

INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA FOLCLÓRICO-POPULAR DE CUBA



VOLUMEN 1

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 1

**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 Guanche Pérez
Zobeyda Ramos Venereo
Carmen María Sáenz Coopet
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 Gordo, Blanca Morejón Seijas, Jesús Ortega Iruستا, Antonio Taño López, Sergio Valdés Bernal, Juan Manuel Villar Paredes, Alberto Pedro Díaz

ESPECIALISTA EN BIBLIOTECONOMÍA

Carmen María Corral Barro

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 Iruستا, 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 Guanche 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, Haydée 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
- Marimbula / 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
- Bongo / 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

*A Fernando Ortiz, el Precursor
A Argeliers León, el Maestro*

Introducción

Catorce años de trabajo ininterrumpido alcanzan su culminación en el *Atlas de los instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*. Esta obra se inserta en el espacio de las investigaciones musicológicas y representa el resultado final de varios estudios particulares sobre los instrumentos de música y sus conjuntos, participantes en el pensamiento y la actividad musical del cubano.

El *Atlas* fue diseñado en 1980, como uno de los temas del Departamento de Investigaciones Fundamentales del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), y desde aquel entonces devino la espina dorsal a partir de la cual se derivaron otros temas y no pocas tareas y resultados científicos.

Nuestro largo y apasionado trabajo conllevó la delimitación previa del alcance del objeto de estudio y la definición de una metódica general y de técnicas rectoras que guiaran toda la investigación.

El análisis organológico abarca el universo integrado por los instrumentos de música creados por el ser humano para funciones estético-sonoras de comunicación y los objetos domésticos y de trabajo que *cumplen una función musical indiscutible*, participantes de manera individual o en conjuntos en las diversas esferas de comportamiento y realización de la música folclórico-popular, religiosa y laica, de Cuba: entendida ésta como la música generada por el pueblo cubano desde su génesis hasta el presente, tras un proceso histórico-cultural de herencia, creación, recreación, trasmisión, consumo y disfrute.

En la práctica musical de los individuos y grupos, estos instrumentos manifiestan su poder de cohesión social y forman parte de la identidad cultural del país. Algunos se encuentran ya extintos, han perdido su vigencia; otros, signados por la tradición, han logrado trascender al presente desde muchos años atrás, sujetos a la dinámica natural de los cambios sociales hasta alcanzar nuevas tradiciones.

Se pretende entregar una visión general y orgánica de los instrumentos y conjuntos instrumentales cubanos y para el análisis organológico se toma como punto de partida el presente, aquel que para el grupo de investigadores que enfrentó esta obra comenzó a transcurrir a partir de 1981. Desde ese año y hasta 1990 se realizaron las pesquisas por todo el territorio nacio-

nal para hallar los hilos conductores que nos guiaran hasta los principales protagonistas de esta obra y a los hombres que hacen perdurar y renovar las tradiciones.

La obra que tiene el lector ante sí es de esencia musicológica, pero no hubiera sido posible alcanzar sus objetivos sin la estrecha relación interdisciplinaria establecida entre investigadores y profesionales de otras especialidades. La cartografía ocupó el lugar de mayor destaque jerárquico y junto a ésta se situaron la etnología, la historia, la acústica musical, la informática, la lingüística, la arqueología, la estadística, la botánica y la zoología; todas en un necesario, estrecho y no poco complejo vínculo que se erige como exigencia perentoria del desarrollo actual de las ciencias.

El estudio de los instrumentos musicales en Cuba cuenta con un precedente de grandes proporciones y de proyección internacional: *Los instrumentos de la música afro cubana*, de Fernando Ortiz (1881-1969). Cinco volúmenes que vieron la luz en La Habana entre 1952 y 1955, y única obra en la bibliografía cubana que recoge una información general al respecto.

Otros investigadores han abordado el tema como parte de artículos y ensayos etnográficos o musicológicos sobre aspectos de la cultura material y espiritual del pueblo cubano. Desde posiciones y niveles diversos han contribuido al conocimiento de los instrumentos musicales, pero sus resultados no pueden calificarse como trabajos organológicos, pues adolecen de la especificidad y exhaustividad que requieren las investigaciones de este tipo. Además, en ningún caso anterior se aborda la representación cartográfica.

La obra ortiziana constituyó nuestro ineludible punto de partida, y este *Atlas* le rinde homenaje en la medida en que pretende continuar los valiosos estudios iniciados por don Fernando. Durante la consulta y posterior utilización de esta fuente se impuso un enfoque crítico y fueron sometidos constantemente a análisis y rigurosa validación todos los contenidos expresados por el sabio cubano.

En *Los instrumentos...* y en otros de los muchos trabajos que forman su extensa bibliografía, Fernando Ortiz se revela como un científico que, sin preocupación, o afán de escuela o tendencia, intenta poner al servicio de su búsqueda todo aquello que le parece

apropiado para calar más hondo en la realidad pasada y presente de lo cubano (Le Riverend, 1983: XXVII).

Esta característica de su obra nos puso ante un vasto universo de evidencias, paralelismos, distanciamientos y convergencias que a cada instante requirieron engarzar hechos y hallar nuevas explicaciones bajo el prisma de la ciencia musicológica contemporánea.

En *Los instrumentos de la música afro cubana*, Ortiz halló un objeto de estudio en el cual quedó plasmado, como en ninguna otra de sus obras, su interés manifiesto por los fenómenos de contacto cultural. No sólo evidenció la presencia de los nexos entre lo propio y lo foráneo, sino la consideración de los cambios acaecidos una vez verificada la relación. Sobre todo se detuvo en la búsqueda de los acontecimientos históricos que pudieran incidir en el curso de esos cambios y condicionaran la función social de cada hecho cultural.

Esta idea de localizar en el análisis investigativo los contactos no era totalmente nueva —según expresaba Argeliers León (1918-1992)—, pues muchos etnólogos habían reparado en este fenómeno. Se trataba de encontrar, al decir de Argeliers, dos cosas: en qué momento histórico pudo haber ocurrido el contacto y cuánto pasó de un lado para otro; en este último aspecto examinar qué implicó ese contacto y qué se prestó de un lado a otro.¹

El instrumento de música, en medio de la complejidad de la estructura social, participa de sus más disímiles expresiones y constituye una muestra fehaciente de los procesos transculturales ocurridos en Cuba. Por ello, en su obra, Ortiz no considera solamente los caracteres organográficos, sino también el origen, las confluencias culturales que determinaron su creación, significación y funcionamiento, las peripecias de "su vida y su postura social", y añade lo que califica como sus vicisitudes históricas que obedecen a motivos de estética, pero también a otros de religión, de economía y de ajustamientos sociales (1952-1955, v. I: 11).

Las observaciones de Ortiz sobre los orígenes, denominación, inserción y funcionalidad de los instrumentos en la cultura musical cubana, alcanzan tanto a instrumentos propiamente de música, como a objetos que poseen un empleo exclusivamente religioso, o circunstancial en juegos infantiles y otras actividades de la vida social. Aunque reconocemos la importancia etnológica y antropológica de estos últimos, el no poseer una función musical fundamental los excluye del contenido del presente *Atlas*. Tales son los casos de: las tablillas de San Lázaro (v. II: 26), los agogo de Eggun (v. II: 292), de los Ibeyi (v. II: 293, de Ifá (v. II: 296), el ékue (v. V: 203), el roncadador (v. V: 430), el trompo de güira (v. V: 433) y otros que harían la lista algo extensa.

De la estructura y los contenidos

El *Atlas de los instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba* está constituido por dos partes estrechamente articuladas, pero a su vez poseen una relativa independencia entre sí. Una de ellas es el texto en que se recogen con exhaustividad los resultados del estudio organológico y todo el conocimiento teórico alcanzado en torno al amplio y diverso universo de los instrumentos de la música folclórico-popular cubana. La otra, el libro de mapas en el cual quedan reflejados por métodos cartográficos los aspectos relevantes y caracterizadores de cada una de las clases y tipologías de instrumentos y conjuntos instrumentales participantes en la realización de esta música.

Entre ambos existe una correlación de estructura y contenido. El libro de texto está dividido en siete secciones, mientras que en el de mapas hay ocho. A excepción de la sección ocho, las siete restantes se corresponden totalmente en uno y otro. El interesado en la temática puede alcanzar un conocimiento más integral de los contenidos en la medida en que le sea posible leer y consultar ambos volúmenes. A continuación nos referiremos particularmente a los contenidos de este texto.

Bajo el título "El poblamiento de Cuba: aspectos etnodemográficos", aparece la primera sección. Ésta posee un carácter general y constituye el contexto de referencia para valorar el papel desempeñado por los diferentes componentes étnicos (aborígenes, hispánicos, africanos, chinos, del Caribe insular y continental, y otras migraciones externas) en la concreción del etnos cubano y en la variedad de instrumentos, conjuntos instrumentales y manifestaciones de la música folclórico-popular cubana.

El análisis por componentes étnicos y multiétnicos fundamentales permite agrupar y deslindar mejor el decisivo papel del etnos cubano respecto de los componentes que lo anteceden y le dan origen, desde el período colonial hasta hoy.

En el orden metodológico, la sección se ordena en sentido cronológico —por su contenido histórico—, geográfico —según la procedencia hacia Cuba y su posterior asentamiento— y demográfico —de acuerdo con el mayor peso humano y cultural de los procesos migratorios—, lo cual le otorga un contenido antropológico fundamental.

El estudio de los procesos etnodemográficos incluidos en este *Atlas*, resume un amplio conjunto de trabajos investigativos acerca de la situación histórica y actual de varias disciplinas de las ciencias sociales en Cuba. La sección se apoya en ellos y en todos los censos realizados hasta el presente, con sus conocidas limitaciones y omisiones.

El conocimiento y estudio de las características del poblamiento territorial y la actividad económica, permiten que el análisis organológico se realice en interrelación con estos procesos acaecidos en Cuba desde el período colonial hasta el presente.

¹ Conferencia dictada por Argeliers León en la disciplina Teoría Musicológica, Instituto Superior de Arte, La Habana, 1979 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

Las cinco secciones siguientes constituyen la parte medular del *Atlas*. Se incluyen en el análisis organológico y en la representación cartográfica un total de 80 instrumentos, 53 de ellos en uso y 27 en desuso. Son éstos los instrumentos de incuestionable función musical —como ya se señaló antes— y que han generado, además, una tradición constructivo-artesanal en suelo cubano.

Los títulos de las secciones 2, 3, 4 y 5, “Idiófonos”, “Membranófonos”, “Cordófonos” y “Aerófonos”, respectivamente, se corresponden con las clasificaciones que, desde el punto de vista de la *Sistemática de los instrumentos musicales* de Erich von Hornbostel y Curt Sachs, reciben los instrumentos o grupos de instrumentos a partir de la producción física del sonido. La *Sistemática de los instrumentos musicales* de Hornbostel y Sachs se publicó en Berlín, en la revista *Etnología*, en 1914, y constituye una de las propuestas clasificatorias más extendidas y aceptadas en el campo de la organología.

Según la naturaleza del cuerpo vibrante, en los idiófonos vibra la propia materia del instrumento; en los membranófonos, las membranas tensas; en los cordófonos, las cuerdas, también tensas; mientras en los aerófonos, la columna de aire se pone en vibración. El criterio de clasificación relacionado con la naturaleza del cuerpo vibrante constituye el único común a todo el sistema; cada clase presenta particularidades específicas inherentes a los instrumentos o grupos de instrumentos que se adscriben a ella, lo cual genera subsiguientes criterios clasificatorios no uniformes para todos los grupos.

Aunque esta clasificación se encuentra muy reconocida, varios especialistas han apuntado que no responde a la totalidad de las características de un buen grupo de instrumentos de zonas geográficas del mundo, entre los cuales se encuentran los instrumentos de América Latina y el Caribe.

Al respecto, en el libro *Problemática organológica cubana*, la musicóloga Ana V. Casanova Oliva realiza un análisis integral y crítico de dicho sistema de clasificación. Teniendo en cuenta que éste se comporta como un sistema abierto, Casanova acometió su ampliación y transformación en aras de cubrir las exigencias de instrumentos y complejos instrumentales no previstos, y la adaptó para permitir la clasificación de nuevas tipologías surgidas con posterioridad a las tablas (1988: 8).

Buena parte de estas adecuaciones fueron puestas en práctica. Así aconteció en el güiro, agbe o chequeré y en la quijada, instrumentos idiófonos que, por sus características morfológicas y de construcción, pueden ejecutarse de varias maneras, dentro de los idiófonos de golpe indirecto. La hibridez de la ejecución observable en estos instrumentos no estaba considerada en la tabla y la práctica misma urgía por una

solución, dada con la introducción de tres ampliaciones realizadas al sistema (Casanova, 1988: 38).

Otro ejemplo —pues no se pretende reseñarlos todos— es la inclusión del concepto *en juegos*, para aquellos membranófonos con dos o más membranas tensas de diferente altura de tono en un mismo instrumento, las cuales durante la ejecución se combinan y dependen la una de la otra para el resultado sonoro final. Particularidad inherente a los bongoes y las pailas cubanas (Casanova, 1988: 39).

En la clasificación de los membranófonos resultó importante lograr la sistematización de las características morfológicas observables en la amplia diversidad de instrumentos cubanos de esta clase. La musicóloga María Elena Vinueza continuó el curso de la *Sistemática*, base de nuestro trabajo, y ordenó minuciosamente todas las tipologías de “los tambores cubanos”, a partir de las forma de sus cajas de resonancia y sus sistemas tensores. Esto nos enfrentó a un universo de 45 morfologías diferentes evidenciadas en las 24 denominaciones de los membranófonos de uso actual, en Cuba.

No puede desconocerse que cuando se transita por los caminos de las clasificaciones y los ordenamientos organológicos, éstos parecen tener bases movedizas, pues aún hoy día no se cuenta con un sistema clasificatorio lo bastante exhaustivo, capaz de incluir categorías perfectamente diferenciables para situar en ellas un universo tan heterogéneo como los instrumentos. La musicología cubana no ha estado ajena a dicha problemática, y con este *Atlas* pretendemos aportar nuestras experiencias a un campo de múltiples complejidades que no deseamos soslayar.

Junto con la clasificación se requiere un análisis que posibilite insertar el instrumento en su contexto musical y social, en estrecha interrelación entre el objeto y el sujeto.

Para obtener la integralidad del análisis de cada instrumento se tomaron en sus conceptos generales los parámetros propuestos y estandarizados por el organólogo alemán Erich Stockmann,² dados a conocer en Cuba, en la cátedra de organología que dictaba Olavo Alén en el Instituto Superior de Arte. Son éstos: terminología, construcción, técnicas de ejecución y posibilidades musicales, repertorio, uso, historia y difusión.³

La propuesta de Stockmann rigió la redacción de la serie *Manual de los instrumentos folklóricos europeos*, en que quedaron comprendidos no sólo una buena parte de los instrumentos de Europa, sino también se extendió hasta los de Turquía.

Este principio sistémico guió la multiplicidad de descripciones, análisis y valoraciones de los instrumentos de Cuba: pero también aquí primó el juicio crítico y, finalmente, tomamos como parámetros rectores: I. descripción y clasificación. II. terminología.

2 Erich Stockmann ocupó funciones como jefe de la Sección de Musicología de la Academia de Ciencias de la entonces República Democrática Alemana y preside el Consejo de la Música Tradicional de la UNESCO. Fue el redactor principal de la serie *Studia instrumentorum musicae popularis*, entre otros muchos trabajos científicos, de alta especialización relacionados con la organología.

3 La impartición de la asignatura de organología por Olavo Alén y los trabajos de curso que de ella se derivaron, constituyeron importantes aportes al desarrollo de esta obra.

III. construcción, IV. ejecución y caracterización acústica, V. función musical y social y VI. historia. Este ordenamiento está presente en todos y cada uno de los instrumentos comprendidos en el *Atlas*, y conduce internamente el capítulo correspondiente a los utensilios domésticos y de trabajo en funciones musicales —integrante de la sección de idiófonos— y también la estructura de la sección de instrumentos ya en desuso de la música cubana.

En cada uno de los parámetros de análisis seleccionados se encuentran reflejados una serie de aspectos que relacionamos a continuación.

I. *Descripción y clasificación*: Comprende las especificidades del instrumento musical según su morfología general; reúne todas las tipologías conocidas, en uso o ya desaparecidas. Adjunto aparece la clasificación correspondiente de acuerdo con la *Sistemática de los instrumentos musicales* de Hornbostel y Sachs, y las ampliaciones y rectificaciones realizadas por Ana V. Casanova Oliva.

En la sección que agrupa a los idiófonos, en la cual se incluyen los utensilios domésticos o de trabajo en funciones musicales, se adjudica número clasificatorio sólo a las sartenes. Este objeto, dentro de su grupo, es el único cuya morfología se transforma de manera intencional y tiene una participación y función estables dentro de determinados conjuntos instrumentales y, por tanto, asume categoría de instrumento musical.

II. *Terminología*: Bajo este epígrafe se desarrollan los aspectos referentes a los vocablos empleados para la designación del instrumento y sus ejecutantes en todo el territorio nacional. Se consideran las variantes locales o regionales y se tienen en cuenta elementos semánticos y fonéticos cuyas características pueden indicar la procedencia de los sustantivos aplicados. La terminología de los instrumentos de ascendencia africana se refleja en castellano según la transcripción fonética, dada la diversidad de las lenguas de origen; en los de procedencia haitiana se ha respetado el créole en las diferentes formas de denominación.

III. *Construcción*: Se realiza una explicación pormenorizada del proceso de confección artesanal del instrumento. En ocasiones —por razones que se justifican en el texto— se alude a particularidades de los procesos fabriles, pero éste no constituye nuestro objetivo esencial. Desea remarcarse la tradición constructiva, las modificaciones operadas en las técnicas artesanales, la diversidad de materiales e instrumentos de trabajo empleados y la amplia gama de recursos que han puesto en práctica los constructores cubanos para satisfacer sus necesidades estéticas e introducir renovaciones. El lector hallará la plasmación minuciosa de las dimensiones más comunes y características de cada una de las partes de los instrumentos, expresadas en milímetros. En algunos casos se han considerado medidas máximas, mínimas y promedio que permiten discernir, aún con más exactitud, la variabilidad que rige la construcción artesanal de los instrumentos cubanos.

IV. *Ejecución y caracterización acústica*: Incluye la descripción de las técnicas aplicadas por los músicos en la ejecución; las posiciones que puede asumir respecto del instrumento y el espacio físico general que ocupa el o los instrumentistas, en los diferentes eventos, así como el uso de accesorios para la ejecución.

En la mayor parte de los instrumentos en uso se realizó su caracterización acústica, a partir de los diferentes toques y formas de ejecución. Se tomaron ejemplares con características morfológicas y de calidad valoradas como buenas, dentro de la disponibilidad de tipologías de instrumentos de su clase.

V. *Función musical y social*: Contiene el examen de las funciones musicales desempeñadas por los instrumentos en los diferentes eventos en que participan e intenta colocar en primeros planos las regularidades, diferencias y tendencias de sus comportamientos en manifestaciones, géneros y especies de la música folclórico-popular cubana.

En el análisis musicológico se subrayan las funciones de las zonas o franjas tímbricas y su interrelación e interdependencia jerárquica. Esto deviene una generalidad que trata de hacerse extensible al estudio de todos los instrumentos.

El lector podrá notar ligeras variantes en la concepción del método de análisis musicológico, pero están justificadas en el propio desempeño funcional del instrumento dentro del conjunto o conjuntos en que participa.

Como rasgo unificador se han estudiado las formas de comportamiento tímbrico-funcional de *lo rítmico* —como fenómeno multiparamétrico que incluye relaciones de alturas, duraciones, acentos y timbre— a través de los instrumentos que cumplen funciones de *línea conductora* —que sirve de referencia metrorrítmica para los integrantes de la agrupación—, *complementaria* —que refuerza o complementa a la anterior— e *improvisatoria* —altamente figurativa y virtuosística—. Asimismo se incluye el análisis de *lo melódico* y *lo armónico*, cuando la integración del conjunto lo requiera, según el desempeño de los instrumentos que pueden desarrollar esta función.

Para ampliar esta parte del estudio resultaron importantes y decisivas las grabaciones y transcripciones realizadas.⁴ Las grabaciones para transcripción se efectuaron aislando cada uno de los planos tímbricos participantes en los conjuntos instrumentales propios de los diferentes eventos estudiados.

Una regularidad muy extendida fue tomar como elemento referencial, o de relación, el instrumento que desempeña en el conjunto la línea conductora. A éste se superpusieron todos y cada uno de los restantes instrumentos y el canto, si existía. Se procedió así a efectuar el aislamiento necesario que facilita la transcripción, para llevar a cabo con posterioridad el montaje de las partes, cotejándola con el ensamble previamente grabado.

En otras oportunidades se acercó el micrófono al ejecutante que se deseaba resaltar y se solicitó a los

4 Las grabaciones especializadas para la transcripción y una gran parte de las grabaciones *in situ* se hicieron por Raúl Díaz Puig, grabador musical de CIDMUC.

restantes disminuir la intensidad del acompañamiento, en aras de subrayar formas y estilos de ejecución susceptibles después de transcribirse para su análisis y ulterior colección en los archivos.

En las transcripciones se utilizó la notación convencional y de manera casuística, símbolos o grafías que contribuyeran a acercar la partitura al evento sonoro observado y grabado.⁵

En este epígrafe también se incluyen los conjuntos de los cuales forman parte los instrumentos y el repertorio que les resulta característico.

Asimismo se describe, analiza y valora la significación que asume el instrumento o juego de instrumentos en el contexto sociomusical cubano y su vinculación con funciones extramusicales; sobre todo, en aquellos relacionados con la práctica de las religiones populares cubanas.

VI. *Historia*: Para el final del análisis organológico quedarán los aspectos comprendidos en la historia del instrumento. Rigió nuestro trabajo el objetivo de alcanzar el pasado más lejano: los orígenes. Además se abordaron la evolución y desarrollo morfológico y funcional, la ubicación y expansión geográfica, y en más de una oportunidad se intentó casi una genealogía de los instrumentos. Cobraron particular interés las interrelaciones históricas generales y la forma en que el avance tecnológico y cultural de la sociedad, condicionaron la persistencia, desarrollo o extinción de los instrumentos.

En la sección sexta están agrupados los “Instrumentos en desuso de la música cubana”. La observación, los testimonios de los informantes y las fuentes bibliográficas existentes, permitieron discriminar períodos, etapas o momentos diferenciados en que un grupo de instrumentos relacionados con la práctica musical de Cuba dejó de utilizarse.

Algunos de estos instrumentos se remontan a un pasado bastante lejano y sólo pudimos acceder a ellos apelando a los resultados de las excavaciones arqueológicas —como ocurre con el escaso instrumental de los indocubanos— o por intermedio de documentos de diversa índole. Otros, un tanto más allegados al presente, se conservan entre los objetos y tenencias familiares, en las colecciones museables y en la memoria de personas de edad avanzada, quienes pudieron observarlos e, incluso, ejecutarlos, y también aparecen incluidos en fuentes escritas.

Esta diferenciación epocal implicó la imposibilidad de abordar con igual profundidad, descriptiva y analítica, todos los instrumentos comprendidos en la sección. Por esto acudimos a tratar parte de ellos en forma de bloques, como ocurre, por ejemplo, en un grupo de tambores o en varios cordófonos.

En ciertos casos se enfrentó el conocimiento de algunos instrumentos de vida muy efímera o circuns-

tancial, como las campanitas chinas y la chicharra —citados en las páginas iniciales de la sección de idiófonos para ejemplificar el comportamiento de una tipología—, que, por ser de una existencia muy fugaz y contar con escasísima información, consideramos que no era menester incluir o repetir.

El ordenamiento por clases, tipologías y el principio sistemático de descripción, análisis y valoración de los diferentes parámetros, se encuentran también en la estructura de esta sección. Sólo se sitúan las cifras clasificatorias en los instrumentos de los cuales poseemos una descripción detallada o se han observado en colecciones museables o familiares.

El texto concluye con los “Complejos y conjuntos instrumentales de la música folclórico-popular cubana”. Esta sección es una propuesta para lograr la sistematización de los agrupamientos en que intervienen las diversas clases y tipologías de instrumentos reseñados en el transcurso del *Atlas*.

En varios de los conjuntos —sobre todo, en los de conga y son— participan instrumentos, como la trompeta, la flauta, el saxofón, el trombón, el piano, por citar sólo algunos, cuyo empleo en contextos de fuerte tradicionalidad es el resultado de las frecuentes y naturales interacciones entre las agrupaciones folclórico-populares y las profesionales. No puede desconocerse estas interacciones y el análisis de su desempeño musical dentro de los conjuntos, pero en el *Atlas* no constituyen objeto de estudio las particularidades organológicas de instrumentos como los antes mencionados.

La musicología cubana ha hecho suyo el concepto *complejo* como propuesta categorial. Está extendido su empleo para designar las formas de agrupamiento de géneros y especies de la música cubana en que confluyen rasgos coincidentes, en que no sólo el género como tal interviene, sino además el estilo, los instrumentos y las agrupaciones musicales (Alén, 1985: 19). El criterio se ha hecho extensivo a los géneros y especies de la música latinoamericana y caribeña, como alternativa también de agrupamiento de especies diversas del cancionero continental, unidas entre sí por elementos histórico-musicales afines (Gómez y Eli, 1992).⁶

El concepto *complejo instrumental*, introducido en esta sección, también lleva en sí el objetivo de agrupar y sistematizar. En este caso se agrupan los macro y microsistemas de los conjuntos instrumentales cubanos, en que se manifiestan diferentes tipologías y variantes tipológicas estabilizadas por la práctica de la música folclórico-popular.

El análisis transita por la determinación de los *modelos* de combinaciones instrumentales desde los de gran tradicionalidad hasta los más contemporá-

5 Los estudiantes de musicología del Instituto Superior de Arte resultaron importantes colaboradores en la transcripción de la música. Todas las transcripciones incluidas en el texto aparecen identificadas con los nombres de sus autores.

6 Los géneros y especies de la música cubana se agrupan en cinco complejos genéricos fundamentales: del punto, de la rumba, del danzón, de la canción y del son. En cuanto a las especies folclórico-populares latinoamericanas, la propuesta establece ocho grandes complejos: del huayno, de la zamacueca, del punto, de la contradanza ternaria y el vals, de la contradanza binaria, del samba y la rumba, del son caribeño y de la canción.

neos, los cuales coexisten de manera natural y orgánica en el quehacer musical del cubano.

Pero esta sección no se limita a describir complejos, conjuntos y modelos instrumentales, sino que, por intermedio del análisis de los comportamientos más regulares y generalizadores de las franjas tímbrico-funcionales que integran cada uno, se propone *la determinación de las tendencias caracterizadoras en los diferentes tipos de agrupamientos*.

Esta sección constituye el cierre de los contenidos de nuestra obra y la propuesta teórico-musicológica para nuevos planteamientos.

Del trabajo de campo

Las consultas bibliográficas resultaron de insoslayable necesidad e importancia, pero esta obra no hubiera sido factible sin la aplicación y realización de un intenso trabajo de campo.

El colectivo de autores que tuvo a su cargo la redacción del *Atlas*, tiene en su haber muchas horas de trabajo a todo lo largo y ancho de la isla de Cuba. Cada uno de nosotros posee en la actualidad una visión de conjunto de las particularidades de la música folclórico-popular del país y de sus instrumentos, lo cual ha sido posible por intermedio de las pesquisas y observaciones directas y por el constante intercambio de las experiencias acumuladas.

Antes de comenzar los períodos de trabajo se hicieron estudios de gabinete que incluían el conocimiento de la bibliografía existente y el diseño de la investigación (objetivos, métodos y procedimientos), de acuerdo con las condiciones específicas del territorio objeto de estudio, tomándose en consideración tanto las zonas urbanas como las rurales.

El trabajo en las provincias más orientales del país resultó de mayor complejidad, no por el simple hecho del distanciamiento geográfico, sino porque el conocimiento de sus tradiciones musicales es menor que el que se tiene del occidente. En este sentido estimamos que por vez primera los niveles de indagación, cotejo, análisis y valoración de los datos recopilados alrededor de nuestro objeto de estudio poseen un real carácter nacional.

La proyección de los trabajos de campo posibilitó la imprescindible actualización de los conocimientos referidos en la bibliografía; la inclusión de instrumentos y conjuntos instrumentales presentes en Cuba no reseñados en *Los instrumentos...*, de Fernando Ortiz y en otras fuentes; así como consignar la desaparición y modificaciones operadas en otros, debidas al lógico proceso de desarrollo social y económico del país.

Dos guías de entrevistas se diseñaron para la recogida de los datos. Éstas contribuyeron a unificar la información solicitada por los diferentes investigadores.

Para llegar al resultado que hoy se muestra tuvimos que aprender la forma de preguntar, de no sugerir ni condicionar respuestas, de no cometer indiscreciones, y a la vez penetrar por todos los medios lo más profundamente posible en la cultura musical de nuestro país.

La recogida de información se hizo con sumo cuidado, se trató de no obviar datos de interés, de seleccionar a los informantes. Personas de mucha edad u otras más jóvenes poseedoras de un probado reconocimiento social en la comunidad (regional, local o vecinal), nos ayudaron con sus testimonios y con su experiencia práctica como constructores, instrumentistas, cantadores, bailadores, practicantes de religiones populares o participantes de las tradiciones musicales, aunque no se desempeñaran en ninguna de las funciones antes mencionadas. Por intermedio de muchos de ellos se llegó a establecer una especie de cadena que, en ocasiones, unía zonas muy distantes geográficamente. A nuestro arribo a esos sitios, el nombre o referencia dados "nos abrían las puertas" del conocimiento folclórico y de la amistad.

El método de observación participante resultó un modo eficaz para obtener la información y, al mismo tiempo, para lograr una relación más cercana con los reales portadores de la tradición. Esto posibilitó que compartiéramos guateques, canturías, fiestas de changüí, toques de bembé, de palo, de vodú, festejos de gagá, de tumba francesa, parrandas, congas callejeras, ceremonias espiritistas; en fin, una gran cantidad y variedad de celebraciones religiosas y festivas, que nos enriquecieron profesional y espiritualmente.

De esos años nos queda un hermoso y rico anecdotario y un cúmulo de hojas escritas en las libretas de apuntes y diarios de campo. En los diarios de campo se registraron día a día los hechos más significativos de la jornada, la descripción pormenorizada de la información compilada y las opiniones o conclusiones parciales surgidas como resultado de las indagaciones. El diario está paginado y en el reverso de cada página se recogieron todos los datos acerca de las grabaciones realizadas y la identificación de las fotos tomadas. La información de los diarios constituye una importante fuente bibliográfica y así aparece citada en los contenidos del texto.

De la caracterización acústica⁷

Por intermedio del analizador de espectro de audio en tiempo real, de la firma inglesa Klark Teknik DN 60, se visualizaron los componentes de frecuencias en el espectro sonoro de cada instrumento.

Este equipo posee en su pantalla 30 frecuencias diferentes con un rango que se extiende de 25 Hz a 20 kHz y responde a distintas entradas, ya sea a través de micrófonos o de línea. En este caso se utilizó un micrófono especialmente calibrado de muy alta sensi-

7 El método y las especificaciones de las técnicas empleadas para la caracterización acústica de los instrumentos se definieron por los ingenieros Jerzy Belc y Enrique Fernández de Velazco Bernal, de la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM), ambos participantes en los trabajos de medición realizados.

bilidad y de respuesta de frecuencia plana hasta 10 kHz, del tipo AT.1. El micrófono se colocó en diferentes posiciones de acuerdo con el instrumento en cuestión y con el tipo de toque, a una distancia aproximada de un metro.

Se tomó la conexión del micrófono calibrado, introduciéndose por la entrada de línea, la cual es diferencial balanceada de alta impedancia 47 kilohms (K ω).

El analizador permitió la caracterización del espectro sonoro de forma bidimensional; es decir, amplitud o intensidad vs frecuencia. Estaban fijadas dos escalas: la de la izquierda brindó la intensidad de nivel en una escala de decibeles por rango de frecuencia y la de la derecha posibilitó una lectura total del nivel sonoro —igualmente en decibeles— de todo el ancho de banda del sonido. Se trabajó en el nivel de referencia en la escala dB m y no en la dB spl. La resolución empleada en la exactitud de la escala fue de 2 dB, en todos los casos.

Asimismo se trabajó con un tiempo de respuesta del instrumento muy rápido ante el impacto sonoro, en el régimen o modo de tiempo real, y se almacenaron los gráficos en las memorias. Las lecturas fueron promedios. La distribución espectral una vez visualizada pudo graficarse, para su posterior análisis.

Aunque estimamos de importancia los resultados obtenidos; debe consignarse que en el momento de la medición no contábamos aún con un equipo que permitiera trabajar en los tres ejes: amplitud vs frecuencia vs variación en el tiempo, lo cual hubiese brindado resultados mucho más exactos.

A través del analizador de reverberación modelo RT 60 —asociado al equipo ya descrito— se obtuvo el tiempo de caída (*decay*) o resonancia sonora del instrumento, una vez cesado el toque.

Los sitios de medición no fueron uniformes acústicamente, y con el fin de que el entorno no influyese de manera absoluta en la configuración y visualización gráfica del espectro sonoro, se trató siempre de tomar la medición de manera directa.⁸

El set de medición poseía la precisión y profesionalidad requeridas, y en la mayoría de los casos el resultado práctico se correspondió con el análisis teórico.

La casi totalidad de los instrumentos en uso, incluidos en el *Atlas*, se sometieron al analizador de espectro. Las excepciones atañeron a juegos únicos o instrumentos que no pudieron trasladarse a los estudios de grabación o los locales donde se realizaron estos trabajos. En otros casos no resultó posible por razones de la máxima religiosidad que revisten o por condiciones muy objetivas relacionadas con la construcción del instrumento (por ejemplo, los tambores de Olokun, de Matanzas, y la tumbandera o kaolin, respectivamente).

Del aparato referencial

En un trabajo de esta magnitud se impuso la consulta de una muy extensa y valiosa bibliografía de autores nacionales y extranjeros. El cuerpo bibliográfico, conjuntamente con los índices de plantas, animales y analítico por materia (instrumentos y términos a ellos relacionados), integran un aparato referencial de particular interés.

Por la complejidad de la obra, su volumen informativo y en aras de reducir —en lo posible— el tiempo de localización de las fuentes consultadas, éstas se subdividieron de la siguiente manera: Bibliografía, Prensa periódica, Fuentes documentales, Discografía, Partituras y Testimonios.

En la Bibliografía se consideró incluir todos los documentos públicos editados tanto por casas editoras, como por procesos editoriales ligeros. Entre ellos se encuentran: libros, memorias, anuarios, diccionarios, enciclopedias, compilaciones, atlas, conferencias, censos y monografías.

En repertorios como diccionarios, censos, memorias, atlas y enciclopedias, se optó por agruparlos e iniciar la entrada a partir de sus nombres genéricos: al final, encerrada en un paréntesis aparece la primera palabra del título que, por razones de su especificidad, identifica la obra. Así se logra una mayor homogeneidad en el agrupamiento y se facilita su localización.

Cuando se alude a notas al programa de discos o álbumes discográficos, se hace referencia al título del disco y número de acople de la placa, que remite a la relación discográfica. En Prensa periódica se hallan todas las referencias a los artículos derivados de este portador de información. Por su parte, las Fuentes documentales recogen todos los documentos existentes en colecciones oficiales y particulares, trabajos de curso, de diploma y documentos inéditos.

Los fondos informativos de los archivos provinciales y estatales, aparecen mencionados como colecciones, adjuntándose la identificación del nombre del fondo en cuestión; asimismo quedan consignados las colecciones y fondos eclesiásticos: libros de bautismos, matrimonios y entierros; así como los de otras instituciones donde se localizan trabajos de curso, de diploma, bases de datos, diarios de investigaciones de campo, y, finalmente, las colecciones personales.

La Discografía se registra por el título acompañado de la firma discográfica, número de acople de la placa 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, ordenados por provincias según la división político-administrativa vigente, en Cuba, desde 1976.

⁸ Las mediciones acústicas se realizaron en los estudios de grabación de la EGREM de La Habana y Santiago de Cuba y en la sala de conferencias "Fernando Ortiz" del Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Música Cubana. Por excepción se utilizó un espacio abierto en el centro turístico Marina Hemingway, de Ciudad de La Habana, para medir el órgano oriental, pues no fue posible su traslado a los sitios antes referidos.

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, con referencias cruzadas del apodo a la entrada principal. Las agrupaciones, casas-templo, cabildos y comparsas, se listan junto con los informantes, considerando el criterio de ordenamiento alfabético y se acompañan con el dato del municipio donde se encuentran.⁹

La elaboración de un índice de plantas y animales se justifica plenamente. Tengamos en cuenta que, sobre todo en las descripciones de la construcción de los instrumentos, se aplican pródigamente materiales de estos orígenes y en muchos casos los términos usados para mencionarlos resultan de uso local o muy específicos de la flora y fauna cubanas. Se listaron —siguiendo el criterio alfabético— todas las voces que aparecen en el texto, seguidas de la denominación científica y los apuntes de interés.

El Índice analítico por materia contiene todas las denominaciones de los instrumentos y los términos a ellos relacionados. La selección y ordenamiento se efectuaron por un proceso de discriminación guiados por el objetivo de facilitar al lector la búsqueda de los contenidos que resulten de su interés.

Se observa un riguroso orden alfabético con la distinción de niveles jerárquicos que van desde los sustantivos genéricos utilizados para denominar los instrumentos hasta sus especificidades terminológicas.

Tanto en los glosarios de plantas y animales como en el índice analítico por materia se consignan las páginas del texto en las cuales puede hallarse la información.

Agradecimientos

Los trabajos de esta investigación se entrelazaron y complementaron con otras líneas dedicadas a las agrupaciones de la música folclórico-popular cubana; la cultura musical bantú en Cuba y África; las interrelaciones de la música cubana y caribeña y el estudio etnohistórico de los componentes hispánicos en la formación del etnos cubano. Del *Atlas* fluyeron nuevas concepciones y generalizaciones, y hacia el *Atlas* afluyeron informaciones provenientes de los restantes temas.

La ejecución de la obra permitió: formar nuevos musicólogos en el Instituto Superior de Arte, devenidos posteriormente autores y coautores de los contenidos; dirigir trabajos de curso y diploma en las Facultades de Geografía y de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Instituto Superior Pedagógico "Enrique José Varona"; preparar estudios musicológicos parciales referidos a cada una de las provincias del país; editar varios títulos discográficos,

unos pertenecientes a la *Antología de la música afrocubana*, y otros a sellos de propuesta internacional, nacionales y extranjeros. Permitió, además, la permanente ampliación del fondo de imágenes y grabaciones *in situ* del CIDMUC, donde quedan los testimonios visuales y sonoros de las múltiples formas del comportamiento musical observadas en los trabajos de campo. Asimismo hizo realidad la preparación de materiales para diferentes cursos, seminarios, congresos y publicaciones de connotado realce docente y científico.

Muchos contribuyeron al logro del *Atlas* y de los resultados antes mencionados. La coordinación y el sentido de cooperación de las direcciones provinciales y municipales del Ministerio de Cultura y la ayuda que encontramos en los técnicos de folclor vinculados al entonces *Atlas de la cultura popular tradicional de Cuba*, hoy *Atlas etnográfico de Cuba* —en fase de redacción— fueron muy importantes. El conocimiento que tienen estos especialistas de sus tradiciones locales facilitó distinguir, entre los pobladores de los diferentes municipios del país, quienes pudieran aportar datos de interés a la investigación.

Otras instituciones ligadas al trabajo cultural de la comunidad, la EGREM, el Instituto Superior de Arte, el Museo Nacional de la Música, la Asociación Nacional de Agricultores Pequeños (ANAP), los gobiernos e instancias provinciales y municipales, la Facultad de Geografía y la de Artes y Letras, de la Universidad de La Habana, la Academia de Ciencias de Cuba, centros de trabajo y de estudio nos brindaron su concurso. A todos va dirigido nuestro agradecimiento.

Deseamos destacar particularmente los fuertes nexos que nos unieron —y unen— a nuestros informantes. Quienes, en ocasiones, al comenzar la labor nos miraban con cierta reserva y quienes después se convirtieron en imprescindibles y desinteresados colaboradores.

Los nombres de todos no serán enumerados, pues harían la lista muy extensa; sólo aquellos quienes hemos citado sus testimonios aparecen consignados en el texto. No obstante, queremos agradecerle a cada uno haber contribuido a hacer realidad esta obra.

El análisis de los instrumentos no fue el estudio de piezas inconexas, sino de objetos portadores de vida, de la vida que les imprimen sus poseedores, quienes nos hablan del presente y del pasado de la cultura musical folclórico-popular de Cuba.

Finalmente, nuestro mayor agradecimiento para Argeliers León, *el Maestro*, cuya labor científica y ejemplo cotidiano nos aportó la formación profesional e inculcó la dedicación a la musicología.

VICTORIA ELI RODRÍGUEZ

9 La concepción del ordenamiento del cuerpo referencial del *Atlas* y su ulterior explicación se deben a Carmen María Corral Barreño especialista en Información Científico-Técnica, quien tuvo a su cargo esta parte de la obra.

El poblamiento de Cuba: Aspectos etnodemográficos¹

1

La presente sección posee un carácter general y constituye un material científico e informativo acerca de los aspectos socioeconómicos y etnodemográficos fundamentales que sirven de referencia para la comprensión integral de esta obra.

En los procesos que dieron origen al poblamiento de Cuba se evidencia un complejo mosaico étnico. Cada uno de sus componentes ha participado, en grados más o menos significativos, en la formación de la cultura cubana y como parte de ella de su cultura musical.

En medio de las peculiaridades inherentes a estos procesos y a la singularidad que cada uno reviste puede deslindarse el decisivo papel actual del etnos cubano respecto de los componentes antecedentes. Sin embargo, para arribar a tan importante conclusión se requiere del conocimiento de las particularidades de cada uno de los diversos poblamientos precedentes.

De este modo, el estudio del poblamiento aborigen sirve de antecedente para el continuo proceso de sustitución de la población originaria que, a pesar del etnocidio perpetrado, dejó profundas huellas en la cultura nacional; el poblamiento hispánico incluye el decisivo aporte multiétnico del área peninsular e insular de España durante las etapas colonial y neocolonial; el poblamiento afro-sahariano evidencia la compleja composición multiétnica y lingüística de África Occidental Subsahariana y sus variados aportes culturales hacia Cuba. Ambos componentes multiétnicos precedentes son decisivos para comprender la diversidad y multifuncionalidad de los instrumentos musicales idiófonos, la mayoría de los membranófonos y determinados cordófonos de la música folclórico-popular cubana y sus conjuntos instrumentales.

El poblamiento chino, si bien tiene un peso demográfico inferior respecto de los dos anteriores, posee cierta significación en algunos instrumentos musicales que hoy forman parte del arsenal sonoro cubano; aunque en el orden geográfico la procedencia también se limita al área meridional de China y las islas Filipinas; el poblamiento del Caribe insular se distingue para este estudio, del amplio concepto cultural que se

tiene del Caribe en su dimensión regional, debido al peso particular de las inmigraciones de haitianos y jamaicanos respecto del propio Caribe insular y del resto de la región; el poblamiento de otros grupos permite comparar el poco peso demográfico de los inmigrantes norteamericanos y de otros procedentes de Europa y Asia respecto de los anteriores componentes étnicos y su influencia poco significativa en el desarrollo de la música folclórico-popular cubana.

Finalmente, el poblamiento cubano posibilita distinguir y valorar la existencia histórica y actual de una población nacida y multiplicada en la Isla, a partir de su propio crecimiento natural y como fusión multigeneracional de diversas razas y culturas originarias que le sirvieron de base.

En este sentido, la variedad de los instrumentos, las agrupaciones y las manifestaciones musicales son un evidente signo de la complejidad y diversidad local y regional del etnos cubano y su cultura.

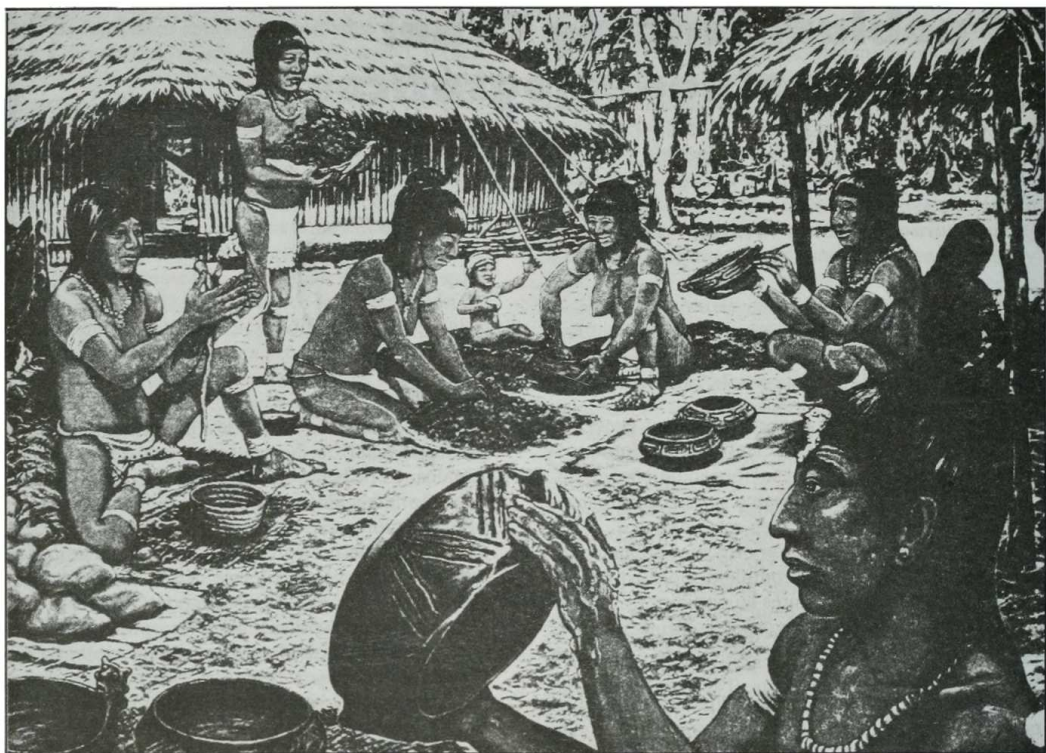
Poblamiento aborigen²

La presencia en Cuba de los primeros pobladores, de acuerdo con el estado actual de las investigaciones arqueológicas, puede ubicarse entre el séptimo y el octavo milenios A.P.; aunque los fechados radiocarbónicos obtenidos en la Isla hasta el presente, indican una antigüedad de 6 000 años A.P. Su migración hacia Cuba está considerada a través de tres rutas posibles: "desde la parte sudeste de los Estados Unidos [de América] hacia las Bahamas y de ahí hacia las Grandes Antillas; desde las costas de Honduras y Nicaragua hacia Jamaica y de ahí a las Antillas mayores; por último, por la vía más conocida hasta ahora, desde las costas del nordeste de la América del Sur, a través del arco de las Antillas Menores y de allí hacia las Antillas Mayores" (Tabío, 1976-1977, nos. 52-53-54: 49). Sin embargo, recientes hallazgos líticos en el área central de la isla deben arrojar estimados cronológicos muy anteriores a las dataciones obtenidas.

Al inicio de la conquista, el monto demográfico se ha estimado en 112 000 personas (Pérez de la Riva [1],

1 Jesús Guanche Pérez, autor.

2 Elaborado en coautoría con Manuel Rivero de la Calle y Ramón Dacal Mourc.



El impacto de la colonización cortó el desarrollo autónomo de las comunidades aborígenes de Cuba (obra de J. Martínez Fernández).

1973, no. 176: 84) a partir del número de residuarios encontrados, así como del examen de la vegetación autóctona. No obstante, si se toma en cuenta la antigüedad del poblamiento primitivo, esta estimación inicial pudiera elevarse conjeturalmente a unos 500 000 habitantes (Álvarez y Caballero, 1985: 9). De ellos, el 10 % eran recolectores y cazadores que no conocían la agricultura, y el 90 % restante vivía en comunidades gentilicias con un mayor nivel de desarrollo, tenía un conocimiento más especializado de la agricultura y descendía, ante todo, de los aborígenes araucos que aún habitan en el área nordeste de Suramérica.

De esta población agricultora, más del 50 % estaba asentado en el territorio de la actual provincia de Holguín —en particular, en el área que rodea la bahía de Nipe (Levisa-Mayari-Banes)— y alrededor del 40 % se ubicaba en las actuales provincias de Camagüey, Ciego de Ávila, Sancti Spiritus, Villa Clara y Cienfuegos, lo que refleja una paulatina tendencia de poblamiento de oriente a occidente.

La historia de la población aborígen de Cuba en los tiempos de la conquista hispánica, puede realizarse a partir de dos fuentes principales, las cuales se relacionan y complementan entre sí: tanto la *historia escrita* (Las Casas, 1837, t. 15: 280 y ss; Velázquez, 1965, t. I: 71-85) —en el presente caso se corresponde con las crónicas de la época—, como la *arqueología* (Torre, 1854; Guiterras, 1865-1866) ofrecen una importante

información acerca de los primeros pobladores del archipiélago cubano.

Los arqueólogos han estado influidos por esta historia escrita y han tratado de reconstruir el pasado mediante la misma terminología de los cronistas, la cual obedecía, en muchos casos, a transcripciones de las denominaciones usadas por los propios aborígenes. En estos casos, los estudiosos hicieron estimaciones de nombres según la toponimia de las regiones, los hábitos alimentarios, las costumbres, la flora, la fauna y los mitos que formaban parte del entorno natural y cultural aborígen.

De manera acumulativa, la arqueología ha logrado poca información de los momentos de la colonización, pero debe destacarse que donde parece haber estado ubicado un cacicazgo aborígen (Maniabón), se localizó un importante sitio conocido como El Yayal, sitio donde el investigador holguinero Eduardo García Ferría halló objetos correspondientes al período del encuentro mutuo entre aborígenes e hispánicos. Actualmente, las investigaciones dirigidas por José M. Guarch (1987, no. 3: 25-40), en el sitio Chorro de Maíta, Holguín, han posibilitado a la arqueología adentrarse en el estudio de los aborígenes de la Isla entre fines del siglo XV y principios del XVI.

Los estudios de las culturas aborígenes de Cuba en su proceso de más de un siglo, han llegado a establecer diversos términos para designar los grupos que habitaron la Isla. Estos términos han evolucionado y siguen

evolucionando, de manera que son muy diversos y de diferente alcance, de acuerdo con el propio desarrollo de la ciencia arqueológica y los enfoques que emplean los investigadores para sus análisis.

En este sentido resulta más operativo, para referirse a las comunidades aborígenes en el momento de la conquista, valerse de la terminología aplicada por los hombres que vivieron, observaron y escribieron acerca de aquella etapa. Así, al referirnos a 1492 y los años siguientes, hablaremos de guanajatabeyes, ciboneyes y taínos, denominados con posterioridad preagroalfareros a los dos primeros y agroalfareros a los más desarrollados.

Las comunidades de guanajatabeyes y ciboneyes (preagroalfareros) vivieron en las zonas periféricas de los centros de población más importantes, existentes en el archipiélago cubano durante el siglo XVI. Se trataban de pequeños grupos dedicados a la caza, la pesca y la recolección, tanto de productos vegetales, como de algunas especies de la fauna terrestre y marina; éste es el caso de ciertos géneros de moluscos propios de zonas costeras.

Desde el punto de vista económico se destaca el hecho fundamental de que no practicaban la agricultura, concebida ésta como la siembra, cuidado y cosecha de plantas ya domesticadas por el hombre con todas sus implicaciones tecnológicas. Vivían en zonas cercanas a las costas, en cayos y pequeñas islas, y la mayor densidad posible de su población, en la época de referencia, se hallaba hacia la región occidental de Cuba.

Estos hombres parecen corresponder a una población que llegó a la Isla en un período muy temprano, y en los años en que permanecieron como grupo sociocultural crearon una buena cantidad y variedad de instrumentos de trabajo, hechos de la concha de grandes moluscos. También se sirvieron de la madera dura para hacer algunas vasijas que han llegado hasta nuestros días. En cuanto a la piedra, realizaron objetos muy interesantes por su forma, proporciones y acabado, como las llamadas esferolitas (bolas), las dagas líticas y las enigmáticas figuras ovoideas que tallaron en cuarzo; emplearon minerales blandos, como la hematita que molían en morteros muy bien trabajados. Rendían culto a los muertos, que enterraban de acuerdo con rituales y posiciones bien definidas. Dejaron un arte rupestre generalmente de formas geométricas, cuya complejidad también resulta enigmática. Crearon uno de los conjuntos pictográficos más interesantes de Cuba, ubicado en Punta del Este, en la Isla de la Juventud (antes Isla de Pinos), donde cientos de círculos concéntricos, cruces y flechas, en colores ocre y negro, permiten deducir un conocimiento elemental, pero significativo, para medir el tiempo.

El conjunto humano de los taínos (agroalfareros) habitó gran parte del territorio de Cuba, y sus centros poblacionales más significativos pueden situarse en la región centro-oriental, en las llamadas lomas de Maniabón, región montañosa de la actual provincia Holguín; en zonas de la costa norte de la provincia Ciego de Ávila, y en el área sur de la Isla, en la región meridional de la sierra del Escambray, desde Cienfue-

gos hasta la desembocadura del río Agabama. Además, vivieron en los valles del sistema montañoso de Sagua-Baracoa, en la actual provincia Guantánamo, donde también existió una zona de relevante densidad demográfica. Todo ello confirma que entre las tres cuartas y las nueve décimas partes de la población aborígen se encontraba en estas zonas.

Los taínos estaban constituidos en grupos gentilicios de descendencia matrilineal y organizados en cacicazgos, en los cuales había una división social del trabajo de tipo jerárquica, propia para la dirección de un ciclo económico agrícola con plantas muy domesticadas, como la yuca (*Manihot esculenta*, C.), el algodón (*Gossypium barbadense*, L.), el maíz (*Zea mays*, L.), el tabaco (*Nicotiana tabacum*, Lin.) y la piña (*Ananas comosus* [L], Merrill), entre las más importantes. Tenían un conjunto de sacerdotes o curanderos que dominaban una amplia gama de plantas medicinales (algunas alucinógenas) y un sistema de mitos de larga tradición intergeneracional, plasmado en su arte por excelentes ídolos de madera, piedra y concha, y en una gran variedad de vasijas de cerámica, modeladas y grabadas con expresiones simbólicas que reflejan su propia mitología y su pensamiento cosmovisivo, surgido de sus remotos orígenes.

Su economía y la organización social alcanzada condicionaron la realización de determinados rituales, como el de la *cohoba*, en el cual caciques y behiques (sacerdotes) aspiraban polvos alucinógenos y procedían a efectuar el ritual. En él se narraban tradiciones orales inherentes a la colectividad; se efectuaban grandes ceremonias (*areitos*), en las cuales se danzaba y ejecutaba una música hoy lamentablemente desconocida; se celebraban fiestas con una relevante función social dentro de su cultura y en las cuales se consumían algunas bebidas de contenido alcohólico, por la fermentación de especies vegetales, como el maíz.

Los taínos han dejado sus huellas en gran número de sitios, donde pueden observarse los montículos que correspondieron a sus poblados, y sobre todo ha quedado lo que pudieran ser sus plazas ceremoniales, enmarcadas con los llamados muros hechos de una acumulación de tierra, los cuales dejaban en su centro un área rectangular, que puede estar asociada a juegos de pelota, como los practicados en otras Antillas Mayores.

La sociedad taína dominó las técnicas agrícolas y, como todo pueblo en este estadio de desarrollo, fue capaz de medir el tiempo para fijar los periodos de siembra, cuidado y cosecha de cada una de las plantas o los ciclos productivos de las frutas que le servían de alimento. Poseyeron grandes canoas que les permitieron la comunicación entre las islas. Fueron grupos organizados con un nivel de desarrollo que estaba rebasando ya la cooperación simple de la comunidad primitiva y marchaba hacia la sociedad de clases.

Este desarrollo se truncó de manera violenta por el impacto de la conquista y la colonización, cuyas características llevaron a la casi total desaparición de estos grupos desde el punto de vista demográfico, a causa del exterminio físico por las crueldades inherentes al enfrentamiento directo, junto con las diversas

enfermedades bronquio-pulmonares desconocidas para ellos, el bajo índice de crecimiento natural y la alta mortalidad infantil.

Así, su población quedó reducida a unos pocos miles de individuos en los primeros 50 años de la conquista. Quienes quedaron y no se encontraban apalencados, fueron concentrados en los llamados “pueblos indios” de El Cobre y Jiguani, en el área oriental, y en Guanabacoa, en La Habana. El intenso proceso de mestizaje también condujo a la asimilación por quienes poblaron con posterioridad la Isla, pero todavía en el siglo XIX aparecen sus descendientes en algunos archivos parroquiales (Vega, Navarro y Ferreiro, 1987, no. 4: 56-61); hoy sus antiguos descendientes muy mestizados forman parte de la población cubana en la provincia más oriental de Cuba.

El proceso histórico producido a causa de la convivencia mutua entre indígenas e hispánicos se manifestó, desde el punto de vista étnico, como un proceso de *asimilación étnica forzada*. En el presente caso consistió en la disolución por muerte y mestizaje biológico-cultural del grupo de menor nivel de desarrollo —pero mayoritario— en el grupo dominador, desde el punto de vista tecnológico y socioeconómico.

La asimilación étnica forzada de la población aborigen se realizó de manera efectiva, pero su herencia cultural ha estado presente en la lengua, la vivienda, las costumbres, en diversos utensilios del ajuar, la alimentación y otras.

La tradición de lucha de los primeros pobladores, siglos antes de la toma de conciencia de nacionalidad, se remonta a los aborígenes cimarrones, quienes durante décadas (1524-1544) mantuvieron la resistencia contra los conquistadores, también transmitida a los pobladores africanos y sus posteriores descendientes.

Poblamiento hispánico

La conquista y colonización de Cuba vinieron acompañadas de un permanente proceso de inmigración hispánica que no sólo se efectuó durante los cuatro siglos de dominación colonial, sino que se mantiene e incrementa como fuerte tradición del paso trasatlántico hasta la primera mitad del siglo XX.

El proceso emigratorio desde España hacia América, y en particular hacia Cuba, aún resulta un complejo problema por desentrañar en sus múltiples detalles; pues todas las fuentes escritas que pueden esclarecer con datos estadísticos no se han publicado todavía, e incluso cuando lo sean, el amplio proceso de emigración ilegal seguirá siendo una incógnita sólo estimable por cálculos aproximados. A ello debemos añadir el apoyo de ciertas fuentes relativamente confiables en Cuba, como las actas de los archivos parroquiales, los cuales registraban casi a diario los bautismos, matrimonios y defunciones en los puntos más poblados de la Isla (Guanche [a], 1983, 1ª parte: 30).

Según puede apreciarse en el *Catálogo de Pasajeros a Indias*, entre 1509 y 1534 —momento significa-



El poblamiento hispánico en Cuba influyó en todas las esferas de la vida sociocultural (grabado de F. Mialhe).

tivo para conocer las primeras aportaciones culturales hispánicas en América e inicio de la colonización de Cuba—, la distribución regional de emigrantes muestra que el 90,45 % procede de Andalucía, Castilla (la Vieja y la Nueva), Extremadura y León; es decir, del área sur y central de la Península Ibérica.

Estudios ulteriores confirman que esta tendencia se mantuvo durante todo el siglo XVI (Cuadro I).

CUADRO I
EMIGRACIÓN HISPÁNICA A AMÉRICA
(1493-1600)

Región	Total	%	Región	Total	%
Andalucía	20 229	36,9	Galicia	667	1,2
Extremadura	9 035	16,4	Valencia, Cataluña y Balears	401	0,7
Castilla la Nueva	8 541	15,6	Aragón	355	0,6
Castilla la Vieja	7 668	14,0	Murcia	344	0,6
León	3 228	5,9	Navarra	326	0,6
Vascongadas	2 080	3,8	Asturias	323	0,6
Extranjeros	1 522	2,8	Canarias	162	0,3

FUENTE: José Luis Martínez: *Pasajeros de Indias. Viajes trasatlánticos en el siglo XVI*, Madrid, 1983, p. 174.

Sin embargo, los cálculos más conservadores estiman la emigración real un 50 % superior a las cifras que aparecen en el Archivo de Sevilla, el cual sólo controlaba el paso legal de pasajeros: mientras los más osados elevan el flujo emigratorio al 900 %, por lo cual ya a mediados del siglo XVI se considera que en América hay unos 150 000 peninsulares (Vicens, 1974, t. III: 327). Estos cálculos no siempre consideran el amplio y continuo proceso de emigración desde las islas Canarias, donde el tráfico ilegal llegó a convertirse en una regularidad habitual y en un peligro reiterado para el despoblamiento del archipiélago noroccidental. Precisamente, esta migración va a desempeñar un papel fundamental y estable en el poblamiento hispánico de la Isla (Guanche [b], 1984, no. 3: 43-44).

Los inmigrantes hispánicos acuden, ante todo, a las primeras villas y ciudades fundadas por los conquistadores, y otros —en especial, los canarios, conocidos en Cuba por *isleños*— se asientan en las áreas rurales cuya colonización resultaba nueva e intensiva por el carácter familiar de ese flujo inmigratorio. Este proceso se inicia y sistematiza desde la segunda mitad del siglo XVI y contribuye a modificar el carácter típicamente extensivo y aislado del poblamiento peninsular, en lo fundamental masculino.

Junto con la mayoritaria inmigración de españoles y canarios se inicia, de manera lenta pero constante, la presencia de vascos, catalanes y gallegos como parte de la composición multiétnica de España. A ellos también se une, desde el principio, la llegada de hebreos, quienes pasaban el Atlántico con múltiples dificultades y trataban de burlar las persecuciones y sanciones inquisitoriales; aunque su identificación se entorpece sobremanera, a no ser por los procesos

judiciales de la *Santa Inquisición* en Cuba (Guanche [a], 1983, 1ª parte: 34).

En este sentido, el análisis estadístico de los componentes hispánicos resulta de vital significación para medir el peso demográfico desempeñado por los representantes de cada uno de los pueblos y regiones de España, en cuanto a las vías y medios para conocer las diversas influencias culturales hispánicas en Cuba. El criterio cuantitativo no sólo constituye un factor sustancial para precisar la tipología de los etnos en contacto, sino que posee un importante valor metódico para caracterizar el nivel de interacción de los pueblos, su desarrollo y la correlación de los grupos humanos que se asientan y reproducen en determinado territorio (Kozlov, 1978: 103).

De acuerdo con los diferentes estudios demográficos realizados en Cuba, los censos —aunque la mayoría permite cuantificar el número total de inmigrantes hispánicos— no registran las regiones de procedencia, pues las personas que llegaban a la Isla desde el área peninsular e insular de España, se consideraban indistintamente como “españoles” en el sentido jurídico-estatal y no en su contenido étnico. Por ello se hace necesario operacionalizar los términos *hispánico* y *español* para facilitar el presente análisis.

Lo *hispánico* se utiliza como una denominación muy abarcadora de tipo metaétnico y geográfico. En el aspecto metaétnico engloba el conjunto de pueblos fundamentales que habitan el área peninsular e insular de España; es decir, españoles, catalanes, gallegos, vascos y canarios. En el geográfico comprende toda la Península Ibérica —excepto Portugal— y los archipiélagos de las islas Canarias e islas Baleares.

Lo *español* se emplea en su contenido étnico; o sea, constituye el nombre del pueblo mayoritario que habita en la Península Ibérica, asentado históricamente en los territorios del norte, centro y sur, en las regiones de Asturias, Castilla (la Vieja y la Nueva), León, Extremadura, Aragón, Andalucía y Murcia en lo fundamental, así como en áreas de Valencia y Navarra (Bruk, 1981: 298-303). De este modo puede establecerse un criterio etnodiferenciador respecto de otros pueblos de España, como los *catalanes* que habitan en el área nororiental, en las regiones históricas de Cataluña, la mayor parte de Valencia, islas Baleares y un grupo poco numeroso en Aragón; los *gallegos*, de quienes se derivan por su lengua y cultura los portugueses, habitan en el área noroeste de España en la región histórica de Galicia y otros grupos poco numerosos viven en las regiones vecinas de Asturias y León; los *vascos*, que viven en el norte de España, en el área occidental de los Pirineos, en el territorio de las actuales provincias vascongadas (Álava, Guipúzcoa y Vizcaya), así como la mayor porción de Navarra y parte del extremo sur de Francia; y los *canarios* cuya etnógenesia ha sido resultado de complejos procesos inmigratorios, de múltiples influjos culturales del norte de África y de Europa mediterránea, así como de diversas relaciones interétnicas, habitan las siete islas mayores que se hallan en la parte noroccidental del continente africano (Hiero, La Palma, Gomera, Tenerife, Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote).

Para analizar el proceso de poblamiento hispánico de Cuba se necesita vincular las diferentes fundaciones y asentamientos de comunidades con el correspondiente desarrollo socioeconómico alcanzado, así como con las particularidades históricas de los procesos migratorios en España. La primera ruta de asentamientos se efectúa en la dirección oriente-occidente, en concordancia con el itinerario de los conquistadores durante las dos primeras décadas del siglo XVI.

En un inicio, la región oriental ofrece óptimas condiciones naturales, se encuentra muy cerca de La Española (Santo Domingo), centro administrativo y político de la Metrópoli, y cuenta, además, con una abundante fuerza de trabajo explotable, pues constituye la mayor zona de asentamientos de comunidades aborígenes.

Más, la posterior organización de las comunicaciones oceánicas con España a través del canal de la Florida, que utiliza como eje del tránsito a la bahía de La Habana, cambia el ritmo y la distribución geográfica de la población a partir de la primera mitad del siglo XVI (Morejón, 1976: 124-126). Desde este período, el proceso de poblamiento hacia occidente resulta decisivo para el desarrollo socioeconómico de la Isla; en particular, la ciudad de La Habana que deviene principal centro urbano, económico, político, demográfico y cultural.

Si tomamos en cuenta que durante el período colonial la mayor concentración de la población se halla en la capital y que en los ocho censos confiables realizados (Cuadro 2), siempre posee más de un cuarto de todos los habitantes de la Isla, junto con una mayor proporción de inmigrantes hispánicos, es válido estimar como representativa, en el orden estadístico, la composición regional de la inmigración hispánica a partir de la población de La Habana.

CUADRO 2
POBLACIÓN DE LA HABANA RESPECTO
DE LA DE CUBA
(1774-1899)

Censo	Población de Cuba	Población de La Habana ^a	%
1774	171 620	75 618	43,80
1792	272 300	117 161	43,02
1817	572 363	179 401	31,34
1827	704 487	237 828	33,76
1841	1 007 624	388 073	38,51
1861	1 396 530	391 248 ^b	28,01
1877	1 509 291	393 789	26,09
1887	1 631 687	451 928	27,69
1899	1 572 797	427 514	27,18

^a Incluye las áreas urbana y periurbana.

^b Estimado.

FUENTE: Censos de la población de Cuba correspondientes a los referidos años. (Elaboración propia.)

El estudio particular de diversos archivos parroquiales de la ciudad de La Habana, permite conocer, con una mayor certidumbre, la composición regional de la inmigración hispánica asentada en esta área.

Durante el siglo XVIII, período decisivo en el proceso de formación de la nacionalidad y cultura cubanas, prácticamente las siete décimas partes de la inmigración hispánica proceden de las islas Canarias y Andalucía, mientras que los inmigrantes del norte de la Península Ibérica sólo constituyen el 11,49 % (Cuadro 3).

CUADRO 3
COMPOSICIÓN REGIONAL DE LA INMIGRACIÓN
HISPÁNICA
(1701-1800)

Región	%	Región	%
Islas Canarias	45,71	Aragón	1,65
Andalucía	23,62	Extremadura	1,27
Galicia	7,36	Valencia	1,14
Castilla la Vieja	4,36	Navarra	1,08
Cataluña	4,12	Murcia	0,95
Islas Baleares	2,86	Asturias	0,57
Vascongadas	2,47	León	0,43
Castilla la Nueva	2,41		

FUENTE: Libros bautismales de "blancos" o "españoles" de los archivos parroquiales de la catedral de La Habana, Santo Cristo del Buen Viaje y El Buen Pastor de Jesús del Monte.

A principios del siglo XIX, los emigrantes hispánicos se dirigen ante todo a Cuba, Puerto Rico, Argentina, Brasil, Uruguay y México. Aunque este movimiento disminuye con la independencia de los países del continente entre 1810 y 1820, continuó en el resto de las colonias (Cuba, Puerto Rico y Filipinas). Durante el período 1882-1908, la mayoría de los emigrantes hispánicos se dirigió a Cuba (701 354; es decir, el 48,19 % de toda la emigración hacia América) (Gutiérrez, dic. de 1987: 85-86).

Sin embargo, durante el resto del siglo XIX se aprecia una reducción relativa de las regiones tradicionales de mayor inmigración —Canarias y Andalucía (43,68 %)—, y se evidencia un crecimiento de la inmigración peninsular hispánica desde el área norte —sobre todo, de Galicia, Asturias y Cataluña—, pues a mediados de este siglo España suprimió las leyes que obstaculizaban la emigración, cuyo flujo global alcanza el 34,58 % (Cuadro 4).

CUADRO 4
COMPOSICIÓN REGIONAL DE LA INMIGRACIÓN.
HISPÁNICA, ÁREA OCCIDENTAL
(1801-1900)

Región	%	Región	%
Islas Canarias	31,82	Valencia	1,39
Asturias	12,41	Islas Baleares	1,15
Galicia	11,95	Murcia	1,13
Andalucía	11,87	Aragón	1,02
Cataluña	10,23	Navarra	0,84
Castilla la Vieja	9,17	Extremadura	0,62
Vascongadas	3,10	León	0,44
Castilla la Nueva	2,86		

FUENTE: Archivos parroquiales referidos en el cuadro anterior.

La amplia información que aparece durante el corte censal de 1861, demuestra el desplazamiento de la inmigración hispánica hacia Cuba de sur a norte, aunque se mantiene la tradicional presencia canaria. Hacia fines del siglo XIX, las emigraciones de gallegos y asturianos encabezan un proceso que cubre hasta las tres primeras décadas del presente siglo, en que tienen su apogeo.

En la parte centro-oriental de la Isla —según los propios archivos parroquiales—, el peso particular de cada región de procedencia varía a causa, sobre todo, de la presencia catalana y castellana en la población objeto de estudio (Cuadro 5), no obstante la significativa proporción histórica de canarios y andaluces.

Todo ello evidencia las variaciones regionales en el proceso histórico del poblamiento hispánico de Cuba, lo cual también se refleja en la composición por sexo y en las relaciones etnomatrimoniales.

CUADRO 5
COMPOSICIÓN REGIONAL DE LA INMIGRACIÓN
HISPÁNICA ÁREA, CENTRO-ORIENTAL
(1801-1900)

Región	%	Región	%
Cataluña	17.58	Valencia	3.23
Canarias	15.12	Vascongadas	2.81
Andalucía	14.28	Aragón	2.53
Cast. la Vieja	10.41	Murcia	2.32
Galicia	8.72	Baleares	2.11
Asturias	7.67	Navarra	1.34
Cast. la Nueva	5.20	Extremadura	1.13
León	3.59	Sin referencias	1.97

FUENTE: Archivos parroquiales de Santísima Trinidad, Espíritu Santo, ambos en Sancti Spiritus, y las catedrales de Camagüey, Holguín y Santiago de Cuba. Véase J. Guanche: "Significación canaria en el poblamiento hispánico de Cuba". Tenerife, 1992.

El desequilibrio en la composición sexual de la inmigración hispánica, deviene uno de los factores más influyentes tanto en la mezcla genética de los propios inmigrantes, como en el mestizaje interracial de los europoides con los negroides y mongoloides; en particular, de la rama americana (aborígenes araucos insulares), pues la rama asiática (chinos sudcontinentales y filipinos) que participa en el poblamiento histórico de Cuba es casi exclusivamente de varones.

Durante el siglo XVIII, más de ocho de cada diez inmigrantes hispánicos son varones. Según la muestra de los tres archivos parroquiales referida en el Cuadro 3, en la migración peninsular de mayor peso (Andalucía, Galicia y Castilla), las mujeres no rebasan el 10%; sólo las procedentes de las islas Canarias constituyen casi un cuarto de esta población.

En cuanto a la composición por sexo durante el siglo XIX se observa un crecimiento global de la inmigración femenina que continúa durante el XX. De las regiones de mayor procedencia en la Península Ibérica (Asturias, Galicia, Andalucía y Cataluña), ninguna sobrepasa el 30 % de inmigración femenina. De nuevo, sólo las provenientes de las islas Canarias alcanzan el 39.83 % (Cuadro 6).

CUADRO 6.
COMPOSICIÓN POR SEXO DE LA INMIGRACIÓN
HISPÁNICA (SIGLOS XVIII Y XIX)
(en %)

Región	1701-1800		1801-1900	
	varones	hembras	varones	hembras
Andalucía	91.67	8.33	70.90	29.10
Aragón	84.62	15.38	80.44	19.56
Asturias	44.45	55.55	83.80	16.60
Baleares	97.78	2.22	53.85	46.15
Canarias	76.12	23.86	60.17	39.83
Castilla la Nueva	94.74	5.26	72.87	27.13
Castilla la Vieja	95.59	4.41	69.81	30.19
Cataluña	84.62	15.38	74.68	25.32
Extremadura	85.00	15.00	75.00	25.00
Galicia	93.11	6.89	77.74	22.26
León	100.00	0.00	65.00	35.00
Murcia	80.00	20.00	86.28	13.72
Navarra	88.24	11.76	68.42	31.58
Valencia	83.34	16.66	71.43	28.57
Vascongadas	97.44	2.56	77.86	22.14

FUENTE: Archivos parroquiales referidos en el Cuadro 3.

La inmigración hispánica participa intensamente en el conjunto de relaciones etnomatrimoniales efectuadas en Cuba, lo que constituye una vía directa para valorar tanto las interinfluencias culturales, como la mixtura biológica.

La información que aportan los archivos parroquiales señalados en el Cuadro 3, posibilita medir también las características de los matrimonios, tanto los de carácter homogéneo o intraétnico, como los heterogéneos o interétnicos.

Durante los siglos XVIII y XIX, las relaciones matrimoniales homogéneas entre inmigrantes, aunque sólo abarcan el 7.35 % respecto del resto de los tipos de matrimonios efectuados, resultan muy significativas desde el punto de vista del papel ejercido por los inmigrantes hispánicos, cuyo peso asciende al 82.20%; el 17.80 % restante de la muestra se efectúa por inmigrantes "blancos" de otras latitudes. En las relaciones heterogéneas entre los naturales de Cuba e inmigrantes, quienes ocupan a nivel global el 25.95 %, sólo los inmigrantes hispánicos representan el 83.86%; en el 16.14 % restante participan otros inmigrantes de Europa y América. Las relaciones matrimoniales heterogéneas entre inmigrantes, aunque alcanzan únicamente el 5.71 % de todas las estudiadas, también poseen gran significación estadística en cuanto a los inmigrantes hispánicos, pues representan el 84.24%; en el 15.76 % restante participan los demás inmigrantes registrados como "blancos": es decir, franceses, ingleses, alemanes o norteamericanos (Guanche [e], 1988: 20; *Coloquio de Historia...*, 1991, t. I: 256).

Como reflejan los datos, los inmigrantes hispánicos tendieron a una intensa mezcla con los naturales de Cuba, tanto con sus descendientes directos, como con otros componentes raciales, en lógica correspondencia

con el desequilibrio histórico en la composición sexual.

El constante y creciente proceso inmigratorio y el asentamiento de españoles, canarios, catalanes, gallegos y vascos, según el nivel de desarrollo alcanzado en Cuba, condicionaron una relevante influencia cultural en todos los órdenes de la vida socioeconómica.

Del mismo modo, tanto la exportación de grandes capitales como las simples remesas continuas de dinero de los emigrantes hispánicos a sus lugares de origen, contribuyeron de manera considerable al desarrollo económico y sociocultural de sus territorios de procedencia en España.

