v. I: 274, fig. 22). Está formado por 16 barras de madera de color oscuro, rectangulares, todas de igual ancho (34 mm) y diferentes longitudes, dispuestas de menor a mayor. Las teclas están unidas por una cuerda de cáñamo, clavada a las barras por detrás en dos puntos que distan de los bordes entre 25 y 49 milímetros.

Las teclas están rebajadas en los bordes, en lo fundamental en los superiores, y en toda su longitud se encuentran ligeramente redondeadas. La madera no parece haberse pintado ni barnizado y las superficies son lisas, aunque algo rugosas en su parte superior, quizá por el efecto de la percusión

sobre estas zonas o por el paso del tiempo. Las medidas de las teclas (de menor a mayor) de este pianito son las siguientes:

	Longitud	Altura		Longitud	Altura
	(en mm)			(en mm)	
1a.	157	17	9a.	298	19
2a.	174	18	10a.	316	17
3a.	194	17	11a.	332	18
4a.	210	17	12a.	349	18
5a.	227	19	13a.	366	19
6a.	247	18	14a.	385	19
7a.	264	18	15a.	399	18
8a.	283	17	16a.	416	17

La separación entre cada tecla fluctúa entre 4 y 6 mm. Su longitud total es de 940 mm y del teclado 645 mm. La cuerda mide 2 050 mm de longitud, más un fragmento de 180 mm que va de las teclas 6ta. a la 9na., por estar partida entre la 7ma. y la 8va. La cuerda es de tres cabos trenzados, con 7 mm de grosor. Sobresale por ambos extremos del instrumento a manera de asa, con una longitud de 260 mm por la tecla menor y 490 mm por la mayor, donde está anudada casi en el centro.

La confección de este pianito es totalmente artesanal, así como la de otro ejemplar que se halla también en el Museo clasificado como *marimba de 16 teclas, colgante*, y más rudimentario que el descrito antes.

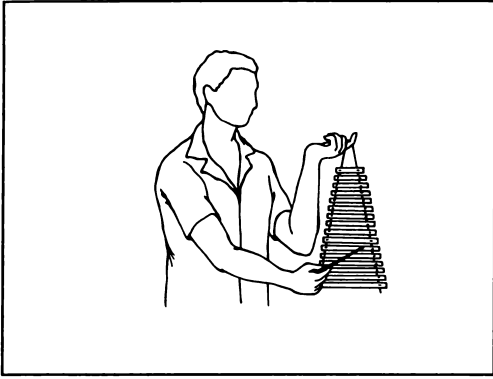
Al parecer, las variantes constructivas de estos instrumentos radican en sus dimensiones, la forma de las teclas y su sistema de sujeción.

La mencionada marimba resulta más grande que el pianito de la colección de Ortiz. La longitud del teclado es de 980 mm. Las teclas miden entre 48 y 65 mm de ancho por 15 a 20 mm de altura, aproximadamente. La menor tiene 213 mm de longitud y la mayor, 470 mm. La forma de las teclas, aunque rectangular, tiene un lado plano y el otro cóncavo. En este caso, las teclas están sujetas por una cuerda que pasa por dos agujeros que se hallan a ambos lados, a una distancia próxima a los 20 o 30 mm del borde, separados por unos 15 mm. La madera es más clara, no presenta la cualidad de dureza de la anterior y parece pino o madera de embalaje.

El primero de los pianitos descrito perteneció a un coro u orquesta popular habanera del primer cuarto del presente siglo (Ortiz, 1952-1955, v. I: 301); María Teresa Linares, directora del Museo Nacional de la Música, refiere que el otro ejemplar fue propiedad de Santos Ramírez, director de la comparsa El Alacrán, también en La Habana.³

El Museo posee ocho barras sueltas que debieron integrar otro instrumento análogo. La forma de las teclas difiere de las anteriores: éstas son más cuadradas, con similares medidas en el ancho y una altura de unos 25 mm. Asimismo, la manera en que estuvieron sujetas las teclas también es distinta. En este caso, la cuerda las atravesó por unos agujeros situados por los costados, a ambos extremos, entre 10 y

3 Entrevista a María Teresa Linares, Museo Nacional de la Música, La Habana, 1993.



Pianito. Dibujo de Mario González, 1995.

24 mm del borde. La cuerda es de 1 mm de grosor y, según parece por los fragmentos conservados, se ponía doble, anudándose antes y después de cada barra, posiblemente para impedir que se corriera. El instrumento se confeccionó con una madera dura y su timbre, al percudir una sobre otra, se asemeja al de las claves.

Además de las formas ya descritas, pudo conocerse de pianitos con teclas en forma de palitos redondos.⁴

Una variante constructiva muy diferente a las anteriores se describió en la ciudad de Matanzas: “el piano se construía de los bastidores de las camas antiguas, que tenían unos palos de madera. Las teclas se sujetaban también con madera”.⁵ Este testimonio concuerda con el empleado entre los carabalí bricamo matanceros, denominado piano, referido por Rogelio Martínez Furé, quien señala que “picaban las barras de los bastidores en dos partes y las ponían en la mesa, y buscaban la combinación de las notas para hacer un piano” (1979: 167).

Otra variante entre los bricamo consistía en colocar sacos de yute sobre una mesa, encima ponían seis pedazos de madera que daban seis notas distintas. Estas teclas se amarraban entre sí y a las patas de la mesa con cáñamos (Martínez Furé, 1979: 168-169).

Obviamente, estas variantes constructivas condicionaban diferentes formas de ejecución. Según refiere Ortiz, el pianito se sostenía al aire, en alto, con la mano izquierda y con una baqueta en la mano derecha se percudían las notas melódicas (1952-1955, v. I: 273-301). Debió ejecutarse de pie, si tenemos en cuenta que se tocó por los coros de clave para acompañar sus cantos durante el recorrido que hacían estas agrupaciones por las calles; en lo fundamental, en ocasión de los festejos navideños.

También se ejecutaba colgándolo de la pared y percudiéndolo con dos baquetas.⁶ Entre los bricamo de Matanzas, “el pianito era tocado por dos tocado-

res de pie frente a las teclas y con dos palitos en las manos, cada uno tocaba tres teclas. La afinación se lograba empujando ligeramente cada tecla y poniéndolas en distintas longitudes. Daba seis sonidos diferentes” (Martínez Furé, 1979: 167). Recuérdese que, en este caso, el instrumento descansaba sobre una mesa.

El pianito no sólo participó en los coros de clave, sino también en los primeros conjuntos de son habaneros en la década del 20, junto a la quijada de caballo, botija, gangarria, claves, bongó, maracas, tres y marímbula.⁷ Según las referencias que poseemos, su función dentro del conjunto era en esencia rítmica. Tal vez, no obstante producir sonidos de diferentes alturas, no se explotasen sus limitadas potencialidades melódicas en los conjuntos de son y en los coros de clave, en los cuales las voces desempeñaban en esencia esta función.

Mas, el instrumento utilizado por los bricamo sonaba, según apreciación de los informantes, idénticamente a los pianos de hoy y se tocaba con los tres tambores integrantes del conjunto (Martínez Furé, 1979: 167-168). En este caso, es posible, que el pianito se desempeñase con un discreto realce melódico.

La información disponible hasta el momento permite afirmar el importante papel que desempeñaba la marimba o pianito en este conjunto y lo caracterizadora que resultaba el sonido de las placas de madera percudidas conjuntamente con los tambores. A esta resultante se refirió ya en el siglo pasado Esteban Pichardo, cuando aludía al uso entre los bricamo de armónicos de madera y tambores (*Dicc. provincial...*, 1985: 103), y Lydia Cabrera, quien describía que en este cabildo tocaban con tres tamborcitos y con palitos en un instrumento que consistía en un madero sostenido por dos pies de amigo (1959: 70-71).

El pianito parece habernos llegado directamente de España y no de África, aunque quizás ahí naciera el prototipo (Ortiz, 1952-1955, v. I: 274).

Resulta muy difícil determinar cuándo y por qué comenzó a usarse este instrumento. Su empleo en los coros de clave, en las postrimerías del siglo, parece hallarse como su práctica más antigua, preferido por su portabilidad, aunque no de larga vida. Su inclusión en los conjuntos de son y en agrupaciones de conga, fue bastante circunstancial y fugaz, debido a sus limitadas potencialidades sonoras. La utilización de otros instrumentos de mayor destaque en los conjuntos de chambelonas y comparsas callejeras, también le hicieron desaparecer de este contexto musical y social. Desde principios de siglo, los bricamo matanceros perdieron una buena parte de la construcción ortodoxa de sus instrumentos musicales, y el pianito, entre ellos.

4 José Ma. Olivares, n. (?) y Adriano Cernuda, n. (?). Plaza de la Revolución, Ciudad de La Habana, 1981 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

5 Aristides Campos Utrutia, n. 1946 (?). Matanzas, ciudad, 1981 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

6 José Ma. Olivares y Adriano Cernuda (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

7 José Ma. Olivares (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

Este idiófono no alcanzó asiduidad y profusión en la práctica musical de Cuba; hoy día sólo se le halla entre los exponentes museables.

Membranófonos

Dada la proliferación de membranófonos en toda el África Subsahariana, al punto de considerarse caracterizadores del entorno musical africano, resulta lógico inferir que la totalidad de los grupos étnicos sometidos a la trata esclavista tuvieron sus propios tambores. No obstante, los diversos niveles de desarrollo sociocultural de estos grupos y la diferenciación cuantitativa y epocal en que arribaron al territorio cubano, constituyeron causas de que no todos hayan logrado la supervivencia de sus tradiciones y junto a ellas de sus instrumentos musicales. Esto hace que sólo en el plano de las inferencias podamos aludir a un grupo de membranófonos que sirvieron para acompañar los eventos religiosos, religioso-festivos y festivos de varios grupos étnicos africanos en Cuba. Tal es el caso de los tambores macuá, mandinga, masinga, achanti y mina.

Se conoce de la presencia de los macuá en zonas de la antigua provincia Las Villas, en particular, hacia el área de Yaguajay, y en la provincia Pinar del Río.

Volvemos a los criterios de Ortiz, quien dice que tuvo información acerca de que “los makuás usaban unos tambores grandísimos de caja cilíndrica, unimembranófonos con cuero de toro, clavados, ‘de candelita’, que se tañían dando con un palo sobre el parche y regulando el tono con la otra mano. Al son de dos tambores de ese tipo, ellos bailaban en forma parecida a los congos (...) Era también característico de ese baile, lo cual parece confirmar su abolengo bantú, el típico detalle del *vacunao* o *golpe de frente*” (1952-1955, v. III: 429-430).

Como Ortiz no llegó a ver ningún tambor macuá, tampoco pudo observar ninguno de origen mandinga (ni yolofo), a pesar de haber existido en Cuba numerosos africanos de esa etnia, quienes tuvieron en La Habana un cabildo (1952-1955, v. III: 447).

En su libro describe los tambores de estos grupos tal y como pueden encontrarse en África; pero indica que los tambores mandinga no llegaron a ser de su conocimiento de manera directa. No obstante, en aras de brindar al lector el mayor cúmulo de información, dice que le refirieron que allá en un cabildo, sito en el habanero barrio del Manglar, los mandinga solían usar dos *panderetas* con un *estribo*, éste como instrumento metálico o *hierro* a manera de triángulo. También usaban *trompas* (1952-1955, v. III: 448). Entre las causas que provocaron la ausencia de los tambores mandinga o yolofo, señala que tras la desaparición de los ritos religiosos de tal origen, los tambores se sustituyeron por los de las religiones más arraigadas; como las de los dahomeyanos, yoruba, carabalí y los restantes grupos bantú (1952-1955, v. III: 448). Estos africanos llegaron desde los inicios de la colonización, pero el mayor número procedía de España y no directamente de África; en momentos

en que la trata aumentó no se les encontró entre los más sometidos, pues la extracción negrera se concentró, de manera mayoritaria, en zonas del golfo de Guinea y otras áreas de los pueblos bantú.

Los tambores masinga eran unimembranófonos, de golpe directo, abierto, de caja tubular cilíndrica con tensión por cordajes simples. El cuero se fijaba a la boca del tambor por un aro, del cual partían sendos tirantes sultos hacia abajo que se unían mediante una faja o lazo de cordel, el cual ceñía la caja del tambor en sentido horizontal, como a un tercio de su longitud, en su parte estrecha e inferior, cerca de la base. Cada tirante bajaba del cuero al fajón y se ataba a éste con un nudo (Ortiz, 1952-1955, v. III: 457). Estos tambores tomaron su nombre del cabildo Congo Masinga situado en la calle Jesús Peregrino, entre Marqués González y Santiago (Ortiz, 1952-1955, v. III: 457).

No se conocen detalles de su construcción, pero según la descripción se trataba de una caja enteriza de 1 m de longitud y un poco más estrecha en su parte inferior. “Para tensar el cuero había que tirar apretadamente de los cordeles que sujetaban el aro del parche y anudarlos cada vez que se tensaban. Un poco de agua sobre esos cordeles era en aumento de la tensión” (Ortiz, 1952-1955, v. III: 457-458).

Se tocaban en grupo de dos o tres para acompañar un baile característico de los masinga. En tiempos de la edición de la obra de Ortiz, el sabio cubano estimaba que ya el instrumento había desaparecido.

La información aportada por Ortiz llevó a cotejar datos obtenidos en trabajos de campo en los cuales supimos de la existencia de tambores atados empleados en las prácticas de Palo Monte. Una de estas localidades fue el municipio Regla, en Ciudad de La Habana, donde se refirió la presencia de tambores semejantes al bonkó enchemiyá del conjunto biankomeko, en las ceremonias de paleros. En Jovellanos, Matanzas, se observó un tambor que, según su dueña, se tocaba por su esposo también en prácticas de Palo. En 1981, el tambor se encontraba ya muy deteriorado, pero aún podía apreciarse el sistema original de tensión. Era de caja tubular, cilíndrica, con la membrana sujeta por un aro de cáñamo y tensado por tirantes enlazados desde el parche hasta unas argollas de metal insertadas o clavadas en la región central de la caja de madera (Vinueza González [a], 1988: 10).

La existencia de estos casos de tambores atados en prácticas de ascendencia bantú, pone al descubierto la posibilidad de que, en Cuba, también se reconstruyeran algunos de los tipos de tambores atados propios de la región del Bajo Congo, aunque su presencia no perdurara de modo significativo (Vinueza González [a], 1988: 10).

De los tambores achanti, en Cuba no hay referencias directas, ni tampoco se les describe en fuentes documentales del período colonial. El número de africanos de esta procedencia en el territorio cubano fue muy reducido y sólo Ortiz señala que sus tambores debieron ser de clavijas y abotinados, semejantes a

los arará, para lo cual toma como elemento de comparación las figuras que vio de instrumentos de igual étnia en África (1952-1955, v. III: 320).

Los mina son otro grupo con características semejantes a las hasta aquí descritas, en lo concerniente a la poca información que se posee acerca de sus prácticas e instrumentos musicales. A esto se suma que los datos existentes al respecto señalan la presencia de distintas tipologías en los conjuntos instrumentales que se les atribuyen, debido a que en realidad resultan diversos los grupos étnicos designados con tal apelativo, por haber sido embarcados desde la factoría de San Jorge Elmina o de la Mina.

En Matanzas, se dice que se “jugó tambor mina” con un conjunto integrado por tres tambores largos, parecidos a los arará, con parche de cuero, enjicados por cordeles y clavijas a los cuales se sumaba un ogán (Ortiz, 1952-1955, v. III: 458). Otro conjunto también estaba compuesto por tres tambores de diferentes tamaños, un agogo y dos maracas hechas de canutos de caña de Castilla seca. Estos tambores eran cilíndricos, unimembranófonos, que se tañían con palos y manos, llevaban el cuero enrollado por sus bordes en un aro del cual partían sendos tirantes de cáñamo. Según unos, esos tirantes, en su parte inferior, se sujetaban a una faja también de cordel; para otros, los tirantes bajaban por debajo del borde de la base de la caja para atarse todos en un pequeño “rodete” o “mazo” de bejuco, situado en el centro de la boca abierta del tambor (Ortiz, 1952-1955, v. III: 459). Ortiz asegura conocer este sistema tensor y como tal lo incluye en su libro, aunque nunca vio tales tambores (1952-1955, v. III: 250, fig. 250).

Otra forma de acercamiento de Ortiz al instrumental de los mina está en la comparación con conjuntos de igual procedencia en Venezuela y Brasil. En el primer país señala la existencia de unimembranófonos con sistema de tensión por clavijas, y en territorio brasileño se refiere a un conjunto integrado por tres tambores, un hierro y una maraca, en el cual el primero y mayor de los unimembranófonos es de caja enteriza y se tañe verticalmente, mientras los dos restantes son más pequeños, bímembranófonos de caja abarillada, aunque unipercusivos y se colocan sobre caballetes para ejecutarse (1952-1955, v. III: 459-460).

Distintos estudiosos de la integración del pueblo cubano mencionan la presencia de este grupo étnico, pero los datos disponibles aún resultan muy escasos. Según consta en el registro de Asociaciones del Gobierno Provincial de La Habana, en 1909 aún aparece la Sociedad de Socorros Mutuos de la Nación Mina Popó de la Costa de Oro, fundada bajo el patronato de San Cayetano. Tras la posesión de varios inmuebles y una vez perdidas las propiedades, fue disuelta. Sin embargo, la fuente no fija las fechas de constitución y disolución de esta sociedad (Ortiz [a], 1984: 24).

Según indagaciones de Rogelio Martínez Furé, los mina abundaban en la provincia Matanzas; en especial, en el poblado Pedro Betancourt. Poseyeron un cabildo en la calle Daoíz, no. 144, en la cabecera provincial, cuyos capataces o jefes fueron Manuel Cota (de 1864 a 1878) y Pascual Vera (de 1878 a 1900) (1979: 130-131), lo cual brinda un estimado de permanencia de sus tradiciones en el seno de un cabildo hasta inicios del presente siglo.

Por intermedio del propio Rogelio Martínez Furé llegamos a la apreciación hecha por Anselmo Suárez y Romero, sobre los mina, en 1840: “Pero si Italia es en Europa el país privilegiado de la armonía, la tierra de los minas lo es en África. La música de estos negros llega al alma, habla al corazón; principalmente aquellas canciones que entonan en memoria de los difuntos, con el cadáver en medio sobre una tarima, y ellos en torno sollozando” (1979: 131).⁸

Rómulo Lachatañeré incluye en el grupo ewe-tshi a quienes entraron como achanti y como mina popó y mina achante, junto a los dahome, los mahee (quizá, los arará magino) y los fanti ([b], 1961, año I, no. 3: 9). Por ello, las tipologías descritas de los membranófonos achanti y mina pueden llevarnos a considerar una semejanza con tambores propios de los ewe, a quienes se hallaban próximos geográficamente y culturalmente.

Tambores brícamo

Las referencias existentes sobre los tambores brícamo llevan a ubicar los ejemplares más cercanos a hoy día en la ciudad de Matanzas, donde todavía, en la década del 50, se conservaban las tradiciones del antiguo cabildo carabalí brícamo y se tocaban los instrumentos. Entre 1953 y 1974 dejaron de escucharse, hasta que en el último año citado volvió a sonar públicamente su música por esta sola vez. La descripción de sus prácticas ha llegado de manera muy fragmentada hasta el presente, no sólo por la desaparición física de sus portadores, sino sobre todo por el celo con que se guardaron.

En momento alguno durante nuestros trabajos de campo, iniciados en la década del 80, pudimos apreciar estos membranófonos, ni saber si aún se conservan como conjunto o sólo algunos de sus ejemplares. Poseemos una descripción muy general como tres tambores de caja tubular cilíndrica, de un solo parche, abiertos y clavados.⁹ Esta descripción ha podido confrontarse, de manera total o parcial, con la obligada fuente orticiana y con el ensayo “Los brícamo”, publicado por Rogelio Martínez Furé, en 1979.

En la actualidad, para su denominación se recuerdan los nombres: *salidor*, *dos* y *bonkó* o *caja* que sirven para identificar cada uno de los tres tambores, del registro agudo al grave. Esta terminología agrupa vocablos ya conocidos para designar otros membra-

⁸ Rogelio Martínez Furé remite al libro “Ingenios” de Anselmo Suárez y Romero en *Colección de artículos*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963: 243.

⁹ Aristides Campos Urrutia (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

nófonos cubanos, en los cuales se aplican palabras referidas a la función musical o al orden en que se incorporan al conjunto —como en salidor y dos—; en cuanto a la palabra *bonkó* resulta igual a la utilizada entre los miembros de las sociedades *abakuá*, para denominar su tambor de registro más grave. La presencia de este término manifiesta, como un elemento más, la proximidad étnica de origen entre los portadores de ambas tradiciones carabalí en Cuba.

Desde el punto de vista constructivo había tambores de caja enteriza, realizados a partir del ahuecamiento de un tronco, también se describe la existencia de instrumentos hechos de duelas. El parche se hacía con el cuero de chivo.

Los datos que poseemos acerca de las dimensiones de los tambores *brícamo* resultan muy relativos, pues sólo se hace referencia a su tamaño por intermedio de la comparación con otros instrumentos. Se dice que el *bonkó* era como una tumbadora, pero un poco más pequeño; mientras que los dos tambores restantes eran iguales a los *nkomo* de los *abakuá*. Por ser de parche clavado, la afinación se realizaba acercando la membrana del tambor al fuego.

Durante el toque, el *bonkó* se situaba en el centro y el *salidor* y el *dos*, a cada lado. La ejecución se hacía a mano limpia en los tres membranófonos y no se acostumbraba a tocar con palos sobre la parte posterior del *bonkó*, como sí ocurre en las prácticas de los *abakuá*.

El conjunto instrumental empleado en el cabildo de los *brícamo* *matanceros* lo integraban, además de los tres tambores, un *guamo* o *foto*, la *marimba* o *pianito*, una campana —semejante al *ekón* y al *agogo*— y unas *maruguitas*, hechas de *güira*, morfológicamente iguales a los *nkembis*, utilizadas en diversas prácticas de ascendencia *bantú* y, en ocasiones, se adicionaba un *cajón*.

El *foto* lo tocaban “para semejar el *fundamento* de los *Abakuá*”; es decir, el bramido del tambor sagrado *ékue*, este instrumento era soplado por varios individuos, quienes se iban turnando (Martínez Furé, 1979: 164).

El tocador del *bonkó* o caja se anudaba un par de *maruguitas* en las muñecas, cuyo sonido, debido al entrecuque de los percutientes en el interior, se sumaba a la resultante tímbrica del conjunto.

En cuanto a la función musical que desempeñaban estos instrumentos sólo podemos aludir a comportamientos generales, pues no pudo analizarse un toque. Los membranófonos se incorporaban después del sonido de la campana: primero, el *salidor*; después, el *dos* y, finalmente, el *bonkó*. Las figuraciones más virtuosas y el papel de solista, como suelen decir los informantes, se realizaban por el *bonkó*, mientras los restantes tambores mantienen un ritmo más estable, sobre la línea conductora de la campana. El papel de la *marimba* o *pianito* queda aún en el plano hipotético, al estimarse que desempeñaba una función de es-

tabilidad rítmica, desarrollando un grupo en el cual se combinaban diferentes niveles de alturas.

Un solo tipo de toque, caracterizado por ser muy vivo como las marchas *abakuá*, se ejecutaba para acompañar todos los cantos (Martínez Furé, 1979: 172)¹⁰ interpretados en la acostumbrada alternancia solo-coro.

En los eventos religiosos danzaban tanto los hombres como las mujeres. Los bailarores masculinos hacían movimientos coreográficos similares a los que efectuaban los *iremes* o *diablitos abakuá*, mientras que los pasos de las mujeres eran más reposados “como antiguamente bailaban los *congós*”.¹¹ Esta afirmación difiere de la recogida por Martínez Furé, quien expresa que tanto los hombres como las mujeres hacían los mismos pasos y movimientos, con *gajos* de *albahaca* y otras hierbas en las manos, y añade que el baile era el mismo *abakuá*, idéntico (1979: 173). Realmente resulta muy difícil corroborar o negar una u otra afirmación, aunque puede subrayarse, por una parte, que se evidencia la notable semejanza con las coreografías de los *abakuá*, al menos en lo concerniente al papel desempeñado por los hombres; pero, por otra, parece poco probable que a las mujeres se les admitiese repetir las mismas acciones coreográficas, si se tiene en cuenta las estrechas relaciones que las unían social y culturalmente a los principios éticos y organizativos rectores de la sociedad *abakuá*.

Según la información disponible, en este cabildo, los festejos se desarrollaban, por lo general, los sábados y los domingos y se celebraba en particular el día del Niño Perdido, “fecha móvil del calendario católico en que se conmemora la huida a Egipto de la Sagrada Familia” (Martínez Furé, 1979: 157).

En el seno del cabildo se producía un interesante sincretismo, pues la principal imagen objeto de culto era el Niño Jesús, representado por intermedio de una litografía, situada en un cuadro, quien se identificaba con *Elegguá*. En ocasión de la fiesta, la imagen se conducía a la iglesia, donde se oficiaba una misa y después se llevaba en procesión por las calles de Matanzas, en medio de los toques y los cantos que la acompañaban hasta su llegada a la casa del cabildo.

Los aspectos más generales de esta celebración descritos por Martínez Furé se resumen así: los toques se iniciaban dos o tres días antes, y en la sala de la casa, sobre una mesa cubierta por una sábana o paño blanco se ponían el cuadro del Niño Jesús, velas, vasos o búcaros con flores y diferentes yerbas (entre las más recurrentes: el paraíso, la *albahaca* y la *escoba amarga*), con las cuales solían “dar rama” —sacudir *gajos* o ramas frente al altar o sobre los participantes— durante el baile.

Frente al altar se colocaban ofrendas de plátanos verdes, maníes, arencones, chivo, *jutía* y otras cosas —no precisadas—, propias de los *abakuá*. Luego de

10 Francisco Lázaro Zamora Chirino, *Minini* (n. 1937, ciudad), del Grupo Afrocuba de Matanzas y Aristides Soto, *Tata Güines*, n. 1930. Güines, Habana.

11 Aristides Campos Urrutia (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

ofrendar todo esto al santo, se hacía un ajjaco que se brindaba a los presentes.

Antes de finalizar la celebración se sacaba de nuevo el cuadro del santo, portado por una o dos personas, y junto con toques y cantos se daba un recorrido en torno a la manzana donde estaba enclavado el cabildo: Daoíz, Compostela, San Carlos y Velarde; luego se guardaba hasta el año siguiente (Martínez Furé, 1979: 158-159).

Se hacían sacrificios rituales de gallo o chivo y se les daba de comer a los santos y al Niño Jesús, pero no se ha podido corroborar si los tambores también “comían”.

Estos instrumentos y la práctica religiosa y musical en la que participaron, están vinculados con los miembros de la familia Calle, descendientes de los antiguos fundadores del cabildo carabalí bricamo matancero. Según consta en fuentes documentales del Archivo Histórico Provincial de la ciudad de Matanzas, el cabildo carabalí del Niño Jesús estuvo en la calle Velarde, de 1860 a 1866, y posteriormente en Daoíz nos. 147 y 217, desde 1870. Francisco Cayo (*sic*), de 1864 a 1878, y José Vega, de 1878 a 1890, fueron sus “capataces” o jefes (Moliner, 1976, no. 50: 58).

Tras una etapa inicial de decadencia del cabildo, al parecer en los primeros años de la presente centuria, cuando murieron las personas más ancianas, los objetos religiosos pasaron a otros miembros de la familia Calle, quienes sacaban el santo en procesión, entonando los cantos y bailando, pero las ceremonias religiosas que les acompañaban fueron languideciendo, hasta llegar a extinguirse poco a poco la tradición y, junto a ella, la práctica musical que le iba aparejada.

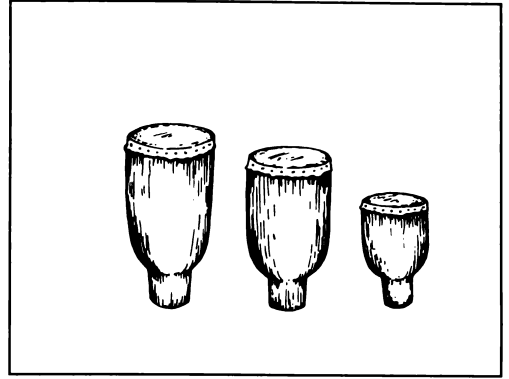
Tambores okpelé u okuelé

Unimembránfonos de caja tubular, en forma de copa, abiertos y con parche clavado (211.261.11-7).

El vocablo okpelé para designar estos tambores se considera una variante criolla de la voz originaria, en lengua yoruba, *ókpinlé* u *ókpenlé*, que significa “lindero o extremo de una casa”, palabra compuesta por *ókpin* (límite o fin de un terreno) e *ilé* (casa). De esta manera, los tambores de *ókpinlé* u *ókpelé* eran los que se tocaban a un extremo del *ilé* o casa de los orichas (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 89-90).

Los tambores okpelé también se denominan *okuelé* o *kuelé*, términos que parecen derivarse del primero; a éstos pueden añadirse los vocablos *huelé* y *yelé* con los cuales los reconoce la anciana Aurelia Mora, residente en el municipio Regla, Ciudad de La Habana.¹²

No hay referencias del proceso constructivo de estos instrumentos, pero dada la semejanza morfológica de su caja con los tambores arará, debieron confeccionarse de manera análoga a éstos; con la diferencia del parche clavado y la tensión mediante el fuego.



Tambores okpelé. Dibujo de Mario González, 1995 (tomado de *Los instrumentos de la música afrocubana* de Fernando Ortiz).

Los tambores okpelé se ejecutaban en número de tres y eran de distintos tamaños. El mayor se tocaba a mano limpia, y aunque se desconoce su altura, por la vía del testimonio puede inferirse que éste era de dimensiones notables y se ejecutaba de pie; el mediano y el pequeño se tañían con palitos, tanto en el cuero como en el cuerpo del tambor.¹³

Los tambores se tocaban fuera del recinto sagrado de los orichas, para diversión de los presentes; pero resulta imposible conocer más detalles acerca de los tipos de toques.

“A veces a los tres ókpelé se les une un cuarto tambor, pero esto no es sino la duplicación del mediano de aquéllos, así por su forma y tamaño, como por los ritmos que en él se tañen. Sirve sólo ‘para reforzar’. Los tamborcitos ókpelé se juegan siempre conjuntamente con tres güiritos o abge de menor tamaño que los usuales entre los yorubas” (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 90-91).

Resulta muy difícil precisar su procedencia. Ortiz les atribuye un origen iyesá, pero esto lo considera parte de una confusión, y enfatiza que los fundamentales tambores litúrgicos de los lucumí son los tres batá y que fuera de sus toques se mantiene otra música de tambores o de güiros, que califica, de manera absoluta, como marginal e influida por las culturas limítrofes de la genuinamente yoruba, como la arará, la takuá, la iyesá, la ibó y otras (1952-1955, v. IV: 90). En realidad se trata, según parece, de tambores que asumían funciones semejantes a los de bembé, y estimamos deben analizarse como tal. Por su morfología externa tienen notable parecido con los tambores arará (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 80, fig. 297), pero en el presente no ha podido reunirse la información que permita, de manera cierta, un acercamiento a los orígenes; hecho este que resulta por demás ya harto difícil, si tomamos en cuenta la excepcionalidad de estos instrumentos y el extenso lapso que nos separa de su posible desaparición.

12 Aurelia Mora Tápanes, n. 1894. Regla, Ciudad de La Habana, 1993 (Col. M. Martí).

13 Aurelia Mora Tápanes (Col. M. Martí).

Ortiz oyó mencionar por primera vez esta palabra al referirse a la liturgia ortodoxa que usaba Ño Remigio, en el cabildo de Regla, en cuyas fiestas se tocaron estos tambores. La informante consultada expresa que los escuchó en este cabildo y también en casa de Belén, una santera que vivía cerca de la antigua cárcel de Guanabacoa; pero estas informaciones, aunque valiosas, no resultan totalmente confiables dado la avanzada edad y el estado de salud de nuestra informante.

Fernando Ortiz afirmó que aún se usaban en Matanzas, por la década del 50, pero no hay datos que confirmen la existencia, en ciudad y etapa citadas, de los tambores okpelé.

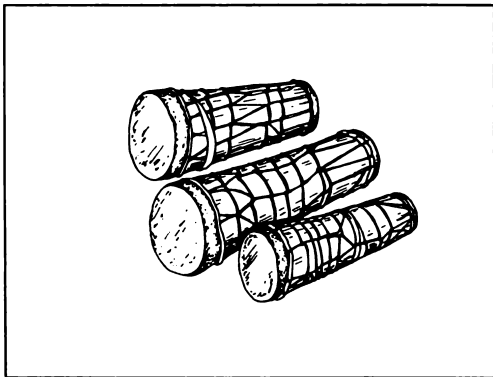
Tambores kuelé¹⁴

Ésta es otra agrupación, cuya ausencia del entorno de la música folclórico-popular de Cuba resulta reciente, está asociada, sobre todo, al fallecimiento de las personas que mantenían la tradición.

El conjunto estaba integrado por tres tambores bимembranófonos, de caja tubular (clepsidrica, cilíndrica, cónica o ligeramente abarilada); con membranas atadas por sogas y tirantes de parche a parche, en zig-zag, con tiras transversales para reforzar la tensión, situadas en la región central de la caja; o con membrana apretada por aro y tirantes de parche a parche. La presencia de distintas tipologías debido a las diversas combinatorias de formas de cajas y sistemas tensores, nos llevaría a incluir varias cifras clasificatorias; pero por ser los más generalizados los tipos que combinan la forma clepsidrica con ambos sistemas tensores, resulta oportuno señalar las clasificaciones (211.242.2-8121) y (211.241.2-92121).

La información general disponible acerca de este conjunto instrumental, expresa su indiscutible procedencia yoruba. Esto nos llevó a acudir al diccionario de esta lengua, editado por la Universidad de Oxford,

Tambores kuelé. Dibujo de Mario González, 1995.



¹⁴ Elaborado en coautoría con Alessandra Basso Ortiz.

¹⁵ Kolé significa construir una casa o erigir, levantar, construir una estructura o talla, *kulé-kulé* es raíz, causa, final. Al descomponer la palabra, *Ku* significa morir, ser inactivo, impotente, así como lo dejaron, se quedó, despuntado, sin filo, pasar granos molidos, lo inesperado, *le* refiere capaz, poderoso y *lé*, poder, irse, después, duro, fuerte, sólido (*Dicc. Oxford...*, 1950).

para aproximarnos a la significación de los términos aplicados para su designación. Al efecto no se halló vocablo alguno que refleje de manera exacta la palabra *kuelé*, que designa el conjunto en su totalidad. Términos como *kóle* pudiera asociarse a la talla de la caja, mientras que *kulé-kulé* no resulta por su significado aplicable a un conjunto de instrumentos musicales.¹⁵ Para Teodoro Díaz Fabelo, *kuele-kuele* expresa silencio, cállate, apacíguate, quédate quieto. Se le dice al santo cuando está revuelto, de un lugar a otro (1956). Estas acepciones tampoco se acercan a los objetos en estudio.

La expresión que podría relacionarse más con los tambores es *kuedé* que significa llamar, en tanto una de las funciones de los instrumentos radica en comunicarse con las deidades. Este vocablo está recogido en los textos *Lengua de santeros* de Díaz Fabelo (1956), en *Anagó...* de Lydia Cabrera (1970: 196) y en la "libreta de santería" de Nicolás Angarica (1990, v. IV: 22). Otro término próximo a la voz *kuelé* es *okuele*, incluida también por Lydia Cabrera, bajo la definición de tambor chico (1970: 252).

Al describir los tambores okpelé, Fernando Ortiz menciona que con este mismo apelativo también han descrito unos cuya morfología resulta casi idéntica a los tratados aquí. Por ello, como elemento de interés se incluyen las palabras ókpinlé u ókpenlé. Esta acepción terminológica también puede atribuirse a los tambores *kuelé*, pues con ellos no se toca en el cuarto sagrado o Igbođu, sino afuera, en el patio o en la sala de la casa, según el lugar donde se realice la celebración.

También como genérico se le atribuye la denominación de *batá de Oyó*; en particular, en la ciudad de Cienfuegos. En esta designación se asocian la palabra que alude al instrumento cuya morfología se asemeja al *batá*, y su posible procedencia u origen, el territorio africano de Oyó.

Cada uno de los tres ejemplares integrantes del conjunto recibe un nombre particular. La terminología más difundida es *caja*, para el mayor; *mula*, segundo o *llamador* al mediano, y *cachimbo* para el más pequeño. En la localidad matancera de Jovellanos, también se denomina *omelé* al segundo y *okónkolo* al de menor tamaño, vocablos todos empleados en otras agrupaciones instrumentales.

Como se trata de tambores en desuso, para la descripción de los materiales, herramientas y procesos constructivos se utilizaron los testimonios de antiguos propietarios o tocadores de dichos conjuntos, como Santiago Rivero, dueño de uno de los juegos en Cárdenas; Juan Manuel Hernández, *olubatá* y actual responsable del conjunto en Jovellanos, y Esteban, *Chachá*, *Vega*, *olubatá* y constructor de instrumentos en la ciudad de Matanzas, todos residentes en la provincia homónima. Asimismo, se contó con la colaboración de otros destacados artesanos y tocadores de

tambores, como Andrés Chacón y Francisco Lora, de La Habana, y Eusebio Hernández, de Matanzas.

Los tambores kuelé se confeccionaban de manera artesanal mediante la antigua técnica del tronco ahuecado o el ensamblaje de duelas.

Para la caja o cuerpo del tambor servía el cedro, caoba o palma, y para las membranas, la piel de chivo. Se mencionó, además, la piel de venado, cuyas calidades tímbricas y de resistencia a la percusión la hacen muy reconocida entre constructores y tocadores, pero su adquisición siempre resultó difícil y costosa.¹⁶ La atadura de los parches se hace con fibras de cáñamo o pita de corajo; estos materiales y también bandas de telas se empleaban para elaborar el aro rígido que ceñía cada una de las membranas. Los tirantes se fabricaban igualmente de cáñamo o pita de corajo.

Los procesos constructivos de ahuecamiento y ensamblaje de duelas, siguen iguales características a las ya descritas en otros membranófonos, y sobre todo muy próximas a la construcción de los tambores batá. Las duelas para este tipo de instrumentos tenían un ancho aproximado de 65 mm y un grosor de 10 milímetros.

El curtido del cuero no difiere de los procedimientos habituales vigentes. Una vez cortados los parches, con un cuchillo o navaja, se lavan con agua clara, si no han de utilizarse en ese momento se dejan secar al sol; de hacerlo de inmediato se aprovecha que el cuero está húmedo y se monta. Para esto se coloca el parche sobre la boca del tambor y se ciñe con un aro previamente preparado: se corta un pedazo de cáñamo o pita de acuerdo con la circunferencia de la boca del tambor, se deja un sobrante de unos 50 o 60 mm, se unen los extremos con un trozo de alambre, luego se procede a enrollarlo con bandas de tela hasta que quede un aro rígido; este proceso recibe el nombre de *entizado*.

Una vez ceñido el parche con el aro hay varias posibilidades para fijarlo: coserlo al aro; doblar el sobrante hacia arriba y coserlo uniendo los extremos, o, mientras una persona sostiene estos últimos doblados hacia arriba, otra va abriendo los huecos u ojales al parche con un punzón, por donde pasarán los tirantes. Los tirantes que unirán las membranas de las dos bocas del tambor se ponen húmedos. Para un juego de tres tambores se requieren 6 u 8 m de cáñamo. Estos tirantes reciben el nombre de bajantes y con el sobrante se inicia el tejido de la cadeneta.

En los kuelé de cuero atado, el emparchamiento se realiza de la misma manera, pero sin colocar el aro y sólo fijando el parche a la boca mediante la atadura con cáñamo o pita y desde diferentes puntos de los bordes, más o menos equidistantes entre sí, se hacen descender los bajantes hasta otros puntos en el parche opuesto.

Después de dos días, tras los cuales los parches y los tirantes de cáñamo ya están secos, se sitúan las ti-

ras transversales. Esto puede ser tal como se aprecia en los batá o según el estilo iyésá.

Para afinar el tambor se golpea sobre el aro, durante el toque o se "palanquean"; es decir, se le quita el tejido transversal, y mientras una persona levanta el aro con una palanca, otra hala los tirantes; o sencillamente se humedecen las membranas y los cordajes.

En los kuelé no se usaban las fardelas que llevan las bocas mayores del iyá y el itótele de los batá, ni tampoco los chaworó.¹⁷

Los tambores vistos en las distintas localidades presentan medidas variables. A continuación se muestran cuadros que reúnen las dimensiones de los ejemplares observados y descritos en los trabajos de campo realizados entre 1981 y 1985.

TAMBORES DE SANTIAGO RIVERO, CÁRDENAS, MATANZAS (en mm)

	<i>Caja</i>	<i>Mula</i>	<i>Cachimbo</i>
Longitud	720	610	510
Diámetro superior	250	230	170
Diámetro inferior	185	160	120

TAMBORES DE LA FAMILIA HIMELI CÁRDENAS, MATANZAS (en mm)

	<i>Caja</i>	<i>Mula</i>	<i>Cachimbo</i>
Longitud	-	620	550
Diámetro superior	-	180	290
Diámetro inferior	-	180	160

TAMBORES DE J. M. HERNÁNDEZ, JOVELLANOS, MATANZAS (en mm)

	<i>Caja</i>	<i>Mula</i>	<i>Cachimbo</i>
Longitud	640	-	340
Diámetro superior	290	-	250
Diámetro inferior	160	-	180

TAMBORES DEL CABILDO SANTA BÁRBARA, CIENFUEGOS (CIUDAD) (en mm)

	<i>Caja</i>	<i>Mula</i>	<i>Cachimbo</i>
Longitud	820	640	400
Diámetro superior	251	292	216
Diámetro inferior	168	197	187

16 Santiago Rivero, *Muñanga*, n. (?). Cárdenas, Matanzas, 1993 (Col. A. Basso).

17 Esteban Vega, *Chachá*, n. 1928 (?). Matanzas, ciudad (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

En cuanto a la ejecución, todos los informantes coincidieron en afirmar que el tocador sentado sostenía el tambor sobre sus piernas, de manera horizontal y golpeaba con la mano en el centro y borde de ambos parches; o sea, la misma técnica empleada para los tambores batá.

El conjunto de tambores kuelé lo integran, además, una o dos guatacas y uno o dos acheré. Para conocer las funciones musicales que realizaba cada uno de ellos debimos acudir igualmente a los recuerdos y descripciones de los informantes y sumar a ello algunos elementos que constituyen ya regularidades en conjuntos instrumentales de antecedente africano que se desempeñan en el contexto religioso-festivo de la santería cubana.

A la campana le corresponde efectuar la línea rítmica conductora para los demás instrumentos y la franja del canto, y resulta la primera en comenzar el toque. Tras ella se incorpora la mula, a la cual se le adjudica la función de llamar al toque, lo que justifica tal denominación entre algunos portadores de la tradición. La mula ejecuta un diseño estable y regular, y en ciertas ocasiones asume un limitado papel improvisatorio, o establece una relación dialogante con el tambor mayor.

El cachimbo se incorpora tercero, y sus figuraciones rítmicas resultan aún más estables que las ejecutadas en el membranófono anterior y también contribuye como línea conductora a la estabilidad de toques y cantos. La principal función de improvisación que muestra más riqueza y variedad, se efectúa en el de registro grave.

Los sonajeros tienen generalmente una función secundaria, marcan casi siempre el pulso rítmico del toque y coadyuvan a enriquecer el entorno sonoro del evento en que participa el conjunto.

El repertorio de cantos y toques que interpretaban los kuelé resulta similar y, para muchos, idéntico al que interpretan los tambores batá y los de bembé, siguiéndose el orden ritual del oru cantado. Con los kuelé no se tocaba para muerto, por lo cual queda excluido todo el repertorio con estas funciones.

Algunos informantes de edad avanzada coinciden en decir que muchos de los cantos que se escuchaban antiguamente se han perdido. Este hecho ya resulta familiar en las pesquisas relacionadas con las más añejas tradiciones de cantos y toques de antecedente africano.