Si los componentes hispánicos influyeron de manera destacada como cultura dominante, propia del proceso de colonización, en la estructuración socioclasista de la Isla, no es menos cierto que junto con la inmigración de funcionarios, sacerdotes, comerciantes y militares de las más diversas gradaciones, también lo hizo de manera mayoritaria mucha gente humilde impulsada por la miseria reinante en los sectores sociales más desposeídos —es decir, cientos de miles de trabajadores, jornaleros contratados en edad laboral—; sobre todo, solteros y analfabetos o semi-analfabetos, quienes vendrían a engrosar el complejo mosaico étnico de la población de Cuba.

Las influencias culturales resultaron múltiples y sumamente variadas, pero en el ámbito de la cultura material, éstas fueron, de manera esencial, *determinantes* en el proceso histórico de formación de la cultura cubana; pues abarcaron todas las facetas de la vida social y sirvieron de base en el ámbito de la alimentación, los instrumentos de trabajo, las artes de pesca, el vestuario, la vivienda y los modos y medios de transporte para su permanente transformación, a partir de la estrecha vinculación con los aportes de otros componentes étnicos y con lo que fue creando y transmitiendo la población nacida en Cuba.

En el ámbito de la cultura espiritual, en cuanto reflejo de las diferentes formas de la conciencia social e individual, los componentes hispánicos desempeñaron un papel multifacético en la formación de la cultura nacional, y en ella se manifestaron dos grandes tendencias de desarrollo fundamentales, matizadas por diversas contradicciones en su decursar histórico:

a) La lucha abierta de la vanguardia ideológica del etnos nacional cubano en formación contra los principios que regían oficialmente la religión en su contenido escolástico, el arte, la filosofía, la ciencia, la política y las formas de enseñanza, hasta generar un profundo salto cualitativo de cambio hacia los nuevos intereses nacionales; y

b) el proceso de evolución paulatina de la estructura familiar, la lengua, las formas no verbales de comunicación, las supersticiones, los usos y las costumbres cotidianas, basados en añejos principios morales, que respondieron a una tradicionalidad cuyo contenido conservador ha estado más arraigado en la población y sus procesos de transformación han resultado mucho más lentos por formar parte indisoluble del sustrato de información diacrónica de la cultura

transmitida, oralmente o como actividad común, de una generación a otra.

Hasta 1898, Cuba devino el lugar preferido por la emigración desde España, pero a partir de la instauración de la república neocolonial en 1902, la corriente se desplaza, en lo fundamental, hacia Argentina; aunque respecto de la etapa colonial la migración hispánica en Cuba también tiende a crecer hasta la década del 30, tal como se aprecia en el Cuadro 8.

Si en el periodo 1909-1933 sólo emigran 571 952 personas, lo que representa el 32,12 % del flujo total hacia América; más tarde, durante el periodo 1946-1972, ésta disminuye a 20 985 personas y sólo representa el 2,54 % del tránsito oceánico (Gutiérrez, 1987: 87-88).

Durante el presente siglo también se observa una notoria tendencia del poblamiento hispánico hacia el área occidental del país, en correspondencia con la intensidad de las fundaciones urbanas y con el mayor desarrollo socioeconómico alcanzado. La pérdida del poder político implicó, de manera consecuente, el deterioro del poderío económico global, que pasó a manos norteamericanas con el tránsito de la colonia española a la neocolonia.

Los diferentes censos de este siglo muestran de manera palpable esta tendencia (Cuadro 7).

CUADRO 7
POBLAMIENTO HISPÁNICO DE CUBA
DURANTE EL SIGLO XX
(por áreas geográficas y en %)

Censos	Área centro-occidental ^a	Área oriental ^b
1907	84,17	15,83
1919	77,00	23,00
1931	76,03	23,97
1943	75,12	24,88
1953	68,12	31,88
1970	75,10	24,90

^a Incluye las antiguas provincias de Pinar del Río, La Habana, Matanzas y Las Villas.

^b Incluye las antiguas provincias de Camagüey y Oriente.

FUENTE: Censos de la República de Cuba correspondientes a los referidos años.

Del mismo modo que a través del periodo colonial, la ciudad de La Habana concentra el mayor peso de la inmigración hispánica y es representativa de esta población (Cuadro 8).

Durante los primeros 20 años del presente siglo proliferaron múltiples asociaciones de residentes hispánicos y sus descendientes en Cuba, las cuales no sólo se agruparon por las regiones históricas, sino por provincias y concejos de procedencia. Esto tuvo su precedente directo en la fundación y labor, desde mediados del siglo pasado, de un conjunto de asociaciones benéficas, como la *Sociedad de Beneficencia de Naturales de Cataluña* (1840), la *Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia* (1871), la *Asociación Canaria de Beneficencia y Protección Agrícola* (1872), la *Sociedad Asturiana de Beneficencia* (1877) y la *Asociación Vasco-Navarra de Beneficencia* (1877). La posterior fundación y edificación del

Centro Gallego de La Habana (1879) y del *Centro Asturiano de La Habana* (1886) devinieron símbolos arquitectónicos del área entonces más céntrica de la capital, entorno al Parque Central, como reflejo tanto del poderío económico alcanzado —con independencia de las rivalidades regionales—, como del más reciente predominio cuantitativo de estas regiones de España en Cuba.

CUADRO 8
COMPOSICIÓN DE LA POBLACIÓN HISPÁNICA
EN CUBA Y EN LA HABANA DURANTE
EL PRESENTE SIGLO
(por censos y en %)

Censos	Población hispánica	% respecto de la población de Cuba	% de la población hispánica en La Habana respecto del total de estos residentes
1907	185 393	9.05	47.17
1919	245 644	8.50	39.70
1931	257 596	6.50	47.06
1943	157 527	3.30	47.02
1953	74 561	1.28	37.62
1970	74 026	0.86	50.65
1990	7 021	0.00	80.00

FUENTE: Censos de la República de Cuba correspondientes a los años referidos. Para 1990; *Anuario de migraciones*, 1992, Madrid, 1991, p. 20.

Ello ocasionó la creación de más de un centenar de instituciones de beneficencia, recreación, arte, educación, deportes, asistencia médica y otras distribuidas en todo el país y que llegan hasta el presente.

Hoy día, los residentes hispánicos en Cuba se agrupan en la *Federación de Asociaciones Españolas de Cuba*, la *Agrupación de Sociedades Castellanas de Cuba*, la *Federación de Asociaciones Asturianas de Cuba*, la *Federación de Sociedades Gallegas y sus descendientes*, y la *Asociación Canaria de Cuba "Leonor Pérez Cabrera"*, junto con otras asociaciones de beneficencia independientes (Andaluza, Aragonesa, Asturiana, Catalana, Gallega, Naturales de Ortigueira, Montañesa y Vasco-Navarra), aunque sus miembros e, incluso, sus asociaciones participan de manera indistinta en una u otra federación, y la mayoría ya son descendientes cubanos.

El poblamiento hispánico de Cuba ha tendido a decrecer en la actualidad, en la misma medida en que el etnos y cultura cubanos desarrollan y consolidan su presencia histórico-cultural.

Poblamiento africano

Desde los años iniciales de la colonización hispánica en la Isla, y por el sistemático proceso de despoblamiento



El asentamiento de la población africana y sus descendientes en las áreas urbanas, propició el desarrollo de los cabildos (obra de V. P. Landaluze).

miento aborigen, se introdujeron los primeros esclavos africanos con el objetivo de incrementar la fuerza de trabajo diezmada y sustituir al indígena que acudía, de manera constante, al suicidio y las rebeliones masivas.

La necesidad de mano de obra esclava no constituyó un hecho aislado dentro del contexto internacional en el desarrollo del capitalismo europeo, sino una determinación causal de la acumulación originaria de capitales por parte de las naciones que se volcaron al saqueo del Nuevo Mundo, a costa de la mayor y más prolongada sangría que haya conocido la humanidad: la trata esclavista.

Específicamente para Cuba, la inmigración forzada desde África Occidental Subsahariana en condición de esclavos, resultó una consecuencia del desarrollo socioeconómico alcanzado por España y la posición de avanzada que adquiere ésta en los inicios del siglo XVI, frente al resto de las naciones europeas (Guanche [f], 1983: 208-262).

Los primeros africanos vinieron con Cristóbal Colón en sus diferentes viajes, pero éstos sólo eran sirvientes domésticos sin una significación productiva. Al inicio, la entrada de africanos en Cuba se iría incrementando lentamente, y más tarde en grandes oleadas. Ya en 1515 se solicitaba autorización para introducir 12 africanos en Santiago de Cuba desde la vecina isla de La Española (Santo Domingo), y en 1523 son 300 los esclavos venidos desde la misma isla. En el tercer decenio de ese siglo aparece una carga de 145 esclavos traídos desde Cabo Verde, y a mediados de la centuria ya unos 1 000 africanos trabajaban en la Isla (Ortiz [i], 1987: 79-82).

Diferentes migraciones forzadas y crecientes de esclavos comenzaron a vincularse con el escaso número de aborígenes en el fatigoso laboreo de las minas y muy rápidamente devinieron la fuerza de trabajo fundamental, tanto del extenso ciclo agrícola e industrial azucarero —que constituiría la base económica de la Isla—, como en los oficios y demás actividades de las poblaciones urbanas.

Al principio de la colonización, las disposiciones vigentes en España requerían que sólo se introdujeran en América esclavos cristianizados, para culminar sin mayores tropiezos la evangelización que se iniciaba y evitar la penetración islámica en el Nuevo Mundo. Mas, la urgente necesidad de mano de obra para las plantaciones determinó que la Metrópoli autorizara, con prisa, la extracción directa de esclavos desde la costa occidental de África.

Uno de los productos que estimuló la continuación y expansión de la esclavitud africana hacia América, fue el cultivo de la caña de azúcar. En 1414, Giovanni della Palma, de Génova, recibió licencia real para establecer una plantación en Algarve (Portugal). El cultivo se difundió, luego, hacia las islas Azores y Madeira con mano de obra esclava de la denominada Guinea y Cabo Verde (1460), hasta que las plantaciones de América acapararon casi todo el comercio de esclavos negros, desde el siglo XVI hasta la segunda mitad del XIX (Entralgo, 1974, no. 1: 61).

De este modo, se inició el gran circuito o comercio triangular de la trata esclavista, consistente en la exportación de manufacturas baratas y armas de fuego de Europa hacia África; compra de esclavos africanos en las factorías de las costas a cambio de baratijas con destino al continente americano a través del Atlántico; intercambio de esclavos por minerales y productos agrícolas, tanto de las Antillas como del resto de América; venta de productos agrícolas y minerales de América en Europa por dinero convertible en capital, y así se repitió el ciclo durante cuatro siglos con los permanentes incrementos de la ganancia que tanto influyó en el acelerado desarrollo de Europa, en el gigantesco empobrecimiento de África y en la dependencia estructural de América Latina y el Caribe.

La demanda de africanos en Cuba estuvo estrechamente relacionada con el desarrollo de la producción azucarera. Los cargamentos de esclavos aumentaron o disminuyeron, y los puntos de embarque en África Subsahariana se diversificaron según la intensificación o no de la producción en la colonia.

Uno de los tantos ejemplos lo tenemos durante la recesión económica de 1620, cuando la disminución de la venta de productos cubanos al exterior determinó una menor introducción de esclavos. Sin embargo, en 1702, cuando los colonos norteamericanos y europeos canjearon fuerza de trabajo a crédito para cobrar en productos cubanos, aumentó la producción azucarera hasta hacerse notablemente acelerada en 1762-1763; momento en que el ascenso en la fabricación de azúcar pasó a ser el primer renglón de la economía de la colonia, lo que provocó un gran incremento en la entrada de africanos a Cuba (Le Riverend [a], 1974: 82-83).

La esclavitud alcanzó su apogeo entre 1790 y 1860, período en que se introducen 1 137 300 esclavos, incluidos los estimados del tráfico clandestino, coincidente con el auge de la economía agroindustrial y con el aceleramiento de la crisis estructural del sistema, esclavista por su forma, pero esencialmente capitalista por su contenido.

Las zonas de procedencia hacia Cuba correspondieron, en lo fundamental, a la costa occidental de África, desde el golfo de Guinea hasta el sur de Angola. En mayor o menor proporción aparecieron de zonas del interior del continente y, como caso excepcional, de la región oriental bañada por el océano Índico. Como puede apreciarse en el mapa, la inmensa mayoría de estos pueblos pertenece al grupo lingüístico Níger-Congo, de la familia congo-cordofana.

Los grupos humanos traídos a Cuba desde el continente africano, poseyeron una señalada heterogeneidad económico-social, que se vio reflejada en los distintos niveles de influencia cultural manifestada de manera expansiva y de acuerdo con la diversidad existente entre unas y otras comunidades étnicas, así como entre las cantidades de esclavos procedentes de cada lugar en distintos períodos históricos, las zonas de ubicación en la Isla y las expresiones culturales aportadas.

Las regularidades fundamentales de la composición multiétnica africana en Cuba, no pueden determinarse

ni por el *etnónimo* (autodenominación de un etnos o etnia), ni por la *denominación étnica* (nombre que otros le dan a cierto etnos o etnia), pues ambos casos conducen a confusión. En el primero (el etnónimo) pueden aparecer cientos con una compleja red de transcripciones fonéticas según la lengua europea o africana de referencia, de manera que serían mayoritariamente *exoetnónimos* tamizados e, incluso, transformados por determinadas lenguas no africanas y no el *endoetnónimo* propio (autodenominación de un pueblo en su lengua). En el segundo (la denominación étnica), más que referirse a un etnos como tal, señala un grupo de pueblos, bien afines por la cultura, la lengua, el territorio de asentamiento y/o el lugar de embarque hacia América.

En este sentido, resulta más operativo y funcional indicar el área de procedencia en África Subsahariana por la *denominación metaétnica*,³ la cual constituye el conjunto de representantes de varios etnos relativamente vecinos, los cuales fueron objeto de persecución, captura y venta en cierto punto de embarque común o cercano. Por ello, en las denominaciones metaétnicas predominan los topónimos y los hidrónimos.

Los africanos denominados en Cuba *congo*⁴ procedieron desde la parte norte del río Congo hasta el sur de Angola, correspondientes al subgrupo lingüístico benué-congo. Bajo esta denominación aparecieron diversos componentes multiétnicos, entre los cuales sobresalen los *bacongo*, *loango*, *macuba*, *mayombe*, *mondongo*, *musundi* y muchos otros, que detallaremos seguidamente.

Según la información de los archivos parroquiales, en el área centro-occidental de Cuba, la población africana resultó más numerosa; y en ella, los congo son los más estables desde el punto de vista diacrónico, y la mayoría, en los diversos cortes sincrónicos realizados durante el apogeo de la trata esclavista. En este aspecto, un hidrónimo referente a la principal arteria fluvial de esa zona en África, devino en Cuba denominación metaétnica.

Otro conglomerado multiétnico de gran importancia son los *lucumí*, con una significativa proporción *yoruba* —que se observa en denominaciones como “*eyó*” (*oyó*), “*eggwadó*” (*egbado*) e “*iyesá*” (*ilecha*), entre otros—, aunque también abarca decenas de representantes de otros pueblos vecinos, correspondientes principalmente al subgrupo lingüístico *kwa*. Vinieron del área que comprende la margen oeste de la desembocadura del río Níger. Esta denominación se generó, como otras, durante el tráfico esclavista de la antigua jefatura costera de Ulkami o Ulkumi, de donde se origina el término por metátesis del topónimo. Su presencia en Cuba se hizo creciente desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la primera mitad del XIX; también con amplio predominio hacia occidente. De la presencia lingüica *yoruba* y sus diferentes dialectos locales, quienes más influyeron en el uso ritual en

Cuba han sido el *oyó* y el *ifé*, los que también se denominan por el topónimo de ambos centros urbanos. Como *lucumí* también se introdujeron africanos de las etnias *edo*, *nupe*, *mosi* y *wari*, este último perteneciente al subgrupo lingüístico de Bukina Faso, entre otras.

Los africanos denominados en Cuba *carabali* procedieron del área que abarca la margen este del río Níger, al sur de Nigeria, hasta la desembocadura del río de la Cruz, en el Viejo Calabar, de cuyo embarcadero le viene, también por metátesis, la denominación. Con este nombre genérico se conocieron e identificaron los esclavos *ibibio*, cuya lengua efik (subgrupo benué-congo) coincide con el etnónimo de uno de sus grupos étnicos y constituye, al mismo tiempo, una lengua literaria; y los *ekoi*, quienes se identifican como *herun* y *atam*. Del subgrupo *kwa* pueden reconocerse a los *ibo* o *igbo*, quienes también aparecen como *isuama*, *isuche*, *orú*, entre otros; y a los *ijo*, denominados *bran* o *bras*. Una de las conocidas tribus pertenecientes al pueblo *ibo*, la *abadya*, recuerda sobremanera la denominación genérica de *abakuá*, el nombre cubano de las centenarias agrupaciones masculinas que aún tienen en las ciudades de La Habana, Matanzas y Cárdenas varias decenas de asociaciones. Otra de estas tribus, la *isú*, también existió en Cuba con la denominación de *isuche*. Como carabali *apapá* o *apapá* chiquito son identificables esclavos de origen *hausa*, de la familia lingüística afro-asiática.

Del área central y del sur de la actual República de Benin (antiguo Dahomey) llegaron los africanos denominados *arará*, vendidos en los mercados negros de Whydad y Ardrá (u otros nombres como Ajudá, Judá, Fidá, Huedá, Ouhad), y de cuyo topónimo les viene el nombre. En Cuba se conocieron africanos *ewe* y *fon*, con variadas denominaciones étnicas (Guanche [f], 1983: 211-212; López Valdés [a], 1985: 58), quienes también se corresponden con el área lingüística del subgrupo *kwa*.

Otras referencias —bien por las actividades de los cabildos de africanos y sus descendientes en las ciudades, los libros de ingenios, los archivos parroquiales, la prensa periódica, el depósito de cimarrones y otras fuentes— señalan a los africanos *mina*, *mandinga* y *gangá*. Los primeros procedían del embarcadero de San Jorge Elmina, fundado por los portugueses en 1482, en la antigua Costa de Oro (actual República de Ghana), y de dos puntos más de embarque también conocidos como Elmina en la misma área. Con esta denominación se identificaron, entre otros, los *achanti* —en Cuba aparecen como *mina santé*— y los *fanti*, ambos pertenecientes al etnos *akán*, del propio subgrupo lingüístico *kwa*. Con la denominación de *mina papó*, llegaron los esclavos de Elmina Chica en la Costa de los Esclavos (Bruk, 1981: 168 y López Valdés [a], 1985: 56).

Más al oeste, de los actuales territorios de Mali, Guinea, Sierra Leona, Costa de Marfil, Senegal y Gambia, vinieron los *mandinga*, quienes pertenecen

3 El criterio de denominación metaétnica se basa, de manera operacional, en la relativa comunidad de rasgos linguo-culturales y en la pertenencia territorial de estos pueblos (Bromlei [a], 1986: 90-105).

4 En todos los casos se emplea la transcripción en castellano.

por lo regular al subgrupo etnolingüístico *mandé*. Bajo esta denominación entraron esclavos *cono*, *bambará*, *gola*, *susu*, *malinqué*, entre otros; junto con los *fulbé*, del grupo lingüístico del Atlántico occidental. Por su denominación, los gangá corresponden al área de Sierra Leona y Liberia, bien por el topónimo de *Gbangá* o, más al interior, el de *Ganhová*, en esta última república. Con este nombre entraron esclavos *pepel*, *quisi* y *wolof*, también reconocidos mediante múltiples denominaciones étnicas, según diversos exoetnónimos de las lenguas de varios pueblos vecinos). En Cuba aparecen como *gangá fula* o sólo *fula*. Según el historiador José Luciano Franco, su presencia era perceptible hasta hace pocos decenios en Sagua la Grande, provincia Villa Clara (Bruk, 1985: 178; López Valdés [a], 1985: 61; Shpachnikov, 1981: 100-101).

La presencia de africanos *macuá* y *malagasi* constituye una indicación excepcional de esclavos pertenecientes al área oriental de África; así como el etnónimo de éstos en correspondencia con su denominación en

Cuba. Del mismo modo, aparecen noafricanos *berberí* desde el siglo XVI, junto con otros adquiridos posteriormente en el continente americano, cuyos etnónimos no pueden determinarse.

A partir de los diversos esfuerzos realizados por diferentes autores cubanos desde el siglo pasado, como Esteban Pichardo y Tapia, José María de la Torre, o el francés Henry Dumont, junto con la ubicación actual de una parte importante de los pueblos africanos vinculados con la formación etnohistórica de Cuba, podemos aproximarnos de nuevo a un ordenamiento de la pertenencia étnica y lingüística de los principales grupos de esclavos africanos en Cuba, si tomamos en consideración las denominaciones metaétnicas (genéricas) conocidas en la Isla; los etnónimos de origen en África; los países actuales donde estos pueblos residen; su pertenencia lingüística, así como otras denominaciones étnicas referidas tanto en los lugares de emisión y recepción; mediante el siguiente cuadro.

PERTENENCIA ÉTNICA Y LINGÜÍSTICA DE LOS PRINCIPALES GRUPOS DE ESCLAVOS AFRICANOS EN CUBA

<i>Denominación metaétnica conocida en Cuba</i>	<i>Etnónimo de origen en África</i>	<i>Países actuales donde residen estas etnias</i>	<i>% respecto de cada etnia</i>	<i>Pertenencia lingüística</i>
				Familia: congo-cordofana Grupo: Níger-congo Subgrupo: kwa Otras denominaciones étnicas referidas en (Cuba) y [en sus lugares de origen]
<i>Arará</i>	Ewe	Ghana	53,5	(Magino, Maji)
		Togo	45,9	[Mahy, Mahee, Mahin]
		Nigeria	0,6	
	Fon	Benin	100	(Aradá, Dajome, Dajomé) Subgrupo: kwa
<i>Carabali</i>	Ibo	Nigeria	99,7	(Abalo, Abaja, Abaya) [Abadya] (Elugo, Ibó)
		Camerún	0,3	(Isú, Isuama, Isieque, Isuche, Orú, Orumbo, Suama, Suamo) [Bibi]
	Iyo	Nigeria	98,8	(Bran, Bras Briche) [Brass, Breche].
		Camerún	1,2	[Ijo, Ijaw]
	Ekoi	Nigeria	100	Subgrupo: benué-congo ("Arará" nezéve) [Nselle], (Berun) [Beron], (Ilatan) [Atam]
	Ibibio	Nigeria	99,5	(Bibi, Efi, Ibi, Ibibi, Siuato) [Efik]
		Camerún	0,3	(Briche, Bricma, Brikamo, Biafara,
Guinea Ecuatorial		0,2	Viafara) [Biafara]	
<i>Ihausa</i>	Ihausa	Nigeria	97,9	Familia: afro-asiática Grupo: Bukina Faso (Apapá, Apapá chiquito)
		Camerún	0,5	[Ihausa, Hausa]
		Ghana	0,5	
		Chad	0,5	
		Bukina Faso	0,2	
		República Centroafricana	0,2	
		Togo	0,2	
		Benin	0,1	
		Guinea Ecuatorial	0,1	
<i>Congo</i>	Bacongo	Zaire	73,1	(Majumbe, Mayombe) [Yombe], (Mallaca, Mumbala, Muyaca, Munyacara) [Yaka]

<i>Denominación metaétnica conocida en Cuba</i>	<i>Etnónimo de origen en África</i>	<i>Países actuales donde residen estas etnias</i>	<i>% respecto de cada etnia</i>	<i>Pertenencia lingüística</i>
		Angola	13,8	(Cabenda, Embuila, Loanda, Mondombo, Mondongo, Mongongo, Montero, Montembo, Mundamba, Mundumbo, Mumboma, Musombo, Musongo, Musoso, Musundi) [Ndongo]
		Congo	12,3	(Dungamé, Enlótera, Loango, Maconga, Musinga, Matumba, Mobangue, Real)
		Uganda	0,5	
		Gabón	0,3	(Gabó) [Vili]
	Ambundu	Angola	91,7	(Angola, Angunga, Banguela, Banjela, Quisama, Quisama)
		Zaire	4	[Mbundu]
		Zambia	4,3	
	Bambala	Zaire	100	(Mumbala)
	Bangui	Zaire	100	(Bungana) [Ngala]
	Kuba	Zaire	100	(Macuba)
	Mongo	Zaire	100	[Lengola]
				Subgrupo: Atlántico occidental.
<i>Gangá</i>	Pepel	Guinea Bissau	100	(Guincos)
	Kisi	Sierra Leona	78,8	(Kissi, Kissi, Quisi, Quisi) [Temne, Timne]
		Guinea	18,9	(Mani)
		Liberia	2,3	(Zape, Zapé) [Kpwesí, Sappe]
	Yolofe	Senegal	95,5	(Iola, Iolof, Uolof, Wolof, Yola)
		Gambia	3,3	(Yolof), [Volof, Jalof, Jolofc]
		Mali	0,5	
		Mauritania	0,5	
		Guinea	0,3	
				Subgrupo: kwa
<i>Lucumi</i>	Edo	Nigeria	100	[Bini]
	Nupe	Nigeria	100	(Tacua, Tacuá) [Apká, Takwa]
	Wari	Nigeria	100	(Guari)
	Yoruba	Nigeria	96,3	(Agguaddo, Egbado) [Egguaddo, Addo], (Epa, Féé) [Ife, Iféc], (Ejibo, Eyó, Ijaye, Ichesa, Iecha, Iyesa, Iyesá Moddú, Oba, Oyó, Ucumí, Ukumí, Yecha) [Ilecha, Ijesa, Ijeshá]
		Benin	2,2	[Nagó]
		Ghana	0,9	
		Togo	0,4	
		Camerún	0,1	
		Guinea Ecuatorial	0,1	
				Subgrupo: de Bukina Faso
	Mosi	Bukina Faso	64,8	(Mossi)
		Ghana	32,4	
		Costa de Marfil	1,8	
		Mali	0,5	
		Togo	0,4	
				Subgrupo: benué-congo
<i>Macuá</i>	Macuá	Mozambique	80,8	(Cambaca, Mozambique), [Makwa]
		Malawi	16,1	
		Tanzania	2,9	(Mombasa)
		Sudáfrica	0,1	
		Zimbawe	0,1	
				Familia: austronesia
	Malagasi	Madagascar	99,9	[Malgache]
		I. Reunión	0,1	
				Familia: congo-cordofana
				Grupo: niger-congo
				Subgrupo: mandé
<i>Mandinga</i>	Cono	Sierra Leona	69,2	(Bay) [Bai, Vai]
		Guinea	19,2	
		Liberia	11,6	
	Bambara	Mali	92,1	(Bambará, Bambabara)
		Costa de Marfil	6,4	

Denominación metaétnica conocida en Cuba	Etnónimo de origen en África	Países actuales donde residen estas etnias	% respecto de cada etnia	Pertenencia lingüística
		Guinea	1,2	
		Gambia	0,3	
	Gola	Liberia	100	(Golá, Gongola, Gongolá)
	Susu	Guinea	75,8	(Musoso, Ososo, Soso, Sosó)
		Sierra Leona	19,6	
		Senegal	2,8	
		Gambia	0,9	
		Guinea Bissau	0,9	
	Malinqué	Guinea	33	(Guinea, Lumba, Serere)
		Mali	19,8	[Serer]
		Costa de Marfil	16,5	
		Senegal	15,1	
		Gambia	8,2	
		Sierra Leona	3,9	
		Guinea Bissau	3,5	
	Fulbé	Nigeria	59,5	Grupo: Atlántico occidental (Fula) [Fulani, Filanen]
		Guinea	14,1	[Futanka]
		Senegal	7,1	[Peul]
		Mali	5,9	[Ifulan, Fellata]
		Camerún	5,2	
		Niger	3,7	
		Benin	1,5	
		Guinea Bissau	0,9	
		Sierra Leona	0,9	
		Cabo Verde	0,3	("Congo" Cabo Verde)
		Ghana	0,3	[Silmissi]
		Chad	0,2	
		Mauritania	0,2	
		Togo	0,2	
				Subgrupo: kwa
<i>Mina</i>	Akán			
	Achanti	Ghana	100	(Achante, Ashanté, Ashanti, Popó Costa de Oro, Oro, Popó, Santé)
	Fanti	Ghana	99,2	(Fante, Guagui, Musona)
		Liberia	0,8	
Otros del norte de África	Berberi	Marruecos	46	[Berbesi, Berberisco]
		Argelia	40	
		Tunes	14	
Esclavos procedentes de América continental y del Caribe insular	Etnónimos no determinados			(Brasil, Campeche, Cartagena de Indias, La Dominica, Jamaica, Rhode Island, Virginia)

FUENTE: Salomón Bruk: "África", en *La población del mundo. Guía etnodemográfica*, Editorial Ciencia, Moscú, 1981, pp. 546-688; Pedro Deschamps Chapeaux: *El negro en la economía habanera del siglo XIX*, UNEAC, La Habana, 1971, pp. 34-43; Jesús Guanche: "Antecedentes africanos", en *Procesos etnoculturales de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, pp. 211-215; "La múltiple raíz africana", en *Revolución y Cultura*, no. 6, La Habana, noviembre-diciembre de 1993, pp. 45-48; Rómulo Lachatañeré: "Tipos étnicos africanos que concurren a la amalgama cubana", en *Actas del Folklore*, año 1, no. 3, La Habana, marzo de 1961, pp. 5-12; Rafael L. López Valdés: "Problemas del estudio de los componentes africanos en la historia étnica de Cuba", en *Componentes africanos en el etnos cubano*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1985, pp. 50-73; Francisco Morales Padrón: *Atlas Histórico Cultural de América*, t. I, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, pp. 297-307; Fernando Ortiz: *Los negros esclavos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1987, pp. 35-66; G. A. Shpashnikov: *Las religiones en los países de África*. Guía etnodemográfica, Editorial Ciencia, Moscú, 1981.

En África, los pueblos que participaron de diversos modos en la trata esclavista, como cazadores o cazados, poseían niveles de desarrollo muy disímiles: desde Estados centralizados, como el de los yoruba o del Dahomey, o los Estados sudaneses de la costa occidental; hasta las comunidades tribales de muy bajo nivel de desarrollo, como las del área sudnigeriana hasta el Calabar, pasando por estadios intermedios, como las confederaciones de jefaturas, o el sistema de

expansión y dominio de una compleja estructura familiar ampliada, propia del área etnolingüística *bantú*.

Por ello, el poblamiento africano de Cuba constituye el resultado de una complejísima trama de aportaciones multiétnicas, que sufren un violento desarraigo cultural a causa del tráfico esclavista; su origen, como tal, se remonta a la Antigüedad clásica, y su auge o descenso ha estado vinculado de manera directa con las necesidades económicas de los demandantes.

Desde el punto de vista cronológico, la entrada de africanos a la Isla ha sido muy variada y poco controlada, por causas políticas e intereses económicos que propiciaron errores y omisiones estadísticas, así como por el auge que fue adquiriendo el tráfico clandestino. No obstante, si comparamos por decenio las cifras que aportan las fuentes históricas con uno de los estimados más confiables (Cuadro 9), se aprecia una omisión de 400 000 africanos, cuyo 78,41 % se ubica en los dos decenios subsiguientes al cese de la trata legal. De manera, que lejos de disminuir el tráfico esclavista con la supresión de la trata, éste se incrementó. Si consideramos válido el referido estimado, tras el consecuente y riguroso análisis demográfico realizado, observamos que sólo en el período 1821-1840 a Cuba entró casi la mitad (46,64 %) de toda la población africana durante el siglo XIX.

CUADRO 9
ESCLAVOS INTRODUCIDOS EN CUBA
(1774-1873)

Periodos	Número de esclavos en miles		Diferencia (a-b)
	(a)	(b)	
1774-1780	-	16,3	+ 16,3
1781-1790	18,4	16,3	- 2,1
1791-1800	66,3	94,8	+ 28,5
1801-1810	70,3	87,0	+ 16,7
1811-1820 (c)	155,2	183,5	+ 28,3
1821-1830	67,9	264,0	+ 196,1
1831-1840	194,9	318,9	+ 123,1
1841-1850	45,7	83,0	+ 37,3
1851-1860	126,9	103,0	- 23,9
1861-1870	89,2	76,0	- 13,2
1871-1873	6,0	6,0	0,0
Total	840,8	1 247,9	+ 407,1

^a Según fuentes históricas.

^b Según estimado de Juan Pérez de la Riva.

^c Fin de la trata legal.

FUENTE: Juan Pérez de la Riva: *El monto de la inmigración forzada en el siglo XIX*. La Habana, 1979. (Elaboración propia.)

En Cuba, la trata se "abolió" formalmente en 1820, pero la entrada clandestina de africanos continuó según las necesidades de fuerza de trabajo. Por su parte, Inglaterra, con intereses concretos en el occidente de África, no fue partidaria de la extracción indiscriminada de braceros hacia América, y comisionó a su flota para la persecución de los barcos negreros. El comercio triangular tocaba a su fin, esa mano de obra resultaba necesaria en el continente africano.

A estos acontecimientos se sumó, además, la experiencia negativa de los hacendados cubanos por las recientes sublevaciones de esclavos en la Isla, con su punto culminante en la denominada "conspiración de la escalera" en 1844. La derrota sufrida en este proceso no sólo representó un duro golpe para los descendientes de africanos —negros y mulatos libres quienes ya manifestaban un desarrollo ideológico y una conciencia emancipadora—, sino también un contundente cambio en la historia de la esclavitud en plena crisis.

La introducción de africanos vuelve a crecer durante el período 1851-1860 con un alto índice de concen-

tración en la región centro-occidental de la Isla, equivalente al 72,71 % según el censo de 1861. En este sentido, un corte del referido decenio en varios archivos parroquiales de Pinar del Río a Sancti Spiritus (Cuadro 10), puede servir de ejemplo representativo para caracterizar la composición étnica de los africanos en esta parte de Cuba. Las cifras relativas arrojan un predominio de los congo, tanto a nivel espacial (de este a oeste) como acumulativo del período; seguidos de los componentes lucumí, aunque su peso específico disminuye en el área de Trinidad y Sancti Spiritus. La información estadística también reporta una interesante incógnita para las investigaciones etnoculturales referentes al significativo peso de los *gangá*, cuyas expresiones musicales sólo se detectan de manera local y poco difundida. Ello permite inferir un hipotético proceso de asimilación étnica intra-africana por parte de otros componentes más numerosos, como los de origen *congo-ambundu*, o con un mayor nivel de desarrollo sociocultural, como los *lucumí*.

CUADRO 10
COMPOSICIÓN ÉTNICA DE LA POBLACIÓN
AFRICANA POR ARCHIVOS PARROQUIALES
SELECCIONADOS
(1851-1860)

Denominación	%
Congo	34,81
Lucumí	22,83
Gangá	13,22
Carabali	8,78
Macuá	4,45
Mandinga	3,81
Mina	1,60
Arará	1,31
Ibo	0,75
Otros	8,44

FUENTE: Carmen Guerra Díaz e Ivonne Núñez Parra: "Notas para el estudio de la esclavitud en la antigua región de Villa Clara", en *Islas*, no. 84, mayo-agosto de 1987, pp. 3-29 (para el archivo parroquial de Santa Clara de Asís). Para el resto de los archivos parroquiales, trabajo de campo de Jesús Guanche: "San José de Bahía Honda", junio de 1986; Jesús Guanche, Ma. de las Nieves Hernández Redonet y Ania Pérez Contreras: "Jesús del Monte", febrero de 1987; Jesús Guanche y Gertrudis Campos: "Espíritu Santo", Sancti Spiritus; Jesús Guanche, Gertrudis Campos y Renato Fernández: "Río de Ay", Trinidad, mayo de 1988. (Elaboración propia [Col. J. Guanche].)

El bajo índice de matrimonios homogéneos y el mayor peso de los matrimonios interétnicos, que veremos posteriormente, pueden servir de ejemplo. Los carabalí ocupan el cuarto orden, sólo disminuyen en el archivo de Santa Clara de Asís, y en el resto predominan sobre los componentes del área más occidental de África.

Quienes están agrupados en el indicador de otros abarcan tanto los registrados de modo genérico, como "africano", así como diversas denominaciones: *bibí*, *bricamo*, *bumbo*, *gabó*, *guinea*, *inglés*, *macuba*, *mondongo*, *mozambique*, *popó*, *portugués* y *yebú*, quienes por separado no alcanzan el 1 % del total. A los macuá sólo se les encuentra más al occidente, de Santa Clara a Pinar del Río, en una proporción siempre superior al

5% respecto del resto de los africanos en cada archivo. Los mandinga aparecen de manera constante, aunque su peso estadístico tiende a disminuir hacia el oeste del área estudiada. La presencia mina se reduce a la zona Habana-Pinar del Río en pequeña proporción y los arará sólo son estadísticamente significativos en la información del archivo de Jesús del Monte, Ciudad de La Habana.

Asimismo, todos los censos del período colonial no distinguen la población africana como tal, respecto de los criollos descendientes de éstos, pues las clasificaciones sólo responden al sexo, color de la piel y *status* social (libre o esclavo). Mas, si correlacionamos el peso absoluto de la población negra esclava sobre la mulata de esta misma condición social a nivel de los distintos censos, con el monto total de bautismos, matrimonios y entierros de "pardos y morenos" en los mismos censos en que aparece esta información, junto con los estudios particulares de los archivos parroquiales realizados al respecto, vemos que su proporción acumulativa indica que más de 90 de cada 100 esclavos eran negros y africanos. De manera, que el criterio operativo de representar a la población esclava como mayoritariamente africana durante el período (1774-1861), resulta altamente significativo y representativo.

La inclusión de los mulatos esclavos se debe a dos razones. En primer lugar, no todos los africanos de raza negroide introducidos en Cuba tenían la piel negra como muchos pueblos costeros vinculados con la trata, aunque conservaran otros rasgos antropofísicos —recordemos que el propio etnónimo *fulbé* se ha traducido como "carmelita claro" o "rojo", en oposición a *wolof* o "negro"—, pues debe tenerse en cuenta el amplio comercio transaharano y los múltiples vínculos histórico-culturales de los pueblos africanos, mucho antes de la ominosa trata a través del Atlántico. En segundo lugar, la baja proporción estadística de los esclavos computados como mulatos, tiende a compensar la pequeña proporción de africanos libres; pues, opuestamente, la inmensa mayoría de la población negra y mulata libres nació en Cuba (Cuadro 11).

CUADRO 11
COMPOSICIÓN POR SEXO DE LA POBLACIÓN
ESCLAVA SEGÚN CENSOS
(1774-1861)

Censos	Población esclava				Total	% respecto del total de la población de Cuba
	Varones	%	Mujeres	%		
1774	28 831	64,94	15 562	35,06	44 393	25,72
1792	47 724	73,88	16 866	26,12	64 590	23,72
1817	124 324	62,43	74 821	37,57	199 145	36,08
1824	183 290	63,08	103 562	36,12	286 942	40,73
1841	281 250	64,43	155 245	35,57	436 495	43,32
1861	218 722	59,02	151 831	40,98	370 553	26,53

FUENTE: *Cuadro estadístico de la siempre fiel Isla de Cuba, correspondiente al año de 1827*. I.a Habana, 1829. *Las estadísticas demográficas cubanas*. I.a Habana, 1975, pp. 14-26; Oscar Ramos Piñol: "Acercas del primer censo cubano. Características y fecha de ejecución (1774-79)", en *Estadística*, no. 22, año X, La Habana, diciembre de 1987, pp. 71-92. (Elaboración propia.)

Esto lo confirma, al mismo tiempo, la correspondencia directa existente entre el aumento absoluto de la entrada de africanos a fines de la primera mitad del siglo XIX, con el crecimiento también absoluto de la población esclava, según el censo de 1841 y su alto índice relativo respecto del total de la población de la Isla (43,32 %).

La composición por sexo de la población esclava, como el reflejo más directo del poblamiento africano, muestra a nivel diacrónico (1774-1861) un evidente desequilibrio en el alto índice de masculinidad, el cual oscila, sólo durante el siglo XIX, de 144 a 181 varones por cada 100 hembras. Este hecho no contribuyó tanto a la realización de los matrimonios interraciales, por lo regular entre el padre europeo y la madre negroide, como a múltiples matrimonios mixtos de tipo interétnicos entre los propios componentes africanos y sus descendientes.

CUADRO 12
COMPOSICIÓN DE LAS RELACIONES
ETNOMATRIMONIALES DE AFRICANOS Y SUS
DESCENDIENTES
(1822-1870)

ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN JOSÉ DE BAHÍA
HONDA, PINAR DEL RÍO

	Matrimonios homogéneos o intraétnicos		Matrimonios mixtos o interétnicos		Tipos de matrimonios en %
	Denominación	% ^a	Denominación	% ^b	
Mandinga	18,43		Criollo	38,76	Interétnicos 81
Carabali	16,66		Congo	38,14	Intraétnicos 19
Gangá	14,92		Lucumi	35,87	
Lucumi	14,04		Gangá	25,77	
Congo	11,41		Carabali	20,41	
Macuá	10,52		Mandinga	16,28	
Mina	10,52		Mina	9,89	
Criollo	3,50		Macuá	8,45	
			Arará	3,50	
			Bibi	0,41	
			Briche	0,20	
			Gabó	0,20	
			Inglés	0,20	
			Mondongo	0,20	
			Mozambique	0,20	

^a % del total de matrimonios.

^b % de participación de cada uno por ambos sexos.

FUENTE: Jesús Guanche: "Trabajo de campo en el archivo parroquial de San José de Bahía Honda, Pinar del Río", junio de 1986. (Elaboración propia.)

Un corte global efectuado en el archivo parroquial de San José de Bahía Honda durante toda la presencia africana (1822-1870), puede ejemplificar esta tendencia. Como se aprecia en el Cuadro 12, hay una mayor correspondencia proporcional entre los matrimonios interétnicos (81 %), por cada una de las denominacio-

nes que aparecen en el Cuadro 10, respecto de los matrimonios homogéneos o intraétnicos (19 %) con una menor participación de componentes. Al mismo tiempo, también resulta mayor la proporción de criollos descendientes de africanos participantes en los matrimonios mixtos (38,76 %), por ambos sexos, que en los matrimonios homogéneos (3,50 %). De manera general se observa que ocho de cada diez matrimonios de africanos y/o de sus descendientes es de tipo mixto, como evidente tendencia al rompimiento de la endogamia étnica de origen y a la realización de múltiples lazos exogámicos interétnicos. En el presente caso sólo abarca las referidas denominaciones metaétnicas; pues eso se complicaría de manera imprevisible si pudieran conocerse las mezclas a nivel de cada etnos; es decir, por etnónimos. Los lazos interétnicos caracterizaron la formación de la población negroide de Cuba, con independencia de sus fuertes y muy variados cruces interraciales. De ahí que tanto el resultado cultural como bioantropológico africano de la Isla, son cualitativamente nuevos y diferentes de sus áreas y pueblos históricos de procedencia.

A causa del significativo peso de la inmigración forzada africana durante el período colonial, las influencias culturales resultaron múltiples y sumamente diversas. En su proceso particular de desarrollo constituyeron uno de los antecedentes esenciales para la gestación histórica del pueblo cubano.

La formación y proliferación en las áreas urbanas de los *cabildos* de africanos y sus descendientes, como sociedades de ayuda mutua muy vinculadas tanto con la organización y funcionamiento de los *batallones de pardos y morenos*, como con el desarrollo de las artes y los oficios fundamentales, condicionaron una impronta indeleble en la vida cotidiana de las ciudades: desde las creencias y sus complejos mecanismos sincréticos intrafricanos y/o con el catolicismo popular, hasta la amplia diversidad de expresiones musicales y danzarias que han llenado el ambiente social de cada época; desde los "bailes de cuna" en zonas marginales y suburbanas hasta el salón aristocrático; desde la misa católica con la participación de miembros negros y mulatos de cofradías hasta el teatro vernáculo.

Los *cabildos* de africanos y sus descendientes, también llamados en su época y en estudios posteriores "cabildos de nación", tienen su antecedente en España durante el siglo XIV; pero en Cuba se readecuaron a las condiciones coloniales de la Isla. Estas asociaciones agruparon en un inicio a los africanos según su pertenencia étnica o procedencia territorial, y luego sus descendientes nacidos en Cuba. Desde el punto de vista etnocultural, estos *cabildos* representaron, durante el período colonial, el principal centro concentrador-difusor de las actividades religioso-festivas y musicales de los diferentes componentes étnicos africanos en las ciudades. Con el advenimiento de la república neocolonial (1902-1958), muchos *cabildos* ya habían desaparecido desde la gran represión antinegra de 1844 y los que sobrevivieron al siglo XX funcionaron como casas-templo, atendidas principalmente por cubanos descendientes por dos o más generaciones de sus antiguos fundadores africanos.

En las zonas rurales, la *plantación* —tanto azucarera como cafetalera; en especial, la primera— condicionó un intenso encuentro intra e interafricano a partir de las relaciones establecidas durante el proceso de producción, y en el resto del ciclo vital de los esclavos, con todas sus implicaciones culturales y de comunicación. La vida en el *barracón* o en el *palenque* —tras el largo proceso de *cimarronaje*—, constituyeron hitos de la síntesis de los componentes etnoculturales de origen africano en el etnos cubano, pues la mayoría de los cargamentos de esclavos estaban destinados a la *plantación* y el principal proceso de producción y reproducción social se efectuaba en este contexto (ciclo económico-productivo), o como rechazo (*apalencamiento*) al alto grado de explotación de la fuerza de trabajo y al régimen de castigos corporales y morales.

A diferencia de los *cabildos*, que tendieron a la consolidación y paulatina transformación de los componentes étnicos de una misma procedencia, tanto el *barracón* como el *palenque* se caracterizaron por una compleja trama multiétnica en la cual predominaron los matrimonios mixtos entre africanos de diversa pertenencia, y en particular entre éstos y sus descendientes nacidos en Cuba. Ello no sólo se aprecia en la diversidad étnica de los cónyuges, sino entre la pertenencia étnica de un padrino respecto de un conjunto de ahijados jóvenes, bautizados por el sacerdote de la iglesia más cercana a la *plantación*. Las múltiples implicaciones socioculturales del matrimonio, el bautismo y el modo de vida en el *barracón* o en el *palenque*, tras la fuga, propenden a la síntesis de elementos disímiles, a la creación de intereses y aspiraciones comunes.

CUADRO 13
COMPOSICIÓN POR SEXO DE LA POBLACIÓN
AFRICANA DURANTE EL SIGLO XX
(1907-1970)

Censos	Varones	%	Hembras	%	Total	% respecto de la población de Cuba
1907	4 808	60,69	3 140	39,51	7 948	0,388
1919	1 772	65,63	928	34,37	2 700	0,093
1931	415	48,20	446	51,80	861	0,022
1943	731	56,40	565	43,60	1 296 ^a	0,028
1953	90	76,92	27	23,08	117	0,002
1970	71	63,96	40	36,04	111	0,001

^a Se incluye la inmigración del norte de África.

FUENTE: Censos de la República de Cuba de los referidos años. (Elaboración propia.)

Con la abolición de la esclavitud en 1886 cesó la introducción masiva de africanos a Cuba, y ya durante el siglo XX (Cuadro 13), tanto su peso absoluto como su valor relativo respecto de toda la población del país resultaron insignificantes. No obstante, perduró transformado por sus descendientes cubanos, quienes —desde los más diferentes sectores sociales y con independencia del color de la piel— han dado continuidad a ese rico legado cultural de cuatro siglos que hoy forma parte indisoluble de la cultura nacional.



Junto con los esclavos africanos, los culíes chinos contribuyeron a la crisis general de la esclavitud en Cuba (*Harpes New Monthly Magazine*).

Poblamiento chino⁵

Las consecuencias del desarrollo industrial en Europa en el siglo XIX comenzaron a repercutir en Cuba, la cual afrontaba ya, por aquellos tiempos, una ascendente crisis de la plantación azucarera. Los hacendados cubanos se enfrentaron a dos alternativas: introducir las nuevas técnicas y la fuerza de trabajo asalariada para aumentar la capacidad competitiva de la industria azucarera, o intensificar la explotación de la mano de obra esclava. El primer caso requería grandes desembolsos que muchos hacendados no estaban dispuestos a encarar; en la segunda variante, la trata clandestina ofrecía riesgos que disminuían a cada paso la rentabilidad de la esclavitud, sin contar los inconvenientes políticos que podía acarrear la violación del tratado anglo-español. Ante tales disyuntivas no existió una posición homogénea en cuanto a la esclavitud, ni podía esperarse, y mucho menos, una solución inmediata al problema.

En este contexto empezaron a llegar al continente americano los primeros trabajadores contratados provenientes de Asia —chinos, filipinos, indostanos—, cuyo tráfico tuvo como su punto de partida una gigan-

tesca superpoblación agraria, como resultado de la crisis que provocó el colonialismo en la estructura económica feudal de los países asiáticos. El comercio de culíes, cuyo inicio está unido a la necesidad de fuerza de trabajo en las plantaciones coloniales de Asia oriental, extendió con rapidez su radio de acción hacia otras regiones; entre ellas Cuba, donde la contradicción esclavitud-abolición había creado una grave situación económica. No resultó casual que haya sido Gran Bretaña la potencia abanderada de este nuevo tráfico de mano de obra contratada.

A mediados del siglo XIX, los culíes chinos fueron traídos a Cuba por el llamado "sistema de contratación" como parte de un mercado capitalista abierto hacia el Caribe y el océano Índico —Cuba, Perú, Guyana y la isla Mauricio—, lo cual constituyó otro factor disociador del régimen colonial (Pérez de la Riva y Deschamps, 1974: 146-147).⁶

Las condiciones del contrato resultaban vejaminosas para el emigrante. Éste se comprometía a trabajar por ocho años, debía rembolsar los gastos de su pasaje y todos los demás incurridos por el agente de emigración. El culí se convertía así en una mercancía barata,

⁵ Elaborado en coautoría con José Baltar Rodríguez.

⁶ No obstante la rica información disponible hasta el presente el estudio más exhaustivo acerca del poblamiento chino en Cuba lo realizó el profesor Juan Pérez de la Riva.

sujeta a todo el sistema de compraventa del capitalismo, pero en un régimen de servidumbre y convivencia junto con los esclavos.

La situación material del inmigrante chino fue, en esencia, peor que la del esclavo africano. A diferencia de las colonias inglesas y francesas, donde el culí liberado que no quería repatriarse recibía una prima igual al valor de su pasaje de regreso; en Cuba, la permanencia del régimen esclavista agravó de manera notable la situación social y legal del culí.

La travesía de los chinos embarcados hacia la Isla resultó tan oprobiosa como la de los africanos, pero en mayor escala. Si los buques negreros sólo eran goletas que desplazaban de 200 a 300 toneladas; los cliques que traían a los chinos durante el primer periodo del tráfico (1853-1861), desplazaban de 500 a 1 000 toneladas y con un alto grado de hacinamiento.

CUADRO 14
COMPOSICIÓN POR PERÍODOS DEL TRÁFICO
DE CHINOS A CUBA

Periodos	Salidos de China		Muertos en travesía		Vendidos en La Habana	
	China	% ^a	% ^a	% ^b	% ^c	% ^c
1848-1860	59 077	41.75	9 102	15.41	49 975	84.59
1861-1870	63 227	44.68	5 496	8.70	57 731	91.30
1871-1874	19 211	13.57	1 980	10.31	17 231	89.69
Total	141 515	100,00	16 578	11,72	124 937	88,28

^a % del total.

^b % del periodo.

^c % del periodo.

FUENTE RECTIFICADA: Juan Pérez de la Riva. "Demografía de los culies chinos en Cuba (1853-1874)", en *El barracón* ..., ed. cit., p. 471. (Elaboración propia.)

Los primeros contingentes vinieron de Manila (islas Filipinas), reducto colonial de España en Asia. Cuando el culí era atrapado o reclutado en su lugar de origen, lo conducían a un depósito de hombres; allí se le obligaba a aceptar un contrato, cuyo texto se había redactado e impreso en chino y español. Después de firmado el contrato, el individuo permanecía encarcelado hasta ser conducido al buque que lo llevaría a América (Cuadro 14).

Los datos oficiales recopilados por la Comisión de Colonización y rectificadas por periodos, ofrecen la cantidad de 124 937 culies vendidos en La Habana, y si a ello se añade la entrada clandestina, se llega sin dificultad al estimado de 150 000; cifra esta señalada por Le Riverend ([a], 1974: 346).

De acuerdo con lo previsto en el contrato, los culies estuvieron sometidos a un régimen de vida semejante al de los esclavos africanos y criollos. Como estaban obligados a trabajar durante ocho años por cuatro pesos al mes, con un promedio de 12 o más horas diarias, los asiáticos fueron ubicados en labores agrícolas (cañaverales, vegas de tabaco, cafetales, sitios, potreros o estancias); en las poblaciones trabajaban en el servicio doméstico o en el comercio, en la industria (sobre todo azucarera) y en el ferrocarril.

En las áreas urbanas, como la ciudad de La Habana, abundaron los contratados chinos. Por ese tiempo empezaron a desarrollarse las grandes industrias taba-

caleras y cigarreras de la capital, y los asiáticos laboraron en todas estas fábricas. También participaron en los más variados oficios de las ciudades; hubo carpinteros, albañiles, mecánicos, herreros, carretilleros y estibadores en los muelles.

En las áreas rurales, el régimen de contrato implicó, además, que los culies recibieran el mismo sistema de manutención, esquización, enfermería y habitación que regía para los esclavos africanos y criollos. Muchos chinos fueron ubicados en los barracones de los grandes ingenios que comenzaron a edificarse en la primera mitad del siglo XIX, en el territorio de las actuales provincias de Matanzas, Villa Clara y Sancti Spiritus.

A partir de 1850-1860, a causa del creciente aumento de los contratados chinos, se construyeron algunos barracones para asiáticos; pues la convivencia demostró que no era posible alojarlos siempre junto con los esclavos. Los barracones de chinos tenían menos acentuados los caracteres carcelarios, pero estas construcciones no resultaban lo más común, sino que se ubicaron por separado en una parte del barracón para africanos y criollos (Moreno Fraguas, 1978, t. II: 74).

En el sentido capitalista, las posibilidades de desarrollo económico en Cuba —por los años en que se inició el tráfico de contratados chinos— apuntaban hacia el occidente de la Isla. La disponibilidad de capitales de la burguesía esclavista en el Departamento Occidental de la colonia, devino elemento indispensable para introducir la nueva tecnología, necesaria para mecanizar el proceso productivo del azúcar de caña. En 1861, el 79,32 % de los ingenios semimecanizados y el 97,10 % de los mecanizados, se hallaban en el Departamento Occidental (Abad, 1988: 24).

Este predominio económico de un departamento sobre el otro explica, en general, la fuerte tendencia de poblamiento hacia el occidente de la Isla, donde también se situó la abrumadora mayoría de los contratados chinos. Según el mismo censo de 1861, el 92 % de la población china se encontraba ya en ese departamento.

Las infimas condiciones de vida en las plantaciones y los malos tratos a que fueron sometidos, crearon en las grandes masas de culies un rechazo al *status* establecido por la legislación colonial y un sentimiento de rebeldía y libertad con distintas formas de expresión.

En la década de 1850-1860, Cuba tuvo la más alta tasa de suicidios a nivel mundial, a causa, sobre todo, de que los culies recurrían a quitarse la vida de manera masiva, para evadir la tortuosa situación en que se hallaban.

La fuga constituyó otro medio de esquivar las condiciones imperantes. Acorralado por su situación, el culí se escapaba de la plantación, huía al monte y se convertía en cimarrón. Muchas veces, la fuga se acompañaba del ajusticiamiento del mayoral, como respuesta a los inhumanos procedimientos de éste para tratar a los esclavos y culies chinos.

Entre 1847 y 1872, los culies chinos fueron cumpliendo sus contratos; ya habían pasado 14 años y de los contingentes liberados muchos se trasladaron hacia las ciudades; en especial, a La Habana. Una parte de ellos, aunque permanecían libres, se veían imposibili-

tados físicamente de trabajar, por los graves accidentes sufridos al estar al servicio de la Junta de Fomento en las obras públicas. Los últimos culies pudieron concluir sus contratos en 1883; por los años en que por fin se abolió, de manera definitiva, la esclavitud.

En 1868, con el estallido de la Guerra de los Diez Años, los culies también se incorporaron, de manera masiva, a la contienda y dieron muestras de disciplina, lealtad y valentía (Jiménez [a], 1963; [b], 1983).

Por otra parte, hacia mediados del siglo XIX se inició otro proceso de inmigración china, pero en condición de personas libres. Muchos asiáticos asentados en California durante los años de la fiebre del oro, comenzaron a emigrar hacia Cuba a través de México y Nueva Orleans. De este modo, entre 1860 y 1875 entraron unos 5 000 chinos que se establecieron, en lo fundamental, en las ciudades.

Precisamente con esta inmigración nació el barrio chino de la capital, ubicado en el actual municipio Centro Habana, a lo largo de las calles Zanja y Dragones, donde empezaron a desarrollarse comercios de todo tipo, los cuales originaron una pequeña y mediana burguesías importadoras y financieras.

Al calor de este florecimiento económico, los chinos crearon toda una necesaria infraestructura social que incluyó instituciones como la Cámara de Comercio China de Cuba, escuelas, hospitales, asilo de ancianos, prensa, cementerio y todo un conjunto de asociaciones tradicionales destinadas a la instrucción, recreo, así como la preservación de las distintas expresiones y manifestaciones de la cultura originaria (Baltar [d], 1988).

Desde el punto de vista étnico, se han podido detectar tres grupos principales como población china mayoritaria asentada en Cuba: los pertenecientes al grupo *Punti*, cuya comunidad de lengua los vincula con los dialectos cantoneses de las regiones de Guangdong (Cantón) y Futsian (Fukién); los del grupo *Tonkia*, cuyo origen antiguo se relaciona con los *Tai*, y los procedentes de la región de Swatow o Chanteu (ciudad y puerto de China, en la provincia de Kuangtung), conocidos en Cuba como *jolos* o *chinos jolos*.

Los inmigrantes establecidos en Cuba venían, en su mayoría, del sur de China. Por ende, en el aspecto lingüístico se ha detectado la presencia de los dialectos *joklo* y *jakka* (o *ketsza*), los cuales aún se hablan al sur y sureste de Fukién y al norte de Kuangtung. Sin embargo, como lengua predominante en Cuba reconocen el cantonés, a causa de los grandes contingentes de inmigrantes procedentes de la ciudad de Cantón, en la provincia Kuangtung. No obstante, dentro del llamado dialecto cantonés han podido diferenciarse seis grupos de lenguas, cuyos nombres corresponden al topónimo del lugar donde se hablan: Tai Shan, Sin Jui, Eng Ping, Hoi Ping, Nam Hoi y Chun San (Baltar [a], 1987: 97).

Según los censos precedentes a la formación de la república neocolonial (Cuadro 15), ésta fue una inmigración casi exclusivamente masculina, y ello propició que la inmensa mayoría de sus descendientes haya resultado fruto de matrimonios mixtos entre padre chino y mujer nacida en Cuba.

CUADRO 15
COMPOSICIÓN POR SEXO DE LA POBLACIÓN
CHINA EN CUBA DURANTE EL SIGLO XIX

Censo	Total	Varones	%	Hembras	%
1861	34 828	34 771	99,83	57	0,17
1877	40 327	40 261	99,84	66	0,16
1887	28 752	28 694	99,80	58	0,20 ^a
1899	14 863	14 814	99,67	49	0,33

^a Estimado.

FUENTE: Censos de Cuba correspondientes a los referidos años. (Elaboración propia.)

La entrada durante el siglo XIX de fuerza laboral china del sexo masculino para el duro trabajo de las plantaciones, trajo como consecuencia que, al no contar con hembras de la misma procedencia y ser discriminados racial y socialmente, sólo pudieran, al liberarse de los contratos, formar parejas con mujeres de los sectores marginados; sobre todo, mulatas y negras nacidas en Cuba. Así ocurrió con los chinos que, dentro de las oleadas inmigratorias del siglo XX, llegaron en busca de trabajo atraídos por el florecimiento de la colonia china en Cuba o arrastrados como fuerza de trabajo por los propios comerciantes “chino-californianos”. Su condición proletaria los alejaba del nivel social de sus paisanos comerciantes y financieros. No obstante, dada la situación de la época, tener un trabajo más o menos estable los convertía en “buenos partidos” para las mujeres de los estratos más humildes.

Asimismo, los comerciantes chinos procedentes de California venían con su familia, o ésta lo hacía con posterioridad, una vez establecidos aquéllos en Cuba. Hubo casos en que, valiéndose de su influencia económica, solicitaron a China el envío de hembras jóvenes para constituir matrimonios.

De esta manera surgió una descendencia cubana de origen chino, en la cual se distinguen dos tipos específicos: una constituye el resultado del mestizaje con la negra y la mulata nacidas en Cuba —sectores marginados— o por la unión con elementos blancos, en el caso de chinos de un nivel económico superior, y otra, compuesta por los hijos de padre y madre chinos nacidos en Cuba (Baltar [a], 1987: 85-86).

Durante el presente siglo se mantiene la misma tendencia en el amplio desbalance en la composición por sexo. En todos los cortes censales, la presencia femenina apenas rebasa el 4 % (Cuadro 16).

CUADRO 16
COMPOSICIÓN POR SEXO DE LA POBLACIÓN
CHINA EN CUBA DURANTE EL SIGLO XX

Censo	Total	Varones	%	Hembras	%
1907	11 217	11 166	99,55	51	0,45
1919	10 300	10 016	97,20	284	2,76
1931	24 647	24 445	99,18	202	0,82
1943	15 822	15 657	98,96	165	1,04
1953	11 834	11 350	95,91	484	4,09
1970	5 892	5 710	96,91	182	3,09

FUENTE: Censos de la República de Cuba correspondientes a los años referidos. (Elaboración propia.)

Desde el punto de vista macrorregional, igual que los procesos históricos de poblamiento hispánico y africano, el poblamiento chino poseyó un alto nivel de concentración hacia el área centro-occidental de la Isla, en consonancia con el mayor desarrollo económico y social de esta zona y la misma demanda de fuerza de trabajo. Según los datos censales, en 1919 se inicia una leve inclinación a la distribución de esta población por todo el país, la cual tiene su punto culminante en la década del 30; pero el cese de la entrada masiva de chinos y el alto grado de matrimonios mixtos con personas nacidas en Cuba, condujeron a un lógico proceso de asimilación étnica natural por parte de la población cubana y a un acelerado decrecimiento de los residentes chinos en el país.

La discriminación racial y social que durante el período de la neocolonia recibieron tanto los negros y mulatos, como el resto de la población desposeída, también afectó al chino, por igual a quienes se habían liberado del sistema de contratas y a los inmigrantes libres llegados en las distintas oleadas en la segunda mitad del siglo XIX. Se vieron obligados a concentrarse en sus respectivos lugares de asentamiento, así como agruparse en determinadas asociaciones que les permitieran, por una parte, defender sus intereses y tradiciones, y, por otra, buscar protección socioeconómica y cultural.

Las primeras asociaciones chinas creadas en La Habana fueron reflejo, en lo referente a sus símbolos y rituales, de las sociedades que ya conocían en China y con una larga tradición histórica. Su principal misión consistió en contribuir a la solución de problemas de primera necesidad de sus miembros. Sirvieron para promover medios de subsistencia de los chinos pertenecientes a su membresía. Incluso, algunos afiliados, mediante el apoyo brindado por estas asociaciones, pudieron establecer pequeños comercios o explotar alguna huerta cercana a la ciudad.

Por lo general, las asociaciones presentaron características similares en cuanto a composición de las directivas, autonomía institucional, dependencia económica de un sistema de cuotas y donaciones, así como celebración de festividades tradicionales. Mas, el único elemento que las tipifica está dado en el *nexo de afiliación*, a partir del cual se clasifican seis tipos de sociedades: patronímicas, territoriales, corporativas, políticas, recreativas y los casinos (Guanche [f], 1983: 325-330; Baltar [a], 1987: 24).

Durante el período 1924-1934 se fundan dos decenas de sociedades chinas: en Santiago de Cuba (10), Guantánamo (3), Manzanillo (3), Bayamo (2), Holguín (2) y Palma Soriano (1), como reflejo del asentamiento de esta inmigración hacia el área oriental de la Isla.

Estas asociaciones ayudaron, en gran medida, a preservar las costumbres y prácticas tradicionales en sus esferas de actividad. Las hubo de artes marciales (Kung Fu), baloncesto, ping-pong y las dedicadas al cultivo del teatro de ópera tradicional y la música, entre otras.

En la actualidad, el *Casino Chung Wah* es la institución que, a través de su sede central en la ciudad

de La Habana y sus diferentes filiales provinciales y municipales, representa en Cuba a los residentes chinos y a sus descendientes chino-cubanos.

Con independencia de su nexo de filiación, las sociedades estuvieron vinculadas con diversas manifestaciones artísticas y artesanales de carácter tradicional en China. Las festividades se celebraban por todas las asociaciones. Las fiestas tradicionales y las efemérides no se conmemoraban mediante actividades musicales y danzarias, sino como una reunión familiar, en la cual tenía un gran peso el arte culinario, mediante la elaboración de platos tradicionales de su país.

Algunas sociedades de tipo recreativo cultivaron el teatro de ópera al estilo de Cantón; otras se dedicaron a la práctica musical y a la danza; de manera específica, a una modalidad danzaria de gran arraigo en su país de origen: *la danza del león*. Ésta apareció en 1930 cuando recorría las calles del barrio chino habanero hasta que, en 1937, se incorporó a los paseos del carnaval de La Habana, la cual se prolongó hasta su desaparición temporal en 1961. Posteriormente, en 1983, la danza del león se revitalizó como parte del carnaval habanero.

En general, el sistema de asociaciones, cuya presencia data en Cuba de la segunda mitad del siglo XIX, se mantiene hoy día y ha constituido el elemento determinante para la preservación de la cultura tradicional de los inmigrantes chinos y sus descendientes.

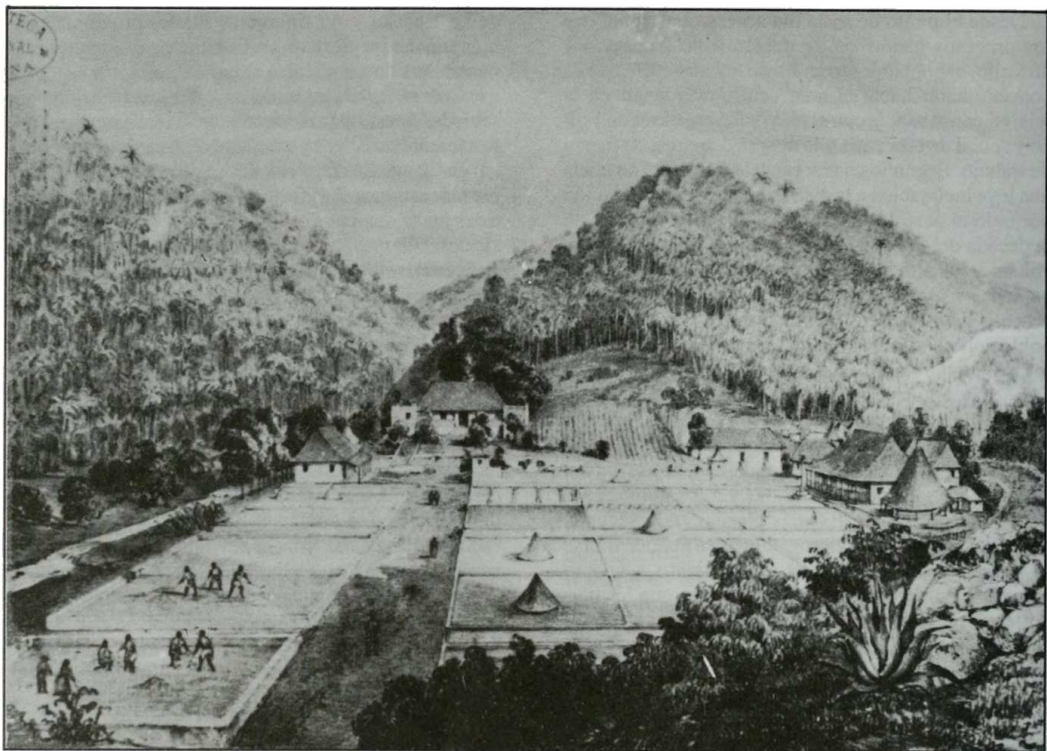
No obstante ello, la presencia china en la cultura nacional ha sido muy diversa, aunque evidente en sus áreas específicas de mayor asentamiento. Desde las tradiciones culinarias, o ciertos influjos en la flora y su cultivo, hasta el actual proceso de revitalización y ambientación de sus tradiciones más características mediante la restauración de algunas obras y zonas del antiguo barrio chino de Ciudad de La Habana, posibilitan preservar viva en los residentes y sus descendientes esta herencia cultural.

Poblamiento del Caribe insular

Una importante parte del poblamiento histórico de Cuba ha estado constituida por inmigrantes de la región del Caribe, durante el período colonial hasta nuestros días.

Desde el punto de vista geográfico, económico y cultural, el Caribe abarca el conjunto de pueblos que habitan junto al mar del mismo nombre, incluso El Salvador, desde el sur de Estados Unidos de América, México, hasta el nordeste de Brasil, todas las Antillas Mayores y Menores, junto con las islas Bahamas al norte (Dembicz, 1979: 29; Guanche y López [f], 1979, no. 82: 28-29). Esta área se ha llamado también el *Mediterráneo americano*, por la constante confluencia dinámica de procesos socioculturales que influyen, de un modo u otro, en los diferentes países de la región y en el resto del hemisferio occidental.

Operativamente no resulta posible realizar una valoración exhaustiva, de tipo etnodemográfico, de los procesos migratorios del Caribe continental hacia Cuba a la luz de los datos estadísticos, a causa de que



La inmigración del Caribe insular, tras la revolución de Haití, favoreció el cultivo cafetalero desde la primera mitad del siglo XIX (grabado de F. Mialhe).

las fuentes escritas no siempre distinguen el área o lugar específico de procedencia de los inmigrantes y sólo se limitan a señalar el país en su conjunto. A pesar de ello, si examinamos la información que aportan los archivos parroquiales durante el período colonial, podemos establecer tendencias globales durante el siglo XIX en este tipo de inmigración, lo cual contribuye a la delimitación de zonas de procedencia.⁷

En primer lugar, se advierte un flujo y reflujo constantes de familias desde la Florida, tanto durante el período en que este territorio era colonia de España y su gobernación radicaba en La Habana, como cuando pasa a formar parte de Estados Unidos de América en 1821. Aun, durante la primera mitad del presente siglo, este proceso intermigratorio se mantiene como hecho consustancial a una movilidad demográfica por motivos económicos y/o políticos.

En segundo lugar, se aprecia una corriente inmigratoria desde las zonas costeras de México (Yucatán), Colombia (Santa Marta, Barranquilla y Cartagena) y Venezuela (Maracaibo) desde antes del proceso de liberación anticolonial, que se incrementa obviamente tras éste durante el resto del siglo XIX.

En tercer lugar, a diferencia de lo anterior, no resulta significativa la presencia de inmigrantes del área

caribeña continental centroamericana (Belice, Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá), ni del norte costero de Suramérica.

Mas, los procesos inmigratorios desde el Caribe insular (excepto Bahamas) han sido constantes y crecientes desde el período colonial y han influido en el perfilamiento demográfico y cultural de algunas regiones de la Isla, por el alcance socioeconómico de la mayor de las Antillas y su decisivo lugar desde el punto de vista poblacional y territorial en toda el área.

En este aspecto, tras la revolución haitiana y como una de sus consecuencias, se generó una corriente emigratoria hacia Cuba desde el último decenio del siglo XVIII hasta los primeros años del XIX. Junto con los franceses que emigraban, se asentaron unos 30 000 haitianos, desde propietarios hasta esclavos, quienes ejercieron su mayor influencia en la parte más oriental de la Isla, aunque su presencia se hizo extensiva a territorios centro-occidentales.

En los censos de los siglos XVIII y XIX no se efectúa un corte específico de esta población, pero los datos que aporta Jacobo de la Pezuela (*Dicc. geográfico...*, 1863-1866) en 1861 con una amplia muestra por partidos y jurisdicciones de la Isla, hacen confiable la información en más del 90 %. De acuerdo con estos

7 De 1986 a 1990 se ha obtenido información en los archivos parroquiales en las provincias de Pinar del Río (1), Ciudad de La Habana (3), Habana (1), Sancti Spiritus (2), Camagüey (1), Holguín (1) y Santiago de Cuba (1), en cuyos libros de "blancos" o "españoles" se halla la inmigración residente del Caribe continental e insular.

datos, ya para esa época, el 35,22 % de esta inmigración estaba asentada en la región oriental; es decir, más de un tercio de la población procedente del Caribe insular en sólo algo más de un cuarto del territorio de la Isla, aunque su peso estadístico aún es insignificante respecto de toda la población (0,05 %). La composición por sexo resultaba entonces relativamente equilibrada (58,74 % de hombres), lo cual denota el predominio de la inmigración familiar.

Durante la segunda mitad del siglo XIX —a diferencia del proceso de poblamiento de Cuba proveniente del Caribe insular en el presente siglo—, la principal tendencia del movimiento migratorio viene de las grandes Antillas hispanohablantes (Santo Domingo y Puerto Rico). La presencia jamaicana es muy escasa y la haitiana —que había tenido su apogeo tras los acontecimientos de la revolución de Haití, en la colonia francesa más próspera y la que más influyó en el desarrollo particular del área oriental de Cuba durante la primera mitad del mismo siglo— resulta casi nula.

En el censo de 1899, ya el 57,98 % de esta inmigración se asentaba en las provincias Camagüey y Oriente (entonces Puerto Príncipe y Santiago de Cuba, respectivamente), y la composición por sexo es mucho más equilibrada en relación con el censo referido antes (51,24 % de hombres), aunque sólo constituían el 0,18 % de toda la población de la Isla (*Inf. sobre...*, 1899, 1900).

La crisis y decadencia del sistema colonial español en América, la tenaz lucha del pueblo cubano por su independencia y la frustración de ésta con la implantación de una república neocolonial dirigida desde Estados Unidos de América, condicionaron que la fuerte penetración de capitales norteamericanos en la industria azucarera viniera aparejada con la adquisición de fuerza de trabajo barata para el corte de caña y otras labores agrícolas, mediante la inmigración de miles de antillanos franco y anglohablantes, en lo fundamental. En esencia, esto significó una peculiar resurrección de la *trata negrera* —en este caso, intracaribeña— y una burla histórica a la abolición de la esclavitud realizada apenas dos décadas atrás, pero ahora en las condiciones del capitalismo monopolista.

Durante las tres primeras décadas del siglo XX, la migración externa va a desempeñar un relevante papel en el poblamiento de Cuba en cuanto a la fuerza de trabajo económicamente activa, con el objetivo de restaurar la economía nacional arrasada por la guerra de 1895. Después del monto global de la inmigración hispánica (57 %), la del Caribe insular ocupa el segundo lugar en importancia (25 %). Si seguimos este proceso en diferentes periodos (Cuadro 17), vemos su crecimiento acelerado entre 1914 y 1928, coincidente con el inicio, desarrollo y fin de la Primera Guerra Mundial, así como parte de la posguerra (Pichardo, 1969, t. II: 237-276 y 369-370).

CUADRO 17
INMIGRANTES EN CUBA
(1904-1934)

Periodos	Total de inmigrantes	% del Caribe insular
1904-1908	178 326	2,3 ^a
1909-1913	188 906	5,0
1914-1918	108 245	26,7
1919-1923	415 111	33,1
1924-1928	232 189	41,6
1929-1934	40 241	25,5
Total	1 293 058	24,8

^a Sólo Puerto Rico.

FUENTE: Centro de Estudios Demográficos: *La población de Cuba*, 1976: 75.