Estos tambores se sometían a procesos consagatorios; guardaban en su interior el fundamento y debían ser apadrinados por otro conjunto que les “diese voz”; recibían ofrendas periódicas mediante el sacrificio de animales. “Generalmente se les ofrece un gallo, ceremonia que debe ser realizada por un

obbá o santero, que haya recibido cuchillo y esté facultado para matar, deben estar presentes, además, uno o varios babalawos y los padrinos del tambor”.¹⁸ Los animales ofrendados no los pueden preparar ni comer las mujeres.¹⁹

Cuando se necesita sustituir algún parche, el viejo no se tira, sino se guarda o “se le da camino”.²⁰ Los músicos deben ser, además, personas consagradas. Santiago Rivero afirma que “los tocadores de kuelé debían tener las manos lavadas, o si no tener hecho santo; por el contrario, no tienen derecho de tocar, eso queda a la voluntad del dueño del tambor”. Este factor de religiosidad se respetaba con singular ortodoxia en Cienfuegos, en cuyo conjunto no podía tocar quien no estuviese autorizado. Los ejecutantes debían mantener, además, ciertas normas de conducta y prohibiciones de tipo sexual, comunes en tambores consagrados.

Los kuelé participaban en celebraciones de cumpleaños de santos, fechas del santoral católico sincretizadas con las religiones de antecedente africano, como el 4 de diciembre en homenaje a Changó o el 24 de septiembre dedicado a Obbatalá. También podía tocarse el “día del medio”, segundo día de la ceremonia de asiento de los nuevos iniciados; en algunos lugares, los iyawó se presentaban ante estos tambores. Ésta constituye una de las funciones más importantes que realizan hoy día los batá; por tanto, se infiere el destacado papel que asumieron los kuelé dentro de la religión.

Durante las celebraciones acompañadas por este conjunto también ocurría la caída en trance de uno o varios creyentes, y por intermedio de sus toques y cantos se producía la comunicación entre aquéllos y las deidades.

La información bibliográfica y testimonial disponible nos lleva a considerar la existencia de cinco conjuntos instrumentales de este tipo en Cuba: en las localidades de Jovellanos, Cárdenas —dos— y Cidra, en la provincia Matanzas, y en la ciudad de Cienfuegos. No obstante, probablemente estuviesen presentes en otras zonas de la región occidental, aunque no se han localizado.

Antiguos propietarios o tocadores de estos conjuntos coincidieron en decir que se trata de tambores lucumí,²¹ otros precisan que son de Oyó, como les escuchamos decir, en Jovellanos, a Juan Manuel²² y a su padre Moisés, *Nanito*, Hernández, quienes sostenían que “el padre de Jacinta y de Siriaco Hernández (sus tíos) era africano de Oyó”. En Cienfuegos, el conjunto instrumental recibe el nombre de batá de Oyó, ratificándose igualmente en esta provincia la procedencia de estos tambores por parte de sus propietarios.

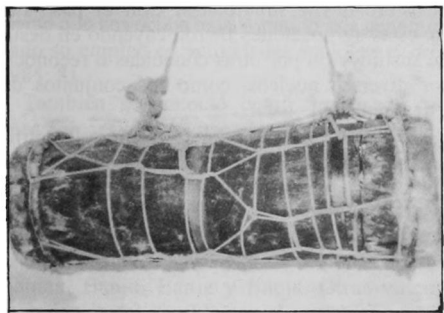
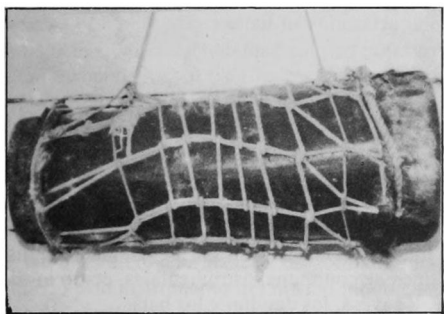
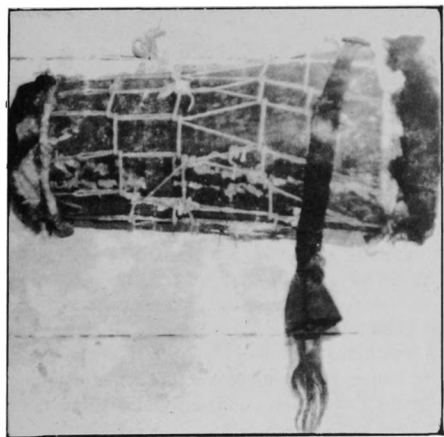
18 Santiago Rivero, *Muñanga*, y Juan Manuel Hernández, *Chicho*, n. (?), de Cárdenas y Jovellanos, respectivamente, Matanzas, 1993 (Col. A. Basso).

19 Juana Castillo, n. 1918 (?). Jovellanos, Matanzas, 1993 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

20 Santiago Rivero, *Muñanga* (Col. A. Basso).

21 Bernardina Delgado, n. (?). Cárdenas, Matanzas (Col. A. Basso) y Esteban Vega, *Chachá* (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

22 Juan Manuel Hernández, *Chicho* (Col. A. Basso).



Fotos: Carlos Manuel Fernández

Tambores kuelé de la familia Himeli. Cárdenas, Matanzas, 1982.

En relación con la historia individual de cada uno de los juegos de kuelé localizados, se han encontrado los siguientes datos.

En Cárdenas había dos juegos. Uno de ellos estuvo en manos de la familia Himeli, con seguridad hasta 1982. Pertenecieron a Isidoro Himeli, quien fundó la casa en el siglo pasado antes de la Guerra de Independencia de 1895. Desde esa época existen los tambores que pasaron, tras su muerte, a manos de Emilio, su hijo, y finalmente estuvieron a cargo de Bernardina Delgado, esposa del anterior. Al morir todos los mayores, los actuales residentes en la casa aseguran que los tambores no se encuentran allí y no saben nada de ellos.

El responsable del otro juego en Cárdenas es Santiago Rivero, *Muñanga*, quien en 1982 dijo haberlos heredado de Oscar Mestre antes de su muerte, y en 1993 en una nueva entrevista afirmó haberlos comprado hace unos 30 años, fecha en que Benito Aldama les dio voz. Por su parte, el mismo Benito Aldama refirió que “el que le vendió los tambores a Muñanga sabía que eran tambores kuelé”. Esto nos lleva a estimar como cierta la tesis de la compra, a lo que puede añadirse otro testimonio del propio Muñanga, quien expresó que el dueño hacía tiempo que los tenía, pero no sabía desde cuando. Este conjunto tocó por última vez en Carlos Rojas, hace unos cinco o seis años; es decir, alrededor de 1987 o 1988, según su propietario; pero el actual estado de deterioro de este juego, del cual sólo se conserva el cachimbo, nos hace pensar que el tiempo transcurrido es mayor.

En la población de Santa Ana, también en Matanzas, existió otro juego perteneciente a Teleforo Leonard. Al morir éste pasó a manos de Manuel, su hijo, y por último el juego fue conducido a Cidra por el propio Manuel o por Pedro, su hijo. Allí, los tambores se fueron pudriendo según informa Esteban, *Chachá, Vega*. Éste dice haberlos visto y tocado en Matanzas “por el año 39, en casa de Leonor, una santera que era del campo”. Quizás éste sea el juego que cita Fernando Ortiz en *Los instrumentos de la música afrocaribana*, cuando dice: “también a veces nos han descrito los tambores ókpelé como de caja cilíndrica, bimbembranófonos, ambipercusivos, con tensión establecida por cordeles estirados de forma asimétrica de cuero a cuero. Se dice que fueron originados en la matancera población de Cidra” (1952-1955, v. IV: 91). Todo esto concuerda con la descripción hecha por Chachá, excepto en que éste asegura que la forma del tambor era clepsidrica y no cilíndrica.

El juego localizado en Jovellanos pertenece a la familia Hernández. Según Juana Castillo, esposa de Gumersindo Hernández, *Bonquito*, ya fallecido, heredó el juego de su tío materno Siriaco Hernández, y éste, a su vez, de sus mayores. Bonquito se hizo olubató “por el 51, con uno que le decían Tano en Matanzas”.²³

Esta información también se halla en la fuente orticiana y en ella se alude a la existencia en Jovellanos de otro juego de batá perteneciente al tamborero Gumersindo Hernández, a cuyos ejemplares les puso

23 Juana Castillo (Col. A. Basso).

añá, por 1950, un olubata de Matanzas llamado Tano (1952-1955, v. IV: 319). Mas, la familia reconoce este juego como tambores kuelé y no batá.

Al morir Bonquito, los tambores permanecen en la casa hasta cerca de 1980, fecha en que lo recibe su sobrino Juan Manuel. Éste lo repara, acorta el más pequeño y manda construir un tambor mediano, pues el antiguo se había destruido. El nuevo conjunto se reconoce litúrgicamente por el olubata matancero Eugenio Lamar. Juan Manuel Hernández afirma que la última vez que usaron los kuelé para tocar en una fiesta fue hace 10 u 11 años.

En la actualidad no se emplean las campanas y sonajas propias del conjunto, y, aunque se trata físicamente de una agrupación de kuelé, en lo musical y funcional corresponden a un juego de batá.

Entre 1982 y 1985 se ubicó otro juego de este tipo en el cabildo Santa Bárbara de Cienfuegos. Juana Villa, responsable en aquel momento del cabildo, asegura que se trataba de tambores muy antiguos, heredados junto con la presidencia y las imágenes religiosas de la institución. Hasta esa fecha, estos tambores sólo se ejecutaban el 4 de diciembre durante unos 20 minutos más o menos, después se daba paso a otros conjuntos de tambores. El resto del año, los instrumentos permanecían colgados dentro del recinto del cabildo.

Sin embargo, este conjunto difiere de los anteriores en varios aspectos: las cajas de los tambores mediano y pequeño se aproximan a las formas cilíndrica y abarillada, respectivamente; la tensión de los parches no se produce por el ceñido de aros, sino simplemente por el atado de unas sogas; constituye el único conjunto que no se acompaña con un idiófono de metal. Son tambores ahuecados con fuego y es conocido que entre los lucumí de Cuba, los tambores de fundamento no se construyen ni afinan mediante este sistema por la deidad que habita en su interior. Por último, resulta significativo que sus dueños los identificasen como batá de Oyó y no kuelé.

Al respecto vale mencionar que Fernando Ortiz cita un juego de tambores bajo el nombre de tambor de Oyó o takuá y con esta denominación indica las posibles procedencias étnicas de éstos. El conjunto descrito por él tiene características parecidas al cienfueguero, tanto en la morfología como en la tensión y el ornamento con franjas longitudinales blancas y rojas. Mas, la forma de ejecución es muy diferente, pues se tocaba en posición casi vertical, con dos palos o *guidafi*, y se le sumaba un cuarto instrumento —llamado *gudugudú*— de caja pequeña, unipercusivo, con tensión de rollete y percutido a dos manos o con correítas (1952-1955, v. IV: 379). Esta forma de ejecución y la presencia de este cuarto instrumento tan peculiar, resulta propia de los tambores dundún cienfuegueros.

No obstante, preguntamos a Moisés Hernández por Cleto Hernández, a quien se refiere Ortiz como poseedor de los tambores de Oyó o takuá de Jovellanos, en este sentido aclaró: “Cleto Hernández era pariente nuestro, aunque él descendía del central Las

Mercedes, y nosotros del Santa Rosa. Ellos tenían un juego de tambores similar a los de bembé, se ejecutaban con dos palos por una cara, y cuando se aflojaban se hacía por la otra. Con ellos se tocaba también un tamborcito, el *gudugudú*, con dos correítas de cuero. Los toques se dedicaban a San Lázaro y Oyá, que eran las fiestas de la familia”.

Como puede apreciarse, esta descripción concuerda con la citada por Ortiz. Sin embargo, Nanito afirma que Cleto Hernández era de origen mina, como la mayoría de los descendientes de esclavos del central Las Mercedes. No obstante, mina puede ser también un topónimo de una ciudad que se encuentra en territorio Nupe, y a los nupe, vecinos septentrionales de los yoruba, se les conoció en Cuba como takuá (López Valdés, 1985: 57-59).

Al parecer, aquí coinciden varios criterios contradictorios: la procedencia del propietario de los supuestos tambores de Oyó y el origen mismo de los instrumentos: podría ser un conjunto instrumental originario de Oyó, tocado por descendientes de esclavos takuá, lo cual no resulta en absoluto excepcional, en tanto fueron muy diversos los contactos étnicos y culturales acaecidos en suelo cubano.

En relación con los batá de Oyó, localizados en el cabildo Santa Bárbara en Cienfuegos, queda abierta una interrogante. Aunque difieren en algunos aspectos de la morfología y sistema tensor de los kuelé, están más próximos a éstos que a los descritos por Ortiz, en Jovellanos, los cuales al parecer debieron ser un juego de tambores dundún.

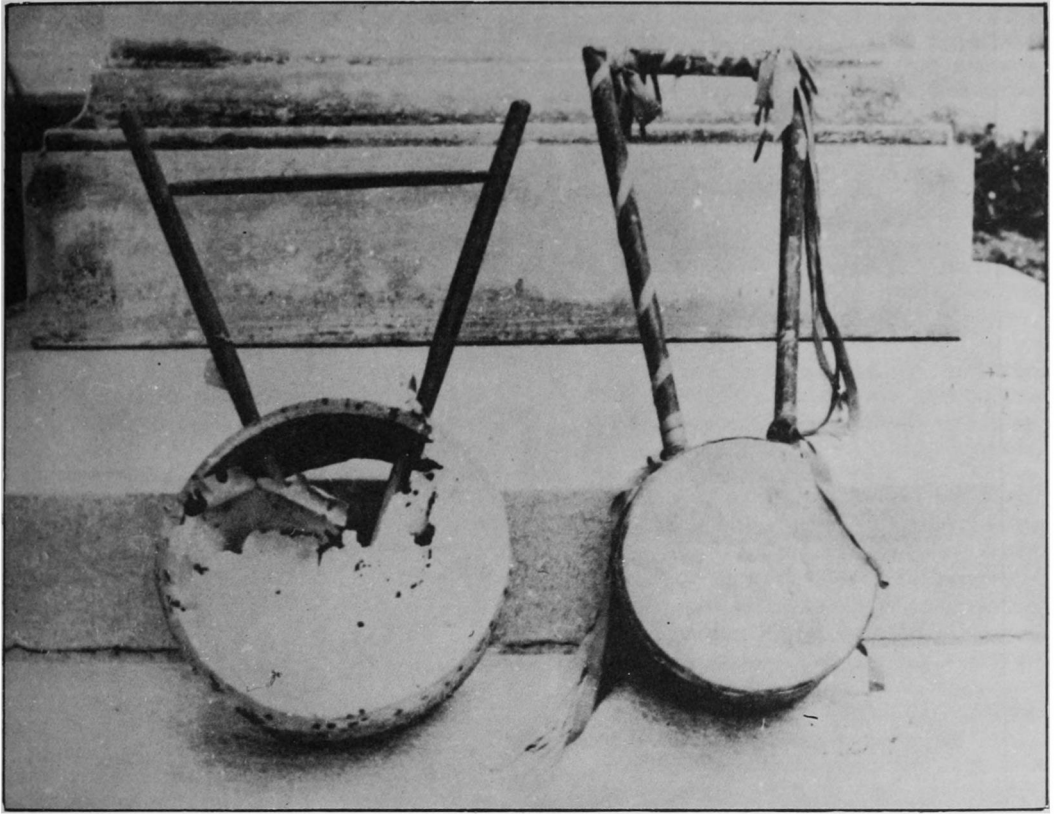
En cuanto al posible antecedente de los kuelé, puede tratarse de una síntesis en suelo cubano de distintos tipos de conjuntos instrumentales, como los de bembé, los iyésá, los dundún y los batá.

Los kuelé aparecen en Cuba casi contemporáneamente con los batá, entre fines del siglo pasado e inicios de éste, etapa en la cual el batá no estaba tan difundido como hoy día y las prácticas de la santería no tan generalizadas como ahora. Participaron, ante todo, en las necesidades religiosas de los creyentes, en zonas urbanas y suburbanas. Con el paso del tiempo, estas agrupaciones fueron cayendo en desuso y se sustituyeron por otras conocidas o reconocidas por diversos núcleos, como los conjuntos de güiro, de bembé o de batá.

El caso de los tambores kuelé resulta ejemplificante de un momento histórico propio del desarrollo de las prácticas religioso-festivas de la santería cubana.

Viola

Membranófono de golpe directo, con caja en forma de marco y un solo parche clavado. Le sirven de mango dos varas de madera, dispuestas en sentido convergente hacia adentro, que atraviesan la caja por uno de sus lados y unidas en sus extremos por otra vara, a modo de travesaño o mediante un cordel (211.321-7).



Violas pertenecientes a coros de clave. Ciudad de La Habana, 1981 (fondos del Museo Nacional de la Música).

No hay referencias exactas de por qué se ha denominado este instrumento del mismo modo que el conocido cordófono europeo de arco, con el cual no tiene indiscutiblemente ninguna relación.

Sin embargo, en diferentes documentos del siglo XIX hallamos que en el habla popular se denominaba viola y *esprinfe* instrumentos como la guitarra, el tres y otros, utilizados mucho en serenatas, fiestas y distintos actos públicos; por tanto, acaso el instrumento que nos ocupa haya asumido esta denominación dado su empleo en actividades análogas (Corredera, 1985: 8).

También se conoció como *banjo sin cuerdas*, pues en ocasiones se usó el popular instrumento norteamericano, despojado de sus cuerdas, como viola percusiva.

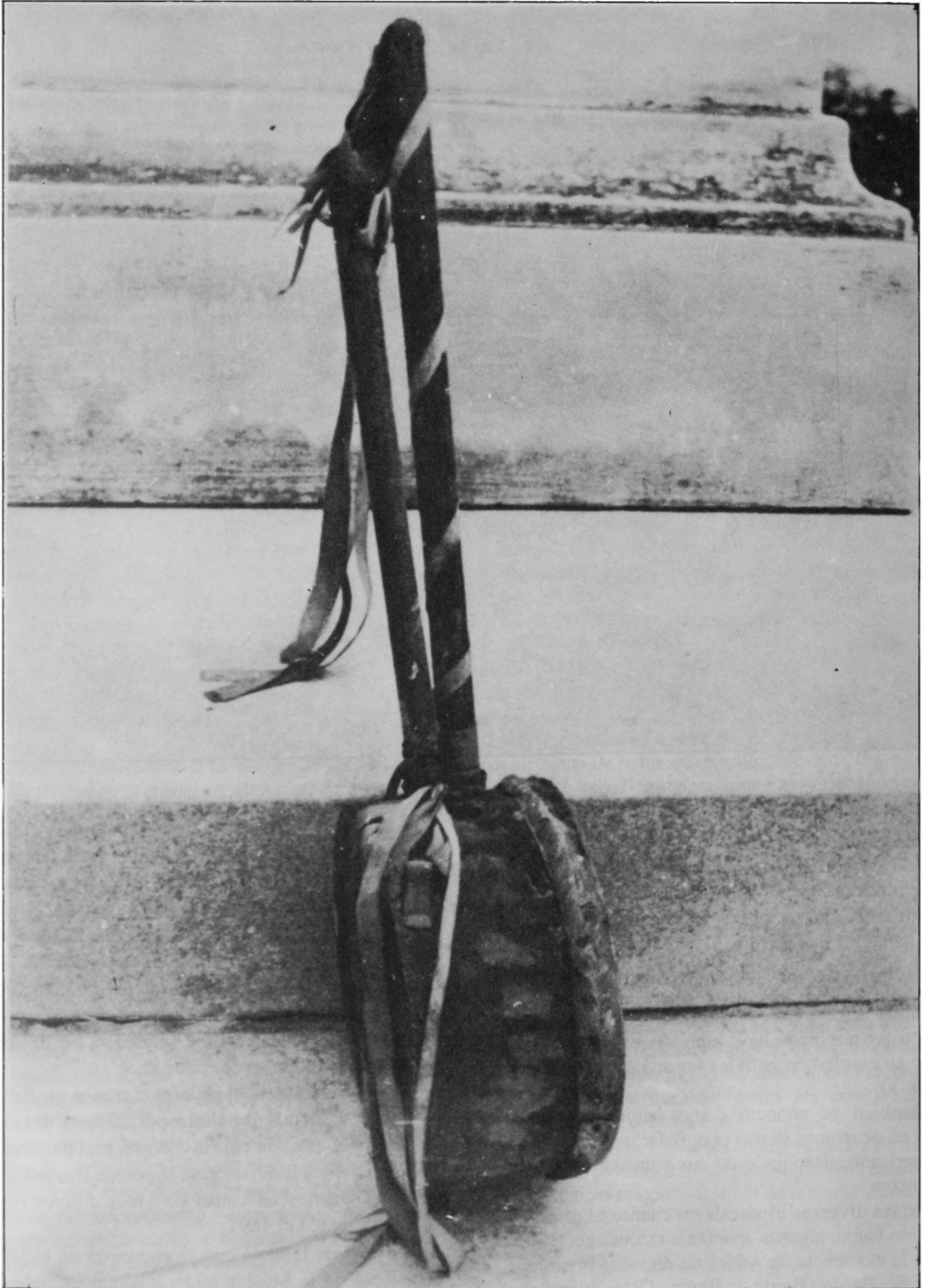
De las diversas hipótesis en cuanto al origen del término banjo, algunas apuntan a razones geográficas, dada la existencia en África de regiones nombradas, Banjau, Banjo, Bania y Banja. Otras vinculan la procedencia del vocablo con el parentesco con instrumentos musicales africanos, como *banju*, *bant'you*, *abanju* o *bantyu*, que pudieron haber sido sus antecedentes (Ortiz, 1952-1955, v. V: 68-70).

Aunque resulta evidente que para la construcción de ciertas violas sirvieron las cajas y los cueros de

los propios banjos, no puede determinarse si ésta fue la técnica constructiva primaria; pues también se conoce que se confeccionaron de manera artesanal con una sección de unos 130 mm del tronco de un árbol grueso, al cual se le sacaba la madera en el centro o con trozos de madera de muebles de estilo. Esto se aprecia en el ejemplar expuesto actualmente en el Museo Nacional de la Música, cuyo marco está formado por 16 fragmentos de madera de 30 mm de ancho cada uno, pegados entre sí.

En el primer caso, al ahuecar el tronco quedaba un anillo de 130 mm de altura por 50 mm de ancho. Una de sus caras se cubría con una piel de cabrito o de gato, y para la sujeción se le ponían dos palos delgados envueltos en cintas de vivos colores (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 169).

La caja de la viola que se encuentra en el Museo Nacional de la Música mide 200 mm de diámetro, 100 mm de altura y 20 mm de grosor. Se le practicaron dos agujeros por un costado a 40 mm de los bordes, con una separación de 65 mm entre sí. En estos orificios se introdujeron sendas varas de madera que atraviesan la caja de lado a lado, y parecen estar pegadas con cola.



Vista lateral de la viola conservada en el Museo Nacional de la Música, 1981.

Estas varas son palos redondeados que miden 390 y 395 mm de longitud, respectivamente. Ambas están unidas en el extremo superior libre por otro palo transversal, también redondeado, de 202 mm de longitud.

La piel del parche parece de chivo y aún conserva pelos en los bordes, como si hubiese sido pelada después de colocarse en el marco del instrumento. Está clavada con puntillas que distan 10 o 15 mm del borde.

de y presenta una banda estrecha de piel, cuyo ancho oscila entre 7 y 13 mm, sujeta con clavos por encima de la zona en que se clavó la piel a la caja. Suponemos que esto contribuyó a su embellecimiento, al ocultar las puntillas interiores. Los clavos que fijan esta banda están a una distancia de 40 a 85 milímetros.

El instrumento está pintado por dentro y por fuera con colores rojo, amarillo y verde, antaño brillantes, y los brazos a manera de asa presentan, además, restos de cintas, que contribuyeron a su ornamento.

Según referencias, muchos constructores solían poner nombres a sus violas, como Carmita o La Yaya, y usualmente los propios tocadores las confeccionaban.

Para la ejecución, los violeros podían permanecer sentados o de pie. Al tañerla, ésta se apoya en el hombro izquierdo del músico sentado, quien percute el cuero con las dos manos. Si estuviese de pie, sujeta el instrumento por el aro, por las varas o por una de ellas, apoyándolo sobre la flexión del brazo izquierdo, tamborileando en el parche (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 169, 171-172). Por su participación en los coros de clave y agrupaciones populares que se trasladaban por las calles, la segunda modalidad resultaba la más usual.

A partir de la observación en fotos de algunos músicos se deduce que la sujeción de la viola por el aro con la mano izquierda era más frecuente y el parche se golpeaba con los tres dedos (índice, medio y anular) de la mano derecha.

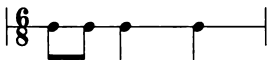
La viola surgió y se desarrolló en un contexto popular y estuvo asociada a agrupaciones que promovían la diversión y el esparcimiento —como los coros de clave—, y también se le empleaba para acompañar la rumba y las congas populares, conocidas como chambelonas.

En los coros de clave constituía el instrumento peculiar del acompañamiento de las canciones líricas interpretadas por estos conjuntos. Con posterioridad, algunos incluyeron guitarras, tres, cajones y marímbula; y la viola pasó a considerarse un instrumento más dentro de la agrupación, hasta que finalmente desapareció.

Su vigencia fue bastante efímera, si la comparamos con otros instrumentos cubanos, y esto condiciona la poca información que se tiene al respecto.

Se utilizó en función acompañante dentro de las agrupaciones en que intervino. Tenía limitadas posibilidades acústicas e interpretativas, y las figuraciones rítmicas que desplegaban en ellas sus tocadores, se caracterizaban por su regularidad.

Al acompañar las canciones llamadas claves, que distinguieron el repertorio de los coros, repetían con insistencia los siguientes diseños rítmicos.



Resulta difícil precisar su origen, pero hay dos hipótesis fundamentales al respecto. Una la considera como una derivación del banjo afronorteamericano y otra la vincula con las antiguas arpas o liras africanas, dado su parecido externo.

A favor de la primera hipótesis se halla la afirmación de Ortiz, quien señala que para la formación de ciertas violas se utilizaron las cajas y cueros de los instrumentos de cuerda llamados banjo, muy populares en Estados Unidos. Acaso el aprovechamiento de un banjo desvencijado y sin cuerdas fue la invención de la viola, dice Ortiz. De este modo o poniéndole dos palos en vez del mástil de los trastes, se hacía una viola (1952-1955, v. IV: 170-172).

El banjo es un instrumento compuesto de un largo mástil unido a una caja armónica redonda, cuya parte anterior está cubierta por un parche de cuero bien estirado, mediante un aro de metal. Tiene cinco, seis, siete o nueve cuerdas que salen de un pequeño puente al extremo de la caja armónica y van a lo largo del brazo o mástil hasta la cabeza donde están las clavijas para la tensión y afinación. Se sujeta por el mástil con una mano y con la otra se pulsan las cuerdas.

Este instrumento se conoció en Cuba a partir del último tercio del siglo XIX, y se cree haya llegado al país con las agrupaciones norteamericanas de *minstrels* a fines de la pasada centuria, o con alguna compañía, circos o marineros de igual procedencia, que pasaron por La Habana en esa época. Ello resulta muy probable, si se toma en cuenta que luego de la intervención norteamericana, en 1898, creció de manera considerable el flujo de agrupaciones procedentes de Estados Unidos, que pudieron haber traído centenares de banjos.

Tal vez, algunas circunstancias internas del país propiciarán el surgimiento y desarrollo de la viola a partir de ese origen. Por una parte, en aquellos momentos, muchos cubanos trabajaban en la costa sur de Estados Unidos y hubo un aumento del movimiento migratorio en ambas direcciones. Por otra, con la abolición de la esclavitud en 1886 se originó un nuevo balance de fuerzas sociales —sobre todo, en La Habana— que permitió el acceso a diversos lugares públicos de un sector de la población confinado a un espacio limitado.

Muchos antiguos esclavos, campesinos y pobladores de zonas rurales del país, incrementaron el flujo migratorio interno hacia las áreas urbanas y habitaron solares, cuarterías y distintos entornos en barrios caracterizados por la población de bajos recursos que habitaban en ellos. En este contexto nacen los coros de clave con el único acompañamiento de la viola.

Al retomar el camino de los orígenes, Ortiz reconoce que algunas violas derivaron de estos banjos; pero otras, a las que llama típicas violas, eran nuevas en todas sus piezas y así halla cabida su segunda hipótesis. “La mal llamada viola está hecha con el recuerdo de un instrumento africano del cual sólo conservan algunos afroclubanos la noción de su figu-

ra externa, sin poder fijar la naturaleza de su estructura íntima, o sea, de una especie de lira etiópica, muy parecida a la llamada *kinnor*, de los hebreos antiguos, y a la *khitara* o *cítara*, de los griegos clásicos, tipos que también aparecen en las figuraciones de los arcaicos monumentos egipcios y asirios” (1952-1955, v. IV: 172).

Ortiz insiste en la inutilidad de los montantes formados por las dos varas y el travesaño en la parte superior, e infiere que su existencia se debe a causas desaparecidas; o sea, órganos con una función originaria que después se anquilosaron por el desuso. Así explica que, en aquellos tipos de liras clásicas, la barra travesera servía para asegurar las cuerdas y, además, se adornaban con amuletos o emblemas mágicos que pueden haberse imitado por cintas policromas en las “violas chambelone-ras” (1952-1955, v. IV: 172).

Por su morfología externa, la viola presenta un notable parecido con la lira sudanesa, conocida por *kissar*, expandida por otras regiones africanas como Guinea, Uganda y Etiopía. Esta lira está formada por una pieza de madera redonda y ahuecada a cuyos bordes se tensa una piel mediante nervios de buey, la cual constituye la caja armónica. En ella se introducen dos varas que parten del borde inferior del cuerpo en direcciones contrarias y se unen en su extremo superior por un travesaño. Enrollados sobre él están los anillos de tela de algodón, a los cuales se atan las cinco cuerdas del instrumento, que se tocaba con una especie de plectro de cuero (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 174). Nótese la semejanza de la viola con la figura de una lira llamada *indongoli*, usada en el distrito Kavirondo, del oeste de Kenya, aparecida en la figura 322, del volumen IV, página 177, de *Los instrumentos de la música afrocubana*.

Debe tomarse en cuenta que la lira sudanesa se tocó por los mandinga y que algunos esclavos de esta procedencia fueron traídos a Cuba y ubicados en los astilleros del puerto de La Habana. Todo esto hace pensar en la probabilidad de que la viola tenga parecido con dicha lira como reproducción de un recuerdo que pasó de generación a generación, por trasmisión oral o gráfica (Corredera, 1985: 5).

Tales elementos llevan a considerar que la viola puede ser consecuencia de antecedentes manifiestos en la lira etiópica, de la cual desaparecieron las cuerdas y sólo quedó la estructura.

En realidad, ambas hipótesis pueden resultar válidas y poseen su fundamentación, pero no puede definirse cuál fue la causa más determinante o si se produjo la conjunción de los dos factores; tampoco se ha podido precisar con exactitud cuándo surgió este instrumento.

Para Ortiz no consta que la viola se conociese en Cuba en los tiempos pasados, los de la trata de esclavos, e infiere que ésta aparece en Cuba por 1916, con las chambelonas (1952-1955, v. IV: 178). Un banjo sin cuerdas solía usarse en La Habana hace una treintena de años, decía el propio Ortiz; es decir, se

refiere a la década del 20, si tomamos en cuenta las fechas de publicación de su obra. Era la época de las orquesticas, los coros de clave y los bailes de guaguancó, y se le ubica en algunos barrios de la Habana Vieja, Mariano, Guanabacoa y otros municipios limítrofes (1952-1955, v. IV: 171). En ambos casos, su surgimiento se establece en la segunda década de la actual centuria.

Sin embargo, si tenemos en cuenta que los coros de clave resultaron uno de los contextos en que nace la viola como su principal y, en sus comienzos, único acompañamiento, habría que estimar que estos coros se conocieron en La Habana y Matanzas en las postrimerías del siglo pasado e incios del presente, y después se extendieron a Sancti Spiritus, Trinidad y Cienfuegos. Por tanto, el inicio de la inserción del instrumento en la práctica musical cubana, ha de llevarse un poco más atrás en el tiempo.

Los coros de clave se organizaban en bandos y grupos que representaban los diferentes barrios, de donde procedían sus miembros. Así, en La Habana surgieron El Arpa de Oro, El Botón de Oro, La Moralidad, La Juventud y otros (Linares, 1974: 66). Estas agrupaciones tenían rivalidades y salían a la calle en ocasión de las fiestas de Navidad, o por algún acontecimiento especial.

Con el desarrollo de la rumba y con la difusión y esplendor que alcanzó el son, a partir de la segunda década del siglo, los coros de clave empezaron a declinar al no hallar un sitio en el panorama de difusión y comercialización de la música popular de entonces, y junto con ellos, el instrumento se fue extinguiendo, hasta desaparecer. Hoy día, ya totalmente en desuso, la viola se halla entre las especies museables de la organología cubana.

A partir de la década del 60 y hasta 1985, aproximadamente, volvió a escucharse el sonido de la viola junto a las voces del Coro de Clave y Guaguancó de La Habana. Esta agrupación se creó con el objetivo de difundir el patrimonio y las tradiciones musicales del país. El uso del instrumento en este contexto no ha de juzgarse como una reinsertión generalizada en la práctica, pues no trascendió más allá de las presentaciones artísticas de esta agrupación.

Cordófonos

La presencia en Cuba de los cordófonos se asocia comúnmente, a las influencias culturales hispánicas, y de este largo e ininterrumpido flujo migratorio quedó una importante tradición de hacer y acompañar la música a partir de la cuerda pulsada. No obstante, hay algunos datos acerca de la existencia de cordófonos muy sencillos, relacionados con las culturas africanas en la Isla, y, en particular, con la de ascendencia bantú.

El más simple es el *arco monocorde*. Éste resulta un arco flexible, con un bejuco estirado de uno a otro de sus extremos. Para tocarlo, el músico sujeta con

los dientes la fibra vibratoria, y abre y cierra la boca según la sonoridad deseada; mientras con la mano derecha hace vibrar la cuerda mediante la percusión con un palito, con la izquierda sujeta el arco y con otro palito, que apoya sobre la cuerda, varía la altura, corriéndolo a lo largo de la fibra (Ortiz, 1952-1955, v. V: 13-14). Este instrumento, según le refirieron a Ortiz, aún se tocaba en la provincia Oriente por la década del 50.

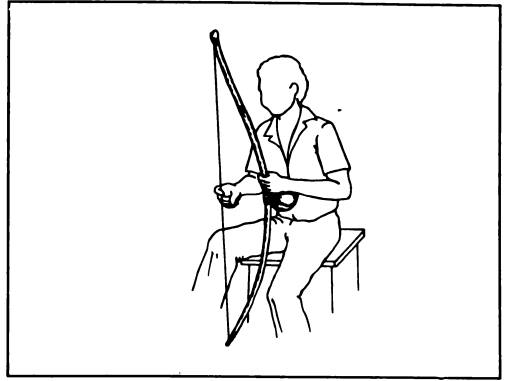
En las primeras décadas de esta centuria, en la ciénaga de Zapata, también se describe otro arco monocorde, formado por una varilla de yaya, o de vera, a cuyos extremos se ataba una fibra de guano de montaña. La sujeción del instrumento se hacía con la mano izquierda, mientras con la derecha se manejaba una varita con la cual, a diferencia del anterior, se punteaba la cuerda (Ortiz, 1952-1955, v. V: 13).

Otra referencia se suma a las anteriores. Ahora se alude a la antigua provincia Las Villas, en su región norte, donde el arco se ponía en la boca, la cual “se abría y cerraba y hacía de clavija”, mientras la cuerda se tañía con un palito (Ortiz, 1952-1955, v. V: 13).

En Cuba, estos simples monocordes fueron ya descritos desde el siglo pasado, cuando en 1828, en sus impresiones de viajero, Abiel Abbot decía que los nativos del Congo tenían un instrumento al cual denominaban *bambá*. Éste era una varilla de madera del grueso del dedo pulgar, doblada en forma de arco. Estaba hendida en los extremos, en los cuales se amarraba, dándole dos o tres vueltas una tira de yarey. Uno de los extremos de esa tira del arco se apoyaba en los labios y se le pegaba con un palito delgado, mientras el otro extremo del arco se sostenía con la otra mano, apoyando en él o retirándolo, por turnos, un cuchillo o un palito. Según el observador, con esto se obtenía una variedad de sonidos de gran dulzura, pero las notas no formaban, a su juicio, una melodía ordenada (1965: 359).

En 1864, otro viajero, Walter Goodman, expresaba que en Santiago de Cuba halló un instrumento consistente en un arpa compuesta de un bambú arqueado, con una cuerda única y tirante (1986: 121).

Con un mayor nivel de complejidad aparece el cordófono denominado *burumbumba*. Éste posee una caja de resonancia añadida. También se trataba de un arco de madera flexible, generalmente la llamada rascabarriga, con una cuerda de cáñamo encerada o tripa de pato; el centro del arco se forraba con un cordel para evitar la rotura y en ese sitio se ponía un resonador hecho con una jicara o medio güiro, sujeto en ese lugar por una lazada, de tripa de pato, desde su parte superior a la cuerda vibrátil. Para ejecutarlo, el tocador apoyaba la parte cóncava del resonador sobre su abdomen y sujetaba el arco verticalmente con la mano izquierda, mientras con la derecha pulsaba la cuerda. El instrumento también se tocaba entre los congo, en la zona de Vueltabajo, Pinar del Río, y en el sur de la provincia La Habana (Ortiz, 1952-1955, v. V: 20-21).



Ejecución del burumbumba. Dibujo de Mario González, 1995 (tomado de *Los instrumentos de la música afrocubana* de Fernando Ortiz).

Otro monocorde de interés histórico es el llamado *uelé*. Se trataba de un arco algo flexible, comúnmente de rascabarriga, sobre el cual se tensaba una cuerda que, al vibrar, resuena en un güiro seco y con un gran orificio, el cual está adherido a un extremo del arco y sirve de caja de resonancia. Para tocar el uelé, el extremo donde está el güiro se sujeta con la mano izquierda y el otro extremo se apoya entre la boca y la nariz. Una vez en esta posición, el tocador percute o pulsa la cuerda con un palito que sostiene en la mano derecha (Ortiz, 1952-1955, v. V: 24). En este caso, Ortiz no menciona el sitio donde pudo haber observado el instrumento, tampoco incluye referencias o localizaciones en áreas específicas del país.

Los monocordes hasta aquí incluidos, a excepción del uelé, servían para acompañar antiguos cantos congo, pero interpretados por sus portadores, muchas veces, en solitario. El uelé se utilizaba en eventos religiosos y funerarios de carácter secreto. De estos cordófonos no se ha encontrado en la actualidad ningún vestigio.

En África, instrumentos monocordes similares a los descritos tienen una mayor presencia y acompañan el canto con una proyección religiosa o laica. En Cuba, su función social reforzó, ante todo, las acciones mágico-religiosas de ciertos agrupamientos de antecedente bantú en regiones muy específicas de la Isla. Es decir, en aquellos medios donde el instrumento se conservó, por un tiempo también limitado, su valor como elemento mágico prevaleció por encima de sus posibilidades musicales. Es perfectamente lógico que eso ocurriera en Cuba, pues para el resto de las necesidades de acompañamiento melódico del canto, el africano y fundamentalmente su descendencia cubana encontraron en la tradición hispana una amplia gama de instrumentos de cuerda de la cual se apropiaron y pusieron en función de sus propios intereses expresivos (Vinueza [a], 1988: 11).

Los primeros de esos antiguos cordófonos hispanos arribaron junto con las primeras oleadas de colonizadores. De manera paulatina llegó a tierra cubana toda una familia de ellos que se afianzaron en el nue-

vo medio. Este legado de España no tardó en reflejarse en formas del versar popular. Así, la letra de un viejo cantar decía: “¿Dónde está la Má⁷Teodora? / Rajando la leña está / Con su palo y su bandola / Rajando la leña está”. O el canto rural expresaba: “al son del tiple y el güiro”, frase a que acusó más de un cantador en sus décimas y que reflejó el ambiente festivo del campesino cubano.

No son muchas, ni pródigas en datos, las fuentes que recogen la presencia de vihuelas, bandolas y tiples en Cuba. En estos casos aparecen fragmentos algo dispersos de lo que constituyó el quehacer musical protagonizado por tales instrumentos y en ocasiones suele asaltar la duda —sobre todo, cuando se trata de bandolas, tiples y bandurrias— de qué fuentes o informantes puedan referirse al mismo cordófono, llamándolo de diversas maneras.

La vihuela, ascendiente directo de la guitarra, puede describirse como un cordófono compuesto con portacuerdas unido orgánicamente a la caja de resonancia. Presenta forma de ocho y las dos partes que reflejan esta silueta resultan casi de igual tamaño. El cuerpo o caja está integrado por dos tapas, la armónica o superior, fina, y la del fondo, algo más gruesa, unidas por aros. El número de órdenes de sus cuerdas varió entre tres, cinco, seis y siete; estaban extendidas entre el clavijero y el cordal, y pasaban por un puente recto o en arco. En los ejemplares más antiguos, las clavijas estaban colocadas de frente, en un clavijero plano.

La vihuela comprendía tres especies, reconocidas como de arco, de púa o plectro y de mano, en alusión directa a sus formas de ejecución. La de mayor difusión entre la población llegada a la Isla, era aquella cuyo sonido se obtenía mediante la pulsación, ya con plectro o con los dedos. La vihuela de mano, muy cercana morfológicamente a la guitarra, contaba en el siglo XVI de seis cuerdas dobles, a excepción de la prima que era sencilla, afinadas por 4tas. en dos grupos iguales, separados entre sí por una 3ra. La afinación más común era: *sol3, do4, fa4, la4, re5, sol5*. Sólo contenía diez trastes, formados por otros tantos trozos de cuerda de tripa, atados alrededor del mango a la distancia correspondiente (Pujols [s.a.]: 13).

Su nombre es aún objeto de discusión filológica. *Viula, fidula, filicula, vigola, viola* y tantos otros aparecen en distintas fuentes (*Dicc. encicl. de la música*, 1947-1948, t. I; Fernández de la Cuesta, 1988, t. I: 355)

Quizá se hayan confeccionado vihuelas con las maderas preciosas del país, como parece sugerir Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia general* (Ortiz, 1952-1955, v. V: 40), pero la paulatina decadencia del instrumento, a partir del siglo XVI, y el sitio que va ocupando la guitarra, hacen que la práctica constructiva e interpretativa de las antiguas vihuelas, no dejase huellas en tierras de Cuba y América.

Precisamente en aquel siglo, la vihuela constituía el instrumento solista de mayor jerarquía en la Península Ibérica y en Cuba se le tañó a solo, para acompañar el canto y la danza, y también sonó en la iglesia. Se estima que su ejecución se modificó poco a poco, y el punteado, que resultaba más común, se sustituyó de manera paulatina por el rasgueado.

La historia de la música en Cuba recoge el nombre de Alonso Morón, vihuelista, quien residió tal vez en Bayamo, en el siglo XVI, y de otro tañedor de vihuela conocido como Ortiz, el músico, quien de la villa de Trinidad pasó a México con las tropas de Cortés. Existen referencias en La Habana y Trinidad de la importación y venta de cuerdas para el instrumento, lo cual denota su uso (Antolitia, 1984: 41).

Se afirma que en 1722 había en Santiago de Cuba conjuntos musicales integrados por guitarras y bandolas (Linares, 1974: 195). Este último instrumento también pertenece al grupo de los cordófonos compuestos con portacuerdas en forma de mango, unido orgánicamente a la caja de resonancia. Asemejaba un laúd corto con caja en forma de pera, quizás algo más circular. Según parece, hubo ejemplares de cuatro y seis cuerdas.

Se alude al instrumento de diferentes maneras, como: bandola, *bandora* (*Dicc. encicl. de la música*, t. I: 1947-1948), o *mandora* (Fernández de la Cuesta, 1988: 353), señalándose variantes terminológicas, como las de *mandurria* y *bandurria* (Fernández de la Cuesta, 1988: 353); incluso, Sachs afirma que bandola es vocablo del siglo XVI y equivale a bandurria (Ortiz, 1952-1955, v. V: 38). Estos contactos terminológicos con el instrumento reconocido propiamente como bandurria, oscurecen bastante las posibilidades de conocer con certeza su utilización en Cuba, aunque, al parecer, no resultó de prolongada y extensa difusión.

El tiple es un cordófono, de registro agudo, tal como indica su propio nombre, y probablemente una de las tantas guitarrillas utilizadas antaño para acompañar el canto. Argeliers León lo definió como una bandurria pequeña, de cinco cuerdas dobles y de sonido más agudo que ésta.²⁴

Desde las postrimerías del siglo XVIII se le tocó junto al güiro, en agrupaciones que solían acompañar el baile en la capital. También se refiere que, en los templos, las negras cantaban entre nubes de incienso, acompañadas de “un gracioso tiple y el seco y rispido calabazo o güiro” (Ramírez, 1891: 8-9).

“Uno de los principales placeres del guajiro estriba en cantar amorosas décimas al son de la guitarra o del tiple”, decía José María Andueza, en *Isla de Cuba pintoresca* (1841: 10). En efecto, en el siglo XIX, tonadas y décimas, así como el baile del zapateo, se interpretaban acompañados de su tañer, pero las huellas de este cordófono desaparecen en el transcurrir de la centuria. En su obra, Ortiz incluye una foto en la cual se aprecia una orquesta familiar integrada por guitarra, tiple y claves, y ubica temporal-

mente esta ilustración en los inicios del novecientos (1952-1955, v. V: 49, fig. 412). Sin embargo, más allá de frases y alusiones, poco podemos saber acerca de su inserción en la música cubana durante el período colonial.

En las primeras décadas de la actual centuria, llegó a Cuba, procedente de islas Canarias, el *timple canario*.²⁵ Pero, según el autorizado criterio de la musicóloga María Teresa Linares, “existen diversas variantes de tiples en la Península y en las Islas, pero todas son posteriores al tiple que llegó a Cuba”.²⁶

El uso del timple traído con las oleadas migratorias isleñas de la primera mitad del siglo XX, no estuvo muy generalizado y quedó circunscrito a zonas como las actuales provincias Villa Clara y Sancti Spiritus, donde la población más reciente de canarios y su descendencia resulta cuantitativamente numerosa. En el círculo de individuos de este origen se mantiene la tradición, se conservan las características morfológicas originales del instrumento.

El timple observado en la zona de Cabaiguán es un cordófono compuesto con portacuerdas en forma de mango unido orgánicamente a la caja de resonancia. Su silueta es de ocho alargado y el fondo resulta un poco abovedado. Consta de cuatro o cinco cuerdas; por lo general, la ejecución se produce mediante el rasgueado y, de manera ocasional, se acude al punteo.

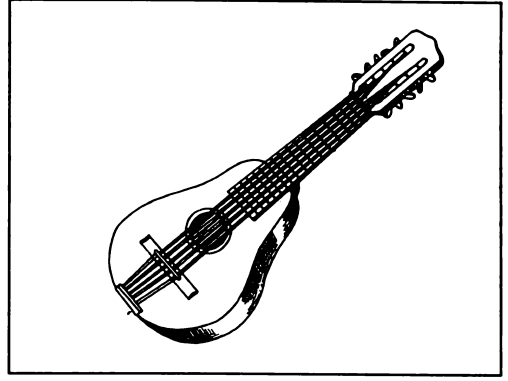
El timple de cuatro cuerdas es propio de Tenerife, y se afina del agudo al grave: *sol, re, la, mi*, coincidente con las cuatro primeras cuerdas de la guitarra. El de cinco es característico de Lanzarote y Fuerteventura, y su afinación corresponde a los sonidos: *re, la, mi, do y sol*.

El timplillo canario llegó a Cabaiguán acompañado del isleño José Garcés, músico bien entendido en el sonar del timple y la mandolina. Por los años de 1920, creó una agrupación folclórica canaria que subsiste hasta hoy, junto con otra de semejante proyección, que marcó de manera significativa la cultura musical de esta zona.

En ambas agrupaciones, el timple participa con una función eminentemente melódica e improvisatoria. En una se acompaña con mandolina, guitarras, laúd, panderetas y voces al unísono. En la otra, participa junto a la bandurria, laúdes, panderetas y bombo—este último, para la llamada danza del tambor—; en este caso, las voces se mueven por intervalos de 3ras. y 6tas. Un notable cúmulo de danzas folclóricas canarias constituye el repertorio de estas agrupaciones, en las cuales se escucha el timple.

Bandurria

Cordófono compuesto con portacuerdas en forma de mango unido orgánicamente a la caja de resonancia y añadido como cuello o brazo. La caja tiene el fondo



Bandurria. Dibujo de Mario González, 1995.

ligeramente abombado y presenta una forma ovoide. Hacia el centro posee un orificio circular o boca, y sobre la tapa frontal están asentados el puente y el contrapunto o baticola. El mango es corto y en la cara anterior del brazo o mástil se halla el diapasón dividido en 12 trastes. Sobre la cabeza o pala está el clavijero con 12 clavijas correspondientes a seis órdenes dobles de cuerdas, que se tensan desde la baticola y el puente hasta las clavijas correspondientes. Se ejecuta con púa o plectro (321.322-6).

La palabra mandurria constituyó una antigua forma de denominar el instrumento. Este término proviene del vocablo sumerio *pantur* y tiene como variantes tanto mandurria como bandurria (Fernández de la Cuesta, 1988: 353). También se le conoció con el nombre de *bandurrilla*, a propósito de su pequeño tamaño; a éstos se suman los vocablos *bandola* y *bandolón* (Fuentes, 1990: 10). En Cuba, debido a su timbre agudo, también se le llamó requinto.

En suelo cubano se emplearon maderas nacionales para su confección. Resultó común el pino para la tapa; la majagua, la caoba y el sabicú, para el fondo; el cedro, para el mástil; los aros eran de arce, caoba, majagua, varía o cedro, y el diapasón, de ébano o caoba. En ejemplares muy primitivos se usaron las cajas de bacalao y las clavijas de madera.²⁷

En el pueblo de Cabaiguán, en medio de la comunidad de canarios y sus descendientes que habitan la zona, hallamos un *luthier* empírico, llamado Julio Soto, quien construye algunas bandurrias, en aras de satisfacer las necesidades musicales de este grupo.

Al efecto se sirve de la plantilla del laúd para confeccionar la caja de la bandurria; la diferencia está en la forma de la boca, la longitud del brazo y el número de cuerdas. Aunque las bandurrias actuales poseen seis órdenes dobles, él conserva el uso de cinco órdenes dobles, propios de las antiguas. En líneas generales, el proceso constructivo resulta semejante en ambos instrumentos.

²⁵ Se reconoce la labor bibliográfica y de campo realizada por la estudiante de musicología Eva María Reyes, cuya colaboración resultó importante para la redacción de aspectos concernientes al tiple, timplillo canario y bandurria.

²⁶ Entrevista, Ciudad de La Habana, 1993 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

²⁷ Saturnino Vázquez, n. 1912. San Cristóbal, Pinar del Río, 1984 (Diario de campo, Pinar del Río, 1984: 180-181).



Ejecución de la bandurria. Rincón de Costumbres Campesinas, Colón, Matanzas, 1981.

No obstante, estimamos de interés destacar que, desde el punto de vista de las dimensiones, en los ejemplares observados —como parte de las tenencias personales de algunos informantes— resultan más pequeñas que el laúd. Esta característica hace que muchos la recuerden como “el hijo chiquito del laúd”.²⁸

En este cordófono suelen emplearse cuerdas de acero, las primas y segundas de acero liso y las restantes entorchadas. La afinación se realiza por 4tas. justas y resulta común la siguiente: *sol* sostenido 4, *do* sostenido 5, *fa* sostenido 5, *si*5, *mi*5 y *la*6, del grave al agudo. A continuación, las dimensiones —en milímetros— de una bandurria de seis órdenes dobles, perteneciente a Joseito Rodríguez, de la localidad Jicotea, provincia Ciego de Ávila (Diario de campo, Ciego de Ávila, 1987: 46).

Longitud total	710
<i>Caja</i>	
altura	68
anchura	
superior	104
media	187
inferior	206

<i>Brazo</i>	
longitud	197
<i>Diapasón</i>	
longitud	260
anchura	50
<i>Pala</i>	
longitud	220
<i>Boca</i>	
diámetro	58
<i>Puente</i>	
longitud	115
altura	17
<i>Sobrepunte</i>	
longitud	75
anchura	36

Puede ejecutarse sentado o de pie. El tocador sentado cruza la pierna izquierda sobre la derecha, apoya el instrumento en el muslo izquierdo y con el cuerpo un poco inclinado hacia adelante, sujeta la bandurria suavemente, con el antebrazo derecho. La mano izquierda se coloca sobre el diapasón, mientras que el dedo pulgar queda en la parte trasera del mástil, como punto de sujeción del instrumento; el resto de los dedos de esta mano deben presionar sin es-

²⁸ Rolando Calvo, n. 1918 (?) y Pedro Acevo Mederos, n. 1930. Colón, Matanzas, 1981 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

fuerzo los trastes. La mano derecha se apoya ligeramente sobre el puente y los dedos pulgar e índice sujetan la púa o plectro, sin oprimirla demasiado (Luz, 1977: 8).

El músico de pie utiliza un cordel que ata en los extremos del instrumento —en sentido del largo—, y lo pasa por su espalda, en aras de obtener la sujeción. En las manos se aprecia una posición semejante a la descrita con anterioridad.

Para el aprendizaje académico de la bandurria, los dedos de la mano izquierda se numeran del 1 al 4, en correspondencia con los dedos índice, del medio, anular y meñique, respectivamente.

Los diferentes toques con la púa constituyen uno de los aspectos más importantes en la ejecución. En este caso se efectúan los ya conocidos movimientos de púa directa, púa indirecta y alza-púa, este último de gran realce en la ejecución del trémolo.

Las técnicas empleadas en este instrumento se asemejan a las del laúd, por pertenecer a una familia común. En los conjuntos en que participa asume, como aquél, una función melódica y de carácter virtuoso, aunque a veces dentro del conjunto realizaba funciones acompañantes de carácter armónico (Amador, 1994: 10).

Conocida desde el siglo XIV, se afianza en la música popular española. Ya en el XVI comienza a perfeccionarse y en el tratado *Reglas y advertencias* de Pablo Minguet, de 1740 aproximadamente, aparece un dibujo de ella con cinco cuerdas dobles, afinadas por 4tas., como en la actualidad.

La bandurria es el tiple de toda una familia de instrumentos y en sucesivos registros le siguen: el laúd contralto —semejante al laúd campesino actual—, el laúd tenor y el bajo.

En Cuba, no resultó común el empleo de estos distintos registros en la familia de los laúdes; sino, al parecer, bandurrias y laúdes contraltos fueron los preferidos, produciéndose la paulatina extinción de las primeras, que cedieron su sitio de manera íntegra al laúd.

Acaso, la bandurria se conociese en suelo cubano desde las postrimerías del siglo XVII, aunque los datos aparecidos en las fuentes resultan más ciertos desde el XVIII. Su uso se extendió por el territorio; en particular, en las zonas occidental y central. “La existencia de la décima y el carácter descriptivo de las cosas del campo, en este siglo, permitirían suponer que se les cantara ya con el acompañamiento de alguna bandurria o de un timplillo, y se bailara un tipo de zapateo muy brincado, expresiones que se daban como antiguas en la cuarta década del siglo XIX” (León, 1974: 93).

El interesante testimonio de Eliza Mc Hatton-Ripley también nos lleva al siglo XIX. En sus crónicas de viaje dijo: “Todas las danzas peculiares de Cuba son lentas y fluidas. La música se toca pianísimo, bien acentuada y la animada muchedumbre lleva un

exquisito compás y es incansable. Los violines se reemplazaron por una bandurria —guitarra pequeña de construcción nativa—” (Araujo, 1983: 278-281).²⁹

Serenatas y parrandas propias de la zona central del país, se acompañaban por estos instrumentos. En el área de Ranchuelo, hacia 1890, las serenatas se recuerdan como una costumbre tradicional y consistían en recorrer las calles en horas avanzadas de la noche, cantando y tocando guitarras y bandurrias; y hasta alguna que otra gaita, sonada por los españoles. En distintas regiones de Cuba se le escuchaba, además, junto al acordeón y al bongó, en la interpretación del punto y de sencillos sones, tal como era frecuente en Najasa, Camagüey (Diario de campo, Camagüey, 1986: 44); o se integraba a conjuntos formados por guitarra, tiple, güiro, maracas y timbales, como ocurría en La Tinta, municipio Maisí, provincia Guantánamo, también en la interpretación de sones.³⁰ Entre 1900 y 1901, en la época del poeta Martín Silveira, se tocaban juntos el laúd y la bandurria, para acompañar el punto.³¹

En las primeras décadas del siglo XX, con el incremento del flujo migratorio hispánico, y dentro de esta población proveniente del territorio insular, la bandurria se escuchó tanto en zonas rurales como urbanas, principalmente, en la capital y otras ciudades, como Cárdenas, Sagua la Grande, Sancti Spiritus, Yaguajay, Cabaiguán, Trinidad, Camagüey y Las Tunas.

En tiendas dedicadas a la venta de instrumentos y accesorios musicales podían adquirirse importadas de España. En las academias privadas de música y en las sociedades hispánicas, se impartían clases de mandolina, guitarra, banjo y bandurria. En estas instituciones surgió un movimiento de rondallas y estudiantinas, y en las agrupaciones en las cuales no faltó el instrumento en cuestión.

Este hecho no hizo desaparecer la bandurria del entorno propio de la música rural y del lugar que ocupaba como acompañante del punto. Aún se le recuerda en pequeñas agrupaciones campesinas, en las cuales tomó parte en velorios y alumbrados en la zona del Escambray junto a la guitarra, las maracas y el güiro, en fecha próxima a la década del 40.

Sin dudas, la bandurria tuvo gran arraigo en la población, pero comienza a extinguirse a partir de las primeras décadas del presente siglo; se le puede considerar aún vigente hacia las décadas del 30 y 40. No obstante, hemos hallado algunos tocadores que aún la ejecutaron en la del 60.³²

En la actualidad, su uso se mantiene de manera muy aislada, en grupos poblacionales de ascendencia canaria, como ocurre en la ya citada zona de Cabaiguán, provincia Sancti Spiritus. Su reincorporación a este medio se produce a partir del establecimiento de convenios para el intercambio cultural entre los po-

29 No se precisa la fecha de esta descripción. Eliza Mc Hatton-Ripley vivió en Cuba entre 1865 y 1875.

30 Sebastián Ferrer, n. 1898. Maisí, Guantánamo, 1983 (Diario de campo, Guantánamo, 1983: 33).

31 Rolando Calvo y Pedro Acevo Mederos (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

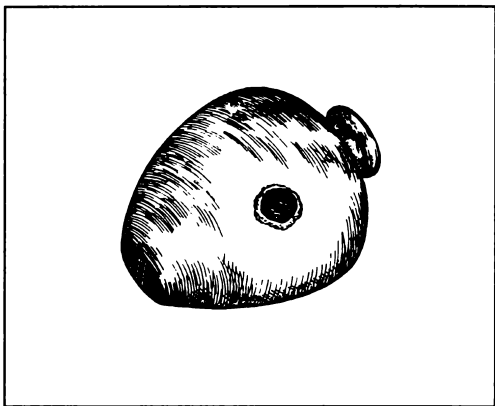
32 Omar Panza Guillén, *Bebo*, n. 1937. Minas, Camagüey, 1989. (Diario de campo, Camagüey, 1989: 151).

bladores de las islas Canarias y las comunidades canarias en Cuba. Esto ha propiciado el empleo, desde hace poco tiempo, de instrumentos provenientes de islas Canarias para ejecutar, en lo fundamental, la música folclórica isleña.

Aerófonos

Botija

Es un instrumento de soplo. Consiste en un recipiente de barro que limita el aire vibrante, con un agujero ventral, por el cual el tocador introduce la corriente de aire que choca contra el borde de este orificio. Se observan ejemplares con o sin boquilla; aditamento que, de estar presente, se pone en el agujero ventral (421.131.21) y (421.131.22).



Botija. Dibujo de Mario González, 1995.

Para denominar el instrumento están los términos botija, botijuela y bunga, los dos primeros de procedencia castellana y el último de ascendencia bantú. En todos los casos, el valor semántico de los vocablos botija y bunga describe las características de este objeto; es decir, una vasija de barro, de cuello corto y angosto, utilizada sobre todo para contener líquidos. La palabra botijuela sirve, en idioma castellano, como diminutivo para referirse a este recipiente. Mas, en el *Nuevo catauro de cubanismos*, Ortiz le adjudica un significado específico como instrumento de música (1974: 89).

En lenguas bantú, *mvungu* o *mbungu* equivale a "sonido bajo y profundo", así como *evunga* o *vunga* (Ortiz, 1952-1955, v. V: 352); por tanto, estas acepciones concuerdan perfectamente con las propias particularidades de este objeto, de uso utilitario y artístico. Puede añadirse que entre los congo la palabra

vunga alude a un aerófono de gran tamaño, de registro grave (1952-1955, v. V: 352).

Con el apelativo de bungenas o bungenitas se conocieron, en Cuba, pequeñas agrupaciones que tocaban son; al parecer, por extensión del nombre adjudicado al instrumento, que solía participar en estos conjuntos. Al tocador de la botija se le llama *botijero*.

La elaboración de este aerófono partía, en lo esencial, de la adaptación de un recipiente de barro, de aquellos que, venidos de España, transportaban aceite. Algunas vasijas solían presentar formas redondeadas —las más frecuentes—, pero también existieron otras alargadas y puntiagudas.

Una vez limpias, se procedía a abrir el agujero para el soplo en la zona ventral, conocida como barriga o lomo. Esto se hacía mediante una barrena, cuando se lograba el orificio, se lijaba y pulía, en aras de no dejar elemento o partícula alguna que pudiese dañar los labios del instrumentista. No había medidas específicas para ubicar y lograr esta abertura; regía la empiria y las necesidades del músico, quien en un gran número de casos era el propio constructor. Hecho el orificio, se pulía todo el exterior del recipiente para embellecerlo; algunas veces, se encuentran ejemplares barnizados o pintados con colores vivos, que contribuían a resaltarlo dentro del conjunto. Esta forma de adaptación resultaba la más sencilla, pues no se utilizaba embocadura especial alguna.

En otros, se preparaba una embocadura o boquilla, a menudo hecha de madera, que se adicionaba al agujero y facilitaba la función de soplo del botijero. El resto del proceso era semejante al ya descrito.

Otra modalidad constructiva empleaba el güiro amargo como recipiente. Esto la aproxima a las características de aerófonos africanos, en los cuales se usaban los elementos naturales y no la cerámica. En este caso, una vez vaciado y seco el güiro, se le abría el orificio lateral para el soplo.³³

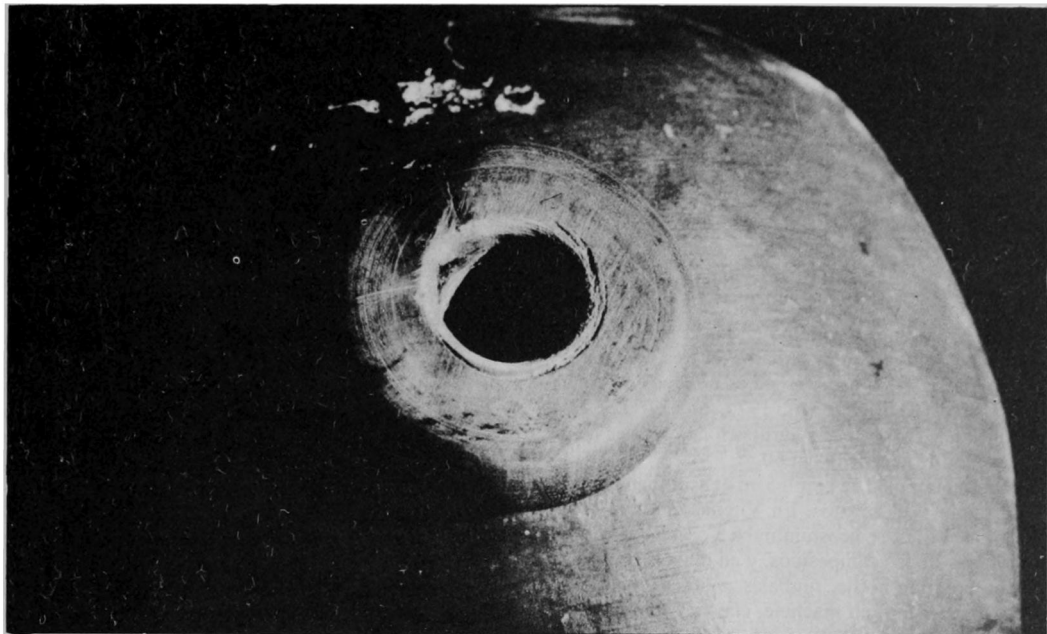
Las medidas generales de estos aerófonos resultan variables, pues dependen de las dimensiones del objeto como tal. Como ejemplo incluimos las proporciones en milímetros de una botija de barro, redondeada, que formó parte de la colección del Seminario de Música Popular, hoy Centro de Información y Documentación de la Música Cubana "Odilio Urfé":

Altura	330
Diámetro (en la zona ventral)	248

El agujero ventral se halla a una distancia de 150 mm de la base y 165 mm de la boca del recipiente. El diámetro del agujero ventral era de 45 milímetros.³⁴

33 Luis Salinas, n. 1919. Regla, Ciudad de La Habana, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC); Florencio García González, n. 1922. San Luis, Santiago de Cuba, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 241).

34 Estas proporciones se tomaron del trabajo de curso de organología "La botija", de Carmen María Sáenz Coopat, Instituto Superior de Arte, 1980 (inédito).



Detalle de embocadura de la botija. Trinidad, Sancti Spiritus, 1983.

En Trinidad vimos una botija de forma puntiaguada, con una embocadura de madera; pertenecía a Perico Téllez y sus dimensiones eran las siguientes (en milímetros):

Longitud	360
Diámetro (en la zona ventral)	670

El agujero ventral está a una distancia de 217 mm de la base y 160 mm de la boca. La embocadura posee un diámetro de 53 milímetros.

Para la ejecución, el botijero puede hallarse de pie o sentado, aunque resulta común la posición de pie; pues contribuye a una mejor emisión del aire. La sujeción se realiza con ambas manos, por la boca y el fondo de la vasija, de manera que el orificio ventral quede ante los labios del músico. Con una mano se sostiene el instrumento por la boca, apoyado suavemente sobre la palma; los dedos pulgar y meñique se sitúan en los bordes, propiciando también la sujeción, mientras los restantes quedan libres para modificar la salida del aire que el botijero introduce en el recipiente. La otra mano sostiene firmemente el fondo de la botija.

Un músico experimentado puede obtener calidades tímbricas diferentes en este instrumento, al soplar y mantener los dedos índice, medio y anular, hundidos en la boca; sin tapar la boca, con los dedos libres y con la boca totalmente tapada. En la ejecución también resulta peculiar que el botijero emita diversas sílabas, como tun, pun o dun, al insuflar el aire.

Además de la realización del soplo, solía percutirse la botija con la mano, en la región cercana a la base, y de esta manera marcar el pulso rítmico. Rara vez, algunos músicos tocaban el instrumento por la boca y no por el vientre; asimismo, trataban de hallar algún efecto novedoso al sacar e introducir con rapidez la mano en la boca de la botija y modificar así la columna de aire (Sáenz, 1980: 8).

En la región central del país, en 1957, en una orquesta integrada por guitarra, tres, quijada de caballo, tambor y botija, el músico de este instrumento introducía agua al recipiente (Feijóo [d], 1975, no. 17: 253), para contribuir al logro de una mayor resonancia.

El sonido que obtiene un buen botijero se compara, en ocasiones, con el peculiar bramido que emiten algunos tambores, como el ékue de los abakuá, o el kinfuiti de los congo. Efectos sonoros que contribuyen, sin dudas, a destacar la franja ocupada por los instrumentos de registro más agudo, en la agrupación en que participa este aerófono.

La botija se integró en lo fundamental a los conjuntos de son, pero sus limitadas posibilidades sonoras y de realización hicieron que se sustituyera por la marímbula y el contrabajo; aunque en algunos conjuntos permaneció junto a uno u otro instrumento, con el fin de lograr un mayor reforzamiento del plano grave. En las agrupaciones soneras desempeñó la función de bajo armónico, sobre la subdominante, dominante y tónica de la tonalidad, y solía efectuar grupos rítmicos semejantes a los de la marímbula.³⁵

35 Transcripción de Carmen María Sáenz Coopat.



No sólo los conjuntos soneros supieron de su sonido, sino también se le escuchó en conjuntos que amenizaban festejos callejeros en diversas provincias del país, junto con una notable variedad de membranófonos e idiófonos. Participó en los coros de clave espirituanos unida con la guitarra, el tres, las maracas, las claves y los característicos bongoes de caña de esta área (Rodríguez [b], 1975, no. 17: 22). Se dice que se le oyó en estas agrupaciones corales hasta alrededor de la década del 60.³⁶

La botija también se empleó en el acompañamiento del punto y el zapateo. En Vueltas, antigua provincia Las Villas, se acostumbraba a organizar bailes en las casas de los campesinos, y en ellos la orquesta contaba con una botija, timbales, maracas, bongoes de caña, acordeón, un machete, claves y un requinto o bandurria (Feijóo [b], 1975, no. 17: 220).

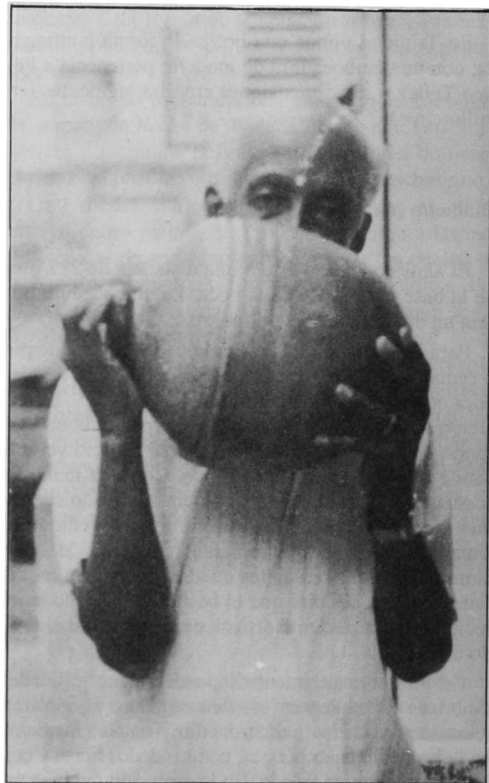
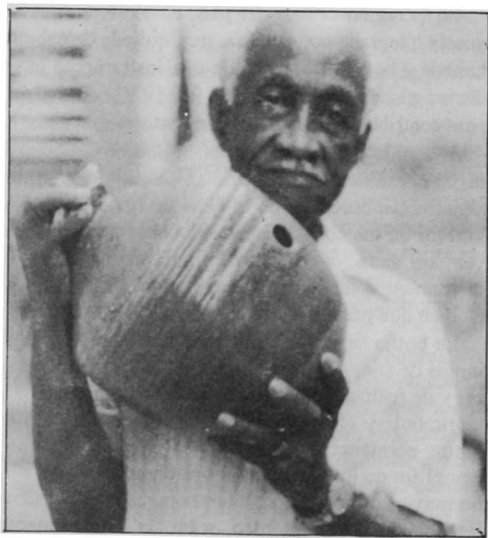
En el municipio Florida, provincia Camagüey, nos dijeron que la botija se tocaba en el bembé,³⁷ pero no pudo conocerse qué función desarrollaba. Asimismo, se le encontraba como integrante ocasional de los conjuntos de rumba. En este tipo de agrupaciones se tocó, en La Habana, una botija de güiro, en fecha cercana a 1932.³⁸

Resulta muy difícil precisar el momento en que la botija se sumó al entorno sonoro cubano y aseverar, con absoluta certeza, el origen o procedencia de su uso.

Si bien en Cuba no se reeditó una gama considerable de aerófonos tradicionales hispanos o africanos, en la botija puede hallarse una probable ascendencia que la vincule con ambos componentes culturales.

Acerca de su relación con las prácticas musicales de España, cobra interés la reflexión del musicólogo Adolfo Salazar, quien sostuvo que la botijuela tiene parientes en Murcia, donde se emplearon recipientes, más o menos grandes, de los cuales se obtenían sonidos roncros o apagados mediante el soplo; instrumentos que en esta región española recibieron el nombre de *botijitos* (Ortiz, 1952-1955, v. V: 353). A este criterio, el propio Ortiz suma otros acerca del “tañer de cántaros”, entre sectores de la población de España en sus prácticas musicales folclóricas.

Ejecución de la botija. La Habana, 1980.



Fotos: María Elena Vinueza

36 David Pérez, n. 1907. Trinidad, Sancti Spiritus, 1981 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

37 José Reyes Austi, n. 1912. Florida, Camagüey, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989: 262).

38 Luis Salinas (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

No obstante, el sabio cubano en su afán por tratar de enfatizar la savia africana en la cultura nacional se adscribe a un posible origen africano proveniente de territorios de Nigeria y del Congo —en especial, de esta última región— asociado al tronco etnolingüístico bantú.

En 1984, en la provincia Uige, Angola, pudo observarse y escucharse el conjunto instrumental de *mabungo*, integrado por no menos de siete aerófonos contruidos con fragmentos de caña de bambú de tamaños diversos, denominado el mayor de ellos *dibungo*. La superposición de franjas rítmicas y melódicas producidas por estos instrumentos acompañaba el canto. Los términos aplicados al conjunto instrumental y al instrumento mayor, contienen el lexema *bung*, también presente en la palabra *bunga*. A ello se suma que el sonido que se obtiene con el *dibungo* y su función musical se parecen a los que se aprecian en la *bunga* o *botija*. Estas semejanzas terminológicas, morfológicas, funcionales y acústicas, contribuyen a reforzar la hipótesis del origen africano de este instrumento (Vinueza y Pérez, 1986, no. 8: 82-88). Aunque en aras de alcanzar una precisión mayor, puede considerarse la refuncionalización, entre los africanos de procedencia bantú traídos a Cuba, de la vasija de barro importada de España.

Según expresa Ortiz, algunos africanos de nación le dijeron que la botija se tocaba en los cabildos congo de Cuba, pero no abunda en datos que permitan una ubicación geográfica o temporal al respecto (1952-1955, v. V: 352).

Algunas fuentes señalan, con mayor certeza, la presencia de la botija a partir del siglo XIX, vinculada con festejos patronales y de carnaval. Se describe que en Santiago de Cuba en época de máscaras, junio de 1852, “un grupo formado por un tal Burgos, que tocaba el redoblante en las orquestas, recorrió las calles el día de San Juan. Este batallón o piquete estaba integrado por hombres y mujeres de color, pertenecientes a un extraviado barrio conocido por La Chácara. Dos o tres botijuelas, perforadas en el centro, que con el aire de los labios producían el efecto

de veinte contrabajos, era todo el acompañamiento” (Fuentes Matons, 1981: 181).

La vinculación del instrumento con los conjuntos de son y el criterio a partir del cual se le adjudica un origen en la región oriental a esta expresión genérica, hacen que, por extensión, a la botija se le atribuya un uso primigenio en zonas de la antigua provincia Oriente, y se añade que su presencia en La Habana se manifiesta alrededor de 1910, junto con los miembros del Ejército Permanente que trajeron el son a la capital.³⁹ En realidad, este criterio adolece de los mismos puntos vulnerables que creemos tiene la hipótesis acerca del origen y profusión del son, pues hoy día se analiza, con mayor fuerza, la posibilidad de formas expresivas soneras, semejantes y coincidentes, en otras áreas del territorio, donde se presentaron condiciones económico-sociales similares a las materializadas en la región sur de la antigua provincia Oriente. Con tales antecedentes, tal vez, el empleo de la botija, ya asociada al son o a otras expresiones, fuese común en varios puntos del territorio nacional. Mas, no puede dejarse de resaltar que en el ambiente sonero alcanzó mayor difusión y en igual medio logró permanecer hasta fecha más reciente.

El instrumento aún se tocaba, hacia 1980, en algunos conjuntos ubicados en Ciudad de La Habana, Sancti Spiritus y Santiago de Cuba; pero en agrupaciones que trataban de mostrar la permanencia de expresiones soneras muy tradicionales, como parte de la preservación patrimonial de la música.

En medios citadinos —sobre todo, al alcanzar el son una difusión mayor en la capital—, tras la década del 20, empezó a languidecer el uso de la botija y poco a poco resultó más excepcional hallar un buen botijero.

Finalmente, es significativo que hechos y situaciones diversas provocaron la desaparición de instrumentos y conjuntos instrumentales; no obstante, estimamos que los datos referidos pueden contribuir a la reconstrucción de sus procesos de desarrollo y desintegración, en medio de la cultura musical de Cuba.

39 Según el musicólogo Alberto Muguercia, a este proceso migratorio se debió la presencia del son en la capital.

Complejos y conjuntos instrumentales de la música folclórico-popular cubana¹

7

En los conjuntos instrumentales, las diversas clases y tipologías de instrumentos de la organología cubana han logrado perfeccionar y desarrollar al máximo sus cualidades acústicas y posibilidades estético-musicales. De ahí que el estudio de los conjuntos instrumentales y vocal-instrumentales, resulte imprescindible para comprender cabalmente la trascendencia del instrumento de música como resultado y reflejo del pensamiento musical del cubano.

Un conjunto instrumental es un agrupamiento de instrumentos, o de voces e instrumentos, que responden a una definición estructural concreta y a la interrelación funcional —tímbrico-rítmica, tímbrico-melódica y tímbrico-armónica— de todos sus componentes en la realización de un repertorio de géneros, especies y estilos interpretativos tradicionalmente establecidos.

Sin embargo, el análisis de un conjunto no sólo implica la descripción de la combinatoria de los elementos integrantes, dada en las voces y tipos instrumentales concretos y la interrelación de éstos con su propio sistema de relaciones músico-funcionales, también ha de tomarse en cuenta su efectividad para satisfacer ciertas demandas sociales y códigos estéticos de comunicación musical, válidos en los límites de un reducido sector de la población o extendidos a toda la nación.

Si examinamos que, en la práctica folclórico-popular cubana, la música como fenómeno socializador tiende a realizarse o consumirse en grupo, podrá comprenderse que la integración de un conjunto de dos, tres o más instrumentos musicales, resulta imprescindible para satisfacer las necesidades de expresión musical y, en muchos casos, también danzaría de un grupo humano, y esa necesidad va mucho más allá del mero acompañamiento rítmico, melódico o armónico del canto o del baile.

En todo entorno de realización musical folclórico-popular, ya sea laico o religioso, la integración de uno o más conjuntos instrumentales resulta una tendencia natural y se manifiesta como un comportamiento ge-

neral y estable. Este comportamiento no es aislado, sino se expresa en relación con el resto del quehacer sociomusical folclórico-popular y profesional. Por tanto, sobre los conjuntos instrumentales inciden la práctica profesional y los medios de difusión masiva que impulsan la renovación tímbrica y del repertorio, e imprimen a los agrupamientos la variabilidad y dinamismo que se observan en el transcurrir del tiempo.

Se trata, pues, de asumir el conjunto instrumental a partir de los criterios que emanan de sus cualidades integrativas y funcionales, y como un sistema musical dinámico, de proyecciones sociales específicas en la cultura material y espiritual del cubano, tanto en zonas rurales como urbanas.

Los grupos más o menos pequeños de hombres y mujeres que se relacionan entre sí para la práctica musical empírica o de relativa proyección profesional, logran cohesionarse a partir de una integración familiar o vecinal, por la acción de alguna institución laboral, regional o particularmente cultural; y los distingue, entre los factores significativos, la realización de un repertorio más o menos apegado a la tradición de la localidad, la región o el país.

En el transcurso de esta obra se ha mencionado y, en gran medida, analizado una buena parte de los diferentes conjuntos en que participan los instrumentos reseñados y la función que desempeñan éstos en los numerosos agrupamientos. No obstante, aún queda la necesidad de establecer criterios generalizadores que posibiliten comprender a plenitud el amplio y diverso espectro de los conjuntos instrumentales de la música folclórico-popular cubana.

Un antecedente válido en el intento de analizar y sistematizar el estudio de este fenómeno, ha sido expresado por Juan M. Villar, cuando señala que “las tipologías instrumentales no resultan de la suma caprichosa de elementos, sino son el producto de la unidad estructural de *grupos de elementos rectores tímbricos distintivos y elementos tímbricos rectores comunes*. Los primeros son capaces de caracterizar o diferenciar distintas tipologías, por la especificidad de su combi-

1 María Elena Vinuesa González, Ana Victoria Casanova Oliva, Carmen María Sáenz Coopat, Laura Vilar Álvarez y Victoria Eli Rodríguez, autoras.

natoria o de su individualidad tímbrica y de agrupar alrededor de su núcleo a un determinado número de variantes tipológicas que no pueden existir si no quedara al menos uno de estos elementos tímbricos; mientras que los segundos agrupan en torno a sí a los elementos que emparentan a todas las variantes [o combinaciones] de una misma tipología e incluso a las propias tipologías que proceden de un mismo núcleo organofónico de referencia” (1989).

Según el mismo autor, por *variante tipológica* ha de entenderse aquella combinación cuya resultante se ha modificado por la omisión y/o sustitución de elementos rectores tímbricos —tanto distintivos como comunes— y por la posible sustitución de elementos no rectores.

Estas consideraciones teóricas proporcionan un primer nivel de análisis, por intermedio del cual pueden establecerse diferenciaciones tímbricas de orden cualitativo en correspondencia con cada tipología o unidad estructural concreta. Mas, no resuelven los nexos de funcionalidad y continuidad histórica que se expresan en el desarrollo particular y general de los conjuntos instrumentales cubanos.

Esto nos lleva a introducir un criterio más abarcador que *tipología* y *conjunto*, capaz de delimitar y definir los macro y microsistemas que integran el universo de los conjuntos instrumentales cubanos; este criterio es el de *complejo instrumental*. Entonces, por complejo instrumental se entienden todas las tipologías y variantes tipológicas estabilizadas en el desarrollo de cada uno de los géneros y manifestaciones de la música folclórico-popular cubana, que en su composición instrumental presentan nexos funcionales, morfológicos e históricos.

Las tipologías representan distintas fases o niveles de desarrollo, expresados en modelos concretos tradicionalmente aceptados en el decursar de los géneros o manifestaciones para las cuales se han creado y que coexisten sincrónica y diacrónicamente con otros modelos más contemporáneos. De acuerdo con la fase o nivel de desarrollo del género o la manifestación en que se establece cada conjunto, puede considerarse como *modelo primario* o *modelo terminal* del complejo o conjunto. Un modelo primario es:

a) el resultado de la reconstrucción de núcleos organofónicos de culturas musicales antecedentes, o

b) aquel que aparece en las primeras fases de concreción de un género. Éste puede establecerse como un conjunto definitivo y devenir arquetipo. También puede generar diversas tipologías dadas en las variantes locales del proceso específico de reconstrucción cultural, o ser fuente de múltiples variantes tipológicas.

El modelo terminal es el que en cierta fase de desarrollo de un género o manifestación se concreta como tipología estable. Éste puede convertirse, a su vez, en generador de fases cualitativamente superiores en el desarrollo general de los complejos instrumentales.

En el tránsito de un modelo primario a uno terminal aparecen múltiples variantes de la tipología generado-

ra que no llegan a estabilizarse como nuevos modelos o tipologías, y se consideran *modelos transitorios*. En algunos casos, por las características particulares del género o especie a los que se asocian, constituyen exponentes únicos microlocalizados regionalmente. En cada una de sus manifestaciones, estos modelos tienen valor de estabilidad y tradicionalidad para el grupo portador.

Debe tomarse en cuenta la posible existencia de conjuntos cuya integración resulta circunstancial debido a la omisión, adición o sustitución de los instrumentos habituales, sin que pueda llegar a tenerse como un modelo transitorio. El conjunto instrumental es la forma concreta en que se materializan los modelos primarios, terminales y transitorios en cualquiera de las fases o estadios de desarrollo de un complejo instrumental.

Ha de destacarse que también hay conjuntos que no llegan a constituir complejos instrumentales porque se han conservado como única tipología caracterizadora de cierta manifestación musical.

Tras las investigaciones de campo realizadas pueden aislarse un total de 25 complejos y conjuntos instrumentales vigentes en la música folclórico-popular cubana. A continuación se relacionan estos 25 complejos y conjuntos instrumentales y se señala el número de variantes o combinaciones tipológicas recogidas como las más frecuentes o habituales en la práctica musical:

Complejos instrumentales *Número de combinaciones o variantes tipológicas*

Yuka	2
Palo	2
Makuta	2
Arará	3
Tumba francesa	2
Tahona	2
Radá	4
Tanbourin	3
Gagá	14
Bembé	11
Güiros	5
Iyesá	2
Rumba	7
Conga	20
Punto	23
Son	66

Conjuntos instrumentales

Kinfuiti	1
Biankomeko	1
Olokun	1
Batá	1
Dundún	1
Gangá	1
Nagó ²	2
Tonadas trinitarias	1
Coro de clave	1

(Ver Tabla 1.)

2 Aunque el nagó presenta dos combinaciones instrumentales, no constituye un complejo. La variante muestra la sustitución de uno de los instrumentos originales —nagó por radá—, sin que se produzca modificación alguna en las funciones musicales.

<i>Complejos instrumentales</i>	<i>Combinaciones instrumentales</i>	<i>Provincias</i>	<i>Complejos instrumentales</i>	<i>Combinaciones instrumentales</i>	<i>Provincias</i>
	4 Guitarra Laúd 1 o 2 tres	HB CH M LT		15 Guitarra Tres Claves y/o güiro (guayo) Maracas Bongó o tumbadora Marímbula o contrabajo	HB CA CG
	5 Guitarra o tres Claves y/o machete o güiro (guayo)	PR IJ		16 2 laúdes 2 tres Claves Güiro (guayo) Tumbadora Contrabajo	HB
	6 1 o 2 guitarras Laúd o tres Claves y/o güiro (guayo) (uso ocasional de la quijada)	PR HB CH M VC CF SS CA CG LT HOL GR STG GMO IJ		17 2 guitarras Tres Claves Güiro (guayo) Maracas 1 o 2 tumbadoras Contrabajo	HB HOL
	7 Laúd 1 o 2 tres Güiro (guayo) (uso ocasional de maracas)	PR HB CH M VC CF SS IJ		18 2 guitarras Tres Claves Güiro (guayo) Maracas Bongó o pailas Tumbadora Contrabajo	HOL
	8 Cuatro 2 guitarras Claves Güiro (guayo)	GR		19 Guitarra Laúd Tres Maracas Contrabajo	PR
	9 2 guitarras Laúd 2 tres Claves	M		20 1 o 2 guitarras Laúd Tres Claves y/o güiro (guayo) Maracas Tumbadora Marímbula o contrabajo	PR HB CH M VC CF CG GR
	10 1 o 2 guitarras Laúd Tres Claves y/o güiro (guayo) Maracas	PR HB CH M VC CF SS CA CG LT IJ		21 2 guitarras Laúd Tres Claves y/o güiro Maracas Bongó Tumbadora Contrabajo	M CF CG
	11 1 o 2 guitarras Tres Claves y/o güiro (guayo) Maracas Bongó o tumbadora	PR HB CH M VC CF SS CA CG LT HOL GR STG		22 2 guitarras Tres Violín Claves Güiro (guayo) Bongó Marímbula	SS CA
	12 1 o 2 guitarras Laúd Tres Claves y/o güiro (guayo) Maracas Bongó y/o pailas y/o tumbadora	PR HB CH M VC CF SS CG LT HOL GR STG			
	13 1 o 2 guitarras 1 o 2 laúdes 2 tres Claves Güiro (guayo) Maracas Bongó	CH			
	14 Tres Claves Maracas Marímbula	HB			

<i>Complejos instrumentales</i>	<i>Combinaciones instrumentales</i>	<i>Provincias</i>	<i>Complejos instrumentales</i>	<i>Combinaciones instrumentales</i>	<i>Provincias</i>
SON ⁸	23 2 guitarras Laúd 2 tres Claves Güiro (guayo) Tumbadora Contrabajo	HB		Cencerro Claves Güiro Maracas Bongó Pailas 2 tumbadoras Piano Contrabajo	HOL GR
	1 Tres o guitarra Maracas Marímbula	PR HB CH M VC CF SS CA CG LT HOL GR STG GMO IJ	9 Tres Cencerro Claves Güiro Maracas Bongó Tumbadora Flauta Trompeta 2 trombones 3 violines Organeta Guitarra bajo (e)	GR	
	2 Tres o guitarra Cencerro y/o claves Maracas Bongó o tumbadora Contrabajo o marímbula	PR HB CH M VC CF SS CA CG LT HOL GR STG GMO IJ		10 Tres Guitarra Claves Maracas Marímbula	PR HB CH M VC CF SS CA CG LT HOL GR STG GMO IJ
	3 Tres Güiro (guayo) Maracas Bongó Marímbula	STG GMO		11 Tres Guitarra Claves Güiro (guayo) Bongó o tumbadora Marímbula o contrabajo	PR HB CH M VC CF SS CA CG LT HOL GR STG GMO IJ
	4 Tres o guitarra Cencerro y/o claves Güiro (guayo) Maracas Bongó o pailas 1 o 2 tumbadoras Contrabajo o marímbula	PR HB STG		12 Tres Guitarra Maracas Bongó Tumbadora Contrabajo o marímbula	PR HB CH M VC CF SS CA CG LT HOL GR STG GMO IJ
	5 Tres Cencerro Claves Güiro Bongó Pailas o batería 1 o 2 tumbadoras Contrabajo	CA CG		13 Tres Guitarra Cencerro Claves Güiro (guayo) Maracas Bongó o pailas 1 o 2 tumbadoras Contrabajo o marímbula (uso ocasional del güiro [agbe])	PR HB CH M VC CF SS CA CG LT HOL GR STG GMO IJ
	6 Guitarra (e) Claves y/o maracas Pailas y/o batería 1 o 2 tumbadoras Organeta Guitarra bajo (e)	PR		14 Tres Guitarra Trompeta Cencerro Claves Güiro Maracas	PR HB CH M VC CF SS CA CG LT HOL GR STG
	7 Guitarra (e) Pailas 2 tumbadoras Flauta 3 violines Organeta Guitarra bajo (e)	PR HB			
	8 Tres o guitarra	PR CA CG			

8 Sustitución ocasional de las tumbadoras por bocuces en las provincias Ciego de Ávila, Las Tunas, Granma, Santiago de Cuba y Guantánamo.