En relación con la composición por sexo, a diferencia de otros procesos de poblamiento —como el hispánico, cuyo índice de masculinidad tiende a decrecer, o del chino, con un peso casi absoluto de la inmigración masculina—, en éste, el índice de masculinidad tiende a elevarse de manera paulatina. De 142 hombres por cada 100 mujeres en la muestra de 1861, aumenta a 167 en el censo de 1907 y llega a 632 en el de 1953 (Cuadro 18).

CUADRO 18
COMPOSICIÓN POR SEXO DE LOS INMIGRANTES
DEL CARIBE INSULAR DURANTE EL SIGLO XX
(por censos y en %)

Censos	Varones	%	Mujeres	%	Total
1907	4 505	62,58	2 693	37,42	7 198
1919	36 292	81,35	8 318	18,65	44 610
1931	91 660	82,83	18 992	17,17	100 652
1943	32 863	83,00	6 732	17,00	39 595 ^a
1953	24 196	86,34	3 827	13,66	28 023
1970	26 916	81,63	6 057	18,37	32 973

^a Estimado.

FUENTE: Censos de la República de Cuba correspondientes a los referidos años. (Elaboración propia.)

Entre 1912 y 1929, más del 90 % de la inmigración haitiana y jamaicana estaba compuesta por personas en edad laboral (de 14 a 45 años). Mientras sólo uno de cada diez jamaicanos eran analfabetos, ocho de cada diez haitianos no sabían leer ni escribir. De ellos, mientras sólo algo más de un quinto de los jamaicanos varones eran casados, la inmensa mayoría de los haitianos (90,7 %) eran jóvenes solteros. En este sentido también podemos comparar los años pico de ambas migraciones respecto del desbalance por sexo. Si en 1919 inmigraron 760 jamaicanos por cada 100 mujeres; en 1921, a Cuba entraron 4 456 haitianos por cada 100 mujeres, lo cual evidencia un amplio desequilibrio en la composición sexual (Pérez de la Riva [d], 1979, t. II: Tablas VI y VII).

Este proceso de poblamiento condicionó, sin dudas, la realización de múltiples matrimonios mixtos con mujeres nacidas en Cuba; en particular, en el área de mayor concentración de antillanos, donde desde el siglo pasado ha resultado habitual el crecimiento na-

tural de sus descendientes, así como la lógica presencia de interflujos culturales en el ámbito familiar y social.

En este aspecto, en el poblamiento caribeño insular de Cuba también pueden observarse tendencias macrorregionales propiciatorias de determinadas manifestaciones culturales locales con independencia de las migraciones internas de tipo económico. Precisamente el área oriental tuvo el mayor crecimiento de esta población (Cuadro 19).

Parte de la población antillana del área oriental hacía alternativamente las zafras azucarera y cafetalera. Al finalizar la primera, miles de trabajadores acudían durante el llamado "tiempo muerto" a realizar la cosecha de café en el área montañosa de las actuales provincias Granma, Holguín, Santiago de Cuba y Guantánamo. Según narran los propios protagonistas, sólo los más viejos y los niños quedaban en los bateyes de las colonias cañeras (Pedro [b], 1966, no. 1; Guanche y Moreno [a], 1988: 26-27; Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC); todo el que podía trataba de sobrevivir en el contexto del desempleo crónico.

CUADRO 19
DISTRIBUCIÓN DE LA POBLACIÓN DEL CARIBE
INSULAR POR MACRORREGIONES
(en %)

Censos	Área centro-occidental ^a	Área oriental ^b
1907	20,41	79,59
1919	7,58	92,42
1931	6,25	93,75
1943	3,99	96,01 ^c
1953	2,08	97,92
1970	6,91	93,09

^a Incluye las antiguas provincias de Pinar del Río, La Habana, Matanzas y Las Villas.

^b Incluye las antiguas provincias de Camagüey y Oriente.

^c Estimado.

FUENTE: Censos de la República de Cuba correspondientes a los referidos años. (Elaboración propia.)

Asimismo, a diferencia de las corrientes de asentamiento seguidas históricamente por los poblamientos hispánico, africano y chino hacia el área centro-occidental, de acuerdo con los niveles de desarrollo económico y social alcanzados durante la etapa colonial e, incluso, durante la primera mitad del presente siglo, el poblamiento del Caribe insular tendió a concentrarse más en la antigua provincia de Oriente, en el área bañada por el mar Caribe y cercana a sus lugares de procedencia (Cuadro 20). Con independencia de la histórica entrada clandestina, todo este proceso estuvo regulado por las leyes de los distintos gobiernos.

Casi al finalizar la primera intervención norteamericana, el general Leonard Wood promulgó la Orden Militar 155 de 15 de mayo de 1902, la cual regulaba la inmigración para evitar que los braceros ofrecieran su mano de obra barata y proteger así la industria azucarera norteamericana. En el gobierno de Tomás Estrada Palma se dictó una ley de 11 de julio de 1906

que autorizaba la entrada al país de familias dispuestas a labores agrícolas, así como braceros de determinados países de Europa, con el fin de asentarse en Cuba. Pero el 20 de agosto del mismo año, José Miguel Gómez, el nuevo presidente, promulgó el Decreto 743 que constituyó el reglamento para la ejecución de la Ley de Inmigración, Colonización y Trabajo, el cual permitió autorizar a diversas empresas y productores particulares para introducir en Cuba múltiples "colonos inmigrantes". No obstante, el 80 % del crédito otorgado para aplicar esta ley se dedicó a fomentar la inmigración de familias de Europa e islas Canarias, y el 20 % restante a favorecer la inmigración de braceros de Suecia, Noruega, Dinamarca y el norte de Italia.

CUADRO 20
COMPOSICIÓN DE LA POBLACIÓN DEL CARIBE
INSULAR EN CUBA Y EN ORIENTE DURANTE EL
PRESENTE SIGLO

Censos	Población del Caribe insular	% respecto de la población de Cuba	% de la población en Oriente respecto de toda esta inmigración
1907	7 198	0,35	75,66
1919	44 610	1,54	73,02
1931	110 652	2,79	53,71
1943	39 595	0,83	47,08 ^a
1953	28 023	0,48	41,55
1970	32 973	0,38	51,87

^a Estimado.

FUENTE: Censos de la República de Cuba correspondientes a los referidos años. (Elaboración propia.)

Con la promulgación del Decreto 23 de 14 de enero de 1913, el gobierno de Gómez autorizó a la Nipe Bay Company la introducción en Cuba de 1 000 trabajadores antillanos, amparado en el artículo 16 de la referida ley, e inauguró de este modo la etapa de las denominadas "inmigraciones indeseables", considerada como la de braceros que trabajaban a muy bajos salarios, envilecían el del obrero cubano e influían de manera negativa en el nivel de vida de la población en su conjunto, en especial, el de la población rural.

Presionado por las grandes compañías azucareras norteamericanas necesitadas de mano de obra barata y abundante, el presidente Mario García Menocal decretó una nueva ley de 3 de agosto de 1917, la cual facilitaba la inmigración masiva de antillanos. Así, entre 1913 y 1921, a Cuba entraron 156 000 antillanos, compuestos sobre todo por haitianos (51,92 %) y jamaicanos (48,08 %). De ellos, las tres cuartas partes eran analfabetos.

Sin embargo, con motivo de la crisis económica tras la abrupta caída de los precios del azúcar en el mercado internacional se intentó repatriar a los braceros antillanos, quienes quedaban desocupados al finalizar la zafra, mediante el Decreto 1404 de 20 de julio de 1921, amparado en el artículo 1 de la Ley de Inmigración referida antes. La realidad resultó muy distinta, pues particularmente en el área oriental —ya por entonces con la mayor producción azucarera—, las compañías y los hacendados —lejos de aplicar el decreto— si-

guieron importando mano de obra barata de manera clandestina y por diferentes puertos.

Todo ello obligó a los gobiernos de turno, como apoyo "legal" a la consumación de los hechos, a dictar entre 1922 y 1929, 53 decretos que autorizaban la entrada de braceros del Caribe insular principalmente (Pichardo, 1973-1980, ts. II, III y IV).

Durante la crisis económica y social de la década del 30, la situación de explotación continuó y se acrecentó con posterioridad hasta niveles insostenibles. Las condiciones de vida y de trabajo de los braceros antillanos eran cada vez peores y el desempleo iba en aumento. Las barracas o barracones tipo nave, desaparecidos en la parte centro-occidental de la Isla antes del cese de la esclavitud, volvieron a resurgir en la parte oriental de Cuba con el nuevo tráfico humano.

Todo ello ocasionó la promulgación del Decreto 2232 de 18 de octubre de 1933, el cual disponía la repatriación forzosa de extranjeros sin trabajos ni recursos, cuya inmensa mayoría procedía precisamente del Caribe insular.

La mayoría de los antillanos que se establecieron en Cuba lo hicieron en condiciones estrictamente asociadas con su actividad económica fundamental. Si los jamaicanos se ubicaban, ante todo, en los bateyes de los centrales azucareros por su vinculación con el proceso industrial y los servicios de las compañías norteamericanas; los haitianos construían sus viviendas en las colonias cañeras, por ser el corte de caña su principal medio de vida.

Tanto en uno como en otro lugar, los inmigrantes reprodujeron sus tradiciones culturales. Los jamaicanos realizaban sus fiestas —en especial, la del 1 de agosto—, con sus bailes de cintas y jugaban al *criquet*. Los haitianos continuaron la práctica de sus creencias mágico-religiosas y durante la Semana Santa efectuaron el *bande raré* con todo el complejo proceso de preparación y ejecución de esta festividad, la cual atrae cada año a cientos de personas de los lugares vecinos.

Unos y otros legaron a sus descendientes nacidos en Cuba no sólo el patrimonio de sus abuelos, sino la presencia del biculturalismo y el bilingüismo propios de estos inmigrantes no hispanohablantes, quienes conviven con el resto de la población donde trabajan y se reproducen biológica y socialmente.

Una situación diferente tuvieron los inmigrantes de las islas Caimán, quienes de 1901 a 1907 se asentaron, primero de manera dispersa, al sur de Isla de Pinos (desde 1978, Isla de la Juventud), hasta formar la comunidad de Jacksonville entre 1910 y 1914, quienes vivieron desde entonces de la pesca, la agricultura y la tala para madera y carbón.

La inmigración de los *caimaneros* (como los ha llamado la población local) estuvo determinada por varios factores:

- 1) poca fertilidad del suelo de las islas Caimán;
- 2) acelerado crecimiento demográfico de esas islas;
- 3) necesidad de ganar el sustento diario mediante el enrolamiento de los hombres en barcos extranjeros, para pescar tortugas cerca de Nicaragua y Belice, y venderlas en Jamaica y Cayo Hueso;

4) conocimiento de las costas y mares aledaños a la Isla de Pinos;

5) presencia en Cuba de la intervención militar de Estados Unidos y la explotación de Isla de Pinos por intereses norteamericanos y canadienses, así como la necesidad de romper la barrera del idioma, y

6) el suelo de Isla de Pinos era más fértil que el natal y la posibilidad de dedicarse al cultivo del coco que ya conocían, mediante la adquisición de tierras (Aguilera, 1969, no. 8: 94).

Esta comunidad también se mantuvo a merced de los altibajos de las empresas extranjeras enclavadas en la Isla, y desde la década del 20 hasta la del 50 se realizó una migración interna hacia la zona norte (Nueva Gerona y Santa Fe, sobre todo); algunos llegaron al sur de la isla de Cuba (Batabanó y La Coloma).

Aunque portadores de diversas manifestaciones musicales y danzarias, como parte de sus rasgos etno-culturales propios; al no ascender al centenar desde mediados de la década del 50, su influencia ha resultado cuantitativa y cualitativamente menor, que la de los haitianos y jamaicanos.

A causa de que el actual peso demográfico de los residentes del Caribe insular no debe rebasar el 0,2 % de la población total de Cuba, se efectúa un lógico proceso de asimilación étnica natural, que se acelera de manera paulatina a partir del cese de la inmigración y del nacimiento de la primera generación de descendientes mixturados de caribeños (franco y anglohablantes) con cubanos o con las propias antillanas. De igual modo, los aportes culturales hechos por estos inmigrantes durante varios decenios, pasan a integrarse cada vez más con las manifestaciones locales de sus respectivas áreas de asentamiento, hasta fundirse en nuevas expresiones cubanas. En ellas, la música —tanto religiosa como laica— ha ocupado un relevante papel aglutinador en el conjunto de sus relaciones sociales que conforman la cultura folclórico-popular en constante proceso de enriquecimiento y cambio.

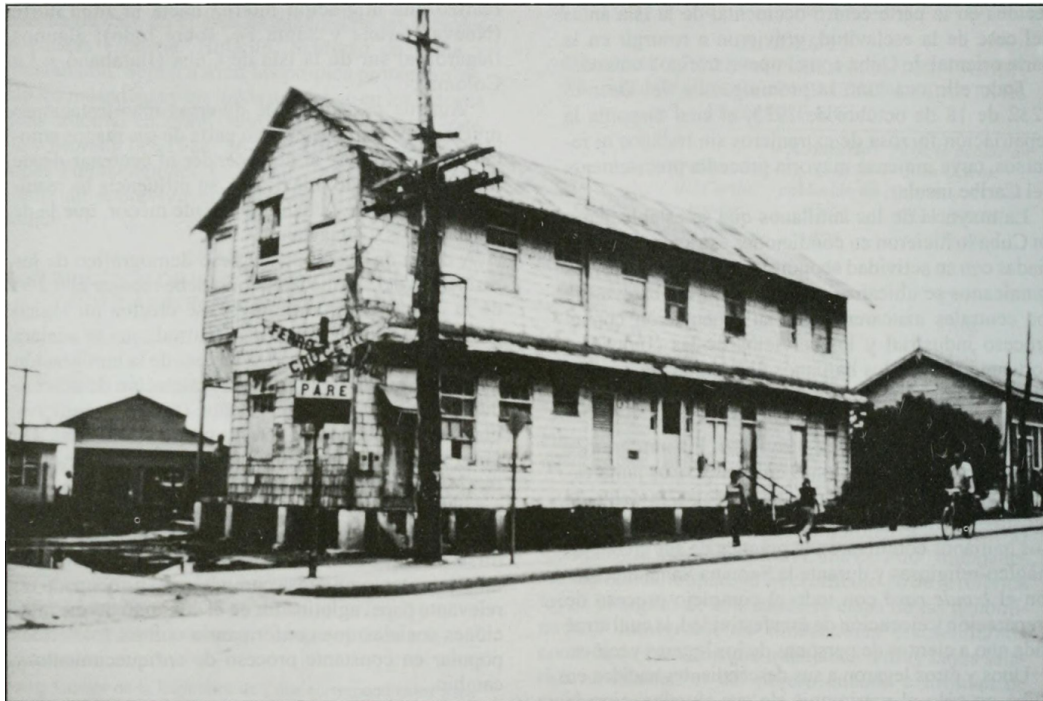
A pesar de la omisión en el censo de 1981 acerca de la composición de Cuba según el lugar de nacimiento de los habitantes, múltiples trabajos de campo efectuados hasta el presente permiten confirmar el predominio de la población originaria del Caribe insular en el área oriental del país, de acuerdo con la tendencia considerada históricamente.

De los 77 municipios que poseen las siete provincias más al este de Cuba: Ciego de Ávila, Camagüey, Las Tunas, Granma, Holguín, Santiago de Cuba y Guantánamo, el 68,83 % de ellos tiene —según el censo de 1981— un índice de migración interna neta negativa; así, la migración más reciente de las áreas rurales a las urbanas —en especial, a las capitales de provincias y de éstas a la capital del país— se ha observado como una corriente de los dos últimos decenios (*Atlas demográfico...*, 1985: 69-72). Durante la década del 90, esta tendencia continúa.

Sin embargo, más que en los inmigrantes del Caribe insular —cuya inmensa mayoría está compuesta por adultos y ancianos—, la movilidad se aprecia en sus

descendientes, así como en el resto de la población cubana; pues el éxodo principal ha estado en jóvenes entre 10 y 39 años. Esto ha tendido, sin dudas, a la difusión del legado cultural del Caribe insular en otros lugares del país, pero a través de nuevos portadores: sus hijos y nietos cubanos.

En este sentido, la presencia de antillanos en el área oriental de Cuba propende a reducirse por las razones expuestas, y, al mismo tiempo, se fusiona cada vez más con las expresiones locales de la cultura cubana, como parte de un proceso de desarrollo característico de los vínculos etnoculturales de los pueblos del Caribe.



Otros grupos de inmigrantes como los norteamericanos, dejaron su huella sociocultural en las áreas de asentamiento (foto José Vega Suñol).

Plomamiento de otros grupos

El peculiar carácter inmigratorio del plomamiento inicial de Cuba y la permanente demanda de fuerza de trabajo para el desarrollo socioeconómico, condicionaron, junto con la presencia de los componentes multiétnicos referidos antes, diversas oleadas desde América, Europa y Asia, las cuales se fueron asentando poco a poco, bien como grupos en lugares de nueva colonización o en las cabeceras provinciales; bien como familias en áreas urbanas principalmente, bien como individuos jóvenes y solteros traídos por familiares residentes en Cuba o bajo un régimen de contrato.

Durante la primera mitad del presente siglo, la colonización más importante desde América fue, precisamente, la de *norteamericanos*, quienes —tras

la frustración de la independencia de Cuba— se vuelcan de manera masiva a la inversión de capitales e implantación en nuevos territorios.

La inmigración norteamericana puede observarse, históricamente, no sólo mediante la información de los archivos parroquiales durante los siglos XVIII y XIX, sino también tras la ley de libre comercio en 1818, por el fomento de ingenios azucareros, plantaciones de caña y almacenes, lo cual representa una pequeña avanzada de la gran escalada que realizaron más tarde.

Durante el período colonial, el mayor peso de la inmigración norteamericana se inclina hacia occidente (93,55 % en 1861 y 83,24 % en 1899), con una pro-

porción algo superior a siete de cada diez en La Habana, como centro del poder político-administrativo.

No obstante, el período de la primera intervención norteamericana (1898-1902) representó el inicio del cambio del desplazamiento de esta población hacia la región oriental y la convierte en el área preferente para la inversión de grandes capitales. Todo ello estuvo condicionado por las siguientes causas:

1. La Orden Militar no. 62 del gobierno interventor relacionada con el deslinde de haciendas comuneras, permitió a las compañías norteamericanas la fácil apropiación de inmensas extensiones de tierra;

2. las tierras ricas y fértiles, pero vírgenes en su mayoría, cubiertas de bosques o sabanas, se vendieron a precios irrisorios, lo cual actuó como un estímulo para la colonización;

3. el ferrocarril central inaugurado en 1902 por The Cuba Company, fue uno de los principales propulsores para el fomento de colonias y comunidades. En el norte de Oriente, los pueblos de Omaja, Bartle, Alto Cedro y Antilla —entre otros— nacieron bajo el impulso prometedor del ferrocarril. Del mismo modo, otros poblados como los de Bayate y Palmarito constituyeron colonias de *suecos*, con la presencia de *daneses, noruegos, fineses, alemanes, ingleses* y algunos *franceses* aglutinados en torno al camino de hierro (Boytel, 1983, no. 1: 40-45);

4. la relativa despoblación existente en el territorio facilitó la operación fundacional de centrales, minas y puertos fundamentalmente, así como la constitución de inmensos latifundios como el de la United Fruit Company, sin tener grandes tropiezos con los intereses nativos;

5. el debilitamiento estructural de la región, herencia de una economía paralizada por la guerra de independencia de 1895-1898 que afectó las plantaciones de caña, tabaco, frutos menores y otras, favoreció la penetración masiva del capital foráneo. Grandes y pequeños propietarios no tuvieron otra alternativa que vender bienes y fincas al advenedizo capital norteño, y

6. la inexistencia de sectores sociales y clasistas capaces de presentar resistencia a los intereses norteamericanos. No existía una "burguesía regional" —con excepción de la burguesía comercial gibareña— ni una clase de hacendados o latifundistas con la fuerza necesaria para esgrimir armas políticas o económicas frente a la geografía yanqui (Vega [a], 1990, no. 10: 213-214).

Las inversiones norteamericanas en Cuba, que en 1896 alcanzaban los 50 millones de dólares, aumentaron de manera sucesiva: en 1906 a 160, en 1911 a 205 y en 1923 a 1 200. Ello incluía la propiedad de las tres cuartas partes de la industria azucarera. "Las mejores tierras agrícolas, los centrales más importantes, las reservas minerales, las industrias básicas, los ferrocarriles, los bancos, los servicios públicos y el comercio exterior, pasaron al férreo control del capital monopolista de Estados Unidos" (*Informe Central...*, 1982: 12).

Todo este proceso de penetración de capitales en los sectores básicos de la economía cubana, se acompañó del consecuente poblamiento de familias e individuos. Los asentamientos norteamericanos en la Isla estuvieron directamente relacionados con la actividad económica fundamental. En este sentido, pueden clasificarse seis tipos de asentamientos: urbanos tradicionales, azucareros, mineros, portuarios, agrícolas no azucareros y agrícolas de colonos independientes (Vega [a], 1990, no. 10: 214).

Según los datos censales, la composición por sexo de estos inmigrantes resultó bastante equilibrada, reflejo de su presencia familiar; pero a diferencia del resto de los procesos migratorios, desde la década del 30 hay un mayor peso femenino (Cuadro 21).

CUADRO 21
COMPOSICIÓN POR SEXO DE LA POBLACIÓN
NORTEAMERICANA RESIDENTE EN CUBA

Censos	Total	Varones	%	Hembras	%	% respecto del total de Cuba
1899	6 444	4 504	69,89	1 940	30,11	0,41
1907	6 713	3 997	59,45	2 716	40,46	0,32
1919	9 555	5 099	53,37	4 456	46,63	0,33
1931	7 195	3 396	47,20	3 799	52,80	0,18
1943	3 800	1 800	47,37	2 000	52,63	0,08
1953	6 503	3 139	48,27	3 364	51,73	0,11
1970	2 178	963	42,22	1 215	57,78	0,02

FUENTE: Censos de la República de Cuba correspondientes a los años referidos. (Elaboración propia.)

Esto también se aprecia en la antigua existencia de matrimonios mixtos con cubanos, observable desde principios del siglo XVIII en las actas bautismales de uno de los archivos parroquiales estudiados (Guanche, Fernández y Campos [c], 1987: 20-21 y 51-52).

Sin embargo, desde el punto de vista cuantitativo, nunca rebasaron el 0,5 % de la población del país, aunque sí influyeron fuertemente en casi todos los aspectos de la vida sociocultural y económica, a causa del *status* neocolonial de la "república" durante más de medio siglo.

Otro significativo proceso migratorio se efectuó desde el área de América Latina continental, el cual tiene su precedente en el período colonial con la entrada forzada de *indios mayas* desde el siglo XVI, así como el permanente contacto, primero, a través del sistema de flotas y, más tarde, por el incremento migratorio tras el proceso independentista de las naciones del continente en las primeras décadas del siglo XIX.

Durante 1848-1861 se reactivó el flujo forzado de *yucatecos*, unos 2 000 entre indios y mestizos en edad productiva. El censo de 1861 recoge 1 046; 68,07 % de hombres y 31,93 % de mujeres, concentrados sobre todo en La Habana y sus áreas cercanas, como fuerza de trabajo sujeta a servidumbre.

El presidente mexicano Benito Juárez cortó, de manera tajante, este comercio inhumano mediante el decreto del 6 de mayo de 1861, con el cual puso fin a tan ominoso tráfico (Rodríguez Piña, 1987-1988, no. 7-8: 86-87). Hacia fines del siglo XIX, según el censo de 1899, sólo llegaban a 755 y, de acuerdo con estudios posteriores, sus descendientes se agruparon en una pequeña comunidad situada en las proximidades de Madruga, al sur, entre los límites de La Habana y Matanzas, donde se han mantenido a través de generaciones (Saruský [c], 1986: 105-113).

Según los datos censales, más de la mitad de la inmigración de América Latina continental también se concentró en la ciudad de La Habana. Por orden decreciente, la mayoría han sido *mexicanos*, sudamericanos —sobre todo, *venezolanos*— y del resto de América Central.

Aunque la proporción por sexos resulta relativamente balanceada, las mujeres predominaron en cuatro cortes censales (Cuadro 22). Esta tendencia de la inmigración femenina también se evidencia en las fuentes parroquiales referidas con anterioridad para

los siglos XVIII y XIX, de modo que se aprecia una continuidad como reflejo de los diferentes matrimonios mixtos.

CUADRO 22
COMPOSICIÓN POR SEXO DE LA POBLACIÓN
DE AMÉRICA LATINA CONTINENTAL RESIDENTE
EN CUBA

Censos	Total	Varones		Hembras		% respecto del total de Cuba
		Varones	%	Hembras	%	
1899	1 968	882	44,82	1 086	51,18	0,12
1907	2 629	1 290	49,07	1 339	50,93	0,12
1919	8 822	5 488	62,21	3 334	37,79	0,30
1931	11 043	6 198	56,13	4 845	43,87	0,27
1943	7 645	3 827	50,06	3 818	49,94	0,16
1953	3 427	1 394	40,67	2 033	59,33	0,05
1970	2 954	1 421	48,10	1 533	51,90	0,03

FUENTE: Censos de la República de Cuba correspondientes a los referidos años. (Elaboración propia.)

De manera semejante al poblamiento norteamericano, su peso cuantitativo no rebasó el 0,3 % del total de la población del país. Junto a ello, los factores lingüístico-culturales más próximos a los de Cuba, contribuyeron al acelerado proceso asimilatorio de sus descendientes.

Mas, las relaciones histórico-culturales entre Cuba y México, así como el papel ejercido por algunos medios de comunicación masiva como la radio y el cine —si tenemos en cuenta que los primeros cines construidos al este de la Isla estuvieron financiados por las compañías norteamericanas entorno a sus inversiones, incluidos filmes de México—, posibilitaron una fuerte influencia de la canción mexicana (corridos, rancheras y boleros).

Por otra parte, la población procedente del resto de Europa se caracterizó, desde el período colonial, por una mayor proporción de franceses, ingleses, italianos y alemanes, que también se asentaron, ante todo, en la capital y en diferentes áreas urbanas. Este predominio se conserva, con sus lógicas variaciones porcentuales, en todos los censos de la república neocolonial. Según el Cuadro 23, esta inmigración tiene su punto culminante —como la hispánica y la antillana— en la década del 30 del presente siglo, cuando alcanza el 0,42 % de toda la población del país, y luego tiende a decrecer hasta hacerse estadísticamente poco significativa.

CUADRO 23
COMPOSICIÓN POR SEXO DE LA POBLACIÓN
DEL RESTO DE EUROPA RESIDENTE EN CUBA

Censos	Total	Varones		Hembras		% respecto del total de Cuba
		Varones	%	Hembras	%	
1899	3 558	2 478	69,64	1 080	30,36	0,22
1907	4 539	3 170	69,84	1 369	30,16	0,22
1919	9 048	6 529	72,16	2 519	27,84	0,31
1931	16 707	10 707	60,74	6 558	39,26	0,42
1943	14 557	8 900	61,13	5 657	38,87	0,30
1953	6 725	4562	67,87	2 163	32,13	0,11
1970	5 160	3 073	59,55	2 087	40,45	0,06

FUENTE: Censos de la República de Cuba correspondientes a los referidos años. (Elaboración propia.)

Ésta deviene una inmigración, ante todo, masculina y cualitativamente más especializada, pues con independencia del "tráfico golondrino", propio de jornaleros, muchos de los residentes invertían sus recursos en el comercio, los servicios y la industria.

Tras el triunfo de la Revolución Cubana, esta inmigración se mantuvo desde Europa Central y Oriental, por la colaboración técnica de diferentes países, como la ex Unión Soviética, Bulgaria, Checoslovaquia y la extinta República Democrática Alemana; pero no influyeron en la música folclórico-popular ni en la diversidad de sus instrumentos y agrupaciones musicales.

Del resto de Asia también arribaron inmigrantes de diversas nacionalidades. Desde principios de siglo hubo árabes, sirios, turcos, libaneses, palestinos, iraquíes y otros, quienes, al tratar de comunicarse en español con su peculiar acento, caracterizaron una parte del comercio minorista (tejidos, hilanderías, sastreías, quincallas) de las ciudades. Muchos de ellos fueron confundidos por la población y denominados de manera genérica *moros* o *polacos*, sin tener en cuenta la real presencia de varios cientos de estos inmigrados de Europa Central.

Durante las tres primeras décadas del presente siglo, la industria azucarera también atrajo a japoneses e hindúes a Cuba, como grupos que se establecieron de manera dispersa o formaron pequeñas comunidades.

Los primeros japoneses vinieron engañados con el mito de la abundancia de dinero durante el alza de los precios del azúcar (1914-1918). Ello originó una propaganda basada en el resultado de varias construcciones realizadas por ellos al regresar a Japón. Mas, el grueso de la inmigración, formada por varios cientos, arribó a la Isla en plena depresión económica. La mayoría eran campesinos jóvenes y solteros dedicados al cultivo de arroz, té, almendra y bambú (caña brava), acosados con los altos impuestos del militarismo nipón. Quienes llegaron en 1924 procedían de diferentes regiones, desde Hokkaido al norte hasta Okinawa al sur. Venían a trabajar en el corte de caña de la finca Mayaguara, actual provincia de Sancti Spiritus, para el central Trinidad, hoy FNTA (Federación Nacional de Trabajadores Azucareros). Mas, la productividad del trabajo resultaba muy baja, y de ellos, sólo los sureños se fueron adaptando al duro cambio de actividad.

La posterior inmigración se estableció en Isla de Pinos —tras la firma del Tratado Hay-Quesada en 1925—, por el precedente creado y la propaganda hecha por la primera migración señalada antes, hasta formar una pequeña comunidad. Aunque también habían sido contratados para el corte de caña, se dedicaron ante todo a la agricultura no cañera: primero, como jornaleros, y luego, como propietarios de varias parcelas de tierra. Quienes habían ido a Trinidad se les unieron más tarde, aprovechando el cabotaje propio de esta zona.

Allí desarrollaron el cultivo de pepinos, melones, ajíes, tomates y berenjenas, cuya mayor parte exportaban hacia Norteamérica, en competencia con los

referidos colonos estadounidenses. Durante el “tiempo muerto” se dedicaban a la pesca. Esta actividad influyó en la presencia y vigencia de diversas artes de pesca de origen japonés en el golfo de Batabanó. Otros alternaron sus labores agrícolas y pesqueras con distintos oficios, como barberos y jardineros.

A fines de la década del 20 ya había más de 300 japoneses en Isla de Pinos (Sarusky [b], 1974, no. 11: 5-6), y muchos permanecieron hasta crear una descendencia. El censo de 1953 recoge 274 japoneses distribuidos en todas las provincias del país, aunque el 39,78 % aún se mantenía en La Habana, en aquel momento incluía Isla de Pinos. El censo de 1970 refleja su virtual decrecimiento; sólo quedaban entonces 207, la mayoría ancianos.

A diferencia de sus padres, que trataban de conservar la endogamia étnica y racial, los descendientes de japoneses nacidos en Cuba comenzaron a contraer matrimonios mixtos, y de ese modo se intensificaron las relaciones familiares y socioculturales con el resto de la población cubana de la zona.

Aunque los viejos residentes japoneses llegaron a conservar muchas tradiciones culturales, como la fiesta del día de los difuntos —que culmina el 15 de agosto con la música y el baile bon odori—, algunos componentes de la dieta básica —como el arroz, el té, los vegetales y el modo de preparar las carnes—, así como determinados elementos de la decoración interior de las viviendas; sus descendientes inmediatos han asimilado y transmitido, en cambio, múltiples hábitos y costumbres del contexto sociocultural cubano, a partir del aprendizaje y uso del español como lengua común y del acceso cotidiano al conjunto de actividades educacionales, laborales y/o recreativas del país.

El cese de la inmigración japonesa también coadyuvó a la aceleración de una asimilación étnica natural, que se evidencia en la tercera generación (los nietos), con independencia de la conservación de muchos rasgos físico-antropológicos.

Asimismo, los *hindúes* vinieron a Cuba durante los tres primeros decenios del presente siglo, como parte de un tráfico iniciado hacia el Caribe y el océano Índico, y controlado por Inglaterra desde mediados del siglo XIX, en condiciones semejantes a las del culí chino.

En un inicio, el contratista en la India pagaba el viaje hasta Jamaica y el contratado estaba obligado a retribuir el importe del pasaje trabajando en el cultivo del plátano; los hombres durante cinco años y las mujeres durante tres. De ahí una parte pasó a Cuba en el contexto general del proceso migratorio desde el Caribe insular, aunque su peso cuantitativo resultó mucho menor.

“La ocupación a la cual se destinaban los hindúes, era el cultivo y corte de la caña de azúcar, al igual que el resto de los braceros antillanos. Sin embargo, en virtud de conocer el inglés, gozaban de una ventajosa posición en los centrales de propiedad [norte]americana. De este modo, algunos pasaron a ocuparse de otras tareas, tales como capataces en los bateyes y colonias” (López Valdés [b], 1977, no. 25: 167).

La mayoría de los inmigrantes hindúes eran campesinos pobres provenientes del *Hindustán*, de la llanura atravesada por el río Ganges. Según los datos aportados por un trabajo de campo, entre 1905 y 1906, en Cuba entraron ilegalmente unos 200 hindúes desde Jamaica y se asentaron de manera dispersa en el valle de Guantánamo. Por 1915, en varios centrales de la zona había trabajadores hindúes: Soledad, Esperanza, Santa Cecilia, Los Caños, Santa Isabel y Romelié. Hacia 1925, nuevos grupos se establecieron en el central Ermita (hoy Costa Rica). Su monto total se estima en unos 2 000 (López Valdés [b], 1977, no. 25: 168-169).

Esta pequeña población, como la colonia de Ermita, se caracterizó por su vestimenta, el régimen y hábitos alimentarios, las costumbres matrimoniales, sus creencias religiosas, así como el trato interpersonal e intergeneracional. Mas, hubo transformaciones, como la costumbre de cremar a sus muertos y esparcir sus cenizas, por la tradición occidental del enterramiento; tampoco trasladaron elementos de su arquitectura tradicional. En cambio, el propio vestuario fue cambiado por sus descendientes al cortarse el pelo y abandonar el turbante; ellos también rompieron con los tabúes alimentarios de la carne de res y reemplazaron el hábito de consumir los alimentos con las manos por el empleo de cubiertos, junto con la incorporación de platos cubanos (Sarusky [a], 1976, no. 24: 9). El desbalance en la composición por sexo y la procedencia territorial y social, troncharon la estructura matrimonial de castas y propiciaron la unión de parejas mixtas.



El crecimiento de la población nacida en Cuba desde la segunda mitad del siglo XIX ha sido superior al resto de las migraciones externas (grabado V. P. Landaluze).

Con la crisis económica de la década del 30, muchos regresaron a sus lugares de origen; sobre todo, a Jamaica, donde el asentamiento hindú ha sido mucho mayor, y quienes quedaron no llegaron a formar comunidades como otros inmigrantes del Caribe insular o los japoneses, sino que se hallaban dispersos en diferentes lugares. Por ello, el proceso de asimilación resultó mucho más rápido.

Los otros poblamientos de Cuba tuvieron un carácter sumamente heterogéneo, pero, desde el punto de vista cuantitativo, su peso específico global o por separado ha resultado poco significativo en relación con los procesos migratorios señalados antes e incomparablemente menores respecto de la población nacida en la Isla.

Poblamiento cubano

Antes de iniciar el análisis de los aspectos fundamentales correspondientes al *poblamiento cubano*, debemos señalar que éste consiste en la resultante histórica de los procesos de asentamiento en Cuba por las migraciones externas, que generaron con posterioridad un crecimiento natural de la población, la cual se fue desarrollando con independencia de las corrientes migratorias externas, hasta alcanzar el nivel y lugar que posee en el presente; es decir, hasta efectuar una profunda *revolución demográfica* (Hernández Castellón, 1988).

Este proceso ha estado condicionado por el crecimiento natural de la población nacida en la Isla y por el papel sociocultural que desempeña la migración interna, compuesta en su mayoría por cubanos.

CUADRO 24
PRINCIPALES CORRIENTES CUBANAS DE MIGRACIÓN INTERNA

Siglos	Periodos	Dirección	Causas	Consecuencias
? - XV	Precolombino	Este-oeste ←	Penetración sucesiva del poblamiento original por el este	Mayores densidades humanas al oriente [agroalfareros]
XVI - XVIII			Traslado de la sede del gobierno colonial hacia La Habana y función puerto-escala de su puerto; esta región deviene gran centro de atracción humana exterior, sin poder precisarse, no obstante, corrientes internas de migración	[Poblamiento sudpeninsular hacia áreas urbanas y canario hacia zonas rurales principalmente]
XVIII - XIX	1792 - 1868	Oeste-este →	Primera expansión del azúcar hasta Las Villas. [Intenso poblamiento africano hacia centro-occidente]	Hegemonía decimonónica de todo Occidente. Creación de la red urbana en centro y occidente
	1868 - 1878	Este-oeste ←	Guerra de los Diez Años [migración de tropas y sus familiares]	Tierras libres de Oriente. Agudizamiento de desigual distribución humana y económica
	1880 - 1899	Oeste-este →	Abolición de la esclavitud y guerra de independencia [1895 - 1898, retirada de tropas españolas y primera ocupación norteamericana]	Cambios en distribución espacial de la población [negra y mulata]. Despoblamiento relativo de Occidente
XX	1900 - 1930	Periferia - centro [de la Isla] (→) O (←)	Expansión territorial de la producción azucarera [Incremento de penetración económica norteamericana]. Construcción del sistema vial central. [Necesidad de incrementar fuerza de trabajo barata con inmigrantes]	Acelerado crecimiento demográfico de las provincias orientales [Brusco aumento de migración externa (Europa-Asia - occidente, Caribe insular - oriente)] Poblamiento lineal notable y urbanización acelerada [hacia oriente]
	1930 - 1958	Concentración de población hacia áreas urbanas Provincia a provincia O (←) O	Crisis económica agraria, latifundios y desalojos Diversificación industrial en la capital Desnivel de salarios y demandas estacionales de brazos	Movimientos cíclicos por contacto e inestabilidad del poblamiento local
	1959 - 1964	Este - oeste ←	Triunfo de la Revolución y arribo a la capital de becarios, tropas rebeldes y sus familiares	Crecimiento capitalino [Pequeña explosión demográfica]
	1964 [- 1970]	Dispersión hacia áreas rurales (←) O (→)	Movilización de recursos naturales [y humanos] en regiones antaño subpobladas	Desaparición paulatina de vacíos humanos y construcción de pueblos rurales
	[1971 - 1994]	Este - oeste ←	Migración intensa de región oriental hacia occidente (Predominio de La Habana, Camagüey e Isla de la Juventud)	Desbalance de fuerza de trabajo joven y más calificada respecto de su lugar de origen. Paulatino repoblamiento de áreas montañosas]

FUENTE: Blanca Morejón Seijas: "Distribución de la población y migraciones internas", en Centro de Estudios Demográficos: *La población de Cuba*, 1976: 140-141 y "Las migraciones", en *Atlas demográfico nacional*, 1985: 69-76.

Un amplio estudio muestral en diez archivos parroquiales de Cuba durante el período colonial, confirma que de 68 784 sujetos registrados como padres en los libros bautismales de "blancos" o "españoles", 50 696 (73,72 %) son nacidos en la Isla y que su proporción en la región centro-oriental (8:10) resulta muy superior a la del área occidental (6:10), a causa del peso absoluto de la migración externa global hacia el oeste de Cuba. El grueso de la población estudiada es nacida en Cuba. Esto propicia la trasmisión estable de un conjunto de tradiciones culturales de gran arraigo en los diferentes asentamientos humanos, lo cual también se aprecia en las manifestaciones e instrumentos de la música folclórico-popular, la cual sintetiza y recrea elementos de diverso origen.

Lo anterior se basa en el predominio de matrimonios homogéneos entre personas nacidas en Cuba (59,39 %) y en la decisiva participación de la mujer nacida en el país (más del 95 %) en los matrimonios mixtos con residentes extranjeros (Guanche [C], 1990).

Las antiguas inmigraciones que originaron la población actual de ciudades como Sancti Spiritus, Camagüey y Holguín (ubicadas lejos de la costa), tienen menos alcance que las relaciones endogámicas intra-territoriales que se efectúan en sendos núcleos urbanos, cuyo peso global de la población endógena entre los siglos XVIII y XIX —según la referida muestra— oscila entre el 87 % y el 90 % de toda la población estudiada, con una migración interna y externa muy poco significativa respecto de la región occidental de la Isla.

Todo lo anterior permite establecer como regularidad histórica del poblamiento de Cuba que el peso decisivo en las migraciones internas desde el siglo XVIII hasta el presente, lo posee la población endógena (nacida en Cuba o cubana) y no la exógena (extranjera).

El Cuadro 24 permite observar regularidades de carácter general, pues estos movimientos multidireccionales de la población tienen una carga de información cultural, lo cual también se manifiesta en los instrumentos, las agrupaciones y las actividades musicales.

A lo anterior hay que añadir tanto el cabotaje por la costa norte (Cabañas, Mariel, Habana, Matanzas, Cárdenas, Isabela de Sagua, Caibarién, Nuevitas, Puerto Padre, Antilla, Nicaro, Baracoa), como por el sur (Nueva Gerona, Batabanó, Cienfuegos, Casilda, Júcaro, Santa Cruz del Sur, Manzanillo, Santiago de Cuba, Boquerón); pues durante todo el período colonial y hasta la década del 30 del presente siglo, ha representado la principal vía de comunicación entre los asentamientos costeros y desde ahí hacia el interior.

Viejos e informantes aún confirman que era más común el contacto de Trinidad vía Casilda con Cienfuegos o Manzanillo por mar, que con Sancti Spiritus por tierra. Los propios archivos parroquiales de ambas ciudades vecinas, constituyen un elocuente testigo de

este hecho, también ejemplificado a nivel de los instrumentos y agrupaciones musicales.

El desarrollo alcanzado por la población cubana desde sus orígenes hasta el presente, permite hablar de una revolución demográfica, cuyos antecedentes coinciden con el proceso de formación de la nación a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Según el estudio monográfico referido antes, la revolución demográfica cubana se ha dividido en dos etapas:

1. "Cuba mantuvo un crecimiento natural relativamente moderado y estable desde los primeros años del presente siglo y la quinta década [de éste], con los valores que han fluctuado entre 13 y 19 [por mil]. La mortalidad refleja su valor más alto en 1907 y comienza a descender posteriormente, pero en realidad la tasa se vio afectada por el incremento de la proporción de menores de 5 años, y estas edades son las de mayor riesgo de muerte. En efecto, estas proporciones pasaron de 8,3 % en 1899 a 16,8 % en 1907. Por otra parte, las tasas brutas de natalidad indican que ésta comenzó su disminución desde el quinquenio 1905-1909. Se puede afirmar que la mortalidad comenzó su descenso desde 1900, primero a un ritmo lento y posteriormente acelerándolo. Por su parte la fecundidad se mantuvo elevada y constante hasta alrededor de 1920 (...), aunque es de notar que la natalidad comienza a descender ya desde el segundo quinquenio del presente siglo. Dados los elevados valores de que parten la fecundidad y la mortalidad, se puede afirmar que los umbrales del siglo actual constituyen también los umbrales de la revolución demográfica cubana. Ya alrededor de 1930 la mortalidad registra valores cercanos a 20 [por mil], en tanto que la natalidad experimenta una moderada reducción [al] 35 [por mil]".

2. "[La] aceleración de la disminución de la mortalidad [se corresponde] con una relativa aceleración en la disminución de la fecundidad (...) En efecto, incluso un poco antes de 1930, la esperanza de vida al nacer inicia un pronunciado ascenso que se mantiene hasta los momentos actuales. La tendencia de la fecundidad sufrió un cambio que podría calificarse de temporal, en el marco de la revolución demográfica, ya que después de un descenso moderado, entre 1920 y 1940, según las tasas de natalidad comienza luego una ligera aceleración de este descenso, hasta el triunfo de la Revolución en 1959 [y comienza] posteriormente un ascenso, motivado por la confianza generada en las masas por la Revolución (...) Esto creó una pequeña explosión demográfica, y puede calificarse así, porque [...] ya alrededor del quinquenio 1970-1975 se alcanza un valor algo menor al del quinquenio 1955-1960 (...) La rápida disminución de la fecundidad cubana, a mediados de la década del setenta, conjuntamente con los elevados valores de la esperanza de vida, ambos similares ya al de los países desarrollados, permiten indicar que Cuba por ese fecha estaba concluyendo ya [en 1975] su revolución demográfica" (Hernández, 1990: 90-93).

En este contexto, la revolución demográfica ha estado determinada, junto con los condicionamientos socioeconómicos y biológicos en cada momento con-

creto, por la población nacida en Cuba, cuyo peso demográfico ha sido decisivo; en especial, durante el presente siglo.

Desde el decenio posterior a la revolución demográfica hasta el presente, se aprecia el desarrollo de la tendencia a la "relativa" homogeneización de grupos sociales y por regiones del país, con el apoyo que significó la nueva división político-administrativa desde 1976. La fecundidad ha tendido a reducirse junto con los niveles de mortalidad, lo cual influye de manera favorable en el aumento de la esperanza de vida al nacer para ambos sexos, como reflejo social del incremento global del nivel de vida.

A diferencia del resto de las formas inmigratorias externas del poblamiento de la Isla, el proceso histórico del poblamiento por personas nacidas en Cuba (criollos y cubanos), tiene un conjunto de peculiaridades que le otorgan, tanto en el ámbito estrictamente demográfico como en el sociocultural, cualidades nuevas que demuestran, desde múltiples puntos de vista, la formación y existencia de un etnos-nación con características propias, el cual se relaciona, a su vez, directamente con los procesos neo-etnogenéticos de los pueblos (naciones) del continente americano desde el siglo XIX y el posterior proceso de consolidación en las difíciles condiciones actuales para el desarrollo.

Si consideramos este proceso histórico a la luz de la teoría etnográfica contemporánea (Bromlei [b], 1983; [a], 1986), la población nacida y residente por más de diez generaciones en Cuba ha constituido la base humana, desde el punto de vista genético y cultural, para la formación y posterior consolidación del *etnos nacional cubano*.

En el gráfico sobre los residentes cubanos respecto del total de la población (1861-1981), que aparece en la parte cartográfica del *Atlas*, pueden observarse tanto el crecimiento absoluto de toda la población de la Isla en 11 cortes censales, como el predominio de los nacidos en Cuba desde la segunda mitad del siglo XIX hasta hoy. Al mismo tiempo se advierte la proporción de los componentes étnicos no cubanos fundamentales, los cuales tienden a disminuir hasta menos del 2% en la última estimación realizada.

El etnos cubano, como organismo social estable y cambiante en el tiempo y el espacio, está conformado por un conjunto de rasgos comunes que lo caracterizan como tal. Con independencia de las modalidades locales y regionales, existen elementos afines de *lengua* (materna; sobre todo, en su contenido vernáculo), *cultura* (en el sentido amplio del término), *carácter* (en lo psicosocial e idiosincrásico) y *autoconciencia* (noción de pertenencia a este pueblo y de diferencia respecto de otros, lo cual se exterioriza en el etnónimo [*cubano*]), que perfilan la *nacionalidad*. Junto con lo anterior existe el sentimiento generalizado de *pertenencia territorial y estatal* y la existencia de un Estado nacional, así como la peculiar *estructura económica y socioclasista* caracterizadora en nuestros días de la *nación* en desarrollo.

Desde el punto de vista bioantropológico, la composición racial de la población cubana no puede reducirse a la simple clasificación "epitelial" que recogen

algunos censos ("blancos, negros, mestizos, mulatos, amarillos" u otro término), pues el color de la piel sólo es uno de los tantos rasgos que conforman las razas (la talla con los múltiples indicadores de la antropometría, la estructura y forma dentaria, sanguínea, dactiloscópica, facial, de la pilosidad, de los tejidos y otras). En este sentido, "los rasgos raciales, como regla, no desempeñan ningún papel etno-diferencial significativo" (Bromlei [b], 1983: 13). En el contexto cubano resulta más importante atender a la amplia red de grupos raciales mixtos y transitorios, que a hipotéticos e inexistentes grupos raciales "puros".

Cuando se profundiza en los orígenes históricos de la población de Cuba, con independencia de la diversidad de procedencias, sale a la luz, de modo sobresaliente, la tendencia general y determinante en cuanto al *mestizaje biogenético* hasta formar diversos círculos endogámicos de lo particular a lo general; es decir, a nivel local, regional y nacional, no sólo condicionados por factores biológicos, sino principalmente socio-culturales.

Uno de tantos ejemplos lo puede constituir el estudio particular de los archivos parroquiales, como el de la ciudad de Holguín durante 1734-1898, el cual llegó a formar un círculo endogámico (matrimonios homogéneos de personas nacidas en la Isla) de 76,11% respecto de otras formas matrimoniales, sólo al nivel de los libros bautismales de las personas clasificadas como "blancos" o "españoles", en una muestra de 4 345 matrimonios. Incluso, del total de personas adultas registradas (8 690), ya el 87,50% había nacido en Cuba, como reflejo del alto peso específico de la reproducción de la población (Guanche, Fernández y Campos [b], 1989: 23-25).

Así, el factor racial no deviene un rasgo primordial del etnos cubano, sino sólo su aspecto exterior (biológico). La exacerbación histórica de este factor ha representado una importante traba (en cuanto ideología y práctica racistas) para la integración plena de todos los componentes de la población de la Isla. Contra esta traba han luchado los principales exponentes, desde el período colonial hasta hoy, de las ideas del progreso social y de la unidad nacional.

Mayor significación tiene la *cultura*, como uno de los rasgos esenciales y al mismo tiempo caracterizador de cualquier etnos; pero no la "cultura" entendida como totalidad abstracta de lo que "hace el hombre" y, por ello, se diferencia de la "natura", ni la estrecha concepción que la reduce a la "cultura artística y literaria", sino el *patrimonio representativo y significativo de los rasgos propios de un etnos; es decir, la cualidad que hace específico a ese pueblo respecto de otros, en cuanto proceso característico y a la vez diferencial, como sistema axiológico y de actividad creadora y reguladora a nivel intrasocial, intersocial y ecológico-natural*.

En este sentido, en su desarrollo histórico, la cultura cubana no sólo se ha nutrido de sus elementos originarios (componentes étnicos antecedentes) —o sea, de sus *raíces*—, sino sobre todo de su potencialidad creadora y reproductora propias que generaron, a su vez, una nueva fuente nutricia (el pueblo cubano) —es

decir, de sus *frutos*—, de las decenas de generaciones nacidas en Cuba, las cuales han sido capaces —primero— de tomar conciencia de sí como pueblo a partir de una existencia previa y de una tradición por transformarse en pueblo para sí, dueño de su identidad y de su futuro. A diferencia del desequilibrio histórico registrado de manera global por el predominio inmigratorio masculino, la población nacida en la Isla ha tenido un alto equilibrio en la composición por sexo, la cual oscila del 57,33 % de hombres en 1861 a 50,58 % en 1981. De manera, que precisamente la población endógena ha determinado, como resultado del crecimiento natural, el equilibrio actual en la composición por sexo de la población del país.

En este sentido, el enfoque etnodemográfico posibilita desentrañar detalles y matices que los estudios demográficos por su carácter global y sintetizador, no incluyen en su objeto de investigación. Por esta razón, no “puede decirse con el más estricto rigor que [Cuba] es un país de inmigrantes” (*Atlas demográfico...*, 1979: 69), sino todo lo contrario: es un país de cubanos, pues la anterior afirmación sólo resulta predominante hasta la primera mitad del siglo XIX, en correspondencia con el proceso mismo de formación de la nación cubana. A partir de aquí —como ha podido apreciarse de manera minuciosa mediante mapas, tablas, gráficos y en el mismo texto—, la inmigración jamás ha sobrepasado hasta hoy el peso y la significación histórico-cultural de la población nacida en Cuba.

Así, tanto la composición por sexo como la distribución por regiones, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el presente, las determina, como regularidad, la población nacida en Cuba con sus múltiples movimientos internos y no sólo la migración externa, cuyo papel resultó significativo tanto a principio del período colonial, como en los primeros decenios del siglo XX.

De acuerdo con los diferentes cortes sincrónicos (censales) señalados, es pronosticable a mediano plazo tanto un mayor grado de equilibrio en la composición por sexo de toda la población, como su distribución más homogénea en todo el país; no obstante el peso de la migración de oriente a occidente y del campo a la ciudad en el último decenio, junto con el crecimiento de las migraciones externas (emigración).

Este hecho influye de manera global en los múltiples contactos culturales de las distintas regiones del país con sus características específicas, pero ello no es óbice para determinar regiones histórico-culturales que, tanto en la música folclórico-popular como en el resto de sus expresiones, devienen propias de una u otra área.

Esto permite conocer la dinámica entre carácter único (nacional) y diverso (regional y local) de la cultura cubana a partir del papel etnodemográfico determinante de su principal componente étnico: *la población cubana* y sus múltiples vínculos internacionales.

En la música folclórico-popular de Cuba proliferan numerosas especies y variantes de instrumentos comprendidos dentro de la clasificación de *idiófonos*.

En esta sección quedan agrupados todos los que participan en la integración de diferentes conjuntos musicales laicos y religiosos, así como los *utensilios domésticos y de trabajo* que desempeñan funciones musicales. Estos últimos pueden considerarse en su casi totalidad como idiófonos, en tanto la materia constructiva del objeto mismo produce el sonido al entrar en vibración (cucharas, machete, guataca, sartenes y otros); no obstante, por razones concernientes al análisis global de estos utensilios decidimos mantener en la sección el taburete, ajeno —como única excepción— al criterio clasificatorio que la rige.

Entre los idiófonos cubanos, en las subclases de *golpe directo e indirecto* se concentra la mayor cantidad de ejemplares: claves, *catá*, guataca, cencerro, maracas, güiro y otros muchos; aunque aparece la modalidad de *punteado*, sólo está representada en un tipo de instrumento: la marimbula o marimba. No existen pruebas documentales ni testimoniales, ni se ha observado en la práctica actual el empleo de idiófonos de *frotación y de sople*.

En Cuba, las formas de designación de esta clase de instrumentos es polisémica. Generalmente se aplican voces que identifican o han identificado determinados objetos, los cuales constituyen, en algunos casos, los antecedentes del instrumento de música (sartenes, cajones, clavija); y en otros, uno o varios tipos de idiófonos en correspondencia con su forma o apariencia (campanas, maracas). Estos términos se utilizan de acuerdo con las variantes locales o regionales.

También hay vocablos que aluden a los materiales de construcción (güiro), y en algunos idiófonos se observa una tendencia marcada a la pérdida paulatina del nombre original o más antiguo, por la asimilación de la voz que identifica la materia prima fundamental empleada en su confección (hierros).

Otras voces se relacionan directamente con la práctica de la música. De esta manera, muchos se reconocen con términos onomatopéyicos en correspondencia

con los sonidos que se obtienen durante su ejecución (chachá), o en dependencia de la función que realizan en el desarrollo de un evento musical dado (salidor y quinto, en los cajones).

Cuando en el discurso musical se emplean idiófonos en parejas, el término genérico aplicado puede aparecer tanto en plural para designar cada parte, como en singular al identificar la unidad que constituyen (las claves o la clave); asimismo existe una tendencia recurrente a la sexualización de las partes del instrumento en cuestión (hembra y macho).

En otros casos, cuando se utilizan en grupos de dos o más, se adoptan términos que discriminan aspectos de tamaño, número de percusiones (caja, dos golpes y un golpe, en güiros o *agbes*), y características relativas al plano de altura que ocupa en relación con los otros instrumentos de su tipo que integran el conjunto. Así se asimila el modo de denominación de los conjuntos de tambores en los cuales está más generalizado el empleo de dos o más instrumentos de un mismo género.

En menor medida se hace alusión directa al antecedente étnico-cultural al cual está relacionado el uso del instrumento en Cuba. No obstante, en todos los casos de designación vinculada con diferentes valores semánticos se hallan ejemplos en los cuales se evidencia la relación de muchos de estos términos con vocablos o raíces de referencia lingüística procedente de varias lenguas africanas (*ogán, agogo*); indígenas, hablantes de las lenguas aruaca, caribe y tupi-guaraní, nativos de América (*maraca*); y del créole, hablado por los haitianos asentados en Cuba y sus descendientes (*triyang*). Dentro de esta vertiente, también existe el empleo de denominaciones que identificaron propiamente al antecedente organológico directo del modelo cubano (*erikundi*).

Por lo regular, los propios tocadores realizan la construcción de los idiófonos, con algunas excepciones dadas por la complejidad de su confección o por el uso en ciertos casos de metales, como materia prima, que requieren conocimientos e instrumentos de trabajo particulares.

En los procesos constructivos, cada intérprete y/o artesano aplica los conocimientos empíricos aprendi-

1 Ana Victoria Casanova Oliva, autora.

dos por transmisión oral y/o por la simple observación, recreados y perfeccionados en la práctica a nivel individual o colectivo. Por ello, hay muy variados criterios y detalles de confección que varían de un constructor a otro, cuando se exponen de manera pormenorizada las técnicas y materiales constructivos empleados, aunque se detecten rasgos esenciales comunes en la fabricación de cada tipo de instrumento.

Estas peculiaridades han condicionado que la confección de los idiófonos de la música folclórico-popular cubana, presente diferentes comportamientos en diversas variantes:

1. Construcción por imitación parcial, total o recreada, como consecuencia de una actitud o iniciativa individual arbitraria, y circunstancial. Ejemplos en esta dirección corresponden a un gran sonajero metálico denominado *campanitas chinas*, usado muy irregularmente en las *chambelonas* (Ortiz, 1952-1955, v. II: 278), y a una matraca doble,² conocida como *chicharra*, que se tocó en la *chambelona* de Marianao (Ortiz, 1952-1955, v. II: 33). De estos ejemplares sólo aparecen referencias en la obra *Los instrumentos de la música afrocubana* y fueron observados, por Fernando Ortiz, en la práctica musical cubana de las primeras décadas del siglo XX.

El idiófono campanitas chinas consistía en "un bastón alto (...) en cuyo extremo hay una sencilla armazón de varillas de la cual penden numerosos trocitos de hierro y campanillas que entrechocan al ser agitados" (Ortiz, 1952-1955, v. II: 278-279), y marcaba los ritmos de la música de las chambelonas.

Por su parte, la llamada chicharra, con función también rítmica, estaba integrada por una rueda dentada insertada "en un pequeño manubrio con dos empuñaduras, que se movían con una o dos manos, y los dientes iban dando sucesivamente en dos lengüetas de dura y algo flexible madera que sonaban fuerte y roncamente al vibrar" (Ortiz, 1952-1955, v. II: 33).

Otro ejemplo visto más recientemente, durante las investigaciones de campo realizadas en 1984 en la provincia Pinar del Río, es el idiófono denominado *chiquichaca*, cuyo empleo estaba limitado a la agrupación de la Cooperativa de Producción Agropecuaria "Vladimir Ilich Lenin", municipio Mantua. Este chiquichaca es un aro de metal de 270 mm de diámetro y 10 mm de grosor, al cual se han fijado 16 cuerpos metálicos agrupados y colocados a una distancia aproximada de 6 mm uno de otro; cada par entrechoca al sacudirse el aro. Este idiófono cumple una función musical rítmica similar a la de las maracas.

2. A partir de tipos establecidos de idiófonos de la música folclórico-popular de Cuba, se crean "nuevos" instrumentos, los cuales presentan, en la mayoría de los casos, una vida efímera y un uso circunstancial, y no trascienden los pequeños ámbitos grupales.

En ocasiones, estas iniciativas individuales rebasan el ámbito grupal y local, y alcanzan áreas geográficas

mayores. Muestra de ello es la fabricación y uso de los grandes sonajeros metálicos del conjunto instrumental de *conga* de la zona oriental de Cuba.

3. Confección de "nuevos" idiófonos que sustituyen a otros instrumentos —no necesariamente idiófonos— con funciones musicales específicas dentro de un conjunto instrumental dado.

Éste es el caso de la confección de *cañambuces* o *bambuces* (*bambúes*), a partir de secciones de caña de bambú, recortadas en sentido del ancho en una longitud adecuada de acuerdo con el instrumento que suplirá. La ejecución de estos idiófonos se ha observado en sustitución del *bongó* y de la función de *bajo*, realizada a lo largo del desarrollo histórico del conjunto de son, por un instrumento idiófono, cordófono o aerófono.

Este bongó está compuesto por dos secciones independientes de bambú, una con uno y medio canutos, y la otra con uno, con medidas respectivas y aproximadas de 640 mm y 500 mm. Ambas partes presentan mangos (construidos también de caña) para asirlos, al sujetar uno en cada mano. La ejecución se realiza al percudir sobre un banco de madera (Eli y Guanche, 1989: 16).

El instrumento construido en función de bajo puede estar integrado por una sola pieza de caña o por tres secciones de distintas longitudes: 1 586 mm (tres canutos), 650 mm (canuto y medio) y 505 mm (un canuto); y diámetros también disímiles: 120 mm, 110 mm y 105 mm, respectivamente. Estas partes están atadas "por largas tiras de lona que las aprisionan en dos puntos, uno próximo a la base y otro en la zona cercana a la sección media del bambú mayor que permite asir a los dos restantes" (Eli y Guanche, 1989: 15-16).

En el primer caso, el bajo se ejecuta, en lo fundamental, mediante el golpe sobre el suelo, aunque de manera eventual puede percudirse con una baqueta sobre el cuerpo. En el segundo, sólo se mantienen las percusiones sobre el suelo (Eli y Guanche, 1989: 15-16). Esta práctica de confección y empleo de los denominados cañambuces, está circunscrita a sólo dos localidades en los municipios San Luis y II Frente, provincia Santiago de Cuba.

4. Confección de cada tipo de idiófono a partir de una gran variedad de diseños y materiales de construcción, que pueden implicar o no nuevas variantes tipológicas, así como del empleo de instrumentos domésticos y de trabajo diversos, lo cual se relaciona a la vez con el desarrollo económico-social del país y las posibilidades individuales. En la mayoría de las veces, estas características traen como consecuencia una simplificación del proceso tradicional de construcción artesanal, al servir de objetos de fabricación industrial o sustituir frutos vegetales o tipos de maderas, ampliándose las posibilidades de confección. Cuando esto se acepta, el nuevo material cumple con las características acústicas necesarias que permiten asimilarlo dentro del contexto tradicional y cultural de los grupos humanos que los utilizan. Por lo general,

2 En Cuba se llamó *matraca* a la *carraca*, voz onomatopéyica que identifica un instrumento de madera en el cual los dientes de una rueda levantan consecutivamente una o más lengüetas, que se utiliza para significar el terremoto al final de las tinieblas en Semana Santa (*Dicc. de la lengua*... 1964: 255). Por lo general, su uso se limitó en Cuba a ciertas ceremonias católicas en las iglesias y se solía emplear por los vendedores ambulantes para llamar la atención sobre su mercancía, y como juguete infantil en Semana Santa y el Día de Reyes.

estas variantes conllevan una mayor explotación acústica del instrumento mismo, hacia la búsqueda de una mayor reverberación del sonido o un cambio tímbrico o de intensidad: sobre todo, en los idiófonos en los cuales sus caracteres morfológico-constructivos no admiten variantes en la técnica de ejecución con adecuados resultados sonoro-musicales.

En general, los idiófonos de la música folclórico-popular cubana, de acuerdo con las mediciones acústicas realizadas, se caracterizan por la reverberación *muy corta* y *corta*³ del sonido que se obtiene durante la ejecución, con un rango entre 0,09 y 0,86 seg., como valores mínimo y máximo, respectivamente. Estos instrumentos presentan los siguientes comportamientos, en cuanto a tiempo de caída del sonido:

a) La reverberación muy corta distingue a todos los idiófonos de golpe directo, cuyos cuerpos están confeccionados de madera o plástico, y a los de golpe indirecto: *de raspado*; *de golpe y/o sacudimiento*, *de golpe y/o sacudimiento y/o raspado*, pero a esta tipología sólo en las dos últimas formas de ejecución.

Estos instrumentos están elaborados a partir de un fruto vegetal, con exopercutientes o no, o de hueso.

b) El tiempo de caída corto resulta característico de los idiófonos de golpe directo contruidos de metal. A este rango también pertenecen los de golpe indirecto, específicamente los de sacudimiento y de raspado; en el primer caso, con percutientes internos que chocan entre ellos y contra el vaso confeccionado de fruto o fibras vegetales, y en el segundo, en los de metal.

c) El tiempo de reverberación considerado como largo aparece en un idiófono de punteado con lengüetas de metal. Como caso particular y sólo como resultado de la ejecución por golpe,⁴ en esta categoría se incluye un idiófono que presenta varias alternativas de ejecución: éstas son golpe y/o sacudimiento y/o raspado.⁵ En este último caso, el tiempo de reverberación del sonido es favorecido por las posibilidades vibrátiles y elásticas del sostén de los percutores, que es el golpeado.

Estas características se sintetizan en el siguiente cuadro:

TIEMPO DE REVERBERACIÓN

a) *Muy corto 0,01-0,30*

Idiófonos de golpe directo

Confeccionados de madera o plástico

claves, catá, cajón

Idiófonos de golpe indirecto

De raspado

Confeccionados de fruto vegetal

güiro

De golpe y/o sacudimiento

Exopercutientes

Confección de fruto vegetal

agbe o chequeré
güiro

De golpe y/o sacudimiento y/o raspado

(Se excluye la modalidad de golpe)

Confeccionados de hueso

quijada

b) *Corto 0,31-1,00*

Idiófonos de golpe directo

Confeccionados de metal

cencerro, *ekón*

Idiófonos de golpe indirecto

De raspado

Confeccionados de metal

guayo

De sacudimiento

Confeccionados de fruto vegetal

Percutores internos

maracas, *acheré*

c) *Largo 1,01-2,00*

Idiófonos de punteado

Lengüetas confeccionadas de metal

marimbula o marimba

EXCEPCIÓN

Idiófonos de golpe indirecto

De golpe y/o sacudimiento y/o raspado

Sólo en la modalidad de golpe

Confeccionados de hueso

quijada

3 Se ha establecido convencionalmente, en cuanto a tiempo de reverberación del sonido, la siguiente escala: muy corta, de 0,01 a 0,30 seg.; corta, de 0,31 a 1,00 seg., y larga, de 1,01 seg. en adelante.

4 Este golpe se explota de forma combinada con otros tipos de ejecución.

5 Las modalidades de ejecución por sacudimiento y/o raspado se encuentran dentro de los ámbitos de la reverberación *muy corta*.

Los *formantes* del campo espectral de casi todos los idiófonos se encuentran en las *frecuencias medias*, en las cuales proliferan las medias bajas y las medias, propiamente dichas; y, en menor medida, las medias altas. Excepcionalmente se hallan formantes en las bajas frecuencias. Asimismo, la intensidad del sonido se mueve, como regla, en el rango *medio*⁶ (entre 51 y 90 db), en casi todos los instrumentos.

Las peculiaridades acústicas en cuanto a *tiempo de reverberación* y espectro, condicionan las funciones musicales de los idiófonos dentro de la música folclórico-popular cubana.

Así, idiófonos con un tiempo de reverberación muy corto y corto, en las frecuencias medias cumplen una función musical eminentemente rítmica en los conjuntos instrumentales en que participan, tanto en la repetición de agrupamientos de relaciones temporales, como en la exposición de diseños rítmicos de carácter improvisatorio, en algunos casos.

Dentro de la función rítmica pueden incluirse cambios tímbricos determinados por la morfología o características constructivas del instrumento, los cuales permiten variantes en la forma de ejecución; o por el empleo de distintas modalidades de toques, características —como veremos en la siguiente sección— de los instrumentos membranófonos de golpe directo. Además, el tiempo de reverberación largo se aprovecha para sintetizar las funciones rítmica y armónica.

En sentido general, una de las funciones rítmico-musicales de mayor presencia se vincula con la exposición de una *línea temporal*, o guía metrorrítmica, que marca la pulsación básica o inicia un tramo temporal (Pérez Fernández, 1982: 64), de función conductora y referencial que se adopta en todos los *ritmos en tempo estricto*. Esto no sólo personaliza la música africana, como plantea el musicólogo ghanés J. H. Kwabena Nketia, sino también las manifestaciones músico-danzarias cubanas de fuerte antecedente africano.

Esta línea conductora que actúa como una pulsación reguladora, “puede ser definida como una pulsación *motor* en el sentido que puede ser articulada con movimientos corporales —meneo de los hombros, movimiento de los pies, sacudimiento de la cabeza, golpes de los pies en el suelo y demás (...) [y que funciona como] un punto constante de referencia por el cual la estructura de frase de un canto, así como la organización métrica lineal de las frases, son guiadas” (Nketia, 1963: 78).

En la música folclórico-popular cubana, esta línea temporal, interactuante con el resto de los instrumentos de un conjunto instrumental dado y referente en muchas ocasiones, suele reforzarse con la participación de varios idiófonos que realizan líneas complementarias. Sólo en casos excepcionales, determinados por el empleo de un grupo de instrumentos idiófonos de una misma especie, se efectúa en uno de ellos una función improvisatoria, sobre la base referencial del resto, como ocurre en los conjuntos de *rumba de cajón* y de *güiros*, o puede aparecer una función rítmica

simultaneada con un papel de base armónica, como acontece en las funciones que asume la marimbu.

Los idiófonos participan en un amplio repertorio, y su empleo está diseminado y generalizado a todo lo largo y ancho del país.

Utensilios domésticos y de trabajo en funciones musicales⁷

El estudio de la participación de *utensilios domésticos y de trabajo* como medio sonoro instrumental y con ciertas funciones musicales, sólo se refiere a los enseres que se emplean en la actualidad en la música folclórico-popular cubana.

Por instrumento musical entendemos los objetos creados por el hombre para producir sonidos y ser utilizados por él con el fin estético de hacer música. Sin embargo, bajo este criterio no podemos considerar como instrumentos musicales los útiles domésticos y de trabajo, pues éstos se confeccionaron para múltiples actividades muy lejanas a esta manifestación artística.

Está demostrado que, para dar respuesta a sus necesidades tímbricas dentro de un conjunto instrumental dado, el hombre se ha valido con frecuencia de los medios domésticos y/o de trabajo a su alcance. En este sentido debe tomarse en cuenta la incidencia del entorno económico y social en que tuvo y tiene lugar esta transferencia de uso doméstico y/o trabajo a la función musical; pues, en ocasiones, las dificultades en la adquisición o construcción de instrumentos musicales, determinan el empleo de variados enseres. A manera de ejemplos citamos la descripción del prestigioso investigador cubano Argeliers León, quien señalaba que “Una pequeña habitación sirve de escenario utilizando como instrumento el tablero lateral de un escarparte, una gaveta de la cómoda para repiquetear, un par de cucharas, el/la sartén, las tenazas de atizar el carbón y unos palos cualesquiera. Con todo esto se tiene una buena rumba” (1974: 141).

Tales referencias no han quedado en el pasado, pues hoy día se mantiene el uso de cucharas, botellas y taburetes como instrumentos circunstanciales para improvisar fiestas de rumba en los solares habaneros y en otros edificios multifamiliares. Estos enseres también se emplean en otros géneros de la música folclórico-popular cubana, por lo que, dado el lugar y función que realizan dentro de los conjuntos instrumentales, los denominamos *instrumentos de la música*, pues con ellos el hombre también satisface sus necesidades estético-musicales.

Todos los utensilios domésticos y de trabajo que nos ocupan aquí, no presentan el mismo rango en su función como instrumentos de la música; por ello, para su análisis, diferenciación y agrupamiento, se han seguido tres criterios clasificatorios esenciales basados en: la *morfología*, la *participación* y la *identidad* características de cada uno.

6 Se considera la siguiente escala convencional: nivel de intensidad bajo, hasta 50 db; medio, de 51 a 90 db, y alto, 91 db o más.

7 Laura Vilar Álvarez, autora.

I. *Morfología*: sólo se refiere al aspecto externo del objeto, a su forma. Se incluyen los utensilios domésticos y de trabajo que, en su función como instrumento de la música, no sufren cambios en su morfología original. Es decir, se emplean tal y como fueron creados; así una vez concluida su participación en la música, éstos asumen de nuevo su función inicial. También comprenden los útiles que sufren algunas modificaciones no esenciales en su forma original, pero que les permite recuperar su función primaria, y, finalmente, aquellos cuya morfología se transforma al convertirse en instrumento de la música y si pierden su función de origen.

II. *Participación*: sobre esta base se agrupan los utensilios domésticos y de trabajo cuya presencia

como instrumento de la música en un conjunto instrumental es ocasional o habitual.

III. *Identidad*: en este caso entendemos por identidad, la cualidad, valor o función que desempeña un instrumento de la música en un conjunto instrumental determinado. En este sentido se incluyen los utensilios que adquieren, como instrumento de la música, una identidad *adoptiva*, cuando asume las funciones de otro instrumento, y aquéllos con una identidad *propia*, cuando el conjunto instrumental en que participa requiere de él y no de otro instrumento.

En el siguiente cuadro se expresan los criterios antes expuestos y vinculamos con ellos un grupo de utensilios muy frecuentes en el quehacer musical folclórico-popular cubano.

	SIN CAMBIOS	cucharas, botellas, palangana, cubo, serrucho, ⁸ machete, taburete, guayo de la cocina, garabato y pilón
MORFOLOGÍA	CON ALGUNAS MODIFICACIONES	guataca, reja de arado, hierros (llantas de automóviles, frenos de tractor, etc.)
	TRANSFORMADA	sartenes
PARTICIPACIÓN	OCASIONAL	cucharas, botellas, palangana, cubo, serrucho, machete, taburete, guayo de la cocina y pilón
	HABITUAL	garabato, guataca, reja de arado, hierros (llantas de automóviles, frenos de tractor, etc.), sartenes
	ADOPTIVA	cucharas, botellas, palangana, cubo, serrucho, machete, taburete, guayo de la cocina y pilón
IDENTIDAD	PROPIA	garabato, guataca, reja de arado, hierros (llantas de automóviles, frenos de tractores, etc.), sartenes

Los criterios utilizados han permitido —como se observa en el cuadro anterior— el agrupamiento de los instrumentos, y con ello se evidencian tres niveles o rangos diferentes:

1. utensilios domésticos y/o de trabajo que en la función de instrumento de la música, no pierden su condición originaria;

2. utensilios domésticos y/o de trabajo que en función de instrumento de la música, pierdan o no su condición originaria, se acercan a la categoría de ins-

trumento musical, por su participación e identidad dentro del conjunto instrumental; y

3. utensilios domésticos y/o de trabajo que como instrumento de la música, transforman su morfología original de manera intencional y pierden así su estructura inicial; tienen una participación estable en el conjunto instrumental y una identidad propia. Por tales motivos, estimamos que adquieren la categoría de instrumento musical.

⁸ Antiguamente, el serrucho y el machete tenían una participación estable dentro del conjunto instrumental en que se desarrollan.

Utensilios domésticos y/o de trabajo que en función de instrumento de la música, no pierden su condición originaria

En este grupo se incluyen los útiles sin ningún cambio en su morfología originaria, con una participación ocasional en el conjunto instrumental al cual se integra y con una identidad adoptiva; es decir, asumen la función de otro instrumento musical.

Creemos oportuno dividir este grupo en dos subgrupos a partir del criterio de participación; pues, si bien en ambos la participación es ocasional, hay algunos útiles cuyo empleo como instrumento de la música resulta puramente casuístico —éstos los incluimos en el subgrupo 1—, mientras que otros, aunque se usan de manera ocasional, siempre asumen la función de un mismo instrumento musical en franca tendencia estabulizadora, y ocupan el subgrupo 2.

Subgrupo 1

Dentro del primer subgrupo consideramos los cubos, vasijas, latas, cazuelas, botellas, palanganas, palas, entre otros, empleados en las festividades de carácter popular y por lo general de gran masividad, como el carnaval —tanto en Europa como en América y el Caribe—, en el cual el pueblo sale a las calles a disfrutar de este evento y hace sonar disímiles objetos.

En Cuba se utilizaron en las festividades del Día de Reyes, ya desde el siglo pasado, así como en las congas políticas o callejeras, en la primera mitad de la presente centuria. Actualmente se ven en las comparsas camagüeyanas en las cuales se sale a la calle con toda clase de cacharrería: cubos viejos, ollas, cajas de madera o de cartón, etc.; en las famosas charangas de Bejucal, en los carnavales de los pueblos del interior de la República, así como en cualquier festividad política social de marcado carácter popular.

Un ejemplo, ya en desuso, del empleo de útiles de la cocina en otras funciones lo constituye el pilón, el cual se define como una especie de mortero para majar granos u otras cosas (*Dicc. ilustrado de...*, 1980: 488).

Al respecto Fernando Ortiz plantea lo siguiente: "En Cuba también los negros han usado el pilón para preparar su comida usual; pero hoy día el pilón ha caído en desuso, aunque no totalmente. Y al compás del pilón las negras cantaban sus tradicionales canciones (...) aún suelen emplearse los viejos pilones africanos en los nuevos templos santeros de los lucumis y los ararás, para hacer ciertas comidas rituales de Changó y de Evisio. Esos pilones rituales de Changó y de Evisio no tienen carácter musical, si bien mientras en ellos se machaca para preparar la comida se va cantando a ritmo un saludo dedicado al dios" (1952-1955, v. III: 116).

Otro ejemplo de la participación de utensilios domésticos en función de instrumentos de la música, lo constituye el empleo de un cubo metálico desfondado en el conjunto instrumental del grupo Petit Dancé de



Cubo utilizado por el grupo Petit Dancé. Las Tunas, 1989.

la provincia Las Tunas, grupo este integrado en esencia por haitianos y sus descendientes.⁹

Esta vasija la atraviesa una sogá por su interior con la cual se forma una gaza que sirve de sujeción al instrumento. Para facilitar la ejecución, el tocador se coloca de pie y pasa la sogá, la cual enlaza el recipiente por su cuello de manera, que éste quede colgando en el aire entre la cintura y su pelvis. La percusión se logra al golpear la superficie del cubo con uno o dos palos, según desee el instrumentista. En este conjunto, tal recipiente cumple la función musical del catá y como tal se le identifica con el término *catayé*.

En la provincia Camagüey ocurre un fenómeno similar con el catá del grupo Caidije, también de antecedente haitiano. En este caso se utiliza una lata, de las que sirven para envasar el aceite vegetal, y la forma de sujeción y ejecución es semejante.¹⁰

En estos ejemplos se manifiesta que sólo las posibilidades tímbricas de los objetos justifican su inclusión en un conjunto instrumental dado. En ambos, el sonido con timbre metálico y con mayor intensidad sonora, resulta mucho más audible que el emitido por el catá primario construido de cañabrava, y los portadores de estas expresiones músico-danzarias prefieren aquél a éste.

9 Observaciones de campo al grupo Petit Dancé, Las Tunas, 1988.

10 Observaciones de campo al grupo Caidije en la ciudad de Camagüey, 1989.



Pala perteneciente al grupo de tambores de bembé de Silverio Rodríguez Tomason. Frank Pais, Holguín, 1988.

De manera muy particular existe en el municipio San Germán, provincia Holguín, un conjunto instrumental de bembé formado por tumbadoras, llantas, jarros y cucharas, estos últimos como sustitutos de los idiófonos (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 140). En esta misma provincia, pero en el municipio Frank Pais, se utiliza, también dentro de un grupo de bembé, la parte metálica de una *pala* en lugar de un idiófono de metal (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 45).

La pala referida está formada por una plancha metálica cóncava adosada a un mango de madera. Este instrumento sirve para cavar o palear. Para su ejecución, como instrumento de la música, se elimina el mango de madera; el tocador permanece sentado o de pie, sujeta con una mano el metal y con la otra golpea, con una varilla de acero, la parte más ancha de la pala, lugar donde alcanza mayor intensidad el sonido que se produce. En los dos ejemplos mencionados, la lata y la pala asimilan la función de la guataca o de alguna otra tipología de campanas o cencerro.

En el municipio Céspedes, provincia Camagüey, se sustituyen las sartenes de la conga por la parte metálica de dos palas. Estos útiles se fijan a un tablero como el de las sartenes y se cuelgan al cuello mediante una correa o banda. El tocador de las palas permanece de pie y las hace vibrar golpeándolas con un hierro cualquiera (Diario de campo, Camagüey, 1989: 329).

Otro ejemplo particular al respecto se observó en la conga La Victoria del municipio Guáimaro, provincia Camagüey. En esta zona se utilizan unas planchuelas de metal con un mango fijo, en sustitución de las sartenes del conjunto (Diario de campo, Camagüey, 1989: 41).

La botella de cristal sirve para acompañar la rumba, en la cual ocupa el lugar de la clave; mientras en los conjuntos instrumentales propios de los haitianos y sus descendientes asentados en Cuba —de manera muy específica, dentro de las prácticas del vodú y del *gagá*— sustituye a la guataca o triyang.

Este recipiente se utiliza, con mayor o menor regularidad, en los conjuntos antes mencionados porque satisface las necesidades tímbricas del evento sonoro en que participa. Sin embargo, al ser un objeto de un material tan frágil como el cristal, sus posibilidades resultan muy limitadas, pues el tocador siempre corre el riesgo de que ésta se rompa y lastime sus manos.

Hoy día, la botella tiene dos formas de ejecución: en la primera se mantiene sujeta con una mano y con la otra se golpea suavemente su cuerpo con cualquier objeto duro, preferentemente de metal; en la segunda se sopla por su abertura, lo que hace vibrar la columna de aire, de esta manera asume las características de un instrumento aerófono. Las observaciones realizadas y los testimonios recogidos confirman que en Cuba hay un mayor uso de este recipiente como idiófono y no precisamente como aerófono.

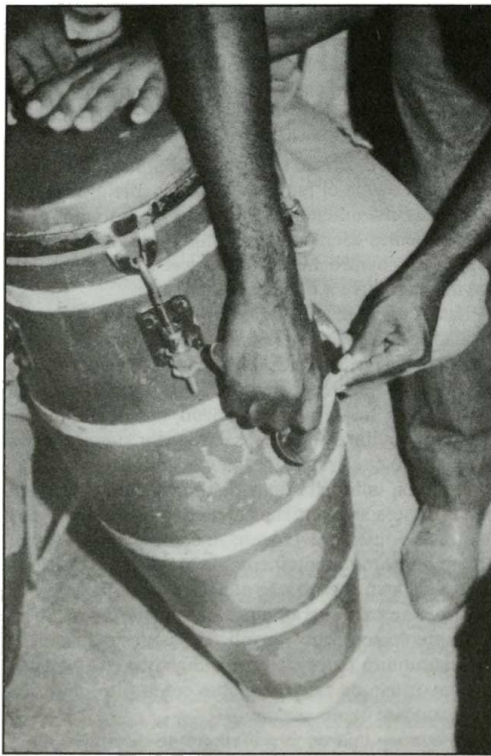
Se conoce una tercera variante de ejecución, pero no se practica en la actualidad. Ésta consiste en el empleo de un grupo de botellas llenas de agua con diferentes niveles, para semejar la sonoridad de la marímbula. Estas botellas afinadas con una relación interválica aproximada entre los grados tónica, subdominante y dominante de una escala diatónica, cumplió la función de bajo armónico, como el idiófono de punteado referido en el conjunto de son. A este instrumento le llamaron piano de botellas y se empleó con cierta regularidad en el municipio Morón, provincia Ciego de Ávila.

Otro ejemplo similar se observó en 1973 por el destacado investigador cubano Samuel Feijóo en la provincia Sancti Spiritus. Así lo describe Feijóo: “[un] piano de botellas [llamado] ‘botellófono’ [que] se afina con agua. De acuerdo con la cantidad [de agua que tenga] sale el tono. Mientras menos agua tenga la botella el sonido es más agudo” ([a], 1975, no. 17: 299). Inferimos que esta modalidad pudo haberse empleado en otros sitios del país, siempre de manera ocasional.

Subgrupo 2

Dentro de este subgrupo se incluyen las cucharas, el guayo de la cocina, el serrucho, el machete y el taburete.

La cuchara es un utensilio de mesa, en forma de palita, cóncava, con mango. Por lo general se construyen de madera o de diferentes aleaciones, como aluminio, plata, cobre, alpaca o calamina.



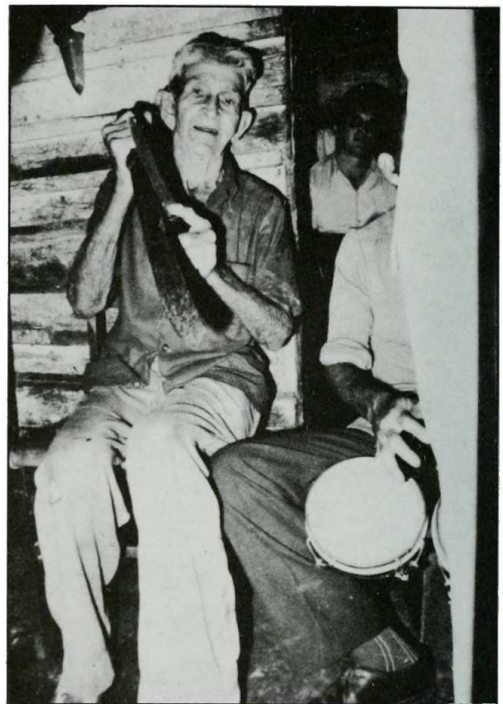
Ejecución de la cuchara sobre la caja de una tumbadora. Matanzas, 1982.

En el caso que nos ocupa, como instrumento de la música, sirven tanto las de madera como las de metal. Si fuesen de metal, se prefieren las de plata u otro metal resistente, que contribuye a una mayor brillantez en el timbre y se obtiene un sonido más agudo. Está demostrado que las cucharas de calamina no sirven como instrumento de la música, pues al percutirse se doblan y el timbre tiende a ser muy opaco.

Según las observaciones hechas por Fernando Ortiz se confirma que "también se usan *cucharas* de palo y las de jicara o cáscaras de güiro, pero las metálicas son hoy día más comunes y hacen más ruido" (1952-1955, v. II: 221-222). Las nuestras evidencian que las cucharas que se utilizan actualmente son las de metal, con una franca desaparición de las señaladas por Ortiz.

En la práctica musical cubana se emplean dos cucharas, tanto como percutores de otro instrumento, como una botella o un cajón, en función de catá o guagua, o como instrumento de la música independiente. Retomamos los criterios de Fernando Ortiz, quien divide la ejecución de las cucharas en tres variantes: "Las *cucharas* se tañen de diversas maneras: 1ra: Se toman las dos *cucharas*, una en cada mano por sus respectivos mangos, y se percuten sobre una mesa, cajón, caja de tambor o madera dura, por su parte

Foto: María Elena Vinuesa



Miguel Mariano Rives, tocador de machete. La Tumbita, La Fe, Isla de la Juventud, 1985.

Foto: Rolando Córdoba

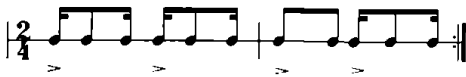
convexa; 2da: con la mano izquierda se ase una cuchara entre el dedo pulgar y la palma, prescindiendo del mango, de modo que su concavidad quede sobre la palma formando un hueco de resonancia. Se percute sobre la superficie análoga de la otra cuchara movida por la mano derecha; 3ra: se sujetan las dos cucharas por el extremo de sus mangos con la mano derecha, colocando la parte cóncava de la una sobre la de la otra, y con ambas así juntas, se golpea sobre la palma abierta algo concavada de la mano izquierda, como a veces se hace con las castañuelas con lo cual se produce un entreochoque doble y repetido" (1952-1955, v. II: 222-224). Hoy día, las cucharas mantienen las mismas formas de ejecución que señalara Ortiz.

El empleo de las cucharas se advierte, en especial, en los conjuntos de rumba, en los cuales han logrado una mayor presencia, también se les recuerda en los conjuntos de son más primarios con los que se realizaban las serenatas y se tocaba *sucu-sucu* acompañado de *bandurria*, *taburete*, y en los cuales las cucharas sustituían a las claves.¹¹

En Ciudad de La Habana, varios testimonios confirman la presencia de este enser de mesa como sustituto de las claves o de los percutores del catá de la rumba. A manera de ejemplo exponemos el discurso rítmico de las cucharas que tienen la función del catá en una rumba escuchada en la Isla de la Juventud.¹²

11 Miguel Mariano Rives Blanco, *Boris*, n. 1900. La Fe, Isla de la Juventud, 1987 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

12 Toque de cucharas en la grabación realizada al grupo de rumba de Pedro Vicoet Caballero, n. 1934. Nueva Gerona, Isla de la Juventud, 1987. De no indicarse lo contrario, las transcripciones se hicieron por su autora.



(1970, no. 31: 10)

El guayo de la cocina es un utensilio cuya finalidad consiste en rallar alimentos. Está compuesto por una plancha metálica con agujeros montada en un bastidor de madera o simplemente doblada en forma semicircular. Como instrumento de la música no resulta importante la forma de este útil, pues existen variadas tipologías de ralladores. Lo esencial radica en la parte metálica con que se produce el sonido.

Se le denomina guayo de la cocina para diferenciarlo del güiro o guayo confeccionado de fruto vegetal o metal. Para la ejecución, el tocador puede estar sentado o de pie según lo desee, sujeta el guayo con una mano y con la otra raspa con un tenedor o un cuchillo la parte del metal, al realizar movimientos ascendentes y descendentes del brazo.

El guayo de la cocina participó en los conjuntos instrumentales que formaban, de manera ocasional, los caimaneros y jamaicanos asentados en la Isla de la Juventud, para celebrar sus festividades en las cuales se bailaba *round dance*, vals, calypso, sucu-sucu, entre otros tipos de música. En estos conjuntos, su función estribó en sustituir al güiro o guayo al efectuar la línea rítmica conductora del conjunto.

El machete y el serrucho son utensilios de trabajo que en funciones musicales no sufren ninguna transformación morfológica. Por asemejarse en sus posibilidades tímbricas, pudieran utilizarse indistintamente en el mismo conjunto instrumental. No obstante, los testimonios y las observaciones efectuadas demuestran un mayor empleo del machete; probablemente, por ser éste de uso más amplio y cotidiano que el serrucho. El campesino cubano se sirve del machete tanto para labores agrícolas, como domésticas.

De manera particular, en la Isla de la Juventud se recuerda a Domingo Pantoja, quien modificara algo su machete. Esto consistía en hacer por la parte opuesta al filo unas ranuras, con una distancia aproximada entre ellas de un centímetro, con la finalidad de obtener dos timbres: uno por la superficie lisa y otro por la dentada. No obstante, este enser se usa por regla general sin variar su morfología original (Diario de campo, Isla de la Juventud, 1985, v. 2: 23).

El machete se empleó en los conjuntos de sucu-sucu y de parrandas. En la actualidad lo hace de manera circunstancial en el conjunto de sucu-sucu de Mongo Rives, Isla de la Juventud, donde acompaña junto al laúd, el punto campesino, así como al sucu-sucu propiamente dicho.

En cuanto a la presencia de este instrumento, María Teresa Linares expresa que "en Isla de Pinos [el sucu-sucu] era interpretado por un conjunto de *guitarra, tres, bongó* y un machete (como raspador)" (1970, no. 31: 5). La propia investigadora señala que en el sucu-sucu el machete mantiene el siguiente ritmo.

En el municipio Majagua, provincia Ciego de Ávila, el machete acompañó las parrandas junto con la bandurria, las claves, el tres, la marimbula y la quijada por la década del 30. En la actualidad, durante los festejos por la Semana de la Cultura en esa provincia, salen las parrandas del Bando Rojo y del Bando Azul portando este utensilio como integrante de los respectivos conjuntos instrumentales en que intervienen tres, guitarra, claves, maracas, bongó y, de manera ocasional, la marimbula y el violín.

En la localidad de Cacocum, provincia Holguín, este útil participa en los guateques campesinos y en las parrandas carnavalescas. De manera muy particular se detectó en Jobabo, provincia Las Tunas, el empleo del machete en un conjunto de bembé, integrado además por dos güiros, guataca y dos membranófonos (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 574).

Este utensilio se ejecuta sujetándolo por el mango, de manera que la hoja quede perpendicular respecto del suelo. Con un cuchillo o cualquier objeto de metal se golpea o raspa por la parte opuesta al filo, para evitar que éste se melle.

Su función musical es como sustituto del guayo. Cuando participa junto a él, siempre hace el mismo

Reja o muela de arado empleada en el conjunto de tambores ivesá del cabildo Santa Bárbara. Sancti Spiritus, 1981.

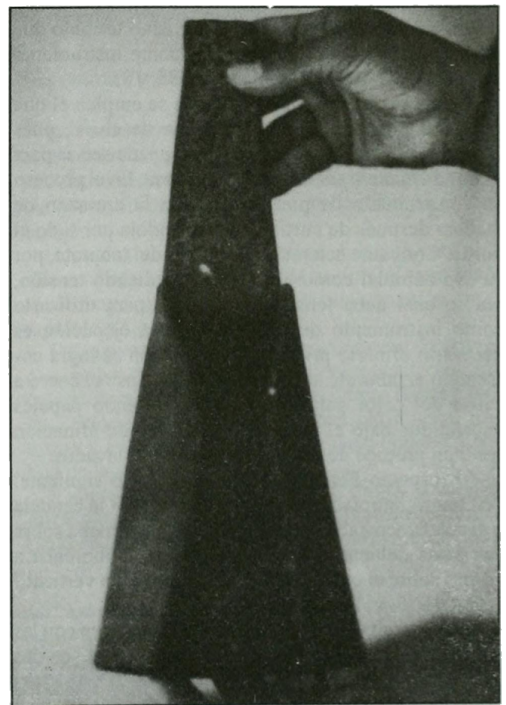


Foto: Victoria Eli

dibujo rítmico de éste. En el siguiente ejemplo musical puede apreciarse este aspecto y comprobar su estabilidad rítmica, la cual constituye una línea rítmica com-

plementaria respecto de la clave, que asume la función conductora del conjunto instrumental.

(Ramos [a], 1987: 50)

El serrucho se ejecuta de igual manera que el machete, además de utilizarse su borde dentado. Otra forma de tocarlo es doblando su extremo, de manera que quede en forma de arco. Al ser golpeado y mover la posición del arco, se obtiene una variedad sonora mucho más amplia que la del machete. De esta forma se ejecutó en el municipio Florencia, provincia Ciego de Avila. También se recuerda en algunas zonas de Ciudad de La Habana.¹³ Muy circunstancialmente se le ha tocado con arco, a manera de un rústico violín.

El taburete es un mueble rústico. En Cuba, este término designa una silla cuadrangular con respaldo, cuya armazón es toda de madera, con asiento y respaldo cubiertos de una piel de animal bovino o caprino. Como instrumento de la música se golpea directamente sobre la membrana de mayor tamaño, lo cual constituye en propiedad el asiento. En el siglo XIX existen referencias de este mueble con el mismo término que actualmente se reconoce la silla y como instrumento de la música (Méndez y Suárez, 1985: 10).

Como instrumento de la música se emplea el que posee su asiento de cuero de res o de chivo, pues únicamente una piel bien resistente puede servir para vibrar de manera adecuada al percutirse. En el proceso de construcción, la piel se sitúa en la armazón de madera después de curtida, claveteándola por todo el borde. Conviene aclarar que el cuero del taburete, por su uso habitual como asiento, va perdiendo tensión, por lo cual debe tensarse o afinarse para utilizarlo como instrumento de música. Para la ejecución es necesario afinarlo primero. La afinación se logra colocando el taburete al sol hasta que se tense el cuero a causa del calor solar, o también poniendo papeles encendidos bajo el asiento. Estos tipos de afinación resultan propios de los membranófonos clavados.

Al respecto Fernando Ortiz expresa lo siguiente: "El negro templaba el cuero del taburete a la candela o al sol, lo acostaba luego de espalda, se sentaba sobre sus patas delanteras y con las manos tamboreaba a golpes sobre el cuero del asiento en posición vertical" (1952-1955, v. IV: 106).

Nuestras observaciones de campo coinciden con las investigaciones que realizó Fernando Ortiz, en las

cuales expresa que la membrana útil del taburete es la que forma el asiento, pues resulta la de mayor área y tensión.

Para la ejecución, el tocador puede situarse de dos formas. Primero: el taburete se ubica con el respaldo hacia el suelo, de manera que quede en posición horizontal respecto de él; de esta manera se sienta encima de las patas delanteras del asiento, quedándole entre sus piernas la membrana que empleará durante el toque. Segundo: el tocador se sienta en otro lugar y sitúa el taburete en posición normal entre sus piernas, quedando la membrana útil frente a él.

En todos los casos, este instrumento se ejecuta con las manos bien de forma simultánea o bien alternadamente, según las exigencias del discurso rítmico que realice. La función musical de este mueble, como instrumento, sustituye a los membranófonos originales del conjunto en que participe, en todos los conjuntos instrumentales adopta el discurso rítmico correspondiente.

En este sentido, Fernando Ortiz plantea que "El taburete ha sido uno de los utensilios domésticos más frecuentemente convertidos en instrumento por los negros de Cuba. Del taburete se improvisó un tambor cuando las circunstancias, sobre toda la penuria, impedían disponer de un membranófono usual" (1952-1955, v. IV: 105-106).

El taburete se ha utilizado, ante todo, en los conjuntos instrumentales de la rumba, como sustituto del cajón o de algún membranófono (tumbadora y *bocú*); en los de bembé, en función de alguno de los membranófonos integrantes del conjunto; en las parrandas y serenatas, entre otros.

Una reseña de su uso como instrumento de la música la expresa Ma. Teresa Linares, cuando dice: "para tocar *sucu-sucu* antiguamente, bastaba con una bandurria (...) un taburete, al cual se 'calentaba el cuero como tambor' y una botella golpeada con una cuchara a manera de claves" (1970, no. 31: 7).

Otra referencia en cuanto al empleo de este útil, la expresa un viejo informante de la provincia Sancti Spiritus, cuando decía que "Esto lo tocaba una banguita, con un acordeón, un tres, un timbal y una filar-

13 Julio Cárdenas n. (?) y Luis Salinas, n. 1919. Regla, Ciudad de La Habana, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

mónica. Cuando no había timbal se cogía un taurete y se le daba candela al asiento con un papel encendio y servía como timbal” (Feijóo [b], 1975, no. 17: 92).

La procedencia de este mueble es evidentemente hispánica y su presencia en el país en el mobiliario doméstico pudo resultar temprana, quizá traído de la Metrópoli, hasta que se hizo habitual su construcción y uso en nuestro territorio. Una vez definido el taburete como mueble del cubano —en lo fundamental del campesino—, deducimos que, desde este momento, también pudo haberse usado como instrumento de la música.

De nuevo hallamos una referencia del siglo XIX en Fernando Ortiz: “Hasta en la manigua de las guerras de independencia alguna que otra vez, al entrar en los poblados o acampar en bohíos supervivientes a la candela *redentora* o *reconcentrante*, pudo bailarse de improviso al son de un taburete” (1952-1955, v. IV: 108).

La presencia del taburete como instrumento de la música, apreciada en algunos poblados durante nuestro trabajo de campo, no significa que éste no se utilice en otras áreas de Cuba. Mas, si bien en la actualidad tiene gran uso, como silla, como instrumento de la música está extinguido prácticamente, pues se prefieren otros medios sonoros de mayor efectividad y el taburete sólo de manera muy ocasional.

Utensilios domésticos y/o de trabajo que en función de instrumento de la música, pierdan o no su condición originaria, se acercan a la categoría de instrumento musical

En este grupo se incluyen los utensilios domésticos y de trabajo que en su morfología inicial pueden o no surgir algunos cambios, pero su participación resulta habitual o estable en un evento o en un conjunto instrumental determinado y poseen una identidad propia; es decir, asumen su propia funcionalidad y podrían valorarse como instrumentos musicales. Mas, estimamos que no lo son —y por ello señalamos que se acercan a esta categoría—, pues sólo su *timbre* es el parámetro que justifica su estabilidad en los eventos musicales o conjuntos instrumentales en que se desarrollan; en ocasiones también pueden reemplazarse por algún instrumento musical de cualidades tímbricas similares.

Dentro de este criterio se distinguen dos categorías: los que no sufren cambios en su morfología, como el garabato, y los que asumen algunas modificaciones, como las llantas y piezas de sistemas automotores, la reja de arado, y el azadón o guataca.

El garabato¹⁴

Los garabatos o *lungowa* son palos con un extremo cortado en forma de gancho o angular, que sirven habitualmente para labores agrícolas para auxiliar el trabajo de desyerbe.

Con los garabatos se acostumbra a percutir sobre el suelo u otra superficie sonora, con el fin de realizar el acompañamiento rítmico de los cantos de paleros. Fernando Ortiz sitúa esta tradición particularmente entre los mayomberos y refiere el uso de uno o más pares de garabatos, excluyendo la posibilidad de que se tocara sólo. Sin embargo, Argeliers León señaló, al pie de lo escrito por Ortiz, que vio a un viejo congo tocar con un garabato muy chico en una de las mesetas del altar, acompañando su propio canto (1952-1955, v. III: 196).

Por la interpretación mágica que concede el oficiente a todos los elementos de la naturaleza y, en especial, a los palos del monte, en la selección de la madera influye, por una parte, la calidad tímbrica que puede ofrecer uno u otro árbol y, por otra, la significación mágica que se le atribuye. De ahí que los garabatos para tocar la música estén incorporados, de un modo u otro, a los objetos rituales contenidos o cercanos a la *nganga*¹⁵ y, al mismo tiempo, que este acompañamiento instrumental se considere de un alto contenido religioso.

Israel Moliner¹⁶ localizó bailes de garabato en Perico y Jovellanos, como los últimos centros mantanceros que conservaron esa tradición. En el resto del territorio centro-occidental no ha sido posible encontrar referencias cercanas a esos toques de garabato, y aún menos a sus modelos rítmicos específicos. De ahí que creamos prácticamente extinguida esa tradición instrumental.

Las llantas y piezas de sistemas automotores

Éstas forman parte del sistema de rodamiento de los medios de transporte, autos, tractores, trenes, etc., y su uso como instrumento de la música tiene gran presencia y estabilidad en el conjunto instrumental de la conga.

Una vez utilizada en función musical, esta pieza no recupera su función utilitaria inicial, aunque no se le haga ningún tipo de transformación en su morfología original.

De manera general se les llama *hierros*, *campanas* o *gangarras*, pero tienen sus denominaciones particulares en algunas zonas del país, como llanta y plati-llo. También se reconocen como clave, can, maní tostao y andante, en la provincia Guantánamo y en la Isla de la Juventud.¹⁷

Cabe señalar que junto con la llanta se emplean otros accesorios de sistemas automotores, como las tapas de los frenos de tractores, las tamboras de camio-

14 María Elena Vinuesa González, coautora de este epígrafe.

15 *Nganga*: Principal objeto de culto entre los paleros. La *nganga* o “prenda” está constituida por un recipiente (caldero de hierro o cazucla de barro) en cuyo interior se encuentran diversos elementos de la naturaleza y objetos varios dotados de poderes mágicos.

16 Historiador e investigador del folclor en la provincia Matanzas.

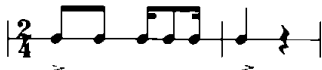
17 En la Isla de la Juventud, la conga es una traslación de esta manifestación por inmigrantes de Guantánamo, quienes llevaron consigo esta tradición, junto con la correspondiente terminología.

nes y tractores, piezas del engranaje de los trenes, así como cualquier pieza de acero que, por su cualidad tímbrica, suelen cumplir funciones rítmicas dentro de este conjunto instrumental. Mas, de todas ellas, la llanta goza de mayor aplicación como instrumento de la música, y pueden utilizarse en número de tres o más. En el caso particular de Camagüey, la tambora de la llanta de tractor tiene mayor presencia.

En la ejecución de las llantas, el tocador permanece de pie y la sostiene con una de sus manos y con la otra la golpea con un clavo o una varilla de acero. En ocasiones se le pasa un alambre por uno de sus orificios, formándose así una gaza, lo cual permite colgarla. De esta manera —suspendida en el aire—, su sonido alcanza mayor intensidad, pues la mano del ejecutante no apaga las vibraciones producidas al tocarla.

La función musical de las llantas radica en enriquecer la polirritmia del evento sonoro en que se desarrolla y mantiene la línea conductora dentro del conjunto. Para la ejecución se escogen estos implementos de diferentes alturas entre sí, con una relación interválica aproximadamente de una 3ra. mayor. Siempre hay una que mantiene la guía de todo el conjunto y el resto realiza un ritmo con un poco más de variabilidad, a manera de línea complementaria, sin llegar a ser improvisativa.

Los músicos suelen llamarle toque de *cáscara* al que lleva la guía del conjunto:



La presencia de varios de estos hierros en el conjunto provoca una manifiesta polirritmia.

La llegada de esta pieza de metal a Cuba está asociada a la importación de los primeros medios de transporte automotor: el ferrocarril, en 1837, y posteriormente el automóvil a partir de 1898 (Mota, 1982: 17). No obstante, estas primeras llantas no se emplean en el presente en los conjuntos de comparsa. Este tipo de llanta llegó muchos años después, cuando para la rueda se utilizó una más gruesa y enteriza sin rayos o varillas.

Reja, muela o diente de arado

Constituye la parte de acero del utensilio agrícola que surca la tierra y se le designa de una u otra manera. Cuando asume una función musical, a los vocablos anteriores se suman los de gangarría y campana.



Ejecución de la llanta. Dibujo de Mario González, 1995.

Estimamos que el origen terminológico puede participar de la asociación metafórica de su forma: muela o diente. Los términos gangarría y campana se asocian a la forma genérica de denominar todos los hierros utilizados en la música folclórico-popular.

Para su empleo como instrumento de la música, se separa del arado y no se le hace modificación alguna. Un ejemplo de construcción que pudiera considerarse una variante morfológica, es la campana perteneciente a la agrupación Gangá Longobá de Perico, provincia Matanzas. Consiste en dos planchuelas de acero soldadas por los lados con un mango.

Según señala Fernando Ortiz, los descendientes congo en Cuba “usan una reja, la cual reforman al

fuego, haciéndola adoptar varias curvas, de modo que, percutiéndola con una varilla en uno u otro punto, producen hasta cuatro sonidos o tonos varios (...) La reja se destempla con el tiempo y si se calienta cambia el sonido permanentemente” (1952-1955, v. II: 211-212).

Durante los trabajos de campo no se observó forma alguna de afinación de la reja, y mucho menos darle diferentes formas para obtener diversos sonidos. Cuando se desean varios sonidos de alturas distintas, se utilizan varias rejas con afinación relativa no coincidente. Al parecer, esta técnica de afinación descrita por Ortiz desapareció a inicios del siglo XX.

Para su ejecución, el tocador puede hallarse de pie o sentado; sujeta el acero por la punta con una mano y con la otra, el percutor; el golpe se efectúa sobre la parte más ancha y central del instrumento.

La reja, muela o diente participa hoy día en los conjuntos instrumentales de conga, bembé, yuka y junto con los tambores iyésá del cabildo Santa Bárbara, provincia Sancti Spiritus. En todos los casos hace la función de línea conductora del conjunto y se sustituye muchas veces por la guataca.

Dada su estabilidad en el conjunto instrumental del referido cabildo Santa Bárbara, reproducimos un fragmento de su toque.



(Brizuela, 1988: 108)

En cuanto a la presencia de este instrumento de trabajo y su ulterior empleo, Jesús Guanche estima que “fue muy probable que los primeros arados hayan sido traídos por los inmigrantes españoles e incluso algunos de ellos fabricados en América, a partir de la importación de las rejas. Debido a la escasez de fundiciones ferrosas en los primeros tiempos de la colonización, la primera situación parece más convincente. Las importaciones sucesivas de arados o de sus rejas se realizaron desde los puertos de Sevilla y de Cádiz, o de sus áreas cercanas como las Islas Canarias y no se trajeron de la lejana Castilla. Además, la variante andaluza del arado dental poseyó una fabricación más simple que la del tipo castellano, lo cual requirió menos cantidad de hierro en la reja, fue de más fácil transportación y lógicamente más barato” ([a], 1983: 15).

La reja de arado como instrumento de la música pudo haberse utilizado desde los momentos más tempranos de su llegada a Cuba. En la actualidad, este instrumento se emplea por grupos de personas que conservan antiguas prácticas religiosas de antecedente africano, y es dable pensar que éstas hundan sus raíces en las expresiones culturales de los individuos que, traídos de África Subsahariana, reeditaron en Cuba sus eventos religiosos y festivos.

Un testimonio de una informante de edad muy avanzada refiere que “en el cabildo congo de Sancti Spiritus, se tocaba una reja de arado y los africanos la golpeaban con clavos de línea de ferrocarril”¹⁸.

Al respecto Fernando Ortiz plantea: “Pudiera creerse que la reja usada en las ceremonias de la santería tiene un sentido religioso, relacionado con ritos agrarios de fecundación agraria. Indudablemente toda la cultura humana del arado respondió primitivamente a criterios mágico-religiosos, por eso la punta del arado era fálica” (1952-1955, v. II: 213-214).

En un inicio, la utilización de la reja estuvo signada por esta concepción, pero en el presente no tiene un principio religioso, sino puramente musical, ya sea junto a conjuntos instrumentales de función ritual o en agrupaciones laicas.

La reja ha estado presente en las congas y comparas desde su surgimiento y, en verdad, “con la difusión de la conga cubana en estas últimas décadas, ha cundido también el uso de la reja” (Ortiz, 1952-1955, v. II: 211). Actualmente continúa su participación en algunos conjuntos de congas y parrandas carnavalescas, así como en algunas prácticas religiosas de antiguo origen congo.

Como instrumento de la música hoy existen físicamente muy pocas, si establecemos una comparación con otros hierros de características timbricas similares, como la guataca y el cencerro.

Guataca

Instrumento de trabajo agrícola destinado a cavar la tierra. Consiste en una plancha cuadrangular de acero, con un filo, unida a un mástil de madera. Como instrumento de la música sólo se emplea la pieza de acero, la cual se percute directamente.

Desde el siglo pasado, el término guataca se identifica como un instrumento de agricultura idéntico al azadón o azada, con la diferencia de que la plancha metálica es más delgada y ligera que ésta (*Dicc. provincial casi...*, 1985: 308). Como instrumento de la música se le llama guataca o azadón de igual manera que el útil de trabajo.

Fernando Ortiz recogió la denominación de *ngongui* para referirse a la guataca, pero en el presente tal término se halla en desuso y no ha podido ubicarse geográficamente con precisión. Al efecto expresa Ortiz: “A la *guataca* se le dice *ngongui* en los cabildos y templos de la conguería de Cuba” (1952-1955, v. II: 210).

El término campana —muy común— puede estar relacionado por el timbre brillante y penetrante de este instrumento, el cual se asemeja al de las campanas. Del vocablo de antecedente bantú *ngongui* sólo queda actualmente su traslado idiomático al español.

Entre los grupos portadores de tradiciones arará en Cuba en ocasiones se sustituye el ogán del conjunto

18 Leoncía Marín, n. 1882. Sancti Spiritus, ciudad, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

por una guataca y se traslada a ésta la denominación de ogán.

En la localidad La Coloma, provincia Pinar del Río, se le llama agogo o reja, términos muy relacionados con el hierro que acompaña a los tambores yuka de esa zona.

En los conjuntos instrumentales empleados por la población de haitianos y sus descendientes en Cuba se le denomina triyang, *sanbá* y *wou*. En créole, el primero significa triángulo, el segundo asume la designación de *maje sanbá* (tocador principal del sanbá) y el tercero, azada o azadón en esta lengua.¹⁹

Otras formas de identificación del instrumento en función musical son: muela y diente. Éstas se relacionan con la reja de arado, pues la función de ambos resulta muy parecida y se transfieren sus denominaciones.

Para la adecuación de la guataca como instrumento de la música se usa, por lo general, una azada inservible como utensilio de trabajo, por tener el filo gastado. Se le quita el mango y se limpia bien la placa de acero, para que la superficie quede lisa y no dañe las manos del tocador. Algunas personas emplean una hoja nueva, pero la rebajan con el fin de que pierda peso y facilitar la ejecución al tocador. En ciertos casos se pasa un alambre por el ojo de la hoja de metal, de manera que la guataca quede suspendida y pueda sujetarse por esta lazada.

El tocador puede estar sentado o de pie durante el toque, según lo desee. La sujeción se obtiene al colocar el dedo pulgar en el orificio en el cual se le engasta el mango y descansar la parte plana en la palma de su mano. El centro de la hoja se golpea con un hierro, consistente por lo común en un clavo de línea de ferrocarril, o una cabilla.

Otra forma de sujeción de la guataca estriba en pasar el dedo pulgar por el ojo de la placa, pero de manera que quede suspendida. Así, los sonidos resultantes son mucho más penetrantes, pues la vibración que se produce al golpear el hierro, no se apaga con la mano del tocador.

A veces, estas modalidades de ejecución se utilizan de manera combinada, pues permite alternar sonidos brillantes con sonidos apagados, ya se actúe de una u otra manera.

Esta variante también puede efectuarse cuando la guataca posee una gaza o lazo para la sujeción. Otra variante de colocación de este idiófono es apoyar su filo encima de la caja del membranófono que acompañe, como ocurre sobre el tambor kinfuiti.

Las características tímbricas de la guataca identifican su sonido como brillante y penetrante; se mueve entre las frecuencias medias-altas y altas. Estas cualidades posibilitan que se destaque sobre el resto de los instrumentos del conjunto en que participa. Tales características tímbricas y de alturas favorecen la función musical propia o común que le es inherente como línea rítmica conductora del toque.

La guataca interviene de manera estable en los siguientes conjuntos instrumentales: arará, bembé, conga, dundún, gagá, gangá, güiro, kinfuiti, makuta, nagó, palo, radá, rumba, tambourin, tonadas trinitarias, tumba francesa y yuka.

En el cabildo San Antonio de Congos Reales de Trinidad, “cuando se toca bembé, se incorpora un tercer tambor (...) y se agrega también una azada o *guataca* percutida con un hierro, que sustituye la percusión de la caja del tambor con los palos” (Brizuela, 1988: 32).

A manera de ejemplo podremos examinar el comportamiento rítmico de la guataca en alguno de estos conjuntos, en los cuales no siempre, a pesar de constituir la guía, es el primer instrumento en comenzar el toque.

En el conjunto de kinfuiti es el primer instrumento en incorporarse y constituye igualmente la línea rítmica conductora.



(Lay, 1985: 135)

En el conjunto de yuka y bembé también constituye la línea rítmica conductora y se caracteriza por su estabilidad. En la yuka se incorpora después del llamador, y en el bembé inicia el toque.



([Yuka] Céspedes, 1986: anexos)



([Yuka] Saastamoinen, Céspedes, Jimeno, 1990, no. 2: 23)



([Bembé] Vinueza [a], 1988: 12)

Como instrumento de trabajo, el azadón llegó a Cuba durante la colonización española junto con otros utensilios para labrar la tierra. Aquí adoptó una forma más pequeña y menos pesada; o sea, la actualmente conocida guataca. Como instrumento musical se han empleado y emplean ambos —azadón y guataca—, pero indiscutiblemente mucho más la última por ser más liviana.

La historia musical de este instrumento se asocia a los conjuntos instrumentales antes señalados, los cua-

19 Entrevista realizada a Isabel Martínez Gordo, lingüista y especialista en lengua créole del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, 1991.

les se vinculan con los antecedentes etnoculturales de origenafricano.

En este sentido participamos del criterio de la musicóloga María Elena Vinuesa, cuando se refiere a los conjuntos instrumentales de antecedente bantú. “La incorporación de un timbre metálico también es característico en estos conjuntos. Por ello la función que originalmente debió corresponder a instrumentos similares al *ngoma*²⁰ de los baongo de Angola, fue asumida por las partes de acero de instrumentos agrícolas, como la guataca o azadón y el diente o reja de arado, así como la *campana* o *cencerro*” ([a], 1988: 12).

Fernando Ortiz confirma la participación de este útil en los grupos de antecedente yoruba: “Un hierro de *guataca*, o sea, fuera de cubanismo, ‘el hierro de una azada’, es instrumento a veces usado por los negros en sus ritos, conjuntamente con los *güiros* o *agbes* y los tambores profanos” (1952-1955, v. II: 207-208).

Acerca del origen del instrumento, Ortiz lo ubica como “un ekón en proceso de formación, pues la planchuela férrea podía venir a ser un ekón si se le replegara sobre sí hasta unirse sus bordes laterales. Sin embargo, no hay que olvidar que así son ciertos tipos de arados en África y que la *guataca* de Cuba viene a ser equivalente a la *guataca* de los dahomeyanos” (1952-1955, v. II: 210).

Utensilios domésticos y/o de trabajo que asumen la categoría de instrumento musical

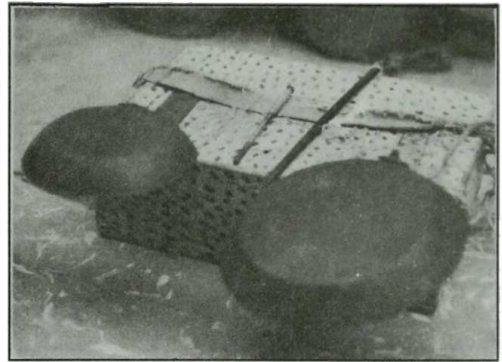
En este nivel se encuentran los útiles cuya morfología se transforma de manera intencional y pierden su función originaria; con una participación estable en determinado conjunto y asume su identidad propia. En este caso sólo se hallan las sartenes.

Sartenes

La sartén es un utensilio de cocina en forma de recipiente circular, con un fondo plano, paredes oblicuas respecto del fondo y un mango generalmente fijo al borde. Como instrumento musical se sostienen por el mango dos o más sartenes a una pieza de madera construida o modelada al efecto. Este madero tiene forma rectangular y dos correas a modo de tirantes para su sujeción. Por medio de clavos se fijan los mangos a la superficie de la madera: esto permite que el recipiente quede totalmente libre. De ahí la posibilidad de clasificarlo como idiófono de golpe directo, de percusión, con forma de campanas fijas, en juegos (111.242.23).

El término sartén designa la vasija de hierro, utilizada para freír o tostar algunos alimentos. Con este nombre se le conoce en todo el país, aunque lo más generalizado en el habla popular es el artículo mascu-

Foto: Carlos Manuel Fernández



Sartenes pertenecientes al conjunto instrumental de la comparsa del Sindicato de Trabajadores de la Marina Mercante, Puerto y Pesca. Cienfuegos, 1984.

lino: el sartén. Desde el punto de vista sintáctico se considera un error su acepción masculina, pero —repetimos— en Cuba se le denomina de ambas formas. Como instrumento musical se llaman las sartenes o los sartenes, pues siempre participan dos o más de estos utensilios.

Una forma común en el habla popular es nombrar los hierros o campanas, terminología afín a otros instrumentos ya mencionados en el conjunto instrumental en que participan y se agrupan los restantes instrumentos construidos con ese material.

De manera particular recogimos dos formas de nombrar cada una de las vasijas que conforman el instrumento cuando están agrupadas en número de tres: quinto, requinto y fondo o macho, hembra y repicador. Ambas denominaciones se relacionan con la función musical que realiza cada una de estas sartenes y para diferenciar los distintos niveles de afinación relativos, existentes entre ellas. Esta terminología también se aplica para designar membranófonos como tambores de bembé y las tumbadoras, entre otros. A estos vocablos se añade el de platillos; muy particular, en la zona de Guáimaro, provincia Camagüey.

Para construir las sartenes se seleccionan dos cuyas alturas difieran entre sí en una distancia interválica aproximada de una 3ra. mayor, una 4ta. o 5ta. justa. Si no se encuentran las sartenes con la diferencia de altura deseada, se les golpea el fondo hasta obtener la altura correspondiente.

Posteriormente se sustituye el mango original de la sartén por otro de hierro o algún material de mayor solidez, para que el instrumento adquiera más resistencia. Este mango se atornilla, suelda o remacha al borde de la madera. Estos métodos están generalizados.

La tabla debe ser rectangular, y en uno de sus lados más largos se rebaja de manera, que quede una emboadura. Así se ajusta mejor a la cintura del tocador.

En la abertura suele colocarse, perpendicularmente al madero, una cartulina gruesa o cartón tabla de unos

20 Forma genérica de designar al tambor entre gran parte de la población hablante del subgrupo lingüístico benué-congo.

0,5 cm de grosor. El cartón se pega por lo general al borde de la embocadura o se le clava. Este cartón permite que el ejecutante acomode mejor su instrumento y facilita la ejecución.

La madera se lija y después se pinta, aunque en ocasiones puede dejarse al natural. Las sartenes pueden colocarse en una base en forma de cajuela, a la cual le llaman *maromero* (Diario de campo, Camagüey, 1989: 92).

La fabricación industrial de este instrumento resulta muy semejante a la que llevan a cabo los propios tocadores. El único elemento diferenciador se halla en el proceso de niquelado a que se somete la sartén para embellecerla y preservarla, pues la sujeción al madero se efectúa de manera similar.

Las medidas de este instrumento son muy homogéneas y a manera de ejemplo mencionamos las sartenes de la conga Hatuey del municipio Guáimaro, provincia Camagüey (en milímetros):

Diámetro de la sartén	240
Longitud del madero	420
Ancho del madero	180

Durante el toque, el ejecutante se mantiene de pie y muy raras veces se sienta, se cuelga el instrumento al cuello de manera, que el soporte de madera quede a nivel de su cintura. Golpea el centro de la sartén con dos baquetas sostenidas una en cada mano. Los golpes pueden ser simultáneos o alternos.

Las sartenes se utilizan, en lo fundamental, en el conjunto instrumental de congas y, como los restantes hierros, cumplen la función de enriquecer la polirritmia y mantener la estabilidad rítmica del conjunto en su condición de línea conductora. Durante la ejecución, las combinaciones rítmicas se efectúan, por lo común, en dos o tres alturas diferentes en cada instrumento, según el número de sartenes percutidos.

En los siguientes ejemplos musicales se aprecian algunas de las figuraciones rítmicas propias de este instrumento: la reiteración de su figurado rítmico las hace muy repetitivas dentro del conjunto instrumental.

a)

b)

(Col. Jimeno, 1982)

Rebajador

Conga

Tres dos

Quinto

Jimaguás

Sartenes

Hierro

A pesar de que las muestras son de dos áreas diferentes, el discurso rítmico resulta muy parecido entre ambas.

La historia de la sartén en Cuba se remonta necesariamente a la colonización española, pues formó parte del ajuar doméstico traído por éstos a la Isla. Como instrumento musical, su antecedente se vincula con las salidas de los cabildos en el Día de Reyes y con las tempranas comparsas y carnavales en que los participantes portaban cualquier utensilio cuyo sonido contribuyera a la polirritmia caracterizadora de estos conjuntos. En festejos propios de la población de ascendencia hispánica también se empleaban sartenes y otros objetos de cocina, tal como acontecía con la Colla catalana en La Habana y Matanzas.

Al respecto señala Argeliers León: “En muchos de aquellos danzantes [de los carnavales] en España, encontramos repetidas coincidencias, como montados en cabalgaduras de cartón, los disfraces de *viejo y vieja*, los *zarrapastrosos*, llenos de harapos o vestidos de sacos deshilachados con cabeza de algún cornudo, sonando tenazas, esquilas, sartenes, cazos, etc., y tirando desde dulces hasta piedras, con palos y vejigas en las manos” ([b], 1984, no. 6: 16).

Actualmente, las sartenes como instrumento musical se perfeccionan constantemente. Su historia durante el presente siglo se mantiene relacionada con las congas y comparsas en casi todas las provincias donde tienen lugar estas manifestaciones musicales.

La causa fundamental por la cual el hombre transfirió el empleo de todos estos útiles a la música es su cualidad tímbrica. Sólo la necesidad del timbre deseado justifica tales hechos; hasta el punto de que en la actualidad entre los nuevos medios sonoros, quedan con mayor uso aquellos objetos que satisfacen realmente esta necesidad.

Claves²¹

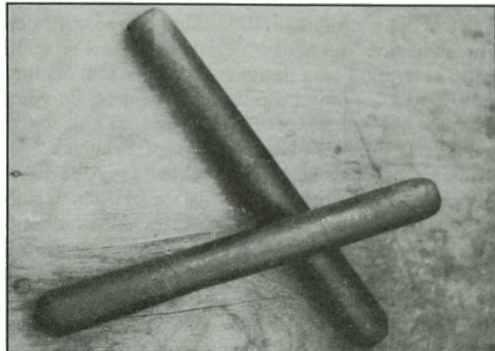
Descripción y clasificación

Idiófono de golpe directo, compuesto por dos palos de madera independientes, con forma de cilindros rectos, uno de ellos percute sobre el otro. Como excepciones se ha observado el empleo de palos cilíndricos rectos con extremos coniformes y con forma ligeramente cónica en el palo percutor (111.211).

Terminología

El vocablo clave se aplica tanto en singular —califica una unidad instrumental constituida por dos partes—, como en plural: claves, que designa las dos piezas utilizadas en la ejecución del idiófono.

Foto: Jesús Guanche



Claves construidas por Alfredo Tomás. Bahía Honda, Pinar del Río, 1987.

El término clave pertenece a la lengua española y se vincula con las dos secciones de madera dura integrantes del instrumento. El término *clavija*, derivado de clave, sirvió para designar la pieza cilíndrica de madera dura empleada para las clavazones en la construcción y reparación de las embarcaciones, y para sostener y acoplar otras piezas de madera (Ortiz, 1985: 141).

El término *clavija* aún se usa para denominar una pieza integrada por un “trozo cilíndrico o ligeramente cónico (...) que puede introducirse en un taladro” y asegura el ensamble de dos maderas (Ortiz, 1985: 141).

La palabra clave también se aplica para nombrar un conjunto vocal instrumental: el coro de clave, y para designar una especie de la cancionística cubana. Se adopta asimismo para nombrar los diseños rítmicos que se ejecutan en las claves. También se conoce como clave las combinaciones rítmicas empleadas como línea conductora en diferentes géneros y especies de la música que pueden ejecutarse o no en las claves. En el cabildo San Antonio de Congos Reales (Trinidad, provincia Sancti Spiritus) se aplica la denominación de clave como sinónimo de *guagua*²² al toque con dos percutores sobre la caja del tambor mayor, demostrativo de la similitud entre los toques de ambos en función de línea conductora del evento musical.

Según referencias del investigador Israel Castellanos en su artículo “Briba hampona”, a la clave se le llamaba popularmente *palitos*²³ (Ortiz, 1985: 142), en correspondencia con sus características morfológicas constructivas. Actualmente, esa voz se encuentra en desuso y sólo se ha detectado en el municipio habanero de San Miguel del Padrón.²⁴

Durante las investigaciones se ha tenido referencia respecto del uso particular de otros vocablos que no llegan a convertirse en localismos: en Matanzas, los términos *pulso* o *pulsos*²⁵ como sinónimo de latido, firmeza o seguridad, vinculados todos con la función

21 Ana Victoria Casanova Oliva, autora.

22 Vea en “Tambores yuka” y “Tambores de makuta”, los términos coco o guagua.

23 Además, el término *palitos* se emplea como sinónimo de guagua.

24 Carlos Álvarez, n. 1916. San Miguel del Padrón, Ciudad de La Habana, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

25 Juan Luis Muñoz, n. 1944. Pedro Betancourt, Matanzas, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

musical del instrumento. El vocablo *pila* se utiliza en Guantánamo.²⁶ En el caso de pila existe una relación entre el término para designar las claves y el nombre pila dado a las llaves o pilas de los toneles de vino; además, hay un gran parecido en cuanto a la forma entre estas antiguas pilas de madera y las claves.

Desde su origen hasta la actualidad, cada una de las partes de este instrumento musical se ha diferenciado de acuerdo con su empleo. Se llama *macho* al palo percutor y *hembra* al que recibe las percusiones. La sexualización se halla vinculada con las características de este instrumento compuesto por dos elementos y con las funciones que realiza cada una de sus partes, y está evidentemente relacionada con los caracteres genéricos que adjudican diversas culturas a variados objetos con peculiaridades semejantes (Ortiz [b], 1984: 15-17).²⁷

Hoy día, la denominación del instrumento como clave o claves, discriminadas siempre como hembra y macho, resulta la más común y generalizada en todo el país y se estima excepcional y atípica la adopción de otros términos para su identificación.

Construcción

Para construir las claves se requiere madera de gran dureza y rigidez, carente de poros. De esto depende, en buena medida, la calidad e intensidad del sonido obtenido en el instrumento. Se emplea el leño ya seco.

Ortiz refiere la utilización de las siguientes maderas: yaití, jiquí, dágamé, sabcicú, baría o varía, yaba, jabi o quiebra hacha, guayacán negro, ácana y granadillo (1952-1955, v. I: 218-219).

En la actual confección artesanal sobresale la amplia gama de tipos de maderas duras: jibá, ébano carbonero, dágame, cedro, guao, majagua, ácana, jiquí, roble,²⁸ roble guayo, granadillo, mangle rojo, malagueta, júcaro negro, baría, guairaje blanco o colorado y caoba. Como hecho muy reciente y particular se ha encontrado el empleo de huesos de animales.

En el proceso constructivo que adopta como materia prima la madera se utiliza el duramen o madera perfecta del tronco del árbol.²⁹

Para hacer las cisuras necesarias con el objetivo de seccionar en dos partes la madera —siempre sacadas de un mismo trozo— se usa un serrucho, posteriormente se le da forma de palo con un cuchillo, aunque en algunos casos se hace en un torno. El emparejamiento de la superficie rugosa se realiza con papel de lija y trozos de vidrio. A veces se necesita hervir los palos y esperar el punto de elasticidad necesario para alisarla, a causa de la gran dureza de la madera. En el

proceso de acabado puede aplicarse barniz o pintura de aceite de colores oscuros, o mantenerse la madera al natural, puliéndose una con otra.

Excepcionalmente se han visto variantes constructivas cuyo objetivo está encaminado a lograr una mayor área de resonancia durante la ejecución. Una de ellas presenta una hendidura o canal externo practicado a todo lo largo de ambos palos. El cauce o hendidura se emplea, además, para introducir una soga gruesa que va de uno hacia otro palo, atravesándolos en sentido del largo y enlazándolos; de esta manera se mantienen unidos, mientras no se tocan. También presenta ranuras horizontales en toda la superficie, hechas con una segueta. Evidentemente, Ena Ferguson observó un ejemplar similar cuando describe las claves como “dos palos ranurados que entrechocan” (Ortiz, 1952-1955, v. I: 220), equivocando, como Ortiz, la modalidad de la percusión (1952-1955, v. I: 210-211).

Otras variantes poseen una hendidura o hueco en forma de rectángulo practicado en la parte central del palo hembra, mediante el serrucho y cuchillo. Esta parte ahuecada se pone sobre la palma de la mano para posibilitar una mayor área de resonancia durante la ejecución. En algunos ejemplares —como se aprecia en el pliego de color— hemos visto un canal o vaciamiento circular interno en los dos palos, mediante un barreno a todo lo largo; en otros casos, el canal no llega a unirse en el centro.

Cuando se emplean huesos de animales para confeccionar las claves, éstos se toman de la parte inferior de la rodilla de un equino (caballo, yegua o mulo). Estos huesos se secan al sol durante varios días, sin efectuar tipo alguno de corte; o sea, se mantienen las dimensiones naturales de los huesos. No se les hace ningún proceso de acabado.

Ejecución de las claves por un integrante de la agrupación de rumba de la casa-templo de Gilberto Herrera. Marianao, Ciudad de La Habana, 1986.



26 Ángela Durán Garrido, n. 1927. Baracoa, Guantánamo, 1983 (Diario de campo, Guantánamo, 1983: 52). Se refería a su madre Marcelina Durán que murió de 126 años.

27 Este autor lleva la explicación de la sexualización sólo a las prácticas en África y España, sin ser privativa sólo de esas regiones.

28 En Cuba se denomina roble a la familia *Bignoniaceae*, género *Tabebuia* o *Macrotalpa* a diferencia del verdadero roble europeo, *Fagaceae* (Bisse, 1981: 76, 80, 82).

29 Se denomina duramen o madera perfecta la parte interior del tronco en la cual están más avanzados los procesos de lignificación o endurecimientos completos, los rellenos de resina, taninos y sales minerales. De esta manera está constituida por “tejidos que han llegado a su máximo desarrollo y resistencia” (Bermúdez, 1986: 2-3). En términos vulgares, el duramen se llama corazón de un tronco (*Dicc. de Botánica*, 1965: 350).

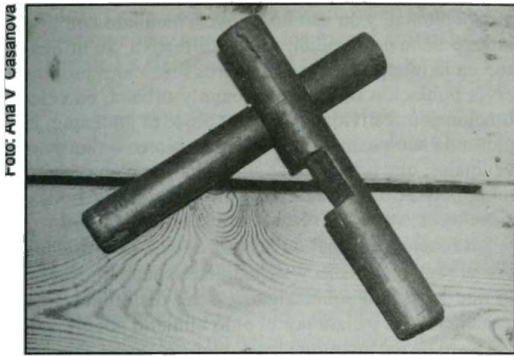


Foto: Ana V. Cassanova
Ejemplar de claves con ahuecamiento central en el palo hembra, confeccionado por Guillermo Osorio, integrante del grupo Los Tradicionales de Jiquima. Fomento, Sancti Spiritus, 1988

De la construcción de claves con huesos, en Cuba no existen referencias históricas en fuentes escritas o testimoniales; aunque hay evidencias de este material para la confección de idiófonos de entrechoque en otros países.³⁰ En cuanto a las medidas de este instrumento, Ortiz plantea: "Se ha dicho que el tamaño de los palitos es igual en todas las *claves* de la música cubana; pero esto no es exacto, aun cuando hayamos observado escasa variación entre ellos (...) el palito hembra suele ser algo más corto, cuando hay diferencia de longitud entre ellos" (1952-1955, v. I: 221-222).

Según las investigaciones realizadas, las dimensiones de las claves de confección artesanal presentan, en algunos casos, diferencias entre uno y otro palo en cuanto a la longitud y el diámetro, o sólo en el diámetro; en otros casos, las medidas se mantienen iguales. Este comportamiento puede apreciarse en los cuadros I, II y III, en los cuales se agrupa —según características afines detectadas en los dos palos de las claves (1 y 2)—³¹ una muestra de 11 ejemplares de estos instrumentos procedentes de las provincias Pinar del Río, Ciudad de La Habana, Habana, Matanzas, Villa Clara, Cienfuegos, Granma y Santiago de Cuba.

CUADRO I
(en mm)

	a		b		c	
	1	2	1	2	1	2
Longitud	205	210	230	235	200	197
Diámetro	27	25	36	33	27	26

CUADRO II
(en mm)

	d	
	1	2
Longitud	187	187
Diámetro	23	22

CUADRO III
(en mm)

	e	f	g	h	i	j	k
	1 y 2	1 y 2	1 y 2	1 y 2	1 y 2	1 y 2	1 y 2
Longitud	240	145	190	181	190	258	205
Diámetro	32	25	29	32	23	25	25

Como puede observarse, en los ejemplos anteriores no siempre el palo hembra es más corto, puede ser mayor e, incluso, igual que el macho en cuanto a longitud. Cuando hay diferencias entre uno y otro, el palo hembra presenta medidas de diámetro mayores que el macho.

MEDIDAS
(en mm)

	Mínima		Máxima		Promedio	
	1	2	1	2	1	2
Longitud	181	181	258	258	203	203
Diámetro	23	22	36	33	28	27

Por supuesto, las proporciones de los palos de las claves condicionan la altura del sonido que se alcanza durante la ejecución. Según las dimensiones de los instrumentos tomados como muestra, podemos establecer las medidas mínima, máxima y promedio en los dos parámetros estudiados, tanto para el palo hembra como para el macho.

La estimación de medidas promedio³² de los parámetros contemplados en las dimensiones de las claves cubanas, se comporta de la siguiente manera en el 95 % de los casos: en la longitud, el rango se encuentra entre 182 y 224 mm, y en el diámetro, las proporciones se hallan de 25 a 31 milímetros.

Las medidas estimadas para el largo de la clave macho resultan similares a las calculadas para la clave hembra: en el diámetro no existen grandes diferencias, pues hay un margen entre 25 y 30 milímetros.

Ejecución y caracterización acústica

Para la ejecución, el instrumentista puede permanecer de pie o sentado. Ambas manos se ponen a la altura del tórax, y entre el brazo y el antebrazo se forma un ángulo recto.

Si el tocador es diestro se coloca el palo hembra sobre el soporte que forma la palma de la mano izquierda vuelta hacia arriba y los dedos que lo sujetan, de manera que quede una separación entre la palma de la mano y el palo; este ahuecamiento funge como resonador. El palo se apoya "de un lado en la región hipotenar y el dedo pulgar, y del otro, en la parte angular de las falangetas de los dedos meñique, anular y medio y en la parte interna de la falangeta del índice" (Ortiz, 1952-1955, v. I: 222). El palo macho o percutor

30 Esta referencia está dada por Fernando Ortiz [b], 1984: 59-61) y cita países como Estados Unidos e Inglaterra (los denominados *knucky knackers*) y los *huesos* existentes en el National Museum de Washinton, provenientes de España.

31 Se ha identificado con el número 1 el palo percudido —o sea, la hembra—, con el número 2 el percutor o macho.

32 En el caso de las medidas promedio, los datos se han aproximado a milímetros para adecuarlos al grado de precisión con que se trabajó en los datos originales.

está sujeto por uno de sus extremos con los dedos de la mano derecha y golpea en sentido perpendicular el palo percutado mediante movimientos hechos por el ejecutante con la mano, la muñeca y el antebrazo, hacia su propio cuerpo. En los tocadores zurdos o siniestros se invierte la posición descrita.

La percusión se realiza hacia la parte central del palo hembra o un poco hacia el extremo apoyado en la región hipotenar y el dedo pulgar, según la altura de sonido que se quiera lograr, hacia el centro más grave y hacia el extremo más agudo, "una vez que se escoge un lugar para producir el golpe en el palo hembra, el claverero tiene tendencia a golpear siempre en el mismo lugar" (Becquer, 1982: 10).

El sonido que se obtiene en la ejecución posee un rango espectral que va de 1,25 kHz a 5 kHz. La máxima intensidad energética del espectro —o los formantes del sonido, como también se le conoce— se halla en las frecuencias medias; específicamente alrededor de 2 kHz, en los cuales el oído humano presenta la máxima sensibilidad auditiva. Esta característica condiciona la función musical del instrumento.

De la fuerza que imprima el músico al golpe del palo macho sobre el palo hembra proviene la intensidad del sonido, así como de la amplitud del ahuecamiento de la palma de la mano depende la mayor o menor resonancia.

En la ejecución de las claves, el tocador establece la altura y calidad del sonido que desea obtener, el cual se reitera durante toda la interpretación sin presentar variantes. Por las características de vibración del palo percutado, este sonido presenta una corta y rápida caída: 0,09 seg., carente de vibraciones y resonancias, en que se obtiene un sonido seco y apagado, con una pendiente de caída abrupta, lo que trae consigo la falta de un régimen estable en la producción sonora del instrumento.

Excepcionalmente, la ejecución de las claves se efectúa por entrecoque,³³ el tocador pone ambos palos sobre la palma de su mano derecha vuelta hacia arriba, sujeta el palo macho con las falangetas de los dedos meñique, anular, medio e índice, y el palo hembra lo apoya sobre la región hipotenar y la parte interna y el dedo pulgar; de esta manera y con movimientos reiterativos, de cierre y apertura de la mano, hace chocar la superficie lateral de ambos palos. Esto posibilita mayor velocidad en la percusión y, por tanto, gran rapidez en la reiteración del sonido. En esta forma de ejecución atípica y casuística, los dos cuerpos son productores de sonido.

Función musical y social

Desde el punto de vista musical, las claves surgen y se desarrollan en un ambiente popular, dentro de las clases más marginadas de la estructura social colonial

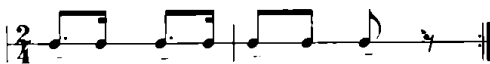
y neocolonial, y su uso no estuvo vinculado con tipo alguno de manifestación religioso-festiva. Se utilizaron en la interpretación de géneros musicales propios de la población rural, semiurbana y urbana, en celebraciones o festividades laicas como: el guateque, la parranda campesina, reuniones familiares o familiar-vecinales, que tienen lugar sin fecha fija o en conmemoración de cumpleaños y aniversarios de bodas, entre otros; velorios, serenatas y la rumba.

La función musical de las claves está determinada por el registro medio y sus características tímbricas, lo que hace que sobresalgan y sean distinguidas de manera rápida y clara por el oído humano por encima del resto de los instrumentos e, incluso, voces, con los cuales comparte el evento musical. Tales rasgos conllevan a que cumpla generalmente la función de línea rítmica conductora del conjunto instrumental y el canto; mediante la reiteración de un único sonido se crean diseños rítmicos, los cuales, ya establecidos, se repiten en un mismo discurso musical, por lo común sin presentar variante.

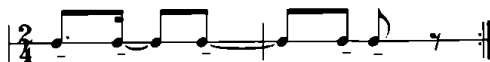
Las claves se integran a los siguientes conjuntos instrumentales: rumba, punto y son; éstos se identifican a la vez con los complejos genéricos fundamentales de igual denominación.

En el actual conjunto instrumental de rumba —integrado por tres tumbadoras y/o cajones, cajita china o catá o cucharas en función de guagua y claves—, las claves inician el toque sin que intervenga ningún otro instrumento y establecen el tempo y/o agógica del evento musical. Los diseños rítmicos adoptados para este complejo son diversos:

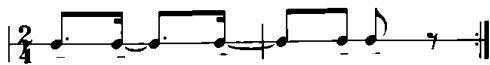
a) toque de clave que atribuyen los rumberos matanceros a su estilo:³⁴



b) toque de clave que atribuyen los rumberos de La Habana a su estilo, y



c) toque de clave que se emplea tanto en Matanzas como en La Habana y que algunos informantes identifican como "la clave del guaguancó".³⁵

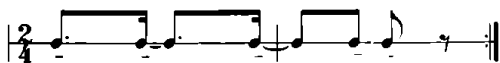


33 Esta modalidad de ejecución resulta muy rara, hasta el momento sólo se ha localizado en Luis Sierra, n. (?). San Luis, Pinar del Río, 1988 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC). Según esta forma de percusión directa, el instrumento cubano se clasificará como 111.11.

34 Las transcripciones fueron realizadas por Ana V. Casanova.

35 Conferencia sobre música popular ofrecida por Tomás Jimeno, CIDMUC, 1985.

Este toque, como puede apreciarse en el ejemplo 4, constituye una *síntesis* de los toques atribuidos a las áreas de La Habana y Matanzas.³⁶



Los elementos rítmicos de la variante antes mencionada y la de Matanzas son idénticos, pero la existencia de las síncopas resulta similar al del toque habanero, con la diferencia de que el desplazamiento del acento ocurre hacia el último cuarto del segundo tiempo del compás anterior y no hacia la segunda mitad.

Estas variantes rítmicas se emplean con distintos toques en los tambores o cajones que no tienen a su cargo la improvisación; es decir, en los que se ejecutan

las líneas rítmicas complementarias; por lo general, caracterizadas por su estabilidad. Esto tiene lugar de la siguiente manera.

Se emplea el toque de clave de La Habana y el *síntesis* , combinados con el figurado rítmico resultante de los tambores grave y medio, por relación de los toques principales. Esta realización puede apreciarse en el próximo ejemplo, el cual representa características del toque de guaguancó en La Habana. En este ejemplo, como en los siguientes, sólo aparece la resultante rítmica característica del género entre los instrumentos que realizan los diseños estables. Se han completado los compases con silencios sólo para el análisis de relaciones entre unos y otros, pero en la realidad están ocupados por otras relaciones temporales que funcionan como complemento.

Resultante de los toques

En la relación entre el grupo rítmico de la clave de La Habana y la resultante de los toques característicos del tres dos y el tumbador, podemos advertir lo siguiente.

Se establece una repetición cíclica y constante de este agrupamiento de relaciones temporales que ocurre entre el tres dos y el tumbador, y éste a su vez con las claves —como aparece en las áreas limitadas por líneas discontinuas—; de esta manera se alterna entre los planos más graves pasando por toques en planos intermedios, se regresa a los más graves y de aquí a los más agudos, representados por la relación tumbador y tres dos, tumbador y claves, respectivamente. Además, es evidente que, en el toque de clave de La Habana (ver compases 1 y 3), la primera unidad de agrupamiento es idéntica al agrupamiento temporal entre el tres dos y el tumbador (ver compases 2 y 4 del ejemplo anterior). En la relación del toque de clave de La Habana con el *síntesis* se mantiene el desplazamiento del acento del segundo tiempo hacia la cuarta parte del primer tiempo (ver compases 1 y 3) y el agrupamiento que marca con acentos la segunda y primera mitades del primer y segundo tiempos, respectivamente (ver compases 2 y 4).

Al comparar los dos toques de claves y los toques de ambos tambores, como elemento esencial se revela que el primer grupo de relaciones temporales se repite constantemente en todos los tiempos fuertes de cada compás, pasando de las claves a estos dos membranófonos, y viceversa.

En el ejemplo siguiente puede verse el toque de rumba característico de Matanzas, el cual emplea su clave y la clave *síntesis* , junto al toque resultante por relación entre los planos grave y medio.

En este caso, la relación entre el toque de clave y la resultante rítmica del tres dos y el tumbador, es mucho más simple que la del ejemplo anterior. La dinámica del discurso musical y la mayor subdivisión del tiempo se encuentran en ambos toques de clave. En la clave de Matanzas se muestra la reiteración de las relaciones corchea con puntillo y semicorchea, y tres corcheas, esta última coincidente con la subdivisión binaria del compás y del largo valor temporal realizado por el tres dos (ver compases 2 y 4 en el presente ejemplo).

36 En lo adelante, esta combinatoria se denominará *síntesis* .

Resultante de los toques

Musical score for 'Resultante de los toques' in 2/4 time. The score consists of four staves: Tres Dos (Medio), Tumbador (Más grave), Claves (Habana), and Claves (Síntesis). The Tres Dos part has a simple pattern of rests and notes. The Tumbador part features a complex, syncopated rhythm with many rests. The Claves parts play a steady, rhythmic pattern. Large hand-drawn circles and lines connect notes across measures, highlighting the syncopated and phrased nature of the music.

En la clave de guaguancó o clave síntesis se aprecian acentuaciones en cada valor por el desplazamiento del acento del primer tiempo al compás anterior.

Asimismo, en la guaracha o montuno de la rumba matancera, las claves sirven para tocar, a modo de guagua, sobre la caja de resonancia de cualquier tumbadora, preferentemente en las denominadas llamado o quinto, o en el cajón quinto, o como percutientes del catá.

En el ejemplo que sigue puede observarse el toque de Santiago de Cuba, que emplea la clave de La Habana, la clave síntesis y como toque resultante, entre el tres dos y el tumbador, una variante del propio toque habanero.

En el caso de los toques de Santiago de Cuba, en las tumbadoras (tres dos y tumbador) se establece una estrecha interrelación con la clave, como puede apreciarse en las áreas limitadas de este ejemplo.

En las tres muestras anteriores se evidencia la alternancia de valores temporales largos y cortos entre los tambores y las claves. Éstas efectúan las figuraciones más sincopadas y contrastantes, el resto de los instrumentos mantienen diseños más conservadores. De esta manera aparecen los principios de imitación y variación siempre en ciclos de dos compases; cuando durante la ejecución ocurre lo contrario, se dice de manera intuitiva que "las claves están montadas".³⁷

En los ejemplos citados —tanto en la rumba de La Habana como en la de Matanzas y Santiago de Cuba— se advierte que la función de *guía absoluta* de la clave como línea conductora es *relativa*, en cuanto a las interrelaciones que ocurren entre ésta y el resto de los instrumentos del conjunto, aunque existe la tendencia hacia su primacía.

Resultante de los toques

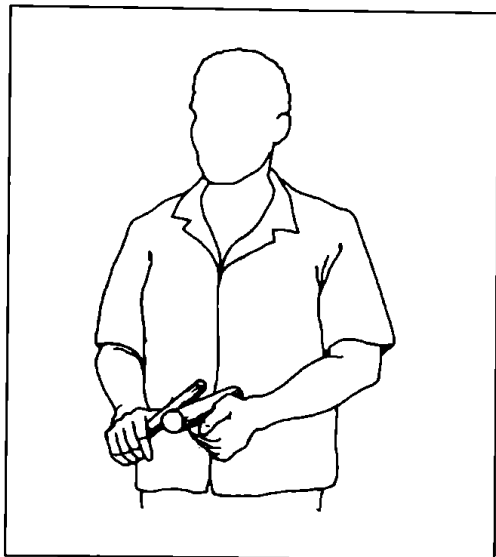
Musical score for 'Resultante de los toques' in 2/4 time, similar to the first score. It features the same four staves: Tres Dos (Medio), Tumbador (Más grave), Claves (Habana), and Claves (Síntesis). The rhythmic patterns are different, and the hand-drawn circles and lines connecting notes across measures are also different, illustrating a different phrasing and syncopation.

37 Conferencia sobre música popular cubana ofrecida por Tomás Jimeno, CIDMUC, 1985.

En el análisis del comportamiento de los conjuntos de relaciones temporales de La Habana, Matanzas y Santiago de Cuba, se aprecia cómo las claves participan de manera muy específica en la secuencia de relaciones temporales características del género en el ciclo de éstas hacia el registro más agudo. Nótese la alternancia de planos más grave-intermedio-más grave-más agudo, y el retorno al más grave, en el cual el apoyo, el elemento común y el eje simétrico dentro del conjunto de relaciones temporales peculiares del género, se encuentran en el golpe del tumbador.

Asimismo, en el complejo genérico del punto, interpretado tanto por los conjuntos instrumentales de punto, como por los conjuntos de son, las claves cumplen una función de línea rítmica conductora y realizan diferentes diseños rítmicos según el estilo en cuestión. Estos diseños pueden presentar, de uno a otro evento sonoro —incluso dentro del mismo estilo—, algunos recursos de variación que mantienen la acentuación métrica en todos los casos.

Según los estudios efectuados por Zobeyda Ramos Venereo, en el estilo de punto occidental hay una alternancia entre dos agrupamientos de relaciones temporales con distintas métricas, que se reiteran durante todo el evento sonoro.



Ejecución de las claves. Dibujo de Mario González, 1995.

Tonada Carvajal

$\text{♩} = 80$

Voz

Laúd

Contrabajo

Claves

Guayo

Bongó

(Ramos [a], 1987: 31-32)

Se ha detectado que en el punto libre u occidental no siempre sucede la variación métrica en el toque que ejecuta la clave en relación alterna. Por ejemplo: en

grabaciones hechas en Pinar del Río se ha observado el siguiente comportamiento de las relaciones métricas en las claves:

el agrupamiento temporal correspondiente a determinada métrica puede reiterarse dos, tres y hasta cuatro veces. En otros casos se presentan agrupa-

mientos de semicorcheas en compás de 2/4, repetidos hasta ocho veces y después alterna con otros agrupamientos, en 6/8 y 3/4.

En otras muestras musicales se mantienen los agrupamientos en el compás de subdivisión ternaria de 6/8, como variante de (negra-corchea-negra-corchea).

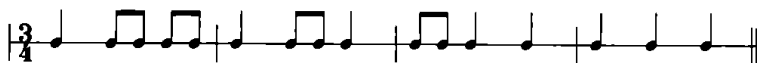
segundo tiempo y la consiguiente acentuación de la corchea.

Estas variantes también se combinan de otras maneras, en las cuales resulta interesante destacar el empleo del recurso de ampliación, mediante el uso de silencios.

En el primer compás se aprecia la supresión de la corchea, y en el siguiente, la omisión de la negra del

En otras interpretaciones de punto es invariable la utilización de la subdivisión binaria en tres tiempos con variantes alternadas sin orden preestablecido. El

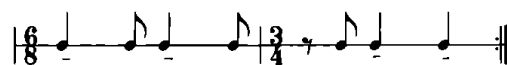
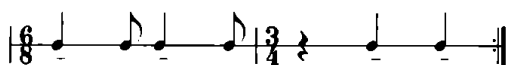
grupo integrado por tres negras casi nunca se emplea y cuando se hace sólo está ubicado en los cierres de los *interludios* que dan entrada al cantante.