<i>Complejos instrumentales</i>	<i>Combinaciones instrumentales</i>	<i>Provincias</i>	<i>Complejos instrumentales</i>	<i>Combinaciones instrumentales</i>	<i>Provincias</i>
	Bongó Tumbadora Contrabajo o marímbula			Maracas Bongó 1 o 2 tumbadoras Contrabajo	
	15			22	
	Tres	PR CA HOL		2 guitarras	HB CH CF
	Guitarra	GR		Cencerro	
	Cencerro			Claves	
	Claves			Güiro	
	Güiro			Maracas	
	Maracas			Bongó	
	Pailas			Pailas y/o batería	
	1 o 2 tumbadoras			1 o 2 tumbadoras	
	Piano y/o organeta			Piano	
	Guitarra bajo (e)			Contrabajo o guitarra bajo (e)	
	16			23	
	Tres	PR HB CH		2 guitarras	LT GR
	Guitarra	M VC CF		Cencerro	
	1 o 2 trompetas	SS CA CG		Claves	
	Cencerro	LT HOL GR		Güiro	
	Claves	STG GMO IJ		Maracas	
	Güiro			Bongó	
	Maracas			Pailas	
	Bongó o tumbadora			1 o 2 tumbadoras	
	Piano y/u organeta			Saxofón	
	Contrabajo			Piano u organeta	
	17			Contrabajo o guitarra bajo (e)	
	Tres	CG		24	
	Guitarra			2 guitarras	GR HOL
	Cencerro			Cencerro	
	Claves			Güiro (guayo)	
	Güiro			Maracas	
	Maracas			Bongó	
	Bongó			Pailas	
	Pailas y/o tumbadoras			1 o 2 tumbadoras	
	Saxofón			Trompeta	
	Contrabajo			Trombón	
	18			Piano u organeta	
	Tres	PR CA IJ		Guitarra bajo (e)	
	Guitarra			25	
	Cencerro			Tres	GR
	Claves			2 guitarras	
	Güiro			Claves	
	Maracas			Maracas	
	Bongó			26	
	Pailas			Tres	HB CF LT
	Saxofón			2 guitarras	HOL GR
	Piano u organeta			Cencerro	STG GMO
	Guitarra bajo (e)			Claves	
	19			Güiro (guayo)	
	2 guitarras	HOL		Maracas	
	Maracas			Bongó	
	Bongó			1 o 2 tumbadoras	
	20			Contrabajo o marímbula	
	2 guitarras	HB M CF		27	
	Claves	CG GR GMO		Tres	CF LT HOL
	Maracas			2 guitarras	GR
	Güiro			Cencerro	
	Bongó o pailas			Claves	
	1 o 2 tumbadoras			Güiro (guayo)	
	Contrabajo o marímbula			Maracas	
	21			Bongó	
	2 guitarras	M LT		Pailas	
	Trompeta			1 o 2 tumbadoras	
	Cencerro			Contrabajo o marímbula	
	Claves				

<i>Complejos instrumentales</i>	<i>Combinaciones instrumentales</i>	<i>Provincias</i>	<i>Complejos instrumentales</i>	<i>Combinaciones instrumentales</i>	<i>Provincias</i>
	28			34	
	Tres	CF LT		2 guitarras	HB
	2 guitarras			Laúd	
	Cencerro			Claves	
	Claves			Maracas	
	Maracas			Güiro	
	Güiro (guayo)			Bongó	
	Batería			Tumbadora	
	Tumbadora			Contrabajo	
	Guitarra bajo (e)				
	29			35	
	Tres	HB M		2 guitarras	PR CH
	2 guitarras			Laúd	
	Trompeta			Trompeta	
	Cencerro			Cencerro	
	Claves			Güiro	
	Güiro (guayo)			Bongó	
	Maracas			Pailas	
	Bongó			Tumbadora	
	1 o 2 tumbadoras			Contrabajo	
	Contrabajo				
	30			36	
	Tres	M CF		Tres	HB VC CF
	2 guitarras			Guitarra	
	Cencerro			Laúd	
	Claves			Cencerro	
	Maracas			Claves	
	Pailas y/o batería			Güiro	
	Piano u organeta			Maracas	
	Guitarra bajo (e)			1 o 2 tumbadoras	
				Contrabajo	
	31			37	
	2 tres	PR HB		Tres	PR HB CH
	Guitarra			1 o 2 guitarras	M VC CF
	Cencerro			Laúd	SS CG LT
	Claves			Cencerro	HOL GR
	Güiro			Claves	STG IJ
	Maracas			Güiro (guayo)	
	Bongó			Maracas	
	1 o 2 tumbadoras			Bongó y/o pailas	
	Contrabajo o guitarra			1 o 2 tumbadoras	
	bajo (e)			Contrabajo	
	(uso ocasional del güiro				
	[agbe o chequeré])			38	
	32			Tres	HB
	2 tres	PR		Guitarra	
	Guitarra			Laúd	
	Cencerro			Claves	
	Claves			Güiro (guayo)	
	Güiro			Maracas	
	Maracas			2 tumbadoras	
	Bongó			2 saxofones	
	Pailas			Contrabajo	
	1 o 2 tumbadoras				
	Marímbula			39	
	33			Tres	HOL
	2 tres	VC		Guitarra	
	Guitarra			Laúd	
	Trompeta			2 trompetas	
	Cencerro			Cencerro	
	Claves			Claves	
	Güiro			Güiro (guayo)	
	Maracas			Maracas	
	Bongó			Bongó	
	1 o 2 tumbadoras			1 o 2 tumbadoras	
	Contrabajo			Contrabajo	
				40	
				2 tres	PR
				Guitarra	
				Laúd	

<i>omplejos instrumentales</i>	<i>Combinaciones instrumentales</i>	<i>Provincias</i>	<i>Complejos instrumentales</i>	<i>Combinaciones instrumentales</i>	<i>Provincias</i>
	Cencerro Claves Güiro (guayo) Maracas Bongó 1 o 2 tumbadoras Contrabajo			Cencerro Claves Güiro Maracas Bongó o tumbadora Marímbula	
	41			47	
	Tres 2 guitarras Laúd Cencerro Claves Maracas Pailas 1 o 2 tumbadoras Flauta Trompeta Contrabajo	LT		Tres Guitarra Violín Cencerro Claves Güiro (guayo) Maracas Bongó Tumbadora Contrabajo	CA
	42			48	
	Tres Cuatro Cencerro Claves Güiro (guayo) Maracas Bongó Contrabajo	CH HOL GR		3 guitarras Güiro Maracas Bongó Tumbadora Marímbula	GMO
	43			49	
	Tres Guitarra Cuatro Cencerro Claves Güiro (guayo) Maracas Bongó Tumbadora Contrabajo	LT HOL		4 guitarras Trompeta Cencerro Maracas Bongó Pailas Tumbadora Contrabajo	STG
	44			50	
	Tres Guitarra Cuatro Cencerro Claves Güiro (guayo) Bongó Pailas 1 o 2 tumbadoras Flauta Piano Contrabajo	CA		2 tres 2 guitarras Cencerro Claves Maracas Pailas 1 o 2 tumbadoras Contrabajo	CG
	45			51	
	Guitarra Cuatro Laúd Cencerro Claves Güiro (guayo) Maracas Bongó 1 o 2 tumbadoras Contrabajo	HB CG		2 tres 2 guitarras Laúd Claves Güiro (guayo) Maracas Bongó y/o pailas Tumbadora Contrabajo	HB
	46			52	
	2 guitarras Cuatro	GR STG GMO IJ		Acordeón Cencerro Güiro (guayo) Maracas Pailas Tumbadora Marímbula	SS GR
				53	
				Acordeón Guitarra Cencerro Claves	CG HOL GR GMO

<i>Complejos instrumentales</i>	<i>Combinaciones instrumentales</i>	<i>Provincias</i>	<i>Complejos instrumentales</i>	<i>Combinaciones instrumentales</i>	<i>Provincias</i>
	Güiro (guayo) Maracas Pailas y /o tumbadoras Contrabajo o marímbula			Cencerro Claves Güiro (guayo) Maracas Bongó Pailas Tumbadora Contrabajo	
	54 Acordeón Tres Claves Güiro (guayo) Maracas Bongó y/o pailas Tumbadora Contrabajo o marímbula	PR HB VC GR		60 Acordeón 4 guitarras Cencerro Güiro (guayo) Bongó Pailas Batería Organeta	HOL
	55 Acordeón Guitarra Trompeta Güiro (guayo) Pailas Tumbadora Contrabajo	VC HOL		61 Órgano oriental Güiro (guayo) Timbales	HOL GR
	56 Acordeón Guitarra Tres Cencerro Claves Güiro (guayo) Maracas Bongó y/o pailas Tumbadora Contrabajo o marímbula	CF CA HOL GR		62 Órgano oriental Claves Güiro (guayo) Maracas Timbales	GR
	57 Acordeón Guitarra Tres Trompeta Cencerro Claves Maracas Bongó Tumbadora Contrabajo o marímbula	SS		63 Órgano oriental Cencerro Güiro (guayo) Timbales o pailas	CG GR
	58 2 acordeones Guitarra Claves Maracas Pailas Tumbadora	GR		64 Órgano oriental Claves Güiro (guayo) Bongó y/o tumbadora Timbales o pailas	CH LT HOL GR
	59 Acordeón 3 o 4 guitarras	M LT		65 Órgano oriental Güiro (guayo) Batería Bongó	LT HOL
				66 Órgano oriental Cencerro Claves Güiro (guayo) Maracas Pailas 1 o 2 tumbadoras	PR LT GR STG

<i>Conjuntos instrumentales</i>	<i>Combinaciones instrumentales</i>	<i>Provincias</i>	<i>Conjuntos instrumentales</i>	<i>Combinaciones instrumentales</i>	<i>Provincias</i>
KINFUITI	1 Guataca Acheré o maraca Kinifuiti 3 tambores ngoma	HB	GANGÁ	1 Guataca o cencerro Acheré 3 tambores gangá	M
BIANKOMEKO	1 Ekón Erikundi 4 tambores biankomeko	CH M	NAGÓ	1 Guataca o cencerro 3 tambores nagó	CG
OLOKUN	1 Agogo 4 tambores de Olokun	M	2 Guataca o cencerro 2 tambores nagó Tambor radá	CA CG LT STG	
BATÁ	1 3 tambores batá (ocasionalmente acheré o chachá)	HB CH M VC CG STG	TONADAS TRINITARIAS	1 Guataca Güiro (guayo) 3 tambores de tonadas	SS
DUNDÚN	1 Guataca Acheré 4 tambores dundún	CF	CORO DE CLAVE	1 Claves Marímbula Bongó Guitarra Tres	SS

TABLA 2
TENDENCIA FUNCIONAL RÍTMICA (2.1)

a) Membranófono en función improvisatoria en el plano más grave				
b) Membranófonos en función de líneas rítmicas conductoras y complementarias en los planos más agudo y medio				
c) Idiófono metálico en función de línea rítmica conductora		c) Idiófono no metálico en función de línea rítmica conductora		c) Ausencia o empleo ocasional de idiófonos en función de líneas rítmicas conductoras o complementaria
d) Idiófonos metálico y no metálico en función de líneas rítmicas complementarias	d) Ausencia de idiófonos en función de líneas rítmicas complementarias	d) Idiófonos metálicos en función de líneas rítmicas complementarias	d) Ausencia de idiófonos en función de líneas rítmicas complementarias	
Yuka 1	Yuka 2	Tumba francesa 1-2	Makuta 1	Tahona 1
Palo 1-2				
Makuta 2	Radá 1			Batá UT
Arará 1-2-3	Bembé 5-6-7-8			
Tahona 2	Iyesá 1			
Radá 2-3-4				
Bembé 1-2-3-4-9-10-11	Olokun UT			
Iyesá 2				
Dundún UT				
Gangá UT				
Tonadas trinitarias UT				
Kinfuiti UT				
Biankomeko UT				

NOTA: UT: única tipología.

TENDENCIA FUNCIONAL RÍTMICA (2.2)

a) Idiófono no metálico en función improvisatoria en el plano más grave				
b) Idiófono no metálico en función de línea rítmica conductora				b) Idiófonos metálico y no metálico en función de línea rítmica conductora
c) Idiófono no metálico en función de línea rítmica complementaria				c) Idiófono no metálico en función de línea rítmica complementaria
d) Membranófonos en función de líneas rítmicas conductoras y complementaria en los planos medio y agudo	d) Membranófono con sentido plurifuncional en líneas rítmicas conductoras y complementaria y de improvisación en el plano agudo	d) Membranófono en función improvisatoria en el plano agudo		
		e) Membranófono en función de líneas rítmicas conductoras y complementaria en el plano más grave	e) Membranófonos en función de líneas rítmicas conductoras y complementaria en los planos medio y grave.	
Rumba 2.1	Güiros 1-2	Güiros 4	Güiros 3	Güiros 3

NOTA: En el conjunto instrumental de rumba 2 pueden emplearse en el plano improvisatorio un cajón de registro más grave o más agudo. El uso indistinto de uno u otro modifica el comportamiento dentro de esta tendencia (rumba 2.1 y 2.2). También en el mismo conjunto, la improvisación puede realizarla el membranófono más agudo y modifica igualmente el comportamiento general (rumba 2.3).

TENDENCIA FUNCIONAL RÍTMICA (2.3)

a) Idiófono no metálico en función improvisatoria en el plano más agudo

b) Idiófonos no metálicos en función de líneas rítmicas conductora y complementaria

c) Idiófonos no metálicos en función de líneas rítmicas conductora y complementaria en los planos más grave y medio

c) Membranófonos en función de líneas rítmicas conductoras y complementarias en los planos más grave y medio

Rumba 1

Rumba 2.2

TENDENCIA FUNCIONAL RÍTMICA (2.4)

a) Membranófono en función improvisatoria en el plano más agudo

b) Membranófonos en función de líneas rítmicas conductoras y complementarias en los planos medio y más grave

b) Membranófonos e idiófonos no metálicos en función de líneas rítmicas conductora y complementaria

c) Idiófonos no metálicos en función de línea rítmica conductora

c) Idiófono metálico en función de línea rítmica conductora

c) Idiófonos metálico y no metálico en función de línea rítmica conductora

c) Idiófono no metálico en función de línea rítmica conductora

d) Idiófonos metálico o no metálico en función de línea rítmica complementaria

d) Ausencia de idiófono en función de línea rítmica complementaria

d) Idiófonos metálico y no metálico en función de línea rítmica complementaria

d) Ausencia de idiófono en función de línea rítmica complementaria

d) Idiófono no metálico en función de línea rítmica complementaria

d) Idiófono no metálico en función de línea rítmica complementaria

Rumba 4b-5

Rumba 3-4a

Gagá 1-2
Conga 1a-10

Tanbourin 3
Gagá 3-4
Nagó 1-2

Rumba 6

Rumba 2.3

NOTA: Cuando en el conjunto hay uso sustitutivo u ocasional de instrumentos de una u otra tipología que modifica la resultante tímbrica funcional, se señala con las letras a, b, c, las variantes posibles. Se mantiene el número de orden que identifica al conjunto en la Tabla 1.

TABLA 3

TENDENCIA FUNCIONAL RÍTMICO-MELÓDICA

a) Membranófono en función improvisatoria en el plano más agudo

b) Aerófono melódico y en función improvisatoria

c) Membranófonos en función de líneas rítmicas conductora y complementaria en planos medio y más grave

d) Idiófono metálico en función de línea rítmica conductora

e) Idiófono metálico en función de línea rítmica complementaria

e) Idiófono no metálico en función de línea rítmica complementaria

Conga 11, 12a, 13a

Conga 12b, 13b

TABLA 4
TENDENCIA FUNCIONAL RÍTMICO-ARMÓNICA

a) Membranófonos en función de líneas rítmicas conductoras y complementarias en los planos más grave y medio		
b) Membranófonos en función improvisatoria en el plano más agudo		
c) Idiófonos metálicos y no metálicos en función de línea rítmica conductora		
d) Ausencia de idiófonos en la línea rítmica complementaria	d) Presencia de idiófonos no metálicos en función de línea rítmica complementaria	
e) Cordófono y aerófonos en función de bajo armónico	e) Idiófonos en función de bajo armónico	e) Cordófono y aerófonos en función de bajo armónico
Gagá 5, 6, 7, 8, 9	Rumba 7	Gagá 10, 11, 12, 13, 14

TABLA 5
TENDENCIA FUNCIONAL MELÓDICO-ARMÓNICA

- a) Cordófono en función improvisatoria en el plano más agudo
- b) Cordófonos en función melódica y armónica

Punto 1, 2, 3, 4

TABLA 6
TENDENCIA FUNCIONAL RÍTMICO-MELÓDICO-ARMÓNICA (6.1)

- a) Ausencia de eventos improvisatorios
- b) Idiófonos y membranófonos en funciones de líneas rítmicas conductora y complementaria
- c) Cordófonos en función melódica y armónica

Coro de clave

TENDENCIA FUNCIONAL RÍTMICO-MELÓDICA-ARMÓNICA (6.2)

a) Membranófono en funciones improvisatoria, conductora y complementaria en el plano más agudo		
b) Idiófono metálico en línea conductora	b) Idiófono no metálico en línea conductora	
c) Ausencia de línea complementaria	c) Idiófono metálico en línea complementaria	c) Idiófonos metálico y no metálico en línea complementaria
d) Cordófono en función melódica	d) Aerófono en función melódico-armónica	d) Aerófono en función melódico-armónica
Tanbourin 1a	Son 64	Son 62, 66

TENDENCIA FUNCIONAL RÍTMICO-MELÓDICO-ARMÓNICA (6.3)

- a) Membranófono en función improvisatoria en el plano más agudo
- b) Aerófono melódico en función improvisatoria
- c) Membranófonos en funciones de líneas rítmicas conductora y complementaria en los planos medio y grave
- d) Aerófonos melódicos en función armónica
- e) Idiófono metálico en función de línea rítmica conductora
- f) Idiófono metálico en función de línea rítmica complementaria
- g) Idiófono no metálico en función de línea rítmica complementaria

Conga 14, 15, 16, 17a, 19, 20

Conga 17b, 18

TENDENCIA FUNCIONAL RÍTMICO-MELÓDICO ARMÓNICA (6.4)

- a) Membranófono en función improvisatoria en el plano agudo y membranófono en función de líneas conductora y complementaria
 b) Aerófono melódico-armónico en función improvisatoria
 c) Idiófono metálico en función de línea conductora c) Ausencia de línea conductora c) Idiófono no metálico en función de línea conductora

Tanbourin 1b

- d) Idiófono no metálico en función de línea complementaria d) Idiófono metálico en función de línea complementaria d) Idiófonos metálico o no metálico en función de línea complementaria d) Idiófono metálico o no metálico en función de línea complementaria d) Idiófonos metálico y no metálico en función de línea complementaria d) Idiófono no metálico en función de línea complementaria

Son 64

- e) Idiófono en función de bajo armónico e) Cordófono melódico-armónico no improvisador e) Cordófono melódico-armónico no improvisador
 f) Idiófono o cordófono en función de bajo armónico f) Aerófono melódico-armónico no improvisador

Tanbourin 2 Son 63 Son 52 Son 61, 65 Son 53 Son 58

TENDENCIA FUNCIONAL RÍTMICO-MELÓDICO-ARMÓNICA (6.5.1)

- a) Cordófonos en función melódica improvisatoria y melódico-armónica no improvisatoria
 b) Idiófono no metálico en función de línea conductora
 c) Ausencia de línea complementaria c) Idiófono metálico en función de línea complementaria c) Idiófono no metálico en función de línea complementaria
 d) Ausencia de membranófonos d) Ausencia de membranófonos d) Membranófono en función de líneas rítmicas conductora y complementaria d) Ausencia de membranófono d) Idiófono o cordófono en función de bajo armónico
 e) Ausencia de membranófono e) Membranófono en función de líneas rítmicas conductora y complementaria

Punto 5a, 9 Punto 5c, d Punto 11, 12, 13 Punto 6, 7, 8, 10 Son 25 Punto 14 Son 10 Punto 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23

TENDENCIA FUNCIONAL RÍTMICO-MELÓDICO-ARMÓNICA (6.5.2)

- a) Cordófonos en función melódica improvisatoria y melódico-armónica no improvisatoria
 b) Ausencia de línea rítmica conductora b) Idiófono metálico en función de línea rítmica conductora
 c) Idiófono no metálico en función de línea rítmica complementaria c) Ausencia de línea rítmica complementaria
 d) Ausencia de membranófono d) Ausencia de membranófono
 e) Cordófono en función de bajo armónico e) Idiófono en función de bajo armónico

Punto 19 Son 1 Punto 5b

TENDENCIA FUNCIONAL RÍTMICO-MELÓDICO-ARMÓNICA (6.6)

- a) Membranófono en función improvisatoria en el plano agudo
- b) Membranófono en función de líneas rítmicas conductora y complementaria
- c) Cordófono melódico en función improvisatoria
- d) Cordófono melódico-armónico no improvisador
- e) Idiófono metálico en función de línea conductora
- e) Ausencia de línea rítmica conductora
- e) Idiófono no metálico en función de línea rítmica conductora
- f) Idiófonos metálico y no metálico en función de línea complementaria
- f) Idiófono no metálico en función de línea rítmica complementaria
- f) Idiófono no metálico en función de línea rítmica complementaria
- f) Idiófono no metálico en función de línea rítmica complementaria
- f) Idiófonos metálico y no metálico en función de línea rítmica complementaria

Son 19

- g) Idiófono o cordófono en función de bajo armónico
 - g) Idiófono o cordófono en función de bajo armónico
 - g) Idiófono, cordófono o electrófono en función de bajo armónico
- Son 2a, 4a, 5, 26, 27 Son 2b, 4b Son 3, 11, 12, 20, 34, 48 Son 13, 28, 31, 32, 36, 37, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 50

TENDENCIA FUNCIONAL RÍTMICO-MELÓDICO-ARMÓNICA (6.7)

- a) Membranófono con función improvisatoria en el plano más agudo y en función de líneas rítmicas conductora y complementaria
 - b) Cordófono melódico con función improvisatoria y cordófono melódico-armónico no improvisatorio
 - c) Aerófono melódico en función improvisatoria
 - d) Idiófono no metálico en función de línea rítmica conductora
 - d) Idiófono metálico en función de línea rítmica conductora
 - e) Idiófonos metálico y no metálico en función de línea rítmica complementaria
 - e) Idiófono no metálico en función de línea rítmica complementaria
 - e) Idiófono metálico en función de línea rítmica complementaria
 - f) Ausencia de bajo armónico
 - f) Cordófono o idiófono como bajo armónico
 - f) Cordófono en función de bajo armónico
 - f) Cordófono en función de bajo armónico
- Son 29 Son 14, 17, 21, 33 Son 33 Son 35, 49
- g) Aerófono melódico-armónico no improvisador
 - g) Aerófono melódico-armónico no improvisador
- Son 39, 41 Son 38



Conjunto de bembé de Silverio Rodríguez Tomasón.
Frank País, Holguín, 1988.

Conjunto de la conga Rumbón Mayor. Manzanillo,
Granma, 1989.





Foto: Zobeida Ramos Venereo

Conjunto de conga con corneta china. Pueblo Nuevo, Holguín, 1988.



Foto: Raúl Díaz

Conjunto de la agrupación Carabali Olugo. Santiago de Cuba, 1987.



Foto: Rolando Córdoba

Conjunto de rumba con marimba. 10 de Octubre, Ciudad de La Habana, 1985.

Foto: Frank Escariz



Conjunto de punto con guitarra y laúd. Batabanó, La Habana, 1986.

Foto: Raúl Díaz



Conjunto de melcocha, caracterizado por la estabilidad armónica del contrabajo y acordeón. Pilón, Gramma, 1987.

Foto: María Elena Vinuesa González



Conjunto de punto de Parranda. Florencia, Ciego de Ávila, 1987.



Foto: Raúl Díaz

Agrupación de changüí. Baracoa, Guantánamo, 1984.

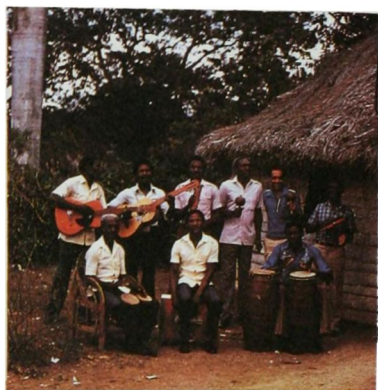


Foto Raúl Díaz

Agrupación de son montuno. Niceto Pérez, Guantánamo, 1984.



Foto: Raúl Díaz

Conjunto de son, agrupación La Melodía. Niceto Pérez, Guantánamo, 1984.



Foto: Laura Vilar Álvarez

Conjunto de son, agrupación Renovación 84. Florida, Camagüey, 1986.

Fuentes consultadas

Las referencias bibliográficas del texto están representadas mediante la norma UNESCO, con algunas modificaciones o adiciones de interés, atendiendo al volumen y complejidad de esta obra, en aras de reducir —en lo posible— el tiempo de localización de las fuentes consultadas y referidas en el texto y luego en la bibliografía general. Ésta se subdividió de la siguiente manera: Bibliografía, Prensa periódica, Documentos, Discografía, Partituras y Testimonios, en que a un primer nivel predominó el criterio de riguroso orden alfabético consecutivo ascendente en autor(es) y título; y, a un segundo nivel, el cronológico, diferenciándose las concurrentes en un mismo año, por una letra entre corchetes angulares.

En Bibliografía se consideró incluir todos los documentos públicos editados —bien sea por casas editoras, como por procesos editoriales ligeros—, entre los cuales están libros, memorias, anuarios, diccionarios, enciclopedias, compilaciones, atlas, conferencias, censos y monografías.

En cuanto a los repertorios como diccionarios, censos, memorias, atlas y enciclopedias, se optó por iniciar por estos mismos nombres la entrada al listado y el resto anterior quedó invertido al final del título entre paréntesis, con el afán de lograr una mayor homogeneidad para estos tipos de documentos.

Algunas referencias en el texto cuando aluden a notas al programa de discos o álbumes discográficos, se refiere al título del disco y número de acople de la placa, que remite al listado discográfico.

En Prensa periódica hallamos todos los artículos aparecidos en el texto, registrados por el autor (acompañado o no de una letra entre corchetes), título entre comillas, la preposición *en*, seguida del nombre de la publicación, lugar, fecha, año, volumen o época, número y paginación. En el cuerpo de la obra aparecerá adicionado a los elementos de la norma UNESCO, año de la publicación y número de la entrega.

Por su parte, Fuentes documentales recogen todos los documentos existentes en colecciones oficiales y particulares, trabajos de curso, de diploma y documentos inéditos.

Las colecciones oficiales se encuentran generalmente como depósito en instituciones estatales, pero como caso particular está la personal de Fernando Ortiz, distribuida entre la Biblioteca Nacional José Martí y el Instituto de Literatura y Lingüística de la

Academia de Ciencias. Los diversos fondos informativos de los archivos provinciales y estatales, también aparecen mencionados como colecciones con los fondos de que se trate, y en las iglesias, los libros de bautismos, matrimonios y entierros, así como en otras instituciones donde se localizan trabajos de curso, de diploma, bases de datos, diarios de campo y, finalmente, las colecciones personales.

La Discografía se registra el título acompañado de la firma discográfica, número de acople de la placa, año y características físicas, mientras las Partituras reciben un tratamiento semejante a los libros, en cuanto a sus datos de publicación.

Como Testimonios quedan recopilados los informantes, casas-templo, cabildos, agrupaciones de la música folclórico-popular y comparsas, agrupados por provincias según la división político-administrativa vigente desde 1975.

Los informantes aparecen registrados a partir de su(s) nombre(s) de pila y apellido(s), apodo, fechas de nacimiento y muerte (conocidas o aproximadas) y el municipio donde se efectuó la entrevista. Las agrupaciones, casas-templo, cabildos y comparsas, se listan junto con los informantes, según el primer criterio de ordenamiento y se acompañan con el dato del municipio donde se encuentran. En algunos casos, no existe información adicional del informante, quien participó indirectamente en una entrevista. En este caso el valor de su testimonio fue tal, que hizo ineludible su inclusión.

Bibliografía

ABAD, DIANA: “La estructura socioeconómica y demográfica colonial al iniciarse la década de 1860: aspectos fundamentales”, en *Temas acerca de la esclavitud*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1988.

ABADÍA MORALES, GUILLERMO: *Compendio general del folklore colombiano*, Editorial Banco Popular, Bogotá, 1983.

ABBOT, ABIEL: *Cartas escritas en el interior de Cuba, entre las montañas de Arcana, en el Este, y las de Cusco al Oeste, en los meses de febrero, marzo, abril y mayo de 1828*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965.

- ACOSTA, LEONARDO: *Música y descolonización*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1982.
- _____: *Del tambor al sintetizador*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983.
- AGOSTO DE MUÑOS, NÉLIDA: *El fenómeno de la posesión en la religión vodú; un estudio sobre la posesión por los espíritus y su relación con el ritual en el vodú*, Universidad de Puerto Rico, Instituto de Estudios del Caribe, Río Piedras, 1975 (Caribbean Monograph, Series, 14).
- AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO: *La población negra de México: 1519-1810, estudio etnohistórico*, Editorial Siglo XXI, México, 1972.
- AKPABOT, SAMUEL: *Ibibio Music in Nigerian Culture*, University Press, Michigan, 1975.
- ALÉN, OLAVO: *La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1986.
- ALVARENGA, ONEYDA: *Música popular brasileña*, Fondo de Cultura Económica, México, 1947 (Colección Tierra Firme, 33).
- ÁLVAREZ MUÑOZ, MANUEL Y RINA CABALLERO DEL RISCO: "La evolución histórica", en *Altas demográfico nacional / Cuba*, Comité Estatal de Estadísticas e Instituto Cubano de Geodesia y Cartografía, 1985: 9.
- AMADOR, EFRAÍN Y DORIS OROPESA: *Escuela del laúd campesino*, 1ª parte, Editora Musical de Cuba, La Habana, 1988.
- ANDUEZA, JOSÉ MARÍA: *Isla de Cuba pintoresca, histórica, política, literaria, mercantil e industrial*, Edición Ilustrada, Boix, Madrid, 1841.
- ANTOLITIA, GLORIA: *Situación de la música en Cuba en el siglo XVI*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1976.
- _____: *Cuba: dos siglos de música; siglos XVI y XVII*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984.
- ARAGÚ, DOMINGO F.: *Instrumentos cubanos de percusión*, Cuaderno no. 4, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1964.
- ARAUJO, NARA: *Viajeras al Caribe*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1983.
- ARETZ, ISABEL: *Instrumentos musicales de Venezuela*, Universidad de Oriente, Cunamá, 1967.
- Atlas de Cuba*, Instituto Cubano de Geodesia y Cartografía, La Habana, 1978.
- Atlas demográfico nacional / Cuba*, Comité Estatal de Estadísticas e Instituto Cubano de Geodesia y Cartografía [s.n.], La Habana, 1985.
- Atlas demográfico de Cuba / Cuba*, Comité Estatal de Estadísticas [s.n.], La Habana, 1979.
- Atlas nacional de Cuba / Academia de Ciencias de Cuba y Academia de Ciencias de la URSS* [s.n.], La Habana, 1970.
- Atlas nacional de Cuba (Nuevo) / Instituto de Geografía de la Academia de Ciencias de Cuba* [s.n.], La Habana, 1989.
- BACARDÍ Y MOREAU, EMILIO: *Crónicas de Santiago de Cuba, (1844-1922)*, Tipográfica de Carbonell y Esteve, Barcelona, 1908-1913.
- _____: *Vía crucis: páginas de ayer*, Biblioteca de El Cubano Libre, Santiago de Cuba, 1910.
- BACHILLER Y MORALES, ANTONIO: *Cuba primitiva, origen, lenguas, tradiciones e historia de los indios de las Antillas Mayores y las Lucayas*, 2ª ed. corr. y aum., Librería Miguel de Villa, Habana, 1883.
- BALTAR RODRÍGUEZ, JOSÉ [b]: "Estado de la cuestión y desarrollo de las investigaciones sobre la presencia china en Cuba", en *Simposio "Extremo Oriente Ibérico"*, I, Actas, Madrid, 1988 (en prensa).
- _____[c]: "Presencia de los inmigrantes chinos en la ciudad de La Habana y el surgimiento de sus asociaciones tradicionales", en *Simposio "Extremo Oriente Ibérico"*, I, Actas, Madrid, 1988 (en prensa).
- _____, y Raúl Simanca: "Apuntes para el estudio de las asociaciones patronímicas de inmigrantes chinos en la ciudad de La Habana", en *Simposio de la Cultura en Ciudad de La Habana, II, Memorias* [s.n.], La Habana, 1984.
- BARCIA, MA. DEL CARMEN: *Burguesía esclavista y abolición*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1987.
- BARNET, MIGUEL: *Biografía de un cimarrón*, Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Etnología y Folklore, La Habana, 1966.
- _____: *La fuente viva*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1983.
- BASCOME, WILLIAM: *The Yoruba or Southwestern Nigeria*, Holt Rinchart and Wiston, New York, 1969.
- BASTIDE, ROGER: *Las Américas negras, las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1969 (El Libro de bolsillo. Sección Humanidades, 207).
- BERTAUX, PIERRE: *África; desde la prehistoria hasta los estados actuales*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1972.
- BISSE, JOHANNES: *Árboles de Cuba*, Editorial Científico-Técnica, La Habana, 1988.
- BOLÍVAR ARÓSTEGUI, NATALIA: *Los orichas en Cuba*, Ediciones Unión, La Habana, 1990.
- BOONE, OLGA: *Les tambours du Congo Belge et du Ruanda Urundi*, Tervureu, 1951, 2 t. (Annales du Musu de Congo Belge, Nouvelle Serie in-4, Sciences de l'Homme Etnographie, vol. I).
- BRAGARD, R. Y FERD. J. DE HEN.: *Instrumentos de música*, Editorial Diamon, Manuel Tamayo, Barcelona, 1976.
- Brasil. Universidade Federal da Bahia: *Iconografía dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, Editorial Raízes Artes Gráficas, São Paulo, 1980, 1 v. (sin paginar).
- BREMER, FREDIKA: *Cartas desde Cuba*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1980.
- BROMLEI, YULIÁN: *Los procesos étnicos*, Editorial de Ciencias Sociales Contemporáneas, Moscú, 1983.
- _____: *Etnografía teórica*, Editorial Ciencia, Moscú, 1986.

- BRUK, SALOMÓN: "España", en *La población del mundo; prontuario etnodemográfico*, Editorial Ciencia, Moscú, 1981 (en ruso).
- El Cabildo Carabali Isuama* / Nancy Pérez et al., Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1982.
- CABRERA, LYDIA: *La sociedad secreta abakuá*, Ediciones C. R., La Habana, 1959.
- _____ : *Anagó; vocabulario lucumí (el yoruba que se habla en Cuba* [s.n.], Miami, 1970.
- _____ : *Anaforuana, ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta abakuá*, Ediciones C. R., Madrid, 1975.
- _____ : *El monte; Igbo finda, ewe oricha, vititin finda: notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folclor de los negros criollos y el pueblo de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989.
- CALCAÑO, JOSÉ: "Las maracas y el bototo venezolano", en *Ensayos de música latinoamericana*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1982: 226-231.
- CARPENTIER, ALEJO: *La música en Cuba*, Editorial Luz-Hilo, La Habana, 1961.
- CARVALHO, JOSÉ JORGE: "La música de origen africano en Brasil", en *África en América Latina*, Editorial UNESCO, Siglo XXI, París, 1977: 279-303.
- CARO BAROJA, JULIO: *Los pueblos de España*, Editorial ISTMO, Madrid, 1985, 2 t.
- CASANOVA OLIVA, ANA VICTORIA: *Problemática organológica cubana; crítica a la sistemática de instrumentos musicales*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1988.
- _____ y Ma. Elena Vinuesa González: *Ciego de Ávila, identidad musical cubana y caribeña*, CIDMUC, La Habana, 1989 (edición ligera).
- CASAS, BARTOLOMÉ DE LAS, obispo de Chiapas: "Descripción de la Isla de Cuba y de sus primeros habitantes, copiado del tercer volumen manuscrito de la Historia General de las Indias", en *Memorias de la Sociedad Económica de La Habana* [s.n.], Habana, 1837.
- CASTILLO FAILDE, OSVALDO: *Miguel Failde creador musical del danzón*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1964.
- CAVAZZI DE MONTECUCCOLÓ, GIOVANNI ANTONIO: *Istorica descripciones de 'tre Regni Congo, Matamba et Angola, situati nell'Etiopia inferiore occidentale e delle missiones apostoliche efercitateui de Religiofi Capuccini* [s.n., s.l.], 1687.
- Censo de Cuba 1899 (Informe sobre el)*, Imprenta del Gobierno, Washington, 1900.
- Censo de 1943 (Atlas)*, Editorial Guerrero, La Habana, 1945.
- Censo de 1953 (Atlas)* [s.n.], Habana, 1953.
- Censo de 1931 (Memorias inéditas del)*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1978.
- Censo de población de la Isla de Cuba a fin del año 1841 (Resumen del)*, Imprenta del Gobierno por S.M., Habana, 1842.
- Censo de población y viviendas, 1970* / Junta Central de Planificación, Editorial Orbe, La Habana, 1975.
- Censo de la República de Cuba, año 1919*, Editores Maza, Arroyo y Caso, La Habana, 1919.
- Censo de la República de Cuba bajo la administración provisional de Estados Unidos, 1907*, Oficina del Censo de los Estados Unidos, Washington, 1908.
- Censo del año 1943 (Informe general del)*, P. Fernández y Cía., La Habana, 1945.
- Los censos de población y viviendas en Cuba; estimaciones, empadronamientos y censos de población de la época colonial y la primera intervención norteamericana* / Cuba, Comité Estatal de Estadísticas, La Habana, 1988, 1 t. (en 2 v.).
- Censos de población, viviendas y electoral; informe general, 1953*, P. Fernández y Cía., La Habana, 1953.
- COBA, CARLOS A.: *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*, Instituto Otalveño de Antropología, Quito, 1981 (Colección Pendones).
- Colombia. Academia de Historia de Colombia: *Folklore colombiano* [s.n., s.l.], 1976.
- Comité Central del Partido Comunista de Cuba: "Análisis histórico de la Revolución", en *Informe Central al Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba*, Editora Política, La Habana, 1982.
- Las comparsas del carnaval habanero, cuestión resuelta* / Antonio Beruff Mendieta et al., Molina y Cía., La Habana, 1937.
- COURLANDER, HAROLD: *Haiti singing*, University of North Carolina, New York, 1939.
- _____ : "The Loa of Haiti; New World African Deities", en *Misceláneas de estudios dedicados a Fernando Ortiz*, Talleres Tipográficos de Úcar García, La Habana, 1955-1956, v. I: 421-443.
- _____ : *Drums and the hoe Life and Love of the Haitian People*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1960.
- Cuadro estadístico de la siempre fiel Isla de Cuba, correspondiente al año 1827*, Viudas de Arazosa y Soler, Habana, 1829.
- Cuba. Comité Estatal de Estadísticas: *Estadísticas de migraciones externas y turismo*, Editorial Orbe, La Habana, 1982.
- CHAUVET, STEPHEN: *Musique negra* [s.n.], Paris, 1929.
- DAUPHIN, CLAUDE: *Guide d'organologie haitienne*, Societé de Recherche et Diffusion de la Musique Haitienne, Quebec, 1980.
- _____ : *Musique du vaudou: fonctions, structures et styles*, Naaman, Quebec, 1986.
- DAVIS, MARTHA ELLEN: *La otra ciencia; el vodú dominicano como religión y medicina populares*, Universidad Autónoma de Santo Domingo, Santo Domingo, 1987.
- DEMBICZ, ANDRÉJ: "Definición geográfica de las regiones del Caribe", en *Premisas geográficas de la integración socioeconómica del Caribe*, Editoriales Científico-Técnica y Academia, La Habana, 1979.