En el estilo de punto libre u occidental cuando empieza el solista, por lo común cesa el acompañamiento instrumental del conjunto, como consecuencia de la flexibilidad de la línea melódica y su aire lento; sólo algún instrumento cordófono —por lo general, el laúd— puede “ejecutar algunos rasgueos o perseguir al cantador con algunos punteos” y “las

claves no pueden acompañar” (León, 1974: 99). Cuando cesa el canto comienza de nuevo todo el conjunto y las claves brindan la precisión rítmica al resto de los instrumentos.

De acuerdo con las investigaciones efectuadas, en el punto fijo se emplean los siguientes diseños rítmicos.



Tonada Spirituana

$\text{♩} = 84$

Musical score for the first system of *Tonada Spirituana*. The score includes staves for *Voz*, *Tres*, *Contrabajo*, *Claves*, *Güiro*, and *Bongó*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The *Voz* part has a whole rest. The *Tres* part plays a melodic line. The *Contrabajo* part plays a bass line. The *Claves*, *Güiro*, and *Bongó* parts play rhythmic accompaniment.

Musical score for the second system of *Tonada Spirituana*. The score includes staves for *Voz*, *Tres*, *Contrabajo*, *Claves*, *Güiro*, and *Bongó*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The *Voz* part has a whole rest. The *Tres* part continues its melodic line. The *Contrabajo* part continues its bass line. The *Claves*, *Güiro*, and *Bongó* parts continue their rhythmic accompaniment.

(Ramos [a], 1987: 38)

Una variante en el diseño rítmico de las claves en el punto de las provincias centrales del país aparece en la parranda.

(Ramos [a], 1987: 20)

En otras muestras musicales estudiadas, el toque de las claves se presenta con un diseño rítmico diferente.

(Pérez, 1988: 72).

Se ha afirmado que en el conjunto instrumental de parranda, la función de línea rítmica conductora de las claves la asume el bongó y éstas sólo cumplen una función de línea complementaria; o sea, sólo realizan la subdivisión métrica del compás (Ramos [a], 1987: 18). Sin embargo, si se analizan las transcripciones musicales de los puntos de parranda interpretados por agrupaciones musicales de Ciego de Ávila (Ramos [a], 1987: 42-45, 50-52), se evidencia que las claves man-

tienen, *de manera invariable*, el diseño rítmico establecido dentro de cada discurso musical; el bongó realiza cambios en su estructura rítmica, aunque en general mantiene un diseño rítmico estable, comienza cada evento musical y determina la agógica. En este caso se manifiesta la interacción y ambivalencia en las funciones musicales de ambos instrumentos, según las necesidades concretas que se presentan en la interpretación musical en los conjuntos instrumentales de parranda.

En sentido general, en el estilo de punto fijo, en el cual todo el conjunto instrumental acompaña constantemente el canto, la clave *refuerza el sentido métrico del conjunto*. En el complejo genérico del punto, las claves realizan diseños rítmicos con alternancia de valores cortos, sin emplear síncopas; y en la mayoría de las veces, en ellas se establece la alternancia de los compases 6/8 y 3/4, con excepción de los ejemplos citados en el punto libre u occidental.

En el complejo genérico del son —integrado por el son, el changüí y el sucu-sucu—, las claves no conservan una función homogénea en todas las especies que lo integran.

En el conjunto de son, las claves mantienen la función de línea rítmica conductora mediante diseños

rítmicos estables. Este conjunto de relaciones temporales se utiliza también en el sucu-sucu.



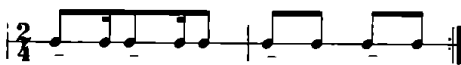
En el changüí cuando se emplean las claves—esto ocurre ocasional y raramente—, sólo realizan diseños que marcan el pulso rítmico o la pulsación métrica regular del evento musical; o sea, los tiempos fuertes y débiles de cada compás.



En el changüí surgen tipos de acentuaciones y de segmentaciones en el tres que imposibilitan la asimilación del toque de clave empleado en el son, como tendencia general. “En lo sonero (...) la guía de la clave puede o no entrar [por lo general lo hace de una manera ya establecida] y en ocasiones interacciona con otras fuentes [de ahí que pueda considerarse como guía interactiva; mientras que, en lo changüisero específico] la guía de la clave, dadas las segmentaciones treseras [se refiere a los diseños rítmicos melódicos realizados en el tres] es imposible o al menos obsoleta, incongruente” (Orozco, *¡Ahora sí!, changüí y cumbancha*, LD 274).

En los actuales conjuntos instrumentales de son, la interpretación de este complejo se alterna con otros géneros como: boleros, guarachas y punto campesino. En el bolero y la guaracha, las claves mantienen el diseño rítmico del son, y en el punto se emplean los agrupamientos de relaciones temporales ya citados, según el estilo que se interprete.

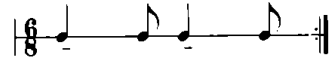
En el bolero se han producido cambios. Se considera la primera etapa del género una vez introducido en La Habana por Alberto Villalón y Sindo Garay: esta etapa comprende desde fines del XIX hasta la década del 20 del presente siglo (Valdés y Villar, 1988: 4). En los boleros interpretados entonces eran características “dos voces acompañadas por dos guitarras, aunque ocasionalmente se utilizaban guitarra, tres y otro instrumento generalmente idiófono como las maracas y/o las claves” (Valdés y Villar, 1988: 6). En este caso, las claves constituyen la línea rítmica conductora del conjunto instrumental mediante la figuración rítmica conocida como *cinquillo cubano*, ya peculiar para el acompañamiento rayado de la guitarra prima y el desarrollo de la línea melódica en las voces.



Más tarde, entre 1925 y 1930, y hasta el presente, este agrupamiento rítmico se sustituyó por el emplea-

do por las claves en el son; la variación estuvo condicionada por el debilitamiento del bolero en relación con el auge del son y de los sextetos y septetos en la década del 20, sumándose el bolero al repertorio de este conjunto instrumental.

Las claves cubanas también se integraron a los conjuntos dedicados a la interpretación del género clave³⁸ a través de agrupaciones vocales instrumentales denominadas *coros de clave*—en extinción hoy día—.³⁹ Estos coros fueron acompañados por la viola en el siglo XIX y después al conjunto se sumaron la guitarra, el tres, las claves y la botija (Ortiz, 1952-1955, v. I: 243), también el bongó y arpas diatónicas (León, 1974: 147). Otras veces, se emplearon conjuntos instrumentales más variables, en los cuales podían estar presente o no las claves; éstas se incluían con un agrupamiento de relaciones temporales en compás ternario de 6/8, sin variaciones. Este agrupamiento se repite de manera invariable durante todo el discurso musical, y guía el canto y el toque de los restantes instrumentos.



Como fenómeno contemporáneo—después de 1959— y como parte del conjunto de son, este instrumento ha trascendido el ámbito laico-festivo para integrarse a las celebraciones religioso-festivas vinculadas con las manifestaciones del espiritismo cruzado,⁴⁰ propias de la zona oriental del país. Éstas tienen lugar en lo fundamental los días 4 y 17 de diciembre (de acuerdo con el santoral católico), correspondientes a Santa Bárbara (sincretizada con Changó) y a San Lázaro (Babalú Ayé), y de uso reciente en las festividades del *gagá* o *vará* en la provincia Santiago de Cuba.

En lo referente a la función musical de las claves cubanas—al examinar los variables conjuntos instrumentales en que participa y la interpretación de un amplio repertorio— se evidencia que en este idiófono se ejecutan ritmos de valor referencial, tanto con carácter de pulsación básica como con diseños rítmicos con o sin sincopas, variados estos últimos, en concordancia con las características de los géneros interpretados. Los diseños funcionan como línea conductora en estrecha vinculación e interrelación con el canto y el resto del agrupamiento de instrumentos coparticipes del evento musical dado.

Teniendo en cuenta estas características, resultan erróneos y desacertados muchos criterios expuestos en cuanto al mal llamado “ritmo de las claves”, que se hallan en las fuentes bibliográficas consultadas. En contraposición a los ejemplos analizados en este trabajo, en *La música en Cuba* aparecen los siguientes planteamientos: “el ritmo de las claves, como inteli-

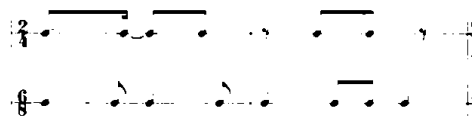
38 La clave pertenece al complejo genérico de la cancionística. En los coros de clave, según Ma. Teresa Linares, “no existía intención ni ritmo de baile y sus textos eran líricos...” (1974: 63).

39 Los coros de clave existieron en La Habana hasta principios del siglo XX, en la actualidad sólo se mantiene el de Sancti Spiritus.

40 Se ha llamado espiritismo cruzado a una forma de religiosidad popular cubana de un alto grado de sincretismo religioso, en la cual se distinguen a primera vista elementos de la Regla de Ocha o santería, la Regla de Palo o Palo Monte y el espiritismo.

gentemente lo ha sugerido Emilio Grenet, es el *único que puede ajustarse, sin variantes, a todos los tipos de melodías cubanas*" (Carpentier, 1961: 42) y constituye "una especie de constante escansional" para toda la música cubana (Carpentier, 1961: 42).

Alejo Carpentier hizo tal interpretación a partir de lo expuesto por Emilio Grenet en su *Música popular cubana*, quien expresó: "A poco que penetremos en la estructura rítmica de nuestra música, veremos que todo el dibujo melódico está construido sobre un patrón rítmico de dos compases" (1939: xv), y añade más adelante: "esta característica rítmica [que es reproducida en las claves al ejecutarse en ellas ambos patrones rítmicos es] la base de toda la música de Cuba" (1939: xviii).



El comentario que expone Carpentier a partir del juicio desacertado de Grenet, también es adoptado por Fernando Ortiz (1952-1955, v. I: 243-244). El análisis de Grenet sólo está referido a especies de la cancionística, o de maneras de hacer profesionales, y no contempla otros complejos genéricos de la música cubana, ni las manifestaciones musicales de la cultura folclórico-popular. Precisamente el análisis realizado antes comprende los géneros no estudiados por Grenet, en los cuales se observa una mayor diversificación en los grupos rítmicos ejecutados por las claves.

Historia

En el ensayo *La clave xilofónica de la música cubana*, Fernando Ortiz plantea el origen de las claves en Cuba, específicamente en La Habana durante los siglos XVI y XVII, cuando ésta fue llamada "la llave de las Indias o la clave (...)" de toda la estructura del comercio colonial de las Españas" ([b], 1984: 73). De acuerdo con las informaciones recopiladas hasta el momento, se comparte y considera acertada esta afirmación de Ortiz.

En el arsenal de La Habana, lugar de reparación y construcción naval, "abundaron esas claves o clavijas de maderas durísimas *ácana, jiquí y guayacán guachapil, júcaro, quiebra hacha* [y otras] (...) hechas una y otra vez, hasta millones de veces para las numerosas embarcaciones que aquí fueron flotadas" (Ortiz [b], 1984: 76). Estas clavijas también se emplearon en la construcción de edificaciones militares y civiles (Antolitia, 1984: 35). A partir de ambas fuentes y de manera paralela, sirvieron como instrumento de la

música —tal y como se confeccionaban para los trabajos que se realizaban— en el acompañamiento de los cantos de los trabajadores hispánicos, africanos libres o esclavos y los forzados de las galeras, muchos de quienes participaron en la construcción de fortalezas y navíos.⁴¹ En estos primeros momentos, las claves funcionaron como guía del canto, lo cual constituye una de las formas más simples de acompañamiento musical. Ejemplo de ello lo encontramos en las *carcereras*⁴² y *martinetes*⁴³ interpretados, en lo fundamental, por los marinos y personal que trabajaban en el puerto de La Habana entre los siglos XVI y XVII.

El empleo como instrumento de la música de estas clavijas, torneadas de madera dura por los trabajadores del arsenal y constructores de edificaciones, tiene su antecedente en el "recuerdo espontáneo de los *palitos sonoros* de los esclavos negros de África y de las *tejoletas* de los galeotes blancos de Andalucía" (Ortiz [b], 1984: 78).

Según lo expresado por Hambly, los palitos sonoros eran corrientes en todo el continente africano, "como forma muy primitiva de marcar los ritmos de los bailes" (Ortiz, 1952-1955, v. I: 232).

Evidencias más particulares del empleo de palitos sonoros en áreas específicas del continente africano se exponen por Ortiz, cuando se remite a otros autores y cita las siguientes fuentes: *A description of the Coasts of North and South Guinea* (1732) de Barbot, al referirse al uso en Guinea del sur de "dos palitos (...)" que se golpean entre sí" (1952-1955, v. I: 209); *The land of the Pigmies* (1898) de C. Guy Burrows, cuando plantea que los negros *mabodé* en el Alto Congo Belga (Zaire) se servían de "dos varitas de madera seca, una de estas gruesa como un dedo y la otra de doble grosor, las cuales se golpean entre sí" en el acompañamiento del canto realizado por solista y coro (1952-1955, v. I: 209); *The Heart of Africa* (1873) de Schweinfurth, en la cual se apunta que en los festejos de los negros *bongó*, mientras los hombres tocaban tambores y trompas, las mujeres y los niños sacudían sonajeros o golpeaban "una varilla contra otra" (1952-1955, v. I: 210) y en *Skizzen aus Westafrika* (1878) de O. Lentz, al referirse a que los negros *abongo* "se contentan con golpear dos piezas de madera entre sí, y con su sonido improvisan cantos" (1952-1955, v. I: 210).

Otra certeza de su uso en un área afro-sahariana la expone Ortiz al describir una fotografía que reproduce C. Partridge en *Cross River Natives...* (1905), en la cual aparece una danza de nativos: "se observa un negro que con un palito que lleva en su mano derecha, golpea a otro bastoncito [que no presenta forma cilíndrica] sujetado con la mano izquierda" (1952-1955, v. I: 232).

41 Dentro de las fortificaciones se encuentran el Castillo de la Fuerza, edificado entre 1562 y 1582; la Punta (Castillo de San Salvador) y el Morro (Castillo de los Tres Reyes del Morro) se construyeron entre 1589 y 1610, y el Torreón de la Chorrera, en el siglo XVII.

42 Así se denominaron las "canciones gitanas nacidas en las prisiones de España, que debieron ser traídas a Cuba por los galcos tes penados a galeras, que hacían largas travesías o trabajaban por los astilleros" (Antolitia, 1984: 50).

43 "Instrumento de arsenales y de minas que antaño debieron conocer mucho los forzados a los trabajos marítimos o al laboreo metalúrgico. Nótese esta coincidencia de acepciones entre *martinete* (instrumento percusivo de la industria) y *martinete* (canto alzado quizás al ritmo de aquella percusión)" (Ortiz [b], 1984: 82).

Las tejoletas —de gran auge en Andalucía— consistían en dos pedazos de teja o plato “de tiesto o barro cocido” que se colocaban en una mano y se sonaban al chocar uno contra otro, al ser golpeados con la otra mano,⁴⁴ en ocasiones “requería la función de dos manos, la pasiva mantenedora del percusible y la activa percutiente” (Ortiz [b], 1984: 34).

La forma de percusión de un palo sobre otro empleada en los palitos sonoros, y la variante de ejecución de las tejoletas o tejuelas, que “se tañían a veces tomando una en la mano izquierda y golpeándola con la otra sujeta en la derecha” (Ortiz [b], 1984: 79), coinciden con la del instrumento cubano. Por la modalidad de ejecución y la función musical de ambos estimamos estos instrumentos como antecedentes de las claves, y no compartimos lo expuesto por Joseph H. Howard, quien considera al *akoge* (idiófono de entrechoque formado por dos anillos de hierro) como antecesor de las claves cubanas, por la similitud del sonido que se obtiene según este autor, durante la ejecución (1967: s.p.).

Del arsenal y de las antiguas construcciones aledañas a la bahía de Habana, las claves cubanas pasaron a los ambientes más populares de diversión y de allí fueron internándose en el territorio habanero, donde —según Carpentier— eran “de uso corriente en el siglo XVII” (1961: 9). Probablemente, las claves hayan servido para el acompañamiento de los antecedentes músico-danzarios del complejo genérico de la rumba, referidos desde el siglo XVI en las danzas como *chuchumbé*, *paracumbé*, *cachumba*, *gayuma* y *zarambeque* (Carpentier, 1961: 41), pero no se ha encontrado crónica alguna de la época que lo refiera. Su empleo estuvo limitado a la zona habanera hasta la primera mitad del siglo XIX, a pesar de los movimientos migratorios hacia el interior del país ocurridos entre fines del siglo XVII y el XVIII.

Ya durante el siglo XIX tuvo lugar un movimiento migratorio hacia las zonas costeras, como consecuencia del desarrollo de la industria azucarera. “El canto del campesino y el zapateo alcanzó las ciudades, la capital, inclusive” (León, 1974: 95). Este hecho condiciona un proceso de asimilación de las claves en la región centro-occidental, dentro de nuevas integraciones o resultantes musicales ya concretadas, como influencia del empleo de este instrumento en el contexto sociocultural de las clases explotadas y en géneros musicales establecidos como la clave, de vigencia en las zonas suburbanas. Su proceso de difusión hacia áreas como Matanzas y Cárdenas —puertos marítimos cercanos a La Habana y con gran nivel de comunicación— y la ciudad de Sancti Spiritus, propició el uso de este instrumento desde mediados del siglo XIX. Se tienen datos concretos de su vinculación con la rumba en las agrupaciones o *coros de rumba* fundados inicialmente en La Habana y Matanzas desde el siglo XIX, y su establecimiento en las parrandas remedianas ya en 1850.

Con posterioridad se unió, junto a otros instrumentos, al canto y al baile, y se vinculó paulatinamente con otros conjuntos instrumentales que fueron cristalizando a lo largo del desarrollo histórico-cultural de Cuba.

La adopción de las claves cubanas en el conjunto instrumental de punto, constituyó un proceso que, al parecer, comenzó a hacerse habitual hacia las dos últimas décadas del siglo XIX, para establecerse a fines de la centuria, en la medida en que la modalidad de canto alcanzaba mayor relieve en detrimento de los zapateos o bailes.

La asimilación del instrumento en esta época se comprueba al considerar que, en 1836, la parte instrumental —llamada punto o punto de harpa— que acompañaba el zapateo y la intervención vocal —denominada ¡Ay! o ¡Ey!— era interpretada con frecuencia por “guitarra, harpa o tiple” (*Diccionario provincial cast...*, 1985: 68).

Todavía en 1857 se mantenía el acompañamiento con estos instrumentos (Grenet, 1939: xix). Con posterioridad y evidentemente hacia fines de siglo —de acuerdo con la memoria de ancianos instrumentistas que recuerdan el zapateo— se menciona la ejecución de las claves junto a la guitarra, el laúd, el güiro o el machete y la mocha en el acompañamiento de este baile (Linares, 1972, no. 31: 8). En este aspecto hay referencias testimoniales que confirman el empleo habitual de las claves en el conjunto instrumental de punto: “desde el siglo pasado tenemos noticias de que se utilizaba un juego de claves [se refieren al par] en los grupos campesinos y el toque no se ha transformado”.⁴⁵

En la interpretación del son, las claves se utilizaron en la segunda década del presente siglo, cuando en La Habana “a la guitarra que acompañaba y llenaba una parte *grave* y al *tres* que seguía al cantor en una parte aguda, se les fueron añadiendo los demás instrumentos cristalizando en un tipo de conjunto de seis o siete instrumentos (*sexteto* o *septeto*) guitarra, tres, maracas, claves (en manos del cantante) y bongó; la marimbula, la botija o una segunda guitarra completaban el conjunto” (León, 1974: 115).

Las claves integran el conjunto de son realizando los diseños rítmicos del toque de las claves, que los rumberos de La Habana atribuyen como su estilo, de lo cual se infiere el traslado del instrumento y del toque de la rumba hacia el son en La Habana a principios del siglo XX.

No se tienen referencias bibliográficas ni testimoniales que señalen el empleo de las claves en el área oriental con anterioridad a 1895, inicio de la Guerra de Independencia y posterior invasión de Oriente a Occidente. No obstante, según diferentes testimonios, este idiófono ya se empleaba a principios del siglo XX, cuando, a partir de la cabecera municipal de Santiago de Cuba,⁴⁶ fue extendiéndose a otras zonas cercanas;

44 También las tejoletas se ponían entre los dedos pulgar y meñique de la mano izquierda. Se consideran antecesoras de las castañuelas, las cuales se introdujeron en los bailes hispánicos por 1593 (Ortiz [b], 1984: 34).

45 Rolando Calvo, n. 1918 (?) y Pedro Acevo Mederos, n. 1930, Colón, Matanzas, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

46 A principios de siglo y hasta 1976, la ciudad de Santiago de Cuba constituía el centro administrativo de toda el área oriental que comprende actualmente las provincias Las Tunas, Holguín, Granma, Santiago de Cuba y Guantánamo.

“las claves fueron traídas [a Palma Soriano] por los santiagueros hacia el año 1913, cuando la Asociación de Detallistas y el periódico *Regeneración*, hicieron una campaña para evitar el éxodo de personas [hacia Santiago de Cuba] y organizaron un carnaval más atractivo”.⁴⁷

La asimilación de las claves en Santiago de Cuba ocurre a partir del retorno, a principios del siglo XX, de muchos de los pobladores orientales participantes en la invasión de Oriente a Occidente, y que tuvieron contacto con la música y los instrumentos de la región centro-occidental. Los procesos de migración interna en ascenso se incrementaron a lo largo del presente siglo, estimulados por el desarrollo social que alcanza el país y el auge progresivo de los medios de comunicación masiva; factores estos que devinieron mecanismos de retroalimentación e intercambio entre las distintas regiones de Cuba.

En la década del 20, como influencia de los sextetos y, posteriormente, septetos, formados en La Habana para interpretar el son, y la práctica del punto campesino en la región centro-occidental, se incrementa aún más el empleo de las claves que se incorporan entonces a conjuntos instrumentales de son en las zonas orientales. Ya en la década del 30, su uso estaba establecido en muchas de estas áreas: “En el 33 [en Pilon] lo que se utilizaba en las fiestas para bailar son era un conjunto de tres, guitarra, bongó, claves, maracas y güiro”.⁴⁸

En regiones más apartadas, como Guantánamo, el empleo de este instrumento se limita a la práctica minoritaria y ocasional del punto campesino y a algunos conjuntos de son, en los cuales se ha asimilado manteniendo su función musical; pero algunas veces con características diferentes y simplificadas en cuanto al toque que se efectúa tradicionalmente en la zona centro-occidental. Éste es el caso del changüí, en el cual se utilizan de manera ocasional las claves a partir de las décadas del 40 y 50 del siglo XX, como un fenómeno de retroalimentación e influencia de la zona centro-occidental. En otras áreas de la región oriental, se mantiene la interpretación de un estilo de son más cercano a las etapas tempranas de esta manifestación, cuyas peculiaridades músico-interpretativas no admiten la inclusión congruente de este instrumento.

Estos hechos traen consigo una menor densidad de la presencia de las claves hacia estas zonas de la región oriental con relación al área centro-occidental.

No obstante, las claves se hallan a todo lo largo y ancho de nuestro país, y se encuentran entre los instrumentos de mayor empleo en la práctica musical folclórico-popular cubana.

47 Juan Francisco Isaac Rodríguez, n. 1900. Palma Soriano, Santiago de Cuba, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 219-220).

48 Miguel Ángel Cabrera, n. 1920. Pilon, Granma, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 130).

49 Ana Victoria Casanova Oliva, autora.

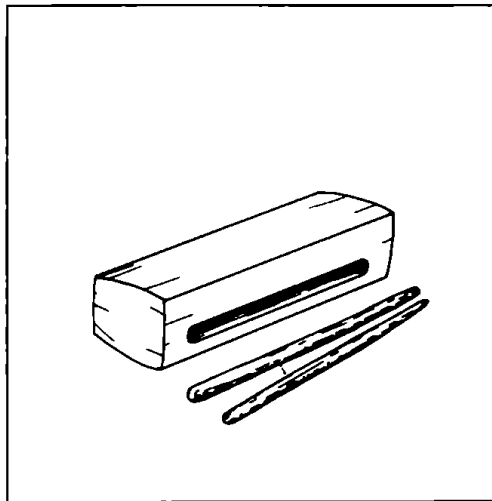
Cajita china⁴⁹

Descripción y clasificación

Es un idiófono de golpe directo percutido con dos baquetas. Consiste en un paralelepípedo de madera dura con las cabezas redondeadas. Presenta sendas hendiduras a lo largo de sus dos costados más extensos que no llegan a los extremos y tampoco atraviesan la madera por el lado opuesto. Estas hendiduras se hallan en la parte superior de un lado y en la inferior del otro. De esta manera queda una placa —puede tener o no la superficie abovedada— en forma de arco, y una especie de caja inferior como base del instrumento (111.221).

Terminología

En Cuba, específicamente dentro de la orquesta tradicional china, este instrumento se denominó *chiong-pang*, vocablos que significan dirección o director y madera, respectivamente, y aluden a su función dentro de dicho contexto musical: el idiófono *chiong-pang* era percutido por el director para guiar al resto de los instrumentistas. Mas, en *Los instrumentos de la música afrocubana*, Fernando Ortiz, al referirse a la designación de este instrumento, plantea que “en China recibe los nombres de *nhogoi* y *popó*” (1952-1955, v. III: 143), sin duda confundido con el popó —idiófono de madera, forrado en cuero, con forma semicircular—, el cual se situaba al lado del *chiong-pang* y se ejecutaba también por el director. Otra evidencia



Cajita china. Dibujo de Mario de González, 1995.

que corrobora la aplicación de este último vocablo para identificar el instrumento, aparece referida por Curt Sachs, cuando señala el uso del vocablo *pang* (Rodríguez, 1985: 8).

En la práctica musical cubana, el término cajita china es uno de los nombres criollos: *cajita* por sus características morfológicas parecidas a una pequeña caja, y *china* por el antecedente étnico con el que está vinculado su empleo en Cuba, y aunque este nombre también se aplica al catá, se trata de un instrumento morfológicamente diferente a éste, pero con funciones musicales similares.

La cajita china también se reconoce como *cajita japonesa*,⁵⁰ término proveniente de un idiófono de madera asiático también utilizado por los chinos en Cuba, que presenta en lo esencial características semejantes a la cajita china,⁵¹ y *cajita musical*, en correspondencia con el empleo de dicha caja para hacer música.

Catá constituye otro de los vocablos adoptado de manera ocasional e indistinta. Este término es propio de un instrumento idiófono vinculado con la cultura musical de antecedente bantú que cumple una función musical parecida a la de la cajita china. La voz onomatopéyica catá refleja, por imitación en las dos sílabas que integran la palabra, la secuencia rítmica que se obtiene durante la ejecución del instrumento: *ca-tá, ca-tá, ca-tá...*

Construcción

En Cuba, la confección artesanal de este instrumento se hizo inicialmente por los inmigrantes chinos. Evidencias de algunos aspectos de esta construcción corresponden a los señalados por Ortiz en 1952, al coincidir las características descritas por el autor con las del chiong-pang de una sola ranura empleado en las orquestas chinas: "Con frecuencia el instrumento está construido en dos partes: una sobre la hendidura a manera de tapa o tablita de un centímetro de espesor, y otra bajo la hendidura, en forma de caja que es la base del instrumento donde se da la resonancia (...) ambas van sólida y establemente pegadas con cola y sendas espigas y en los bordes entre ambas partes se suele poner un trozo de fieltro o paño de billar" (1952-1955, v. III: 142).

La construcción artesanal de cajitas chinas no está muy generalizada en el país y resultan realmente escasos sus constructores. Esta es una de las causas por la cual su confección parte de un *modelo* o diseño estable con pocas variaciones; en general, las diferencias se localizan en las dimensiones.

Como materia prima esencial se emplea la madera dura y fibrosa, preferentemente dágame, ácana, majagua, cedro, júcaro, sabicú y chicharrón. Debe tomarse la madera seca y cañiza —con la veta a lo largo y sin

ramificaciones de nudos que afecten la vibración del cuerpo del futuro instrumento—procedente de la parte del tronco denominada duramen. El trabajo se hace sobre una pieza o sección de madera enteriza con forma de paralelepípedo rectangular, de poca altura, previamente cortada con una sierra y una barrenadora; por lo general se practican dos ranuras paralelas, en sentido del largo por ambos costados: una en la parte superior de un lado y la otra en la parte inferior de la superficie opuesta, sin que en ninguno de los casos estos ahuecamientos atraviesen el instrumento en sentido del ancho.⁵² Estas ranuras funcionan como orificios resonadores del instrumento. Las superficies de mayor área del paralelepípedo rectangular presentan, algunas veces, forma de arco y redondeados los lados más pequeños del rectángulo. Esto se logra mediante una lija gruesa que desgasta la superficie hasta obtener la curvatura deseada. Ya terminada esta parte del proceso de construcción se utiliza un barreno para realizar sendas obturaciones hacia los vértices de cada ángulo del rectángulo o dos orificios en cada extremo. Estos pequeños canales atraviesan la caja en sentido vertical y sirven para fijar el instrumento a un atril o base adecuada mediante la introducción de tornillos forrados en goma en forma de pasadores, o de un amarre hecho con un cordón de algodón (Rodríguez, 1985: 11). Posteriormente se efectúa el acabado del instrumento con lija fina, en algunos casos se barniza y en otros se mantiene la madera al natural.

Los percutores para la ejecución del instrumento se confeccionan preferentemente con madera de guayabo, u otra con la dureza, el peso y la flexibilidad adecuados. Por lo común se emplean ramas de este arbusto rebajadas con un cuchillo y lija. Los extremos de estos palos se redondean en el proceso de lijado. Un ejemplo de las proporciones de los percutores, tomado de la ciudad de La Habana, es el siguiente (en milímetros):

Longitud	255
Perímetro	20

En las dimensiones de la cajita china se hallan las mayores variaciones. A modo de ilustración se exponen en detalle las medidas —en milímetros— de un ejemplar de este tipo de instrumento, localizado en la ciudad de La Habana, con forma de arco en las superficies mayores:

Longitud de la base	177
Anchura de la base	62
Altura en los extremos	30
Altura en el centro	37
Aberturas u orificios de resonancia:	
longitud	120
altura	9
profundidad	70

50 Ángel Linares Elosua, n. 1909. Centro Habana, Ciudad de La Habana, 1984 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

51 Idiófono cuyo cuerpo —construido de madera dura— es un bloque "semicircular que conforma una caja de resonancia cónica y se apoya sobre tres pequeñas patitas" (Rodríguez, 1985: 12).

52 Conrado Gutiérrez, n. 1931. El Frente, Santiago de Cuba, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 198).

En sentido general pueden establecerse las dimensiones mínimas, máximas y promedio en cuanto longitud, anchura de la base y altura del instrumento en los extremos, a partir de una muestra de cinco ejemplares construidos en las provincias Ciudad de La Habana, Granma y Santiago de Cuba.

	Mínima	Máxima	Promedio
		(en mm)	
Longitud de la base	170	400	233
Anchura de la base	60	70	67
Altura de la base	35	45	39

Ejecución y caracterización acústica

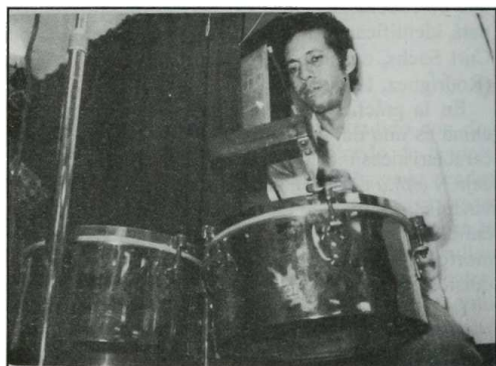
Para ejecutar la cajita china, el tocador puede encontrarse sentado o de pie. En el primer caso, el instrumento es tomado generalmente por la mano contraria a la que percute, y en el segundo caso, permanece sobre un pie o trípode individual, o adosado a otro instrumento o complejo de percusión.

Cuando se toma en la mano se asienta sobre la palma vuelta hacia arriba y descansa en la región hipotenar del dedo pulgar, las falanges de éste y las yemas de los dedos meñique, anular, medio e índice.

El percutor se toma con la mano contraria y se sujeta con los dedos pulgar, índice y medio hacia el extremo opuesto de la zona que percute. De esta manera se realizan golpes reiterativos sobre la superficie central del instrumento por uno de sus lados más anchos, cuando éste presenta las aberturas laterales o por el lado ancho, situada sobre el orificio de resonancia —cuando sólo presente una abertura—. En ambas extremidades superiores se forma un ángulo recto entre el brazo y el antebrazo. Este instrumento se tocó mucho de esta forma durante la década del 20 y cayó rápidamente en desuso por la limitación que implica en la explotación musical del instrumento: sobre todo, la percusión con una sola baqueta. No obstante, en la actualidad se ha observado, de manera excepcional, al emplear como percutor la clave macho.⁵³

Otra técnica de ejecución se utilizó en las orquestas de danzones: "Ese pequeño monóxilo se toca con dos baquetas, generalmente por el mismo músico que tañe los *timbales* percutiendo la *cajita* con las puntas de los palos opuestas a las de los bolillos" (Ortiz, 1952-1955, v. III: 143).

En el presente, lo más usual es su integración a los *timbalitos* o *pailitas cubanas*. Se sitúa entre ambos membranófonos sujeta por tornillos al atril de este instrumento y queda, de esta manera, a la altura de las caderas del instrumentista por el lado contrario al que éste se sitúa en relación con las pails. En este caso, la



Ejecución de cajita china adosada a las pailitas cubanas, por Eddy López, integrante de la Charanga Típica. Centro Habana, Ciudad de La Habana, 1986.

cajita se golpea con dos baquetas que se agarran con ambas manos de manera similar a la que adopta la mano que percute, cuando se golpea con una sola baqueta. Esta percusión con dos baquetas permite mayor rapidez en la repetición del sonido, mediante combinaciones de golpes alternos y/o reiterantes de uno u otro palo sobre el cuerpo del idiófono.

De la ejecución de los ejemplares de cajita china se obtiene, al golpear con una baqueta, un espectro que va de 1 kHz a 4 kHz, aunque debe señalarse que en 2,5 kHz y 3,15 kHz, los valores de intensidad resultan casi ínfimos; se aprecian valores picos de gran densidad energética en 1,25 kHz, y en menor medida en 1,6 kHz, por lo que puede afirmarse que el formante sonoro está en la zona de 1,25 kHz a 1,6 kHz. Cuando coincide el golpe de las dos baquetas surge una intensidad muy fuerte en 800 Hz, y se sitúa el formante en la zona de 800 Hz. Al tocarse el instrumento con la alternancia de los toques, se amplía el espectro sonoro que conserva fuertes valores de intensidad en 1,25 y 1,6 kHz, y se extiende hasta 10 kHz a partir de 1 kHz.

Aunque presenta variaciones de uno a otro instrumento, en correspondencia con las dimensiones del cuerpo sonoro, el diámetro de la superficie del percutor que determina el área golpeada y la dureza de la madera empleada en su construcción, este comportamiento siempre se mantiene en las frecuencias medias.

La intensidad del sonido es directamente proporcional a la fuerza que imprima el ejecutante en la percusión y a la dureza de la madera con que se confeccionen los percutores.

Por sus características físico-acústicas de placa percutida, este instrumento presenta una rapidísima caída del sonido de 0,09 seg., con una curva abrupta. Esto determina un sonido seco, no vibrante y apagado, que provoca la inexistencia de un régimen estable de producción sonora. Por ello, en su ejecución dentro

53 Quinteto Hermanos López. Observación realizada en Melena del Sur, Habana, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

de la música folclórico-popular cubana, el sonido se *reitera mediante golpes recurrentes y/o alternantes*; otras veces se combina o alterna su ejecución con el toque en otros instrumentos —tanto membranófonos como idiófonos, a los cuales puede o no estar acoplada— en busca de contrastes tímbricos.

Función musical y social

Dentro de la música folclórico-popular cubana, la cajita china se ha empleado de manera ocasional en la interpretación de géneros musicales propiciadores del baile, participando en el esparcimiento de amplios sectores de la población, integrada a los conjuntos instrumentales de rumba y son.

En la actualidad no hay cajitas chinas en todas las agrupaciones de rumba, pues resulta usual el toque de guagua sobre la caja de resonancia de la tumbadora o el cajón, además del uso del catá. Es importante indicar que muchos de los grupos cultivadores de este complejo genérico que incluyen en su conjunto instrumental la cajita china, sustituyen de manera ocasional este instrumento por los toques de guagua, empleándose indistintamente en ambos casos los agrupamientos de relaciones temporales expuestas en los grupos de ejemplos A y B.⁵⁴

Estos diseños rítmicos se han organizado en A y B, en correspondencia con los agrupamientos comunes de relaciones temporales. Como se aprecia en todas las variantes de A, el segundo compás está integrado por la siguiente alternancia corchea-corchea-semicorchea-corchea-semicorchea, mientras que el grupo precedente se comporta de manera cambiante. En las de B, el elemento común está en la reiteración del valor de la corchea; en este caso corresponde a la subdivisión temporal binaria y presenta pocas variantes en el primer agrupamiento.

En todos los casos de A y B, los diseños rítmicos se elaboran con valores cortos (corcheas o semicorcheas) que se combinan mediante alternancias o recurrencias. Así, por medio de elementos rítmicos que fungen como complementación, reforzamiento y coordinación en los valores simultáneos, se establece la interrelación con los diseños rítmicos de las claves que llevan la línea conductora. Esto se evidencia en las siguientes combinaciones.⁵⁵

En esta combinación están los principales centros de apoyo, sincronismo o coordinación en el último cuarto del segundo tiempo del compás 1 y en las dos mitades del primer tiempo del compás 2, y el resto de las relaciones temporales funciona como subdivisiones, excepto puntos de apoyo variables que aparecen de manera particular en el A2 (compás 1) y en el B1 (compás 2).

En los ejemplos siguientes, los centros de coordinación común a todas las variantes se localizan en la segunda mitad del primer tiempo del compás 2, lo que coincide a la vez con uno de los elementos de coordinación del ejemplo anterior. Ha de destacarse que en la primera mitad del segundo tiempo del compás 2 se manifiesta de igual manera un elemento de coordinación muy específico en la relación del toques de las

A

B

54 Las transcripciones se hicieron por Ana V. Casanova.

55 Se han utilizado los tres diseños rítmicos de los toques de la clave en la rumba (Habana, Matanzas y clave de guaguancó), los toques de mayor empleo en la cajita china A1 y A2, y el primer ejemplo del grupo B.

claves y el grupo de relaciones temporales de la cajita china, señalada como B1.

Los toques en la cajita china llevan la función de línea rítmica complementaria del conjunto instrumental, como elemento de enlace entre la línea rítmica conductora de las claves y la improvisación segmentada que tiene lugar en la tumbadora o cajón más agudo. La cajita llena la poca presencia de vibración sonora de las claves, y subdivide los desplazamientos de acentos que caracterizan su discurso musical en el toque de clave de La Habana y la denominada clave de guaguancó.

En los actuales conjuntos de son, su empleo resulta realmente escaso y cuando lo hace es adosada a las pailitas cubanas o sumada al cencerro en integración con las pailitas. Así se ejecuta dentro del montuno, pero junto con su función rítmico-tímbrica se le explo-

ta en busca de contrastes tímbricos en medio del discurso improvisatorio que realizan, en lo fundamental, las pailas, o éstas y el cencerro.

Cuando la cajita china sustituye las claves hace la función y los diseños rítmicos propios de este último instrumento en los diferentes géneros en que participa; asimismo puede doblar y, de esta manera, reforzar el agrupamiento rítmico realizado en las claves.

Historia

La asimilación de la cajita china dentro de la práctica musical cubana, estuvo condicionada por la presencia en el país de inmigrantes chinos que arribaron por diversas vías, desde mediados del siglo XIX, hasta la década del 20 del actual siglo.

En verdad, no todos estos inmigrantes practicaron la música china, pero contribuyeron numéricamente, en distintas etapas, a la creación de centros culturales y artísticos donde se agrupaban y de manera parcializada y mínima —por las características de esta cultura milenaria muy encerrada en sí misma y muy contrastante y diferente en comparación a la cultura cubana ya establecida— influyeron en la música folclórico-popular de Cuba.

En este sentido, el teatro y los tipos de asociaciones relacionadas con actividades artísticas, de manera específica con la práctica de la música y las artes escénicas, funcionaron como medios de preservación, promoción y trasmisión en un reducido ámbito de muchos elementos de la cultura artística china. El objetivo esencial de la introducción de estas artes teatrales en nuestro país, respondió a los intereses capitalistas de la pequeña y mediana burguesía china que se desarrollaron en Cuba, desde fines del XIX hasta las primeras décadas del presente siglo. De esta manera, el instrumento estuvo supeditado a un componente étnico específico y sus descendientes, y, dentro de éste, a los trabajadores asalariados de las compañías teatrales más relacionados con la práctica musical.

Así, en 1873 encontramos la presencia de la ópera de títeres chinos en La Habana y dos años más tarde, la inauguración, por actores chinos procedentes de California, del *Sun Yen*, primer teatro de ópera china.

Coincidente con la gran oleada migratoria del siglo XX, entre 1900-1930 surgen cuatro teatros de ópera china con compañías y actores chinos residentes en Estados Unidos y contratados en Cuba.

La utilización de la cajita en la orquesta del teatro tradicional chino, tuvo como función musical la guía metrorrítmica o línea conductora del resto de los instrumentos del conjunto y la definición del aire de la música que se interpretaba a través de pulsaciones básicas en tres velocidades: lento, moderado y rápido. De esta manera acompañaba “los cantos y melopeyas, ritmaban las danzas y escenas pantomímicas” (Ortiz, 1952-1955, v. I: 226), en las óperas *Beijing* y *Cantón*,⁵⁶ presentes ambas en el teatro chino en Cuba desde fines del siglo XIX.

56 Las óperas de *Beijing* y *Cantón* sólo difieren en sus estructuras y contenidos temáticos. En la primera se presentaba una selección de fragmentos de varias historias o leyendas chinas, y en la segunda existía una coherencia temática. Los instrumentos musicales, las danzas, los métodos de actuación y el vestuario son similares (Baltar, 1987: 53).

Asimismo se empleó con un criterio simbólico-comunicativo integrado de manera coherente al desarrollo dramático, como un elemento que subrayaba sentimientos profundos y enfatizaba “aquellas frases y coloquios importantes, y [coloreaba] las fuertes emociones, mudas o vocalizadas de los actores” (Ortiz, 1952-1955, v. I: 226). De igual manera, según la dinámica *fuerte o piano* de los sonidos ejecutados en el instrumento, el receptor, conocedor del código de comunicación, discriminaba respectivamente el sexo masculino (*Yang*) o femenino (*Ying*) del actor que intervendría en la representación; además, la velocidad de los toques concordaba con la premura o parsimonia de los pasos en el escenario (Rodríguez, 1985: 18).

La utilización de este instrumento como complemento dramático y su valor comunicante en la relación emisor-receptor, están determinados por el valor semántico-simbólico, relacionado, a su vez, con características *cinéticas, corpóreas y cromáticas*. En este aspecto, el material de construcción del instrumento (la madera) constituye una de las ocho sustancias que en la cultura china se valoran como *vitales*,⁵⁷ y está identificada con las características del espíritu o el alma, matizadas mediante la combinación con elementos temporales y de intensidad.

Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial (1939), las compañías de teatro y actores chinos regresan a Estados Unidos, su país de residencia, con excepción de algunos músicos; muchos de los integrantes de las compañías habaneras los acompañan, cayendo la actividad teatral en crisis (Baltar, 1987: 87).

Entonces se crea la nueva compañía de ópera *Chung Wah*, en la cual por primera vez participan de manera activa descendientes de chinos, portadores también de rasgos culturales cubanos, quienes asimilan algunos elementos de la cultura vinculados con el teatro, los cuales, en casos muy particulares —como en el uso de la cajita china—, se adecuan a las formas musicales más ligadas a los sectores marginados, como la rumba circunscrita a ámbitos muy reducidos, en los cuales se empleó después de 1940. Esto se confirma con el siguiente testimonio: “En ciudad de La Habana por los años 1932-1933, no había cajita china en la rumba, lo que se empleaba era el toque con dos palitos en la caja de la tumbadora o en el cajón”.⁵⁸

En el complejo de la rumba, la cajita china se incorporó tardíamente, si lo comparamos con su presencia en los conjuntos de son y danzón. Este fenómeno se relaciona con la función musical que cumpliría dentro del conjunto instrumental de rumba: la elaboración de diseños rítmicos formados por valores de subdivisión de tiempo, generalmente rápido (en la

columbia y el guaguancó). Esta función se desarrollaba de manera tradicional por el toque de guagua realizado con palitos o cucharas.

Su inclusión en los conjuntos instrumentales cubanos comenzó alrededor de la década del 20 en las orquestas típicas y charangas francesas⁵⁹ que interpretaban danzones, y en los sextetos y septetos de son. En estos dos últimos conjuntos interviene específicamente en el montuno, parte expansiva del género son en que alternan solista y coro, y cumple una función improvisatoria. Esto se reafirma con el siguiente testimonio: “la cajita china la tocaba el bongosero en el septeto de son, solamente se empleaba en el montuno y eso era lo que repicaba”.⁶⁰ Esto cayó rápidamente en desuso por las limitaciones acústicas del instrumento, el cual se sustituyó por el cencerro en manos del bongosero.

En cuanto a la utilización en las orquestas de danzones y en los sextetos y septetos de son, es posible referir al influjo recibido de las *jazz bands* norteamericanas, las cuales integraban este idiófono a su conjunto instrumental, como influencia de los inmigrantes chinos en Estados Unidos. Las agrupaciones de jazz tuvieron gran repercusión en el ámbito musical cubano a principios de siglo. Además, durante este período, los cambios económicos relacionados con la oferta y la demanda vinculadas con las nacientes empresas de grabaciones (RCA Victor y Columbia, ambas norteamericanas), trajeron como consecuencia, hacia 1916, el desplazamiento de la charanga francesa, la introducción del *jazz band* (León, 1974: 224) y el mayor auge de las agrupaciones soneras; ya en la década del 20, las orquestas de danzones se encontraban ante fuertes contrincantes en la preferencia del público.

Con las transformaciones de los sextetos y septetos de son, la charanga francesa y la casi extinción de la orquesta típica, la cajita china integra las agrupaciones llamadas conjuntos de manera eventual como influencia y reminiscencia de la charanga francesa: adosada a un par de pailas o formando parte de un *set* de percusión mayor. En algunos conjuntos de rumba, su uso se mantiene de manera ocasional: sobre todo, en la región centro-occidental de Cuba y escasamente diseminada hacia puntos muy específicos de la zona oriental.

La cajita china es un instrumento de poca presencia en la música folclórico-popular cubana, hecho determinado por sus limitadas posibilidades acústicas y la existencia en Cuba de otros idiófonos de mayor intensidad de sonido y de cualidades tímbricas similares.

57 De acuerdo con el *Pa Yin* —que expone las coordinaciones más importantes al determinar la música—, las sustancias son: calabaza, bambú, madera, seda, arcilla, metal, piedra y cuero (Sachs, 1947: 156-157).

58 Manuel Ortiz Oliveira, n. 1917. Plaza de la Revolución, Ciudad de La Habana, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

59 La orquesta típica estaba integrada por: dos clarinetes, un trombón de pistones, un fagot, dos violines, un contrabajo, güiro y un par de timbales, y la charanga francesa incluía piano, flauta, a veces clarinete, uno o dos violines, un par de pailitas y güiro.

60 Ángel Linares Elosua (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

Descripción y clasificación

Idiófono de golpe directo, que se toca con dos percutores. En la actualidad pueden establecerse dos variantes tipológicas fundamentales, dadas por las formas constructivas que participan en la definición morfológica del instrumento. Ellas son:

1. catá de cuerpo tubular cilíndrico abierto o cerrado, construido a partir de un tallo de gramínea con uno o más canutos, un tronco de árbol ahuecado o una lámina de metal (111.231), y

2. catá de cuerpo volumétrico, construido a partir de placas de madera en forma de paralelepípedo y, a veces, de trapecio, por lo general cerrado con uno o varios orificios en uno de sus lados (111.244.1).

Terminología

Catá ha sido el genérico más extendido para identificar este instrumento, aunque no resulta la única denominación aplicada tanto en el presente, como en períodos anteriores.

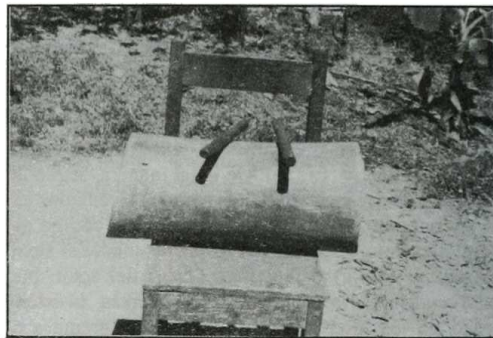
Varios autores —entre ellos, Fernando Ortiz (1952-1955, v. III: 120) y Elisa Tamames, (1955: 86)— coinciden en señalar que el origen de dicho vocablo se encuentra en la onomatopeya de sonidos que representan dos golpes fuertes: ca-tá-ca-tá; pero el propio Ortiz refiere otros significados que aportan diferentes especialistas, relacionados todos con variadas lenguas del Congo (1952-1955, v. III: 120). Uno de ellos es K. E. Laman, quien en su *Dictionnaire kikongo-français* dice que una de las acepciones del vocablo “Kaatá [es precisamente] golpear fuertemente una cosa contra otra” (1936: 221), acción esta peculiar del idiófono cubano.

En nuestros días, existen otros términos comunes para identificar el instrumento: guagua, cajita china o musical, caja, cajón o cajoncito y cañabrava o cañambú, palo o palitos.

Guagua se llamó a una variante constructiva de catá, acerca de la cual se han obtenido varios testimonios: sobre todo, en las provincias Matanzas y Guantánamo, además de las observaciones hechas por Argeliers León y Fernando Ortiz.

Este último establece una correlación con palabras de procedencia conga, donde “*gua* o *wa* significa ‘oír’, ‘escuchar’, ‘prestar atención’” (1952-1955, v. III: 136), e infiere que guagua pudiera provenir de su duplicación o simplemente ser una onomatopeya. Además, se denomina guagua a la acción de golpear con dos percutores sobre el cuerpo de un tambor en los conjuntos de rumba,⁶² de yuka (Céspedes, 1986: 92), y en agrupaciones de histórico antecedente congo en general.

Es importante señalar que las palabras catá y guagua han rebasado su alcance como apelativos de este



Catá de tronco de árbol ahuecado. Sagua de Tánamo, Holguín, 1988.

instrumento, para indicar además su función musical particular dentro del conjunto instrumental. Por ello resulta común oír “hacer la guagua” o “hacer el catá”, en ausencia del instrumento mismo.

El nombre de cajita china o cajita musical constituye un hecho de mutación relativamente reciente. Con ellas se designa un idiófono de características diferentes al catá, presente ante todo en la rumba, en la cual ambos desarrollan una función musical semejante dentro del conjunto instrumental, de ahí su relación.

Así, vemos que al catá suele llamársele de una u otra manera, tanto en su variante de cilindro de pequeñas dimensiones, como al paralelepípedo.

Los términos caja, cajón o cajoncito aluden a la forma específica del cuerpo del instrumento, se aplican ante todo en los conjuntos de cajones de rumba. Caja o cajón se emplean como genéricos del conjunto, y su diminutivo, cajoncito, responde al tamaño específico de este tipo de catá.

Cuando al instrumento se le llama cañambú o cañabrava se alude al material constructivo conocido popularmente con estos vocablos. Según Juan Tomás Roig, hacia el área occidental del país se denomina cañabrava y hacia la oriental cañambú, pero ambas se refieren a la misma planta (*Dicc. botánico...*, 1965: 119). Este fenómeno regional también se refleja en la información recogida durante los trabajos de campo, lo cual denota una pérdida paulatina de la designación propia del instrumento y una apropiación del nombre que proporciona el material constructivo, hecho este apreciado en otros idiófonos como los güiros. Los vocablos palos o palitos aluden tanto al instrumento mismo como a los percutores, y su empleo se asocia a la morfología y a los materiales vegetales con los cuales se confecciona.

Algunos otros términos se hallan en desuso o resultan peculiares para nombrar al catá, entre éstos se encuentran: hueco, *catá pila*, *nkonko*, *catayé* o *catalogier* y *vocal*. La primera es una palabra recogida por Fernando Ortiz (1952-1955, v. III: 119) en la zona oriental del país, la cual designaba una variante morfológica

61 Zohedyda Ramos Venereo, autora.

62 Tomás Manuel Herrera Romero, n. 1928. Matanzas, ciudad, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

de catá; pero ésta no ha sido oída en nuestros trabajos de campo, ni hallado dicho vocablo como apelativo para el catá, asimismo no se relaciona con otro instrumento de características semejantes.

La segunda palabra, catá pila, según un testimonio,⁶³ sirvió para referirse a la variante metálica de la guagua, desaparecida hace años. Este término no se ha hallado en otro lugar del país, por lo cual lo consideramos una expresión local.

Nkonko es un vocablo que refiere Argeliers León, como término aplicado por “los paleros” para denominar “un monóxilo” semejante al catá que utilizaban en sus celebraciones (1974: 66); pero no define su empleo en localidad o región alguna. En los trabajos de campo efectuados no hubo referencia a este término, si bien por los elementos fonéticos que se desprenden de su escritura, se evidencia su origen congo. Además, en el cabildo Congo Kunalungo de Sagua la Grande, provincia Villa Clara, los percutores con los cuales se golpea sobre la caja de uno de los membranófonos u otro objeto de madera haciendo la función de guagua, se denominan “góngolos” y su función “tocar el góngolo” (Rosell, 1990: 68).

El vocablo catayé o catalier es un término del créole, lengua muy hablada en agrupaciones de origen haitiano. En los conjuntos de tumba francesa, se le llama catayé al tocador del catá, pero en el grupo de gagá Petit Dancé del municipio Las Tunas se extendió y afianzó como denominación del instrumento mismo.⁶⁴ Acerca de este término y su alcance semántico es necesario considerar que en Haití, sirve para designar la acción de percudir con dos palos o baquetas sobre un extremo del aerófono denominado *basin* y en la base del cordófono llamado *karolin* o *kalinina* (Dauphin, 1980: 11), instrumentos muy difundidos en Cuba en las expresiones musicales de origen haitiano.

El término vocal está presente en agrupaciones de igual origen; sobre todo, de la provincia Camagüey. Su uso quizás está asociado a la función estabilizadora que desarrolla el instrumento dentro del conjunto instrumental dado.

Un fenómeno curioso de mutación resulta la aplicación del término catá para referirse a un membranófono que integra un peculiar conjunto de bembé en el municipio Frank País, provincia Holguín.⁶⁵

Los percutores con que se golpea el cuerpo del catá se reconocen indistintamente como bolillos, palos o baquetas. En los conjuntos de tumba francesa tienen su denominación en créole, se les llaman “buá catá (del francés *bois*: madera, bastón)”; es decir, bastón del catá (Alén, 1986: 50).

Construcción

Según las dos variantes tipológicas fundamentales pueden establecerse igualmente varias formas constructivas de catá. La variante tipológica uno presenta la técnica de elaboración más simple y difundida hoy día en todo el país. Se realiza a partir de un pedazo de tallo de cañabrava o cañambú, graminácea muy común en toda la Isla. El tallo para el catá debe ser de los más viejos, pues resultan los más secos y ello garantiza que esté bien hueco. De él se escoge un pedazo de la parte más ancha, que por lo regular es la inferior y se corta en cualquier momento del día o la noche.⁶⁶ Para ello se emplea una segueta, la herramienta idónea para cortar este tipo de planta, pues evita las rajaduras y el deterioro de la estructura fibrosa del tallo.

Al cortar el pedazo de tallo para el catá pueden eliminarse o incluirse los nudos de los bordes. Si se eliminan, se termina de ahuecar bien el canuto con un destornillador, una barrena u otro medio al efecto, y así terminaría, en lo fundamental, el proceso constructivo del instrumento. Cuando se dejan los nudos en los bordes del pedazo de caña brava, se procede a hacer algún tipo de hendiduras en el cuerpo del cilindro. Unas veces se abren los entrenudos, perforándolos con una barrena y de esta manera queda el pedazo de tallo abierto; es decir, como tubo cilíndrico abierto. Otras, en vez de realizar esta perforación, se hacen pequeñas ranuras rectangulares o simplemente varios huequitos circulares, triangulares o rectangulares a lo largo o ancho del canuto; para ello se utiliza una barrena de poco grosor, una segueta, una trincha o una cuchilla, según sea el caso. Las perforaciones no deben exceder los 10 mm de ancho o diámetro, pues, de lo contrario, el canuto se rajará con el uso. La sequedad del tallo escogido, así como la perforación de los nudos en su cuerpo, determinan un sonido más agudo.

Este tipo de catá no se pinta ni barniza, y, comparado con la segunda variante tipológica que trataremos en páginas siguientes, tiene una vida limitada, pues —según los testimonios recogidos— “un catá de cañambú normalmente puede usarse durante siete a diez años”,⁶⁷ al cabo de los cuales es dañado por un tipo de comején (termes) que lo destruye.

Generalmente, el pedazo de cañabrava empleado comprende de nudo a nudo —es decir, un canuto—, aunque se encuentran instrumentos en los cuales se han incluido dos o tres canutos e, incluso, más. Las dimensiones de este tipo de catá están determinadas por las peculiaridades de esta especie vegetal — y por las exigencias prácticas impuestas por los tocadores: calidad de sonido y facilidad para la ejecución. Esta graminácea “tiene un diámetro de dos a tres pulgadas

63 Ángela Durán Garrido (Diario de campo, Guantánamo, 1983: 52).

64 Este instrumento consiste en un balde metálico de uso doméstico, al cual se le quitó el fondo y la agarradera; es decir, en términos geométricos constituye un cuerpo volumétrico de revolución, de forma troncocónica recta.

65 Silverio Rodríguez Tomason, n. 1925. Frank País, Holguín, 1989 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 47).

66 Popularmente se conoce que este tipo de gramináceas es necesaria cortarlas en cuarto menguante para evitar que se deteriore por la acción de insectos, pero los informantes entrevistados no refirieron tal hecho.

67 Ramiro Jernández Almira, n. 1931. Plaza de la Revolución, Ciudad de La Habana, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

[50 a 70 mm] y aún más" (*Dicc. botánico...*, 1965: 233), y según las observaciones efectuadas a varios instrumentos, el canuto regularmente no excede los 500 mm de largo.

Luis Mariano Zayas construyó un ejemplo de esta variante de catá (*Diario de campo, Camagüey, 1989: 94*); sus dimensiones en milímetros son:

Longitud	370
Diámetro	80

Esta variante constructiva suele ser de pequeñas dimensiones, aunque en algunas zonas de las provincias orientales del país se utilizó un catá hecho de cañambú con varios metros de largo, pues se tomaba un tallo casi completo de esta graminácea. Sólo en el municipio Vertientes, provincia Camagüey, pudo constatarse la utilización de este instrumento que se confecciona de manera ocasional,⁶⁸ consistente en un tallo de caña brava de 2 m de largo aproximadamente, con los nudos cerrados y sin perforaciones en su cuerpo.

Dentro de esta variante constructiva y como peculiaridad, se incluye un catá confeccionado con una plancha metálica soldada con 430 mm de largo, en forma cilíndrica con 480 mm de circunferencia, semicerrado, pues los extremos de la plancha están doblados hacia adentro del cilindro tapando por completo un extremo y dejando una abertura de 30 mm de diámetro en el otro (*Diario de campo, Camagüey, 1989: 295-296*).

En nuestros días, el empleo cada vez más habitual de objetos metálicos y plásticos como elementos sustitutivos, denotan, por un lado, la búsqueda de soluciones constructivas más simples y, por otro, se relaciona con las exigencias sonoras de los conjuntos instrumentales en que participa el instrumento, así como la función musical que desempeña en él. Sólo en la provincia Ciudad de La Habana se ha visto un catá hecho con un tubo plástico, para tocarse en conjuntos de rumba.⁶⁹ Sin embargo, hacia la zona oriental resulta común emplear en agrupaciones de origen haitiano un

recipiente metálico, como un balde o una lata e, incluso, un tubo cilíndrico metálico en función de catá dentro de conjuntos de gagá.

En la actualidad, los grandes catá cilíndricos de tronco ahuecado correspondientes a la primera tipología, no se construyen, en el país sólo se conservan tres ejemplares como parte de los conjuntos de tumba francesa, con una antigüedad de más de 50 años. Su proceso constructivo está en desuso. Por tanto, la técnica para el procesamiento de la madera pudo conocerse por el testimonio de personas que, en el pasado, confeccionaron esos instrumentos o pudieron observar su construcción. Como material utilizaban un tronco de madera dura como el cedro, la caoba y el granadillo, aunque también, ácana, majagua, guayacán y ayúa.

Según los antiguos constructores, para hacer un catá se escogía preferentemente un tronco viejo y bien seco, de aquellos que podían estar abandonados en el monte y ya algo horadados por la acción de la naturaleza, lo cual facilitaba el trabajo del constructor. El tronco se cortaba al largo deseado con un serrucho, un hacha o en un taller de carpintería con una sierra. Más tarde se le quitaba la corteza, y con ayuda de una trinchita y de fuego se terminaba de ahuecar. A los extremos del cilindro se hacían dos o tres perforacio-

Catá construido de plancha metálica. Sibanicú, Camagüey, 1988.

Catá de caña brava de la agrupación de rumba Rumbolero. Centro Habana, Ciudad de La Habana, 1988.

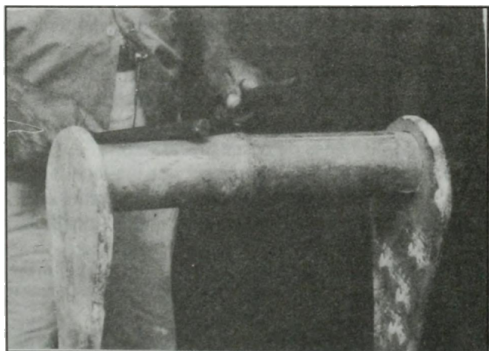


Foto Frank Escaritz



68 - Emilio Nicolás Lewá, n. 1919. Vertientes, Camagüey, 1989 (*Diario de campo, Camagüey, 1989: 97-117*).

69 - Catá perteneciente a Juan Rivero, n. 1915. 10 de Octubre, Ciudad de La Habana, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIMMUC).

nes que le permitían una mayor vibración cuando se golpeaba sobre él. Al cilindro no se le aplicaba pintura alguna, se dejaba con la madera al natural. Los catá de esta variante existentes en Santiago de Cuba y Guantánamo, poseen un aro de metal alrededor de cada extremo del cilindro, para evitar que se raje por el uso continuado durante muchos años.

Este catá es el de mayor diámetro y dimensiones en general. Las medidas de los tres ejemplares aún existentes se asemejan, a pesar de estar hechos por personas diferentes y en lugares relativamente distantes. Ellas son:

Localización		Longitud	Diámetro	Grosor
Provincia	Municipio			
Sigo. de Cuba	Santiago	580	340	15
Guantánamo	Guantánamo	680	340	30 ^a
Holguín	Sagua de Tánamo	570	483	35

^a En este caso, las medidas son aproximadas por las irregularidades de los instrumentos.

Fernando Ortiz refiere la existencia de dos tipos de catá denominados *huelco* y *guagua*, los cuales sólo son modificaciones del anterior. Según observó, el huelco era un idiófono construido a partir “de un tronco de árbol cilíndrico y hueco”; en unos casos, con los “extremos abiertos” y, en otros, los más comunes, con “sus dos extremos sin abrir, conservando la madera, aún cuando habían sido vaciados en su interior” (1952-1955, v. III: 119). Al respecto, el autor no ofrece más datos y en los trabajos de campo realizados no se ha hallado ningún instrumento con estas características, a punto de llegar a constituir un fenómeno aislado.

La guagua consistía “en un tronco enterizo de árbol ahuecado como el catá (...) que no se golpeaba directamente sobre la madera sino sobre dos o más hojas de lata (...) las cuales iban clavadas en lo alto del centro del instrumento” (1952-1955, v. III: 135). Acerca de la existencia de un idiófono semejante se hallaron testimonios en la provincia Matanzas,⁷⁰ pero no se observó ejemplar alguno con las peculiaridades antes descritas. Sin embargo, en el municipio Cárdenas, Pablo Hernández conserva un idiófono que le llama guagua, consistente “en una caja de lata [metal] con los extremos abiertos adosada a un pie de metal”,⁷¹ y, según dijo, es una modificación de aquel instrumento que se utilizaba en toques de yuka y makuta. Semejante descripción nos refirieron en Baracoa, provincia Guantánamo, acerca del catá pila.⁷²

Por su parte, Argeliers León señala que el “monóxilo empleado por los paleros tenía unos 50 cm de largo” (500 mm), y pudo asemejarse en este aspecto al catá actualmente utilizado en la tumba francesa;

pero —según apunta el propio autor— éste se sustituyó “por pequeñas cajas de madera a la manera de las cajitas chinas” (1974: 66, 70). En ambos casos, recalcamos, se trata de variantes históricas o en desuso de este instrumento.

La otra forma constructiva aún vigente y que se corresponde con la segunda tipología del catá, es la hecha a partir de placas de madera, que unidas conforman un poliedro irregular, por lo general un paralelepípedo, aunque se ha observado en forma trapezoidal rectangular (Diario de campo, Camagüey, 1989: 119-296). Se confecciona con seis placas de cedro o *playwood* (fabricación industrial) que se encolan, clavan y ensamblan formando ángulos rectos, obtusos o agudos. Los cuerpos obtenidos casi siempre son totalmente cerrados, pero en ocasiones se les realizan pequeñas hendiduras o huecos en una de las caras.

El proceso de preparación de la madera y la técnica de construcción de esta variante resultan similares a las del cajón, pero de menores dimensiones (en milímetros):⁷³

Longitud	450
Anchura	248
Altura	160

Este tipo de catá se emplea preferentemente en conjuntos de rumba de cajón.

En la ejecución del catá, los palos, bolillos o baquetas se hacen de una madera dura y flexible, como la guayaba, el granadillo, el mije o la rascabarriga.

Generalmente se coge una rama delgada o gruesa, según la tipología del instrumento, y con un cuchillo se le quita la corteza y se perfila su forma circular. En algunos casos, después se lija o, en otros, los más comunes, con el propio cuchillo se eliminan los salientes de la madera que puedan herir las manos.

Los dos percutores pueden o no ser de la misma madera y, además, tener diferentes dimensiones. lo que influye en la diferenciación de dos alturas de sonidos en el toque del instrumento.

Los palos para tocar en instrumentos confeccionados de la primera y segunda formas descritas, son especies de varillas de casi 300 mm de longitud y no más de 15 mm de diámetro, en correspondencia con las especificidades morfológicas y constructivas de estos instrumentos. En la segunda variante, en los conjuntos de rumba suele percudirse con dos cucharas. Mas, para el catá de mayor tamaño se emplean percutores de unos 400 mm de longitud y 35 mm de diámetro.

Cuando el catá es de dimensiones pequeñas, suele colocarse sobre las piernas del tocador; pero también resulta frecuente situarlo sobre una base construida o destinada especialmente para ello.

70 Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p. y el propio Fernando Ortiz lo vio en Jovellanos, provincia Matanzas (1952-1955, v. III: 120).

71 Pablo de Jesús Hernández, n. 1941. Cárdenas, Matanzas, 1984 (Diario de campo, Matanzas, 1982-1985: s.p.).

72 Ángela Durán Garrido (Diario de campo, Guantánamo, 1983: 52).

73 Catá perteneciente a Carlos Pozo Lubin, n. 1913. Centro Habana, Ciudad de La Habana, 1985-1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

Se acostumbra a utilizar una especie de tripode o pic, metálico o de madera, cuya altura oscila entre 700 y 1 000 mm, pues depende de la posición del ejecutante; es decir, si está sentado o de pie. En este caso, el catá puede estar sujeto a la base mediante tornillos o simplemente apoyado sobre ella. Para los grandes catá, la base consiste en una caja de madera de unos 400 mm de altura.

Ejecución y caracterización acústica

El catá lo ejecuta un solo tocador, aunque cuando se trata de un instrumento de varios metros de largo suele hacerse por dos, tres o más, que golpean diferentes ritmos. El ejecutante coloca el instrumento al frente en posición horizontal, y él puede hallarse sentado o de pie.

El tocador sentado ubica el catá sobre sus piernas o sobre una base pequeña. En algunas oportunidades, los catá —en particular, aquellos pequeños contruidos de placas de madera— tienen unas correas de piel o lona fijadas con tachuelas o puntillas a la caja, que se enlazan a las piernas para evitar movimientos innecesarios o la caída del instrumento durante el toque. Algo similar se observó en un catá de canuto en Guantánamo, que en uno de los extremos tenía un gancho metálico por el cual pasaba una soga o tira de cuero que se anudaba a las piernas con igual función a la ya descrita.⁷⁴ Cuando el tocador se encuentra de pie pone el instrumento sobre un tripode, quedándole aproximadamente a la altura de su cintura.

Estas posiciones son las habituales en conjuntos que permanecen en un sitio determinado. En cambio, cuando el conjunto se halla en constante movimiento como en las marchas de gaga, al catá se le ata una soga o tirante que el ejecutante pasa por su cuello y el instrumento queda suspendido casi a la altura del abdomen. Sólo una vez nos refirieron que el catá se ponía "sobre la tierra para tocar verticalmente",⁷⁵ hecho curioso y en desuso.

Cuando poseen algunas perforaciones o aberturas en su cuerpo, éstas quedan generalmente en la parte inferior o hacia un lado del instrumento, evitando colocarlas donde se golpea directamente, pues ello propiciaría la rápida destrucción del instrumento, además de incidir de manera negativa en la resultante sonora.

Cuando el instrumento y el tocador se hallan en un lugar fijo resulta muy común encontrar adosados a la base o al propio catá otros instrumentos, como el cencerro, los bongos o las pailitas, lo que constituye un complejo percusivo.⁷⁶

El músico golpea con dos percutores en dos puntos previamente seleccionados, los cuales quedan después establecidos. A veces, los golpes se dirigen hacia el

centro del cuerpo y, otras, hacia el borde. Ello está relacionado con la calidad sonora que se desea obtener. Por ejemplo, según varios testimonios, en el catá hecho de cañambú "se golpea cerca de los extremos, nunca en el centro, ya que el sonido en esa zona sale rajado y facilita que el instrumento se rompa más rápido, mientras que el golpe cerca de los nudos es más limpio".⁷⁷

De esta ejecución resultan dos alturas, cuya mayor o menor diferenciación estaría dada por los puntos seleccionados para la ejecución y se relaciona, además, con las dimensiones y grosor de los percutores.

En las mediciones acústicas, como muestra se tomaron tres de estos idiófonos contruidos con distintos materiales: madera, cañabrava y plástico. De ahí que existan diferencias notables en cuanto al espectro y la intensidad del sonido entre ellos, pues el material empleado incide de manera directa en la resultante sonora.

El catá de cañabrava tiene un rango frecuencial de 80 Hz a 20 kHz; su mayor concentración de energía se aprecia entre 1, 2 y 5 kHz dentro de las medias frecuencias. Su tiempo de caída es brusco, de 0,09 segundo.

El catá de madera posee un espectro más corto que el anterior, se mueve entre 160 Hz y 8 kHz, con un pico mantenido entre 800 Hz y 0,5 kHz.

El espectro del catá de plástico oscila entre 63 Hz y 20 kHz, muy similar al de cañabrava. Mas, en este caso, las frecuencias máximas oscilan entre 400 Hz y 2 kHz, con una intensidad notablemente superior al de cañabrava. Esto se justifica por ser el plástico un material menos poroso que la cañabrava, y, por tanto, al absorber menos el sonido, éste es más brillante. De ahí que su espectro posea mayor intensidad que el otro catá. El tiempo de caída de ambos es de 0,09 seg. A partir de este análisis y teniendo en cuenta aspectos de carácter histórico de las distintas variantes tipológicas, resulta evidente la tendencia a hallar sonoridades más agudas y de breve duración.

Función musical y social

En nuestros días, el catá es un idiófono muy difundido en diferentes géneros de la música folclórico-popular cubana y prácticamente extendido en todo el país, con un nivel de frecuencia o presencia bastante alto, en correspondencia con la ubicación regional de los conjuntos instrumentales en que participa. Actualmente, en sus dos variantes tipológicas, el catá constituye un instrumento característico de agrupaciones de rumba y gaga. Esta última propia del área oriental de la Isla, mientras la primera se halla con marcada presencia en la zona occidental, no obstante estar difundidas en

74 Miguel Ángel Terán, n. 1911. Guantánamo, ciudad, 1983 (Diario de campo, Guantánamo, 1983, v. II: 56).

75 Emilio Nicolás Lewá (Diario de campo, Camagüey, 1989: 97-117).

76 Un ejemplo es el catá perteneciente al grupo de rumba Rumbolero (Centro Habana, Ciudad de La Habana), el cual tiene adosado una cajita china, o el perteneciente a Luis Mariano Zayas, *Quintín* (n. 1930, en la ciudad de Camagüey), que se encuentra sobre un tripode al cual están sujetos, además, el bongó y varios cencerros.

77 Tomás Manuel Herrera Romero (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

todo el país; de ahí que precisamente en éstos se halle el catá con mayor frecuencia.

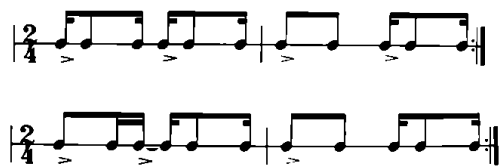
Por sus cualidades tímbrico-acústicas este instrumento se desempeña, de manera general, dentro del plano funcional del metroritmo en un conjunto instrumental dado.

El catá está presente o se ejecuta en las principales variantes del complejo genérico de la rumba: guaguanco, columbia y yambú. En la provincia Matanzas, hasta fines de la década del 60, generalmente se integraba al toque "cuando comienza el montuno"⁷⁸ —es decir, su entrada se producía tras el alcance del momento climático—; mas, en la actualidad suele ejecutarse desde el comienzo mismo de la rumba.

En estas agrupaciones desempeña la función de línea rítmica complementaria, desarrollada por un grupo rítmico de carácter básico e interactuante; sobre todo, con las claves y los otros instrumentos del conjunto. Este grupo está estructurado a partir de relaciones de duraciones temporales que se combinan según la variante de rumba dada, así como de los estilos regionales de este complejo genérico.

A partir del estudio efectuado a varias agrupaciones rumberas de las provincias Ciudad de La Habana y Matanzas (Álvarez, 1989; Grasso, 1989), pueden establecerse algunos rasgos que caracterizan el toque del catá en esta manifestación y en ambas provincias.

Así vemos que en el toque de catá, en las distintas variantes de rumba, la principal diferencia se halla en el aire o tempo del toque —es decir, el rango extendido entre lo que los tocadores consideran rápido o lento—, pues los grupos rítmicos se mantienen estables para las tres variantes genéricas o conservan semejantes elementos de relaciones acentuales y de duraciones temporales. Los grupos rítmicos, con mayor difusión, son los siguientes.⁷⁹



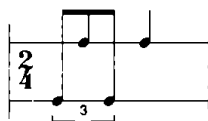
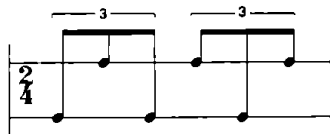
Su grado de mayor presencia o difusión se corresponde con las dos provincias; se significan uno y otro como el toque del catá al estilo habanero o matancero, aunque en nuestros días se ejecuta indistintamente por tocadores y agrupaciones de una u otra región. Su principal diferencia está en el primer compás, en el cual se produce una variación en la relación de las duraciones temporales y un desplazamiento del acento. Precisamente en este compás se efectúa la mayoría de las variaciones ocasionales o circunstanciales en las relaciones rítmicas, lo que constituye el elemento cambiante del grupo, aunque en ocasiones se varía el segundo compás.

En algunas agrupaciones de rumba, el catá se sustituye por la cajita china y ésta asume la función

musical de aquél, incluso traslada, a veces de manera invariable, los grupos rítmicos peculiares inherentes al catá.

Además, es necesario señalar que en los conjuntos de rumba, cuando está ausente el instrumento, es frecuente que la función musical del catá se desarrolle sobre una mesa u otro objeto, o sobre la caja de uno de los membranófonos del conjunto; práctica muy antigua en agrupaciones de antecedente congo.

En los actuales conjuntos de gagá resulta común utilizar objetos o recipientes metálicos en sustitución del catá de cañambú tradicionalmente empleado. En los toques de gagá propios del grupo Petit Dancé del municipio Las Tunas, de la provincia homónima, en el catá se interpretan grupos rítmicos de carácter complementario que se reiteran a través de todo el toque. De ellos, como los más recurrentes, pueden aislarse los siguientes con sus posibles combinaciones.



Ellos están presentes en reiterados momentos del toque por lo que actúan como grupos rítmicos recurrentes. El grupo *a* es el más frecuente y funciona como estabilizador del toque del instrumento mismo en interrelación con la línea rítmica conductora del conjunto, desarrollada por la guataca. La relación temporal de los golpes resulta muy simple y se contrapone a la métrica binaria del toque en general, por la subdivisión ternaria del tiempo. En el grupo *b* sobresalen la síncopa y el contratiempo. El agrupamiento de relaciones temporales ubicado en el segundo compás.

78 Pablo de Jesús Hernández (Diario de campo, Matanzas, 1984: s.p.).

79 De no indicarse lo contrario, las transcripciones fueron realizadas por Zobeyda Ramos Venero.

presenta elementos de la línea conductora del conjunto —la guataca— y funciona, a su vez, como base para realizar pequeños figurados improvisatorios.

La presencia y el cambio de un grupo rítmico a otro dependen del desarrollo del propio toque, así como de las relaciones rítmicas que se establezcan en el tambourin principal. Cuando en éste se ejecutan ritmos improvisatorios, en el catá se mantiene la combinación 1, y cuando sus figurados son estables, entonces en el catá se realiza la combinación 2. Así, este instrumento desempeña una función de línea rítmica complementaria interactuante y efectúa pequeños figurados libres, nunca comparables con la diversidad rítmica de los tambourin.

En los conjuntos de tumba francesa existentes está presente el catá de mayores dimensiones y antigüedad. Este instrumento constituye el único idiófono del conjunto, da inicio al toque y su sonido se escucha fácilmente sobre la polirritmia derivada de la ejecución del resto de los instrumentos. Su función es de carácter básico; es decir, constituye la línea rítmica conductora del conjunto. En él se interpretan diferentes grupos rítmicos reiterativos que acentúan los tiempos fuertes del compás e imponen el sentido métrico del toque.

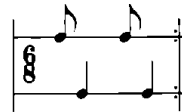
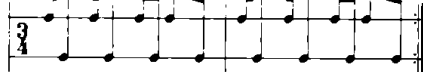
En los casos de las agrupaciones de Santiago de Cuba y Guantánamo, estos grupos rítmicos varían según los diferentes toques de la tumba francesa; o sea, masón, yubá o frente. El yubá y el frente son partes de un mismo toque, en el cual la segunda parte —el frente— resulta mucho más rápida y acostumbra a realizarse en 3/4.



Yubá macota



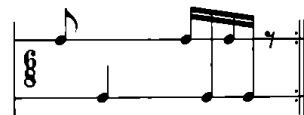
Frente



(Alén, 1986: 44)

En el conjunto de Holguín, para todos los casos sólo se ejecuta el grupo rítmico característico del yubá.

Antiguamente, el catá integró agrupaciones musicales de antecedente congo, prácticamente desaparecidas en nuestros días. Fernando Ortiz nos refiere que el catá se encontraba en “los juegos de palo-monte, propios de la conguería bruja, en los cultos Nsambi”



(1952-1955, v. IV: 141) o “tañido por negros del cabildo congo [en Jovellanos, Matanzas] para reforzar el ritmo de los tres tambores membranófonos con que se toca el baile o son llamado yuka” (1952-1955, v. III: 120).

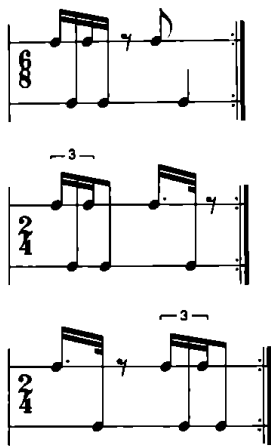
En la participación del catá en estos conjuntos instrumentales es necesario distinguir en cuanto a la presencia física de la variante de catá ya en desuso hecha de un tronco de árbol con placas metálicas clavadas, denominada genéricamente catá o guagua y en su defecto la presencia de la función musical de este instrumento, dada a través de la percusión con dos palos sobre la parte baja de la caja de uno de los tambores, a lo que se le ha llamado también guagua, *coco*⁸⁰ o *góngolo*. En ambos casos, dado el carácter histórico de estos conjuntos, se deduce que la función musical se asemejaba, aunque salvemos las diferencias tímbricas.

Según nos refiere Argeliers León, en sus observaciones pudo comprobar que, en el catá integrante de los conjuntos de palo, la “figuración rítmica no cambia, manteniéndose constante mientras dura la intervención de los tambores” (1974: 66).

En los conjuntos instrumentales de antecedente congo aún existentes en nuestros días con carácter estable, está presente la función del catá, pero no el instrumento como tal. Uno de los más antiguos y portador de la tradición músico-danzaria de la yuka, es el de la localidad El Guayabo, en el mismo municipio y provincia Pinar del Río. En este conjunto integrado por tres tambores yuka y dos idiófonos, el ritmo del coco es el tercero en incorporarse al toque, después del tambor llamador y el cencerro.

En el coco no se ejecutan grupos rítmicos reiterados, sino de carácter variable. Los acentos o “puntos de intensidad” que se realizan en el coco, coinciden con los del membranófono denominado llamador; por tanto, aquél funciona como basamento rítmico acompañante dentro del conjunto (Céspedes, 1986: 159); es decir, sus grupos rítmicos desarrollan una función de línea complementaria. Entre los grupos más recurrentes dentro de la elaboración rítmica pueden aislarse los siguientes.

80 En algunas zonas de la República Popular de Angola, coco o koko se nombra un idiófono metálico (Vinueza y Pérez, 1986, no. 8: 70).



(Saastamoinen, Jimeno, Céspedes, 1990, no. 2: 23)

Actualmente, el catá forma parte de otros conjuntos instrumentales, como los de conga y de son; pero su uso resulta circunstancial, siempre integrado al plano funcional tímbrico-rítmico de estas agrupaciones.

Historia

El catá, como expresara Fernando Ortiz, “es un aporte de la cultura bantú” a la cultura cubana (1952-1955, v. III: 141), evidenciado en sus características organológicas y en los testimonios que ubican su uso más antiguo en interpretaciones propias del asentamiento congo en nuestro país.

En Cuba existieron los grandes idiófonos de madera, que resultan antecedentes del catá, como el llamado *palo mumboma* (Ortiz, 1952-1955, v. III: 143). Instrumentos semejantes a los aún existentes en Angola, como el koko (Vinueza y Pérez, 1986, no. 8: 70), tuvieron una vida efímera en Cuba; no obstante, se conservaron “tanto sus rasgos tipológicos como las funciones técnico-expresivas” de éstos (Vinueza [a], 1988: 6).

El catá constituye un ejemplo más de los instrumentos de antecedente afro-saharano que tuvieron que adecuarse a las características impuestas por un medio natural y social totalmente nuevo. Por un lado, sufrió un proceso de simplificación derivado de los grandes percutores de madera africanos e, incluso, variaron sus rasgos morfológicos, y, por otro, se conservó, difundió y arraigó como función rítmico-tímbrica, independiente de la presencia misma del instrumento.

La existencia, difusión e integración del catá al quehacer musical cubano, se produjeron históricamente a través de dos vías fundamentales. Por una parte, es un instrumento producto o derivado de la presencia de componentes étnicos del área del Congo en nuestra cultura, como resultado del proceso de colonización de Cuba, y, por otra, su empleo se reforzó

tiempo después con las migraciones haitianas del siglo XIX y primera mitad del XX. En la conformación de la cultura haitiana han incidido, de manera decisiva, los elementos de antecedente africano: congo o de los pueblos benué-congo y kwa-hablantes —sobre todo, ewe-fon—, los cuales se evidencian en las particularidades de los instrumentos musicales y manifestaciones culturales que reconstruyeron estos inmigrantes en Cuba.

Así, su empleo más antiguo está en los conjuntos instrumentales de yuka, makuta e, incluso, de bembé; además de los grupos de tumba francesa y, en periodos más recientes, en agrupaciones de conga, gagá y son, pero sobre todo en conjuntos de rumba. En unos casos, como integrante originario o propio del conjunto instrumental y, en otros, como resultado de un proceso de extensión o difusión. No obstante, pensamos que la presencia del catá en diferentes agrupamientos está dada en general por la dispersión e integración, en distintos niveles de síntesis cultural, de los componentes de origen bantú o congo.

Acercas del uso del catá en agrupaciones de bembé, la información acumulada resulta muy escasa. Sólo Argeliers León apreció en Placetras, provincia Villa Clara, la participación de un idiófono de dimensiones relativamente grandes en los toques de bembé (1974: 47) y lo señala como fenómeno generalizado. En los trabajos de campo efectuados durante la realización de esta obra no se halló testimonio alguno al respecto, sólo un posible vestigio de su empleo histórico en el municipio Frank País, provincia Holguín, donde en una agrupación de bembé denominan catá a uno de los membranófonos, pero no recuerdan la existencia física o funcional del instrumento en estudio.

El catá siempre integró las agrupaciones de antecedente haitiano, como la tumba francesa y el gagá, incluso desde los primeros momentos de conformación de esos conjuntos en Cuba. Entre el catá de la tumba francesa, manifestación propia de la primera migración, y el del gagá, como evento característico de la segunda, se apreciaron rasgos organológicos que evidencian un proceso transcultural que conllevó a la simplificación formal y adecuación del instrumento. Para el segundo caso debe considerarse que, dentro de las agrupaciones de gagá, el catá, como objeto físico, es un fenómeno cubano, pues no se presenta como tal en este tipo de agrupamiento en Haití, si bien su función rítmico-tímbrica se desarrolla en la percusión del basin y el karolin (Courlander, 1939: 168); por ello estimamos hipotéticamente que en Cuba el uso de este instrumento en agrupaciones haitianas se relaciona con la pérdida de la forma de percusión en los basines.

La presencia del catá como idiófono independiente en las agrupaciones de rumba, resulta un hecho generalizado en nuestros días. Dicho fenómeno es relativamente reciente, se recuerda a partir de la década del 40 o 50 e, incluso, después “desde hace unos 15 años acá, pues antiguamente se tocaba en el mismo tambor [sobre la caja]”,⁸¹ a la manera de la yuka y la makuta, ya fuera con dos palos o dos cucharas. En

81 Luis Salinas (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

este caso se observa el proceso inverso ocurrido como tendencia histórica: es decir, la función técnico-expresiva —al margen de la existencia del instrumento— ha constituido un componente esencial de la rumba, la cual pasó, en determinado momento del desarrollo del complejo genérico, a efectuarse en un instrumento musical independiente, destinado exclusivamente a desempeñar dicha función musical.

En nuestros días constituye un hecho peculiar, no común, el uso del catá en agrupaciones de conga; pero no resulta sorprendente si se tienen en cuenta los vínculos históricos que han existido entre estos grupos y los de rumba, tumba francesa y gagá, así como la función social similar que cumplen.

En el presente, el catá se emplea de manera ocasional en las congas de la provincia Camagüey y en el municipio Regla, provincia Ciudad de La Habana. Se recuerda que, varias décadas atrás, “una caña brava gorda como un catá”⁸² integraba los grupos de congas, pero hoy día este hecho está en desuso.

El catá está presente en agrupaciones de son, con carácter excepcional. Esto puede explicarse como un fenómeno de extensión del instrumento y su función musical, dado, quizá, por la amplia difusión en el país de agrupaciones rumberas, en las cuales el instrumento sí es característico.

En la actualidad, la difusión y distribución regional del catá se corresponden con la ubicación histórica de los dos grupos humanos principales que condicionaron su presencia en Cuba. El mayor empleo se aprecia en las provincias Ciudad de La Habana, Matanzas y Cienfuegos, coincidiendo con zonas de notable asentamiento congo, y en las provincias orientales, relacionado con las manifestaciones propias del asentamiento haitiano.

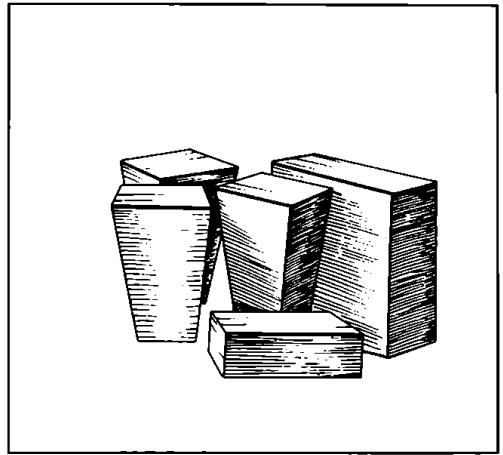
Cajón⁸³

Descripción y clasificación

Es un idiófono de golpe directo, independiente. Consiste en una caja de madera en forma de paralelepípedo con uno o varios orificios de resonancia. También se presenta en forma de tronco de pirámide recta invertida; en ese caso tiene abierto el extremo superior de la pirámide (111.244.1).

Terminología

La palabra cajón tiene como significado literal el de “caja grande”, aunque en Cuba no siempre se ha conocido este vocablo como aumentativo de caja, pues en el siglo XIX a las cajitas de tabaco se les llamaba cajón (Ortiz, 1985: 111).



Conjunto de cajones. Dibujo de Mario González, 1995.

Como denominación genérica del instrumento de música, en todo el país, se utilizan los nombres *cajón* o *cajoncito*; el diminutivo se aplica a los instrumentos de menores dimensiones. No se refiere otro vocablo actual o histórico para designar este idiófono.

El nombre del instrumento ha estado vinculado con el uso de cajones de madera, destinada al embalaje de mercancías, para producir toques; así se hizo común el llamar al instrumento según su uso original: cajoncitos de velas, a los más pequeños y cajones de bacalao, a los mayores.

Cajones de rumba es el nombre que recibe la combinación instrumental, asociado al género que se toca con ellos. Toque de cajón, rumba de cajón o, simplemente, cajón, resultan las formas más habituales para nombrar la fiesta en la cual intervienen. Cuando los cajones participan en fiestas religiosas de la santería, reciben el nombre genérico de *cajones de fundamento*.

A los cajones de rumba también se les ha llamado *cajitas*,⁸⁴ referencia directa al genérico caja, tan usado en los membranófonos cubanos. En Matanzas, el cajón mayor se denomina comúnmente *la caja*.

Otra expresión regional se localiza en Santiago de Cuba, donde tanto al cajón como a la fiesta se les dice *timba* y al tocador o practicante, *timbero* (Ortiz, 1952-1955, v. III: 150). Este término puede derivar —según Ortiz— del inglés *timber*, que significa madero, alfarjía de grandes dimensiones (1985: 467), y también se halla cercano lingüísticamente a palabras de ascendencia bantú con fonemas *mba*, *mbo*, origen muy probable de este vocablo.

La terminología para nombrar cada uno de los cajones que intervienen en el conjunto instrumental, está en correspondencia directa con las funciones metrorrítmicas y tímbricas que asume cada uno. Este tipo de denominación está muy vinculado con las funciones rumberas desde fines del siglo XIX. A principios

82 Tomás Manuel Herrera Romero (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

83 Carmen María Sáenz Coopat, autora.

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

de la presente centuria, algunos cajones adoptan también términos propios de los membranófonos de las comparsas; así, por ejemplo, al cajón mayor en los coros de clave se le llamaba *bombo*.⁸⁵ Esta terminología se ha detectado actualmente en el barrio El Canal, municipio Cerro, donde los grupos rumberos han mantenido estrechas relaciones con la comparsa El Alacrán.⁸⁶

Los nombres que recibe cada cajón según su función también han sido adoptados por las tumbadoras —membranófono de surgimiento posterior—, aunque los informantes señalan comúnmente que “los cajones se llaman igual que las tumbadoras”;⁸⁷ por lógica histórica, estimamos que el proceso sea inverso.

Algunos viejos informantes apuntan que los cajones —de acuerdo con su tamaño— se llaman: *primero*, el mayor; *segundo*, el mediano, y *tercero*, el más pequeño; información que coincide con la brindada por Ortiz (1952-1955, v. III: 154).

El término *quinto* se ha aplicado desde el siglo pasado para nombrar el cajón más pequeño y agudo. Este vocablo, muy utilizado para denominar los membranófonos e idiófonos con funciones improvisatorias, se localiza en todo el país. “Quinto, quintear, quinteador, palabras usadas en nuestro léxico provenientes también de la música occidental europea, donde el término requinto designa un instrumento de sonido agudo, como en la familia de los clarinetes” (León, 1974: 142).

En el siguiente cuadro pueden apreciarse diferentes vocablos aplicados para nombrar cada uno de los cajones.

<i>Cajón mayor</i>	<i>Cajón mediano</i>	<i>Cajón pequeño</i>
Abridor	dos	cajoncito musical
Bombo	llamador	cantador
Caja	menor	chiquito
Cajón	seis por ocho	quinto o quintico
Conga	tres dos	quinteador
Golpe	tres golpes	repicador
Mayor		requinto
Salidor		uno
Tres		
Tumbador		
Un solo golpe		

Las combinaciones terminológicas más comunes en Matanzas son: caja, tres dos y quinto; también golpe, seis por ocho y repicador.⁸⁸ En Matanzas también se oyen términos propios de las congas; por ejemplo, llamarle *conga* al cajón mayor. En Ciudad de La Habana, los términos se combinan generalmente así: tumbador, tres dos y quinto.⁸⁹

El resto de los términos referidos en el cuadro se aplica de manera eventual, de acuerdo con la preferencia y forma de expresión de cada ejecutante.

Algunas veces sólo interviene el criterio de tamaño de la caja y se emplean los nombres de mayor, menor y chiquito.⁹⁰ Cuando en el conjunto participa un cuarto cajón, éste recibe el nombre de tres golpes.⁹¹

La terminología para nombrar los cajones es eminentemente criolla, no se han detectado vocablos de antecedente afro-sahariano.

Cajón en forma de pirámide recta invertida, del grupo de rumba de la casa-templo de Gilberto Herrera, Mariano, Ciudad de La Habana, 1989.



Foto: Frank Escariz

85 Carlos Pozo Lubin (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

86 Santos José Ramírez Ugarte, n. 1945. Cerro, Ciudad de La Habana, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

87 Carlos Pozo Lubin (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

88 Pedro Luis Chirino, *J'icky*, n. 1947. Matanzas, ciudad, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

89 Francisco Hernández Mora, *Pancho Kinto*, n. 1923. Centro Habana, Ciudad de La Habana, 1988 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

90 Juan Campos Urrutia, n. 191(?). Marianao, Ciudad de La Habana, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

91 Luis Salinas (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

Construcción

Los procedimientos que se han seguido histórica y actualmente para la construcción de los cajones son artesanales; en la confección se aprecian dos variantes morfológicas:

1. paralelepípedo de forma rectangular, hecho con madera dura, que tiene, por lo general, cuatro patas de sujeción y un orificio de resonancia en uno de sus lados o en el fondo. Esta caja, sobre la cual se sienta, posee una correa clavada al borde del lado izquierdo superior y al inferior del derecho, la cual sirve de sostén al tocador que la enlaza entre sus piernas. Este aditamento está muy extendido, pero su empleo depende de la decisión del ejecutante, y

2. cajón en forma de pirámide recta invertida. El ancho de los lados va disminuyendo hacia la base, la cual en la mayoría de los casos es una "boca"; es decir, un lado libre o abierto. Esta variante facilita colocar el instrumento entre las piernas del tocador. Algunas cajas o cajones mayores pueden adoptar esta morfología.

Hoy día se aprecian dos procesos de construcción fundamentales: uno que emplea tablonos y listones de maderas "sonoras", que se corresponde con la primera variante morfológica. El segundo proceso usa planchas de *plywood* y se corresponde con la segunda variante.

Para confeccionar el primer tipo de cajones —de madera dura— se toman preferiblemente tablonos de cedro o majagua; algunos informantes prefieren la madera de pino blanco, la cual, aunque de menor calidad, recuerda la sonoridad de los cajones de las bodegas que eran de ese material.⁹²

Para construir los cajones se toman tablonos de estas maderas de 8 o 10 mm de grosor y unos 200 mm de ancho. La altura de los tablonos depende del pedazo de tabla que pueda conseguirse, generalmente de desecho o tomada de algún mueble viejo. La altura de los tablonos debe tener alrededor de 300 mm para facilitar el proceso. Éstos se pasan por la sierra para llevarlos al tamaño deseado.

Después con la garlopa⁹³ se le hace un canto o reborde y se cepilla por las dos caras con un cepillo manual o eléctrico. Luego se vuelve a pasar por la sierra para lograr el grosor adecuado, el cual influirá en las diferencias tímbricas entre cada cajón. Posteriormente se "cabecce"; es decir, se le pone la escuadra en la misma sierra con el largo total definitivo deseado, y en la parte superior se le hace una muesca. Realizados estos pasos, se arma la caja a partir del ensamble de las muescas (machihembradas); se fijan las partes con cola y puntillas de 50 mm. Una vez unidas estas partes, en la sierra se cortan la tapa y el fondo, que muchos constructores prefieren poner de *plywood*, desde que apareció este material en la década

del 50. En este caso se combina el soporte de madera resistente, de pino o cedro, que aguanta el peso del tocador sobre el instrumento, con las tapas de *plywood*. Para este fin, el *plywood* debe tener 5 mm de grosor. Estas partes se enchapan con cola y puntillas de 20 mm aproximadamente.

A algunos cajones —de los que se apoyarán en el suelo— se les adicionan unas "paticas" hechas de listones de cedro o majagua; éstas pueden estar en el lado anterior, en número de dos, cuando sólo se desea apoyar el cajón inclinado hacia delante, o cuatro cuando se necesita estabilidad para soportar el peso del ejecutante sentado sobre el cajón. La altura y grosor de estos soportes dependen de la separación del suelo deseada y el tamaño del cajón; habitualmente su altura oscila entre 80 y 130 mm. Las patas se fijan con cola y, además, se clavan con puntillas de 50 mm para que queden seguras. Antes de fijar las patas se lija toda la superficie del cajón.⁹⁴

Otros aditamentos que se colocan en este momento del proceso constructivo, son los sostenes de cabecera, que poseen algunos ejemplares observados en Ciudad de La Habana y Matanzas. Este aditamento consiste en dos listoncitos de madera, clavados por los lados del borde superior del instrumento, con los cuales se aguanta el cajón entre las piernas, evitando que éste se resbale hacia delante durante la ejecución.⁹⁵

A cada uno de los cajones se le practican orificios de resonancia que inciden en las cualidades tímbricas y el registro del instrumento. Estas aberturas pueden tener variadas formas (círculos, ranuras, cuadrados, u otras).

El mayor y más grave presenta, por lo regular, la abertura en el centro del fondo, el cual queda ligeramente separado del suelo mediante las patas adicionales. Esta abertura tiene un diámetro aproximado entre 100 y 120 milímetros.

El cajón mediano puede presentar la abertura en el centro o hacia la parte inferior de una de sus tapas laterales. El diámetro de esta perforación oscila entre 80 y 90 milímetros.

El más pequeño de los cajones puede presentar en algunos de sus lados una abertura de unos 50 mm; también existen ejemplares con tres o cuatro pequeños orificios circulares en el fondo. Esta disposición de los orificios es propia también de algunos ejemplares de tamaño mediano. Diferentes constructores y tocadores opinan que este cajón chico debe estar todo cerrado para que produzca un sonido más seco.

El proceso de elaboración de los cajones de *plywood* resulta más sencillo, pues esta madera, procesada industrialmente en forma de planchas de distinto grosor, posibilita pasar directamente a cortar los tablonos con el tamaño y forma deseados mediante una sierra o serrucho.

92 Francisco Hernández Mora, *Pancho Kinto* (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

93 Cepillo grande utilizado en la carpintería.

94 La información detallada hasta aquí acerca del proceso de construcción la brindó el informante Francisco Hernández Mora, *Pancho Kinto*, en noviembre de 1989.

95 Carlos Pozo Lubin (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

Los tocadores de hoy también prefieren el *playwood* a causa de las cualidades tímbricas y sonoras que ofrece para los cajones más agudos —quinto y llamador—, los cuales se construyen en general con este material.

En la selección actual de los materiales de fabricación están presentes factores como las posibilidades adquisitivas y la creatividad individual del constructor para aprovechar las cualidades de conservación, tímbricas y sonoras de los materiales a su disposición. Un ejemplo interesante es el conjunto de cajones del rumbero Francisco Hernández Mora, *Pancho Kinto*, quien en 1984 confeccionó los cajones mediano y pequeño de su conjunto con *playwood* fino en la tapa superior y madera de bagazo de caña para las paredes laterales de cada cajón. Otros constructores han combinado en el cajón mayor y en el mediano, lados de *playwood* y tapa de cedro, alegando obtener una mayor “brillantez” en el sonido.⁹⁶

Las medidas de los cajones pueden variar de un conjunto a otro. Se toma como muestra las dimensiones de los instrumentos de la agrupación Los Muñequitos de Matanzas, construidos por Gregorio Díaz.⁹⁷ Esta agrupación posee un cajón mayor en forma de paralelepípedo y dos cajones —mediano y pequeño— en forma de pirámides truncas invertidas, todos hechos con maderas duras. Otro ejemplo es el juego de cajones de la agrupación Coro de Claves y Guaguancó del municipio Centro Habana, confeccionados por Carlos Pozo. Estos instrumentos son de *playwood* y todos tienen forma de pirámides truncas invertidas.

CONJUNTO INSTRUMENTAL DE LOS MUÑEQUITOS DE MATANZAS

	<i>Cajón mayor</i>	<i>Cajón mediano</i>	<i>Cajón menor</i>
	<i>(en mm)</i>		
Altura	580	275	255
Anchura	325	280	280
Anchura inferior	290	165	180
Longitud	635	380	370

CONJUNTO DE CAJONES DE LA AGRUPACIÓN CORO DE CLAVES Y GUAGUANCO DE CIUDAD DE LA HABANA

	<i>Cajón mayor</i>	<i>Cajón mediano</i>	<i>Cajón menor</i>
	<i>(en mm)</i>		
Altura	315	285	295
Anchura	313	290	260
Anchura inferior	190	165	160
Longitud	537	510	550

En el segundo caso, el cajón quinto no resulta el de menor longitud, sino el de menor anchura, características que le proporcionan un sonido más agudo.

La decoración de los cajones constituye el último paso del proceso de construcción; lo más común es pintarlos con aceite de vivos colores; también suele ponerse en la superficie el nombre de la agrupación con letras, en gamas contrastantes. Algunas veces se emplean colores y dibujos alegóricos, propios de la santería o firmas abakuá, de acuerdo con las creencias del propietario o la circunstancial función religiosa del conjunto. Otro decorado frecuente es pintarlos de un color fuerte moteado en blanco u otros tonos que se destaquen sobre el dado como fondo.

Algunos ejecutantes y constructores prefieren dejar el cajón con la madera natural, sin pintura; pues consideran que ésta le resta brillantez al sonido resultante. En ocasiones le aplican una fina capa de barniz para proteger la madera de los insectos y la humedad.

Desde los inicios del presente siglo, para tocar rumba se emplearon cajones de velas (como los de la firma Sabatés, para hacer los quintos) y cajones de bacalao (por ser mayores para la caja), entre otros envases de uso comercial, cuya madera y tamaño resultasen apropiados para el toque. Estos cajones eran retocados por toneleros, carpinteros o, simplemente, por el propio ejecutante; se martillaban los extremos de los flejes o se eliminaban para evitar heridas, y se lijaba la superficie para que los tocadores no se encajaran astillas en las manos.

En sus investigaciones, Ortiz observó “un largo cajón de bacalao, que hacía de tumbador y un cajoncito de velas, que fungía de quinto. Los morenos rumberos los preparaban bien. Regalo del bodeguero amigo, los cajones eran bien clavados y ensamblados en sus juntas, y luego cepillados y alijados para darles lisura y sacarles mejor sonido. Los cajones se sumergían unas horas en agua, que hinchaba sus maderas, y luego los escurrían al aire y a la sombra, y ya secos, quedaban listos para la rumba” (1952-1955, v. III: 152).

Junto con el empleo de estos envases se inició el desarrollo de las técnicas artesanales ya descritas, con el propósito de construir el instrumento, atendiendo a la calidad del sonido, la alturas y las formas y tamaños que hicieran más cómoda la ejecución.

Ejecución

Para tocar el cajón mayor, el instrumentista siempre permanece sentado. La percusión de los cajones se realiza sólo con las manos, lo que los tocadores llaman “a mano limpia”.

Para ejecutar el cajón mayor, si tiene forma de paralelepípedo, el tocador se sienta a horcadas sobre el lado superior del instrumento. Los golpes en la caja se efectúan a partir de un grupo básico de tres golpes principales; los dos primeros son los más graves y se ejecutan en la tapa delantera del cajón: *golpes abiertos*. Éstos se realizan con la palma de la mano completamente abierta, en el borde o en el centro de la tapa

⁹⁶ Francisco Hernández Mora, *Pancho Kinto* (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

⁹⁷ Gregorio Díaz Alfonso, n. 1929. Matanzas, ciudad, 1986 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

delantera, con los cuatro dedos, excepto el pulgar. El tercer golpe, más agudo, produce un timbre similar al *golpe tapado* y se hace golpeando uno de los lados laterales del cajón. Este golpe se ejecuta con los cuatro dedos, excepto el pulgar, de la mano derecha y con la mano izquierda se amortigua el sonido. El *golpe bajo* se produce con el puño cerrado de la mano derecha en el centro de la tapa delantera del cajón: con este golpe se obtiene un sonido seco y grave. El tocador percute con la mano derecha en la parte de la tapa delantera que queda libre entre sus piernas y con la mano izquierda en el lado lateral izquierdo.

El cajón mediano —si es paralelepípedo rectangular con apoyo en el suelo— lo ejecuta el tocador sentado sobre el lado superior, de la misma manera que en el cajón mayor. Este cajón se golpea por la tapa anterior o frontal. Cuando se percute en este cajón, sólo se emplean los dedos meñique, anular, índice y medio de la mano derecha con toda la extensión de los dedos, dando un golpe abierto.

Cuando el cajón mediano y el pequeño son pirámides truncas invertidas, el tocador, sentado, sostiene el instrumento entre sus piernas. El cajón queda ligeramente inclinado hacia delante; el percusionista alza y baja el cajón aprisionado entre sus piernas, apoyando y despegando los talones del suelo; este movimiento guarda relación con los golpes de percusión y el volumen de sonido que se desea lograr en cada uno de ellos. Para alcanzar mayor resonancia se deja libre el fondo del cajón, levantando los talones, y si, por el contrario, se desea un sonido más seco, se mantiene el cajón lo más próximo al suelo, pegando los talones a éste; así se obtiene un efecto de "sordina".

El cajón mediano se percute generalmente por uno de sus lados y el quinto, por la tapa superior. Los golpes se efectúan con ambas manos abiertas, combinando los abiertos y tapados, y para ello se utilizan cuatro dedos, excepto el pulgar.

En el toque del quinto también se produce el efecto del *mordente*, tanto para la ejecución de un golpe tapado como para uno abierto. Éste es un recurso virtuosístico, que demuestra las habilidades en la interpretación, pero debe destacarse que no constituye la regularidad del toque; a este recurso de ejecución se le llama *repique*. Aunque en este instrumento no resulta habitual el golpe bajo, puede emplearse en el yambú en combinación con el abierto y el tapado. Cuando se *quinteá* —es decir, se improvisa—, se golpea tanto en el borde como en el centro de la tapa superior con golpes abiertos y tapados alternados, y en los lados laterales del cajón para aprovechar todas las posibilidades tímbricas del instrumento.

En el análisis acústico realizado, el golpe bajo en el cajón mayor posee mayor amplitud en el espectro con una zona de fuerte energía en las bajas frecuencias, desde 31 a 250 Hz con los formantes máximos alrededor de 125 Hz.

El golpe tapado sobre uno de los lados laterales de este cajón, presenta un pronunciamiento energético mayor en la zona comprendida entre 125 y 500 Hz, aunque el espectro abarca de 31 Hz a 6.3 kHz.

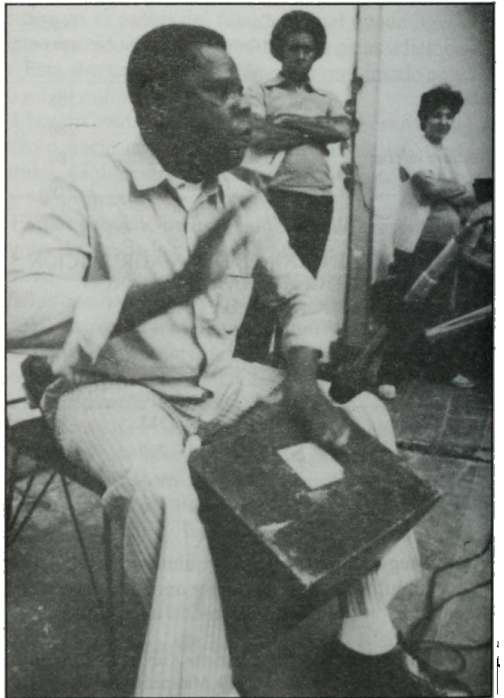
Todos los tipos de toque que se realizan en la tapa delantera del cajón más grave, tienen un tiempo de caída de 0,19 seg., lo que determina un sonido muy seco o apagado. Sin embargo, cuando es percutado uno de los lados laterales, la reverberación aumenta a 9,28 seg., con la resultante de un sonido menos apagado.

En todos los golpes que se hacen en la tapa delantera del cajón mediano se alcanzan espectros de frecuencia reducidos de 125 Hz a 5 kHz, con el mayor contenido energético y zonas de formantes entre 250 y 630 Hz. La caída, en estos casos, también se asemeja con tiempos de 0,09 seg. y corresponde a sonidos apagados.

En los toques por separado que se efectúan en el cajón más pequeño, se alcanzan espectros muy similares de 100 Hz a 6,3 kHz con el formante en 500 Hz. Los sonidos obtenidos en estos toques presentan una caída abrupta, seca, apagada de 0,09 seg. Cuando estos toques se combinan durante la ejecución, el espectro se desplaza hacia las zonas de alta frecuencia de 150 Hz a 8 kHz, pero los formantes de sonido se mantienen en 500 Hz.

Si en el conjunto instrumental se combinan tumbadoras y cajones, el mismo instrumentista puede tocar el cajón quinto y una tumbadora. El cajón se sitúa entre sus piernas y la tumbadora, al lado de la rodilla de la pierna izquierda o de la derecha, combinando los golpes con ambas manos, tanto en el parche del tambor como en la tapa del cajón.

Detalles de la ejecución de un cajón perteneciente al grupo Afrocuba. Matanzas, 1985.



Resulta muy usual la práctica de intercambiar los cajones entre los tocadores durante la ejecución, lo cual muestra la capacidad de estos músicos populares para conocer los toques propios en cada instrumento del conjunto. Durante las fiestas sólo se deja incorporar al toque “a las personas que conozcamos y tengamos la certeza de que se van a destacar”.⁹⁸ Este argumento nos indica la presencia de patrones de exigencia empíricos para asumir dichas funciones; sobre todo, se tiene en cuenta si el tocador que se va a incorporar puede ajustar su toque al estilo peculiar de cada grupo.

Función musical y social

La función musical y social del conjunto instrumental de cajones se manifiesta en eventos festivos músico-danzarios. Los cajones son instrumentos rumberos por excelencia; en ellos se interpretan todos los géneros del complejo —yambú, guaguancó y columbia—, y hasta el presente no se ha detectado su empleo en la interpretación de otros géneros laicos de la música folclórico-popular cubana.

No obstante, el conjunto de estos idiófonos ha participado desde el pasado siglo en manifestaciones religiosas, como los toques de bembé y batá. El cajón se ha usado de manera sustitutiva al faltar uno o más elementos de esos grupos o reemplaza completamente al conjunto.

Los cajones también adoptan una función religiosa en los llamados “cajones de santo” o “rumbas de santo”, festividades en las cuales se toca rumba de cajón —guaguancó, de manera preferente— con las funciones propiamente rumberas y con textos en los cantos alusivos a los orichas y sus leyendas. Las rumbas de motivación religiosa se realizan en los cumpleaños de santo o en cumplimiento de una promesa. Esta relación del conjunto laico con la festividad religiosa, está sustentada en la ya histórica y tradicional participación de los músicos rumberos en los toques de las diversas religiones populares cubanas, de las cuales, por lo general, son practicantes.⁹⁹ Además, el medio social en que se han desarrollado ambas manifestaciones ha sido el mismo y aún mantiene algunos de sus rasgos de marginalidad en los solares y ciudadelas de los barrios obreros de las ciudades y en los barrios asociados a la actividad portuaria.

Cuando se emplean cajones para los toques de batá y bembé, por lo regular se encuentran tres cajones; pero en las provincias Matanzas y Camagüey sólo se ha observado el uso de una caja y un quinto para el bembé. Asimismo, el conjunto lo integran una guataca

y un acheré. En estos casos, los cajones asumen los toques básicos propios de los conjuntos originales de santería.

Hay algunos conjuntos de cajones de fundamento para actuar en actividades religiosas en sustitución de tambores batá o bembé de fundamento. Aunque esto no constituye una práctica generalizada, se reporta su existencia actual en los municipios Centro Habana y Marianao, provincia Ciudad de La Habana. A los cajones de fundamento se les ofrece aguardiente, vino seco y se les enciende una vela el día antes de ser tocados, como si fueran batá.

Con un mismo juego de cajones dentro de una festividad religiosa puede tocarse rumba, bembé o batá. Una práctica vista en algunos cabildos de la región central de Cuba —cabildo Congo Kunalungo de Sagua la Grande y La Divina Caridad de Cienfuegos—, el toque de rumba de cajón se hace antes y después del bembé o toque religioso. Esta combinación también se ha localizado en numerosas casastemplo de las ciudades de La Habana, Matanzas y Camagüey. Actualmente, en Ciudad de La Habana “se da bembé con cajones y dentro del mismo bembé se *vira*¹⁰⁰ el toque para la rumba”.¹⁰¹

Para analizar la función musical del conjunto de cajones y cada uno de sus componentes, se han tomado las peculiaridades básicas de los toques de Ciudad de La Habana y Matanzas. Éstos son los dos estilos principales existentes hoy día, tanto por la composición de los conjuntos instrumentales, como por las funciones que adopta cada cajón en cada uno de los géneros rumberos. Los patrones seguidos en otras regiones del país, para el uso de los cajones, adoptan la variante habanera o matancera, sin haberse evidenciado otro aporte estilístico regional notable.¹⁰²

Los actuales conjuntos de rumba de cajón de carácter folclórico, han hallado nuevos ámbitos sociales para su expresión. Todas las agrupaciones estudiadas están vinculadas, de una manera u otra, con instituciones culturales, lo cual ha posibilitado que la rumba de cajón se practique en el presente, fuera del tradicional ámbito familiar-vecinal. Este nuevo medio ha condicionado variantes en la estructura formal de los géneros —sobre todo, en el guaguancó y la columbia—; no obstante, se conservan las funciones básicas de cada cajón dentro del conjunto, de acuerdo con las variantes regionales citadas.

En Ciudad de La Habana, el conjunto de cajones tiene, como regla general, la siguiente integración y funciones:

1. *cajón grande*: tumbador o caja, realiza la función de bajo, su toque es muy estable y asume la misma

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

99 Algunos informantes indican que esta vinculación con las fiestas de santo se debe a que la Policía en ocasiones ha autorizado fiestas de rumba y no así fiestas de tambores religiosos. Si bien ésta es una situación real que se produjo antes y después de 1959, hay razones más profundas como las que se señalan en el texto.

100 La expresión “se vira” o “viro” indica que los tocadores pasan de un toque a otro sin detener la ejecución.

101 Manuel Ortiz Oliveira (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

102 Toda la información que brindamos a continuación acerca de la rumba en Ciudad de La Habana y Matanzas está tomada de los trabajos de diploma “Las agrupaciones de rumba en Ciudad de La Habana” y “Folklore y profesionalismo en la rumba matancera” de las autoras Rosa Esther Álvarez y Nancy Grasso, respectivamente.

función de la tumbadora del mismo nombre en la rumba;

2. *cajón mediano*: tres dos, ejecuta ritmos estables en registro medio, y

3. *cajón pequeño*: quinto, lleva a cabo las improvisaciones en el registro agudo. A este conjunto se le suman las claves, que efectúan la línea rítmica conductora del toque y un catá, con una función complementaria del toque de las claves.

El uso del cajón tres dos resulta reciente en Ciudad de La Habana, y, en general, en todos los conjuntos. El informante Francisco Hernández, *Pancho Kinto*, señala que en la década del 70 fue el primero en incluir en su conjunto un tercer cajón con la función musical del tres dos. "para proyectar lo que nace del corazón, independiente del tumbador, a contratiempo".¹⁰³ Antes sólo se tocaba con dos cajones.

Por otra parte, en la ciudad de Matanzas se observa la constitución regular de un conjunto no sólo integrado por cajones, sino que en él se combinan en general: dos tumbadoras y un cajón, en función de quinto. En algunos conjuntos de rumba con tumbadoras, el quinto se sustituye por un cajón; sobre todo, para el yambú y guaguancó matanceros. A estos grupos se suman las claves, el catá y un *chachá* o maruga metálica, o un *acheré*.

Otro conjunto localizado en la ciudad de Matanzas —considerado el más antiguo— se utiliza, de manera esporádica, en espectáculos y funciones didácticas sólo para interpretar yambú. Esta agrupación está integrada por dos cajones: golpe y quinto; aunque también pueden emplearse tres, al unir a los anteriores el cajón mediano o seis por ocho. Además, a este tipo de conjunto se incorporan las claves, el catá (guagua) y la maruga o *acheré*.

El yambú, no obstante ser el género rumbero que le dio participación inicial a los cajones a principios de este siglo, sólo se interpreta en representaciones artísticas, pues su aire lento y pausado no responde a los intereses de los actuales participantes en las fiestas de rumba.

El género rumbero más practicado con el conjunto de cajones es el guaguancó, y en segundo orden de importancia, la columbia. Esta supremacía en la preferencia y vigencia del guaguancó se aprecia en todo el país.

Las funciones tímbricas y metrorrítmicas fundamentales de cada cajón dentro del conjunto, resultan similares para todas las áreas de existencia de este conjunto. Sin embargo, mencionaremos algunas particularidades presentes en los estilos habanero y matancero. Para ilustrar el comportamiento general básico de cada cajón dentro de la rumba, tomaremos el análisis de los toques de guaguancó y columbia de Ciudad de La Habana y del yambú matancero.

En el toque de guaguancó habanero con cajones se comienza con el toque de las claves y con posterioridad se incorpora el catá; instrumentos ubicados en un mismo plano tímbrico y funcional dentro del conjunto. En otro plano tímbrico están los cajones; habitualmen-

te el cajón mayor —el tumbador— se une a la ejecución inmediatamente después del catá. El tocador da varios golpes graves con valor de una corchea y después —cuando ya se han incorporado el tres dos y el quinto— empieza a elaborar su ritmo.

Francisco Hernández, *Pancho Kinto*, experimentado tocador del tumbador, hace diferentes figuraciones rítmicas durante el guaguancó pertenecientes a la parla del iyá —tambor más grave de los tres batá—, por lo que resulta una nueva forma de manifestarse en el sistema de relaciones funcionales presentes tradicionalmente en el conjunto de rumba. Es decir, el tumbador, ubicado en el registro grave, realiza improvisaciones. Esto constituye una innovación muy personal de este virtuoso tocador, quien ha sentado pautas en el estilo de otros ejecutantes habaneros.

No obstante, durante la interpretación puede distinguirse que dichas improvisaciones —en general aparecen con mayor frecuencia en la segunda sección del guaguancó, llamada *montuno* o *guaracha*— se combinan con un ritmo fijo, y así se establece un patrón rítmico-tímbrico como línea conductora, necesario como referencia, para los toques del tres dos y del quinto, y que se corresponde, a su vez, con la estabilidad rítmico-tímbrica tradicional del guaguancó. En el guaguancó, el grupo rítmico básico del tumbador se observa como sigue.



Usualmente, el tres dos realiza de manera estable el siguiente ritmo como línea complementaria respecto del tumbador.



Más, durante la ejecución también se efectúan improvisaciones, las cuales se acompañan, en ocasiones, con los sonidos que producen cuatro campanillas —semejantes a las que forman parte del *chaworó* de un iyá— que cuelgan del borde superior delantero del instrumento. Si bien este aditamento sólo se ha visto en el conjunto de Pancho Kinto en Ciudad de La Habana, constituye un detalle de interés que evidencia una vez más la estrecha interrelación existente en estos grupos entre la práctica musical religiosa y la laica.

Las improvisaciones del quinto quedan supeditadas a la estructura abierta del guaguancó en fiestas familiares, o a la estructura binaria cerrada adoptada por el género al interpretarse por las agrupaciones en espectáculos artísticos.

En la primera parte del guaguancó —llamada *marcha*—, las improvisaciones del quinto se intercalan entre las frases del cantador, de manera que no interrumpa la línea del canto, así puede escucharse lo

103 Francisco Hernández Mora, *Pancho Kinto* (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

expresado por el texto y la melodía; en la segunda parte, o montuno, "donde rompe la rumba", la improvisación del quinto es continua y fuerte, y aquí el quinteador muestra todas sus habilidades.

Agrupaciones de rumba de cajón habaneras, como Yoruba Andabo y Los Mambisitos, al interpretar el guaguancó toman los ritmos básicos antes señalados, y el resultado rítmico-tímbrico de su toque presenta una forma peculiar, que tiende a generalizarse entre los jóvenes rumberos, intérpretes de dicho género. El llamado "ritmo guarapachanguero" es una nueva forma de expansión rumbera surgida en la década del 80.

En las agrupaciones matanceras en las cuales se combinan dos tumbadoras y un cajón, en este último se inician los toques de guaguancó y de columbia con la ejecución de golpes "aislados", al aire. Seguidamente se efectúa un grupo de semicorcheas que culminan con un sonido más prolongado, cercano a la duración temporal de una negra.



Este grupo rítmico funciona como una *guía interna* o motivo conductor del conjunto. Ésta no aparece siempre de la misma forma; en ocasiones, el grupo de semicorcheas se sustituye por un grupo de corcheas o se utilizan ambas figuraciones combinadas. Todo el toque se basa en la repetición de pequeños grupos, los cuales se ejecutan de manera continua, aproximadamente durante cuatro compases, insertando entre ellos el motivo conductor. Estos grupos se presentan en diversas formas, por ejemplo: dos corcheas ejecutadas con diferentes tipos de golpe, sonidos de igual timbre y altura que se tocan de manera continua, separados por silencios, combinaciones de corcheas con puntillo, semicorcheas.



La estructura formal que establecen las agrupaciones habaneras para la columbia es —como en el guaguancó— cerrada para las actividades de carácter artístico o representativo, y abierta para las fiestas familiares-vecinales. La incorporación de cada instrumento al toque se comporta de manera parecida a la descrita en el guaguancó. En la columbia, durante toda la interpretación, el tumbador lleva el siguiente ritmo.



Las pequeñas variaciones que sufre éste se limitan a sustituir algún golpe bajo por silencios, sin afectar su función musical estable.

Sobre el tres dos se efectúa el siguiente ritmo.

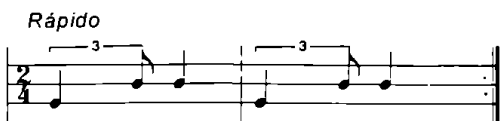


Esta figuración es estable y constante, y los ínfimos cambios que se hacen —algunos golpes improvisados— no afectan el equilibrio peculiar de la columbia.

La ejecución del quinto se distingue por improvisaciones destacadas desde el comienzo de la interpretación, y en la segunda sección cuando alguien sale a bailar, se produce un momento de intercambio entre las improvisaciones del quinto y los pasos y gestos del bailarín.

En las fiestas familiares o vecinales, la columbia se ejecuta, por lo general, cuando existe un gran júbilo entre los participantes. Con su interpretación se provoca la incorporación de quinteadores y bailarines que hacen gala de todas sus posibilidades. En este intercambio improvisatorio se aprecian relaciones directas entre los toques y cantos abakuá, así como formas danzarias propias de los *iremes*.

Durante los toques del yambú matancero, el cajón mayor realiza un grupo de tres sonidos, repetidos dentro de un mismo compás. Los dos primeros elementos son los de registro más grave, ejecutados en la tapa delantera del cajón; el tercero, más agudo, presenta un golpe tapado sobre uno de los laterales del cajón.



En el yambú, en el toque del cajón quinto encontramos la combinación de los tipos de golpe bajo, abierto y tapado, produciéndose un mayor número de improvisaciones, en las cuales se sucede, junto a las combinatorias de diferentes alturas, la alternancia de variados grupos rítmicos.

En el yambú, como en el guaguancó, aparecen marcados los dos tiempos del compás. Esto resulta significativo en los instrumentos guías —claves y guagua— con la accentuación del tiempo fuerte. A esto se contraponen el toque del cajón mayor; en él está accentuado el segundo tiempo del compás, lo cual influye en la riqueza de la polirritmia resultante de este toque, aparejado a la variedad tímbrica obtenida en la ejecución de cada instrumento (Grasso, 1989: 74-77).

Cuando el seis por ocho o repicador se incorpora al conjunto instrumental de cajones, se efectúan golpes de bajo, abiertos y tapados en una serie de ocho elementos combinados que guardan entre sí un solo tipo de relación temporal. Esto muestra que la complejidad del toque sólo está dada por la combinación de los tres tipos de golpes, que produce a su vez tres alturas y tres timbres bien diferenciados.

Historia

El cajón puede definirse como un instrumento cubano, surgido como parte del desarrollo de un género de la música folclórico-popular cubana: la rumba. Tanto Fernando Ortiz como Argeliers León señalan la fecha de su aparición en las últimas décadas del siglo XIX, sin haber podido hallar en la bibliografía o la prensa de la época datos más precisos.

El medio social en que surge y se desarrolla el instrumento junto con el complejo de la rumba, fueron los barrios marginales, suburbanos, las zonas apartadas en las poblaciones del interior del país, el solar, el café o los sitios habituales de reunión, donde se “armaba una rumba” por cualquier motivo. En este género convergieron diversos sectores de la población, “llegando a constituir una expresión generalizada de lo cubano” (León, 1974: 141).

Junto con el cajón de uso comercial, se tocaron en los inicios —y aún hoy, eventualmente— escarapates, taburetes, gavetas, u otros utensilios o muebles domésticos, hasta que se perfeccionaron las técnicas de confección artesanal que producen, de manera consciente, cajones con cualidades tímbricas y sonoras determinadas.

Este desarrollo del instrumento ha sido enfocado por lo regular en el medio urbano, específicamente en las zonas portuarias del occidente del país. Mas, durante los trabajos de campo se ha podido constatar un desarrollo paralelo del instrumento y el género en áreas rurales; en lo fundamental, en las aldeañas a los centrales azucareros.

“La fiesta de Yemayá se hacía [alrededor de 1920] para que lloviera y muchas veces el dueño del central pagaba para que la fiesta se diera. Se tocaba con cajones porque eran los que hacían llover porque a los tambores les hace daño la lluvia, los enfría”.¹⁰⁴

Otros informantes indican la facilidad de confeccionar cajoncillos con deshechos del central, los cuales eran guardados entre las pertenencias como un depósito para viandas u otros objetos de uso personal; pues muchos mayoresales no permitían a los esclavos y, más tarde, a los jornaleros, guardar tambores en los barracones. Esto lo narra un informante a partir de su experiencia en el central Mercedes en Calimete, donde se rumbeaba “con dos cajones y con un cajoncito pequeño que repiqueteaba”.¹⁰⁵ Otros muy ancianos asocian la aparición de los cajoncitos de rumba a las “conguerías” suburbanas y de los bateyes.¹⁰⁶

Estos hechos no son en modo alguno fortuitos, como tampoco la relación estrecha que siempre ha existido entre la rumba y las religiones populares cubanas de fuerte antecedente afro-sahariano. El cajón constituye un ejemplo más del traslado de códi-

gos sonoros, presentes en idiófonos muy similares en toda la costa occidental de África, ajustados a necesidades expresivas que, producto de la transculturación, son portadoras desde sus inicios de peculiaridades nacionales.

El empleo de cajones cumplió una función inicial sustitutiva de los tambores religiosos o de diversión. “Antes de la existencia de los tambores batá, ya se tocaba con cajones sagrados; a fines del siglo pasado o ya después de la república (1902) es que se introducen los tambores batá”.¹⁰⁷

Además, por motivos diversos y raras veces justificados, las autoridades han prohibido, en ocasiones, el toque de “tambor africano y los devotos de los nùmenes negros han creído evadir la prohibición dejando a un lado los tambores y sonando en su lugar simples cajones, que son objetos profanos, obra de blancos y menos sonoros” (Ortiz, 1952-1955, v. III: 156). De esta manera —señala Ortiz— surgen las diferentes variantes de *batá de cajón* que proliferaron en la república.

Los cajones en la rumba no fueron desplazados totalmente por la irrupción de la tumbadora hacia la década del 40, manteniéndose hasta nuestros días la tradición de su uso y la preferencia por sus timbres.

Campanas: agogo, ekón y ogán¹⁰⁸

Descripción y clasificación

Ekón, ogán, agogo, *ngongue*,¹⁰⁹ son idiófonos de percusión, de golpe directo, con recipiente o vaso de hierro que se comporta como una campana independiente, con mango de igual material y percutor externo (111.242.13).

Ekón doble: idiófono de percusión, de golpe directo, con dos recipientes o vasos de hierro, de dimensiones iguales o diferentes que se comportan como campanas en juego, y unidas por un mango de igual material, con percutor externo (111.242.23).

Terminología

Entre el ekón, el ogán, el agogo y el *ngongue* existe tal semejanza morfológica, que nos lleva a considerarlos como un mismo tipo instrumental; pues, de hecho, en su relación histórica antecedente sólo son variantes regionales de un idiófono de hierro extendido por toda la región centro-occidental de África Subsahariana. Sin embargo, lo específico y limitado de su presencia dentro de ciertos conjuntos instrumentales de la música folclórico-popular cubana, de marcado antecedente

104 Arcadia Pérez, n. 1914. Madruga, Habana, 1984 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

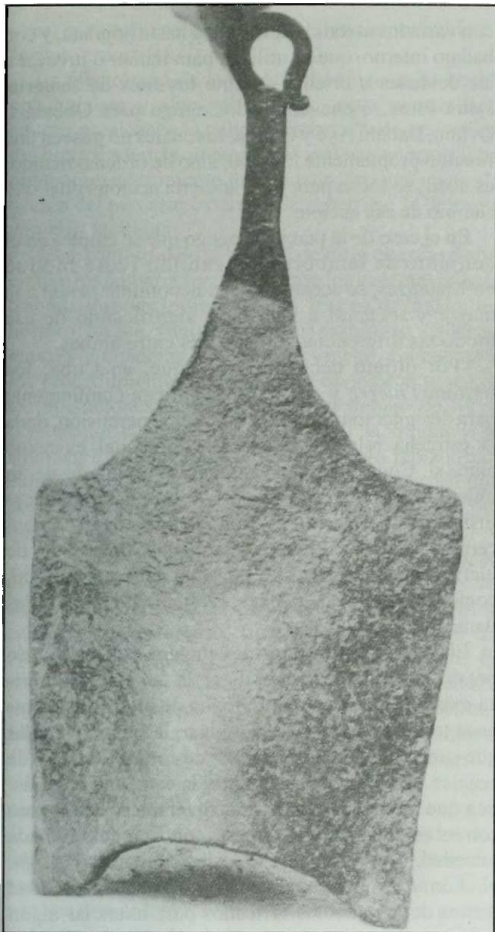
105 Adolfo Quiñán, n. 1901. Calimete. Matanzas, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

106 Rolando Rodríguez Hernández, n. 1919. Palmira, Cienfuegos, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

107 Juan Leandro Castro Piloto, n. 1906. Marianao, Ciudad de La Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

108 María Elena Vinuesa González, autora.

109 El *ngongue* es un instrumento en desuso.



Ogán perteneciente al Museo Nacional de la Música, 1981.

africano, los convierte en instrumentos afines entre sí, pero con una identidad bien definida por parte de los grupos humanos que han preservado su empleo hasta la actualidad. El rasgo más significativo de esa diferenciación es, precisamente, el término que lo identifica:

Ekón, para el idiófono de hierro que se suma al conjunto de tambores *biankomeko* en la música de las sociedades *abakuá*.

Ogán, entre los practicantes de la regla arará.

Agogo, para designar el idiófono de hierro que se utiliza en los conjuntos instrumentales (de tambores *iyesá*, tambores de *bembé* y *güiro*, *agbe* o *chequeré*) de las celebraciones religioso-festivas de la santería cubana.

Ngongue, como idiófono mencionado por la bibliografía dentro de los instrumentos utilizados por los grupos congo en Cuba, ya en desuso.

En Cuba, el término *ekón* debe ser anterior a la existencia de sociedades *abakuá*, pues el instrumento pudo emplearse en los conjuntos instrumentales de los *cabildos carabalí* de núcleos urbanos como La Ha-

bana; mas, no hay referencias que permitan remontarnos a una etapa precedente a las primeras décadas del siglo XIX; período en el cual ya queda vinculado con el arsenal instrumental de las sociedades secretas *abakuá*.

Según asume Fernando Ortiz, a partir de datos aportados por Goldie, el vocablo *ekón*, "entre los negros *efik*" —fundadores de la sociedad secreta del ñañiguismo cubano— significa "guerra" y proviene de *ñkon* "que quiere decir precisamente un instrumento tubular hecho de hierro que se bate en ciertas ceremonias"; la voz *ñkon* se deriva de *kõñ*, que en *efik* quiere decir "dar un golpe seco, agudo, como el de un martillazo" (1952-1955, v. II: 231).

En el caso de los *ekón* de doble campana, en Cuba se les conoce como *ekón* doble o *jimagua*, al cual se suma de manera local el término de San Martín, mencionado por Ortiz y ratificado por informantes de la región occidental del país (1952-1955, v. II: 206-207). El propio Fernando Ortiz remite a diversas fuentes bibliográficas en las cuales el instrumento africano se identifica como *kangá*, palabra que aparece en viejos vocabularios manuscritos de los ñañigos cubanos (1952-1955, v. II: 232, 260).

En el mismo texto, Ortiz menciona el vocablo *okung*, registrado por Talbot entre los *ibibio* o *bibí* del Calabar, como nombre de "un instrumento de metal formado con dos campanas aplastadas y unidas por su parte superior que se percute con un palito" (1952-1955, v. II: 260). Ortiz pretende relacionar el término en *efik* de los *ibibio* con la palabra *kangá*, bajo la idea de que se trata de campanas dobles; sin embargo, indudablemente, desde el punto de vista fonético, *okung* se acerca más al vocablo *ekón* y puede ser uno de sus antecedentes. Como dato de interés puede agregarse que, entre los *bateke* de Gabón, el mismo instrumento se denomina *onkungho* (*Gabon... OCORA OCR 84*), palabra que también puede asociarse con *okung*, aspecto que estaría justificado por los nexos comunes existentes entre las lenguas de los *ibibio* y los *teke*, pertenecientes al subgrupo lingüístico *benué-congo*.

En los pueblos de la cuenca del Congo, las campanas dobles o simples se conocen con términos diversos, como *rumbembe* entre los *lunda*, *lumbembo* entre los *songo*, *kasilembo* entre los participantes de una ceremonia secreta del antiguo Congo Belga (Zaire), o *longa* entre grupos de Angola. No obstante, el término más difundido en Cuba corresponde a la lengua *kikongo* y puede transcribirse como *ngongue* según Bentley (Ortiz, 1952-1955, v. II: 233), o como *ngongui* según Laman. Este último estima el *ngongui* como "una doble campana de hierro martillado, sin badajo, sobre la que se percute con un bastón" (*Dict. kikongo-français...*, 1936: 692). A esta misma descripción y terminología corresponden los idiófonos de hierros que, en 1984, un equipo de musicólogos del CIDMUC pudo observar entre los congo que habitan la provincia de Uige, al norte de Angola (Vinueza y Pérez, 1986, no. 86: 82).

En cuanto a ogán u oggán, tanto Courlander (1960: 193) como Ortiz plantean probable el origen yoruba del término a partir del vocablo *engaran* citado por un *Dictionary of Folklore*,¹¹⁰ que ellos mismos no pudieron encontrar en diccionarios de esa lengua. Sin embargo, en *A Vocabulary of the yoruba languages* aparece la palabra *obangan*, explicada como “campana de mano” y *gangán*, nombre de un tambor de guerra indicado literalmente como campana ([1860]: 207). Esto nos remite a *gán* que en la lengua yoruba tiene entre sus significados, golpear, percutir, batir con la punta de una cosa (*A Vocabulary...* [1860]: 93), con lo cual su empleo quedaría justificado dentro del nombre de idiófonos de percusión directa.

Igualmente, la misma raíz gan está en la palabra *gankogui*, que entre los ewe de Ghana identifica sus dobles campanas (Jones, 1952: 52), así como en los vocablos dahomeyanos *pamigán* y *kpanligán* citados por Ortiz a partir de Skertchly, pero no comprobados en Cuba (1952-1955, v. II: 232). Hasta el momento, sólo se ha podido consultar el limitado vocabulario que aparece en el *Curso básico de ewe* de Irene Warbierton. En él no se registra gan, pero sí *ga*, que se entiende como moneda y que literalmente significa metal, y *gà* que se traduce como tiempo, reloj y hora (Wabierton [s.f.]: 242); significados estos que permiten asociarlo con campana, del mismo modo que quedará explicado, más adelante, para el vocablo agogo.

Resulta interesante indicar que los escasos grupos cubanos de antecedente arará que aún subsisten, utilizan el término ogán para definir cualquier idiófono de hierro que se incorpora al conjunto de sus tambores, aun cuando ya no se trate del instrumento original. Por ejemplo, la guataca del conjunto de tambores de la casa-templo de la familia Baró de Jovellanos, provincia Matanzas, asume la función del ogán y se le otorga ese nombre. En otros casos, como sucede en el cabildo arará de Perico de la misma provincia, existe el instrumento, pero se le reconoce con el término tradicional de los grupos de antecedente lucumi: agogo.

Agogo es un término yoruba, usado en Cuba como sinónimo de campana; del mismo modo que ogán se hace extensivo a la guataca cuando ésta cumple una función musical.

Entre los yoruba se denomina agogo a un idiófono de hierro que participa en diversos conjuntos instrumentales de baile, entre los cuales pueden mencionarse: el conjunto de los tambores *ipsé*, el juego de tambores que acompaña la danza *ogume* en las áreas warri y el conjunto del tambor aplinti (Laoye, año 1, no. 6, 1961: 17, 20-21). Según *A Vocabulary of the yoruba languages*, como agogo se entiende una campana ([1860]: 13) y una hora; en el *Dictionary of modern yoruba* de Roy Abraham, agogo significa, además, reloj y sirve para interrogar sobre una hora o indicar ésta (1958: 30).

Dentro de la santería cubana, el término también se aplica a una serie de pequeñas campanas realizadas

con variados metales, desde plata hasta hojalata, y con badajo interno, que se utilizan para llamar o invocar a las deidades u orichas durante los ritos de santería. Entre éstos se encuentran los agogo para Obbatalá, Ochún, Babalú Ayé y Oddúa, los cuales no poseen una función propiamente musical, sino de orden o mando; es decir, se tocan para indicar cierta acción ritual o el cambio de esa acción.

En el caso de la pareja de agogo que se emplea en el conjunto de tambores del cabildo Iyesá Modué en Matanzas, se acostumbra a denominar *prima* a la mayor y *segundo* a la menor, significando de ese modo las diferencias funcionales entre ambas.

Por último debe agregarse que, en Cuba, los términos *hierro* y *campana* se aplican comúnmente para designar todos estos idiófonos de percusión, dada la estrecha relación tímbrica y funcional existente entre sí. Como hierro o campana se señala desde un objeto de ese material construido propiamente como instrumento musical —ekón, agogo, ogán o cencerro—, hasta una pieza o instrumento de trabajo, de hierro, que se aproveche con una función musical, como ocurre con la guataca, el diente de arado o las llantas.

El uso popular del término campana está justificado por dos razones: en primer lugar, la semejanza tímbrica existente entre estos idiófonos de hierro y la campana tradicional; en segundo lugar, la función similar que cumplen como instrumento de comunicación o de señales. Es decir, por una parte, la campana eclesástica que se caracteriza por sus diversos repiques para convocar a los fieles o dar a conocer determinada novedad, y, por otra, instrumentos similares al agogo, al ekón y al ngongue se utilizan hasta la actualidad dentro de los pueblos africanos para anunciar algún acontecimiento importante o llamar a una reunión. De ahí, además, que el vocablo yoruba extienda su significado a hora y reloj: función que correspondió a las campanas de las iglesias desde su introducción en África Subsahariana (Ortiz, 1952-1955, v. II: 282).

Construcción

En la actualidad ya no se hacen idiófonos de hierro tan complejos como el ekón, el ogán o el agogo. Pero hasta principios del siglo XX, su confección debió de estar a cargo de herreros vinculados de un modo u otro con los cabildos, las casas-templo o las sociedades secretas abakuá, que hacían uso de éstos.

En los escasos ejemplares que han llegado a nuestros días se aprecian diseños y dimensiones tan diversos que corroboran el criterio de una construcción artesanal individual y aislada, y a la vez los convierte en piezas únicas y peculiares de gran valor histórico y museable. Esas campanas simples o dobles están realizadas a partir de láminas o planchas de hierro u otro metal, unidas por soldadura o rema-

110 Citado por Ortiz (1952-1955, v. II: 232).

ches, pero con una marcada preferencia por el hierro forjado a martillo.¹¹¹

La fabricación de los ekones también se ha hecho con hojalata y zinc galvanizado, pero su resultado sonoro no alcanza la calidad tímbrica y de intensidad del hierro; además, aunque esos materiales posibilitan obtener un instrumento más liviano, resisten menos la acción del percutor externo y la superficie se deforma con más facilidad.

El predominio de la técnica de forja permite deducir que los constructores utilizaron los instrumentos de trabajo imprescindibles en la fragua de cualquier herrero: fragua, yunque, martillos de diversos calibres, tenazas y tajaderas para cortar el metal. En cuanto a los procedimientos constructivos tuvieron que seguir las operaciones tradicionales en el trabajo de forja: primero se colocan las planchas en la fragua y se someten a la temperatura requerida para reblandecer el hierro; condición que debe mantenerse en cada una de las operaciones de batido, corte o soldadura del hierro.

Una vez que el metal tiene el calor suficiente, se procede a reducir la plancha de hierro a la forma y las dimensiones adecuadas para las dos partes de cada campana; en este caso, figuras triangulares con un extremo prolongado para el diseño del mango. El metal caliente se corta con el auxilio de la tajadera, especie de cincel que se coloca en un punto determinado, y se martilla hasta lograr el corte. Las láminas de metal se van moldeando por la presión del martillo y aprovechando el extremo redondeado del yunque para estampar la forma cóncava y de medio cono que deberá tener cada parte de la campana, con los bordes laterales planos. Cada lámina se estampa por separado, pero cuidando que sus formas coincidan al unirse. Una vez que esto se logra, se procede a soldar ambas partes, y en ese aspecto también se aprovecha la capacidad del metal de fluir bajo el efecto del calor y la presión en estado sólido. Cuando un borde es martillado sobre el otro, ambos se integran en uno solo y quedan perfectamente unidos. El mango recto también debe forjarse a martillo y unirse a la campana con el mismo procedimiento anterior.

Algunas veces, durante la forja se decora el extremo del mango con una figura de anillo que servirá después para colgarlo. La habilidad del herrero permitirá, además, alterar la forma triangular de la campana, redondeando los bordes, o seguir modelos mucho más complejos, como un ogán con planchas cuadrangulares conservado como ejemplar único en la colección del Museo Nacional de la Música.

En la unión de las planchas y del mango también pueden aplicarse otras dos soluciones. La primera consiste en perforar las partes y unir las con remaches martillados. La segunda, mucho menos frecuente, se vale de la técnica de soldadura con metal fundido, que

puede ser hierro, plomo o estaño; los puntos de soldadura se dan en el mismo borde de las planchas, por lo cual resulta más conveniente mantener la forma curva del resto de la superficie, en lugar de los bordes planos mencionados antes.

Entre las campanas independientes están las de uso individual —es decir, una en cada conjunto instrumental— y las que se emplean en parejas; o sea, dos campanas independientes tocadas por dos individuos como parte de un mismo conjunto instrumental, tal y como ocurre con los agogo del conjunto de tambores iyésá. Para esta última variante, el constructor debe hacer dos campanas similares en diseño y técnica de construcción, pero diferentes en las dimensiones.

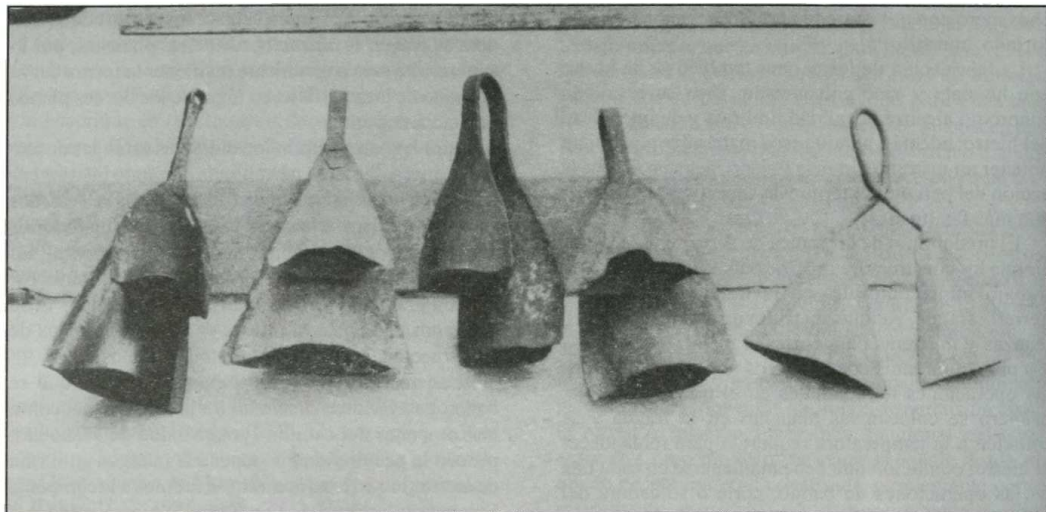
Las dos muestras de campanas en pares que se hallan en el Museo Nacional de la Música, así como las campanas del cabildo Iyésá Moducé de Matanzas, poseen la peculiaridad de tener sus mangos en forma de arco unido en los dos puntos extremos a la campana. En un caso se trata de una barra de hierro soldada a ambos lados y sobre el mismo borde del ángulo superior donde se unen las planchas; en el otro, el mango es una cinta de igual material, sujeta a la superficie superior de la campana con un remache que atraviesa los dos extremos de la cinta.

Cuando se trata de una doble campana —dos campanas unidas a un solo mango y tocadas por un solo individuo—, los procedimientos constructivos a seguir son los mismos, con la diferencia de que deben forjarse dos campanas de forma similar con dimensiones distintas, que después se unen a través del mango recto o en forma de arco. La unión por el mango presenta algunas variantes. La más frecuente consiste en un mango plano, doblado, con una campana en cada extremo. También se observa la variante de un mango recto con la campana mayor en el extremo y la menor insertada a pocos centímetros de la primera.

Las campanas pueden presentar dos posiciones: una superpuesta encima de la otra, de manera que sus superficies planas queden más o menos paralelas; o una junto a la otra al mismo nivel aproximadamente. Esta posición de las campanas dobles puede constituir un indicador significativo para determinar la tradición constructiva seguida por los africanos y sus descendientes cubanos: pues las campanas superpuestas son más frecuentes en la costa del golfo de Guinea, mientras que las campanas paralelas a igual nivel predominan entre los pueblos bantú de la cuenca del río Congo o Zaire.

Entre los ekones existentes en la colección del Museo Nacional de la Música predominan las campanas dobles superpuestas y sólo existe un ejemplo de campanas unidas a igual nivel. Se trata de una campana doble, una junto a la otra, al mismo nivel unida por

111 Forja, procedimiento que siguen los herreros para producir artículos de hierro, acero o cualquier otro metal cuando se trata de moldear o trabajar la pieza a partir de la presión de un martillo y aprovechando la maleabilidad del metal, después de haber sido calentado a una temperatura intensa, pero sin que llegue a fundirse (calda). Abarca varias operaciones entre las cuales se encuentran: batir, cortar, estampar, pegar, soldar y perforar el metal. Posiblemente, la rama más antigua en el arte de la metalurgia. En lo referente a términos y procedimientos propios de la herrería se consultó la *Enciclopedia Grolier* (1956: 15).



Ekones dobles del Museo Nacional de la Música, 1981.

una barra de hierro fina que dibuja una lazada. Otras variantes de ekones paralelos al mismo nivel, con mango recto, se muestran en las figuras 103 y 105 de la obra de Ortiz (1952-1955, v. II: 252-254). De éstas, la primera parece ser una excepción constructiva, pues constituye una misma campana dividida en dos a partir de una soldadura central. Otro ejemplo de campanas paralelas a igual nivel, con el mango curvo, es una jimagua ya muy deteriorada que pudo verse en 1985 en el municipio capitalino Habana Vieja y que, según refieren los informantes, perteneció a la comparsa La Jardinera;¹¹² así como el ekón doble de una comparsa carabali de Santiago de Cuba, fotografiada por Fernando Ortiz antes de 1952, cuyas campanas están unidas a una pieza circular que acaba en un mango recto (1952-1955, v. II: 255).

Para concluir la confección, el herrero determinará la conveniencia de someter la pieza al proceso de temple: es decir, sumergirla en un líquido frío —por lo general en agua—, para que el metal, al enfriarse, alcance su máximo grado de solidez.

Con posterioridad, la pieza podrá pintarse parcial o totalmente, según el gusto y las necesidades del grupo portador. Algunos ekones antiguos están pintados; mas, la mayoría de las campanas conservadas poseen la textura y el color natural del hierro forjado.

El percutor de las campanas consiste en una vara de madera o metal, cuyas dimensiones dependen de los intereses y posibilidades del tocador. Cuando se trata de una barra de hierro, ésta se realizará por el herrero o se aprovechará una pieza de metal apropiada, como un clavo o riel de los empleados como fijadores en las líneas de ferrocarril.

Los percutores de madera se hacen con especies duras, como el guayabo y el júcaro. El procedimiento

es muy sencillo y sólo estriba en escoger una rama apropiada por su grosor, cortarla a la longitud deseada y lijar la superficie hasta que quede bien lisa. Las dimensiones de estos percutores oscilan entre 200 y 300 mm de longitud y entre 20 y 30 mm de diámetro.