- DESCHAMPS CHAPEAUX, PEDRO: *El negro en la economía habanera del siglo XIX*, Ediciones Unión, La Habana, 1970.
- DESROCHES, MONIQUE: *Les instruments de musique traditionnelle*, Bureau du Patrimoine du Conseil Regional de la Martinique, Fort de France, 1984.
- _____ : *Organologie; presentation et description des instruments de musique traditionnelle de la Martinique* [s.n., s.l.], 1986.
- DÍAZ FABELO, TEODORO: *Lengua de santeros (Guine Gongori)* [s.n.], Habana, 1956.
- Diccionario de la llengua catalana ab la correspondencia castellana y llatino* / D'Pere Labernia, Espasa Germans, Barcelona, 1864-1865, 2 t.
- Diccionario botánico de nombres vulgares cubanos* / Juan Tomás Roig, 2ª ed. ampl. y corr., Editora del Consejo Nacional de Universidades, La Habana, 1965, 2 t.
- Diccionario catalá-castellá, castellá-catalá*, Editorial HASA, Barcelona, 1969.
- Diccionario de botánica* / Font-Quer, Editorial Labor, Barcelona, 1965.
- Diccionario de la lengua castellana (Novísimo)* [s.n., s.l.], 1875.
- Diccionario de la lengua española (Nuevo)* / J. Alemany, Editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1964.
- Diccionario de la música cubana; biográfico y técnico* / Helio Orovio, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- Diccionario de la música histórico y técnico* / Michel Brenet, Iberia-Joaquín Gil, Barcelona, 1946.
- Diccionario de nombres vernáculos de vertebrados cubanos* / Mario Buide, Editorial Academia, La Habana, 1986.
- Diccionario enciclopédico de la lengua española*, Editorial Vicente Salvat [s. n.], 1853.
- Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces (sic) frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas, en el lenguaje común antiguo y moderno; las de ciencias, artes y oficios; las notables de historia, biografía, mitología (sic) y geografía universal, todas las particulares de las provincias españolas y americanas, por una sociedad de personas especiales en las letras, las ciencias y las artes*, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Madrid, 1853-1855, 2 t.
- Diccionario enciclopédico de la música* [s.n., s.l.], 1947-1948.
- Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y arte*, Editores Montaner y Simón, Barcelona, 1897.
- Diccionario español de sinónimos y antónimos* / Saínz de Robles, reimpr. de 8ª. ed., Editorial Científico-Técnica, La Habana, 1978.
- Diccionario general de americanismos* / Francisco Santamaría, Editorial Pedro Robredo, México, 1942, 2 t.
- Diccionario geográfico, estadístico e histórico de la Isla de Cuba* / Jacobo de la Pezuela, Imprenta del Banco Industrial y Mercantil, Madrid, 1863-1866, 4 t.
- Diccionario ilustrado de la lengua española (Aristos)*, Editorial Científico-Técnica, La Habana, 1980.
- Diccionario ilustrado francés-español Larousse* [s.n., s.l., s. a.].
- Diccionario Oxford de la música* / Percy Scholles, 9ª reimpr. corr., Editorial Pueblo y Educación, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973.
- Diccionario pequeño Larousse, ilustrado*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana [s.a.].
- Diccionario provincial casi razonado de voces (sic) y frases cubanas* / Esteban Pichardo, 1ª reimpr. de la 5ª ed., Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1985.
- Dictionary and grammar of the kongo languages* / W. H. D. Bentley [s.n.], Londres, 1887.
- Dictionary of Modern Yoruba* / Roy Clive Abraham, University of London Press, London, 1958.
- A Dictionary of the Asante and Fante language called Tshi (Ehwee, Twi), with a grammatical introduction and appendices on the geography of the Gold Coast* / Johann Gottlieb, The Evangelical Missionary, Basel, 1881.
- A Dictionary of the Yoruba Languages*, 2ª ed., Oxford University Press, London, 1950.
- Dictionnaire du Français Contemporain*, Librairie Larousse, Paris, 1966.
- Dictionnaire kikongo-français avec une étude phonétique décrivant les dialectes les plus importants de la langue dite kikongo* / Karl Lamman, Librairie Falk fils, Georges van Campenhont, Bruxelles, 1936.
- Dictionnaire pratique du créole de Guadeloupe*, A.C.C.T., Paris, Karthala, 1990.
- DIXON, WILFRID Y FRANK MASSEX: *Introducción al análisis estadístico*, Edición Revolucionaria, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1974.
- Documentos para la historia de Cuba* / Hortensia Pichardo [s.n.], La Habana, 1965-1980.
- DUMONT, HENRI: *Antropología y patología comparada de los negros esclavos 1876* [s.n.], La Habana, 1922 (Colección Cubana de Libros y Documentos Inéditos o Raros, 2).
- ELI, VICTORIA Y J. GUANCHE: *Santiago de Cuba y Gramma en su música popular tradicional*, CIDMUC, La Habana, 1989 (edición ligera).
- Enciclopedia Británica, Macropaedia*, [s.n., s.l., s.a.].
- Enciclopedia clásica de horticultura (The Standard Cyclopeda of Horticulture)* / L. H. Bailey, MacMillan Co., New York, 1937 (en inglés).
- Enciclopedia de la música* / Otto Mayer-Serra, Editorial Atlante, México, 1944, 3 t.
- Enciclopedia Grolier (Grolier Encyclopaedia)*, The Grolier Society Publishers, New York, 1956.
- ENTRALGO, ARMANDO: *África; Cuadernos H*, no. 1, Universidad de La Habana, 1974.
- Las estadísticas demográficas cubanas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975.
- ESQUENAZI, MARTA [a]: "Algunos criterios acerca de la forma y estructura en el canto del campesino cubano", en *Ensayos de música latinoamericana*,

- Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1982: 254-272.
- _____ [b]: "La fiesta del tambor yuka", en DISCOGRAFÍA, *Antología de la música afrocubana*, LD 3747, v. 3.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, ISMAEL: *Historia de la música española; desde los orígenes hasta el "ars nova"*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- FERNÁNDEZ VALDÉS, OLGA: *A pura guitarra y tambor*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1984.
- Flora de Cuba, Contribución Ocasional a la Historia Natural / Hnos. León y Alain, Colegio De la Salle, Instituto del Libro, La Habana (1946-1974).*
- FORS, A. J.: *Maderas cubanas*, 3ª ed., INRA, La Habana, 1965.
- FRANCO, JOSÉ LUCIANO: *La diáspora africana en el nuevo mundo*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1978.
- FUENTES, ÁNGEL: *Método de bandurria y laúd; por música y cifra acompasada*, Real Musical Editores, Madrid, 1990.
- FUENTES MATONS, LAUREANO: *Las artes en Santiago de Cuba; estudio de un libro, su autor y la órbita de ambos / Abelardo Estrada*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- GARCÍA DE ARBOLEYA, JOSÉ: *Manual de la Isla de Cuba*, Imprenta del Tiempo, Habana, 1859.
- GIRÓ, RADAMÉS: *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.
- GOLDIE, HUGH: *Calabar and its mission, 1890*, Oliphant Anderson and Ferrier, Edimburgh, 1890.
- GONZÁLEZ RUBIERA, VICENTE (*Guyán*): *La guitarra; su técnica y armonía*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985.
- GOODMAN, WALTER: *Un artista en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.
- GRENET, EMILIO: *Música popular cubana; 80 composiciones revisadas y corregidas con un ensayo sobre la evolución musical en Cuba*, Imprenta Carasa, La Habana, 1939.
- GUANCHE, JESÚS [a]: *Antecedentes hispánicos de la cultura cubana*, Ministerio de Cultura, Departamento Ciencia y Técnica, La Habana, 1983, 4 v. (edición ligera).
- _____ [d]: *Procesos etnoculturales de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983.
- _____ : *Presencia canaria en tres archivos parroquiales de la ciudad de La Habana durante el período colonial y su incidencia cultural*, CIDMUC, La Habana, 1988 (edición ligera).
- _____ : *Significación canaria en el poblamiento hispánico de Cuba* [s.n.], Santa Cruz de Tenerife, 1992 (Serie Taller Historia, no. 12).
- _____, Renato Fernández y Gertrudis Campos [c]: *Contribución al estudio etnográfico de la inmigración hispánica en Cuba (los libros bautismales de "blancos" o "españoles" del archivo parroquial de Santo Cristo del Buen Viaje en La Habana Vieja, 1702-1898)*, CIDMUC, La Habana, 1987 (edición ligera).
- _____, Renato Fernández y Gertrudis Campos [d]: "Los libros bautismales de 'blancos' o 'españoles' del archivo parroquial de Santo Cristo del Buen Viaje en La Habana Vieja, 1702-1898", en *Memorias del V Simposio de la Cultura de Ciudad de La Habana*, Dirección Provincial de Cultura, La Habana, 1987: 74-102.
- _____, Renato Fernández y Gertrudis Campos [b]: *Contribución al estudio etnográfico de la inmigración hispánica en Cuba (los libros bautismales de "blancos" o "españoles" del archivo parroquial de San Isidoro de Holguín, 1734-1898)*, CIDMUC, La Habana, 1988 (edición ligera).
- _____, Renato Fernández y Gertrudis Campos: "La inmigración hispánica en el casco histórico de La Habana Vieja", en *Anuario de etnología*, 1988 [s.n.], La Habana, 1989: 83-112.
- _____ y Dennis Moreno [a]: *Caidije*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1988.
- GUERRA, RAMIRO: *Azúcar y población en las Antillas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1976.
- GUERRERO, FÉLIX: *Método original y fácil para aprender a tocar el tres en breves lecciones*, Editora La Casa de la Música, La Habana [s.a.].
- GUI TERAS, PEDRO JOSÉ: *Historia de la Isla de Cuba* [s.n.], Nueva York, 1865-1866.
- GUTIÉRREZ ROLDÁN, HÉCTOR G.: "El trasvase humano en el último siglo", en *Cuadernos hispanoamericanos* [s.n.], Madrid, 1987: 79-92.
- HERNÁNDEZ, ERENA: *La música en persona*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.
- HERNÁNDEZ CASTELLÓN, RAÚL: *La revolución demográfica en Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1988.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, JULIO: *La emigración de las Islas Canarias en el siglo XIX*, Litográfica Grafican, S.A., Las Palmas de Gran Canaria, 1981.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, GUILLERMO J.: "Las comparsas en Regla", en *Simposio Nacional sobre la Cultura Popular Tradicional Cubana*, Sancti Spiritus, 1981.
- HERSKOVITS MELVILLE, JEAN: *Life in Haitian Valley*, Alfred A. Knopf, New York, 1937.
- _____ : *Dahomey; an Ancient West African Kingdom*, J. J. Augustin, New York, 1938.
- Historia de Cuba*, 3ª ed., Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971.
- Historia de España y América* [s.n.], Barcelona, 1974.
- HOWARD, JOSEPH: *Drums in the Americas*, 5ª ed., Oak Publications, New York, 1967.
- Informe de trabajo de campo en la provincia Guantánamo / Ma. Elena Vinueza González*, CIDMUC, La Habana, 1987 (edición ligera).
- Instrumentos musicales en América Latina y el Caribe*, Editorial Binev, Caracas, 1988.
- Instrumentos musicales de América Latina y el Caribe; exposición fotográfica*, Editorial Binev, Caracas [s.a.].
- [*Instrumentos musicales haitianos*], Col. CIDMUC, Separata. (Fotocopia al documento de la biblioteca

- personal de Fernando Ortiz, en Biblioteca Nacional José Martí, en francés.)
- Instrumentos típicos puertorriqueños*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1981.
- JIMÉNEZ PASTRANA, JUAN: *Los chinos en las luchas por la liberación cubana (1847-1930)*, Editorial Instituto de la Historia, La Habana, 1963.
- _____ : *Los chinos en la historia de Cuba 1847-1937*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983.
- JOHNSTON, HARRY: *A Comparative Study of the Bantu and Semibantu languages*, At the Clarendon Press, Oxford, 1922.
- JONES, A. M.: *African Rhythms*, University Press, Oxford, 1954.
- _____ : *Studies in Afric Music*, Oxford University Press, London, 1959, 2 t.
- KLEMENT, MIROSLAV: *Los instrumentos musicales*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1988.
- KOZLOV, VICTOR: "La demografía étnica", en *Teoría de la población*, Editorial Progreso, Moscú, 1978: 103.
- LA ROSA CORZO, GABINO: *Los cimarrones en Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1988.
- LAMARTINIERE, MICHEL: *Les danses folkloriques haitiennes*, Impr. de l'État, Port au Prince, 1955. (Publication du Bureau d'Ethnologie de la République d'Haiti. Ser. II, III, en francés.)
- Laminario de instrumentos musicales*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1979.
- LAPIQUE, ZOILA: *Música colonial cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, v. I (vol. II, en prensa).
- LAY BRAVO, MERCEDES: *Cantos y toques de kinfuiti, cuaderno de transcripciones*, CIDMUC, La Habana, 1986 (Música Popular Tradicional Cubana, 1) (edición ligera).
- LE RIVEREND, JULIO: *Historia económica de Cuba*, 4ª ed., Edición Revolucionaria, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1974.
- _____ : *La República, dependencia y revolución*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975.
- LEÓN, ARGELIERS: *Ensayo sobre la influencia africana en la música de Cuba* [s.n.], La Habana, 1959. (Separata de la revista *Pro Arte Musical*.)
- _____ : *Del arsenal sonoro cubano*, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, 1960. (Separata de la revista *Artes Plásticas*.)
- _____ : *Del canto y el tiempo*, 1ª reimpr., Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1974.
- _____ : *Introducción al estudio del arte africano*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1980.
- _____ y Jesús Guanche: *Integración y desintegración de las religiones de origen africano en Cuba*, Escuela de Cuadros del Ministerio de Cultura, La Habana, 1976.
- LEUZINGER, E.: *El arte de los pueblos: África negra*, Editorial Praxis, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1959.
- Léxico mayor de Cuba* / Esteban Rodríguez Herrera, Editorial Lex, La Habana, 1958-1959.
- LEYBURNS, JAMES: *The Haitian People*, Yale University Press, New York, 1941.
- LINARES, MA. TERESA: *El sucu-sucu en Isla de Pinos*, Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Etnología, La Habana, 1970 (Serie Isla de Pinos, no. 31).
- _____ : *La música y el pueblo*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1974.
- _____ : "El sucu-sucu: un caso en el área del Caribe", en *Ensayos de música latinoamericana*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1982: 273-286.
- LLUGUET, G.: *Nuevo método de bandurria y laúd*, 10ª ed., Editorial G. Lluguet, Valencia, 1979.
- LÓPEZ, SEVERINO: *El acompañante técnico: método de acompañamiento para guitarra por posiciones, por cifras y por música*, 2ª ed. aum. con nuevos ritmos de música internacional, popular y floeos de bajos en todos los tonos [s.n.], La Habana, [s.a.].
- LÓPEZ DE VELAZCO, J.: *Geografía y descripción universal de las Indias desde el año 1571 al 1574*. Adiciones e ilustraciones por Don Justo Zaragoza [s.n.], Madrid, 1894.
- LÓPEZ VALDÉS, RAFAEL: *Componentes africanos en el etnos cubano*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1985.
- LUZ, GASPARD DE LA: *Nuevo método práctico para bandurria y laúd*, Editor Mariano Biv, Zaragoza, 1977.
- MARRERO COMPANIONI, ABEL: *Fiestas de San Juan; tradiciones camagüeyanas*, Imprenta Camagüey [s.l.], (1900).
- MARTÍN FARTO, MIGUEL: *Las parrandas remedianas, ensayo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS: *Pasajeros de Indias; viajes trasatlánticos en el siglo XVI* [s.n.], Madrid, 1983.
- MARTÍNEZ FURÉ, ROGELIO: *Diálogos imaginarios*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1979.
- MARTÍNEZ GORDO, ISABEL: *Algunas consideraciones sobre Patois cubain de F. Boytel Jambú*, Editorial Academia, La Habana, 1989.
- MÉNDEZ PLASENCIA, MIRIAM Y MARGARITA SUÁREZ: *Museo de Arte Colonial* [s.n., s.l.], 1985.
- METRAUX, ALFRED: *Vodú*, Sur, Buenos Aires, 1963.
- MIALHE, FEDERICO: *Isla de Cuba pintoresca, litografía de la Real Sociedad Patriótica* [s.n.], Habana, 1838.
- MOREJÓN SEIJAS, BLANCA: "Distribución de la población y migraciones internas", en Cuba. Centro de Estudios Demográficos: *La población de Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1976: 123-126.
- MORENO, DENIS: *Un tambor arará*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1988 y 1994.
- MORENO FRAGINALS, MANUEL: *El ingenio; complejo económico social cubano del azúcar*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1978, 3 t.
- MOTA, FRANCISCO: *Por primera vez en Cuba*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1982.

- Moçambique. Ministério da Educação e Cultura: *Música tradicional em Moçambique*, Tipografica Académica, Tipografica Globo, Maputo, 1980.
- MUÑOZ, O. Y A. BORHIDI: *Catálogo de las palmas de Cuba*, Acta Botánica Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest, 1982.
- Musical Instruments of the World*, Pedington Press Ltd. [s.l.], 1976.
- NADAL, JORDI: *La población española (siglos XVI a XX)*, Editorial Ariel S.A., Barcelona, 1984.
- NEIRA, LINO: *Cómo suena un tambor abakuá*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1992.
- NIKIPROWETZKY, TALIA: "Les griouts du Senegal et leurs instruments", en *Congrès du Conseil International de la Musique Populaire, XVIe.*, Radiodiffusion Outre-Mer OCORA, Paris, 1962.
- NIN CASTELLANOS, JOAQUÍN: *Le luth espagnol*, Éditions du Courrier et Théâtral, Paris, 1929.
- NKETIA, H. H. KWABENA: *African Music in Ghana*, Northwestern University Press, Great Britain, 1963 (Northwestern University African Studies, 11).
- _____ : *The Music of Africa*, V. Gollaniz, London, 1975.
- NUEZ CABALLERO, SEBASTIÁN DE LA: "Instrumentos musicales populares en las Islas Canarias", en *Misceláneas de estudios dedicados a Fernando Ortiz*, Talleres Tipográficos de Úcar García, La Habana, 1955-1956: 1143-1162.
- OCAMPO LÓPEZ, JAVIER: *El folclor y los bailes típicos colombianos*, Editorial Biblioteca de Escritores Caldenses, Manizales [s.a.].
- O'KELLY, JAMES: *La tierra del mambí*, Instituto del Libro, La Habana, 1968.
- Órbita de Fernando Ortiz / Julio Le Riverend*, UNEAC, La Habana, 1973.
- OROZCO, DANILO: *La guitarra acompañante*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1978.
- _____ : "El son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana", en *Musicología en Latinoamérica*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1984: 363-389.
- _____ : "Antología integral del son; familia Varela Miranda, bases históricas", en DISCOGRAFÍA *Antología integral del son*, LD 286 y 287.
- ORTIZ, FERNANDO [a]: *Los cabildos afrocubanos*, Imprenta y Papelería La Universal, La Habana, 1921. (Extracto de la *Revista Bimestre Cubana*, vol. 16, no. 1, ene.-feb. de 1921.) (También en *Ensayos etnográficos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1984: 11-40.)
- _____ : *Glosario de afronegrismos*, Imprenta El Siglo XX, Habana, 1924. (También en Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1993).
- _____ : *Los instrumentos de la música afrocubana*, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952-1955, 5 v.
- _____ : *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Editora Universitaria, La Habana, 1965.
- _____ : *Los negros esclavos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975.
- _____ : *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- _____ : "La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes", en *Ensayos etnográficos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1984: 41-78.
- _____ [b]: *La clave xilofónica de la música cubana, ensayo etnográfico*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984.
- _____ : *Ensayos etnográficos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1984.
- _____ : *Nuevo catauro de cubanismos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1985.
- "Padrón general de los habitantes de la Isla de Cuba formado en el mes de diciembre de 1792", en *Memorias de la Real Sociedad Económica de La Habana* [s.a.].
- PARTRIDGE, CHARLES: *Cross river natives, being some notes on the primitive pagans of Obubura Hill district Southern Nigeria...*, Hutchinson, London, 1905.
- PÉREZ ARBELÁEZ, E.: *Plantas útiles de Colombia*, Litográfica Arco, Bogotá [s.a.].
- PÉREZ DE LA RIVA, JUAN: *El barracón y otros ensayos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975.
- _____ : *¿Cuántos africanos fueron traídos a Cuba?*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1977.
- _____ [a]: "Cuba y la migración antillana, 1900-1931", t. II, *La República*, en *Anuario de Estudios Cubanos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1979.
- _____ [b]: *Los demógrafos de la dependencia*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1979.
- _____ [c]: *El monto de la inmigración forzada en el siglo XIX*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1979.
- _____ y Pedro Deschamps Chapeaux: *Contribución a la historia de la gente sin historia*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1974.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, ROLANDO ANTONIO: *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1988.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, NANCY: *El carnaval santiaguero*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1988, 2 t.
- PICHARDO, HORTENSIA: *Documentos para la historia de Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1973-1980, 4 t.
- PICHEL VERDASCO, ALEJANDRO: "La gran semana santiaguera: 1948-1956", en *Simposio Nacional sobre la Cultura Popular Tradicional, I*, Sancti Spiritus, 1981 (edición ligera).
- PIÈRE-CHARLES, GÉRARD: "Interpretación socioeconómica de Haití", en *Problemas dominico-haitianos y del Caribe* [s.n.], México, 1973 (Serie Estudios, 29).
- PINO SANTOS, OSCAR: *Historia de Cuba, aspectos fundamentales*, Universidad de La Habana, 1964.

- La población del mundo; prontuario etnodemográfico*, Editorial Ciencia, Moscú, 1981 (en ruso).
- RAMÍREZ, SERAFÍN: *La Habana artística*, Imprenta del Estado Mayor de la Capitanía General, Habana, 1891.
- RAMOS VENEREO, ZOBAYDA [a]: *Complejo genérico del punto, cuaderno de transcripciones musicales*, CIDMUC, La Habana, 1987 (Música Popular Tradicional de Cuba, 3) (edición ligera).
- _____: *La música popular tradicional en la provincia Holguín*, CIDMUC, La Habana, 1989 (edición ligera).
- _____: *La música en las fiestas tradicionales tuneras*, CIDMUC, La Habana, 1990 (edición ligera).
- _____: *La música en las fiestas de origen haitiano en Cuba*, CIDMUC, La Habana, 1991 (edición ligera).
- REDINHA, JOSÉ: *Etnias e culturas de Angola*, Actualidade Editora, S.A.R.L., Angola (1974).
- RIVERO DE LA CALLE, MANUEL: *Las culturas aborígenes de Cuba*, Editora Universitaria, La Habana, 1966.
- ROJAS, MARÍA TERESA DE: "Algunos datos sobre los negros esclavos y horros en La Habana del siglo XVI", en *Miscelánea de estudios dedicados a Fernando Ortiz por sus colegas y amigos*, Talleres Tipográficos de Ucar García, Habana, 1955-1956: 1275-1287.
- ROSENBERG, JUNE: *El gagá; religión y sociedad de un culto dominicano*, Editorial Alfa y Omega, Santo Domingo, 1979.
- ROUGET, GILBERT: "África del Norte (La música en)", en *Enciclopedia Salvat de la música*, Barcelona, 1967, v. I: 191-200.
- ROVANET, JULES: "La musique arabe", en *Histoire de la musique de la Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* [s.n.], Paris, 1922.
- RUIZ SUÁREZ, ROSENDO: *Armonizaciones prácticas para la guitarra; sistema práctico de acompañamiento* [s.n.], La Habana, 1951.
- SACHS, CURT: *Historia universal de los instrumentos musicales*, Editorial Centurión, Buenos Aires, 1947.
- _____: *Real-Lexicon der Musikiinstrumente*, Georg Olms, Hildesheim, 1964.
- SÁENZ COOPAT, CARMEN MA.: *Informe de trabajo de campo de la provincia Cienfuegos*, CIDMUC, La Habana, 1984 (edición ligera).
- _____: *Caracterización de las agrupaciones de la música popular tradicional en las zonas serranas de las provincias Granma y Santiago de Cuba*, CIDMUC, La Habana, 1989 (edición ligera).
- _____, Y LAURA VILAR ÁLVAREZ: *Estudios musicológicos; provincia Habana*, CIDMUC, La Habana, 1989 (edición ligera).
- SALAZAR, ADOLFO: *Historia de la música de España*, Editorial Esparta [s.l.], 1953.
- SANTIESTEBAN, ARGELIO: *El habla popular cubana de hoy*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1982.
- SARUSKY, JAIME: *Los fantasmas de Omaja*, Ediciones Unión, La Habana, 1986.
- SHPACHNIKOV, G. A.: *Las religiones en los países de África; prontuario*, Editorial Ciencia, Moscú, 1981 (en ruso).
- SKARTEHLI, J. A.: *Dahomey as it is; being a narrative of eight months' residence in that country with a full account of the notorious annual customs, and the social and religious institutions of the ffon; also and appendix of ashantee, and a glossary of dahomann words and titles*, Chapman and Hull, London, 1874.
- SÖDEBERG, BERTIL: *Les instruments de musique au Bas Congo et dans les régions avoisinantes; étude ethnographique*, The Ethnographical Museum of Sweden, Stockholm, 1956 (Monograph Series, Publication, 3).
- SOSA, ENRIQUE: *Los ñañigos*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1982.
- SUÁREZ Y ROMERO, ANSELMO: *Colección de artículos*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963 (Biblioteca Básica de Autores Cubanos).
- TABÍO, ERNESTO Y ESTRELLA REY: *Prehistoria de Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1979.
- TOIRAC, HAYDÉE: "Panorama general de algunas manifestaciones de las tradiciones culturales haitianas en la provincia Holguín", en *Simposio Nacional sobre la Cultura Popular Tradicional Cubana*, Sancti Spiritus, 1981.
- TORRE Y DE LA TORRE, JOSÉ MARÍA DE LA: *Compendio de geografía física, política, estadística y comparada de la Isla de Cuba* [s.n.], Habana, 1854.
- URFÉ, ODILIO: *La rumba y las contradanzas (conga)*, Consejo Nacional de Cultura, Dirección General de Música, Seminario de Música Popular, La Habana [s.a.].
- VALDÉS CANTERO, ALICIA Y JUAN M. VILLAR PAREDES: *Nosotros y el bolero*, CIDMUC, La Habana, 1988 (edición ligera).
- VALDÉS BERNAL, SERGIO: *Las lenguas del África Subsahariana y el español de Cuba*, Editorial Academia, La Habana, 1987.
- VÁZQUEZ MILLARES, ÁNGEL: *Carnaval de La Habana; desarrollo histórico*, Consejo Nacional de Cultura, Comisión Organizadora del Carnaval, La Habana, 1964.
- VEGA SUÑOL, JOSÉ: *Presencia norteamericana en el área nororiental de Cuba*, Editorial Holguín, Holguín, 1991.
- VELÁZQUEZ, DIEGO: "Relación de la conquista de Cuba", en *Documentos para la historia de Cuba* [s.n.], 1965, t. I.
- VICENS VIVES, JAIME: *Historia de España y América* [s.n.], Barcelona, 1974, t. III.
- VILAR, PIERRE: *Historia de España*, Edición Revolucionaria, La Habana, 1990.
- VILAR ÁLVAREZ, LAURA: *Estudios musicológicos; Isla de la Juventud*, CIDMUC, La Habana, 1987 (edición ligera).

VILLAR PAREDES, JUAN M. [a]: *Los formatos organofónicos de la música popular cubana*, CIDMUC, La Habana, 1989 (edición ligera).

[b]: "Reflexiones en torno a la caracterización tímbrico-sonora y rítmico-métrica del son en el ámbito de la música popular bailable y su vinculación con la denominada 'salsa'", en *Coloquio del Son*, II, CIDMUC, La Habana, 1989 (edición ligera).

_____ : "Agrupaciones de la música popular cubana", en *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana* / Emilio Casares Rodicio, Sociedad General de Autores de España y Ministerio de Cultura de España, Madrid (en prensa).

VILLAVERDE, CIRILO: *Cecilia Valdés o La loma del Ángel*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977, 2 t.

VINUEZA GONZÁLEZ, MA. ELENA: *Informe de trabajo de campo en Matanzas*, CIDMUC, La Habana, 1982 (edición ligera).

_____ : *Informe de trabajo de campo en la provincia Guantánamo*, CIDMUC, La Habana, 1983 (edición ligera).

_____ : *Instrumentos de la música popular tradicional en Matanzas*, CIDMUC, La Habana, 1984 (edición ligera).

_____ : *Cantos y toques arará, cuaderno de transcripciones musicales*, CIDMUC, La Habana, 1986 (Música Popular Tradicional de Cuba, 2) (edición ligera).

[a]: *Incidencia de la organología bantú en los instrumentos de la música popular de Cuba*, CIDMUC, La Habana, 1988 (edición ligera).

[b]: *Presencia arará en la música folclórica de Matanzas*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1988.

_____ y Rolando Pérez Fernández: *Investigación de campo en la República Popular de Angola, ene.-feb. 1984*, CIDMUC, La Habana, 1984 (edición ligera).

A Vocabulary of the Yoruba Languages [s.n.], London, [1860].

WARBIERTON, IRENE: *Curso básico de Ewe* [s.n., s.l., s.a.].

WINCKEL, FRITZ: *Sound, Music and Sensation*, Dover Publications [s.l.], 1967.

Prensa periódica

AGUILERA, PEDRO PABLO: "La comunidad caimánera de Isla de Pinos", en revista *Etnología y Folklore*, La Habana, 1969, no. 8: 94.

ANGARICA, NICOLÁS: "El yoruba al alcance de todos", en *Estudios afrocubanos*, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1990, t. 4.

ANKERMANN, BERNHARDT: "Die afrikanischen Musikinstrumente", en *Etnologisches Notablatts*, Berlin, 1901: Heft 1. (Separata de *Ethnologisches Notizblatt*. tomo III, cuaderno I.)

ARIAS PÉREZ, ONELIA MAYRA *et al.*: "La familia Fusté; estudio sobre la fiesta de la Cruz de Mayo y otras celebraciones rituales", en revista *Islas*, Santa Clara, mayo-agosto de 1987, no. 84: 30-56.

AROZARENA, MARCELINO: "Los cabildos de nación ante el registro de propiedad", en boletín *Actas del Folklore*, La Habana, 1961, año 1, no. 2: 13-22.

BALTAR RODRÍGUEZ, JOSÉ [a]: "Los chinos en la nación cubana", en revista *Revolución y Cultura*, La Habana, julio de 1988, no. 7: 63-67.

BARNET, MIGUEL [a]: "Biografía de un cimarrón", en *Etnología y Folklore*, La Habana, 1966, no. 1: 65-85.

BERENGUER CALA, JORGE: "La inmigración francesa en la jurisdicción de Cuba", en revista *Santiago*, junio-septiembre de 1977, no. 26-27.

BORBOLLA, CARLOS: "El órgano de baile de Manzanillo y su historia", en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, 1966, año 57, 3ª época, v. VIII, no. 4: 33-50.

BREA, RAFAEL Y JOSÉ MILLET: "Dos comparsas del carnaval santiaguero", en revista *Del Caribe*, Santiago de Cuba, julio-septiembre de 1987, año IV, no. 9: 96-100.

CASANOVA, ANA *et al.*: "Estudios musicológicos; Pinar del Río", en revista *Temas*, La Habana, 1986, no. 10: 61-111.

CASTILLO, A.: "Cómo surgió el órgano oriental", en periódico *Juventud Rebelde*, La Habana, 12 de enero de 1967.

CENTELLES, ALICIA: "El 26 y el 28 desfile de comparsas y paseos", en diario *Venceremos*, Guantánamo, 13 de agosto de 1977, año XV, no. 190.

COURLANDER, HAROLD: "Music instruments of Cuba", en *The Musical Quarterly*, New York, 1942, año XXVIII, no. 2: 227-240.

"Chappottín es Cuni y Cuni es Chappottín", en semanario *Juventud Rebelde*, La Habana, 6 de enero de 1980.

"[Datos principales sobre el censo de 1981]", en diario *Granma*, La Habana, 19 y 20 de septiembre de 1983: 2.

Diario *El País*, órgano de la Junta Central del Partido Liberal, La Habana, 12 de marzo de 1886, año IX, no. 60 (Colección Cubana, Biblioteca Nacional José Martí).

DÍAZ, ALIRIO: "Vestigios artísticos de los siglos XVI y XVII en nuestra música folklórica", en boletín *Música*, Casa de las Américas, La Habana, 1973, no. 42: 1-11.

DUHARTE JIMÉNEZ, RAFAEL: "La huella de la emigración francesa en Santiago de Cuba", en *Del Caribe*, Santiago de Cuba, octubre-diciembre de 1987, año III, no. 10: 81-88.

FEIJÓO, SAMUEL [a]: "Babito, xilofonista y pianista botellero espirituario", en revista *Signos*, Santa Clara, mayo-diciembre de 1975, no. 17: 297-299.

[b]: "Sones viejos en la región de Cienfuegos; entrevista a Julio Jiménez anciano bailar de 84 años", en *Signos*, Santa Clara, mayo-diciembre de 1975, no. 17: 88-96.

- _____ [c]: "Entrevista a los componentes de una orquesta de zapateo, caringa y zumbantonio en Camajuani", en *Signos*, Santa Clara, mayo-diciembre de 1975, no. 17: 219-223.
- _____ [d]: "El músico de la botija", en *Signos*, Santa Clara, mayo-diciembre de 1975, no. 17: 253-256.
- GARCÍA, GLORIA: "Esclavos africanos en La Habana del siglo XIV", en *Granma*, La Habana, 7 de junio de 1982.
- GUANCHE, JESÚS: "Aportes canarios a la cultura campesina cubana", en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, septiembre-diciembre de 1984, año 75, 3ª. época, v. XXVI, no. 3: 43-74.
- _____ [c]: "Presencia canaria en La Habana durante la etapa colonial", en revista *Anales del Caribe*, La Habana, 1990, no. 10: 53-76.
- _____ y Manuel López Oliva: "El Caribe, síntesis de lo diverso", en *Revolución y Cultura*, La Habana, 1979, no. 82.
- GUERRA DÍAZ, CARMEN E IVONNE NÚÑEZ PARRA: "Notas para el estudio de la esclavitud en la antigua región de Villa Clara", en *Islas*, Santa Clara, mayo-agosto de 1987, no. 84: 3-29.
- GUARCH DELMONTE, JOSÉ M., CÉSAR A. RODRÍGUEZ ARCE Y ROXANA PEDROSO ROMERO: "Investigaciones preliminares en el sitio El Chorro de Maita", en *Revista de Historia*, Holguín, julio-septiembre de 1987, año II, no. 3: 25-40.
- HERSKOVITS, M.: "Tambores e tamborileiros o culto afrobrasileiro", en *Boletín Latinoamericano de Música*, Río de Janeiro, 1946, v. IV.
- HORNOSTEL, ERICH M. VON Y CURT SACHS: "Systematik der Musikinstrumente. Ein versuch", en *Zeitschrift für Ethnologie*, Berlin, 1914: 553-590.
- HULSTAERT, G.: "Note sur les instruments de musique a l'Equateur", en *Congo* [s.l.], octubre de 1935: 356.
- LACHATAÑERÉ, RÓMULO [a]: "El sistema religioso de los lucumí y otras influencias africanas en Cuba", en *Actas del Folklore*, La Habana, 1961, año 1, no. 7: 9- 20. (También en *El sistema religioso de los afrocubanos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1992.)
- _____ [b]: "Tipos étnicos africanos que concurren en la amalgama cubana", en *Actas del Folklore*, La Habana, marzo de 1961, año no. I, no. 3: 5-12. (También en *El sistema religioso de los afrocubanos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1992.)
- LAZAN, J. R.: "La inmigración francesa y su influencia en el desarrollo de la Villa de Ariguanabo", en *Revista UPEC*, La Habana, enero-febrero de 1983, no. 1 (separata).
- "Lecciones para todos", suplemento de la revista *Bohemia*, La Habana [1960].
- LEÓN, ARGELIERS: "Música popular de origen africano en América Latina", en *Etnología y Folklore*, La Habana, 1969, no. 8: 33-64.
- _____ [a]: "Continuidad cultural africana en América", en *Anales del Caribe*, La Habana, mayo de 1984, no. 6.
- _____ [b]: "La fiesta de carnaval en su proyección folklórica", en *Temas*, La Habana, mayo de 1984, no. 6: 37-64.
- LINARES, MA. TERESA: "La décima y el punto en el folclor de Cuba", en *Música*, Casa de las Américas, La Habana, 1972, no. 31: 1-14.
- LÓPEZ VALDÉS, RAFAEL: "La inmigración indostana a Cuba y sus antecedentes en las Antillas", en *Santiago*, Santiago de Cuba, marzo de 1977, no. 25: 161-192.
- _____ : "Pertenencia étnica de los esclavos de Tiguabos (Guantánamo) entre los años 1789 y 1844", en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, diciembre de 1986, año 77, colección XXVIII, no. 3: 23-63.
- MENDOZA, LEIDY: "Estudio sobre el Cabildo de Congos Reales 'San Antonio' de Trinidad", en *Islas*, Universidad Central de Las Villas, septiembre-diciembre de 1986, no. 85: 49-73.
- MESA, R.: "El Día de Reyes", en *Diario de la Marina*, La Habana, 8 de enero de 1903.
- METRAUX, ALFRED: "Orígenes e historia de los cultos vodú", en *Revista de Casa de las Américas*, La Habana, 1966, no. 36-37: 42-62.
- MILLET, JOSÉ: "Vodú, magia y hechicería", en *Temas*, La Habana, mayo de 1990, no. 20: 117-118.
- MOLINER, ISRAEL: "Matanzas; los bailes congos", en *Revolución y Cultura*, La Habana, octubre de 1976, no. 50: 54-65.
- MOSQUERA, GERARDO: "Ocho preguntas sobre la prehistoria cubana; entrevista a: Ernesto E. Tabío, José M. Guarch Delmonte, Milton Pino Rodríguez, Estrella Rey, Manuel Rivero de la Calle y Ramón Dacal Moure", en *Revolución y Cultura*, La Habana, diciembre de 1976 - febrero de 1977, no. 52-53-54: [44]-57.
- OLIVER, ROLAND Y JOHN FAGE: "África, breve historia", en revista *Referencias*, Universidad de La Habana, 1971, no. 1, v. 3.
- ORTIZ, FERNANDO: "Del folklore antillano afrofrancés", en *Bohemia*, La Habana, agosto de 1951, año 43, no. 34: 36-38 y 116-117.
- PEDRO DÍAZ, ALBERTO: "Para iniciarse en la sociedad abakuá", en *Actas del Folklore*, La Habana, abril de 1961, año I, no. 4: 17-20.
- _____ : "Guanamacá, una comunidad haitiana", en *Etnología y Folklore*, La Habana, 1966, no. 1: 25-39.
- _____ : "Del carnaval de ayer y de hoy", en *Venceremos*, Guantánamo, 27 de agosto de 1977, año XV, no. 201.
- PÉREZ DE LA RIVA, JUAN: "Cuadro sinóptico de la esclavitud en Cuba y de la cultura occidental", en *Actas del Folklore*, La Habana, mayo de 1961, año 1, no. 5: (separata).
- _____ : "Desaparición de la población indígena cubana", en *Revista Universidad de La Habana*, La Habana, 1973, no. 176.

- PÉREZ FERNÁNDEZ, ROLANDO [b]: "Un caso de transculturación bantú-carabalí en Cuba", en *Del Caribe*, Santiago de Cuba, 1986, año 2, no. 6: 20-27.
- Periódico El País*, expediente enero-diciembre legajo 8, en Archivo Provincial de Historia de Sancti Spiritus.
- RAMOS PIÑOL, OSCAR: "Acerca del primer censo cubano. Características y fechas de ejecución (1774-79)", en revista *Estadística (INSIE)* [s.l.], diciembre de 1987, año X, no. 22: 73-92.
- RAMOS VENEREO, ZOBEBYDA: "La música en las festividades de origen haitiano en Cuba", en *Anales del Caribe*, La Habana, (1991) (en prensa).
- RODRÍGUEZ CALDERÍO, MARTA: "Asesú Yemayá, entrevista a Ángela Alonso González", en *Bohemia*, La Habana, diciembre de 1990, año 82, no. 51: 10-12.
- RODRÍGUEZ PIÑA, JAVIER: "Guerra de castas y azúcar; el comercio de indígenas mayas con Cuba (1848-1861)", en *Anales del Caribe*, La Habana, 1987-1988, no. 7-8: 28-93.
- RODRÍGUEZ VALLE, JUAN ENRIQUE [a]: "Apuntes sobre un grupo de danzas haitianas en la provincia de Camagüey", en *Signos*, Santa Clara mayo-diciembre de 1975, no. 17: 51-58.
- [b]: "Las fiestas espirituanas de canto y baile", en *Signos*, Santa Clara, mayo-diciembre de 1975, no. 17: 11-22.
- SAASTAMOINEN, ILPO, TOMÁS JIMENO DÍAZ Y DORIS CÉSPEDES LOBO: "Tupakkapeltonjen kuumat rummut", en *Musiikin*, Helsinki, 1990, no. 2: 8-35 (Pinar del Río, Cuba).
- SAINTE CYR, JEAN: "Le meringue haitienne", en revista *Inidef*, Caracas 1981-1982, no. 5: 62-74.
- SARUSKY, JAIME: "La comunidad japonesa en Isla de Pinos", en *Bohemia*, La Habana, 15 de marzo de 1974, no. 11: 4-9.
- [a]: "La comunidad hindú en Cuba", en *Bohemia*, La Habana, 11 de junio de 1976, año 68, no. 24: 9.
- TAMAMES DOMÍNGUEZ, ELISA M.: "Antecedentes sociológicos de las tumbas francesas", en *Actas del Folklore*, La Habana, octubre-diciembre de 1961, año I, no. 10-11-12: 25-32.
- TIMI DE EDE, LAOYE: "Los tambores yoruba", en *Actas del Folklore*, La Habana, 1961, año I, no. 6: 15-24.
- VEGA SUÑOL, JOSÉ: "La colonización norteamericana en el territorio nororiental de Cuba, 1898-1933", en *Anales del Caribe*, La Habana, 1990, no. 10: 211-234.
- [a], René Navarro Fernández y Joaquín Ferreiro González: "Presencia aborigen en los archivos parroquiales de Holguín", en *Revista de Historia*, Holguín, octubre-diciembre de 1987, año II, no. 4: 56-61.
- VELÁZQUEZ, ALEXIS: "La construcción de los órganos y su influencia en el municipio Calixto García", en *Música*, Casa de las Américas, La Habana, septiembre-diciembre de 1983, no. 96-97: 10-19.
- VINUEZA, MA. ELENA Y ROLANDO PÉREZ: "Cultura musical bantú en el noroeste de Angola: una investigación de campo", en *Temas*, Ciudad de La Habana, noviembre de 1986, no. 8: 67-88.
- ZAVADIVKEV, RICARDO A.: "La guitarra y la vihuela en Hispanoamérica", en *Inidef*, Caracas, 1981-1982, no. 5: 44-49.