A continuación se ofrecen algunas tablas que permiten corroborar la variedad de dimensiones observadas en los instrumentos que sirvieron de referencia para este estudio. La muestra incluye un total de 18 instrumentos: siete campanas simples (ekones, oganes y agogos), tres pares de campanas independientes (ekones y agogos) y cinco campanas dobles (no identificadas). Sólo cuatro de estos ejemplares se mantienen vinculados con la práctica musical, las restantes pertenecen a la colección del Museo Nacional de la Música y poseen gran valor por su antigüedad y peculiaridad constructiva.

MEDIDAS EXTREMAS Y PROMEDIO
DE CAMPANAS SIMPLES
(en mm)

	Mínimo	Máximo	Promedio
Longitud total	230	490	340
Campana			
longitud	172	315	230
anchura	120	200	154
Abertura			
anchura	90	150	88
altura	46	100	75
Mango			
longitud	110	270	163
anchura	15	50	26
altura	4	8	7

112 Comparsa del municipio Habana Vieja, Ciudad de La Habana, 1985 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

**MEDIDAS EXTREMAS Y PROMEDIO DE
CAMPANAS DOBLES
(en mm)**

	<i>Mínimo</i>		<i>Máximo</i>		<i>Promedio</i>	
Longitud total	325		370		337	
Campana	menor	mayor	menor	mayor	menor	mayor
longitud	145	185	165	265	160	222
anchura	110	153	165	225	135	182
Abertura						
anchura	90	122	153	202	125	155
altura	35	47	70	91	66	71
Mango						
longitud	140		270		201	
anchura	13		40		23	
altura	5		10		7	

**RELACIÓN DE LAS MEDIDAS REALES DE
CAMPANAS SIMPLE,**

	<i>Ejemplo 1 campana simple</i>	<i>Ejemplo 2 campanas simples en pareja</i>		<i>Ejemplo 3 campanas dobles</i>	
		menor	mayor	menor	mayor
Longitud total	390	230	250	325	435
Campana:					
longitud	220	230	250	155	265
anchura	170	170	200	140	225
Abertura:					
anchura	115	120	150	128	202
altura	75	50	70	50	91
Mango:					
longitud	160	-	-	170	
anchura	30	-	-	20	
altura	4	-	-	5	

El ejemplo 1 corresponde a las medidas del agogo que se utiliza hoy día en el cabildo arará de la localidad matancera de Perico. El ejemplo 2, a las medidas de los juegos de agogo empleados en el cabildo Iyesá Modué de la ciudad de Matanzas. No poseen mango recto, sólo un asa o aro de igual material que la campana para su sujeción. El ejemplo 3, a las medidas de un ekón doble perteneciente a la colección del Museo Nacional de la Música.

Ejecución y caracterización acústica

Por lo general, el tocador de cualquiera de estos idiófonos de hierro permanece de pie, a un lado del área que ocupan los tambores. Mantiene los brazos hacia delante, a la altura del tórax, formando un ángulo entre el brazo y el antebrazo. Con la mano izquierda —o derecha, si el tocador es zurdo— aguanta el instrumento por el mango con la abertura de la campana hacia arriba y en dirección contraria a su cuerpo, pero con

una de las superficies planas hacia él. En la otra mano sostiene el percutor por el extremo contrario al que ocupará en la percusión. Cuando se trata de dos campanas independientes en pares se requiere de sendos tocadores, pero la posición de ejecución será la misma. Esto también resulta válido para los ekones dobles; aunque, en ese caso, la campana menor queda por lo regular hacia arriba.

La calidad sonora del instrumento depende del área de la superficie metálica que quede libre para la vibración. El músico aprovecha, de modo empírico, este fenómeno físico-acústico para lograr diferentes resultados sonoros durante el toque. Cuando desea que el sonido sea más brillante, sostiene el instrumento sólo por el mango; pero cuando le interesa uno más opaco, sitúa la campana sobre la palma de la mano, de manera que una parte de la superficie inferior de la campana quede en contacto con la piel de la mano y de los dedos, para evitar así la vibración.

Por lo común, los tocadores de las campanas independientes tratan de estabilizar la percusión sobre dos puntos de la superficie, uno al centro y otro al borde, en la región más cercana a la abertura de la campana, para provocar dos rangos de altura. Cuando son dos campanas —ya sea la pareja de campanas independientes o el ekón doble—, estos dos rangos de altura se logran con mayor facilidad por la diferencia de dimensiones existente entre ellas: el toque se estabiliza en un punto determinado de la superficie de una u otra campana, y entre las dos se establece un diseño rítmico de interrelación.

La calidad del sonido también depende de las características físicas del percutor —madera o metal y mayor o menor grosor— y de cómo se realice la percusión. La intensidad del sonido está condicionada por la fuerza o presión que imprima el tocador al golpe; a la vez, el espectro sonoro se modifica según la mayor o menor superficie del percutor que entre en contacto

Ejecución del ogán del cabildo Espíritu Santo. Cienfuegos, 1981.



Foto: Carlos Manuel Fernández

con la campana, y el tiempo que éste permanezca unido a ella. En este sentido pueden distinguirse dos tipos de golpes: el *libre*, consistente en percutir con la punta de la baqueta sobre el centro o el borde, aprovechar el rebote natural del percutor para retirarlo y dejar que la superficie vibre libremente; y el *presionado*, que se hace con la región lateral, media superior de la baqueta y, a su vez, implica un contacto mayor y más prolongado con la superficie vibratoria.

Los idiófonos de hierro se caracterizan por un timbre penetrante, metálico, que les hace escucharse fácilmente dentro de cualquier conjunto instrumental; porque, a pesar de las posibles variantes técnico-construktivas y de ejecución, su sonido ocurre en el rango de las medias y altas frecuencias. El comportamiento de estos instrumentos podrá ilustrarse con los resultados de la medición acústica aplicada a dos instrumentos: un ekón simple y uno doble.

En el ekón simple se apreció un campo espectral muy amplio que va desde las medias hasta las altas frecuencias, con valores entre 250 Hz y 16 kHz. En el toque al borde de la campana, el espectro de frecuencia va de 250 Hz a 10 kHz, pero su formante está situado en 400 Hz de las medias bajas frecuencias. En el toque al centro, el espectro de frecuencia comprende de 400 Hz a 16 kHz, con un rango bastante parecido al del toque anterior, pero con el formante situado en 630 Hz de las medias bajas; por tanto, los sonidos producidos en esta área resultarán un poco más agudos que los del borde.

En ambos casos, la caída del sonido es larga, pero se observan diferencias en cuanto al tiempo de caída según el modo en que se percute: el toque libre —al centro o al borde— provoca un mayor tiempo de caída que el presionado, lo cual implica una mayor duración del sonido como podrá comprobarse a continuación.

	<i>Toque libre</i>	<i>Toque presionado</i>
Al centro	0,61	0,38
Al borde	1,20	0,78

En la medición acústica del ekón doble se tomó en cuenta una sola variable de ejecución: el toque libre sobre el borde y el centro de las campanas; se consi-

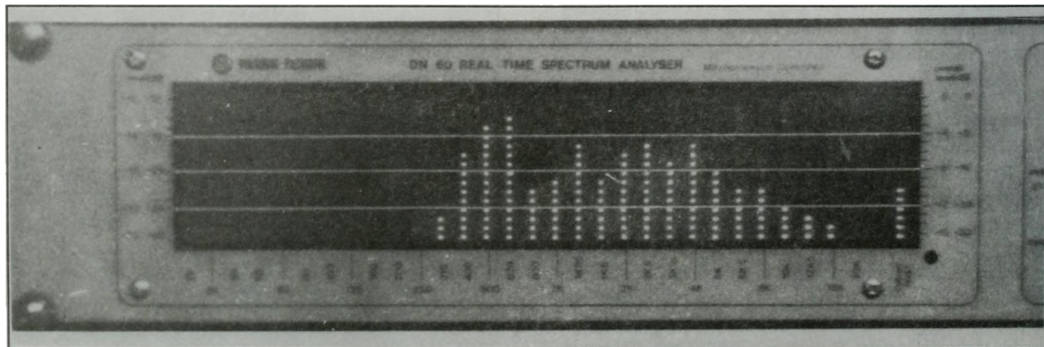
deró tanto el comportamiento global del instrumento durante el toque, como el resultado acústico individual de cada una de las campanas, dado en el campo espectral y en el tiempo de caída.

Durante la interpretación de un fragmento rítmico —propio de la música abakuá— se aprecia un espectro de frecuencia muy amplio que abarca de 315 Hz a 16 kHz con su formante en 630 Hz. Estos resultados coinciden con el comportamiento espectral del ekón de mayor tamaño, tanto en el golpe al centro como en el golpe al borde: pues en ambos, el espectro se mueve entre 315 Hz y 16 kHz con su formante principal en 630 Hz, pero internamente se nota una pequeña diferencia de altura, pues en el golpe al centro ocurren picos sostenidos por encima de 1,25 kHz. En la campana menor, el espectro se hace aún mayor porque se extiende tanto hacia las bajas como hacia las altas frecuencias y va de 160 Hz a más allá de 16 kHz. Precisamente el golpe al centro provoca esa gran extensión del espectro, pues en el golpe al borde el sonido se mantiene entre 314 Hz y 16 kHz, semejante al campo espectral de la campana mayor. En uno u otro, el formante está situado en 500 Hz, pero en la curva del golpe al centro se observa una mayor presencia de picos entre 1,25 kHz y 4 kHz de las altas frecuencias, caracterizándolo definitivamente como muy agudo.

El tiempo de caída en las campanas de este ekón doble resulta mucho más corto que los tiempos registrados en el simple. En la campana mayor es de 0,81 segundo al borde y 0,52 seg. al centro; mientras que, en la campana menor, el tiempo de caída es de 0,48 segundo y no varía de un área de percusión a otra.

Las diferencias acústicas de los sonidos provocados con uno u otro tipo de golpe —libre o presionado— y en cada una de las áreas de percusión —centro y borde—, garantizan una variada gama tímbrica y frecuencial que el ejecutante aprovecha según sus posibilidades creativas, la destreza que desarrolle en la interpretación y los modelos de elaboración rítmica establecidos tradicionalmente para cada uno de los géneros y conjuntos instrumentales en los cuales participan estos instrumentos.

Espectro del fragmento rítmico característico de la música abakuá, al ejecutarse un ekón doble.



Función musical y social

Los idiófonos de hierro están presentes en los más variados conjuntos de la música cubana; en particular, en los que demuestran un mayor apego a las concepciones de ascendencia afro-sahariana, a causa de que su peculiaridad tímbrica o sonora los convierte en un medio idóneo para ejecutar los patrones rítmicos de función conductora, que se han dado en llamar *línea de tiempo* o *línea temporal*.¹¹³

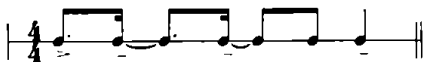
En el análisis de idiófonos tan cercanos desde el punto de vista morfológico, tímbrico y funcional —como en el ekón, el agogo y el ogán—, la diferenciación entre ellos sólo puede establecerse a partir de los grupos rítmicos que sirven tradicionalmente como líneas conductoras en el repertorio promedio de los conjuntos instrumentales y complejos músico-danzarios religiosos y/o festivos a los que se han integrado históricamente; teniendo en cuenta, además, que en el presente son escasos los conjuntos que aún emplean un ogán o un agogo en su tipología original, pues por lo general el instrumento ha quedado definitivamente sustituido por una guataca o un diente de arado. En ese aspecto, el ekón de las sociedades abakuá constituye el idiófono de hierro que demuestra mayor vigencia en la práctica folclórico-popular actual.

El ekón se suma al conjunto biankomeko encargado de acompañar el repertorio de cantos que entonan los abakuá para significar las diversas acciones y funciones del rito, así como los bailes de los iremes o diablitos.

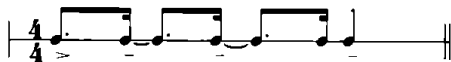
Estos cantos guardan en sus textos los antiguos relatos e historias que originaron en África Subsahariana este tipo de sociedades, así como los restos de un dialecto efik —uno de los grupos del pueblo ibibio— (León, 1974; 81); poseen una estructura alternante y se entonan por un cantor solista (el *moruá yuansa*) y un coro formado de modo estable por miembros de cada juego o sociedad.

El conjunto biankomeko desarrolla un solo tipo de toque o ritmo acompañante que se ajusta a todo el repertorio de cantos abakuá. En este toque pueden distinguirse dos estilos de ejecución, definidos por el aire o tempo que se le otorgue: el estilo efik, más rápido y figurativo, y el efó, más lento y menos variable en combinaciones rítmicas.

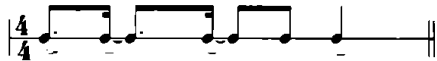
La línea temporal o rítmica conductora que se emplea en ambos estilos, se caracteriza por un comportamiento binario en un patrón o diseño rítmico repetitivo y estable, que permite su representación gráfica en un compás de 4/4 o en dos compases de 2/4. Está integrada por dos grupos rítmicos fundamentales. El primero se realiza siempre al inicio del toque y se mantiene por el tocador como referencia invariable para la incorporación de los demás instrumentos.¹¹⁴



Este grupo rítmico presenta una primera variante con la prolongación del tercer sonido, que a la vez se resta del valor del sonido siguiente.



Por lo general se ejecuta con un nivel frecuencial uniforme; la distribución estable de acentos que indican el inicio y fin del grupo, adquiere una relevancia fundamental.



Una vez estabilizado el toque, el tocador del ekón incorpora el segundo grupo a partir de la subdivisión de la segunda sección del grupo; es decir, de la última o de las dos últimas pulsaciones básicas del tramo temporal, conformando un grupo muy corto y segmentado de sólo tres sonidos, el cual se caracteriza por la distribución en dos niveles de altura y la acentuación muy fuerte del sonido más largo, con una especie de picado o golpe breve para los otros dos sonidos.



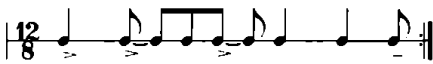
Este segundo grupo se repite, de manera ininterrumpida, hasta que el músico estima necesario volver al grupo inicial, para reafirmar la *referencia métrica* y estabilizadora de la línea rítmica conductora.

En la música de los conjuntos instrumentales de las celebraciones religioso-festivas de la santería, con excepción de los tambores batá, el agogo fue el idiófono de hierro que se combinó con los membranófonos o con los idiófonos de golpe y/o sacudimiento que integran: el conjunto de tres güiros o agbe; el de los tambores de bembé, el de los tambores de Olokun y el de los tambores iyedá. De éstos, sólo en los últimos se mantienen los verdaderos agogos, mientras en los demás resulta generalizado el uso de la guataca o de un cencerro.

A pesar de las peculiaridades regionales, en el toque de bembé y en el de güiros o agbe, predomina el empleo de una línea rítmica conductora ternaria, cuya extensión coincide con el tramo temporal representado por un compás de 12/8. El grupo rítmico se acostumbra a efectuar en un sólo nivel frecuencial, acentuándose de modo tético o anacrúsico, según la distribución métrica del canto que se acompañe.

¹¹³ El comportamiento rítmico de la música es exhaustivamente estudiado por el musicólogo ghanés J. H. Kwabena Nketia en sus libros *African Music in Ghana*, 1963, y *The Music of Africa*, 1975, y por el británico A. M. Jones en *Africa Rhythm*, 1954, y *Studies in African Music*, 1959.

¹¹⁴ Las transcripciones fueron realizadas por María Elena Vinuesa González.



En el conjunto de tambores de bembé, este grupo rítmico sirve de línea conductora al toque de los tres tambores —dos de registro medio y uno de registro grave, con función improvisadora— y del sonajero (*acheré*) que marca el pulso métrico o las pulsaciones básicas del tramo temporal. Lo mismo ocurre en el conjunto de güiros o *agbe*, el cual, según la región, puede estar integrado por los tres idiófonos fundamentales, más uno, dos o tres membranófonos. En ambos casos, estos conjuntos tienen la misma función musical y social: acompañar la serie de cantos (*oru*) que se dedica a las deidades del antiguo panteón lucumí y a las danzas individuales y colectivas que se realizan en el transcurso de la celebración.

En la música *iyesá*, el empleo del *agogo* y de su toque característico, está muy localizado en el conjunto instrumental del *cabildo Iyesá Modué* de la ciudad de Matanzas, único en su tipo y en franco proceso de desintegración. En primer lugar, la línea conductora se establece a partir del toque de dos *agogos* (primero y segundo), ejecutados por sendos tocadores; entre los dos conforman una línea conductora distribuida en dos niveles de altura en correspondencia con la sonoridad de los dos *agogos*. Esta línea conductora presenta dos variantes rítmicas de acuerdo con los dos tipos de toques acompañantes que se distinguen en el repertorio *iyesá*: los toques fuertes, *recios* o de mucho ruido destinados a santos como *Elegguá* y los más ligeros que parecen *rumbitas* y se dedican a santos, como *Ochosi*, *Oggún* y *Ochún*. En los toques fuertes, la línea conductora resulta ternaria con relaciones temporales muy simples.



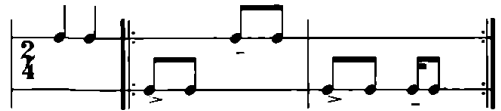
La segunda variante de la línea conductora —toques ligeros o *rumbitas*— demuestra una marcada tendencia hacia la distribución métrica binaria a partir de los diseños rítmicos muy breves, segmentados y reiterantes, los cuales se combinan en los toques de ambos *agogos* para provocar una resultante única constante y de gran valor expresivo en el contexto general de la música *iyesá*.

El *agogo* primero introduce su toque con dos o más sonidos coincidentes con la pulsación métrica en una relación de valores equivalentes y muy importantes para establecer la correlación métrica con el toque del *agogo* segundo. De inmediato, el tocador asume el diseño rítmico que caracteriza el toque, con un grupo integrado por ocho sonidos en una relación temporal simple, que recae sobre la subdivisión binaria o pulsación básica. Ésta se mantiene durante los seis primeros elementos del grupo para culminar con una relación muy breve; en ocasiones, el valor de uno se

hace incluso tan corto que deviene una especie de *apoyatura* breve.

Los rasgos más significativos de este diseño rítmico son: la ocurrencia regular de acentos y medios acentos que permiten dividir el grupo en dos secciones bien definidas, su representación gráfica tanto en un compás de 4/4 como en dos compases de 2/4; así como la distribución de los sonidos en dos o tres niveles de altura según los puntos de la superficie de la campana que implique el músico en el toque. En este sentido, el comportamiento más estable radica en utilizar dos niveles: uno medio y otro más agudo, que a la vez se convierten en el plano frecuencial más alto de todo el toque.

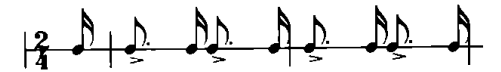
Ese nivel más agudo sólo se reserva para el tercer y cuarto sonidos, el resto se mantiene en el nivel intermedio; de manera que esa combinación frecuencial, al reiterarse de manera invariable, le otorga un peculiar relieve tímbrico y sonoro al toque de este instrumento.



Como variante, el tocador altera el nivel de altura del tercer sonido al desplazar ligeramente el punto de percusión sobre la campana; entonces se produce un nivel intermedio que en la relación sonora lleva el efecto de tres alturas en orden ascendente. El empleo casuístico de este recurso posibilita al ejecutante dar mayor dinamismo a su toque.



El *agogo* segundo desarrolla un diseño rítmico que sirve de base al *agogo* primero y consistente en la reiteración de dos sonidos: uno corto y otro largo con la ligera acentuación del segundo, que a la vez lo hace coincidir con el inicio de cada pulsación métrica. Esto representa una alternancia continua, con una variante en la segunda sección del tramo temporal. Estos sonidos se producen casi en un mismo nivel de altura, correspondientes al plano medio más grave de todo el toque.

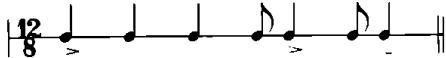


La combinación de ambos toques conduce a la siguiente resultante.



El ogán de los arará desempeña su función de línea rítmica conductora en conjuntos que poseen entre tres y cinco membranófonos y dos o más idiófonos de sacudimiento. Del mismo modo, en los conjuntos antes mencionados, acompaña el canto y la danza de las celebraciones religiosas de los pocos grupos familiares y vecinales que aún conservan el culto arará. En estas prácticas festivas, el canto, organizado también a manera de oru o serie, está dedicado a invocar y alabar a las deidades (*vodun* o *fodunes*) y a los antepasados de la familia religiosa. Se entona por un solista que alterna con el coro de todos los participantes en la fiesta.

En todo el repertorio de cantos y toques arará, la línea conductora mantiene una distribución métrica marcadamente ternaria, equivalente a un compás convencional de 12/8. El grupo rítmico está integrado por siete sonidos ejecutados en un mismo nivel frecuencial, con valores combinados en forma regular.

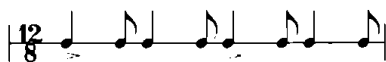


El comportamiento rítmico del canto, condicionado por la división silábica del texto y la estructuración grupal del diseño melódico, guarda un vínculo muy estrecho con la distribución de acentos en la línea conductora. El tocador del ogán toma como referencia la acentuación del canto para definir el inicio tético o anacrúsico del toque, sin implicar cambios en las relaciones temporales del grupo rítmico. Esto lleva a dos posibles variantes.



La segunda variante admite la división del grupo en dos secciones iguales y, al mismo tiempo, brinda al tocador la oportunidad de introducir nuevas variantes en el toque, a partir de la reiteración de una de las dos secciones, la alteración de su orden, o la omisión de uno de los sonidos acentuados para provocar el desplazamiento del acento hacia el sonido anterior o el siguiente. Todos estos recursos de variación rítmica enriquecen, de manera considerable, el toque y contribuyen a que la música arará sea una de las más apre-

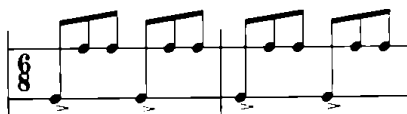
ciadas entre los músicos y bailarines de las religiones populares cubanas.



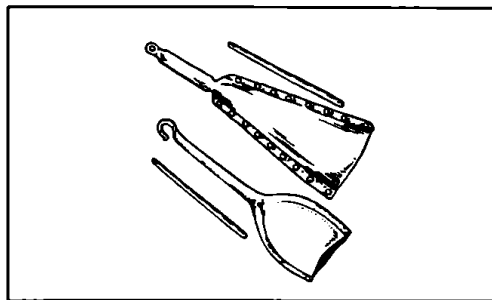
Por último, resulta importante significar la participación de este tipo de idiófonos en agrupaciones instrumentales más extendidas al medio social cubano y desprendidas de toda connotación religiosa. Se trata del empleo de ekones dobles o jimaguas dentro del variado arsenal de idiófonos y membranófonos que integran las agrupaciones tradicionales de congas y comparsas del carnaval, frecuente hasta las primeras décadas del siglo xx.

En estos conjuntos, al ekón doble le corresponde una de las tantas líneas rítmicas que se superponen en la compleja textura polirrítmica y politímbica del toque acompañante. Como ocurre con el resto de los instrumentos, el diseño que ejecuta el tocador del ekón puede variar según la tradición musical de cada agrupación y la iniciativa creadora individual. Mas, en la práctica popular, algunos de esos toques han llegado a convertirse en los más característicos de cada instrumento. El ekón doble tiene dos toques: uno en distribución métrica ternaria y otro binario.

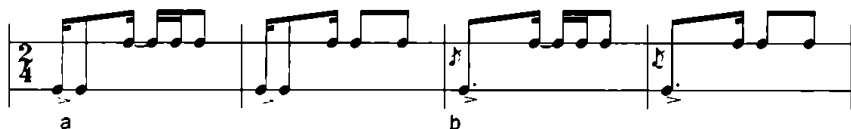
El toque ternario consiste en la reiteración de un grupo muy breve de sólo tres sonidos coincidentes con las unidades básicas de la estructura rítmica; el primer sonido, más acentuado, se ejecuta en la campana grave y los otros dos, en la aguda.



El toque binario presenta un grupo más extenso integrado por 10 sonidos, de los cuales el primero, el segundo, el sexto y el séptimo se ejecutan en la campana grave, y los demás, en la aguda. Por la acentuación del primer y sexto sonidos, el grupo puede dividirse en dos secciones equivalentes, con diseños rítmicos sólo diferentes entre sí por la relación de valores de los elementos centrales. El primer sonido de cada sección resulta tan corto que, en ocasiones, se reduce a menos de 1, incrementando el valor del sonido siguiente; esto hace que se perciba como una especie de apoyatura.



Ekones simples. Dibujo de Mario González, 1995.



La función social de estos instrumentos está condicionada por el propio carácter mágico-religioso de las celebraciones festivas o funerarias que les sirven de contexto social a los conjuntos instrumentales que ellos integran, así como por la especial significación que otorgan los practicantes a la música y a los instrumentos musicales como medio de expresión y comunicación con los seres y fuerzas sobrenaturales a las que rinden culto. De ahí que el instrumento y su ejecutante gocen del reconocimiento público no sólo por la destreza y la calidad musical que demuestran, sino también por la función social que desempeñan. Este respeto se manifiesta en el saludo que están obligados a hacer todos los iniciados al principio de la fiesta, y en el saludo y expresiones de agradecimiento que reciben más adelante por parte de las personas que asumen la representación de la deidad.

En este sentido, el ekón abakuá constituye el ejemplo de mayor relevancia a causa de que no sólo sirve como instrumento musical, sino además se aprovecha individualmente como medio sonoro para la transmisión de órdenes, mensajes y señales entre los miembros del juego o *plante*. Para ello, el tocador del ekón se vale de toda una serie de fórmulas sonoras o códigos de comunicación, que funcionan a manera de lenguaje y sustituyen determinadas palabras o frases de la comunicación oral. Siguiendo ese sistema, el músico del ekón transmite órdenes a los iremes y, lo más importante aún, realiza los llamados al espíritu sagrado que se expresa a través del sonido del ekúe. Para que cumpla esa función, al ekón se le concede el derecho a entrar en el recinto sagrado conocido como *fambá*.¹¹⁵ En esta función comunicante del ekón se advierte la reminiscencia de la costumbre africana de emplear idiófonos de hierro para comunicar órdenes y mensajes tanto en la vida cotidiana de las cortes y de la población, como en la actividad religiosa y en la guerra.

Historia

El uso del hierro como material sonoro para la construcción de instrumentos musicales, debe ser mucho más antiguo de lo que puede demostrarse en las descripciones de los viajeros y expedicionarios europeos de los siglos XV y XVI, o en la fecha probable de las campanas africanas conservadas en los museos de Europa; pues el conocimiento del hierro en África Occidental Subsahariana se remonta aproximadamente al 400 a.n.e. (Leuzinger, 1959: 41).

Fernando Ortiz cita referencias bibliográficas que datan de 1670, 1687 y 1732, correspondientes respectivamente a las observaciones hechas por los europeos J. Ogilbie, Cavazzi de Montecuccoló y John Barbot en las regiones africanas más interesantes para los estudios de la cultura musical cubana (1952-1955, v. II: 257). De manera exhaustiva, él demuestra la presencia de campanas simples y dobles con badajo externo, en una vasta área de África Subsahariana que incluye desde pueblos situados en la Costa de Marfil, Ghana, Togo, República de Benin, Nigeria y Camerún hasta los actuales territorios de Zaire y Angola (1952-1955, v. II: 207-258).

La opinión de Ortiz es ratificada por Arthur Jones, cuando plantea que el empleo de idiófonos de hierro está muy extendido en África Occidental y Central, y constituye, además, un ejemplo de la unidad de todo un sistema musical (1963: 207).

Lo anterior resulta suficiente para explicar que un gran número de culturas musicales deviene, a la vez, el antecedente múltiple y diverso de los hierros cubanos y contribuye a ratificar el criterio de que éstos sólo son variantes tipológicas de una especie instrumental.

No puede precisarse cuándo se inició la confección y uso de los idiófonos de hierro en Cuba, pero sin duda los oganes, agogos, ekones y ngongues formaron parte del más antiguo arsenal instrumental de los cabildos organizados desde los siglos XVI y XVII.

¹¹⁵ Fernando Ortiz abunda sobre este aspecto (1952-1955, vol. II: 247).

Durante los siglos XVIII y XIX aumentaron de manera considerable los cabildos, en correspondencia con el crecimiento de la población negra africana y criolla y con los cambios ocurridos en la estructura económico-social de la Isla. El incremento de los cabildos y su presencia en todos los grandes núcleos urbanos del país, propiciaron una época de máximo auge para todo el conjunto de manifestaciones religiosas, sociales y artísticas de esas instituciones, y, por tanto, el período de mayor difusión y empleo de los agogos lucumí, los oganes arará y los ngongues congo.

Por su parte, el ekón de los cabildos carabalí —extendidos por toda la Isla— pasó a formar parte del conjunto instrumental de las sociedades abakuá fundadas en La Habana y Matanzas durante las primeras décadas del siglo XIX.

Con la abolición de la esclavitud y la decadencia de los cabildos, se inició el proceso de extinción de los idiófonos de hierro, condicionado éste por la interrupción o transformación de las normas de conducta social, religiosa y artística que justificaban su construcción y empleo.

En las sociedades y casas-templo que continuaron las tradiciones religiosas de los cabildos, se siguieron utilizando los viejos instrumentos hasta deteriorarse por completo. Cuando sucedió eso, resultó más cómodo sustituir la campana original por una guataca o un diente de arado de igual timbre y más fácil adquisición, que confeccionar un instrumento nuevo. A la vez, la escasa necesidad del instrumento llevó a la pérdida paulatina de la tradición constructiva. Éste fue el caso, por ejemplo, del ya desaparecido cabildo carabalí bricamo de la ciudad de Matanzas; su campana original “era igual al ekón abakuá y al agogo de los iyesá cubanos; un instrumento hecho con dos planchuelas de hierro triangulares remachadas por dos lados y formando por el otro una cavidad lenticular” (Martínez Furé, 1979: 168). Ya a mediados de este siglo, en el conjunto instrumental bricamo se tocaba con “una barra de hierro —que era un larguero de cama— que se empleaba como campana, tañéndola con un palo”.¹¹⁶ Sólo se conservaron los idiófonos originales en los núcleos portadores de costumbres más ortodoxas, como el cabildo Iyesá Modué de la ciudad de Matanzas, y de los cabildos arará que aún radican en esa misma ciudad, Perico (Matanzas) y Cienfuegos.¹¹⁷ Lo mismo pasa con los ekones abakuá, cuyo valor ritual obliga a que se sigan construyendo, pues cada nuevo juego o sociedad debe poseer su propio instrumento. Entre los abakuá se mantiene el empleo de ekones simples, no así el de los dobles, que los informantes matanceros señalan como desaparecidos.¹¹⁸ Lo mismo debe suceder en La Habana, pues en 1952 Fernando Ortiz escribía: “El juego titulado Efi

Abarakó Taibá, de Regla, es actualmente el único que usa un ekón doble” (1952-1955, v. II: 260).

En cuanto al empleo de los ekones dobles en las agrupaciones de comparsa, es un comportamiento que se observa desde las primeras décadas del siglo XX, así como en las chambelonas, agrupaciones ambulatorias de propaganda política popularizadas alrededor de 1909 y que también se sirvieron de este instrumento. En su libro, Ortiz presenta una foto de un tocador de ekón doble, quien, según señala, pertenecía a la comparsa carabalí de Santiago de Cuba (1952-1955, v. II: 255).

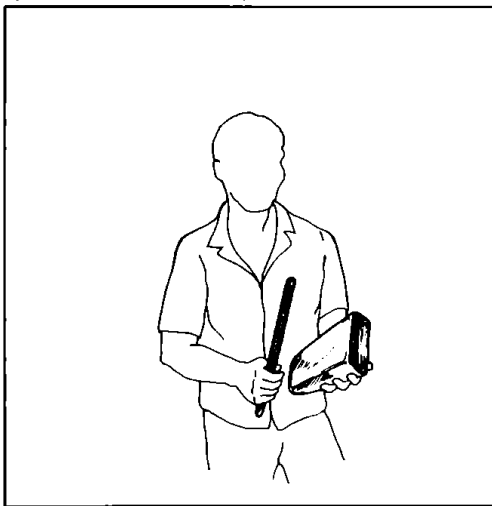
Los ekones dobles o jimaguas en las agrupaciones de carnaval, también fueron desapareciendo, a causa del mismo criterio de sustitución tímbrica y funcional por otros medios sonoros de más fácil adquisición, como los cencerros, las llantas y los sartenes. En la actualidad sólo puede citarse como de uso más reciente la campana jimagua de la comparsa La Jardinera del municipio Habana Vieja, en la capital del país.¹¹⁹

Cencerro¹²⁰

Descripción y clasificación

Idiófono de golpe directo, de percusión, de vaso o recipiente de metal. Se distingue por la forma de pirámide trunca con base rectangular, y según la técnica de ejecución, se comporta como una campana independiente, asentada (111.242.11) o fija (111.242.13), con percutor

Ejecución de cencerro. Dibujo de Mario González, 1995.



116 La información dada por Rogelio Martínez Furé (n. 1937) fue corroborada por el informante Aristides Campos Urrutia, 1946. Matanzas, ciudad, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

117 Alberto Zulueta, n. Perico, Matanzas, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.); Francisco Abreu Romero, *Panchuto*, n. 1910. Cienfuegos, ciudad, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

118 Aristides Campos Urrutia (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

119 Comparsa La Jardinera, Habana Vieja, Ciudad de La Habana, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

120 María Elena Vinuesa González, autora.

externo; puede presentarse como dos o más campanas de diferentes tamaños y alturas de tonos, en juegos y fijas en un soporte de madera (111.242.23).

Terminología

El término *cencerro* proviene del vocablo vasco *zinzerrri* y en la lengua castellana significa la campana o campanilla tosca, hecha de hierro o de cobre, que suele atarse al pescuezo de las reses" (*Dicc. ilustrado de...*, 1980: 139). En la lengua castellana, este mismo objeto sonoro se conoce con los nombres de *esquila*: "cencerro pequeño y en forma de campana" (*Dicc. ilustrado de...*, 1980: 272), y como *zumba*: "cencerro grande" (*Dicc. ilustrado de...*, 1980: 603). Sin embargo, en Cuba sólo ha quedado generalizado el primero de estos tres vocablos y se aplica tanto al sonajero metálico de las reses y demás animales de tiro, como al instrumento musical que se deriva de éste. En España también se conoce como *concerrosa* la costumbre popular de hacer ruido "con cencerros, cuernos y cuanto objeto ruidoso caiga a mano, para molestar o burlar a determinadas personas (en especial a los viudos en la primera noche de su nueva boda)" (*Dicc. Oxford...*, 1973: 262). Esto se considera una práctica extendida por toda la zona montañosa de Europa Central y en las diversas lenguas de la región posee un término peculiar para denominarlo, como *charivari* en francés, y *chiasso* en italiano (*Dicc. Oxford...*, 1973: 384).

En Cuba, el cencerro también se conoce con el término onomatopéyico de *gangarría*, el cual, según recoge Rodríguez Herrera en *Léxico mayor de Cuba*, se aplica a ese objeto cuando es particularmente "de chapa de hierro de forma de pirámide trunca, de base cuadrangular, de sonido desapacible" y "se le pone al cuello a algunas bestias para localizarlas pronto" (1958-1959, t. I: 14). De acuerdo con la definición registrada por Argelio Santiesteban en *El habla popular cubana de hoy*, el significado de *gangarría* se ha propagado a todo tipo de "adorno escandaloso, de mal gusto" (1982: 225). Como denominación del instrumento musical se ha registrado en Minas de Matahambre y Bahía Honda, dos municipios de Pinar del Río, la provincia más occidental del país.

Del mismo modo que ocurre con otros idiófonos de hierro, como el *ekón*, el *ogán* y el *agogo*, al cencerro también se le identifica con el término genérico de campana y éste suele aplicarse de manera indistinta entre los tocadores de la música folclórico-popular y profesional.

Durante las investigaciones de campo, otros vocablos se han registrado como casos particulares. *Perol*, en la localidad del Corajo, municipio Media Luna, provincia Granma,¹²¹ cuyo significado en la lengua castellana indica una "vasija metálica en forma de

media esfera, que se usa para cocer" (*Dicc. ilustrado de...*, 1980: 482); probablemente, el informante asocie ambos objetos a partir del material componente y que provoca un resultado sonoro semejante. El término *perol* no se ha escuchado en ningún otro lugar del país.

También de uso individual es la palabra *agó*, aplicada a un cencerro que se emplea junto a tambores de bembé en la localidad villaclareña de Caibarién. Esta denominación resulta una evidente contracción de *agogo*, propia del idiófono de hierro que ejecuta la línea rítmica conductora en los conjuntos instrumentales de las celebraciones religioso-festivas de la santería.¹²² También se ha encontrado el término *tilin* con un sentido onomatopéyico en el municipio tunero de Manatí, para identificar un cencerro con la misma función citada antes.¹²³

El otro caso particular se relaciona con la cultura musical de las comunidades haitianas asentadas en los municipios camagüeyanos de Minas, Esmeralda y Sibanicú, donde al cencerro cubano se le aplica el nombre de *triyang* o *sanbá*, según acostumbran a denominar a los idiófonos de hierro que participan en los conjuntos instrumentales de origen haitiano, pues sólo se trata de la sustitución física del instrumento original.¹²⁴

Construcción

Por ser un objeto de hierro, el cencerro requiere para su construcción cierto nivel de especialización por parte del artesano y de los instrumentos de trabajo que utilice éste; de ahí que esta tarea se haya encargado históricamente a los herreros populares y que éstos, a su vez, hayan aplicado criterios diversos en cuanto a las dimensiones y soluciones constructivas.

En las últimas décadas, la Fábrica de Instrumentos Musicales "Fernando Ortiz" ha asumido, en gran medida, la elaboración de estos instrumentos musicales. Esta institución organiza una producción seriada según modelos estandarizados; mas, el escaso desarrollo de su tecnología no le permite rebasar los criterios esenciales de la confección artesanal tradicional.

Como material de construcción se utiliza una plancha de hierro de 2 mm de grosor seleccionada según las dimensiones del cencerro que se pretende fabricar, y remaches del mismo material. Como instrumento de trabajo se emplea un cortador de metal manual o eléctrico (cinzalla), molde de acero con tornillos de presión, barrena o taladro eléctrico, martillos o remachadora, piedra de esmeril, soldador eléctrico.

La lámina de hierro se corta primero en forma de rectángulo, pues de una sola lámina doblada al centro se moldearán las dos superficies planas y los tres planos laterales que componen la campana. Esta lámina se extiende sobre una superficie recta y con el

121 Arsenio Escalona Guerra, n. 1920. Media Luna, Granma, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 112).

122 Hilda Delgado Valle, n. 1913. Caibarién, Villa Clara, 1988 (Diario de campo, Sancti Spiritus-Villa Clara, 1988: 113).

123 Leonardo Samuel Santos, n. 1959. Manatí, Las Tunas, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 584).

124 Ignacio Duval, n. 1920. Camagüey, 1988 (Diario de campo, Camagüey-Holguín, 1986: 35).

auxilio de una plantilla o del cálculo de las medidas, se marca la forma de dos trapecios unidos en la región más estrecha, por el área central de la superficie metálica. Una vez marcada con las medidas correctas y equidistantes, la lámina se corta y queda lista para proceder a doblarla.

Antes de hacer esto se necesita realizar cuatro cortes de unos 12 mm de largo, dos a cada lado en relación equidistante con la línea central. Estos cortes tienen el objetivo de facilitar la articulación de la lámina al doblarse y determinarán el ancho de los planos laterales.

Los dobleces se hacen a presión, con el auxilio del martillo o de los moldes de acero preparados para ese fin. Cuando se trata de un molde, éste tiene la forma de una de las dos superficies planas del cencerro, con un ángulo lateral, de manera que los cuatro ángulos se realicen según la misma medida. La lámina se fija en el molde y se dobla por la presión que ejerce sobre ella una serie de tornillos (sargentos) que se unen a la pieza de acero.

Como siguiente paso se procede a doblar, con la presión de las manos y de un martillo, las dos caras del cencerro, haciendo coincidir los bordes laterales hasta que a cada lado quede uno junto al otro, y se corta el material que sobra en el extremo más estrecho. Entonces se fijan definitivamente las láminas mediante remaches.

Para poner los remaches, primero, se marcan los puntos a una distancia aproximada de unos 30 o 40 mm entre ellos, considerando el mismo número de remaches para cada lado. En esos puntos se barrena y después se fijan los remaches a golpes de martillo o con una remachadora de aire comprimido. Por último, para que la campana quede completa se aplican puntos de soldadura en la región lateral inmediata a la base, donde antes se cortaron los sobrantes del metal. También puede aplicarse la soldadura como solución para la unión de los bordes laterales, en lugar de los remaches.

Una vez terminada la campana, se procede a la fase de acabado, la cual puede ser más o menos completa, según las posibilidades técnicas y materiales del constructor. En este sentido, el paso más importante e imprescindible radica en eliminar la irregularidad o borde filoso del metal con una piedra de esmeril, para evitar que el tocador u otra persona se hieran con el instrumento.

Los cencerros de elaboración más rústica sólo tienen la superficie esmerilada y pulida, y en algunas ocasiones pintada con esmalte; no obstante, desde la primera mitad de nuestro siglo ya se hizo frecuente la venta de cencerros niquelados. Ortiz los menciona, cuando en 1952 señala que "en La Habana hoy día ya se venden *cencerros* cuadrados 'hechos especialmente para el acompañamiento de la *rumba*', lo cual no pasa de ser un exceso de especificación. Los hay de 3, 3 1/2 y de 4 1/2 pulgadas. Y para las orquestas se ofrecen cencerros llamados 'De Luxe', por estar niquelados" (1952-1955, v. II: 273).

El niquelado es un complejo proceso en el cual intervienen numerosos recursos técnicos y componen-

tes químicos. Sus aspectos más importantes están dados en el pulido del objeto mediante distintas motas de esmeril y cepillos de alambre, los cuales pueden estar unidos a motores eléctricos para simplificar su aplicación; el baño de la pieza en tanques o cubas con sustancias apropiadas para eliminar las impurezas del metal (detergente, carbonato de sodio, sulfato trisódico, sosa cáustica, agua) y que funcionan a altas temperaturas; enjuague con agua destilada o agua potable; baño de cobre (con cianuro de sodio, cianuro de potasio, carbonato de sodio, sal de roché) para evitar la oxidación; baño de níquel (sulfato de níquel, cloruro de níquel, ácido sulfúrico, ácido bórico, abrillantador nisol) a altas temperaturas y tensión eléctrica; enjuague con agua a temperatura ambiente; proceso de cromado y, por último, pintura de aluminio.

Toda esta compleja fase de niquelado responde más bien a los requerimientos de la producción seriada y a los intereses de comercialización, pero es necesario mencionarla porque su empleo incide de manera directa sobre la calidad acústica del instrumento. Asimismo, el cencerro niquelado se encuentra ampliamente difundido en todo el país y como tal se integra al resultado tímbrico de las agrupaciones de la música folclórico-popular.

Otro aspecto a considerar en la construcción de los cencerros consiste en la adición de pequeños soportes del mismo material, unidos a la base de la campana mediante remaches o soldaduras y que permiten unir el instrumento a un atril o a un membranófono, como las paillitas cubanas, y en las agrupaciones de comparsa facilita la unión de cencerros de diversos tamaños a una tabla o base común, convirtiéndolos en un juego de dos, tres o más de estos idiófonos llevados y tocados por un solo músico.

Esta tabla o base de madera posee una forma peculiar, pues es recta por el lado donde se colocan los cencerros y curva o en forma de media luna por el lado contrario, de manera que el tocador la pueda acomodar a la altura de su cintura, atada y colgada del cuerpo para tocar mientras camina. Sus dimensiones son diversas de acuerdo con el número de cencerros y el volumen del cuerpo del tocador.

Cencerros en juegos, fijos en un soporte y adosados a las paillitas cubanas del grupo Nueva Creación. Niquero, Granma, 1987

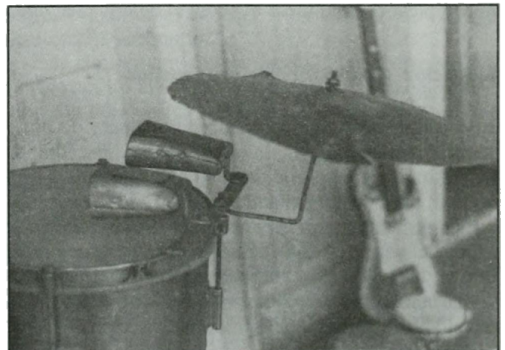


Foto: María Elena Vinuesa

Las medidas de los cencerros varían según los criterios del constructor y los intereses de los ejecutantes, pero pueden distinguirse tres rangos de tamaños: grandes, medianos y pequeños. A continuación ofrecemos una tabla con las medidas de los ejemplares observados durante las investigaciones de campo.

MEDIDAS DE CENCERROS. TRES EJEMPLOS INDIVIDUALES
(en mm)

	<i>Pequeño</i>	<i>Mediano</i>	<i>Grande</i>
Longitud	85	140	220
Altura			
base	25	30	48
abertura	45	45	85
Anchura			
base	75	90	920
abertura	76	110	950

MEDIDAS DE CENCERROS INDEPENDIENTES EN JUEGOS
(en mm)

	<i>Ejemplo 1 dobles</i>			<i>Ejemplo 2 triples</i>			<i>Ejemplo 3 cuádruple</i>		
Longitud	140	180	143	180	210	165	160	165	160
Altura									
base	20	20	0	40	20	40	35	35	35
abertura	30	35	45	50	55	40	35	35	35
Anchura									
base	100	120	140	105	130	110	110	90	80
abertura	130	160	140	105	130	130	130	100	105

MEDIDAS DE CENCERROS: VALORES EXTREMOS Y PROMEDIO
(en mm)

	<i>Mínima</i>	<i>Máxima</i>	<i>Promedio</i>
Longitud	85	220	155,7
Altura			
base	20	70	32
abertura	30	100	50,5
Anchura			
base	70	920	132
abertura	76	950	202

Los percutores tienen características semejantes a los empleados para tocar el ekón, el ogán y el agogo.

Ejecución y caracterización acústica

El tocador del cencerro puede permanecer de pie o sentado, según la posición que le resulte más cómoda para garantizar su participación en el conjunto instrumental; pues por lo general a este individuo le corresponde desempeñar diferentes funciones, al alternar el toque del cencerro con el canto o con la ejecución del bongó, las pailas o las tumbadoras.

El cencerro puede quedar sostenido por el propio ejecutante, apoyado sobre una superficie plana, sobre el parche de un membranófono o sujeto por un soporte

a un pie o a trípode, o a otro instrumento. El sonido se produce por la percusión sobre una de las superficies planas de la campana metálica con una vara o baqueta de madera.

Cuando el músico sostiene el instrumento, la campana queda colocada sobre la palma de la mano izquierda —o sobre la derecha, si éste es zurdo—, con la abertura hacia arriba y en dirección opuesta al cuerpo, de manera que una de las dos superficies planas quede hacia abajo y la otra, completamente libre para la percusión. Para sujetar la campana, el dedo pulgar queda al extremo izquierdo y los dedos medio, anular y meñique, al extremo derecho. Con estos dedos se agarra fuertemente, mientras el dedo índice queda libre, porque su contacto con la superficie metálica servirá como recurso de ejecución. El percutor se sostiene con la mano diestra del tocador, con el puño cerrado hacia uno de los extremos de la baqueta.

Esta posición de ejecución es la más frecuente y brinda mayores posibilidades en el resultado tímbrico acústico del instrumento. El sonido obtenido depende del área de la superficie metálica implicada en la vibración, durante y después del golpe; del lugar de la superficie donde se haga la percusión, y de la forma e intensidad con que se percute. En la medida en que aumente el contacto de la mano izquierda con la campana, disminuirá la superficie vibratoria y viceversa; por tanto, el tocador emplea diversos recursos para enriquecer las posibilidades sonoras del instrumento. Los más frecuentes son los siguientes, la campana,

1. se sujeta a la palma de la mano ahuecada de manera que sólo las yemas de los dedos mantengan el contacto con la superficie metálica; así, el sonido resulta más brillante;

2. se asienta por completo sobre la palma y los dedos de la mano izquierda, para que se apaguen las vibraciones de toda esa área y el sonido sea más opaco, y

3. se sostiene con la palma de la mano ahuecada, pero las vibraciones se amortiguan alternativamente mediante el movimiento del dedo índice que se une o separa de la superficie metálica, según se desee provocar un sonido más o menos brillante.

La altura del sonido depende del lugar de la campana donde se percute. Por ello, el ejecutante intenta estabilizar el golpe sobre dos áreas o puntos, situados uno hacia la región central y el extremo cerrado e inferior de la campana, y el otro hacia la abertura o borde superior. Estas dos áreas de percusión provocan la alternancia de dos rangos diferenciables en la altura del sonido: agudo-grave.

Un recurso adicional del tocador cuando sostiene la campana con la mano, radica en introducir la baqueta dentro de la cavidad y moverla rápidamente de un lado a otro, percutiendo las paredes interiores para causar un efecto de trémolo o batimento, utilizado en algunos géneros de la música popular bailable para indicar momentos culminantes en el desarrollo expresivo de una obra; en especial, en los montunos del danzón.

Cuando el tocador combina la ejecución del cencerro con otro instrumento membranófono, se adapta a las características de éste. Si se trata de un bongó,

permanece sentado y deja el cencerro a su lado para tomarlo en el momento en que debe ejecutarlo, y para ello deja de tocar el bongó. Cuando se refiere a unas pailas, por lo general se mantiene de pie, percute con dos baquetas sobre las membranas de éstas, coloca el cencerro sobre el parche que queda a su derecha, para poderlo percudir con la misma baqueta que sostiene en su diestra. En las pailas, también el cencerro está adicionado mediante un soporte o atril, lo cual facilita el movimiento del músico y, a la vez, garantiza la calidad acústica de ambos instrumentos. Cuando el cencerro está añadido, su campana puede estar hacia arriba o hacia abajo, pero por lo común se prefiere la primera opción.

Para modificar la calidad acústica del sonido del cencerro, los tocadores de pailas utilizan, muchas veces, el recurso de colocarlo sobre un paño o introducir esto dentro de la campana para opacar el sonido.

Otra técnica de ejecución se observa en las agrupaciones de congas y comparsas, en las cuales el instrumento puede tocarse de manera individual o en juegos; es decir, a un mismo ejecutante le corresponden a la vez dos o más cencerros. Entonces debe recurrirse a una especie de soporte o portador hecho con una tabla, a la cual quedan fijados los cencerros de distintos tamaños. Esta tabla está atada al cuerpo del tocador, a la altura de su cintura, con los cencerros hacia adelante, de manera que los brazos y las manos le queden libres para poder tocarlos mientras camina. Para la ejecución, en lugar de un percutor utiliza dos, uno en cada mano, porque debe hacerlo simultáneamente so-

Ejecución del cencerro por el bongosero de la agrupación Amigos del Son. Centro Habana, Ciudad de La Habana, 1984.



bre la superficie de todos los cencerros a su cargo. En este caso, la diversidad de alturas está garantizada por la diferencia de tamaño entre los cencerros de un mismo juego.

La calidad del sonido también está determinada por las características del percutor en cuanto a diámetro y dureza de la madera, así como por el modo en que percute. La intensidad del sonido depende de la fuerza o presión que imprima el tocador al golpe y, a la vez, de la región de la baqueta o percutor con que se realice y el tiempo en que se mantenga éste unido a la superficie. En este sentido se distinguen dos tipos de golpe: uno *libre* y otro *presionado*. El libre se efectúa con el extremo de la baqueta sobre el centro y borde de la campana, explotando el rebote natural del percutor para retirarlo y dejar que la superficie vibre libremente. El golpe presionado consiste en aprovechar la región lateral del percutor en la porción media-superior de éste y golpear con toda esta región, lo cual provoca un contacto mayor y más sostenido sobre la superficie vibratoria.

El cencerro se caracteriza por un timbre metálico que se distingue con claridad en cualquier contexto instrumental, porque su sonido se produce dentro del rango de las medias y altas frecuencias, tal y como pudo comprobarse en la medición acústica aplicada a dos cencerros que, por sus dimensiones, corresponden a los de mayor tamaño: uno de estos ejemplares se ejecutó colocado sobre la mano del tocador y el otro, adosado a una paila.

En ambos, el campo espectral es amplio porque se mueve de las medias bajas a las altas frecuencias; mas, en el cencerro asentado sobre la mano del tocador se aprecia una marcada tendencia a ampliar el espectro hacia las bajas frecuencias, alcanzando valores que en un fragmento musical abarcan de 125 Hz a 10 kHz, mientras que en el adosado a la paila, por permanecer libre para la vibración todo el recipiente metálico, los valores tienden a estabilizarse en un rango superior de altura que representa 400 Hz de las medias bajas y que llega a sobrepasar 16 kHz.

En el primer caso, el formante del sonido está situado en 500 Hz de las medias bajas frecuencias, con otro pico significativo en 2 kHz de las medias frecuencias medias; en el segundo caso, el formante se desplaza a valores superiores dados en 600 Hz de las medias bajas, con otro pico de estabilidad en 4 kHz de las medias hacia las medias altas.

El tiempo de caída del sonido resulta corto. En el cencerro asentado oscila entre 0,38 y 0,43 seg., con un tiempo mayor en el adosado a las pailas, que llega a alcanzar 0,86 segundo.

Este comportamiento acústico del cencerro se enriquece por las diversas variantes y recursos de ejecución que aplican los tocadores, detallados al inicio de este acápite.

Función musical y social

El cencerro participa en los más variados conjuntos instrumentales de la música folclórico-popular cubana, con un papel preponderante en las agrupaciones de repertorio sonero y en las congas y comparsas. También está presente en algunos conjuntos instrumentales que acompañan el canto y la danza en las celebraciones

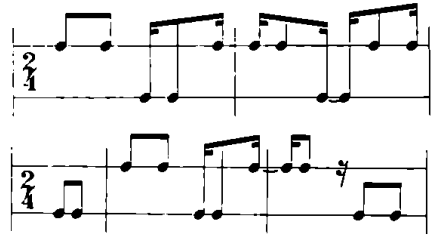
festivas de las religiones populares cubanas, pero en esos casos se considera una sustitución eventual del agogo o la guataca. En este sentido sólo hemos registrado una agrupación que utiliza el cencerro de manera habitual: el grupo de güiros o agbes denominado El Niño de Atocha, fundado y dirigido desde hace más de 60 años por Benito Aldama en la localidad matancera de Limonar. En el conjunto de Benito Aldama, el cencerro se une a los tres güiros, una tumbadora y un agogo, y su función musical es complementar la franja rítmica que sirve de línea conductora a todo el diseño rítmico acompañante del canto.

Sustituye el sanbá o triyang en los conjuntos de la música religiosa y festiva de las comunidades de haitianos y sus descendientes, en la cual ejecuta diseños rítmicos que sirven de línea conductora al toque de los membranófonos y al canto.

Ya en el repertorio de las agrupaciones de conga y de comparsa, el cencerro pasa a ocupar una función más relevante dentro del complejo contexto polirrítmico y politímbrico que las personaliza. El número de cencerros que participa en una agrupación de conga o de comparsa, depende del balance tímbrico y sonoro que se requiera en el conjunto en correspondencia con la cantidad de membranófonos —bombos, tumbadoras, bocuces—, de aerófonos —trompetas, trombones— y de otros idiófonos de hierro, como sartenes, jimaguas y llantas.

En la comparsa occidental, y particularmente en la habanera, el cencerro se une a las sartenes y a los ekones dobles o jimaguas para integrar la franja rítmico-tímbrica que se contrapone a los bombos, tumbadoras y redoblantes, integrando la polirritmia que sirve de base a los motivos melódicos reiterantes del canto o de las trompetas y trombones que se incorporan al conjunto instrumental.

Al cencerro, como a los demás idiófonos o membranófonos, le corresponde la repetición ininterrumpida de un diseño rítmico muy breve de distribución métrica binaria, caracterizado por: empleo de relaciones temporales simples, con desplazamiento de los acentos hacia los sonidos situados en las partes débiles del tiempo, lo cual subraya el efecto expresivo de la sincopa. Este diseño rítmico se distribuye, de manera estable, en dos niveles frecuenciales dados en la alternancia de los golpes al centro y borde de la campana, tal y como se representa a continuación.¹²⁵



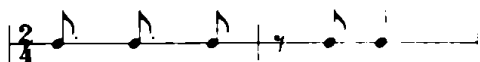
(Jimeno, T.)

En la comparsa oriental ocurre un comportamiento parecido en la franja tímbrica funcional de los idiófonos metálicos, ocupada en lo fundamental por las llantas; en ese caso, el cencerro puede estar o no incluido en el conjunto instrumental. En una transcripción de la popular comparsa santiaguera de San Pedrito, las llantas abarcan toda la franja de los idiófonos, sin ser necesaria la participación del cencerro; sin embargo, puede comprobarse la presencia de un diseño rítmico cercano al ya mencionado en las comparsas habaneras y la recurrencia al sincopado.

(Col. Jimeno, 1985)

125 De no indicarse lo contrario, las transcripciones fueron realizadas por María Elena Vinueza González.

Otras veces, a esta franja rítmica de las lllantas se le puede unir una campana o cencerro con diseño rítmico que sirve de guía o línea conductora tanto a idiófonos como a membranófonos, como sucede en la conga Rumbón Mayor de la ciudad de Manzanillo, provincia Granma, según transcripción de Zobeyda Ramos.



A diferencia de todo lo anterior, en la comparsa camagüeyana, el cencerro deviene el idiófono metálico de máxima significación en la producción sonora y se explota en todas las posibilidades tímbricas y frecuenciales propias de las diversas formas de ejecución. En estas agrupaciones carnavalescas se utilizan los juegos de dos, tres y cuatro cencerros, en combinaciones múltiples que llegan a sumar hasta un máximo de 12 campanas. Entre las campanas de un mismo juego de cencerros se aprecia una diferencia de altura sonora aproximada a la 3ra menor y mayor del sistema temperado convencional, lo cual puede ampliarse hasta una relación interválica de 4ta.

Los diseños rítmicos que asumen estos instrumentos resultan igualmente breves y repetitivos dentro de una distribución métrica regular binaria, cuya síntesis se reduce a relaciones muy simples y con la elaboración del figurado básico de ocho semicorcheas en la subdivisión binaria del compás 2/4 con sus variantes.

A

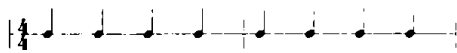
B

(Ramos, Z.)

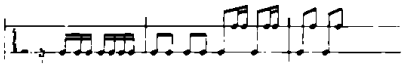
Asimismo, los conjuntos instrumentales y el repertorio de la música popular bailable, han constituido el medio estético-musical más importante para desarrollar las posibilidades expresivas y funcionales del instrumento en un proceso ascendente, el cual se inicia en la creación danzonería de las orquestas típicas o de viento en las dos primeras décadas del siglo XX y transcurre de modo paralelo y con mutuas interinfluencias a través de los diversos géneros, agrupaciones y modalidades expresivas del son y danzón, hasta encontrar su punto culminante en lo más contemporáneo de la creación sonora actual.

En las orquestas típicas o de viento integradas por cornetín, trombón de pistones, dos clarinetes, dos violines, contrabajo, timbal y güiro, aún no estaba presente el cencerro. No obstante, en el montuno del danzón incorporado desde 1910, el tocador del timbal se vale del llamado toque de cáscara para provocar el efecto tímbrico expresivo de un idiófono metálico, al percudir con la baqueta sobre el lateral de la caja semiesférica del instrumento. Ese mismo efecto de cáscara pasa a las pailitas cubanas y al cencerro, el cual se les añade a éstas en la charanga, que llega a sustituir de manera definitiva las antiguas orquestas de viento y asume el repertorio danzonería con nuevos recursos tímbrico-instrumentales: flauta de madera, dos violines, contrabajo, piano, pailitas y güiro.

En la charanga de Antonio María Romcu, el cencerro pasa a ocupar un primer plano en el montuno: pues, por una parte, en momentos climáticos realiza una especie de trémolo y, por otra, mantiene un diseño rítmico estable y reiterante, que sirve de base a la improvisación melódica y armónica del piano. Esta misma función del cencerro está en otras agrupaciones danzoneras de las primeras tres décadas del siglo: al convertirse en un estilo propio del montuno del danzón, el toque o "tumbao" del cencerro sirve de base a la elaboración musical de los instrumentos solistas, como el piano o la flauta, y contribuye a mantener la relación rítmico-métrica de éstos con todo el resto del conjunto; a la vez, con el efecto de trémolo o de otras figuraciones reiterantes indica algunos momentos de máxima acumulación expresiva tanto para el intérprete, como para el bailarín.



En el danzonete (1929), el toque del cencerro se mantiene dentro de los límites del montuno y refuerza rítmicamente la función del guayo o güiro. Mas, en el "mameado" del nuevo estilo de danzón popularizado después del titulado *Mambo* de Orestes López, el cencerro ya alcanza una función mucho más dinámica, alternando según el desarrollo del montuno distintos diseños rítmicos que reafirman el curso métrico de todo el conjunto o contribuyen a subrayar el sentido de contratiempo peculiar de esta forma de elaboración. Cuando el mambo se independiza como género, el cencerro mantiene ese nivel de significación.

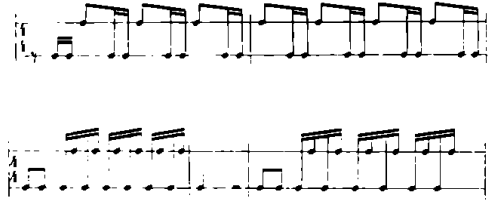


A diferencia del tratamiento que recibe el cencerro en los géneros antes mencionados, en el chachachá su empleo no se limita a una parte de la obra, sino que se incorpora desde la introducción instrumental con un diseño rítmico estable que se ejecuta en un mismo nivel frecuencial y de acento para que refuerce el efecto de tres golpes o pasos que identifica el chachachá. Este efecto se sostiene durante toda la primera parte cantada, mientras la segunda parte, más movida, introduce un diseño de valores muy cortos que alterna con pasajes de resolución a cargo de los violines y la flauta.



Paralelamente a este desarrollo funcional seguido por el cencerro en los géneros derivados del danzón, debe considerarse su empleo dentro de los conjuntos instrumentales del son, a los cuales se suma en la etapa de profesionalización urbana y, en particular, capita-

lina. Una vez estabilizada la estructura organofónica del sexteto sonero, el cencerro se incorpora junto al bongó como un elemento tímbrico que se utiliza en determinados momentos climáticos del montuno y cuya ejecución alterna con la improvisación mucho más libre y compleja del bongó, que está a cargo del mismo intérprete. En este caso, el diseño rítmico se distribuye en dos planos de altura, aprovechando el recurso de interpretación al borde y centro de la campana.



Con la ampliación del sexteto hacia los conjuntos, el consiguiente aumento del volumen sonoro del grupo dado en la incorporación de cuatro trompetas y el incremento de la percusión con la tumbadora, el cencerro adquiere una mayor relevancia como guía o línea conductora en el transcurso de todo el montuno y desarrolla una mayor independencia rítmica, para señalar los momentos climáticos de la improvisación sonora vocal e instrumental. Este mismo criterio se mantiene en la orquesta típica y su función expresiva se va incrementando de manera progresiva, enriqueciéndose con nuevas variantes rítmicas según el género en cuestión y las peculiaridades interpretativas de las agrupaciones e instrumentistas.

4/4

Macho			
Tumbadoras			
Hembra			
Macho			
Bongoes			
Hembra			
Cencerro 1			
Cencerro 2			
Maracas			
Claves			
Pailas o güiro			
Contrabajo			

En algunos conjuntos instrumentales de la rumba y el punto, el cencerro también ha sustituido, de manera ocasional, la función musical de las claves o del catá; no obstante, debe aclararse que ni los géneros del punto ni de la rumba forman parte del repertorio más tradicional de este instrumento.

Historia

En el cencerro, como en otros idiófonos de la música folclórico-popular cubana, pueden establecerse numerosas referencias a objetos materiales y a criterios estéticos y funcionales que puedan tomarse como antecedente del instrumento analizado. Tal y como ya se mencionó en el aspecto terminológico, la construcción y uso de cencerros como medio sonoro para localizar al ganado se acostumbró de muy antiguo entre los pueblos europeos, y además resultaba frecuente el empleo de esos mismos objetos para incitar sonaciones musicales o no, destinadas a connotar cierto acontecimiento social o familiar, como las llamadas cerradas españolas. Está claro que el cencerro, como objeto con una función sonora determinada, llega a Cuba a través de España e, incluso, con esas mismas características materiales y funcionales perdura en nuestro medio; en especial, en las zonas montañosas donde todavía el traslado de mercancías se efectúa con arrias de animales de carga.

Además, no puede dejarse en un segundo plano la significación en la cultura musical africana del empleo de idiófonos metálicos de percusión directa dentro de los más diversos conjuntos instrumentales. Los idiófonos de hierro constituyen el medio físico-acústico más idóneo para ejecutar los diseños rítmicos que funcionan como línea de tiempo o línea conductora; concepto esencial dentro del comportamiento estético-musical de toda el África Subsahariana, y, en particular, de los pueblos y territorios que aportaron cuantitativa y cualitativamente a la formación de la población cubana.

En el medio colonial cubano, el músico africano desarrolló toda una amplia gama de idiófonos de hierro —ogán, ekón, agogo, ngongue—, destinados a sus diferentes conjuntos instrumentales y, cuando no pudo contar con el idiófono apropiado, sustituyó el modelo original por cualquier medio tímbrico y sonoro similar —la guataca, el diente de arado u otro instrumento de igual material—. Entre estos sustitutos pudo estar el cencerro, y de hecho éste aparece como excepción en algunos conjuntos instrumentales de las religiones populares cubanas, como la santería.

Sin embargo, el proceso de incorporación del cencerro a contextos de elaboración tan diversos como el medio religioso, las comparsas carnavalescas o la charanga francesa, no puede reducirse a un simple criterio de sustitución material o al hecho de cambiar el badajo interno por el percutor externo, porque de por sí esto último implica la asimilación de toda una técnica de ejecución propia de los idiófonos africanos, y al desa-

rollo de nuevos recursos técnicos por parte del ejecutante cubano en busca de posibilidades acústicas que satisfagan las necesidades expresivas de cada uno de los medios sociomusicales en que se asume el instrumento.

Por tanto, a pesar de los antecedentes materiales y funcionales, como instrumento musical constituye un resultado peculiar del medio musical cubano, cuya existencia e identidad propia no van más allá de las primeras décadas del siglo XX y su desarrollo funcional está íntimamente relacionado con el desarrollo genérico y de los conjuntos instrumentales de la música cubana con una mayor relevancia de lo popular bailable: el son; el danzón, el sexteto, la charanga, el conjunto, la orquesta típica y las combinaciones más actuales en esta esfera de la creación musical.

Asimismo, el cencerro ha trascendido a la esfera de la creación musical sinfónica y de cámara cubanas y a los sets de percusión (baterías) que se utilizan en las más diversas agrupaciones del ámbito musical internacional. En Cuba, la presencia del instrumento abarca todo el territorio nacional, aunque los centros urbanos constituyen sin duda áreas de mayor concentración, por existir un mayor número de agrupaciones de la música popular.

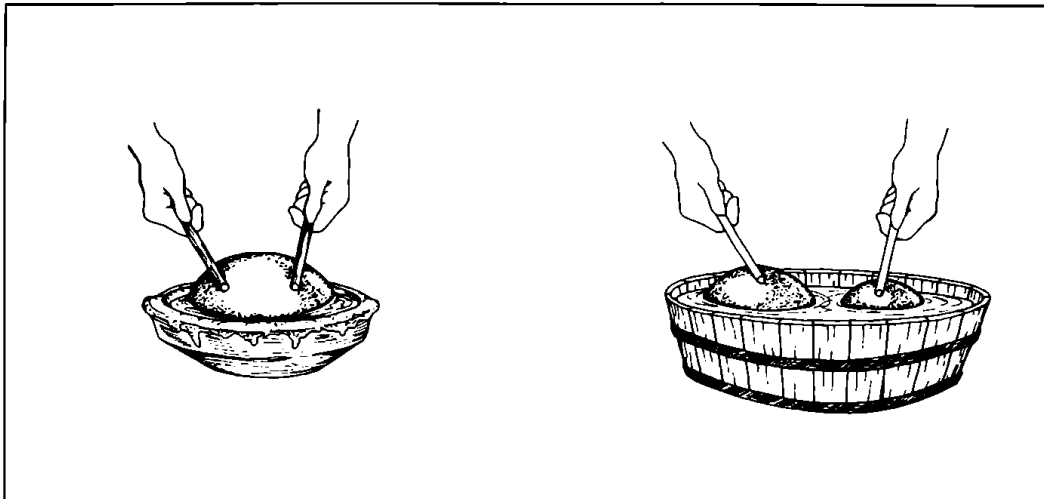
Jícara de jobá¹²⁶

Descripción y clasificación

Idiófono de golpe directo, de percusión, en forma de vaso o recipiente, de cáscara, independientemente (111.243.1) o en juegos (111.243.2), con resonador. El instrumento consiste en colocar una o más cáscaras semiesféricas —jicaras— del fruto seco y vaciado de la güira en un recipiente más amplio de madera, barro o metal, con agua, de manera que los bordes de la semiesfera descansen en el fondo del recipiente y la parte convexa quede hacia la superficie, fuera del agua, para que el ejecutante pueda percudir sobre esa área con una o dos varillas de madera. En el recipiente con agua pueden colocarse de una a tres jicaras, las cuales se percudirán por sus respectivos ejecutantes de manera independiente o por un solo tocador, en forma de juego.

Terminología

Éste es un instrumento de origen africano, cuyo empleo en Cuba se reduce a las ceremonias de conmemoración funeraria de los escasos núcleos de practicantes de la regla arará, localizados hasta la actualidad en la provincia Matanzas y en la ciudad de La Habana. En 1952, el instrumento fue registrado y estudiado por Fernando Ortiz en *Los instrumentos de la música afrocubana*, bajo la denominación de *jícara de jobá* o *de moyuba*; atribuyó su uso a los arará, para las exequias fúnebres de “los bakonú y sus caballos de san-



Jicara de jobá independiente y en juego. Dibujo de Mario González. 1995.

to", y con igual significación "entre los yoruba sólo para los babalaos" (1952-1955, v. III: 172). Ambos términos, así como las funciones señaladas, están avaladas por la oportunidad que tuvo Ortiz de entrevistar a personas de avanzada edad, conocedoras de las más antiguas y secretas ceremonias y prácticas de origen africano; de ahí que pueda estimarse como acertada esa afirmación. Mas, en los testimonios recogidos por el equipo de musicólogos del CIDMUC entre 1981 y 1990, la presencia del instrumento sólo se reconoce entre los arará, y entre las formas de designarlo se omite la de jicara de moyuba, pero se suman otras no registradas por Ortiz: *igbá*, *jicara de cení*.

En la denominación del instrumento predomina el criterio de emplear el término jicara, asimilado por el castellano a partir de la lengua náhuatl y que se aplica a todo recipiente hecho con la cáscara seca de diversas variedades de la güira. Según explica Esteban Pichardo: "Cuando la güira está limpia y dispuesta ya a servir de jarro, o vaso, se llama jicara en la parte occidental (...) Seguramente, la voz jicara pasó aquí de Yucatán, donde nombran Jicali (Gicali, Clavigero) al árbol Güira" (1985: 314). Del mismo modo lo aclara Juan Tomás Roig y Mesa en su *Diccionario botánico de nombres vulgares cubanos*: "La güira grande se llama también totuma; y las vasijas hechas cortando el fruto en dos mitades son las jicaras" (1965: 365). El mismo Pichardo expresa que la forma totuma o tutuma se utiliza en la región oriental de Cuba para denominar al fruto de la güira y que el término se aplica en Puerto Rico para nombrar no sólo al fruto sino también a la planta: "es voz inmigrada por esas islas de Costa-firme, significando la güira redonda" (1985: 314). Igbá sólo es el vocablo yoruba que indica la jicara; es decir, "calabaza cortada en dos mitades", según *A Dictionary of the Yoruba Language*, y se aplica también como *igbáìè* a una calabaza de gran tamaño (1950:

110). Por tanto, los términos *igbá* y *jicara* resultan equivalentes, seguidos del nombre que en cada caso se acostumbra a otorgar a la ceremonia funeraria: de jobá o juba, de cení, para los *ikú* o para los muertos.

Según se ha podido corroborar, juba es una voz de origen yoruba, los practicantes pronuncian jobá y del mismo modo lo recogió Ortiz. Sin embargo, el término correcto debe ser jubá porque en la lengua yoruba la palabra *jùbà* se aplica a algo que se reconoce como superior, pues *jù* indica superior, que sobrepasa a algo. Según explica Ortiz: "El vocablo *juba* que en Cuba se pronuncia con la letra jota a la española y en yoruba con esa inicial a la francesa o inglesa, en este idioma africano significa 'respetar, venerar y recordar con reverencia o gratitud'. Esa voz yoruba se encuentra entre los lucumís de Cuba, en muchos rezos para sus devociones, sacrificios, hechizos y sortilegios, los cuales comienzan diciendo: moyuba que significa 'yo venero' o 'yo recuerdo con respeto'" (1952-1955, v. III: 161).

Esto último justifica que Ortiz estime la frase de moyuba entre las denominaciones del instrumento, pues ésta sirve para invocar a una deidad o a un difunto.

Como en Cuba, en Haití el vocablo jubá se relaciona con las ceremonias funerarias de los descendientes de antiguos dahomeyanos: "es el nombre de una danza especial que allí tiene lugar (...) a los nueve días de enterrada una persona y también en las ceremonias funerales que de tarde en tarde, a través de los años, cada familia celebra para 'dar comida' a todos sus antepasados" (Ortiz, 1952-55, v. III: 161-162).

El término cení se utiliza por santeras practicantes del culto arará en el barrio de Pogolotti, municipio Marianao, provincia Ciudad de La Habana,¹²⁷ y debe suponerse que su aplicación se extienda a toda la

127 Ofelia Bonilla, n. 1922. Marianao, Ciudad de La Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

capital. Su acepción se parece al que se atribuye a la palabra jobá o jubá; sin embargo, no hemos podido corroborar su uso y significación dentro de las lenguas africanas.

Por último, debemos referir que la palabra ikú en la lengua yoruba significa muerte, mortalidad (*Dict. of the Yoruba...*, 1950: 115). Ortiz lo registró como parte de la denominación del instrumento en la localidad matancera de Perico, y tres décadas más tarde pudo comprobarse que los practicantes de este lugar aún emplean el nombre de jicara para los ikú o para los muertos, y también lo reconocen como de jicara de jobá.

Construcción

En la confección del instrumento intervienen cuatro componentes materiales: la jicara o jicaras que constituyen el elemento fundamental para la producción del sonido; las varillas para la percusión; el recipiente externo —por lo general, una batea de madera—, y el agua que funciona como resonador acústico. Estos cuatro elementos sólo se unen cuando el instrumento va a utilizarse en la ceremonia religiosa, pero previamente deben adquirirse y prepararse para la función mágico-religiosa que le corresponde desempeñar. Por tanto, aunque el principio acústico y constructivo del instrumento resulta muy simple, su realización, empleo y conservación dependen de normas rituales tan severas que son dables, únicamente, a personas iniciadas y de alta jerarquía religiosa.

La jicara se elabora con la mitad de una güira grande y redonda; una vez madura en la planta, se corta, vacía y deja secar hasta que la cáscara queda completamente dura. Si es necesario se raspa o lija la cáscara hasta que la superficie interior y exterior queden completamente lisas.

Como recipiente exterior se prefieren las antiguas bateas de madera tradicionales para el lavado de la ropa. Éstas pueden ser circulares o cuadrangulares y, según indica Esteban Pichardo, en el siglo pasado se hacían “enterizas de raíz de cedro” (1985: 84);¹²⁸ pero posteriormente se sustituyeron por las de duelas de pino, sujetas por arcos de hierro y con el fondo circular. Las de duelas también se reemplazaron por las bateas cuadrangulares, de fondo plano y enterizo, con los laterales resueltos por tablas rectas clavadas en los extremos.