Documentos

- ÁLVAREZ VERGARA, ROSA E.: "Los vaccines o canutos de gagá". Trabajo de organología, 1988.
- [a]: "Las agrupaciones de rumba de Ciudad de La Habana". Trabajo de diploma, 1989.
- AMADOR, EFRAÍN: "El tres y el laúd". Tesis doctoral, 1994.
- ARIAS PÉREZ, ONELIA MAYRA *et al.*: "La familia Fusté; estudio sobre la fiesta de la Cruz de Mayo y otras celebraciones rituales". Trabajo de diploma, 1985.
- BALTAR, JOSÉ: "El teatro tradicional; vehículo de preservación y transmisión de valores culturales en las asociaciones de inmigrantes chinos en la ciudad de La Habana". Trabajo de diploma, 1987.
- BÉCQUER, LIDIA: "La clave cubana". Trabajo de organología, 1982.
- BERMÚDEZ, ISAAC: "Elementos de selección de maderas para instrumentos musicales". Conferencia, 1986.
- BRIZUELA QUINTANILLA, ANALEESE: "Presencia iyesá en Sancti Spiritus, Cabillo Santa Bárbara". Trabajo de diploma, 1988.
- CABRERA VALDÉS, CLARA Y GEORGINA PÉREZ URRÍA: "La quijada". Trabajo de organología, 1987.
- CÉSPEDES LOBO, DORIS: "En la llanura aluvial al sur de Pinar del Río; el asentamiento bantú". Trabajo de diploma, 1986.
- Colección Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí.
- Colección del Archivo del Gobierno Provincial de Matanzas.
- Colección del Archivo Nacional de Cuba.
- Colección del Archivo Provincial de Historia de Sancti Spiritus.
- Colección del Centro del Estudios Culturales "Juan Marinello".
- Colección del Centro de Promoción e Información de la Música Cubana "Odilio Urfé" (antiguo Seminario de la Música Popular).
- Colección del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba.
- Colección del Departamento Investigaciones Fundamentales, CIDMUC [s.f.].
- Colección del Museo Nacional de la Música.
- Colección personal: Alejandro Pichel Verdasco.
- Colección personal: Alessandra Basso Ortiz.
- Colección personal: Analeese Brizuela Quintanilla.
- Colección personal: Argeliers León Pérez.
- Colección personal: Carmen Ma. Sáenz Coopat.
- Colección personal: Doris Céspedes Lobo.
- Colección personal: Emilio Pujols.
- Colección personal: Fernando Ortiz. Depositadas en: Biblioteca Nacional José Martí y Academia de

- Ciencias de Cuba, Instituto de Literatura y Lingüística.
- Colección personal: Isaac Bermúdez.
- Colección personal: Jesús Guanche Pérez.
- Colección personal: Lino Neira Betancourt.
- Colección personal: Marta Esquenazi.
- Colección personal: Mireya Martí Reyes.
- Colección personal: Rafael García Grasa.
- Colección personal: Santiago Rodríguez González.
- Colección personal: Tomás Jimeno Díaz.
- Colección personal: Zobeyda Ramos Venero.
- CORREDERA, GEMA: "La viola cubana o banjo sin cuerdas". Trabajo de organología, 1985.
- DACAL, R., *et al.*: "Atlas de los instrumentos de la música popular tradicional; instrumentos musicales de los aborígenes cubanos" (inédito).
- Diario de campo, Camagüey, septiembre-noviembre de 1989, 2 v.
- Diario de campo, Camagüey-Holguín, septiembre de 1986.
- Diario de campo, Ciego de Ávila, abril de 1987.
- Diario de campo, Guantánamo, abril-mayo de 1983, 2 v.
- Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986, 7 v.
- Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, febrero-abril de 1988, 5 v.
- Diario de campo, Isla de la Juventud, noviembre de 1985, 2 v.
- Diario de campo, Matanzas, 1982-1985.
- Diario de campo, Matanzas, noviembre de 1984.
- Diario de campo, Matanzas, 1981.
- Diario de campo, Pinar del Río, junio de 1984.
- Diario de campo, Pinar del Río, noviembre de 1989.
- Diario de campo, Pinar del Río, junio de 1990.
- Diario de campo, Sancti Spiritus-Villa Clara, julio de 1988.
- Diario de campo, Santiago de Cuba, enero y diciembre de 1988, 2 v.
- Diario de campo, Sierra Maestra, septiembre-octubre de 1987, 2 v.
- Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, marzo-abril de 1985.
- ESQUENAZI, MARTA: "Fiestas del tambor yuka", Conferencia dictada en el CIDMUC, 17 de octubre de 1985 (transcripción inédita).
- Festival del Caribe, Santiago de Cuba, junio de 1988.
- Apuntes de Victoria Eli y Zobeyda Ramos, CIDMUC (hológrafo).
- Fondo de religiones africanas, Colección del Archivo del Gobierno Provincial de Matanzas.
- Fondo Valle, Colección del Archivo Nacional de Cuba.
- GARCÍA GRASA, RAFAEL: "Apuntes sobre elementos de las danzas haitianas en la provincia de Camagüey", 1973 (inédito).
- _____ : "La conga camagüeyana", 1989 (inédito).
- GRASSO GONZÁLEZ, NANCY: "Folclore y profesionalismo en la rumba matancera". Trabajo de diploma, 1989.
- GUANCHE, JESÚS [b]: "Estudio etnohistórico de los componentes hispánicos en la formación del etnos cubano", La Habana, 1990 (inédito).
- HECHAVARRÍA HERRERA, MANUELA: "El toque de güiro en la santería cubana". Trabajo de diploma, 1988.
- Los Iyesá; fichero factográfico (Col. A. León).
- JAQUIMET, MAXIMILIANA Y MIREYA MARTÍ REYES: "Las maracas". Trabajo de organología, 1982.
- _____ : "Aproximación a las pailas cubanas". Trabajo de organología, 1990.
- LAY BRAVO, MERCEDES: "El kinfuiti; en la fiesta de San Antonio de Padua en Quiebra Hacha". Trabajo de diploma, 1985.
- Libros bautismales de "blancos" o "españoles"*. Archivo Parroquial de San José de Bahía Honda, 1882-1898, Pinar del Río.
- Libros bautismales de "blancos" o "españoles"*. Archivo Parroquial de Santo Cristo del Buen Viaje, 1702-1898, La Habana.
- Libros bautismales de "blancos" o "españoles"*. Archivo Parroquial de la Catedral de La Habana 1590-1898, La Habana.
- Libros bautismales de "blancos" o "españoles"*. Archivo Parroquial del Buen Pastor de Jesús del Monte, 1694-1898, La Habana.
- Libros bautismales de "blancos" o "españoles"*. Archivo Parroquial de la Santísima Trinidad, 1804-1898, Sancti Spiritus.
- Libros bautismales de "blancos" o "españoles"*. Archivo Parroquial del Espíritu Santo, 1668-1898, Sancti Spiritus.
- Libros bautismales de "blancos" o "españoles"*. Archivo Parroquial de la Catedral de Camagüey, 1668-1898, Camagüey.
- Libros bautismales de "blancos" o "españoles"*. Archivo Parroquial de San Isidoro de Holguín, 1734-1898, Holguín.
- Libros bautismales, de matrimonios y de entierros de "pardos" y "morenos"*. Archivo Parroquial del Buen Pastor de Jesús del Monte, 1851-1860, La Habana.
- Libros bautismales de "pardos" y "morenos"*. Archivo Parroquial de San José de Bahía Honda, 1851-1860, Pinar del Río.
- Libros de entierros de "pardos" y "morenos"*. Archivo Parroquial del Espíritu Santo, 1851-1860, Sancti Spiritus.
- Libros de entierros de "pardos" y "morenos"*. Archivo Parroquial de Río del Ay, 1851-1860, Trinidad, Sancti Spiritus.
- LUGOME, ALLAM S.: "Algunas consideraciones sobre los términos de antecedente africano que identifican a los instrumentos idiófonos y membranófonos de la música cubana". Trabajo de diploma, 1990.
- MARTÍNEZ, AMABLE Y CARLOS VELÁZQUEZ: "Presencia y evolución de las charangas típicas en la provincia de Pinar del Río". Trabajo de diploma, 1988.
- MESA OROZCO, MA. ELENA: "El güiro". Trabajo de organología, 1987.

NEIRA, LINO: "Caracterización acústica de dos tambores bonkó-enchemiyá". Trabajo de diploma, 1985.

PASCUAL LÓPEZ, MELBAD: "Un caso de transculturación bantú-carabali". Trabajo de curso, 1982.

_____ : "Las pailas cubanas". Trabajo de organología, 1989.

PÉREZ FERNÁNDEZ, ROLANDO [a]: "Cabildo Congos Reales San Antonio de Trinidad", 1986 (inérito).

Periódico *El País*; órgano de la Junta Central del Partido Liberal. Archivo Histórico Provincial de Sancti Spiritus.

PICHEL VERDASCO, ALEJANDRO: "Estudio del ga-ga como punto de partida para la creación danzaria". Conferencia [s.a.].

PONCE DE LEÓN, MARTHA: "Fotuto o guamo". Trabajo de organología, 1988.

PUJOLS, EMILIO: "La guitarra y su historia". Conferencias [s.a.].

RAMOS VENERO, ZOBAYDA [b]: "Integración musical caribeña de fuerte antecedente hispánico; el complejo genérico del galerón en Venezuela; el complejo genérico del punto en Cuba". Trabajo de diploma, 1987.

RODRÍGUEZ, LUCÍA: "La cajita china". Trabajo de organología, 1985.

RODRÍGUEZ, SANTIAGO: "Manuel, Valentín y la corneta china; estudio de caso", 1983 (inérito).

RODRÍGUEZ CUERVO, MARTA: "Las pailas cubanas". Trabajo de organología, 1982.

ROSELL LAM, ISABEL J.: "El complejo ritual festivo del Cabildo Kunalungo de Sagua la Grande". Trabajo de diploma, 1990.

SÁENZ COOPAT, CARMEN MA. [a]: "La botija". Trabajo de organología, 1980.

_____ y Ariadna Amador: "Colección de piezas folklóricas y populares para el estudio del tres y el laúd cubanos", 1990 (en proceso editorial).

SHAND GARNETT, NORBERTO: "La quijada". Trabajo de organología, 1980.

SUCO CAMPOS, IDALBERTO: "El guayo". Trabajo de organología, 1985.

TAMAMES DOMÍNGUEZ, ELISA M.: "Folklore cubano; la poesía en la tumba francesa". Tesis de doctorado, 1955.

VILLAR PAREDES, JUAN MANUEL [a]: "Agrupaciones de la música popular cubana", 1990 (inérito).

Vinueza González, Ma. Elena: "Los timbales". Trabajo de organología, 1980.

Partituras

GARAY, SINDO [a]: *Los arrayanes*. Transcripción y digitación por Jesús Ortega, Editora Musical de Cuba, EGREM, La Habana, 1975.

_____ [b]: *La baracoesa*. Transcripción y digitación por Jesús Ortega, Editora Musical de Cuba, EGREM, La Habana, 1975.

Discografía

Ahora sí!, *changüi* y *cumbancha*, Siboney LD 247, (1986), 33 rpm, estéreo. Grupo Changüi.

Antología de la música afrocubana, Areíto LD 3325 / 3995 / 3747 / 3996 / 3994 / 3997 / 3606 / 4483 / 4493, 1981-..., v. 33 rpm, estéreo (Serie de Música Afrocubana 1-...).

Contiene: v. 1: *Viejos cantos afrocubanos* (LD 3325); v. 2: *Oru de Igbodu* (LD 3395); v. 3: *Música iyésá* (LD 3747); v. 4: *Música arará* (LD 3996); v. 5: *Tambores yuka* (LD 3994); v. 6: *Fiesta de bembé* (LD 3997); v. 7: *Tumba francesa* (LD 3606); v. 8: *Toque de güiros* (LD 4483); v. 9: *Congos* (LD 4493).

Antología integral del son: familia Valera Miranda, bases históricas, Siboney, LD 286 y 287, 198_, 33 rpm, estéreo, v. I (Serie Especial Científica e Histórico-Cultural).

Gabon: musiques des Mitsogho et des Bateké, OCORA OCR 84, HM57, 1984, 33 rpm (Collection Musée de l'Homme).

Masques dan Côte D'Ivoire, OCORA OCR 52, 1983, 33 rpm.

TESTIMONIOS (por provincias)

PINAR DEL RÍO

Agrupación Tambor Yuka, ciudad.
Albertina Hernández García, n. 1928, San Luis.
Alfredo Tomás, n. (?), Bahía Honda.
Alipio Rivera Iglesias, n. 1929, Mantua.
Ángel Custodio Barrios, n. 1896(?), San Luis.
Caridad Álvarez Romero, n. 1936, Guane.
Epifanio Torres Rodríguez, n. 1916, San Luis.
Eusebio Castro Rivero, n. 1937, Mantua.
Faustino Silva, Tino, n. (?), ciudad.
Gregorio Ríos, n. 1908, ciudad.
José Ramón Hernández Amaya, n. 1954, Sandino.
Juan David Fernández, *Bebo*, n. 1946, Mantua.
Luis Bejerano, n. (?), Los Palacios.
Luis Montuno, n. 1924, ciudad.
Luis Sierra, n. (?), San Luis.
Luis Vargas, n. 1947, San Luis.
Marta Vázquez, n. 1957, San Cristóbal.
Onésimo Bordao, n. 1959, Sandino.
Raúl Ledesma Crespo, n. 1925, Sandino.
Santiago Andarcio Hernández, n. 1930, Los Palacios.
Saturnino Vázquez, n. 1912, San Cristóbal.
Urbano Valdés Puente, n. 1900, San Luis.

HABANA

Abelardo Pérez Zacarías, n. 1908, Bejucal.
Agrupación Renovación Campesina, Artemisa.
Agrupación Tambores de Bejucal, Bejucal.
Ángel Tarafa, *Piturí*, n. 1919, Nueva Paz.
Arcadia Pérez, n. 1914, Madruga.
Aristides Soto, *Tata Güines*, n. 1930, Güines.
Cabildo San Antonio de Padua, Mariel.

Casa-templo de Santa Bárbara, Güines.
 Conjunto Güiros Aggüe, Nueva Paz.
 Domingo Rivero Montero, n. 1933, Batabanó.
 Estanislao López, n. 1907, Mariel.
 Félix Cuesta, *El Mayimbe*, n. 1929, Batabanó.
 Francisco Larrinaga, n. 1915, Mariel.
 Francisco Lora, n. (?), (?).
 Francisco Valera de Borjas, n. 1887, San Nicolás de Bari.
 Gabriel La Rosa, n. 1924(?), Melena del Sur.
 Georgina Laza Cuesta, n. 1915(?), Mariel.
 Gilberto Pío Sánchez Mora, *El Jimagua*, n. 1933, Nueva Paz.
 Gilberto Ravelo, n. (?), Bauta.
 Gregorio Montalvo Zayas, *Goyito*, n. 1912, Madruga.
 Grupo Ecos de Turiguanó, Güines.
 Juan Romay, *Ruta*, n. 1917, Güines.
 Laudelina Cuesta, n. 1901, Mariel.
 Luciana Cuesta, *Chani*, n. 1906, Mariel.
 Luciano Herro de la Cruz, *Lalo*, n. 1911, Batabanó.
 Marcelino Suárez Fajardo, n. (?), Nueva Paz.
 Mario Báez González, n. (?), Madruga.
 Mario Moure, n. (?), San Nicolás de Bari.
 Marta Fresneda Calvo, n. 1920, San José.
 Miguel Borrego, n. 1926, Alquizar.
 Osiris Díaz Forte, n. 1945, Batabanó.
 Pablo Padilla Vigil, n. 1910, Nueva Paz.
 Pablo Urtijeiro, n. (?), San José.
 Pascual Pérez, n. 1916, Mariel.
 Quinteto Hermanos López, Melena del Sur.
 Sixto Kessell, n. 1903, Quivicán.
 Zacarías Pérez, *Macho*, n. 1904, Bejucal.

CIUDAD DE LA HABANA

Adriano Cernuda, n. (?), Plaza de la Revolución.
 Agrupación Afrokún Imalé, Marianao.
 Agrupación Amigos del Son, Centro Habana.
 Agrupación El Barracón.
 Agrupación Charanga Típica, Centro Habana.
 Agrupación Coro de Claves y Guaguancó, Centro Habana.
 Agrupación Los Mambisitos, Centro Habana.
 Agrupación Los Montunos, Centro Habana.
 Agrupación Rumbolero, Centro Habana.
 Agrupación Yoruba Andabó, Habana Vieja.
 Agustín Gómez Larín, (?), (?).
 Alejandro Carvajal Jústiz, *Nene*, n. 1943, Cerro.
 Alejandro Puelles, n. 1942 - m. 1992, Cerro.
 Amador Herrera, n. (?), 10 de Octubre.
 Ángel Linares Elosua, n. 1909, Centro Habana.
 Andrés Chacón Franco, n. 1921, Marianao.
 Antonio Alberich Cárdenas, *Nico*, n. 1900, Marianao.
 Antonio Taño, *Toni*, n. 1938, Plaza de la Revolución.
 Armando Palmer Barroso, n. 1900, Regla.
 Aurelia Mora Tápanes, n. 1894, Regla.
 Carlos Álvarez, n. 1916, San Miguel del Padrón.
 Carlos Borbolla, n. 1902 - m. 1990, San Miguel del Padrón.
 Carlos Pozo Lubín, n. 1913, Centro Habana.
 Comparsa El Alacrán, Cerro.
 Comparsa La Jardinera, Habana Vieja.

Comparsa Los Marqueses de Atarés, Habana Vieja.
 Conjunto Estrellas de Chocolate, Plaza de la Revolución.
 Conjunto Folklórico Nacional, Plaza de la Revolución.
 Eddy López, n. (?), (?).
 Ernesto Reyes, *Yarine*, n. (?), Cerro.
 Fábrica de Instrumentos Musicales "Fernando Ortiz", Cerro.
 Félix Chan Ley, *Manuel*, n. 1923, (?).
 Fernando Véliz Álvarez, n. 1931, Cerro.
 Francisco Bell, n. 1961, Plaza de la Revolución.
 Francisco Hernández Mora, *Pancho Kinto*, n. 1923, Centro Habana.
 Gilberto Herrera, n. 1949, Marianao.
 Gilberto Segarte, n. (?), (?).
 Gregorio Hernández Ríos, *Goyo*, n. 1956, (?).
 Grupo Blanco Directo, Habana Vieja.
 Gumersindo Herrera, n. (?), Habana Vieja.
 Gustavo, Díaz, n. (?), Marianao.
 Isabel Martínez Gordo, n. (?), Centro Habana.
 Jesús Blanco, n. (?), Habana Vieja.
 Joaquín Balález Ramos, n. 1954, Regla.
 Jorge Valdés, n. (?), Marianao.
 José Luis Argüelles, *El Mambisito*, n. 1962, Centro Habana.
 José Ma. Olivares, n. (?), Plaza de la Revolución.
 José Moa, n. (?), Cerro.
 José Valdés, *Joseito*, n. (?), Guanabacoa.
 Juan Campos Urrutia, n. 1919(?), Marianao.
 Juan Gutiérrez, *Juambo*, n. 1935, Regla.
 Juan Leandro Castro Piloto, n. 1906, Marianao.
 Juan Rivero, n. 1915, 10 de Octubre.
 Julio Cárdenas, n. (?), Regla.
 Justo Pelladito Hernández, n. 1945, Plaza de la Revolución.
 Leopoldo Sánchez, n. (?), Guanabacoa.
 Luis Salinas, n. 1919, Regla.
 Manuel Ortiz Oliveira, n. 1917, Plaza de la Revolución.
 Mario Díaz Angarica, n. 1942, Centro Habana.
 Miguel Ojeda Díaz, n. 1921, Plaza de la Revolución.
 Nicolás Angarica, *Papo Angarica*, n. 1935(?), Centro Habana.
 Ofelia Bonilla, n. 1922(?), Marianao.
 Ramiro Hernández Almiral, n. 1931, Plaza de la Revolución.
 René Mario Robaina Seneca, n. 1928 - m. 1993, Regla.
 Reynaldo Borrel Collazo, n. 1943, Playa.
 Reynaldo Cuellas, n. (?), Marianao.
 Ricardo Palmer, n. (?), Centro Habana.
 Rogelio Martínez Furé, n. 1937, Plaza de la Revolución.
 Santiago Reyther Duvergel, n. 1970, (?).
 Santos José Ramírez Ugarte, n. 1945, Centro Habana.
 Taurina Montalvo, n. 1902, Marianao.
 Tomás Fernández Rosell, n. 1918, Cotorro.
 Tomás Jimeno Díaz, n. 1944, Plaza de la Revolución.
 Virgilio Ramírez Suárez, n. 1929, Guanabacoa.

Zenaida Hernández Almiral, n. 1930, Guanabacoa.

MATANZAS

Adolfo Quián, n. 1901, Calimete.
Agrupación Alaguardé Ochún, Colón.
Agrupación Cucalambé, Colón.
Agrupación Gangá Longobá, Perico.
Agrupación Güiros de Arabba, Jovellanos.
Agrupación Los Muñequitos de Matanzas, ciudad.
Agrupación Ojún Degara, Jovellanos.
Alberto Morales, n. 1933(?), Perico.
Alberto Zulueta, n. (?), Perico.
Amadeo Herrera, n. 1912(?), Martí.
Amado Díaz Alfonso, *Guantica*, n. 1908 - m. 1989, ciudad.
Ana Barrera, n. 1911, Unión de Reyes.
Ángel García Ulloa, n. 1906, ciudad.
Ángel Orlando Argüelles, *Papo Argüelles*, n. 1926, Perico.
Aniceto Castillo, n. 1937, Los Arabos.
Aristides Campos Urrutia, n. 1946(?), ciudad.
Atilano Fernández, n. 1900(?), Jagüey Grande.
Benito Aldama, n. 1906, Limonar.
Bernardina Delgado, n. (?), Cárdenas.
Buró Abakuá, ciudad.
Cabildo Amó Layé, ciudad.
Cabildo Arará Dahomé, Perico.
Cabildo Espíritu Santo, ciudad.
Cabildo Iyesá Modué, ciudad.
Cabildo San Juan Bautista, Unión de Reyes.
Casa-templo Arará, Cárdenas.
Casa-templo de Juan Manuel Hernández, Jovellanos.
Casa-templo de la familia Baró, Jovellanos.
Casa-templo de la familia Himeli, Cárdenas.
Casa-templo de San Lázaro, Agramonte.
Conjunto arará del grupo Dahomé, Perico.
Conjunto Folklórico de Matanzas, Afrocuba, ciudad.
Emiliano de Armas, n. 1916, Pedro Betancourt.
Emiliano Zulueta, n. 1914, Perico.
Enrique Mesa, n. 1945, ciudad.
Ernesto Knight García, n. 1941, ciudad.
Esteban Vega, *Chachá*, n. 1928(?), ciudad.
Eugenio Lamar Delgado, *Cucho*, n. 1905(?), ciudad.
Eusebio Hernández, n. (?), ciudad.
Eusebio Saldivar, n. 1913(?), Jovellanos.
Evangelio Drake, n. 1910, Unión de Reyes.
Evaristo Hernández, n. 1926, Cárdenas.
Familia Samá, Jagüey Grande.
Francisco García, n. 1909(?), ciudad.
Francisco Lázaro Zamora Chirino, *Minini*, n. 1937, ciudad.
Francisco Morales, n. 1912, Martí.
Gabino Forcade Catalá, n. 1902, Calimete.
Gastón López, n. 1926(?), ciudad.
Giraldo Rodríguez, *Jimeno*, n. (?), ciudad.
Gregorio Díaz Alfonso, n. 1929, ciudad.
Grupo Ara Okó, Martí.
Grupo Gangá Longobá, Perico.
Grupo Omo Irago (Hijos de Estrella), ciudad.

Isidoro Gilberto Hernández Montalvo, n. (?), Cárdenas.

Jesús Alfonso, *Gallejo*, n. 1919, ciudad.
Jesús de Armas Hernández, n. 1932, Martí.
Jesús Pastrana López, n. 1931, Colón.
Juan Drake, n. (?), Unión de Reyes.
Juan Luis Muñoz, n. 1944, Pedro Betancourt.
Juan Manuel Hernández, *Chicho*, n. (?), Jovellanos.
Juan Rodríguez, n. (?), Perico.
Juana Castillo, n. 1918(?), Jovellanos.
Linda Diago, n. 1915 - m. 1982, Perico.
Magdalena Herrera, *Piyuya*, n. 1929(?), Perico.
Marcos Zulueta, n. 1906(?), Perico.
María Virginia Herrera, *Lázara Morales*, n. 1917, Colón.
Manuela Alderete, n. 1892, Jovellanos.
Maximiliano Baró Céspedes, n. 1912, ciudad.
Miguelina Baró Céspedes, n. 1917, Jovellanos.
Moisés Hernández, *Nanito*, n. (?), Jovellanos.
Nazaria Pérez, n. 1900, Martí.
Oria Zulueta, n. 1900, Perico.
Pablo de Jesús Hernández, n. 1941, Cárdenas.
Pedro Acevo Mederos, n. 1930, Colón.
Pedro de Jesús Hernández, n. 1941, Cárdenas.
Pedro Luis Chirino, *Vicky*, n. 1947, ciudad.
Rafael Torriente Menéndez, n. 1911, (?).
Ricardo Suárez, *Fantomas*, n. 1902(?), ciudad.
Rincón de Costumbres Campesinas, Colón.
Rolando Calvo, n. 1918(?), Colón.
Santiago Rivero, *Muñanga*, n. (?), Cárdenas.
Tomás Manuel Herrera Romero, n. 1928, ciudad.
Victoria Zulueta, n. 1891, Perico.

VILLA CLARA

Agrupación de la CPA "Frank País", Remedios.
Cabildo Congo Kunalungo, Sagua la Grande.
Cabildo Santa Bárbara, Sagua la Grande.
Hilda Delgado Valle, n. 1913, Caibarién.
Jesús Mena Alonso, n. 1912, Camajuani.
Leonardo Fuentes Marrero, n. 1950, Manicaragua.
María Morales Suárez, n. 1914, Sagua la Grande.
Máximo Martín Martínez, n. 1957, Manicaragua.
Olegario Lara, n. 1921, Manicaragua.
Parrandas Remedianas, Remedios.
Pedro Alfonso Samá, n. 1917, Sagua la Grande.

CIENFUEGOS

Abad Alonso Mancebo, n. 1903, Abreus.
Agrupación de punto Sabana Miguel.
Antonio Marcelino Trujillo, n. 1895, Palmira.
Cabildo arará Espíritu Santo, ciudad.
Cabildo La Divina Caridad, ciudad.
Cabildo El Cristo (o Santo Cristo), Palmira.
Cabildo San Antonio, Palmira.
Cabildo San Roque, Palmira.
Cabildo Santa Bárbara, Abreus.
Cabildo Santa Bárbara, Cruces.
Cabildo Santa Bárbara, Palmira.
Casa-templo de Aguada de Pasajeros.
Casa-templo de Lajas.

Casa-templo de Rodas.
 Casino Congo de Lajas, Lajas.
 Catalina Olano Terry, n. 1909, Lajas.
 Comparsa del Sindicato de Trabajadores de la Marina
 Mercante, Puerto y Pesca, ciudad.
 Conrado Abreu Romero, n. 1917, ciudad.
 Felipe Santos, n. (?), (?).
 (?), *Felipón*, n. 1899, Abreus.
 Francisco Abreu Romero, *Panchito*, n. 1910, ciudad.
 Francisco Cavarroca, n. (?), Lajas.
 Guido Cabrera, n. 1932, ciudad.
 Ismael Calañas, n. 1937, Cumanayagua.
 Ismael Entenza Montalvo, n. 1941, Palmira.
 José Amaro Reyes, n. 1910(?), Aguada de Pasajeros.
 Juan Ferrán Durán, n. 1915, Cumanayagua.
 Juana Villa Acea, n. 1919, ciudad.
 Raúl Pérez, n. 1905, Abreus.
 Regla Entenza Montalvo, n. 1938, Palmira.
 Rolando Rodríguez Hernández, n. 1919, Palmira.
 Santiago Collazo Ponce, n. 1931, ciudad.
 Serafino Hidalgo Jiménez, n. 1917, ciudad.

SANCTI SPÍRITUS

Agrupación de Cosme Medina.
 Alberto Cepeda, n. (?), ciudad.
 Antonio Echemendía, n. 1908, Trinidad.
 Armando Valdivia, n. 1933(?), ciudad.
 Cabildo de Congos Reales San Antonio, Trinidad.
 Cabildo Santa Bárbara, ciudad.
 Cabildo Santa Bárbara, Trinidad.
 Cabildo Santa Teresa, Trinidad.
 Carlos Jorge Peregrín, n. 1917, Jatibonico.
 Conjunto Folklorico de Trinidad.
 David Pérez, n. 1907, ciudad.
 Delfina Rodríguez, n. 1945, Cabaiguán.
 Domitila Agüero, n. 1912, ciudad.
 Eutimia Malibrán, n. 1924(?), ciudad.
 Florentino Agüero Ruiz, n. 1917, ciudad.
 Florentino García, n. (?), Sancti Spiritus.
 Fortunato Valle, n. 1913, ciudad.
 Francisca Rojas, n. 1904, ciudad.
 Francisco Cuéllar Lugones, *Maina*, n. 1916, Trinidad.
 Gerardo Rojas, n. 1934, ciudad.
 Grupo Jucareño, Yaguajay.
 Grupo Los Tradicionales de Jíquima, Fomento.
 Guillermina Marín, *La Niña*, n. 1903, Trinidad.
 Guillermo Osorio, n. 1918, Fomento.
 Heriberta Rojas, n. 1900, ciudad.
 Hermenegildo Valle, n. 1906, ciudad.
 Jesús Marín, n. 1907, Trinidad.
 Jorgelina Suárez, n. 1910, Trinidad.
 José Aquino, n. 1912, ciudad.
 José Manuel Fernández, n. 1874(?), Trinidad.
 Leoncia Marín, n. 1882, ciudad.
 Manuel Quesada Puig, *Bola*, n. 1908(?), Trinidad.
 Marcelino Valdivia, *Cuto*, n. 1936, Trinidad.
 Máximo Michilena, n. 1902, Trinidad.
 Nicolasa Valle, n. 1891, ciudad.
 Nicolás Zulueta, n. 1906, ciudad.
 Olga Amada Gutiérrez Valle, n. 1907, Trinidad.
 Osorio Loyola, n. 1899, ciudad.

Pedro Bastida Fernández, n. 1911(?), Trinidad.
 Pedro Peralta Cañizares, n. 1918, Trinidad.
 Pedro Téllez, *Perico*, n. 1904, Trinidad.
 Rogelio Lugones, Fernández, n. (?), Trinidad.
 Roque Lugones Fernández, n. 1926(?), Trinidad.
 Silvio García, n. (?), Guasimal.
 Sixta Valle, n. 1913, ciudad.
 Teodoro Crespo González, n. 1926, ciudad.

CIEGO DE ÁVILA

Alicia Rodríguez, n. 1928, ciudad.
 Amadeo A. Álvarez Fernández, n. 1932, Chambas.
 Andrea Zulueta Duquesne, n. 1930, Bolivia.
 Ángel Ortega Rodríguez, n. 1934, Morón.
 Arsenio Alvarez Martínez, n. 1918, Florencia.
 Conjunto de radá del grupo Nagó, 1º de Enero.
 Estelina Pérez Telli, n. 1933, Florencia.
 José Manuel Figueredo, n. (?), ciudad.
 Juana Téllez, n. 1944, Venezuela.
 Julio Pérez Jiménez, n. 1931, Florencia.
 Leonardo Fumero Esquijarrosa, n. 1927, Baraguá.
 Parranda Bando Azul, Majagua.
 Parranda Bando Rojo, Majagua.
 Ricardo García Granados, *Pacha*, n. 1909, ciudad.

CAMAGÜEY

Agrupación Renovación 84, Florida.
 Andrés Hernández, n. 1948, Najasa.
 Antonio N. Alice, *Chiquitico*, n. 1932, Esmeralda.
 Bárbara R. González Ramos, n. 1938, Minas.
 Bernaldo Sánchez, n. 1909(?), Nuevitas.
 Cabildo San Fernando de los Congos Loases, ciudad.
 Carlota Barrera, n. 1936(?), Vertientes.
 Conga Los Comandos, ciudad.
 Conga Hatuey, Guáimaro.
 Conga La Victoria, Guáimaro.
 Eida Varona Agüero, *La China*, n. 1932, Jimaguayú.
 Emilio Nicolás Lewá, n. 1919, Vertientes.
 Eugenio Hernández Vasconcelos, n. 1924, Jimaguayú.
 Filiberto Flores Luis, n. 1941, Esmeralda.
 Gabriel (?), *Policía*, n. 1905, Santa Cruz del Sur.
 Grupo Caidije, Minas.
 Grupo Estrellas del Sur, Santa Cruz del Sur.
 Guillermo Veitia, n. 1922, Sibanicú.
 Heberto Díaz Rodríguez, *Chiqui*, n. 1921, Nuevitas.
 Ignacio Duval, n. 1920, Minas.
 Ignacio Lewá, n. 1919, Minas.
 Jesús Abreu Pérez, n. 1953, Vertientes.
 José A. Montero Puig, *Wichy*, n. 1951, ciudad.
 José Florestán Cisneros, n. 1903, Najasa.
 José Moré Soa, n. 1892, Florida.
 José Reyes Austin, n. 1912, Florida.
 Luis Mariano Zayas, *Quintín*, n. 1930, ciudad.
 Nicolás L. Tejeda, n. 1944, ciudad.
 Omar Panza Guillén, *Bebo*, n. 1937, Minas.
 Onelio Millet Estreda, n. 1942, Jimaguayú.
 Pedro L. Alberro Mejías, n. 1945, Nuevitas.
 Pedro Hernández López, n. 1930, Sierra de Cubitas.
 Rodobaldo Veloso Rodríguez, n. 1934, ciudad.

Silvino Hernández Domínguez, n. 1920, Guáimaro.
Virgilio Rodríguez Badía, n. 1900, Nuevitas.

LAS TUNAS

Élsida Noguera, n. 1937, ciudad.
Grupo Petit Dancé, ciudad.
Juan Bell Espinosa, 1953, Puerto Padre.
Leonardo Samuel Santos, n. 1959, Manatí.
Luis Echevarría Zamora, n. 1919, Amancio.
Ramiro Esquivel Infante, n. 1924, Amancio.
Raúl Calderón Figueredo, n. 1921, Jesús Menéndez.
Sixto Cruz Oduardo, n. 1917, Puerto Padre.

HOLGUÍN

Agrupación de Tumba Francesa de Bejuco, Sagua de Tánamo.

Aleyda Molina Palacios, n. 1918, Banes.
Antonio Laguna Dávila, *Toño*, n. 1906, Gibara.
Bohemia Abat Silva, n. 1912, Antilla.
Dinai Luis Batista, n. 1903, Cueto.
Emeterio Roble Padilla, n. 1956(?), Sagua de Tánamo.
Esmidio Carrión, n. 1935, Rafael Freyre.
Familia Ajo, Calixto García.
Francisca Galano Legrá, n. 1919, Moa.
Francisco García Gómez, n. 1904, Gibara.
Grupo La Flor de Rosa, Cueto.
Grupo Sabor y Ritmo, Moa.
Jacinto Fiss Major, n. 1935, Urbano Noris.
Josefa Lamoth Robles, n. 1949(?), Sagua de Tánamo.
José Sacarías Abdel Reinoso, n. 1907, Moa.
Luis Puig, n. (?), Sagua de Tánamo.
Marcelino Fernández Leyva, n. 1907, Cacocum.
Miguel A. Obilio Lobaina, n. 1922, Mayarí.
Natalio Rivera, n. 1918, Cacocum.
Ofelia Torres Tamayo, n. 1913, Mayarí.
Oscar Leonel Peña Leonard, *Oscar de la Peña*, n. 1957, Gibara.
Primitivo Arcos Escalona, n. 1909, Cacocum.
Ramiro García del Monte, n. 1960, Banes.
René Hamlet Johnson, n. (?), ciudad.
Silverio Rodríguez Tomason, n. 1925, Frank País.
Urbano Ávila Céspedes, no. 1907, ciudad.
Victoria Robles, n. 1934, Sagua de Tánamo.
Wiston Graham Renall, n. 1942, Frank País.

GRANMA

Agrupación Modelo 84, Guisa.
Alberto García, *Ton-ton*, n. 1914(?), Buey Arriba.
Algerico Aldana, n. 1920, Guisa.
Aristides Fuentes Merino, n. 1926, Niquero.
Arnell Richard, n. 1965, Guisa.
Arsenio Escalona Guerra, n. 1920, Media Luna.
Braulio Mojina Reyes, n. 1916, Yara.
Conga Rumbón Mayor, Manzanillo.
Conjunto de órgano Ritmos Tradicionales, Cauto Cristo.
Consuelo Sánchez Silvera, *Chelo*, n. 1925, Pílon.
Enrique Olazábal Busquet, n. 1918, Bartolomé Masó.
Evencio Leyva Rosales, n. 1947, Guisa.

Grupo Melcocha Manzanillera, Manzanillo.
Grupo Nueva Creación, Niquero.
Grupo Recuerdos de Jiguani, Jiguani.
Guillermo Reyes Soldevila, n. 1937, Jiguani.
Inocente Fernández Jiménez, n. 1933, Media Luna.
Jorge Casí Álvarez, n. 1955, Manzanillo.
José Alejandro González Oduardo, *Pito*, n. 1931, Manzanillo.
José M. Diéguez Ramón, n. 1913, Jiguani.
Leonardo Chávez Llorente, *Narito*, n. 1906, Yara.
Miguel Ángel Cabrera, n. 1920, Pílon.
Parmenio Rodríguez, n. (?), Bartolomé Masó.
Santiago Ramón Rodríguez Rodríguez, n. 1913, Jiguani.
Vicente Escalona, n. 1920, Manzanillo.

SANTIAGO DE CUBA

Adrián Castro, n. (?), III Frente.
Agrupación Paso Franco, ciudad.
Ángel Fonseca, *Barbita*, n. 1908, (?).
Anselmo Marimpe, n. (?), ciudad.
Aristides Ruiz Boza, n. 1931, San Luis.
Arquímides Creach Sanz, n. 1929(?), Guamá.
Buenaventura González Morales, n. 1942(?), ciudad.
Cabildo y agrupación Carabalí Isuama, ciudad.
Cabildo y agrupación Carabalí Olugo, ciudad.
Conga Los Hoyos, ciudad.
Conga San Pedrito, ciudad.
Conjunto Caballito de Jacomino. Mella.
Conjunto Cutumba, ciudad.
Conjunto de tahona de Santiago de Cuba.
Conjunto de tahona Los Marinos, Songo-La Maya.
Conjunto Típico de Guitarra, Palma Soriano.
Conrado Gutiérrez, n. 1931, II Frente.
Efrén Lárde, n. 1938(?), ciudad.
Enrique Bonne, n. 1926, ciudad.
Enrique Suárez Reyes, n. 1918, Guamá.
Fábrica de Instrumentos Musicales "Sindo Garay", ciudad.
Félix Navarro, n. 1955, ciudad.
Félix Varela Miranda, n. (?), ciudad.
Florencio García González, n. 1922, San Luis.
Gaudiosa Venet, *Yoya*, n. (?), ciudad.
Grupo Barrancas, Palma Soriano.
Grupo de tambores radá Pílon del Cauto, Palma Soriano.
Grupo Melodía Serrana, Guamá.
Ismael Rodríguez, n. 1955, ciudad.
Jacinto Adolfo Ramos Martínez, *Martinito*, n. (?), ciudad.
Jesús Manuel Martínez, n. 1946, Palma Soriano.
Joel Rodríguez Lamarque, n. 1962, ciudad.
Juan Carmenate, n. (?), III Frente.
Juan Francisco Isaac Rodríguez, n. 1900, Palma Soriano.
Luis Armenals, n. (?), ciudad.
Luis Mariano García, *Nana*, n. 1922, San Luis.
Marcos Evangelista Caceró, n. 1914, Songo-La Maya.
Milián Galín, n. (?), ciudad.
Pablo Casals, n. 1945(?), Palma Soriano.
Pablo Vicet Caballero, n. 1931, Palma Soriano.

Rafael Guevara Pereira, n. (?), ciudad.
Ramón Casals Noel, n. 1946, Palma Soriano.
Rigoberto Echevarría Ferrer, *Maduro*, n. 1914, ciudad.
Roberto González Batista, n. 1918, Mella.
Roselino Suárez Brosal, n. 1927, Guamá.
Sociedad de tumba francesa La Caridad, ciudad.
Valentín Serrano Pozo, n. (?), ciudad.
Valeriano Hormitiné, n. 1933(?), ciudad.

GUANTÁNAMO

Adriano Romero Palmero, n. 1922, Baracoa.
Agrupación Guaracheros de Perseverancia, Niceto Pérez.
Agrupación La Melodía, Niceto Pérez.
Agrupación Los Ferias, Maisí.
Agrupación Monterrús, El Salvador.
Agrupación Renovación 84, Yateras.
Ángela Durán Garrido, n. 1927, Baracoa.
Anselmo Sánchez Tejeda, n. 1915, El Salvador.
Benjamín Fiz, *Legba Fiz*, n. 1904, Yateras.

Cándido Herrera, n. 1923, Niceto Pérez.
Grupo Los Cosiá, ciudad.
Hermenegildo Videau, *Cucú*, n. 1923, ciudad.
Ignacio Tabera Pérez, *Binicio*, n. 1928, Baracoa.
Juan Paumier Sánchez, n. 1922, Baracoa.
Miguel Ángel Terán, n. 1911, ciudad.
Rafael Inciarte, n. 1909, ciudad.
Sebastián Ferrer, n. 1898, Maisí.
Sigfredo Ferrer, n. (?), ciudad.
Sociedad de tumba francesa La Pompadú, ciudad.

ISLA DE LA JUVENTUD

Alberto Fernández, *El Chino Bebo*, n. (?), Nueva Gerona.
Comparsa Cuba-África, Nueva Gerona.
Grupo de rumba Iyabó.
Miguel Mariano Rives Blanco, *Boris*, n. 1900, La Fe.
Pedro Vicet Caballero, n. 1934, Gerona.
Ramón Rives, *Mongo*, n. (?), Nueva Gerona.
Talber Swaby, n. 1925, Nueva Gerona.

Glosario de animales

BUEY USE Vaca

CABALLO *Egguus caballus linneo*

CABRA *Capra bircus linneo*

CERDO USE Puerco

COBO *Strombus gigas*

CHIVO USE Cabra

GATO *Felis catus linneo*

GUAMO USE Cobo

MULO (cuadrúpedo cruce de caballo y asno) *Perisso-dactyla*

PUERCO *Sus scrosa linneo*

RANA *Osteopilus*

TERNERO USE Vaca

TORO USE Vaca

VACA *Bos taurus linneo*

VENADO *Odocoileus virginianus (Zimmermann)*

Glosario de plantas

- ÁCANA *Manilkara albescens* (Griseb.) Cronquist *Manilkara jamaigui* (Wr. ex Griseb.) Dubard
AGUACATE *Persea americana* Mill.
ALGARROBO *Samanea saman* (Jacq.) Merrill
ALGODÓN *Gossypium barbadense* L.
ALMÁCIGO *Bursera simaruba* (L.) Sargent
ALMENDRO *Laurocerasus occidentalis* (Sw.) Rocrn. (*Prunus occidentalis* Sw.) *La placea curtyana* A. Rich. (*Haemocharis Curtyana* Maza; *Wikstroemia curtyana* Blake) *Dipholis salifolia*, A. DC. *Reynosia Wrightii*, Urb. *Hippocratea coriacea*, C. Wright. *Haemocharis Wrightii*, Maza. (*Raplacea Wrightii*, Griseb.)
ARCE *Acer* sps. div.
AROMA *Dichrostachys cinerea* (L.) Wight et Arn *Mimososa pigra* L. *Acacia farneciana* (L.) Willd.
AROMA AMARILLA, ESPINOSA USE Aroma, Marabú
AYÚA *Zanthoxylum martinicense* (Lam.) DC.
AYÚA MACHO USE Ayúa
AYUDA USE Ayúa
BAMBÚ USE Cañabrava
BARÍA USE Varía
BEGONIA *Begonia* sps. div.
BEJUCO CANASTA USE Guaniquiqui
CAIMITO *Chrysophyllum cainito* L.
CALABAZA *Cucurbita Niscagata -dutch*
CAÑABRAVA *Bambusa vulgaris* Schrad
CAÑA DE AZÚCAR *Sccharum officinarum*, L. S. *Sinen-se* (Roub) Jeswiet. S. *Barberi*, Jeswiet. S. *Spontanum*, L. (Silvestre). S. *Robustum* (Silvestre)
CAÑA DE CASTILLA *Arundo Donax*, Lin.
CAÑA DE RÍO USE Caña de Castilla
CAOBA DE CUBA *Swietenia mahagoni* (L.) Jacq.
CASTAÑO *Castanea sativa* Mill.; *Castanea dentata* Borkh.; *Castanea crenata* Sieb. et Zucc.
CAYAJABO USE Mate, Guacalote
CEDRO *Cedrela odorata* Sw.; *Cedrela cubensis* Bisse
CEDRO CAOBA, HEMBRA, MACHO USE Cedro
CEIBA *Ceiba Pentandra* (L.) Greent. (*Bombax Pentandra* L.; *Eriodendron Anfractiosum* DC.; *C. Anfractuosa* Maza)
CEREZO *Prunus* sps. div.
CIPRÉS *Cupressus* sps. div.
COCO *Cocos nucifera* L.
COROJO *Gastrococos crispa* (HBK) H. E. Moore; *Acrocomia subinermis* León ex Bailey; *Acrocomia aculeata* (Jacq.) Lodd. ex Mart.; *Acrocomia pilosa* León
CHÍCHARO *Pisum sativum* L.
DAGAME *Calycophyllum candidissimum* (Vahl.) DC.
ÉBANO CARBONERO *Diospyros crassinervis* (Krug. et Urb.) Standl.
FLAMBOYANT O FRAMBOYÁN *Delonix regia* (Bojer) Raf.
GRANADILLO *Brya microphylla* Bisse
GUACALOTE USE Guacalote amarillo
GUACALOTE AMARILLO *Caesalpinia glaucophylla* Urb.
GUACALOTE CENIZO *Caesalpinia crista* L.
GUACALOTE GRIS USE Guacalote cenizo
GUAIRAJE BLANCO *Eugenia buxifolia* (Sw.) Willd.
GUAIRAJE COLORADO *Eugenia glabrata* (Sw.) DC.
GUANIQUEQUE USE Guaniquiqui
GUANIQUEQUI *Trichostigma octandrum* (L.) H. Walt
GUAO *Comocladia dentata* Jacq.
GUÁSIMA *Guazuma tomentosa* HBK.
GUAYABO *Psidium guajava* L.
GUAYACÁN *Guaiacum officinale* L.
GUAYACÁN NEGRO USE Guayacán
GUAYO PRIETO USE Roble guayo
GÜIN USE Cañabrava
GÜIRA *Crescentia cujete* L.
GÜIRO AMARGO USE Güiro cimarrón
GÜIRO CIMARRÓN *Lagenaria siceraria* (Molina) Standl.
GÜIRO GUAYO USE Güiro cimarrón
GÜIRO MACHO USE Güiro cimarrón
HENEQUÉN *Agave furcroydes* Lemaire
HUESO *Drypetes mucronata* Griseb.; *Drypetes alba* Poit.; *Drypetes lateriflora* (Sw.) Krug. et Urb.; *Hypelate trifoliata* Sw.
JATÍA *Phyllostylon brasiliensis* Capanema
JIBÁ *Erythroxylon havanense* Jacq.
JINIPA USE Cañabrava
JIQUÍ *Pera polylepis* Urb.; *Pera bumeliaefolia* Griseb.
JÚCARO *Bucida buceras* L.
JÚCARO NEGRO USE Júcaro
JUNQUILLO USE Guaniquiqui
LANERO *Ochroma lagopus* Sw.
LIMA *Citrus aurantifolia* (Christm.) Swing.
MAÍZ *Zea mays* L.
MAJAGUA *Hibiscus elatus* Sw.; *Hibiscus tiliaceus* L.

MALAGUETA *Zizyphus rhodoxylon* Urb.; *Xylopiá aromática* (Lam.) Mart.; *Xylopiá obtusifolia* (A. DC.) A. Rich.

MAMONCILLO *Melicocca bijuga* L.

MANDARINA *Citrus reticulata* blanco

MANGLE COLORADO *Rhizophora mangle* L.

MANGO *Mangifera indica* L.

MARABÚ *Dichrostachys cinerea* (L.) Wight et Arn.

MATE *Canavalia ekmanii* Urb.; *Canavalia cubensis* Griseb.

MOZTAZA *Brassica juncea* (L.) Coss.

NARANJA *Citrus sinensis* (L.) Osbeck

NARANJA AGRIA *Citrus aurantium* L.

OJO DE BUEY *Mucuna urens* (L.) Fawcett et Rendle

PALMA BARRIGONA *Colpothrinax wrightii* Griseb. et Wendl.

PALMA REAL *Roystonea regia* (HBK) O. F. Cook

PALO DE CAJA *Allophylus cominia* (L.) Sw.

PARAÍSO *Melia azedarach* L.

PEONÍA *Abrus precatorius* L.

PEPUSA USE Peonía

PINO *Pinus tropicalis* Morelet; *Pinus caribaea* Morelet; *Pinus cubensis* Griseb.

PINO AMARILLO, BLANCO, HEMBRA, MACHO USE Pino

PINO TEA *Pinus Taeda*, Ait

PITA *Furcraea macrophylla* Baker.

PLÁTANO *Musa paradisiaca* L. *Sapientum* Kuntze

POAS *Poa* sps. div.

QUIEBRA HACHA *Guibourtia hymenifolia* (Morici.) J. Leonard

QUIMBOMBÓ *Abelmoschus esculentus* (L.) Moench.

RASCABARRIGA *Espadaca arnoena* A. Rich.; *Ouratea elliptica* (A. Rich.) Maza; *Ouratea ilicifolia* (DC.) Baillon

RASCABARRIGA COLORADO USE Rascabarriga

ROBLE *Tabebuia angustata* Britt; *Tabebuia hypoleuca* (Wr. ex Griseb.) Urb.; *Macrocatalpa punctata* Griseb.; *Tabebuia leptoneura* Urb.

ROBLE *Quercus* sps. div.

ROBLE GUAYO *Bourreria succulenta* Jacq. var. *succulenta*; *Vitex divaricata* Sw. var. *cubensis* Urb.; *Petititia Dominguisensis* Jacq.

SABICÚ *Lysiloma sabicu* A. Rich.

SANTA JUANA *Coix lacryma-jobi* L.

SAUCE *Salix* sps. div.

TORONJA *Citrus Paradisi* Macf. (C. *Grandis* Osbeck)

VARÍA *Cordia alliodora* (R. et P.) Cham.; *Cordia gerascanthus* L.

YABA *Andira inermis* (Sw.) H.B.K.

YAGRUMA *Cecropia peltata* L.

YAGRUMA HEMBRA USE Yagruma

YAGRUMA MACHO *Didymopanax morototonii* (Aubl.) Dec. et Planch.

YAGUA USE Palma real

YAITÍ *Gymnanthes lucida* Sw.

YAMAGUA *Guarea guara* (Jacq.) P. Wils.

YAMAO USE Yamagua

YAREY *Copernicia yarey* Burret; *Copernicia glabrescens* Wendl. ex Becc.; *Copernicia pauciflora* Burret.

YAREY USE Palma

YAYA *Oxandra lanceolata* (Sw.) Baill.

YÚA USE Ayúa

YUTE *Corchorus olitorius* L.

Índice analítico por materia

Los vocablos listados en orden alfabético consecutivo ascendente que se ofrecen a continuación, son todos los términos tal como se recogieron durante las investigaciones bibliográficas, documentales y testimoniales, y se hallan específicamente en esta obra. Por ello, a cada uno le sigue una numeración y las referencias cruzadas de véase (v.), cuando se estimó sugerirlo.

Como su segunda característica está ser semisistemático en dos bloques: de la abundante terminología que designa al mismo instrumento a la denominación por antonomasia y de éste a complejos y conjuntos instrumentales en que participa, y de las manifestaciones musicales o músico-danzarias igualmente a los complejos y conjuntos instrumentales. En ambos casos —bien sea de los instrumentos o de los géneros—, las remisiones no toman en cuenta la función musical laica o religiosa implícita, aunque sí están listados términos asociados.

Vale aclararse algo más, como consecuencia de la fuerte presencia del fenómeno de la polisemia en la cultura musical cubana —ampliamente explicado en los textos introductorios a cada sección—, para una mejor comprensión se necesitó catalogar determinados vocablos, por la clase organológica a la que respondían; por tanto, para un mismo vocablo aparece entre paréntesis, aerófonos, cordófonos, idiófonos, membranófonos o género musical, utilizando el mismo criterio alfabético que predominó en el ordenamiento general de las voces y términos indizados. También se convino entrar los vocablos alternativos o sinónimos, sólo por uno de ellos y concentrar así el cúmulo de información con el afán de facilitar la búsqueda; por ejemplo: BOMBOS o TAMBORAS, GÜIRO o GUAYO, entre muchos otros, que quedan remitidos convenientemente.

Abakuá	89, 93, 100, 104, 171 v. <i>BLANKOMEKO</i> , <i>TAMBORES DEL CONJUNTO, SOCIEDADES Abakuá</i>
Abanju v. <i>VIOLA</i> (membranófonos)	
Aberikulá, Tambores	330, 343 v. <i>BATÁ</i>
Abguá (Abuá)	140 v. <i>GÜIRO (AGBE O CHEQUERÉ)</i>
ABRIDOR (idiófonos)	87 v. <i>CAJÓN (idiófonos)</i>
ABRIDOR (membranófonos)	200, 204, 207, 292-293, 358, 378, 390 v. <i>BEMBÉ, BOCÚ, BOMBOS (o TAMBORAS), MAKUTA</i>
Abwe	140, 338 v. <i>GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)</i>
Achá v. <i>JÍCARA DE JOBÁ</i>	
<i>ACHANTI, TAMBORES</i>	532-533 v. <i>INSTRUMENTOS EN DESUSO</i>
ACHEBOLISA	233, 237-239 v. <i>ARARÁ</i>
<i>ACHERÉ</i>	45, 91-92, 102, 117, 119, 122, 127-132, 137, 144, 152, 155-156, 177-178, 239, 285, 330-331, 365, 375, 383, 425-426, 538, 569-572, 579 véase también <i>COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES</i>
ACHIDDÍ	128, 239 v. <i>ACHERÉ</i>
ACORDEÓN	52, 165, 170, 285, 403, 409-410, 437, 476, 496, 519, 549, 552, 565-567, 569, 577-578
Adjunto	270 v. <i>RADÁ</i>
<i>AERÓFONOS</i>	44, 49, 79, 110, 187, 267, 269, 411, 437, 495-521, 557-558, 561-563, 565-567, 581-584 véase también <i>COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES</i>
<i>TALES</i> de sopro	497, 499, 502, 510, 550
libres	165
Afere	357 v. <i>DUNDÚN</i>
Afinación, Técnicas de <i>AERÓFONOS</i>	504, 510, 512, 514-515, 518

CORDÓFONOS	437-438, 442, 445, 457, 461, 467, 471, 473, 477, 480-482
IDIÓFONOS	175, 191
INSTRUMENTOS EN DESUSO	534, 540, 543, 546-548
MEMBRANÓFONOS	202, 204, 214-215, 223, 236, 254, 259, 263, 273, 284-285, 289, 294-297, 307-308, 324, 327, 330, 338, 364, 370, 391-392, 397-399, 402, 405, 410-412, 414-415, 425
AFRAGANIYA-BEKUNDI	123 v. ERIKUNDI
Afrocuban jazz	388
AGBE	119 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
véase también CHACHÁ	
Agbé (Agbeyé)	140 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
AGGOGO	346
Aggüe (Agüe)	140 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
Aggüerero	141
AGO	106 v. CENCERRO
AGOGO (o AGOGÓ)	43, 56, 94-105, 106, 110, 113, 131, 234, 249-250, 347, 533-534, 570-571, 579 v. CAMPANAS, GUATACA véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Aguidafi (percutor)	116, 271, 360 v. DUNDÚN, JÍCARA DE JOBÁ
Aketé	344 v. IYESÁ
Akoge	71 v. CLAVES
Akpwon	331
AKUEBÍ	233, 237, 239, 241 v. ARARÁ
Altars de cruz	448, 455
Alubatá	320
AÑÁ	186, 319, 336-337, 340, 358, 361, 369
v. BATÁ, DUNDÚN, PALO	
Anaforuana	127, 221 v. ERIKUNDI, SOCIEDADES Abakuá
ANDANTE	53 v. LLANTA
Antecedentes étnicos v. CENSOS, COMPONENTES ÉTNICOS, MIGRACIONES (externas, internas), POBLAMIENTO	
Aoyao	140 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
Apintí	320, 362 v. BATÁ
Aplinti, Tambores	96, 155, 233-234, 237-240 v. ARARÁ
ARAKETO	369 v. PALO
ARARÁ	56, 95-96, 99, 103, 105, 113, 115, 117-119, 122, 128, 130, 183, 185, 187, 221, 232-246, 247, 263, 267, 273-274, 371, 387, 402, 533, 535, 556-558, 560, 569, 580 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Archivos parroquiales	14, 24, 35, 40, 368 véase también CENSOS
ARCO MONOCORDE	544-545 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO
Areítos	11, 527
Arosobí	213 v. BIANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO
Arpa diatónica	69
Arpa monocorde	435, 456
ASAS SONAJERAS	528 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO
Asentamientos v. POBLAMIENTO	
Asociaciones de beneficencia v. SOCIEDADES HISPÁNICAS	
ASOJÚN	233, 239, 242 v. ARARÁ
Assóngüé	119 v. CHACHÁ
Assotor	270, 275, 279-280 v. RADÁ
Atabal	252, 302, 398 v. BOMBOS (o TAMBORAS), TIMBAL, TUMBA FRANCESA
Atambora v. BONGÓ	
Atcheré	128 v. ACHERÉ
AUTÓ	269-270 v. RADÁ
Axatse	140 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
AZADÓN	53, 55, 57, 313 v. GUATACA, REJA (DE ARADO)
Babalawo	336, 339-340, 355, 361, 538

- Baile bon odori 37
- Baile de cuna 25, 402
- Bailes de cintas 33, 267
- Bajo (cordófonos) 440, 456 v. **CONTRABAJO**
 eléctrico 566, 568
- Bajo anticipado v. **Tumbao**
- BAJO (membranófonos) 292-293, 344-348, 350-351 v. **BOMBOS (o**
TAMBORAS), IYESÁ
- Bajos (aerófonos) 510, 515, 517-518, 520 v. **ÓRGANO**
ORIENTAL
- Bakosó 141 v. **BEMBÉ**
- BAMBÁ** 545 v. **INSTRUMENTOS EN DESUSO**
- Bambú v. **BASIN, CATÁ (idiófonos)**
- Bandas (militares) 200, 223, 252, 287, 291-292, 295, 297, 302-
 304, 346, 402, 410, 422, 520
- Bande gagá (o rará) 33, 440-441, 498
- Bandel 338
- BANDOLA** 456, 546-547 v. **BANDURRIA**
- Bandolón 547 v. **BANDURRIA**
- BANDURR(LA)(ILLA)** 50-52, 457, 459, 467, 489, 546-550, 552, 564
 véase también **BANDOLA, LAÚD**
- Banjo 437, 541, 543, 549 v. **VIOLA (membranófo-**
nos)
- Baquet(as)(illas) (percutor) 44, 58, 74, 79, 81, 100, 108-109, 111, 115,
 156-158, 161, 164, 187, 235, 275-276, 307-308, 346-347, 352, 359, 364, 398-400, 402, 405-407, 440, 500, 529,
 531
- Baroko 217
- BAS** 282 v. **TANBOURIN**
- BASIN** 79, 85, 269, 271, 440, 495-496, 499-502, 563,
 570 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Basse 282
- BATÁ** 91-92, 94, 101, 128-130, 132, 152-154,
 186-187, 210, 221, 247, 249-251, 277, 305, 312-313, 319-343, 357-358, 361-362, 419, 535, 537-540, 556-558,
 560, 579-580 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Batá añá v. **BATÁ**
- Batá de Oyó 131 v. **KUELÉ, TAMBORES**
- Batá kotó 320 v. **BATÁ**
- BATALÁ** 200 v. **MAKUTA**
- Batalero 321
- Batallones de Pardos y Morenos v. **SOCIEDADES DE AFRICANOS**
- Batería 113, 196, 301, 406, 408-409, 411, 518,
 574-576, 578
- Batón 119
- Bebé 253 v. **TUMBA FRANCESA**
- Bekuma 213 v. **Sistemas de tensión**
- Bekundí 123 v. **ERIKUNDI**
- Bele(fe)(me) v. **ERIKUNDI**
- BEMBÉ** 49, 51-52, 55-57, 79, 85, 91, 95, 101-102,
 106, 122, 129-132, 141, 148, 152, 155, 164, 169, 178, 183, 189, 195, 232, 234, 243, 246-247, 262-263, 266,
 268, 298, 301, 304-313, 342, 356-357, 360, 362, 371, 378, 387, 390-392, 394, 396-397, 535, 538, 540, 552,
 556-558, 560, 570, 580 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Bembé haitiano 272, 313 v. **BEMBÉ**
- Bembé sato 305, 313
- Béromo 221
- BIANKOMÉ (o BINKOMÉ)** 213, 216-218 v. **BLANKOMEKO,**
TAMBORES DEL CONJUNTO
- BIANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO** 95, 101, 123, 126, 183, 212-224, 371, 389,
 419, 532, 556-558, 560, 563, 579-580 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- BOCÚ** 52, 110, 183, 266, 274, 277, 281-282, 292,
 298-299, 304-307, 309, 313, 320, 342, 376-377, 386-397, 405, 412, 441, 505, 568-572 véase también **COM-**
PLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
- Boc(úes)(uces)(úa)(ucitos) v. **BOCÚ, BONGÓ**

- BOCUCES-QUINTO 391
- Bok(ú)(o)(uko)(una) v. **BOCÚ**
- BOLERO 36, 69, 136-139, 163, 382, 388, 401, 408-409, 419, 452, 454, 456, 475, 481, 483, 496, 517-518, 567 v. **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Bolillos (percutor) 74, 79, 81, 296-297, 342, 398-399, 402
- Bomba 296
- Bombardino 165, 402-403, 410
- BOMBILLO (membranófonos) 390 v. **BOCÚ**
- BOMBO
- CUARTO 292
- DOS PASOS 292
- GRAVE 293
- MAYOR 292
- MAYOR PASO DE CONGA 292-293
- PEQUEÑO BAJO 292-293
- PEQUEÑO RÁPIDO 292-293
- PRIMERO 292
- SEGUNDO 292-293
- TERCERO 292
- TRES GOLPES 292-293
- TRES PASOS 292-293
- Bombo (idiófonos) 87
- BOMBOS** (o **TAMBORAS**) 110, 170, 183, 200, 205, 207, 223-225, 227-228, 252, 255, 257-258, 264-267, 271, 274, 277, 282, 291-306, 320, 324, 342, 378, 390, 394, 398, 402, 410, 413, 520, 547, 569-572 véase también **BOCÚ, BONGÓ; COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES; MAKUTA, TIMBAL, TONADAS TRINITARIAS**
- BONGÓ** 44, 51, 68-69, 71-72, 82, 108-109, 112, 137-138, 162, 165, 168, 170, 176, 187, 230, 232, 253, 262, 313, 324, 368, 383, 389, 396-398, 403-406, 408-423, 440, 463, 476, 496, 518, 531, 549, 567-568, 573-576, 578-579 véase también **BOCÚ; COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES; TIMBAL**
- Bongó (criollo, cubano, de cuñas) v. **BONGÓ**
- Bongosero 77, 417, 419
- BONKÓ 216, 389, 534 v. **BOCÚ, BRÍCAMO, TAMBORES**
- BONKÓ ENCHEMIYÁ 126, 183, 186, 213-214, 216-219, 222-223, 230, 389, 532 v. **BLANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO**
- Booku v. **BOCÚ**
- Botella(s) 46-50, 52
- BOTIJ(A)(UELA)** 69, 71, 116-118, 165, 170, 178, 403, 410, 437, 440, 476, 497, 520, 531, 550-553 v. **INSTRUMENTOS EN DESUSO** véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Botijero 550-551, 553
- Botuto 497 v. **GUAMO**
- BOULÁ (o BULÁ) 252-253, 255-256, 258-259, 269-272, 288-290 v. **NAGÓ, RADÁ, TUMBA FRANCESA**
- Boulatie 272
- BRÍCAMO, TAMBORES** 105, 499, 529, 533-535, 563 v. **INSTRUMENTOS EN DESUSO**
- Buá catá (idiófonos) 79
- Bulayé 253
- Bung(a)(uitas) (conjunto instrumental) 52, 170, 401, 403, 550, 553, 567
- BUNGA (aerófonos) 178 v. **BOTIJA**
- BURUMBUMBA** 545 v. **INSTRUMENTOS EN DESUSO**
- Byola 455
- Cabalgatas 508
- CABILDOS 17, 25, 51, 55-56, 59, 79, 84, 91, 95-97, 99, 102, 104-105, 118, 122-123, 126-127, 129, 132, 143-144, 195-212, 221, 230-231, 233-234, 239, 242, 244-246, 251, 261-262, 292, 304, 307-308, 312, 325, 327, 339-340, 343, 345-348, 354-356, 358-360, 362, 368, 375, 425, 428-429, 529, 531-536, 540, 553, 561-562
- CACHIMBO (idiófonos) 141, 148 v. **GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)**
- CACHIMBO (membranófonos) 189, 192, 194, 234, 236-237, 239, 241, 244, 247, 305-308, 362, 364-365, 370, 390 v. **ARARÁ, BEMBÉ, BOCÚ, GANGÁ; KUELÉ, TAMBORES; OLOKUN, PALO, YUKA**

Cachumba	71
CAFÉ CON YUKA	413 v. BONGÓ
CAJA (idiófonos)	43, 141, 147, 149, 387 v. CATÁ, CAJÓN, GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
CAJA (membranófonos)	149, 186, 189, 191-192, 194, 199, 201, 204- 208, 210-211, 233, 236, 238-239, 242-244, 247, 263, 270, 293, 305-309, 320, 344-345, 347-351, 353, 357, 359- 362, 364-367, 370, 378, 390, 425-426 v. ARARÁ, BATÁ, BEMBÉ, BOCÚ; BRÍCAMO, TAMBORES; DUNDÚN, GANGÁ, IYESÁ, KINFUITI; KUELÉ, TAMBORES; MAKUTA, OLOKUN, PALO, TAHONA, TUMBADORA, YUKA
Cajero	145, 149, 186-187, 194-195, 199, 206, 208- 209, 231, 309, 312, 365, 367
CAJITA (<i>CHINA, JAPONESA, MUSICAL</i>)	62, 72-77, 81, 83, 177, 383, 406-407, 411, 561 véase también CATÁ (idiófonos), CAJÓN; COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
CAJÓN	43, 45, 50, 52, 62-64, 75-77, 86-94, 368, 370-371, 383, 499, 534, 543, 561, 571 véase también CATÁ; COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES; GANGÁ, PALO
Cajón (de fundamento, de rumba, de santo, musical) (idiófonos) v. CAJÓN	
Calabaz(a)(o)	156 v. GUAYO (o GÜIRO)
CALYPSO	51, 133, 139
CAMPANAS	43, 49, 53-55, 57, 94-106, 126, 147-148, 155, 169, 192, 289, 346-351, 371, 394-395, 408, 505, 540 v. AGOGÓ, OGÁN, NGONGUE véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Campanillas	325
Campanitas chinas	44
Campo espectral v. Caracterización acústica de cada instrumento	
CAN	53 v. LLANTA
CANCIÓN	59, 70, 136, 408-409, 411, 419, 437, 451-452, 454-457, 483, 543, 567 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Cantante v. Akpwon, Gallo, Jacimo, Moruá yuansa	
CAÑAMBÚ	44 v. CATÁ (idiófonos)
CANTADOR	87 v. CAJÓN
Cantos	
a los santos	374
congos	545
de managua	371
de puya	152, 268, 371, 374
CANTURIAS	168, 564
CARA SUCIA	200 v. MAKUTA
Caracol v. BASIN, GUAMO	
Carceleras	70
CARINGA	521
CARNAVALES	29, 48, 51, 55, 59, 72, 103, 105, 111, 113, 121-125, 127, 263-264, 267-268, 280, 298, 303, 389, 396, 403, 408, 499, 508-509, 553, 562 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Carraca	44
Carrasca	157 v. GUAYO (o GÜIRO)
Carrasquiña	530 v. PLANITO (idiófonos)
CASAS-TEMPLO	25, 48, 60, 91, 96, 105, 115, 143, 152, 210, 217, 222, 233-235, 238-239, 242-243, 245-246, 251, 308, 326-327, 339-340, 342, 359, 362, 375-376, 562
Cascabeles	283, 320, 325
CÁSCARA, TOQUE DE	54, 111, 164
Casinos v. SOCIEDADES CHINAS, DE AFRICANOS	
Castañuelas	71, 302
CATÁ (idiófonos)	43, 45, 48, 62, 64, 73, 75, 78-86, 92, 113, 126, 131, 138, 177, 255, 257-259, 263, 277, 301, 383, 411, 440, 500, 529, 561, 569-571 véase también CAJITA CHINA; COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
CATÁ (membranófonos)	269-271 v. RADÁ
CATÁ PILA	78 v. CATÁ (idiófonos)
CATALIER	78-79, 270-271 v. CATÁ (idiófonos)
CATALINA	200, 204 v. MAKUTA
CATAYÉ (idiófonos)	48, 78-79 v. CATÁ (idiófonos)
CATOLICISMO	18, 25, 33, 96, 165, 195, 211, 222, 267, 302, 313, 374, 376

- CAZUELA (membranófonos) 183, 357-358, 360 v. **DUNDÚN**
 Cazuelas (idiófonos) 48
 Cello (aerófonos) 510, 512, 514, 515-516, 518 v. **ÓRGANO**
ORIENTAL
CENCERRO 43, 45, 49, 57, 76-77, 82, 84, 96, 101, 105-113,
 137-138, 148, 165, 170, 192, 217, 299, 347, 349, 355, 365, 400, 402, 406-411, 440, 496, 518, 568-572, 574-
 579 véase también **CAMPANAS; COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
CENSOS 12-15, 23-25, 27-37, 39-41, 340
 v. **MIGRACIONES (externas, internas), POBLAMIENTO**
CERRADOR 363, 368 v. **GANGÁ**
CHACACHACA 119, 121 v. **CHACHÁ**
CHACHÁ 43, 92, 118-124, 126, 128-129, 135, 152, 239,
 257, 277, 279, 383, 569-572, 579 véase también **ACHERÉ, ERIKUNDI, MARACAS; COMPLEJOS Y**
CONJUNTOS INSTRUMENTALES
CHACHACHÁ 112, 388, 401, 409, 518 véase también
COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
 Chaguoró (o Chaworó) 92, 320, 325, 328-329, 537
 Chambelona v. **CONGA**
 Chancleta (percutor) 327-328, 359
CHANGŪÍ 68-69, 72, 137, 139, 164, 389, 392, 396-397,
 448, 473, 475, 567 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
CHAPALETAS 282 v. **TANBOURIN**
CHARANGA (FRANCESA) 77, 111, 113, 164, 187, 388, 401, 409-411,
 437, 496
 Charanguitas 403 v. **CONGA**
 Charivari 106 v. **CENCERRO**
CHEQUERÉ 119-120, 139-156 v. **CHACHÁ, GŪIRO**
(AGBE o CHEQUERÉ)
CHERÉ 119, 127, 239 v. **ACHERÉ, CHACHÁ**
 Chiasso 106 v. **CENCERRO**
 Chicharra 44
 Chinfuiti 423 v. **RINFUITI**
 Chiong-pang 72-73 v. **CAJITA CHINA**
CHIQUICHACA 44, 119, 121 v. **CHACHÁ**
CHIQUITO (idiófonos) 87 v. **CAJÓN**
 Chirimía 455
 Cinquillo cubano 69, 401, 409, 454
 Clarín 302
 Clarinete 77, 111, 165, 302, 402-403, 504, 510, 512,
 514, 516, 518
CLAVE (género musical) 69, 408, 565 véase también **COMPLEJOS Y**
CONJUNTOS INSTRUMENTALES
 Clave espirituana v. **CORO DE CLAVE**
 Clave síntesis 63-64
CLAVES 43, 45, 49-53, 59, 75-76, 83, 92-93, 113, 131,
 137, 148, 162-163, 170, 177, 232, 313, 383, 396, 403, 408-410, 419, 421, 426, 463, 497, 518, 531, 543, 546,
 552, 564, 566-568, 571, 573-579 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES,**
LLANTA
 Clavija 43, 59, 70 v. **CLAVES**
 Clavo (percutor) 54-56, 98
 Cobo v. **BASIN, GUAMO**
COCO, TOQUE DE 84, 192-193, 380
 Cocoyé 257
COCÚ 353 v. **IYESÁ**
 PRIMERO 344-347, 351-352
 SEGUNDO 344-347
 Cofradías v. **CABILDOS, CASAS-TEMPLO, SOCIEDADES**
 Cohoba 11
COLUMBIA 77, 83, 91-93, 131, 138, 232, 298, 382, 386,
 561 v. **RUMBA**
 Combo 411

- COMPARSA 48, 54-55, 59, 98, 103, 105, 107, 109-111, 113, 120, 264, 267-268, 298-299, 301, 303, 378, 387, 389, 393-394, 397, 498, 504, 508, 531, 562-563 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- COMPLEJO INSTRUMENTAL 556
- COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES 39, 438, 440, 473, 476, 483, 496, 531, 540, 543, 546-547, 551-553, 555
- COMPONENTES ÉTNICOS 13, 16, 43, 46, 48-49, 53, 55-57, 70, 73, 76-77, 79, 83-86, 94-97, 104, 106, 110, 113-114, 116-119, 122, 127-128, 132-133, 137-139, 141, 144, 149, 153, 155, 164, 169-170, 177-178, 183-189, 195-197, 199-201, 206-207, 211-212, 217-218, 221, 223, 225, 227-228, 230-234, 244-245, 249, 251-253, 260-261, 267, 269-271, 274, 277, 280, 282, 287, 289, 291, 302-303, 305, 312-313, 320, 330, 338, 340, 343, 355-357, 360-363, 367, 369, 371, 374-376, 378, 387, 396-397, 402, 411-412, 422, 424, 426, 428-429, 441, 459, 476, 495-499, 501-502, 508, 519, 528-529, 531-538, 543-545, 547, 549-550, 552-553, 556-558, 560-561, 563
- Composé 121, 256-258
- CONGA 44, 48-49, 53, 55-56, 58-59, 85-86, 103, 105, 109-111, 119, 121-123, 126-127, 130, 132, 152, 168-170, 189, 261-262, 266-268, 281, 292, 298-299, 301, 303, 305, 308-309, 320, 370, 377-380, 382, 386, 388-390, 393-395, 397, 410, 496-498, 504-509, 531, 543-544, 556-560, 562, 565-566, 571, 581-582 v. **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- CONGA (idiófonos) 87 v. **CAJÓN**
- CONGA (membranófonos) 293, 370, 377-378 v. **BOMBOS (o TAMBORAS); COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES, PALO**
- Conga v. CONGA
- callejera
 - chambelona
 - política
 - rural
- Conga drum 388
- CONGÓ 277, 280-281, 287, 291 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- CONGÓ (membranófonos) 293 v. **BOMBOS (o TAMBORAS)**
- CONJUNTO INSTRUMENTAL 540
- Modelo primario 556, 558-559, 564, 568
 - Modelo terminal 556, 566, 568
 - Modelo transitorio 556, 558, 564, 568
- CONTRABAJO 77, 111, 165, 178, 402, 437-438, 463, 551, 553, 565-568, 573-578
- CONRADANZA 165, 287, 302, 456, 496, 521 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- CONTRAGOLPE (membranófonos) 394-395 v. **BOCÚ**
- CONTRAPILÓN 292-293 v. **BOMBOS (o TAMBORAS)**
- CONTRARREDOBLANTE 292-293 v. **BOMBOS (o TAMBORAS)**
- CONTROVERSIA 231-232, 466, 564
- CORDÓFONOS 44, 67, 79, 161, 163, 187, 269, 382, 435-489, 528, 557-558, 562-568, 582-584 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- COMPUESTOS 435, 438, 441, 457, 467, 477, 546-547
 - de punteado 436
 - electrificados 436, 438
- CORNETA CHINA 298, 495-496, 502-509, 562, 572 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Cornetín 111, 170
- Corno bass 302
- CORO DE CLAVE 59, 69, 87, 89, 170, 230-231, 419, 422, 439-440, 509, 531, 543-544, 552, 556-557, 565-566, 579, 582 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Correitas (percutor) 205, 359-360, 540
- CORRIDOS 36 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- CORTADOR 253 v. **TUMBA FRANCESA**
- CRIOLLA 408
- Cruz de mayo 198
- CUADRILLAS 287 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- CUARTETA 267, 476, 567

Cuartetos	168, 451, 456
CUATRO	435-436, 467, 477-489, 566, 572, 577 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Cuatro de teclas v. CUATRO	
Cubo	47-48 v. CATÁ (idiófonos)
Cucharas	43, 46-47, 49-50, 52, 62, 77, 85 v. CLAVES
Cucharas (percutor)	380, 383
Cuica	423 v. KINFUITI
Cultura antecedente v. COMPONENTES ÉTNICOS, POBLAMIENTO	
CUMBIA	496 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
DAHOMÉ	277
DAHOMÉ (membranófonos)	269-270 v. RADÁ
DAJÚN	233, 239 v. ARARÁ
Danza del león	29
DANZÓN	77, 108, 111-113, 165, 170, 388, 401-403, 407-409, 496, 517-518, 521, 564 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
DANZONETE	111, 165, 401 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
DÉCIMA	466, 475-476, 546, 549, 564, 566-567
Dettoi v. CORNETA CHINA	
Diablitos	101, 219, 221, 534 v. SOCIEDADES Abakuá
Dibungo	553
Diente de arado v. REJA (DE ARADO)	
Dingwinti v. KINFUITI	
Discant(e)(us)	477 v. CUATRO
Dondón	357, 362 v. DUNDÚN
DOS (idiófonos)	87, 141, 148 v. CAJÓN, GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
DOS (membranófonos)	213 v. BLANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO; BRÍCAMO, TAMBORES
DOS GOLPES (idiófonos)	43, 141, 148 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
DOS GOLPES (membranófonos)	189, 306 v. BEMBÉ, YUKA
DOS Y DOS (membranófonos)	370, 425-426 v. KINFUITI, PALO
Drums	406, 408-411, 518
DUGÁN NGOMA	370 v. PALO
DUNDÚN	56, 130, 132, 155, 186, 305, 312, 320, 357, 387, 540, 556-558, 560, 579-580 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Dúos	168, 175, 451, 456, 567
E-tum	252
Eggwá	140 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
Eggun, Toques de	327, 330
EGYUKI (Egyyuki, Elyuki)	200, 205 v. MAKUTA
Ekobios	216 v. SOCIEDADES abakuá
Ekóko	213 v. BLANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO
EKÓN (simple y doble)	45, 57, 94-106, 110, 113, 126, 216-219, 221-222, 347, 534, 579 véase también AGOGO, CAMPANAS, NGONGUE, OGÁN; COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
ÉKPE	213
EKUE (o ÉKUE, EKUÉ)	104, 178, 213, 216, 219, 221-222, 428, 534, 551 v. BLANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO
Ekuefin v. ERIKUNDI	
EKUENÓN	221 v. BLANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO
ELECTRÓFONOS	436, 557-558, 566-568 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Eliancé	277
Emborí	214
Emelé	358 v. BATÁ
abo	320, 357
ako	357
okó	320

- Emigraciones v. **MIGRACIONES** (externas, internas)
- EMPEGÓ 221 v. **BLANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO**
- En-dumba 252 v. **TUMBA FRANCESA**
- ENCHEMI 213
- ENDUMBA 189 v. **YUKA**
- Engoma 189 v. **YUKA**
- Enkâmes 218, 221-222
- ENKOMO 186, 213-214, 216-219, 221-222, 230
- v. **BLANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO**
- BAIBÁ 213
- ERÓIBÁ 213
- IBÁ 213
- ENKRÍKAMO 221 v. **BLANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO**
- ENÚ 324-325, 328-329, 332, 334
- Eribó 221
- ERIKUNDI 43, 123-127, 216-218, 571, 579 véase también
- COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Yuansa 123
- ERUM 305-306, 308 v. **BEMBÉ**
- Esikilu 409
- Espectro frecuencial v. Caracterización acústica de cada instrumento
- ESPIRITISMO CRUZADO 69, 122, 132, 313, 376, 397, 437 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Esquila 106 v. **CENCERRO**
- Estudiantina 137, 401, 403, 408, 410, 437, 457, 463, 549
- E-tum v. **TUMBA FRANCESA**
- ETUMBA 189
- Evunga (o Vunga) 550 v. **BOTIJA**
- Fagot 302
- Fandangos (conjunto instrumental) 231 v. **TONADAS TRINITARIAS**
- Fardela 324, 329 v. **BATÁ**
- Fey 277
- Figle 77, 165, 402
- Filarmónica (de boca) 53, 165, 170, 403, 496
- Firmas v. Anaforuana
- FLAUTA 111-112, 456, 510, 512, 514-518, 528, 574, 577 v. **INSTRUMENTOS EN DESUSO** véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Flautín 165, 402
- Flujos migratorios v. **MIGRACIONES** (externas, internas)
- FONDEADOR 292-293 v. **BOMBOS** (o **TAMBORAS**)
- FONDO (idiófonos) 57 v. **SARTÉN**
- FONDO (membranófonos) 253, 263-265, 267, 282, 292-293, 305-306, 370, 377-378, 380, 389-391, 394-395, 412-413 v. **BEMBÉ, BOCÚ, BOMBOS** (o **TAMBORAS**), **BONGÓ, PALO, TAHONA, TANBOURIN, TUMBA FRANCESA, TUMBADORA**
- Formantes v. Características acústica de cada instrumento
- Fotuto (aerófonos) v. **GUAMO** (o **LANBÍ**)
- Fotuto (conjunto instrumental) v. **CONGA**
- FOX-TROT 164, 287, 437 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Frente (o Fronté) 255, 257
- Friolé (o Flageolet) 514, 516
- Fumbata ngoma 189 v. **YUKA**
- GAGÁ (o RARÁ) 49, 56, 69, 79-80, 82-83, 85-86, 133, 137, 139, 268, 271, 277, 281, 286, 298, 303, 396, 501, 556-560, 562-563, 570, 581-582 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Gaita 549
- GALLETA 292-293, 298-299 v. **BOMBOS** (o **TAMBORAS**)
- Gallo 193, 240
- GAN NGOMA 370 v. **PALO**
- Ganga v. **DUNDÚN**

- GANGÁ 56, 130, 185, 357-360, 362-368, 387, 556-558, 560, 579-580 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Gangán 96, 357 v. **OGÁN (u OGGÁN)**
- GANGARRIA 53-54, 106, 531 v. **CENCERRO, LLANTA, REJA (DE ARADO)**
- Gankogui 96 v. **OGÁN (u OGGÁN)**
- GARABATO 47, 53, 375
- Gayuma 71
- Ghei-yia v. **CORNETA CHINA**
- Ginebra 530 v. **PLANITO (idiófonos)**
- Gita(ra)(rra) 442 v. **GUIARRA**
- GOLPE (idiófonos) 87, 92 v. **CAJÓN**
- GOLPE (membranófonos) 293
- GOLPEADOR (membranófonos) 363, 368 v. **GANGÁ**
- Góngolos 79, 84
- Grasimá 257
- Grupos lingüísticos v. **COMPONENTES ÉTNICOS**
- Guagua (idiófonos) 79
- GUAGUA, TOQUE DE 50, 59, 62, 64, 75, 77, 81, 84, 92-93, 126, 192, 207-208, 368, 380, 383, 402
- GUAGUANCÓ 62-63, 76-77, 83, 91-93, 131, 138, 257, 381-383, 386, 544, 561 v. **RUMBA** véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- GUAJIRA 136-138, 408-409 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- GUAMO 165, 169, 267-268, 440, 495-499, 501, 528, 534, 563, 570 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- GUARACHA 64, 69, 92, 137-138, 163, 382, 401, 408-409, 419, 473, 475, 517-518, 567 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Guaracha v. **GUAGUANCÓ, RUMBA, SON**
- GUATACA 43, 47, 49, 51, 53, 55-57, 83-84, 91, 96, 101, 105, 110, 113, 138, 148, 155-156, 192-193, 205, 207-208, 225, 227, 239, 277, 279, 285-286, 289-290, 313, 359-360, 365, 425-426, 501, 538, 569-571, 579 v. **OGÁN (u OGGÁN)** véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- GUATEQUE 51, 62, 168, 196, 403, 466, 496 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- GUAYO (o GÜIRO) 43, 45, 47, 49, 51, 71-72, 77-78, 111, 138, 141, 156-165, 169-170, 175, 225, 227, 232, 396, 402-403, 409-410, 420, 463, 476, 489, 496, 518-520, 546, 549, 564, 566-568, 571, 573-579 v. **GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ); COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Gudugudú 357-358, 360, 402, 540 v. **DUNDÚN**
- GÜEGÜE 233, 238 v. **ARARÁ**
- GUELEDDE 246, 251 v. **OLOKUN**
- GUENGUE 357-358 v. **DUNDÚN**
- Guidafi (percutor) 540
- Güir(a)(itas) 133 v. **MARACAS**
- Güir(o)(a) 128 v. **ACHERÉ**
- Güirero 141, 144, 147, 520
- GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ) 43, 45, 56-57, 95, 101-102, 110, 131, 139-156, 156, 277, 313, 341-342, 347, 383, 387, 535, 540, 556-558, 560, 569-572, 574, 576, 580 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- GUIARRA 51, 69, 71-72, 170, 175, 178, 232, 303, 313, 396, 403, 410, 435-437, 440-457, 459, 463, 467-468, 470-471, 473, 477, 480, 482-483, 485, 489, 541, 543, 546-547, 549, 551-552, 566-568, 572-579 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES; ELECTRÓFONOS**
- BAJO 574-576
- ELÉCTRICA 568
- ESPAÑOLA 435, 455
- PRIMA 456
- Guitarra-tres v. **TRES (cordófonos)**
- Guitarrill(a)(o) 459, 477 v. **CUATRO**
- Guitarrista 445, 456, 483
- Gujey (Guajey) 156 v. **GUAYO (o GÜIRO)**
- GWO TANBOU 269-271 v. **RADÁ**

HABANERA	454, 521 véase también COMPLEJOS Y
CONJUNTOS INSTRUMENTALES	
Hai-yia v. CORNETA CHINA	
Harpa	71
HEMBRA (idiófonos)	43, 57, 60, 120, 122-123, 125, 133 v. CHA-CHÁ, CLAVES, ERIKUNDI, KAOLÍN(A), MARACAS, SARTÉN
HEMBRA (membranófonos)	253, 255-257, 259-260, 377-378, 398-399, 404, 406-407, 410, 413, 415, 417-418 v. BONGÓ, PAILA, TIMBAL, TUMBA FRANCESA, TUMBADORA
Hierros	562
HIERROS	43, 47, 53-54, 56-58, 96, 126, 155, 169, 264-267, 277, 279, 298-301, 346-347, 351, 360, 371, 499, 501, 532 v. CAMPANAS, LLANTA, SARTÉN véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
HOUNSÍ	233 v. ARARÁ
Hueco (idiófonos)	78, 81 v. CATÁ (idiófonos)
Hueco (membranófonos)	263, 267 v. TAHONA
Huelé v. OKPELÉ, TAMBORES	
HUN(PLI)(SI)(TOR)(TO)	233 v. ARARÁ
I-dumba	252
Ibo	277, 279-280, 287, 290-291
Ichesa	344 v. IYESÁ
Ida	324 v. BATÁ
IDIÓFONOS	43-178, 186-187, 192-193, 205-207, 216, 227, 266-267, 298, 301, 330, 347, 362, 366, 382-383, 398, 406, 419, 437, 439, 451, 463, 501, 507, 552, 557-562, 564-568, 580-584 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
DE FROTACIÓN	43
DE GOLPE DIRECTO	43, 57, 59, 72, 78, 86, 94, 105, 113, 207, 528-529
DE GOLPE INDIRECTO	43, 118, 123, 127, 132, 139, 156, 166
DE PUNTEADO	170, 563
DE SOPLO	43
Idumba v. TUMBA FRANCESA	
Iecha	344 v. IYESÁ
Igbá	140 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
Igbeyé	140 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
Igbín	357 v. DUNDÚN
Igbombo	441
Ikurú	528 v. PALO MUMBOMA
Ilú	323, 337, 343 v. JÍCARA DE JOBÁ
añá	342
batá	319, 336 v. BATÁ
Indongoli	544 v. VIOLA (membranófonos)
Inmigraciones v. MIGRACIONES (externas, internas), POBLAMIENTO	
INNICO (o INLLICO)	369 v. PALO
Ipsé, Tambores	96
Irecha	344 v. IYESÁ
Iremes	93, 101, 104, 123-124, 219, 221, 534
v. SOCIEDADES Abakuá	
Iriongo	221
Isaroko	221
Isayu	357 v. DUNDÚN
Isué	221
Itón v. Sistemas de tensión	
Itones (percutor)	126, 213, 216-218 v. Pal(o)(itos) (percutor)
ITÓTELE	186, 320, 322, 324-325, 327-334, 337, 343
v. BATÁ	
ITUMBA	189 v. YUKA
IYÁ	92, 186, 305-306, 308, 320, 322, 324-325, 327-334, 337, 343, 358
gan	357 v. DUNDÚN
ilú	357 v. BATÁ, BEMBÉ, DUNDÚN
nla	357 v. DUNDÚN
Iyamba	221
Iyebú	320 v. BATÁ

Iyecha	344 v. IYESÁ
IYESÁ	51, 55, 95, 97, 99, 101-102, 105, 152, 185, 221, 312, 343-356, 368, 387, 419, 540, 556-558, 560, 571, 580 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Jacimo	240
Jarro	49
JAZZ	388, 409, 477
Jazz band	77, 388, 409-411
JÍCARA DE JOBÁ (MOYUBA, IGBÁ, CENIT, IKÚ)	113-118 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Jiribilla v. RUMBA	
JODÚ	269 v. RADÁ
Joi-tien v. CORNETA CHINA	
JOROPO	489 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Juegos (abakuá, ñañigos) v. SOCIEDADES Abakuá	
JUN(GA)(CITO)	186, 233-234, 236-237, 239, 241-242 v. ARARÁ
JUNGUEDDE	234, 236-237, 239-242 v. ARARÁ
Kaatá	78 v. CATÁ (idiófonos)
Kahayi (Kayi)	140 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
Kalimba	171 v. MARÍMBULA
KALUNGA	305-306 v. BEMBÉ
Kamjau cok v. CORNETA CHINA	
Kanango	357 v. DUNDÚN
Kangá	95 v. EKÓN (simple y doble), CAMPANAS
KAOLÍN(A)	269, 271, 563, 570 v. TUMBANDERA
KAROLÍN(A)	79, 85 v. TUMBANDERA
Kasilembo	95 v. EKÓN (simple y doble), CAMPANAS
Keke	357-358 v. DUNDÚN
KEREMÚ	234, 237, 239, 241, 305-306 v. CACHIMBO (membranófonos) véase también ARARÁ, BEMBÉ
Kerikeri	357 v. DUNDÚN
KÉS	269, 271, 292-293 v. BOMBOS (o TAMBORAS), RADÁ, REDOBLANTE
OULÁN	270-271, 285, 293
Ketar	442 v. GUITARRA
Kilando	164 v. GUAYO (o GÜIRO)
KIMBAN(DU)(SO)	200, 204-205, 207 v. MAKUTA
Kimbila	171 v. MARÍMBULA
Kimbunda	423 v. KINFUITI
Kinban(du)(so) v. MAKUTA	
Kindunga	128 v. ACHERÉ
Kinfuitero	429
KINFUITI	56, 130-131, 137, 183, 186-187, 196, 199, 369, 375, 423-429, 551, 556-557, 560, 579-580 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Kingulu-ngulu v. KINFUITI	
Kink(hwiti)(winta) v. KINFUITI	
Kinsangawa	139
Kinsangwa	128 v. ACHERÉ, MARACAS
Kipfuiti	423 v. KINFUITI
Kirano	164 v. GUAYO (o GÜIRO)
KLOKLÓ	233, 239 v. ARARÁ
Knwitu v. KINFUITI	
KOKO	85, 529 v. CATÁ (idiófonos), PALO MUMBOMA
KÓN	269-271, 497 v. BASIN, GUAMO
KONDÉ	269-271, 288-290 v. NAGÓ, RADÁ
Kongo-palu	528 v. PALO MUMBOMA
Konkó	320 v. BATÁ
KÓNKOLO	305-306, 320 v. BATÁ, BEMBÉ
Konkotó	320 v. BATÁ

KOUPÉ	269-271, 288-290 v. <i>BOCÚ, NAGÓ, RADÁ</i>
SON	270-271, 390
Kpanligán	96
Kpuátaki	321
KUCHI YEREMÁ	213, 216-217, 219 v. <i>BLANKOMEKO</i> ,
TAMBORES DEL CONJUNTO	
Kudi	357 v. <i>BATÁ</i>
Kuedé v. <i>KUELÉ, TAMBORES</i> véase también <i>OKPELÉ (OKUELÉ), TAMBORES</i>	
<i>KUELÉ, TAMBORES</i>	536-540 v. <i>INSTRUMENTOS EN DESUSO</i>
Kumba	292
Kututó	117 v. <i>JÍCARA DE JOBÁ</i>
Kwidi v. <i>KINFUITI</i>	
LANBÍ	269, 277 v. <i>BASÍN, GUAMO</i>
LANCEROS	256, 287, 496 véase también <i>COMPLEJOS Y</i>
CONJUNTOS INSTRUMENTALES	
Latas	48
LAÚD	51, 67, 71, 435-437, 440-441, 448-449, 451,
457-468, 471, 475, 477, 482-483, 485, 546-549, 564, 566, 572-574, 576-577 véase también <i>COMPLEJOS Y</i>	
CONJUNTOS INSTRUMENTALES	
Laudista	462-463, 466-467
LEGUEDÉ	239, 269-271, 289 v. <i>RADÁ</i>
Liceos v. <i>SOCIEDADES</i>	
Likembe	171 v. <i>MARÍMBULA</i>
Llamador	186
LLAMADOR (idiófonos)	87, 89 v. <i>CAJÓN</i>
LLAMADOR (membranófonos)	56, 64, 84, 186, 189, 192-194, 204, 207,
247-248, 253, 270, 292-293, 299, 305-306, 320, 330, 347, 351-353, 358, 363, 368, 370, 377-378, 390-391, 394,	
396 v. <i>BATÁ, BEMBÉ, BOCÚ, BOMBOS (o TAMBORAS); KUELÉ, TAMBORES; MAKUTA, OLOKUN,</i>	
<i>PALO, RADÁ, TUMBA FRANCESA, TUMBADORA, YUKA</i>	
LLANTA	47, 49, 53-54, 96, 105, 110-111, 569-572
v. <i>CAMPANAS</i> véase también <i>COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES</i>	
LLANTÓ	269-270 v. <i>RADÁ</i>
LLENADOR (membranófonos)	377-378 v. <i>TUMBADORA</i>
LLENANTE (membranófonos)	377-378 v. <i>TUMBADORA</i>
LOU (LWA o LUÁS)	269-270 v. <i>RADÁ</i>
Lubeyaya	423 v. <i>KINFUITI</i>
Lulimba	171 v. <i>MARÍMBULA</i>
Lumbembo	95 v. <i>EKÓN (simple y doble), CAMPANAS</i>
LUNGOWA	375 v. <i>GARABATO</i>
Mabungo	553
Maceteo	214 v. <i>Afinación, Técnicas de</i>
MACHETE	43, 47, 49-52, 71, 440, 463, 552, 573 véase
también <i>COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES</i>	
MACHO (idiófonos)	43, 57, 60, 120, 122-123, 125, 133 v. <i>CHA-</i>
<i>CHÁ, CLAVES, ERIKUNDI, MARACAS, SARTÉN</i>	
MACHO (membranófonos)	253, 255, 257, 259-260, 377-378, 398-399,
404, 406-407, 410, 413, 415, 417-418 v. <i>BONGÓ, PAILA, TIMBAL, TUMBA FRANCESA, TUMBADORA</i>	
MACUÁ, TAMBORES	532-533 v. <i>INSTRUMENTOS EN DESUSO</i>
Mafúku	189 v. <i>YUKA</i>
MAI v. <i>RADÁ</i>	
BOL	269-270, 272
GAMBEL	269-270, 272
ME	269
SIA	269-270, 272
MAKUTA	56, 81, 85, 155, 183, 186-187, 198-212, 231,
369, 375, 387, 391, 396, 402, 423, 428, 556-558, 560, 569, 580 v. <i>COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES</i>	
Malimba (Madimba)	171
Mamamié	272
MAMAN	252, 269-270, 272, 276 v. <i>RADÁ, TUMBA</i>
FRANCESA	
Mamanier	253
Mamarrachos	267, 507

MAMBISA	378 v. TRES DOS (<i>membranófonos</i>)
MAMBO	111, 388, 401, 409-410 v. COMPLEJOS Y
CONJUNTOS INSTRUMENTALES	
Mambo v. DANZÓN	
Managua	375 v. RUMBA
Mandíbula	166 v. QUIJADA
MANDINGA, TAMBORES	532-533 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO
Mandolina	303, 437, 457, 547, 549
Mánfula	423 v. KINFUITI
Mani	196, 231-232, 375
MANÍ TOSTAO	53 v. LLANTA
Maniguetero	510, 518
Manivelero	510, 514, 517, 520
MANOS (percutor)	52, 90, 187, 192, 194, 205, 216, 221, 225, 237-238, 242, 247-248, 250, 255-256, 264, 276, 279, 284, 289, 297, 308-309, 312, 327, 349, 351-352, 356, 360, 371, 380, 393, 417-418, 425, 533-535, 538, 540, 543
MARA(CAS)(QUITAS)	43-45, 51, 69, 71-72, 117, 119, 122-123, 126, 128-129, 131-132, 141, 144, 156, 163, 165, 168-170, 175, 177, 192, 195, 206, 209, 217, 313, 371, 375, 396, 409-410, 425-426, 440, 476, 489, 497, 501, 518, 531, 533, 549, 552, 567-571, 573-579 v. ACHERÉ, CHA- CHÁ, ERIKUNDI, GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
Maraca	
de canasta v. ERIKUNDI	
de güira v. ACHERÉ	
de red v. ERIKUNDI	
Maraquero	119, 133, 136-138
MARCADOR (idiófonos)	141 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
MARCADOR (membranófonos)	200, 205, 223-224, 227, 330 v. BATÁ,
MAKUTA, TONADAS TRINITARIAS	
Marcha v. GUAGUANCO	
MARCHA ABAKUÁ	534
MARCHA EFÓ y EFÍ	217, 221
Marimb(ero)(ulero)	171, 174, 176-178
Marimba	170, 499, 529-531, 534 v. MARÍMBULA,
PIANITO (cordófonos)	
MARÍMBULA	43, 45-46, 49, 51, 71, 162, 169-178, 232, 396, 403, 410, 437, 440, 456, 463, 476, 520, 531, 543, 551, 562-563, 565-568, 571, 573-579 véase también COM- PLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Martinetes	70
MARUG(A)(UITA)	92, 118-123, 128, 132, 206, 239, 499, 527- 528, 534 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO véase también Sonajeros
de cesta v. ERIKUNDI	
de güira v. ACHERÉ	
Marugero	119, 123
Mascaradas	260, 267, 389
MASINGA, TAMBORES	532-533 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO
MASÓN	84, 253, 257-258, 264, 287, 298, 301 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Matraca	44, 165, 169
MAYOHUACÁN	527-528 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO
MAYOR (idiófonos)	87 v. CAJÓN
MAYOR (membranófonos)	270, 293, 306, 308, 320, 344-345, 350, 365, 390 v. BATÁ, BEMBÉ, IYESÁ, RADÁ
MAYOR, TAMBOR	205 v. MAKUTA
Mazo (de cujes) (percutor)	116, 273, 296
Mazurka	170, 403
Mbanga mune	200 v. MAKUTA
Mbaraca	133 v. MARACAS
Mbichi	171 v. MARÍMBULA
Mbila (Mbira)	171, 175, 177
MEDIANO (membranófonos)	270 v. RADÁ
MELCOCHA (conjunto instrumental)	137, 408-409, 496, 567 v. COMPLEJOS Y
CONJUNTOS INSTRUMENTALES	
Melcoch(a)(ita) v. ACORDEÓN	

- MEMBRANÓFONOS** 51, 56, 79, 83-84, 101-103, 107, 110-111, 117, 126, 141, 147-149, 155, 163, 169, 176, 183-429, 437, 439, 463, 501, 507, 528-529, 552, 557-563, 565-568, 580-584 v. **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- DE FRICCIÓN 183
- DE FROTACIÓN 423, 428
- DE GOLPE DIRECTO 46, 183, 188, 198, 223, 232, 246, 252, 262, 269, 281, 287, 291, 304, 319, 343, 357, 362, 368, 376, 388, 397, 403, 411-532, 540
- MENOR (idiófonos) 87 v. **CAJÓN**
- MERENGUE 133, 139, 277, 287, 408, 437, 489, 496, 498, 501, 518 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- MET 288 v. **NAGÓ**
- MIGRACIONES (externas, internas) 14-16, 26, 29-39, 41, 53, 55, 71-72, 76, 85, 118, 122-123, 154, 169, 196, 232, 245, 261, 263, 267-270, 277, 281-282, 299, 302-303, 312, 339, 341-343, 377, 388, 396-397, 402, 411, 422, 459, 466, 481, 489, 500-501, 543-544, 547, 549, 564
- Mimbán 171 v. **MARÍMBULA**
- MINA, TAMBORES** 532-533 v. **INSTRUMENTOS EN DESUSO**
- Ministril 476
- MINUÉ 256, 277, 287, 302, 437 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Mokó 277, 287
- Mondó 529 v. **PALO MUMBOMA**
- Moni
- bonkó 213, 216, 221
- enkomo 213
- itón 213
- Montopolo 264, 298
- Montuno 92-93, 108, 111-112, 131, 138, 165, 169, 383, 473-474, 476, 567 v. **DANZÓN, RUMBA, SON**
- Moruá v. **SOCIEDADES Abakuá**
- Erikundi 123
- Yuansa 123, 213, 218-219
- Movimientos migratorios v. **MIGRACIONES (externas, internas)**
- Muána ngoma 189 v. **YUKA**
- Muela 225 v. **REJA (DE ARADO)**
- MULA (idiófonos) 141, 148 v. **GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)**
- MULA (membranófonos) 189, 191-194, 234, 236-237, 239-242, 244, 305-308, 358, 362-365, 370, 390 v. **ARARÁ, BEMBÉ, BOCÚ, GANGÁ, KUELÉ, TAMBORES; PALO, YUKA**
- Mulero 186, 240
- Muna nkánda 189 v. **YUKA**
- MUÑEQUITO MUMBOMA 528 v. **PALO MUMBOMA**
- Muntenkenguivi 171 v. **MARÍMBULA**
- Murga (conjunto instrumental) 401, 403, 408, 410
- Música abakuá v. **BLANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO**
- Música molida v. **ÓRGANO ORIENTAL**
- Musukina 189 v. **YUKA**
- Mvungu (o Mbungu) 550 v. **BOTIJA**
- Mwan angulu v. **KINFUITI**
- NAGÓ 56, 117, 185, 253, 269-270, 277, 280-281, 287-291, 292, 423, 556-558, 560, 579, 581 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Nbogi 72 v. **CAJITA CHINA**
- Ndimbu 204
- NENGÓN 567 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Ngoma mayata 189 v. **YUKA**
- Ngoma mkila v. **MAKUTA**
- NGOMA, TAMBORES 57, 186, 199-201, 204-205, 211, 243, 369, 375, 387, 396, 422, 425, 579 v. **KINFUITI, MAKUTA, PALO**
- NGONGU(E)(I) 55, 94-105, 113, 192 v. **AGOGO, EKÓN, GUATACA, OGÁN**
- Nguanda-nguanda 441
- Nguanda-ngulu v. **KINFUITI**

Ngulu amundele v. KINFUITI	
Ngunga	209, 211
Nkembí	138-139, 192, 206, 209, 534 v. Sonajas,
MARACAS	
NKOKO	529 v. CATÁ (idiófonos), PALO
MUMBOMA	
Nk(viti)(wiji)(witi) v. KINFUITI	
NPALA	369 v. PALO
Nsansi	128, 209
NSUMBI	186, 199-200
Ntila nkinu	189 v. YUKA
Nting	223, 230
NTOLE	369 v. PALO
Nyorós	217
Náñigos v. SOCIEDADES Abakuá	
Obangan	96 v. OGÁN (u OGGÁN)
OBBATÁ	305-306, 308 v. BEMBÉ
OBI APA (u OBI APÁ)	213, 216-218 v. BLANKOMEKO, TAMBO-
RES DEL CONJUNTO	
Obi-mem	169
Oboe (aerófonos)	302, 402, 504 v. ÓRGANO ORIENTAL
OBOE (membranófonos)	292-293 v. BOMBOS (o TAMBORAS)
Obón-palito	213
Oché	328
ODDÚA (u ODUDÚA)	247-248, 250 v. OLOKUN
OGÁN (OGGÁN)	43, 55-56, 94-106, 113, 117, 238-240,
533, 569 v. AGOGO (o AGOGÓ), EKÓN; COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES; GUATA-	
CA, NGONGUE	
OJÚN DAJÓ	233, 239, 242 v. ARARÁ
OKÓNKOLO	186, 247-248, 305, 320, 322, 324-325, 327-
329, 331-334, 343 v. BATÁ; KUELÉ, TAMBORES; OLOKUN	
OKPELÉ, TAMBORES	361, 535-536, 539 véase también DUNDÚN,
KUELÉ, OKUELÉ, TAMBORES; INSTRUMENTOS EN DESUSO	
Okpenlé (u Okpinlé) v. KUELÉ, TAMBORES; OKPELÉ, TAMBORES	
Okuelé v. KUELÉ, TAMBORES; OKPELÉ, TAMBORES	
Okún(gho)	95 v. EKÓN (simple y doble), CAMPANAS
OLIVAS SONORAS	527 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO
OLOKUN	101, 186-187, 246-251, 556-558, 560,
579-580 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES	
Oloóke	344 v. IYESÁ
Olubatá	245, 320, 323, 328, 337, 361
OMELÉ (idiófonos)	141, 148 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
OMELÉ (membranófonos)	305, 320, 322, 358 v. BATÁ, BEMBÉ;
KUELÉ, TAMBORES	
OMÓ	320 v. BATÁ
añá	321
Omod(é)(i)	320 v. BATÁ
Onichequeré	141
Oppá-ilú v. Pal(o)(itos) (percutor)	
Órdenes de cuerdas v. Sistemas de encordado	
ORGANETA	574-576, 578 véase también COMPLEJOS
Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES	
ORGANILLO (conjunto instrumental)	408, 410
Órgano de Manzanillo v. ÓRGANO ORIENTAL	
ÓRGANO ELÉCTRICO	568
ÓRGANO ORIENTAL	137, 165, 170, 401-403, 408-409, 411, 495-
496, 510-521, 565, 567-568, 578 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES	
Orquesta salsera v. PAILA	
Orquesta típica (o de viento)	74, 77, 111, 113, 164-165, 170, 187, 401-403,
410, 520	
Orquestones v. ÓRGANO ORIENTAL	
ORU	102, 152-153, 248-249, 361, 365, 538
de Eyá Aranlá	330

de Iban Baló	330
de Igbodu	130, 330-331, 337
Lucumí	178, 239, 243
seco	330
Osainista	336
Osé-Changó	328
<i>PAIL(A)(AS)(ITAS)</i>	74, 76-77, 82, 107-109, 111, 183, 186-187, 398, 403-412, 463, 518, 521, 568, 573-578 véase también BONGÓ; COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES, TIMBAL
Pailero	404, 406, 408-409
Pajuela	471
Palangana	47-48
Palas	48-49
Paleros	79, 81, 128, 199, 369-371, 374-375, 532
v. REGLA DE PALO MONTE	
Paleta	471
PALITOS (idiófonos)	59 v. CLAVES
Palitos sonoros	70-71 v. CLAVES
Palitroques (percutor)	440
Pal(o)(itos) (percutor)	48, 56, 77, 79, 81, 85, 116, 164, 187, 192-193, 205, 235-236, 238, 242, 247-250, 273, 275-277, 279, 289, 296-297, 301, 307-309, 312, 328, 345-346, 349, 353, 355-356, 359-360, 364-365, 371, 380, 383, 393, 440, 529, 531-535, 540, 545
PALO	56, 84, 129-132, 137-138, 183, 189, 195, 244, 368-376, 387, 556-558, 560, 569, 571, 580 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
PALO MUMBOMA	85, 528-529 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO véase también CATÁ
Palo de muñequito v. PALO MUMBOMA	
Palu	528 v. PALO MUMBOMA
Pamigán	96 v. OGÁN (u OGGÁN)
PANDERETA	282, 287, 532, 547 v. MANDINGA, TAMBORES; TANBOURIN
Pandero	282, 302 v. PAILA
PAPALOTE	521
Paracumbé	71
PARRANTAS	51-52, 55, 62, 71, 138, 162, 165, 168-169, 177, 264, 268, 303, 397, 421-422, 496, 507, 509, 549 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Partidos ñañigos v. SOCIEDADES Abakuá	
Paseo v. CONGA	
Pasodoble	164, 170, 287, 409, 437, 496, 518 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Passe-pied	302
PEQUEÑO	270 v. RADÁ
Percusionista	518
PEROL	106 v. CENCERRO
PETIT	253
Petró	277, 280-281, 289-291
PLAN(O)(ITO) (idiófonos)	529-531, 534, 535-538 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO
PIANO (cordófonos)	77, 111, 456, 516, 531, 568, 574-577
Piano de botellas	49 v. MARÍMBULA
PIANO ELÉCTRICO	568
PIE FORZADO	564 v. PUNTO
Pífanos	302, 402, 456
PIL(ÓN)(ONERA)(ONES)	47-48, 292-293, 299 v. BOMBOS (o TAMBORAS)
PILA	60 v. CLAVES
Piquete (de circo)	165, 401, 403, 562, 567
Pitos	169
Plantes	217 v. SOCIEDADES Abakuá
Platillos (plato)	53, 57, 302, 402, 406, 411, 518, 520
v. LLANTA	

Plaza	123 v. CASAS-TEMPLO, SOCIEDADES
<i>Abakuá</i>	
Isaroko	217
Plectro	436-437, 442, 446, 455, 457, 461, 463, 468, 470-471, 481-482, 544, 547
Pluma	436, 461, 471
POBLAMIENTO	9-42, 396 véase también COMPONENTES
ÉTNICOS	
ABORIGEN	9-12, 14-15, 18, 38, 498, 527-528
AFRICANO	9, 12, 17-25, 32, 38, 230-232, 245, 362, 367, 441, 528, 532-533, 540
CHINO	9, 15, 26-29, 31-32, 502
CUBANO	9, 29, 33-41
DEL CARIBE INSULAR	9, 29-34, 36-38, 51, 281, 423, 437-438, 440- 441, 489, 496, 499, 563
HISPÁNICO	9-10, 12-17, 31-32, 36, 38, 455, 466, 547, 549
OTROS	9, 13, 32, 34-42, 456, 519
POLKA	277, 285, 287, 403, 496, 498, 521 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Popó	72 v. CAJITA CHINA
Potencias ñañigas v. SOCIEDADES Abakuá	
PREMIÉ	269, 271 v. RADÁ
LEGUEDÉ	270
PREMIER	252, 255-256, 258-259 v. TUMBA
FRANCESA	
PRIMA	96 AGOGÓ (o AGOGO)
PRIMERA	126 v. ERIKUNDI
PRIMERO	87 v. CAJÓN
PRIMO (idiófonos)	123 v. ERIKUNDI
PRIMO (membranófonos)	412 v. BONGÓ
Púa	165, 436, 446, 457, 461, 468, 471, 481-482, 547, 549
Puita	423
PULSO(S)	59 v. CLAVES
PUNTO	51, 62, 65, 69, 71-72, 113, 134, 138, 164-165, 168, 177, 187, 232, 378-380, 382-383, 408-409, 419-420, 435-436, 438, 440, 448-449, 451, 463, 466, 471, 475, 477, 483, 489, 496, 549, 552, 556-557, 564-567, 572, 582-583 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
CRUZADO	564
FIJO	67-68, 420-421, 476, 564, 566
cruzado	
parranda	68, 162, 421, 437, 564, 566
seguidilla	
LIBRE	66-67, 161, 420, 475, 485, 563-564, 566
v. OCCIDENTAL	
Queque	358 v. DUNDÚN
QUIJADA	45, 51, 162, 165-170, 403, 410, 497, 531, 551, 573 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Quint(eador)(o)	87, 93, 186-187, 231
Quintetos	456
QUINTO (idiófonos)	43, 57, 64, 87, 89-93 v. CAJÓN
QUINTO (membranófonos)	64, 126, 186, 223-225, 227-228, 252, 265-266 268, 270, 282, 288, 293, 301, 306, 320, 353, 360, 370, 373, 377-378, 380-382, 390-391, 394-396, 412-413, 561 v. BATÁ, BEMBÉ, BOCÚ, BONGÓ, IYESÁ, NAGÓ, PALO, RADÁ, TAHONA, TANBOURIN, TONADAS TRINITARIAS, TUMBA FRANCESA, TUMBADORA
Quirina	298
Quisangué	171 v. MARÍMBULA
RADÁ	56, 130, 185, 187, 253, 261, 269-281, 289-290, 292, 313, 390, 393-394, 396, 556-558, 560, 569-571, 579-580 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Rall(ador)(adera)(o)	156-157, 159-160 v. GUAYO (o GÜIRO)
RANCHERAS	36 véase también COMPLEJOS Y CON- JUNTOS INSTRUMENTALES

Rangos frecuenciales v. Caracterización acústica de cada instrumento	
RARÁ v. <i>GAGÁ (o RARÁ)</i>	
Rasca-rabia	157
RASCADOR (o RASPADOR)	156-159, 164, 167 v. <i>GUAYO (o GÜIRO)</i>
RATÉ	269-270, 272 v. <i>RADÁ</i>
REBAJADOR (membranófonos)	344-345, 347-348, 350, 370, 377-378
v. <i>IYESÁ, PALO, TUMBADORA</i>	
REDOBLANTE	110, 170, 252, 285, 292-293, 298, 301, 364, 402, 520, 569 v. <i>BOMBOS (o TAMBORAS), TUMBA FRANCESA</i>
REDOBLE(TE)	293
REDOUBLER (REDUBLÉ)	252 v. <i>TUMBA FRANCESA</i>
Regina	567
Registro espectral v. Caracterización acústica de cada instrumento	
REGLA DE OCHA	69, 239, 243, 305
REGLA DE PALO MONTE	53, 69, 84, 131, 178, 195, 199, 243, 369-370, 375-376, 532
Briyumba	370, 376
Kimbisa	370, 376
Mayombe	370, 376
<i>REJA (DE ARADO)</i>	47, 51, 53-57, 96, 101, 105, 113, 192-193, 205, 267, 347, 351, 497, 569, 571 v. <i>CAMPANAS</i>
Relleno v. <i>BATÁ</i>	
REPICADOR (idiófonos)	57, 87, 93, 141 v. <i>CAJÓN, GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)</i>
REPICADOR (membranófonos)	186, 189, 252, 263-266, 292-293, 306, 330, 370, 377-378, 395 v. <i>BATÁ, BEMBÉ, BOMBOS (o TAMBORAS), PALO, TAHONA, TUMBA FRANCESA, TUMBADORA, YUKA</i>
REPIQUE (idiófonos)	126 v. <i>CAJÓN, ERIKUNDI</i>
REPIQUE DOBLE (membranófonos)	390 v. <i>BOCÚ</i>
REPIQUER (REPIQUÉ)	252, 267 v. <i>TAHONA, TUMBA FRANCESA</i>
REQUETÉ	183, 357-360 v. <i>DUNDÚN</i>
REQUINTO (cordófonos)	547, 552 v. <i>BANDURRIA, GUITARRA</i>
REQUINTO (idiófonos)	57, 87 v. <i>CAJÓN, SARTÉN</i>
REQUINTO (membranófonos)	126, 223, 225, 228, 270, 293, 305-306, 378, 390-391, 394, 412 v. <i>BEMBÉ, BOCÚ, BOMBOS (o TAMBORAS), BONGÓ, RADÁ, TONADAS TRINITARIAS</i>
Requintico v. <i>BONGÓ</i>	
Resegné	277, 287 véase también <i>COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES</i>
<i>CONJUNTOS INSTRUMENTALES</i>	
Retretas	303
Riel (percutor)	98
Rigodones	256
ROMANCES	455
ROMPECALLE	292-293 v. <i>BOMBOS (o TAMBORAS)</i>
Rondallas	457, 549 v. <i>BOMBOS (o TAMBORAS)</i>
RONDAS POÉTICAS	564 v. <i>PUNTO</i>
Round dance	51, 437
RUMBA	46, 49-50, 52, 56, 60, 62-64, 71, 75, 77-78, 80-83, 85-87, 89, 91-94, 107, 113, 121-122, 129-132, 136-139, 149, 152, 177, 189, 196, 198, 231, 262, 268, 304-305, 312-313, 320, 360, 370-371, 374, 377-380, 382-383, 386-388, 394, 396, 409, 543-544, 552, 556-558, 560-562, 570-571, 580-582 véase también <i>COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES</i>
de cajón v. <i>CAJÓN</i>	
de santo	
del tiempo de España	
MANAGUA	231-232
Rumbembe	95 v. <i>EKÓN (simple y doble), CAMPANAS</i>
SALIDOR (idiófonos)	43, 87, 141, 148 v. <i>CAJÓN, GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)</i>
SALIDOR (membranófonos)	186, 204, 213, 305, 320, 330, 362-365, 370, 377-378, 380, 390, 394 v. <i>BATÁ, BEMBÉ; BIANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO; BOCÚ, BRICAMO, TAMBORES; GANGÁ, MAKUTA, PALO, TUMBADORA</i>
Samba ngoma	189 v. <i>YUKA</i>
San Martín (idiófonos)	95 v. <i>EKÓN (simple y doble), CAMPANAS</i>

SANBÁ	56, 106, 110, 277, 289-290 v. CENCERRO ,
GUATACA	
Sangu	122 v. CHACHÁ
SANTERÍA	48, 55, 69, 89, 91, 95-96, 101, 106, 113-114,
118, 122, 127-128, 130-132, 140, 147, 152-155, 195, 198, 239, 243, 245-246, 249, 272, 277, 280, 305, 312-	
313, 319, 322, 330-332, 336, 338-339, 341-343, 357, 361, 365, 374-376, 402, 437, 498, 536, 538-540	
v. REGLA DE OCHA	
Santeros	307 v. SANTERÍA
SART(ÉN)(ENES)	43, 46-47, 49, 57-59, 105, 110, 572 véase
también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES	
SAVONNE	287 véase también COMPLEJOS Y
CONJUNTOS INSTRUMENTALES	
SAXOFÓN	264, 518, 566, 572, 575-576
SECOND (o SEGÓN)	253, 255, 258-259, 269-272, 276, 288, 290,
293 v. NAGÓ, RADÁ, TUMBA FRANCESA	
Secondie	271
Secondier	253
SEGÓN LEGUEDÉ	270-271
Ségondie	272
SEGUNDO (idiófonos)	87, 96, 123, 141, 148 v. AGOGO (o AGOGÓ),
CAJÓN, ERIKUNDI, GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)	
SEGUNDO (membranófonos)	305, 320, 344-346, 348-349, 351, 362-365,
370, 412-413 v. BATÁ, BEMBÉ, BONGÓ, GANGÁ, IYESÁ; KUELE, TAMBORES; PALO	
Seis	459 v. GUITARRA, LAÚD
SEIS POR OCHO (idiófonos)	87, 92-93 v. CAJÓN
Sekeré (Sekéré)	140 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
Semana santa v. CATOLICISMO	
SEÑORITA	377 v. TUMBADORA
Septetos	137, 139, 168, 175, 178, 422, 476, 568
SERENATAS	50, 52, 62, 168, 437, 541, 549
Serpentones	302
Serrucho	47, 49, 51-52
Sese(ribó) (o Senseribó)	221
Sextetos	112-113, 137, 139, 175, 178, 422-423, 568
Shagshag	119
Shekeré	362
Shekkerreh	140 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
SIETE LEGUAS	292-293 v. BOMBOS (o TAMBORAS)
Sikangoma	210
SILBADORES	528 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO
Sisipá	282 v. TANBOURIN
Sistemas de encordado	435, 437-438, 442, 445, 455, 457, 459, 461,
463, 467-468, 470-471, 473, 476-477, 480, 483, 489, 546-549	
Sistemas de tensión	52, 155, 183-184, 187-188, 190-191, 195,
198-204, 211-214, 223-224, 230-232, 234-236, 242, 246-248, 250, 252, 254-255, 260, 262-263, 267, 269, 271,	
273-274, 276-277, 280-283, 287-291, 293-297, 301-304, 306, 312-313, 319, 323-324, 327, 338, 342-344, 347,	
356-358, 360-364, 368, 370-371, 375-379, 387-392, 396-398, 402-403, 405, 409-411, 413-416, 422-423, 425,	
429, 532-537, 539-540, 542-544	
SOBREQUINTO	370 v. PALO
SOCIEDADES	197, 212, 261-262, 301, 339, 410, 476
Abakuá	95-96, 101, 105, 123, 126-127, 178, 212-213,
218, 221-222, 534 v. SOCIEDADES DE AFRICANOS	
corporativas v. SOCIEDADES CHINAS	
CHINAS	29
DE AFRICANOS	25, 196, 198, 245-246, 251, 270, 302, 376,
429, 533, 561	
mutualistas v. SOCIEDADES DE AFRICANOS	
patronimicas v. SOCIEDADES CHINAS	
políticas v. SOCIEDADES CHINAS	
recreativas v. SOCIEDADES CHINAS	
de Socorro y Ayuda Mutua	127, 222 v. SOCIEDADES DE AFRICANOS
secretas v. SOCIEDADES Abakuá	
territoriales v. SOCIEDADES CHINAS	

- de Tumba Francesa 256
- HISPÁNICAS 16-17, 437, 457, 549
- SON 44, 49-50, 62, 65, 68-69, 71-72, 75-77, 85-86,
109, 111-113, 134, 137-139, 152, 163-165, 168, 170, 175, 177-178, 187, 232, 313, 378-380, 382, 388-389, 394,
396, 401-404, 407-411, 419-420, 422-423, 435-436, 438, 448, 451, 456-457, 463, 466, 471, 474-477, 481, 483,
489, 496, 518, 521, 531, 544, 549-553, 556-557, 564-568, 574, 582-584 véase también **COMPLEJOS Y CON-**
JUNTOS INSTRUMENTALES
- MONTUNO 137, 139
- URBANO 139
- Sonajas 119, 121-123, 125, 130-133, 137, 239, 282,
371, 540, 560 v. **TANBOURIN**
- Sonajeros 118, 120, 123, 127-129, 138, 209, 528, 538
v. **ACHERÉ, CHACHÁ, Marugas, MARACAS, Sonajas**
- SUCU-SUCU 50-52, 68-69, 137, 473, 475, 567 véase
también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Suela (percutor) 328'
- SUKEY MA DOULÉ 269-271 v. **RADÁ**
- TABURETE (o Tahurete) 43, 46-47, 49-50, 52-53, 313, 496 véase
también **BEMBÉ**
- TAHON(A)(ITAS)** (o *Tajona*) 122, 186, 189, 232, 261-268, 292, 297, 301,
303, 305-306, 377, 412, 556-557, 560, 569, 580 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRU-**
MENTALES
- Tahoneros 267, 499
- Tambo 252 v. **TUMBA FRANCESA**
- TAMBOR 292-293, 302, 377, 398 v. **BOMBOS**
(o **TAMBORAS**), **BONGÓ, TIMBAL**
- TAMBOR DE COMPARSA 346-347, 351
- Tambor de nganguleros 375
- TAMBOR DE SAO 305, 313
- Tambor no fundamentado v. **Aberikulá, Tambores**
- Tambor sordo 302
- TAMBORAS v. **BOMBOS** (o **TAMBORAS**), **BONGÓ**
- Tamborero 130, 192, 205, 209-211, 233, 235, 237, 239-
240, 243-245, 247-250, 259, 264, 272, 275, 280, 308, 322, 324, 328, 330-333, 336-343, 346, 349, 361, 364-
365, 388, 539, 562
- Tambores judíos v. **Aberikulá, Tambores**
- Tamboril 262, 287, 302 v. **BOMBOS** (o **TAMBORAS**)
- Tamborino 302 v. **BOMBOS** (o **TAMBORAS**)
- TAMBORITA 293, 306 v. **BEMBÉ, BOMBOS**
(o **TAMBORAS**)
- Tamborón 292-293 v. **BOMBOS** (o **TAMBORAS**)
- Tambour 252 v. **TUMBA FRANCESA**
- TAMBOUR RADÁ 390 v. **BOCÚ**
- Tambú 252, 293 v. **TUMBA FRANCESA**
- Tambuyé 253
- TANBOU MEN 282, 293 v. **TANBOURIN**
- TANBOURIN** 56, 84, 130, 183, 269, 280-287, 295, 440,
556-560, 565-566, 569-570, 581-583 véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- Tangem 171 v. **MARÍMBULA**
- Tapados 510, 512 v. **ÓRGANO ORIENTAL**
- Tchchá 119 v. **CHACHÁ**
- Tejoletas 71 v. **CLAVES**
- Templos v. **CASAS-TEMPLO**
- Tendencia véase también **COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES**
- melódico-armónica 558, 563-564, 582
- rítmica 148, 557-563, 566, 580
- rítmico-armónica 557-558, 562, 581-582
- rítmico-melódica 557-558, 561, 580-581
- rítmico-melódico-armónica 557-558, 564, 566, 582-584
- TERCERO (idiófonos) 87 v. **CAJÓN**
- TERCERO (membranófonos) 189, 344-346, 348-349, 351 v. **IYESÁ, YUKA**
- Tiantila 189 v. **YUKA**
- Tiempo de reverberación v. Caracterización acústica de cada instrumento

Tierras ñañigas v. SOCIEDADES Abakuá	
TIGAN NGOMA	370 v. PALO
TILÍN	106 v. CENCERRO
Timba	86
TIMBAL(ES)(ITOS)	52-53, 74, 77, 111, 164-165, 170, 183, 187, 285, 293, 397-407, 409-410, 412, 496, 518, 520, 549, 552, 569, 578 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Timbal criollo v. PAILA	
Timbalero	398-400, 402, 406, 520
Timbalitos véase también BONGÓ	
Timbero	86
Timpani	293, 398-399, 402 v. TIMBAL
TIMPL(E)(ILLO) canario	547, 549 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO
TINGOTALANGO	178 v. TUMBANDERA
TIPLE	71, 165, 459, 489, 546, 549 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO, LAÚD
Tiranas	456
Tonada	546, 564, 566-567
Carvajal	161
de puya	232
española	232
espirituaña	161
Tonadas (conjunto instrumental) v. TONADAS TRINITARIAS	
TONADAS TRINITARIAS	56, 186, 200, 223-232, 371, 429, 556-558, 560, 579-580 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Towa	140
TRAGA LEGUAS	267, 292-293 v. BOMBOS (o TAMBORAS)
TRES	477
TRES (cordófonos)	51-52, 69, 71-72, 162, 168, 170, 175, 232, 313, 396, 403, 410, 435-437, 440-441, 448-449, 451, 457, 459, 463, 466-477, 482-483, 485, 531, 541, 543, 551-552, 565-568, 572-579 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
TRES (idiófonos)	87, 141 v. CAJÓN, GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
TRES (membranófonos)	213 v. BLANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO
TRES DOS (idiófonos)	63-64, 87, 92-93 v. CAJÓN
TRES DOS (membranófonos)	370, 377-378, 380-382, 390, 396 v. BOCÚ, PALO, TUMBADORA
TRES GOLPES (idiófonos)	87 v. CAJÓN
TRES GOLPES (membranófonos)	377 v. TUMBADORA
Tresero	474, 476-477, 482, 484
TRESSE IBA	287 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Triángulo	302, 402, 497, 520, 532
Trios	168, 451, 456, 567
TRIYANG	43, 49, 56, 106, 110, 277, 285-286, 290 v. CENCERRO, GUATACA
Trombón	77, 110-111, 510, 512-513, 515, 518, 520, 566, 572, 574-575
Trombón de pistones	402
Trompa	302, 532
TROMPETA	110, 112, 170, 264, 402, 495, 510, 512, 514-518, 566, 568, 572, 574-578
TROVA	567
Trovador	456, 473, 476
Tumba	305-306, 376, 378, 389 v. TUMBA FRANCESA
boulá	257
boulá-segón	257
fondo	378
premier	256-257
quinto	378

según	256-257
tres dos	378
TUMBA FRANCESA	56, 79-81, 84-86, 118, 120-122, 186, 252-263, 265-268, 271, 288, 292-293, 297-298, 301, 303, 313, 376, 556-558, 560, 569-571, 580 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
TUMBA(S) (membranófonos)	126, 186, 189, 252-253, 292, 390, 412
v. BEMBÉ, BOCÚ, BOMBOS (o TAMBORAS), TUMBA FRANCESA	
Tumbador	92-93, 186, 306, 376
TUMBADOR (idiófonos)	63-65, 87, 89, 92 v. CAJÓN
TUMBADOR (membranófonos)	63-65, 189, 192-194, 200, 377-378, 380-381
v. BEMBÉ, MAKUTA, TUMBADORA, YUKA	
Tumbadora (cordófonos)	376, 389-390, 392-394, 396-397, 403-405, 408-410, 419, 568-577 v. TUMBANDERA
	438
TUMBADORA (membranófonos)	49-50, 52, 57, 62, 64, 75-77, 87, 90, 92-94, 108, 110, 112, 131, 138, 147-150, 155, 177, 183, 187, 212, 264, 266, 268, 274, 277, 281-283, 292, 295, 298, 301, 304-307, 309, 312-313, 320, 324, 342, 346, 351, 353, 358-359, 369-371, 375-388, 441, 463, 518, 520, 534, 561, 568, 578 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
TUMBANDERA	176, 178, 435, 437-441, 499, 565, 570
véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES	
Tumbao	111, 474, 568
Tumbero	253
TUMBITA	263 v. TAHONA
Tumbula	252 v. TUMBA FRANCESA
UELÉ	545 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO
UMELÉ (membranófonos)	305-306, 320, 357-360, 362, 378 v. BATÁ, BEMBÉ, DUNDÚN
UN GOLPE (idiófonos)	43, 141, 148 v. GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
UN GOLPE (membranófonos)	189, 306, 370, 377-378, 425 v. BEMBÉ; BLANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO; KINFUITI, PALO, TONADAS TRINITARIAS, TUMBADORA, YUKA
UN SOLO GOLPE (idiófonos)	87 v. CAJÓN
UN SOLO GOLPE (membranófonos)	213, 218, 223, 378, 390 v. BEMBÉ; BLANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO; BOCÚ, TONADAS TRINITARIAS, TUMBADORA
UNO (idiófonos)	87, 141, 148 v. CAJÓN, GÜIRO (AGBE o CHEQUERÉ)
UNO (membranófonos)	213, 218 v. BLANKOMEKO, TAMBORES DEL CONJUNTO
Uña	436, 446, 461, 471
UTENSILIOS DOMÉSTICOS	43-59, 561
VALS	51, 170, 277, 287, 302, 403, 496, 498, 518, 521 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Var(a)(illas) (percutor)	54-56, 98, 108, 115-116, 148, 156, 158, 160-161, 167, 206, 248, 275, 296-297, 360, 426
VIHUELA (de arco, de mano, de plectro, etc.)	455-456, 459, 546 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO
Vihuelista	546
Viola (aerófonos)	510, 512, 515-516, 518 v. ÓRGANO ORIENTAL
Viola (cordófonos)	437, 455 v. VIHUELA
VIOLA (membranófonos)	540-544, 566 v. INSTRUMENTOS EN DESUSO
Violeros	543
VIOLÍN (aerófonos)	510-512, 514-516, 518 v. ÓRGANO ORIENTAL
VIOLÍN (cordófonos)	51-52, 77, 111-112, 164-165, 170, 285, 302, 402-403, 437, 456
VIOLINES ESPIRITUALES	139, 375, 437, 448, 455, 496 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Violón	117, 302
VOCAL	78-79 v. CATÁ (idiófonos)
VODÚ	253, 269-272, 274-275, 277, 279-281, 285, 287-291, 298, 303, 308, 313, 397 véase también COMPLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES

VODÚ (membranófonos)	269 v. RADÁ
Wemilere	141 v. BEMBÉ
Wimpio	423, 429 v. KINFUITI
WOMPI	269-270, 289 v. RADÁ
WOU	56 v. GUATACA
Xeré	119 v. CHACHÁ
YAMBÚ	83, 91-93, 131, 382, 561 v. RUMBA
Yecha	344 v. IYESÁ
Yelé v. OKPELÉ, TAMBORES	
Yesá (modu)	344, 362 v. IYESÁ
Yesá modu ibokú	344 v. IYESÁ
YEWÁ (o YEGGUÁ)	247-248, 250 v. OLOKUN
YIMBULA	369
YONOFÓ	233, 239, 242 v. ARARÁ
YUBÁ	84, 253, 255, 257-259
BABUL-FRENTE	257
COBRERO	257
MAKOTA	257
MANGANSI(LA)(LLA)	253, 257
YUKA	55-56, 78, 81, 84-85, 138, 186, 188-198, 205, 231, 234, 247, 262, 305, 358, 370-371, 375, 390-391, 402, 419, 556-558, 560, 569, 580 véase también COM- PLEJOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES
Zanza	171, 175, 177 v. MARÍMBULA
ZAPATEO	71, 165, 170, 546, 549, 552, 564
Zarambeque	71 v. CLAVES
Zinzerri	106 v. CENCERRO
Zizipán	282 v. TANBOURIN
Zumba	106 v. CENCERRO



ISBN 959-06-0280-0



9 789590 602801