En años más recientes, en la red comercial han aparecido tinas de metal con este fin, y aun cuando es posible su empleo en el instrumento musical, no lo estimamos probable a causa de que altera las normas de la tradicionalidad y afecta su resultado sonoro.

Para que forme parte del instrumento musical como tal, la tina o batea común debe cumplir ciertos requerimientos. Al respecto, Miguelina Baró, oficiante principal de la casa-templo del culto arará en Jovellanos, provincia Matanzas, expresa que “tiene que ser una batea nueva, especialmente comprada para eso, porque aunque es una batea normal se prepara primero para que sirva para tocar jubá. Hay que hacerle una ceremonia de lavatorio y ya queda consagrada”.¹²⁹

Dentro de la batea se vierte agua unida a una serie de sustancias con un significado ritual. Miguelina Baró dice que, de acuerdo con la tradición religiosa de su familia, el agua se mezcla con aguardiente, vino dulce fino, perfume y miel de abejas. Este criterio puede variar en correspondencia con la práctica religiosa de los distintos núcleos de practicantes e, incluso, es posible que la misma familia Baró emplee otros elementos, que, por su natural reserva religiosa, no haya creído conveniente revelar al investigador.

Este aspecto, como el proceso consagratorio al que es sometida la batea, quedan dentro del ámbito estrictamente religioso y mágico-religioso que justifica la existencia misma del instrumento. De ahí que su acceso esté muy limitado para las personas no iniciadas o que dentro de la práctica religiosa no poseen la jerarquía necesaria para ser mercederos de ese conocimiento, incluido el investigador. En este aspecto, Fernando Ortiz sólo apunta que en el agua de la batea se echan albahacas y otras yerbas (1952-1955, v. III: 164-165).

Las varillas de percusión se hacen con ramas finas de rascabarriga, de guayabo o de mamoncillo. Las ramas se cortan al tamaño deseado —300 a 400 mm—, se les quita la corteza, y si es necesario se lijan para eliminar cualquier aspereza en la superficie de la madera. Los tocadores preparan tantos pares de baquetas o varillas de percusión, como jicaras se vayan a ejecutar.

El instrumento musical en su totalidad se prepara en el lugar y momento en que va a utilizarse. La batea se sitúa sobre el suelo y dentro de ella se vierte el agua ritual hasta que alcance casi la mitad de la altura del recipiente. Entonces se colocan la o las jicaras en cuyo número hemos encontrado las siguientes variantes:

1. *con una jicara*: variante referida por Fernando Ortiz y se halla en la figura 166 de su libro (1952-1955, v. III: 162-163). El empleo de una sola jicara también se indicó por la informante Ofelia Bonilla, vinculada por su familia religiosa con las antiguas prácticas del culto arará en la ciudad de La Habana, y por Victoria Zulueta, oficiante principal de la casa-templo de los arará en la pequeña localidad matancera de Perico;

¹²⁸ Nota agregada por el doctor Esteban Rodríguez Herrera al texto de Pichardo: “Todo parece indicar que el vocablo *batea* se formó del caribe *bataia* usado por los indios de La Española que daban este nombre a las piezas de madera labradas que empleaban en los lavaderos de oro (...) El vocablo se ha ido generalizando tanto que se ha convertido en genérico, aplicable a distintos usos. En Perú llaman así a la artesa para lavar, según el Diccionario, lo mismo que en Cuba, en donde es mueble doméstico de toda casa de pobres”. Fernando Ortiz pone en duda la procedencia antillana del término, porque argumenta su aplicación en Portugal y Castilla en la época del descubrimiento de América; según su definición en la página 71 del *Nuevo catauro de cubanismos* es: “Artesa hecha de duelas en forma circular, que se emplea para lavar la ropa y para bañarse, entre los campesinos o guajirios”.

¹²⁹ Miguelina Baró Céspedes, n. 1917. Jovellanos, Matanzas, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

2. *con dos jícaras*: la más difundida y está reflejada en la figura 170 del libro de Ortiz (1952-1955, v. III: 174). El empleo de dos jícaras fue señalado por Ofelia Bonilla en la ciudad de La Habana y por Eugenio Lamar, santero mayor de la ciudad de Matanzas, y

3. *con tres jícaras*: esta variante aparece en la práctica religiosa y musical de la familia Baró de la localidad matancera de Jovellanos y fue descrita por Miguélina Baró.

Fernando Ortiz expone una cuarta variante que, al parecer, fue vista por él, pero de la cual lamentablemente no señala datos precisos acerca del lugar donde se efectuó la observación. De acuerdo con sus palabras, el instrumento está constituido por "dos medios güiros o jícaras, colocadas ambas boca abajo en una batea mediada de agua (...). De este instrumento forma parte una tercera pieza, o sea, una botijuela también metida boca arriba en el agua de la batea, entre los dos güiros, la cual se hace sonar por un tercer músico provisto de un batidor, con el cual se golpea a ritmo en la boca de la botija. Ese batidor es de cerca de medio metro de largo y formado por un palo o mango a cuyo extremo está sujeto un trozo circular de suela como de unos diez centímetros de diámetro, gruesa y flexible, con la cual se da en la abertura de la botija, produciendo un ruido bajo, por el golpe y la resonancia del interior de la vasija. Este batidor lleva el mango totalmente forrado de cuentas blancas y negras y un bordón de nueve caracoles o cauris junto al cuero; todo lo cual responde a su carácter litúrgico" (1952-1955, v. III: 174-175).

Ejecución

La técnica de ejecución del instrumento depende, en primer lugar, del número de jícaras que se vayan a emplear; en segundo lugar, de la habilidad del ejecutante para percudir las sin que se viren éstas.

Cuando se trata de una jicara, el toque lo realiza una sola persona que se sienta en el suelo o en un pequeño banco con la batea entre las piernas y percute con las varillas, palitos o *aguidafi* que sostiene en cada mano por el extremo contrario al de la percusión.

En la segunda variante, por ser dos jícaras, hay dos criterios de ejecución: un solo tocador percute con sendos palos sobre ambas jícaras; o dos músicos, auxiliados con un par de palos cada uno, tocan de manera individual en las dos jícaras contenidas en la misma batea.

En la variante de tres jícaras sólo participan dos tocadores, y se observa la coincidencia de las dos formas de ejecución descritas antes; pues uno se hace cargo de las dos jícaras con una función acompañante y el otro se ocupa de la jicara que por su función musical resulta más compleja, desde el punto de vista rítmico. Los ejecutantes permanecen sentados junto a la batea que contiene las jícaras y las mantienen a flote, combinando hábilmente los golpes de sus respectivos pares de percutores sobre la superficie de la jicara que queda fuera del agua.

En las entrevistas realizadas entre 1981 y 1987, las personas que han visto o tocado este instrumento, sólo mencionan como percutores las varillas de madera o palitos. Mas, Fernando Ortiz señala, además, el empleo de un mazo de cujes y así lo deja plasmado en la figura 169 de su libro (1952-1955, v. III: 173).

Hasta el momento, el equipo de investigación del CIDMUC no ha podido observar ni escuchar alguno de estos instrumentos; por eso no puede ofrecerse un criterio acertado acerca de su calidad y posibilidades tímbricas y sonoras. En opinión de Ortiz: "El ruido resulta sui géneris, algo cavernoso, horrrisonante, inadivinable, sin ser visto el instrumento, como el de ciertos tambores de fricción de los que se usan en ritos esotéricos para simular sonidos ultramundanos" (1952-1955, v. III: 163).

Pero apunta algo aún más significativo: los sonidos varían "según el grado de inmersión del güiro flotante y los lugares de la cáscara en que se dan los golpes" (1952-1955, v. III: 162-163), pues entre la jicara y la superficie del agua se establece una cavidad de aire que interviene en la resultante acústica por constituir una especie de resonador.

El sonido también se modifica según el tamaño y el grosor de las jícaras. Ortiz indica como medida aproximada 25 cm o más de diámetro (1952-1955, v. III: 162), y en otro momento refiere el empleo de una jicara mayor y otra menor para establecer "una especie de lenguaje bitonal" (1952-1955, v. III: 172); es decir, los tocadores intentan estabilizar sonidos en dos o más niveles de altura a través de las posibilidades materiales de las jícaras seleccionadas o de los recursos de la interpretación.

Función musical y social

En el culto arará, la jicara de jobá sólo se usa para acompañar el canto en los ritos funerarios que se celebran nueve días después de enterrada una persona que en vida haya pertenecido a la familia religiosa, o cuando por determinadas razones, el núcleo de practicantes estima que debe tocarse para los muertos. En el primer caso tiene un sentido de despedida; en el segundo, una intención de homenaje o evocación al difunto y a los santos que esa persona dejó al morir.

Según las observaciones de Ortiz: "Este instrumento no se tañe en público sino en una habitación cerrada. Cuando se toca ese lúgubre instrumento siempre se tiene una vela encendida junto a la batea y algunos se arrodillan sin zapatos en el suelo sobre el cual han echado previamente mucha agua, de modo que esté muy aguanoso o enfangado y sobre ese piso húmedo, los dolientes producen con sus manos un rítmico y prolongado chapoteo, mientras van respondiendo a las antífonas del sacerdote y otros bailan" (1952-1955, v. III: 165).

Victoria Zulueta expresaba que el canto y toque para muerto pueden hacerse en cualquier momento del día;¹³⁰ por su parte, Miguélina Baró considera que "el toque para conmemorar un fallecimiento dura sólo un

130 Victoria Zulueta, n. 1891. Perico, Matanzas, 1982 (Diario de campo, Matanzas, 1982-1985: s.p.).

día; hay que darles de comer a todos los santos por arará que están en la casa y hay que tocar para el santo y para el muerto, porque los muertos dejan santo; ahora esto se hace a la hora que uno pueda, pero antiguamente el toque se iniciaba a las 12 de la noche y terminaba a las 6 de la mañana, para dar gracias a Olofi por todo lo que se había hecho".¹³¹

El culto a los antepasados o difuntos tiene una especial significación en el sistema religioso de los arará. En cada celebración festiva, a éstos se dedica un grupo de cantos que se insertan entre los cantos a las deidades o vodú (vodun o fodunes) y que, en el caso de la familia Baró de Jovellanos, se reconocen como cantos de *kututó* o para los *kututó*. Cuando se trata de una ceremonia funeraria, esos cantos de *kututó* se acompañan con la jícara de jobá y un conjunto instrumental integrado por los demás idiófonos y membranófonos tradicionales en cada núcleo arará. En este aspecto también encontramos criterios diversos.

Ofelia Bonilla, de Ciudad de La Habana, indica que "para el cení, se toca con las jicaras y con un tambor arará";¹³² mientras Victoria Zulueta plantea que "se toca con la jícara de jobá y los tres tambores arará".¹³³ Miguelina Baró explica que "para este tipo de toque se utilizan tanto los tres tambores como la jícara; después que empieza el canto para Eggun o para Kututó, entran primero los tambores en su orden, incluyendo el ogán y el acheré que son la guía y después entra la jícara, porque todos juntos hacen el toque".¹³⁴

Mientras se está realizando el toque, los presentes acostumbra a ir depositando monedas dentro de la batea de la jícara. Este dinero está destinado al tocador o tocadores, pero sólo puede tomarse al finalizar toda la ceremonia, en el momento en que se desarma el instrumento, se entierran todos los elementos componentes. A eso se refería Victoria Zulueta, al decir que "cuando se rompe la jícara durante el toque hay que botarla con agua y todo".

Ortiz lo explica más ampliamente con las siguientes palabras: "La extraordinaria rareza de estas jicaras de jobá o moyuba, obedecen no sólo a su carácter esotérico, que los aparta de los profanos y aun de los mismos creyentes sin alto rango sacerdotal, sino al requisito ritual que obliga a veces, según diga el oráculo, a romper en pedazos las jicaras, las cazuelas, las botijas, los garabatos y los mazos de cujes cuando se termina la ceremonia, y a enterrarlo o arrojarlo todo ello, sin excluir las yerbas y los dineros en el monte u otro lugar que digan los dioses" (1952-1955, v. III: 179).

Lo anterior se une al carácter ocasional que tiene el empleo y la conformación misma del instrumento, para justificar lo efímero de la existencia de cada uno de los ejemplares que puedan aun utilizarse entre los escasos núcleos de practicantes del culto arará en Cuba.

Historia

En su estudio acerca de la jícara de jobá, Fernando Ortiz llega a demostrar la procedencia africana de este instrumento funerario. Por una parte, analiza algunos datos bibliográficos que indican el empleo de instrumentos similares al norte y sur de Nigeria, y, por otra, ofrece una referencia muy precisa para los pueblos del antiguo Dahomey (hoy Benin), cuya mayor proporción (60 %) está compuesta por el pueblo fon. Entre los pueblos citados se encuentran: los bori,¹³⁵ al norte de Nigeria, quienes en la música de sus ritos animistas incluyen, "junto con un violón y unas maracas (...) algunas calabazas, jicaras o güiros boca abajo, sobre la convexidad de cuya tez, se percute con sendos hacecillos de varillas" (1952-1955, v. III: 173); los ibíbio situados al sur de Nigeria, en la región del Calabar, quienes poseen en su lengua efik la voz *nibi*, para denominar "una calabaza o güiro percutido por mujeres como tambor para un ritmo danzario" (1952-1955, v. III: 159); los manjis, majis o majino, pequeño pueblo de Dahomey septentrional, conquistado por los fon en el siglo XVIII y cuya lengua pertenece al grupo adjá, (Martínez Furé, 1979: 95), emplean esa jícara boca abajo, percutida por un músico con dos baquetas (Ortiz, 1952-1955, v. III: 177), y los fon, cuya presencia étnica resulta fundamental en la población de Benin. De estos últimos se plantea: "Entre los negros fon (...) los conciertos funerarios o achá se ejecutan con tres instrumentos: a) un monocorde; b) el kajún, que es una calabaza puesta bocabajo sobre una superficie de agua de modo que dentro comprime aire; y c) el zinli, que es una jarra de barro sobre la que se golpea con un abanico de cuero" (Ortiz, 1952-1955, v. III: 176).

Este último instrumento atribuido a los fon presenta una relación directa con la botija mencionada por Ortiz y que en Cuba se integra como una parte misma del instrumento. En Brasil, donde también fue significativo el aporte etnocultural ewe-fon y nagó, hasta fecha muy reciente aparece el empleo combinado de dos jicaras individuales, semejantes a las cubanas, y cuatro botijas de barro, percutidas por la abertura superior con una especie de abanico y colocadas sobre el suelo por separado; este conjunto fue registrado gráficamente en *Iconografía dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, y según apunta el texto se trata del acompañamiento rítmico del canto durante una ceremonia fúnebre de axexé en el Candomblé de Ciriaco (Brasil. Universidade... 1980: 253).

Herskovits observó esta práctica afro-brasileña en Bahía durante la primera mitad del actual siglo, y según sus palabras, en los ritos mortuorios se utilizaba "un jarro de barro golpeado por un doble aventador de fuego y sendas calabazas percutidas con palos" (1946, v. IV: 102). En ninguno de los dos casos anteriores se

131 Miguelina Baró Céspedes (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales CIDMUC).

132 Ofelia Bonilla (Diario de campo. Habana-Ciudad de La Habana. 1985-1986: s.p.).

133 Victoria Zulueta (Diario de campo. Matanzas. 1982-1985: s.p.).

134 Miguelina Baró Céspedes (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales. CIDMUC).

135 También denominados boki, algo más de 100 000 habitantes, pertenecen al subgrupo lingüístico benué-congo y representan el 0,1 % de la población de Nigeria (Bruk, 1981: 638).

menciona la combinación de las jícaras con tambores, lo cual puede ser un rasgo peculiar de la práctica cubana.

En una reflexión plasmada por Fernando Ortiz, éste llega a estimar que las jícaras de jobá se utilizan en Cuba por los arará majino, a quienes supone representados por el cabildo de Perico, mientras la botija “es propia de los dajomé, como en el cabildo San Manuel de Esteban Baró” (1952-1955, v. III: 176).

Aun cuando el criterio de Ortiz pudo estar avalado por una incuestionable labor de investigación de campo y de documentación testimonial, las propias condiciones y características de la integración y desarrollo etnocultural de los núcleos que sirvieron históricamente de portadores de las tradiciones arará en Cuba —en particular, en Matanzas— y la necesaria diversidad e interinfluencia de su membresía dahomeyana o criolla, nos lleva a considerar muy poco probable una diferenciación o relación étnica o regional acertada y absoluta entre los individuos que reintegraron y conservaron estas prácticas artísticas en el medio cubano; asimismo, tanto la información que ofrece Ortiz como la recogida recientemente coinciden en el empleo de jícaras en uno u otro lugar.

A lo anterior se agrega que en las entrevistas sostenidas con los hijos del difunto Esteban Baró —Miguelina y Maximiliano—, en ningún momento han señalado la botija de barro como parte del conjunto instrumental de la jicara de jobá, sólo se han limitado a indicar el uso de dos o tres jícaras, los tambores arará y los respectivos idiófonos de hierro y sonaja.¹³⁶

La familia Baró, de Jovellanos, parece ser el núcleo que guarda con mayor vigencia la tradición musical de la jicara de jobá, pues cada cierto tiempo dedican una reunión de todos sus miembros a honrar la memoria de los muertos, cantando y tocando con este instrumento. De ahí que personas aún jóvenes, como Miguel Céspedes Baró, conozcan las normas rituales y dominen las técnicas de ejecución.

En Perico también se mencionó la jicara para los ikú como una práctica actual, aunque reservada para las ocasiones especiales en que debe rendirse homenaje a los difuntos, pero no se recuerda con exactitud cuándo se tocó por última vez.

En el caso de la ciudad de Matanzas no pudo verificarse la información con los portadores principales; sin embargo, un informante muy allegado a los santeros de arará, como Eugenio Lamar, expresó que lo vio tocar por última vez en una ceremonia mortuoria ocurrida antes de 1959 en el cabildo Espíritu Santo y reafirmó el criterio de que su uso es exclusivo de los santeros de arará, porque él nunca vio tocar la jicara de jobá para despedir a un santero de Ocha.¹³⁷

Fernando Ortiz recogió en su libro que, en 1945, la jicara de jobá se utilizó en el barrio de Jesús María, ciudad de La Habana, al morir un viejo arará apodado

El Currito, “que tenía fama de ser uno de los mejores tamboreros entre los supervivientes de los cultos dahomeyanos: otro viejo y reputado tamborero arará Catalino, honró al muerto con toda la liturgia ancestral, haciendo sonar este instrumento sagrado en sus funerales” (1952-1955, v. III: 176).

Según Ofelia Bonilla, en la ciudad de La Habana se tocó cení por última vez el 31 de agosto de 1985 en la casa de una santera llamada Nereida, que lo hizo para el espíritu de su madrina y de las demás hermanas fallecidas.¹³⁸ Esta información se recogió en marzo de 1986; por tanto, posiblemente desde 1985 hasta la fecha se hayan producido otras ceremonias de este tipo por el fallecimiento de las últimas ancianas arará de la capital. No obstante, la práctica musical de la jicara de jobá en Ciudad de La Habana, como en las restantes áreas de existencia actual, se va haciendo cada vez más esporádica hasta desaparecer por completo en relación directa con el culto y la actividad religiosa y social que ha justificado su conservación hasta el presente.

Chachá¹³⁹

Descripción y clasificación

Idiófono de golpe indirecto, de sacudimiento, consistente en un receptáculo, a veces formado por dos recipientes cónicos huecos, de metal, soldados por sus bases y con un mango común que los une. Una variante morfológica de esta sonaja consiste en un cuerpo cilíndrico limitado por sus extremos con dos tapas planas. Ambas variantes contienen en su interior corpúsculos duros que golpean el recipiente y entrechocan al agitarse por el mango (112.131.2) o al sacudir el cuerpo del instrumento (112.131.1).

Terminología

Este término está muy difundido en toda la región centro-oriental de Cuba para nombrar esta y otras sonajas. El uso de la palabra era común entre los migrantes haitianos llegados al área desde las postrimerias del siglo y se hizo extensivo al resto de la población.

En la actualidad, el vocablo generalizado en todo el país, tanto para los tradicionales sonajeros metálicos como para las nuevas variantes incorporadas, es *maruga*, incluso en los conjuntos de tumba francesa, en los cuales se conserva con mayor arraigo el término chachá. Ambas palabras —chachá y maruga— se usan indistintamente tanto por los informantes, como por los autores cubanos que se han referido al instrumento.¹⁴⁰

Una tendencia interesante apreciada mediante la investigación de campo, es el amplio empleo en todo

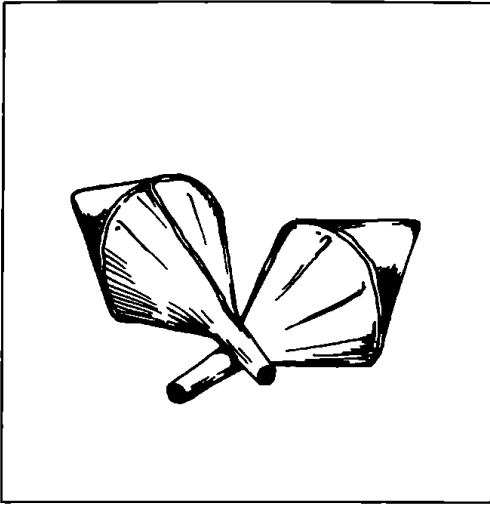
136 Miguelina Baró Céspedes (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

137 Eugenio Lamar Delgado, *Cucho*, n. 1905 (?), Matanzas, ciudad, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

138 Ofelia Bonilla (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

139 Carmen María Sáenz Coopat, autora.

140 Entre otros están Fernando Ortiz y los musicólogos Olavo Alén y Ana V. Casanova.



Chachá formado por recipientes cónicos con mangos. Dibujo de Mario González, 1995.

el país de la voz maruga para identificar los sonajeros metálicos y de la voz chachá —sobre todo, en las provincias orientales— para nombrar también sonajas de güira, como el *acheré* y las maracas.¹⁴¹

En las provincias del oriente del país se han localizado términos particulares para los grandes sonajeros de lata de las congas. Así en Manzanillo y Camagüey encontramos *chiquichaca*; *chacachaca* es nombrado en Las Tunas, y en Manzanillo suele denominarseles *chequeré*.

Existen varias opiniones acerca de la procedencia africana del vocablo. Predominan las que precisan el antecedente dahomeyano. Al respecto señaló Ortiz: “¿La voz chachá es africana? Ante todo es onomatopéyica (...) En nuestro *Glosario de afronegrismos* aludimos al vocablo dahomeyano *tchchá* que allá significa ‘movimiento o gesto rápido’, y sépase que en Dahomey (...), es frecuente el instrumento agbe, que es análogo al chachá” (1952-1955, v. II: 117).

En su estudio *Terms for Musical Instruments in the Sudani Languages*, H. E. Hause halla el término *shagshag* aplicado por los moros de Norteáfrica y en algunos idiomas sudánicos, a cierta maraca, y cree en el origen turco del vocablo, llevado a la morería por los otomanos en el siglo XVI (Ortiz, 1952-1955, v. II: 117-118).

Esta afirmación resulta de interés, pues desde el punto de vista cultural la influencia árabe y turca fue notable en los pueblos de África Central y Centro-Occidental, pudiendo haber incidido el uso de términos como éste entre grupos de Nigeria y Dahomey, traídos posteriormente a América en condición de esclavos.

De acuerdo con los estudios de la musicóloga María Elena Vinuesa acerca de los cultos y música de antecedente dahomeyano en Cuba, el conjunto de

tambores arará está integrado, además, por sonajas de metal identificadas como *chachá*, *cheré* o *acheré* y *maruga*, lugar que puede estar ocupado en otros conjuntos por sonajas de güira (1984: 6). En los trabajos de la brasileña Onicyda Alvarenga se aprecia que para los instrumentos de antecedente dahomeyano en Brasil se aplican los términos *xeré* y sus variantes fonéticas (o *cheré*) para nombrar la sonaja metálica, como los arará de Cuba (1947: 259). Según Ortiz, los grupos arará en Cuba lo llaman *assôngüé* cuando la maruga tiene forma cilíndrica (1952-1955, v. II: 320), pero no se ha fijado información de campo que refiera este término.

A los tocadores de este instrumento se les llama *marugueros* o *maraqueros*, aludiendo a la ejecución de la maraca. En las tumbas francesas, a las mujeres que tocan las sonajas se les llama *bastoneras* o *bailladoras*; a quien porta la maruga de mayor tamaño y dirige el baile se le nombra *mayora de plaza*, más por su función dirigente que por la propia ejecución de la sonaja, denominada también *batón* en el créole que se conserva en Cuba; al chachá se le considera un bastón como los que usaban los maestros de baile cortesano.

Construcción

La elaboración del chachá es eminentemente artesanal, asumida por un hojalatero, por encargo de los ejecutantes. Con independencia de las diferencias morfológicas, existen elementos comunes en la confección de las sonajas de metal.

Por lo general, la materia prima es la hojalata que puede obtenerse en planchas de producción industrial o modificando la forma de recipientes de alimentos en conserva. También puede utilizarse zinc galvanizado, tomado de los latones para almacenar agua o de las planchas para los techos. Otro material es el acero inoxidable, al cual, por su dureza, se le da forma con un martillo, colocando la plancha sobre un tronco de madera.

Ortiz planteaba que las mejores marugas son las de cobre, pues no se oxidan, siempre están pulidas y brillantes, y tienen mejor sonido (1952-1955, v. II: 323). Hoy día no se localizan ejemplares de ese material.

Las planchuelas se perforan con un punzón o un clavo grueso golpeado con un martillo. Estos orificios se hacen de manera que formen cenefas, rombos o simplemente puntos alternos, pero siempre con carácter simétrico decorativo. Algunos ejemplares, como los de las congas camagüeyanas, no presentan perforaciones en la superficie del vaso.

Después se da forma a los recipientes, los cuales pueden ser cónicos o cilíndricos. En los cónicos, en casi todos los casos, se unen dos o más conos por sus extremos; si se hace por su base o parte más ancha quedan en forma de conos opuestos, variante esta muy

141 Luis Mariano Zayas, *Quintín*, n. 1930. Camagüey, ciudad, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989: 96); Raúl Calderón Figueredo, n. 1921. Jesús Menéndez, Las Tunas, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 604); Victoria Roles, n. 1934. Sagua de Tánamo, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 37).

extendida. Los cuerpos cilíndricos pueden ser cerrados en ambos extremos por tapas cónicas soldadas por sus bases a los bordes circulares. Otra variante consiste en conformar, propiamente, un cilindro metálico cerrado por tapas planas.

Muchos de estos instrumentos se fabrican en pequeños talleres caseros, en talleres de mecánica y en centrales azucareros. Las soldaduras se hacen con estaño.

Después de formar el receptáculo y hacer las soldaduras —si su forma lo requiere—, se le introducen municiones. La cualidad de las municiones depende de la sonoridad deseada. Cuando se quiere alcanzar un sonido suave, similar al de las maracas, se utilizan percutores vegetales, como begonia, aroma, maíz u otras semillas duras, según las preferencias del músico.

Si se desea un sonido más fuerte se echan piedrecitas o perdigones. Algunos practicantes le introducen arena para obtener un sonido más compacto y con mayor resonancia. Para lograr un sonido aún más fuerte y "metálico", se ponen remaches de alambre de cobre u otro metal disponible.

Una vez introducidas las municiones se procede a la soldadura del mango. Éste puede ser cilíndrico o cónico, y generalmente hueco, como el receptáculo. Algunos ejemplares mantienen la comunicación entre el vaso y el mango; las municiones pasan de un lado a otro, y como receptáculo actúa todo el cuerpo del instrumento. La variante más común presenta una soldadura gruesa, entre ambas partes; en ocasiones se usa una planchita metálica adicional que impide el paso de las municiones hacia el mango.

Queremos referirnos, de manera particular, a algunos aspectos de la construcción de los chachás de las tumbas francesas. En 1952, Fernando Ortiz describió en detalle esta sonaja: "compuesto de una gran *maruga* bicónica, colocada entre cintajos en el extremo alto de un largo *bastón* [de un metro de alto aproximadamente] Hoy día esta *maruga* (...) es toda ella de lata, así el *bastón* como la parte sacuditiva o verdadera *maruga*" (1952-1955, v. II: 146).

En su libro sobre la música de estas sociedades, Olavo Alén refiere que "Los chachás [de hoja de lata] pueden ser cilíndricos o de doble cono y como ornamento le cuelgan muchas cintas de colores" (1986: 52).

En las observaciones realizadas recientemente se apreció la utilización de latas de leche o de tomate en conserva como vaso para las marugas de las tumbas francesas, lo cual simplifica el proceso de elaboración, en tanto elimina la necesidad constructiva del receptáculo. Estos vasos se rellenan con semillas de Santa Marta (peonías). El mango o agarradera, que se hace con madera de guayaba, atraviesa la lata y queda fijado a su extremo superior por un clavo curvado. Se deco-



Chachá en manos de integrantes del grupo de tumba francesa de Bejuco. Sagua de Tánamo, Holguín, 1989.

ran con tiritas de telas diversas de colores llamativos; estas tiras se amarran a los bordes de la lata y en el extremo del mango. Las latas están cubiertas con pintura de aceite rojo y negro.¹⁴²

Entre las actuales variantes de los sonajeros metálicos se hallan sonajas en parejas machihembradas, independientes o unidas por un mango común de sujeción. Como ejemplo del primer caso tenemos el par de *chequeré*, *macho* y *hembra*, de las comparsas de Manzanillo. Están contruidos con hojalata y su forma se asemeja a dos embudos unidos por su parte más ancha. La diferencia fundamental entre ambos está dada por sus dimensiones y cantidad de percutores.¹⁴³

	Hembra	Macho
	(en mm)	
Longitud total	690	730
Longitud del vaso	430	490
Longitud del mango (a cada lado)	130	120

Una modalidad de este tipo de sonaja se presenta con un mango único y doble cono, unido a éste por el extremo del cono inferior (en milímetros):¹⁴⁴

Longitud total	270
Longitud del vaso	190
Longitud del mango	80

Entre los sonajeros vistos en la región occidental, predomina la variante de *maruga* independiente y algunas veces se presenta el vaso formado por doble cono, como el instrumento perteneciente a la agrupación Los Muñequitos de Matanzas. Este chachá tiene las siguientes dimensiones (en milímetros):

Longitud total	375
Longitud del vaso	155
Longitud del mango	220

142 Victoria Robles (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 37).

143 José Alejandro González Oduardo, *Pito*, n. 1931. Manzanillo, Granma, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 365).

144 José Alejandro González Oduardo, *Pito* (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 358 y 377).

Otra modalidad de estas sonajas es la llamada *chiquichaca* ubicada en Nuevitas, provincia Camagüey, y consistente en dos vasos de doble cono, unidos por el centro por un mango común, y en cada extremo queda un vaso.¹⁴⁵

La variante encontrada en la provincia Las Tunas presenta dos cilindros metálicos de igual tamaño, unidos por un mango común. En su interior tiene fragmentos de hierro, pues debe lograrse un mayor volumen sonoro, dada su participación en las congas de carnaval. Esta sonaja es la llamada *chacachaca*.¹⁴⁶

Longitud total	800
Longitud de los cilindros	200
Diámetro de los cilindros	100

Las medidas de estos instrumentos dependen de las preferencias y necesidades individuales de cada constructor, y los ejemplares observados se caracterizan por su diversidad.

En cuanto a la decoración predomina la pintura; además, de las perforaciones. Hay ejemplares que conservan el color metálico original, e incluso las inscripciones que traen el zinc o la hojalata, según su uso primario; muchas sonajas se pintan con esmalte plateado o aceite de diversos colores. Además de una función decorativa, la pintura protege el metal de la corrosión y oxidación, producidas por el sudor de las manos del tocador y la humedad del ambiente.

Ejecución

El tocador del *chachá* o *maruga* se mantiene por lo común de pie, parado o en marcha, incluso bailando—como en la tumba francesa—, caminando o “arrollando” en las congas. Durante un toque de rumba, el músico puede permanecer sentado.

En la ejecución se combinan dos movimientos básicos: el *alzar* y *dar* y el *sacudimiento*, de acuerdo con la función musical que adopte.

El instrumento puede sostenerse de tres formas fundamentales: agarre del mango, del mango y el recipiente, y del recipiente. En los dos primeros, estas modalidades de ejecución se efectúan tanto para las marugas singulares, como para las dobles unidas por un mango común.

Cuando las marugas singulares se sujetan por el mango, el brazo y el antebrazo del tocador forman un ángulo aproximado de 90° y el vaso de la sonaja se encuentra hacia adelante. En esta posición puede realizarse el *sacudimiento*; para lograr el *tremolo* sin interrupción, se eleva el brazo a la altura del hombro, con un ángulo aproximado de 45° entre el brazo y el antebrazo, agitando la sonaja con un movimiento de muñeca.

En la *maruga* mayor de la tumba francesa, se combina el movimiento de *sacudimiento* con el *golpear* del mango en forma de *bastón* contra el suelo.

Cuando la sonaja tiene un mango largo, común para dos vasos, éste se sujeta por el centro con una mano y se agita con movimientos hacia delante, aunque también, y en dependencia del largo del mango, pueden agarrarse con ambas manos. Esta variante de ejecución es propia de los tocadores de las congas.

Cuando se sujetan el mango y el recipiente, el dedo índice y el pulgar agarran el recipiente, mientras los tres dedos restantes sujetan el mango por la mitad superior. El instrumento puede sacudirse en alto y agitarse hacia delante. Esta modalidad de ejecución tiene la finalidad de amortiguar el sonido con la propia mano del músico.

Si el vaso no tiene mango o posee, como en algunos casos, unas prolongaciones cortas en forma de embudo trunco, se coge por el recipiente. Si los extremos de los embudos son suficientemente largos, la sonaja se coloca en forma horizontal, sosteniendo con cada mano sus extremos. Para el movimiento de *tremolo*, el tocador efectúa un movimiento rápido y ágil del antebrazo.

Función musical y social

En las fuentes bibliográficas cubanas acerca de la música de las sociedades de tumbas francesas se aprecian diversas opiniones acerca de la función de estos sonajeros metálicos, en dicha manifestación *músico-danzaria*. Al respecto señala Olavo Alén: “Estos *chachás* son tocados por los bailadores y con ellos no se ejecuta ningún ritmo específico. Son utilizados para lograr un mayor volumen sonoro en el local de la fiesta. Pero a pesar de ello, contribuyen a complicar aún más la *polirritmia* del resto de los instrumentos” (1986: 52).

Anteriormente, en 1955, la investigadora Elisa Tamames refirió que los *chachás* se mueven dentro de un *compás* y son dirigidos por la mayoría de plaza o por el *composé* (1955: 88). Esta afirmación no es compartida por Alén; pues, según sus investigaciones, afirma que “no hemos escuchado nunca que los *chachás* lleven un ritmo determinado y menos que se muevan dentro del *compás*” (1986: 52).

En este sentido, este autor estima que los *chachás* intervienen en la festividad en un segundo orden de importancia. Mientras las bailarinas cantan y bailan agitan, con mayor o menor intensidad, la sonaja según el ritmo y sentido de los cantos.

De manera indistinta, el *chachá* puede producir un ritmo determinado a manera de pulso o sumarse a la resultante sonora de todo el evento, de modo un tanto aleatorio, no susceptible de enmarcarse en un *compás* definido; pero sobre esto reviste destacada significación todo el sistema de señales que implica su ejecución, al indicar puntos clave dentro del desarrollo del evento sonoro y los momentos de la danza. Al respecto señala Ortiz: “En Cuba como en Haití, el *chachá* sirve

145 Heberto Díaz Rodríguez, *Chiqui*, n. 1922. Nuevitas, Camagüey, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989: 130).

146 Luis Echevarría Zamora, n. 1919. Amancio, Las Tunas, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 511).

en las tumbas francesas para indicar el fin de un canto. Entonces, una agitación rapidísima, descompensada e insistente del chachá rompe el ritmo del canto, y después comienza otro ritmo diferente” (1952-1955, v. II: 146).

Por ser este comportamiento más bien signico que propiamente musical, ninguno de los autores citados —ni nosotros en este trabajo— presenta transcripciones, dada la imposibilidad de reflejar mediante la notación musical el abigarrado complejo de sonidos y señales que presenta el toque de los chachás en la tumba francesa.

Esta sonaja también se empleaba en los conjuntos de *tahona*. En el presente se ejecuta un solo chachá, que efectúa un diseño rítmico equivalente al pulso metrorrítmico del toque. Este comportamiento rítmico se aprecia de manera parecida en todos los conjuntos religiosos y laicos en que participa. Ortiz indica el uso de la maruga metálica en los cultos de la santería, y la participación de varias sonajas a la vez con profusión de adornos alegóricos (1952-1955, v. II: 146).

Si bien el número de instrumentos hoy día resulta menor —limitándose por lo común a uno— y la morfología —sobre todo, su ornato— se ha simplificado, se aprecia una utilización menos religiosa y más abierta en fiestas de bembé, en sustitución de la sonaja de güira. Este reemplazo se observa, en lo fundamental, en los toques de *bembé haitiano* y en el *espiritismo cruzado*, manifestaciones muy peculiares de la región oriental; también se presenta, con menor frecuencia y profusión, en conjuntos de bembé de las provincias La Habana y Matanzas. Tal hecho provoca una ampliación de la función musical del instrumento, que asume las características de los toques del *acheré*.

Dentro del conjunto arará también tiene las mismas funciones referidas al *acheré*. En la actualidad, las sonajas de metal se tocan mucho más a menudo en la música folclórico-popular de carácter laico, como las congas y los conjuntos de rumba.

El uso de las variantes del chachá singular o compuesto por dos sonajas unidas —chiquichaca y chachaca—, resulta típico en las congas centro-orientales. Su función musical consiste en reforzar la sonoridad general del conjunto marcando el pulso rítmico y en momentos climáticos realiza trémolos que contribuyen a la creación de una fuerte atmósfera sonora. Cuando en estas congas se emplean parejas de sonajas machihembradas, la hembra ejecuta un ritmo más estable y reiterativo, y el macho, uno más figurativo.

En la rumba, la función del chachá resulta similar a la que asume el *acheré* en ese género.

Historia

A partir de la ya mencionada influencia directa de las migraciones de antillanos francohablantes a Cuba, a fines del siglo XVIII se establece el uso por ellos y sus descendientes de las marugas metálicas en las tumbas

francesas. No obstante, no puede descartarse la posibilidad de la presencia anterior del instrumento en suelo cubano, como parte de las influencias de otros grupos étnicos —sobre todo, de antecedente dahomeyano— asentados desde el siglo XVII en las plantaciones y ciudades del occidente.

Probablemente, algunos grupos africanos, con experiencia en la forja de metales, conocieron estas sonajas, pero no pudieron reconstruirlas en las condiciones de la plantación cubana, adoptando la maraca de güira de más fácil confección. Un viejo informante perteneciente al antiguo cabildo arará Espíritu Santo de Cienfuegos, refería que “las marugas arará eran originalmente de metal, pero después en Cuba los arará usaron también grandes marugas de güira. A principios de siglo, mi padre, para su comodidad, mandó hacer de nuevo la maruga de metal, pues es más resistente y suena más”.¹⁴⁷

La presencia de “negros franceses” en toda la región centro-occidental —sobre todo, en los campos cañeros de Trinidad, Cienfuegos, Matanzas y La Habana—, pudo haber influido en la adopción de sonajas semejantes al chachá en los cabildos congo de algunas localidades, como los de Trinidad y Lajas. Esta asimilación por los “conguitos” de la sonaja metálica también respondió a una recepción por afinidad cultural, pues en el área bantú de África Subsahariana resulta muy fuerte la presencia de los sonajeros metálicos.

En Angola, “al conjunto instrumental Patenga, acompañante de las danzas y cantos de *dibango*, se le añaden las *sangu*, idiófonos de sonaja, de recipiente de latón en forma de doble cono unido por las bases, rellenos de piedras y semillas pequeñas que sirven de percutores, y sin mango. Los *sangu* son tocados por los bailadores y por la persona que sirve de guía al grupo” (Vinueza y Pérez, 1984: 7).

En la descripción anterior se evidencia la semejanza morfológica y funcional entre el *sangu* y el chachá caribeño, y, aún más, la función tan similar que asumen estas sonajas en el evento descrito y en las tumbas francesas.

Las migraciones internas durante el siglo XIX y la incesante movilidad poblacional que ha propiciado el desarrollo económico y social cubano en este siglo, son causas fundamentales que han incidido de manera indirecta en el empleo de este tipo de idiófono en toda la Isla.

Todo este complejo de influencias por afinidad cultural ha podido contribuir a adoptar más recientemente el instrumento en géneros como la rumba, tanto en el occidente como en el oriente del país.

Un proceso de conversión constructiva determina su presencia en las congas de carnaval. En las agrupaciones de conga de las provincias Las Tunas, Granma y Camagüey se usaron grandes marugas de güira hasta la década del 50, época de la cual data la confección de los sonajeros que poseen actualmente las congas Rumbón Mayor, Los Canarios no Comen Coba y Los Príncipes Azules de la provincia Granma.

147 Conrado Abreu Romero, n. 1917. Cienfuegos, ciudad, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

En la Charanga de Bejucal, en provincia Habana, en esa década ocurrió un proceso semejante de sustitución en el material de la sonaja. Esto se debe a la necesidad —entre otras causas históricas no definidas— de contar en la conga con un sonajero de mayor sonoridad acorde con las exigencias del bullicioso carnaval contemporáneo.

Aunque el uso del chachá se ha generalizado, la fuerza de la tradición permanece más marcada en las provincias orientales.

Erikundi¹⁴⁸

Descripción y clasificación

Son idiófonos de golpe indirecto, de sacudimiento que se sujetan mediante una agarradera o asa. Compuestos por un recipiente de forma cónica —por lo general una canasta tejida con fibra vegetal— y con objetos duros en su interior. Se utilizan en pares (112.131.2).

Terminología

Estos sonajeros reciben el nombre de erikundi en medio de las prácticas religiosas y festivas de las sociedades abakuá y forman parte del conjunto instrumental biankomoko. Se conocen como chachá —aunque morfológicamente difieren de éste— en los conjuntos de conga de los antiguos cabildos Carabali Isuama y Carabali Olugo de Santiago de Cuba, por adopción de la costumbre de los inmigrantes haitianos y sus descendientes de designar con este nombre todos los sonajeros, tanto metálicos como los de güira o de cesta. El término chachá se ha extendido hacia occidente, donde algunos practicantes de los cultos abakuá lo emplean habitualmente. Como nombre genérico también se ha conocido, en todas las áreas de existencia del instrumento, la denominación maruga o *maruga de cesta*.

Pareja de erikundi ñañigos. Museo Nacional de la Música, Ciudad de La Habana, 1981.



148 Carmen María Sáenz Coopat, autora.

149 Enrique Mesa Céspedes, n. 1945. Matanzas, ciudad, 1988 (Col. L. Neira).

Otra práctica actual, observada igualmente de manera generalizada, es nombrar *macho* a la sonaja más aguda y *hembra* a la más grave, también pueden aplicarse los vocablos *primo* y *segundo*.

Ortiz y Lydia Cabrera las llaman, además, maracas o maracas de canasta o maracas erikundi, aunque no hemos apreciado el uso actual de ese término por los informantes (1952-1955, v. II: 106; 1975: 24).

A las erikundi —de gran valor sacramental— también se les llama, entre los abakuá, *erikundi yuansa*, porque las porta un personaje o *plaza* nombrado moruá yuansa, quien se encarga de llamar a los espíritus a través de cantos invocatorios rituales (Cabrera, 1975: 24).

Entre los abakuá de la ciudad de Matanzas se recogió el término *afrañaniya-bekundi* para denominar a las erikundi, pero su uso se limita a las prácticas religiosas.¹⁴⁹

Según Fernando Ortiz, el término erikundi tiene un origen carabali. “Algunos ñañigos con frecuencia llaman también *hekundi* a estas maracas *erikundi*, en su lengua ritual. Voz formada probablemente de las efik *be* ‘proceder’, ‘pasar adelante’, de *kuet* ‘ver’ o ‘llamar’ y de *item*, que es palabra que los efik usan para significar el *ireme* de su sociedad secreta. También las denominan *ekuefin*; de *ékue*” (1952-1955, v. II: 111).

Karl Laman reconoce la presencia del vocablo no sólo en la región del Calabar sino en toda el área bantú de África Occidental Subsahara. Así señala la voz *kunda* como “*cliquette (de bois)*” [de madera] que se empleaba para “*lokila nkisi*”; es decir, conjurar a un fetiche; Laman también presenta *kundi* como un fruto vegetal similar a una naranja, y *kundi* o *kundo* como otro fruto, de la planta *nsafu* (*Dict. kikongo-français...*, 1936: 336).

Estas denominaciones de frutos vegetales se relacionan con los materiales con que se confeccionan las sonajas de vaso como las maracas, lo cual pudiera interpretarse como un término genérico, aplicado también en algunas regiones de África Occidental Subsahara (*Dict. kikongo-français...*, 1936: 336).

Asimismo, Laman menciona voces bantú como *nkundi* que se identifican con la condición de pareja de estas sonajas. “*nkundi*, pl. *hak*. ami, compagnon [amigo, compañero]” (*Dict. kikongo-français...*, 1936: 734). El uso musical de este sonajero también puede tener relación con el vocablo *nkunga* que, según Laman, significa canto, canción, poema, salmo (*Dict. kikongo-français...*, 1936: 735).

Durante las ceremonias y fiestas abakuá, el tocador de estas sonajas recibe el nombre de *moruá erikundi*, pues es un iniciado o un plaza del juego quien asume la ejecución del instrumento (Cabrera, 1975: 24). En las congas carabali de Santiago de Cuba, al ejecutante de la maruga de cesta o chachá se le nombra *marugero*.

Construcción

La construcción de las erikundi se basa en un proceso totalmente artesanal. Entre los ejemplares observados y vigentes, encontramos algunas variantes en los materiales para su elaboración. Los más significativos son: receptáculo formado por fibra vegetal tejida y fondo de güira, armazón de alambre entretejida con fibra vegetal y fondo de güira, armazón de alambre entretejida con fibra vegetal y fondo de *playwood*, armazón de alambre forrada con saco de yute u otra tela resistente, armazón de alambre entretejida con tiras de nylon y fondo de *playwood*, armazón de junquillo o madera flexible forrada con cartón y fondo de madera o cartón, y armazón de alambre forrada con cuero y fondo de *playwood*. A las anteriores se añade la referencia dada por Ortiz acerca de un ejemplar con el fondo de lata (1952-1955, v. II: 106), pero esa modalidad no se ha recogido en nuestros trabajos de campo. Entre las tipologías descritas, la más común y difundida consiste en una armazón de alambre entretejida con fibra vegetal y fondo de *playwood*.

Estas sonajas —con independencia del material usado en ellas— tienen como característica distintiva la existencia de un receptáculo en forma de vaso piramidal con asas de sujeción y cerrado en la base.

La definición del diámetro del fondo constituye uno de los principales aspectos que ha de tomarse en cuenta al enfrentar la confección del instrumento. Cuando a principios del presente siglo se empleaba el fondo de una güira, se buscaba una con un diámetro que, al cortar una semiesfera, se lograra abarcar el árca deseada. Este material ya no resulta común, sólo hemos podido saber de su existencia por antiguos ejemplares conservados en el Museo Nacional de la Música.

En la actualidad resulta habitual utilizar un pedazo de *playwood*, pero hasta la década del 50, aproximadamente, servía cualquier otra madera —con preferencia el pino—, la cual se rebajaba y lijaba hasta lograr un grosor de 20 mm. Con la aparición del *playwood* en el mercado, se facilitó este proceso encaminado a rebajar la madera, y el constructor trata siempre de buscar una plancha fina de 15 o 20 mm. Se toma la madera y con un lápiz se le marca el diámetro deseado; se corta circularmente con un serrucho, pudiendo emplear también una segueta gruesa. Una vez cortada la circunferencia, con un punzón se le abren los orificios por donde se va a ensartar el alambre. Éstos —por lo regular entre 14 a 20— se marcan equidistantemente. Si se le practican 20 orificios, el alambre se corta con un alicate en diez tramos largos que se doblan en forma de *U* y de esta manera se ensartan. Los extremos del alambre se trenzan y con ellos se forma el mango de la sonaja. Siempre debe usarse *alambre dulce* (hecho de hierro dúctil y maleable), pues no se oxida y no pesa. El fondo de madera o *playwood* puede forrarse

con una pieza de piel o *vinyl*, para que no se vea el ensarte de alambre; la piel se clava al borde de la pieza de madera con clavos muy pequeños “de zapatero” y también puede pegarse con baje.¹⁵⁰

En las confecciones que se sirve de la cestería para revestir el vaso de la sonaja, se usa, por lo general, tejido de guaniquiqui, identificado por Esteban Pichardo en su diccionario como bejuco de canasta (1985: 301). La armazón también puede forrarse con fibras de coco, yagua, o la fibra interior de la caña-brava.

La fibra puede tomarse verde, aunque se prefiere seca. Se moja con agua y se teje aún mojada, luego debe dejarse secar por dos días. Los instrumentos de función religiosa suelen dejarse con el color natural de la fibra y los destinados a presentaciones no rituales pueden pintarse con esmalte o aceite de vivos colores. La cestería cubre toda la superficie de la armazón de alambre, incluso el mango. Este mango no resulta resistente para largas horas de toque; por tanto, se forra por encima de la fibra con una tela para preservarla del sudor de las manos y atribuirle durabilidad.

Algunos chachá o erikundi utilizados en conjuntos artísticos o en representaciones de carnaval, se forran con tiras de *nylon* de colores llamativos. El motivo de esta incorporación se debe, ante todo, a la búsqueda de una mayor durabilidad.¹⁵¹

En ejemplares para los ritos se aprecia, en ocasiones, que la armazón de alambre y fibra está forrada con telas de colores enteros, estampadas a rayas o con saco de yute. Cuando la tela es de color entero pueden decorarse con firmas abakuá pintadas. Otro elemento decorativo es el *beleme* o *belefe*, especie de flecos gruesos hechos de fibras deshilachadas de cáñamo o pita —criollamente llamada empita—, la cual también usan los iremes en sus trajes (Cabrera, 1975: 24).

Dentro de las sonajas se echan semillas de cualquier tipo, pero las más comunes son las de mate, guacalote y chícharos, que se combinan con piedrecitas, perdigones, plaquitas metálicas —que les dan mayor sonoridad— y chapas de botellas aplanadas con un martillo. Las semillas apagan el sonido metálico de las chapas: por ello, las marugas para tocarse en fiestas públicas como los carnavales tienen mayor cantidad de cuerpos metálicos en su interior, logrando mayor brillantez tímbrica y volumen sonoro. Las sonajas rituales pueden poseer municiones metálicas, pero en menor medida; pues se desea obtener un sonido seco y apagado.

Otra variante constructiva —no muy común— emplea cuero o pergamino de res o venado para forrar la armazón de alambre. El cuero se clava al fondo de *playwood*, y en los ejemplares descritos, la cesta tiene en el extremo superior otra circunferencia de *playwood*, en la cual se clava el extremo superior del cuero.

150 La descripción constructiva se basa, en lo fundamental, en el testimonio de Ramiro Hernández Almiral (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

151 Justo Pelladito Hernández, n. 1945. Plaza de la Revolución, Ciudad de La Habana, 1990 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

En estos ejemplares puede apreciarse que el mango es de madera y pegado con cola a la circunferencia superior.¹⁵²

Las medidas de estos sonajeros varían según el criterio del artesano y su empleo posterior. Las marugas rituales son algo más grandes que las de los conjuntos artísticos y de carnavales. En estos últimos deben ser más ligeras, con menos volumen y peso, para contribuir a la movilidad escénica. No obstante, en los ejemplares observados se aprecia una regularidad en el tamaño, actuando como elemento diferenciante el alargamiento o achatamiento de la cesta. A continuación se ofrecen las medidas más regulares:

	Hembra	Macho
	(en mm)	
Altura total	297	317
Cesta		
altura	240	260
diámetro de la tapa	150	150
diámetro de la base	170	170
Asa		
altura respecto de la tapa	57	57
Anchura	50	50
longitud	240	240

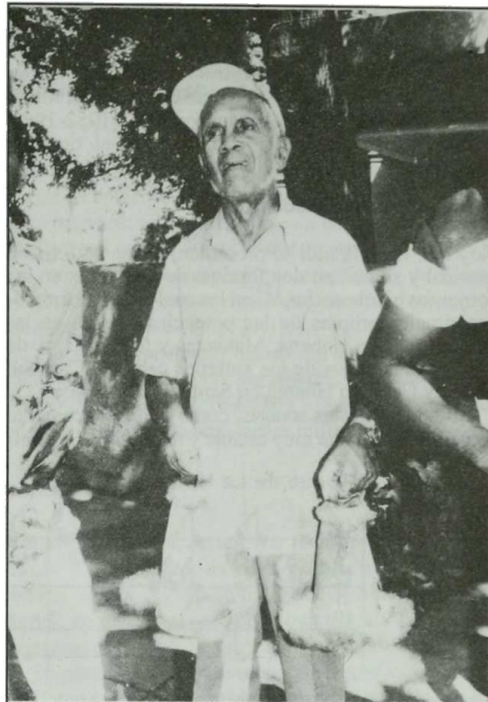
Ejecución y caracterización acústica

El ejecutante permanece de pie con los codos a nivel de la cintura y con las marugas colocadas hacia delante. Por lo general, el tocador no permanece estático, durante los eventos religiosos o festivos le caracteriza una ejecución traslaticia.

Estas sonajas se tocan en pares, sujetando el músico una en cada mano. Por lo común, con la mano izquierda sostiene el macho y con la derecha, la hembra. La sujeción se hace tomando la sonaja con la palma de las manos hacia abajo, presionando sobre el asa con los dedos meñique, anular, medio e índice de cada mano; el sacudimiento se produce mediante un movimiento del antebrazo y un ligero giro de la muñeca, golpeando hacia abajo con las dos a la vez o alternando el movimiento.

En algunos momentos climáticos de la interpretación pueden agitarse con fuerza las sonajas, levantan-

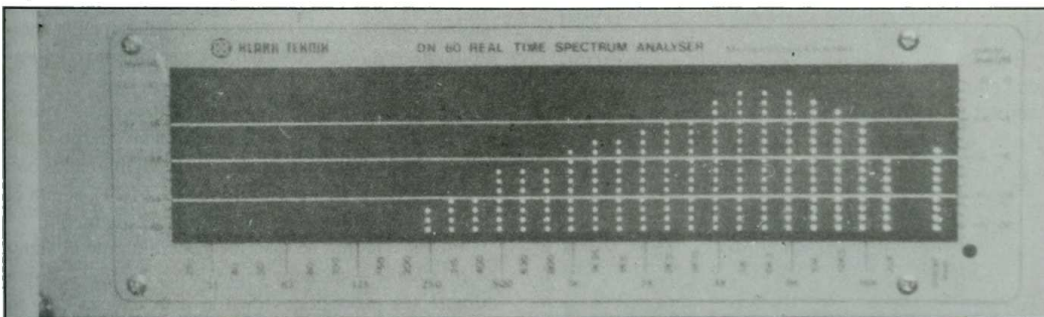
Foto: Frank Escariz



Ejecución de erikundi durante grabación en CIDMUC. Plaza de la Revolución, Ciudad de La Habana, 1988.

do el tocador ligeramente los brazos. Estas sonajas se caracterizan por poseer un sonido opaco y seco; estas peculiaridades sonoras se corresponden con los parámetros resultantes de la medición acústica realizada, en la cual se apreció un tiempo de caída de 0,57 seg. para el erikundi más grave y 0,43 seg. para el más agudo. La altura del sonido que producen se mueve en un rango de bajas-medias frecuencias hasta las altas, con valores notables entre 2 kHz y 16 kHz.¹⁵³ El toque más grave resulta menos seco que el más agudo, pues tiene mayor tiempo de reverberación y en la mezcla de ambas erikundi se produce una disminución sustancial del tiempo de caída hacia 0,33 seg. La sencillez de la ejecución personaliza a este instrumento.

Espectro del sonido de la ejecución combinada de ambas erikundi.



152 Ramiro Hernández Almira (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

153 Los ejemplares medidos acústicamente pertenecen al Conjunto Folklórico Nacional en Ciudad de La Habana.

Fernando Ortiz cita una modalidad de ejecución de la maraca de canasta empleada por los mina en Cuba, no detectada en nuestros trabajos de campo: "Se tañían en parejas, golpeando el músico el fondo o 'culo' de las mismas sobre sus rodillas" (1952-1955, v. II: 111).

Función musical y social

Hoy día, las erikundi se presentan, según su función musical y social, en dos formas: de una parte, en los conjuntos biankomeko,¹⁵⁴ en los cuales asume funciones rituales propias de las potencias abakuá en las ciudades de La Habana, Matanzas y Cárdenas, y, de otra, en las congas de los antiguos cabildos Carabali Olugo y Carabali Isuama en Santiago de Cuba.

El toque de estas sonajas, como parte del conjunto biankomeko, resulta muy estable y reiterativo. Su com-

portamiento rítmico se asemeja a los toques Efí y Efó, con la única y peculiar diferencia del tempo, más acelerado en Efí y más lentos y pausados en Efó.

El toque de las erikundi y de los itones —palos que percuten sobre la caja del *bonkó enchemiyá*, a manera de catá o guagua— se parece, aunque es evidente la diferenciación de alturas y timbres entre sonajas e itones. Ambos idiófonos mantienen un diseño rítmico que actúa como línea rítmica complementaria de la línea conductora del ekón. Estas características se aprecian tanto en los toques de La Habana, como en los de Matanzas.

Ha de destacarse la adición, en el primer y último sonidos del grupo que efectúan itones y erikundi, de otro sonido que semeja la ejecución de un mordente simple (de una nota); al tocarse por ambos —erikundi e itones—, éste provoca una resultante próxima a una nota doble.

a) Toque de La Habana

b) Toque de Matanzas

(Neira, 1992)

En las congas de los cabildos carabali de Santiago de Cuba, se utilizan una o dos parejas de erikundi o chachás. Una de ellas, a la que llaman *la primera*, de sonidos más graves, realiza el "fondo", y una segunda pareja de tono más alto, el "repique", asociando sus funciones a las de los membranófonos más graves y más agudos (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 238).

En los toques del cabildo Carabali Isuama, el orden de entrada de los instrumentos participantes es: hierro, requinto, quinto, tumbas y, por último, se incorporan los chachás.

El toque de las sonajas se caracteriza por su estabilidad como línea complementaria respecto de la línea conductora que realizan las campanas.

(Col. Jimeno, 1995)

Las erikundi poseen, además, funciones rituales como objetos de culto, los cuales reciben en conjunto también el nombre de *potencia*. Se utilizan en la ceremonia *Ekoria Itia Abakuá*; o sea, nacimiento o consagración de una nueva potencia.

Los instrumentos ñañigos, como otros de uso ritual, deben ser "rayados"; o sea, llevar en su cuerpo algunos signos gráficos del sistema *ereniyó*; marcados con yeso amarillo o blanco (Cabrera, 1975: 24), según el tipo de rito: ordinario o fúnebre, respectivamente.

En las erikundi se inscribe generalmente el signo de *enkrikamo* —cazador y jefe de los iremes—, quien durante las procesiones desfila a la cabeza con su tambor del mismo nombre.

¹⁵⁴ El conjunto biankomeko está integrado por cuatro membranófonos —tres nkomo y un bonkó enchemiyá—, un ekón, dos itones —ya en fase de desaparición— y las erikundi.

Ortiz menciona que en el cuerpo de las erikundi rituales, forradas con tela o cuero, se pintaba la firma o anaforuana del enrikikamo. Pero, por otra parte, Lydia Cabrera expresa que sólo se les hace una pequeña crucecita con yeso amarillo (1975: 24).

Historia

Es indudable la ascendencia africana de este instrumento que, con ligeras variantes constructivas y terminológicas, se localiza en toda el África Occidental Subsaharana.

Curt Sachs consideró que en excavaciones del neolítico, pero de edad más reciente y en restringidas áreas geográficas, surgen como idiófonos los sonajeros de cestería. Esta cronología se estima igualmente como un reconocimiento a la capacidad y destreza del ser humano para elaborar instrumentos de relativa complejidad (*Real-Lexicon...*, 1964: 3).

El padre Labat vio en Guinea, por 1725, esas maracas forradas por un cestillo de mimbre lleno de conchitas. Otros investigadores del siglo XIX las detectaron en varias regiones del continente, sin determinar su procedencia bantú o semibantú, lo cual tampoco precisa Ortiz (1952-1955, v. II: 112).

Este mismo autor indicaba que, en 1825, el investigador Foa había observado el uso de sonajas de canasta por los dahomeyanos, y afirmó que sus “descendientes aún la usan a veces en sus cabildos de Cuba” (1952-1955, v. II: 112). No obstante esta afirmación, durante los trabajos de campo no supimos de la existencia actual o el recuerdo de estos sonajeros entre los descendientes de arará en Cuba.

En el territorio cubano, las marugas de cesta están relacionadas con los grupos de ascendencia carabalí; sobre todo, en la región occidental, donde se asentaron fuertes núcleos en La Habana, Matanzas y Cárdenas. Estas ciudades han constituido históricamente los centros de desarrollo de las sociedades abakuá. En el siglo XIX, otros grupos de menor significación se ubicaron en la región oriental, donde no desarrollaron manifestaciones religiosas de este tipo, tal vez por no formar un grupo cohesionado y numeroso; aquí se integraron a las ya fuertes tradiciones carnavalescas de la ciudad de Santiago de Cuba, donde fundaron los cabildos Carabalí Isuama y Carabalí Olugo.

Estos cabildos, además de la inicial función de sociedades de socorro y ayuda, formaron congas que salían en el periodo de festejos y a las que incorporaron algunos toques de procedencia carabalí y, organológicamente, las sonajas que nos ocupan.

Acheré¹⁵⁵

Descripción y clasificación

Idiófono de golpe indirecto, de sacudimiento correspondiente a la variedad de sonaja de vaso. Compuesto por un receptáculo, habitualmente esférico, con percutores internos. El receptáculo está unido a un mango, mediante el cual se sujeta el instrumento (112.131.2). En otros casos se emplea un receptáculo de forma cilíndrica con percutores internos. Se toma por su parte media al sacudirse (112.131.1).

Aunque el principio básico del instrumento y su morfología resultan muy semejantes a las maracas, la diferencia esencial entre ambos sonajeros está en que el acheré constituye una sonaja individual.

Terminología

Acheré o cheré resultan los términos más difundidos y generalizados para nombrar este instrumento en la región centro-occidental del país, donde su uso se asocia con los cultos y conjuntos instrumentales de la santería.

Su participación en eventos y agrupaciones laicas, así como la pérdida del vocabulario tradicional por los practicantes más jóvenes, han provocado que, de ma-

Acheré de la agrupación Arará Dahomé. Perico, Matanzas, 1981.



Foto: Carlos Manuel Fernández

nera alternativa y muy generalizada, también se le nombre maraca (siempre en singular) o maruga;¹⁵⁶ vocablo que a menudo se aplica popularmente para denominar en singular o en plural todos los sonajeros. Esteban Pichardo describe este instrumento con la voz maruga en *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas* (1985: 415-416).

En la región centro-oriental de Cuba no se conoce popularmente el vocablo *acheré*, a causa —entre otros múltiples factores— de la expansión tardía de los cultos y música de la santería hacia esa región, tras la década del 30 del presente siglo; por tanto, el término no pertenece al vocabulario tradicional. En su lugar se utiliza *chachá* forma de nombrar los sonajeros de antecedente haitiano. Los asentamientos haitianos en esta región resultan numerosos desde fines del siglo XVIII hasta la fecha. También en esta área se alternan indistintamente los términos *maraca* y *maruga* para designar este instrumento. Otra forma muy cercana fonéticamente a *acheré* es *achiddí*, empleada entre los practicantes cubanos de la Regla Arará.

La voz *acheré* está consignada en trabajos musicológicos y etnográficos cubanos como *atchéré* (*Dicc. de la música...*, 1981: 37; León, 1974: 42). En su obra, la investigadora Ana V. Casanova indica *atchéré* como vocablo alternativo o sinónimo (1988: 68). Si bien esta variante en la palabra resulta frecuente en la literatura, los practicantes religiosos y tocadores no la emplean; esta adición de la *r* puede deberse a la característica de la explosión de la *a*, en la pronunciación de los vocablos yoruba, muy común en el habla popular cubana actual. Importa recalcar que los informantes entrevistados identifican la sonaja como *acheré*.

Fernando Ortiz, Argeliers León y Rogelio Martínez Furé, afirman que el vocablo *acheré* es de procedencia yoruba. Respecto a su significación, Ortiz plantea que “La voz *acheré* no debe confundirse con *oché* ni con *aché* que son términos litúrgicos de los lucumi. *Acheré* parece provenir de dos vocablos yorubas; de *aché*, que significa ‘poder’, ‘orden imperativa’, ‘aprisa’ y también ‘milagro’, y de *eré*, que es una voz equivalente a ‘poder’, ‘mandato’, ‘plegaria’ e ‘imprecación’, y también quiere decir ‘imagen’, o ‘ídolo’. Como quiera que los *acheré* sólo se emplean para llamar imperiosamente a los dioses, para que ‘acaben de bajar’ cuando son remisos y para asegurar su presencia, anunciándoles los sacrificios que se hacen en su honor y la ofrenda de su comida, el significado de la palabra *acheré* resulta bien claro e inteligible” (1952-1955, v. II: 85).

El significado del término está en relación directa con la función social original del instrumento, lo cual trataremos más adelante.

Resulta prácticamente imposible fijar cuándo se introdujo esta palabra en el vocabulario religioso y popular. Su aplicación puede asociarse a los primeros ritos yoruba en Cuba, aun antes de aparecer la santería

y la utilización de los tambores *batá* —conjunto al cual se integra el *acheré*— en la segunda mitad del siglo XIX.

“Por corrupción, en Cuba suele a menudo denominarse *acheré* a todo instrumento formado como un sonajero y que es utilizado en los ritos” (Ortiz, 1952-1955, v. II: 80). Esta afirmación de Ortiz aún es válida; y entre algunos informantes paleros¹⁵⁷ pudo comprobarse el empleo de esta sonaja, tanto en función ritual como musical, nombrándola *acheré* o *maraca*, sin término alguno de antecedente bantú.

No tenemos referencias del uso en Cuba de vocablos como *kinsangwa* (Vinueza y Pérez, 1984: 20, 22), hallado por el equipo de investigación del CIDMUC en Angola, donde se adopta para nombrar sonajeros parecidos al que nos ocupa. Un anciano informante de Cienfuegos nos dijo que “la *maraca* que acompaña a los tambores congos se le llama en Matanzas *kindungwa*”; término no verificado en esa provincia.¹⁵⁸ Sin embargo, creemos importante consignarlo por ser el único vocablo bantú localizado actualmente en el territorio nacional para designar un idiófono con peculiaridades similares al *acheré*. Aunque Ortiz dice que se usó una sonaja con el nombre congo de *nsansi* en las prácticas de la *makuta* (1952-1955, v. II: 64).

En *Música y músicos de Latinoamérica*, Otto Mayer Serra señala que a estas sonajas también se las llama *güiro* (1947:72-73). Posiblemente, algunos informantes hayan aplicado este término como genérico, pero lo hallado en el presente, muy próximo a este vocablo, es *güira*, utilizado escasamente en los municipios de Güines y Morón, en las provincias Habana y Ciego de Ávila, respectivamente. Asimismo no existe palabra específica para nombrar al tocador de la sonaja.

Construcción

El *acheré* se construye habitualmente por su ejecutante principal o la persona encargada en especial de conservarlo y decorarlo para las funciones rituales.

En el presente, la tipología generalizada tiene como esfera un fruto seco de *güira* cimarrona y mango de madera. La selección y preparación de la *güira* y el resto de los pasos a seguir para la elaboración del instrumento, son similares a las practicadas en la confección de las *maracas*; no obstante, este sonajero presenta características muy singulares en su decoración y algunas variantes que responden más a principios simbólico-decorativos, que a necesidades sonoras particulares.

El tamaño de la esfera de *güira* varía según las preferencias del constructor o el ejecutante; en general, la esfera del *acheré* es de mayor circunferencia que las de las *maracas*. Esto se debe a que con una sola sonaja es necesario lograr un timbre grave y mayor volumen de sonido.

156 En *Nuevo catauro de cubanismos*, Ortiz señala de *maruga*: “Esta voz se aplica en Cuba a instrumentos sonoros muy diversos, particularmente a los llamados *sonajeros* cuyo nombre no suele usarse en el lenguaje familiar cubano” (1985: 348).

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

158 *Felipón*, n. 1889. Abreus, Cienfuegos, 1984 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

Hemos visto que el *acheré* lleva, por lo común, el mango pegado a la esfera con pegamento —baje o cola—; aunque también puede fijarse con un clavo y remache de chapillas de plástico o metal, pero con menos frecuencia.

Una vez fijado el mango, se pasa a la decoración de la güira; con preferencia se aplica pintura de aceite o esmalte que es más duradera, pero se le debe dar una sola “mano” o pasada, para que no se hermetice por completo el fruto y no se afecte la sonoridad. El decorado también se hace con temperas y acuarelas, pero es necesario retocarlo muy a menudo, pues la humedad decolora rápidamente estas pinturas de agua.

Hoy día resulta muy común pintar la esfera con un solo color, generalmente rojo, negro o azul; sobre todo, en los conjuntos de rumba. Pero los *acheré* de los conjuntos religiosos poseen, por lo regular, una decoración sencilla, consistente ante todo en franjas o cenefas de colores vinculados con la simbología religiosa. En algunos juegos de batá de Ciudad de La Habana hemos observado el uso de una maraca grande de güira con la esfera y el mango sin pintura alguna.¹⁵⁹

Entre los ejemplares vistos con esfera de güira hemos recogido dos, representativos por su morfología y dimensiones.¹⁶⁰

	<i>Acheré I</i>	<i>Acheré II</i>
	<i>(en mm)</i>	
Longitud total	395	400
Güira		
longitud	100	75
diámetro	84	107
Mango		
longitud	295	325
diámetro	15	20

Una variante frecuente posee, sobre un mismo mango, dos o más esferas de güira. En la confección de este tipo de *acheré* se sigue el criterio de combinar timbres graves y agudos, variando el tamaño de la esfera y la cantidad de percutores, como el principio seguido en las maracas.¹⁶¹ En un mango largo de madera están insertadas tres güiras grandes, de manera que el mango resulta sobranar por ambos extremos. Las güiras están rellenas con semillas de flamboyán y granos de chicharo. Entre la primera y la segunda de esas güiras se encuentra una especie de collar, formado por cinco güiras muy pequeñas enlazadas con un alambre y rellenas con chicharos.

No se han observado esferas plásticas en la construcción del *acheré*, aunque no puede descartarse la tendencia a su participación en conjuntos de rumba e, incluso, en toques de bembé y palo, con requerimientos rituales menos rigurosos.

Una modalidad actual y excepcional del sonajero se construyó por el informante Juan Rivero, de Ciudad de La Habana, y consiste en un *acheré* hecho con un tubo plástico; los extremos del tubo están cerrados con dos tapas de cartón-tabla pegadas con baje y como municiones empleó semillas de flamboyán. Para su decoración pintó el tubo con aceite de color rojizo con vetas en *carmelita*.¹⁶² Las medidas de este *acheré* (en milímetros) son:

Longitud	367
Diámetro	100

Estos dos últimos ejemplos pueden verse en el pliego a color.

En el epigrafe dedicado al *acheré* en *Los instrumentos de la música afrocubana*,¹⁶³ Ortiz describe otras tipologías de esta sonaja que hoy día no tienen función musical y escasa función ritual: “Los típicos y antiguos *acheré* son siempre maracas pedunculares; pero hoy día suelen hacerse con maracas *enmangadas*. En todo caso acostumbran adornarlas con un forro en el mango, hecho de cuentas o abalorios ensartados y de los colores rituales del santo respectivo y también con pinturas, generalmente geométricas” (1952-1955, v. II: 81).

También se refiere a ejemplares de este instrumento con una tela o red recubriendo la güira. A la tela se cosían cuentas, que podían ensartarse en el caso de la red. Observó esta tipología en la década del 20 en el templo del antiguo cabildo Santa Bárbara en la ciudad de La Habana. Asimismo señaló el uso más generalizado de esta tipología —que denominó *maraca de red*— en la región oriental de Cuba, donde también era llamada *chachá* (Ortiz, 1952-1955, v. II: 115). No se ha comprobado su participación actual.

Siguiendo las descripciones orticianas, ya a principios de la década del 50 comienza evidentemente a generalizarse la simplificación en la construcción y decoración del instrumento.

Ejecución y caracterización acústica

Al ejecutar el *acheré*, el tocador está por lo común de pie; sujeta con la mano derecha el mango de la sonaja —o viceversa, si es zurdo—, quedando la güira casi a la altura del pecho formando un ángulo aproximado de 90° entre el brazo y el antebrazo: el cual se agranda cuando baja el antebrazo para el sacudimiento. En esta forma de ejecución se combinan, además, sutiles movimientos del hombro y la muñeca.

El movimiento básico al tocar esta sonaja responde al principio de *alzar* y *dar*. El instrumento puede sostenerse de tres formas: agarre del mango; del mango y de la güira, y de la güira.¹⁶⁴

159 Juegos de batá pertenecientes a Amador Herrera; Gilberto Herrera (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

160 Las medidas pertenecen a ejemplares muy valiosos de los fondos del Museo Nacional de la Música.

161 Ejemplar perteneciente a Andrea Zulueta Duquesne (Diario de campo, Ciego de Ávila, 1987: 171-172).

162 Juan Rivero (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

163 Lo relativo al *acheré* se encuentra en el volumen II entre las páginas 80-86.

164 Las tres formas de ejecución se detallan en el epigrafe de ejecución de las *maracas* en esta misma sección.

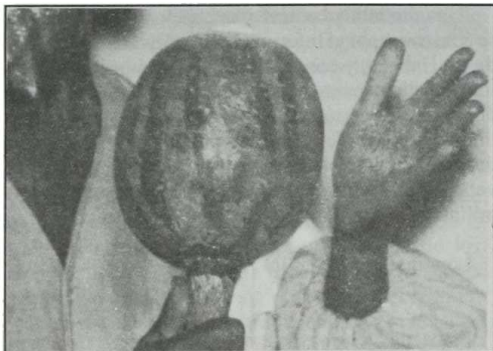


Foto. Carlos Manuel Fernández

Ejecución de *acheré* por un integrante de la agrupación Alagardé de Ochún, Banaguises, Colón, Matanzas, 1981.

En todo el país, la forma más difundida es la de agarre del mango, pues no necesita, dadas las peculiaridades de los conjuntos instrumentales en que participa el instrumento, amortiguar o moderar el sonido; además, el tiempo de reverberación que caracteriza el sonido del *acheré* es corto con valores de 0,57 seg. aproximadamente en su caída.

El rango de frecuencia en que se mueve la sonoridad del *acheré* se refleja en un espectro que oscila entre 1 kHz y 12,5 kHz, con mayor amplitud entre las frecuencias medias y medias altas. Este rango de frecuencia contribuye a que su sonido sea audible y se destaque dentro del conjunto de membranófonos.¹⁶⁵

En algunos momentos climáticos del toque puede obtenerse el efecto de trémolo, agitando la sonaja sin interrupción. En este caso, el tocador eleva el brazo a la altura del hombro, agitando la sonaja. La esfera llega a situarse, incluso, por encima de la cabeza del ejecutante.

Para la ejecución de la variante tipológica consistente en un cilindro plástico, éste se sujeta con la mano por la parte central.

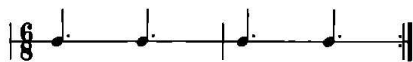
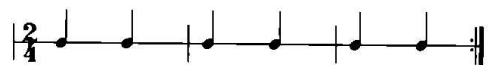
Durante un toque o una fiesta, varias personas pueden asumir el papel de tocador del *acheré*; en general, varios participantes se rotan en la ejecución, y con frecuencia la efectúa el cantante solista. En el conjunto de tambores batá, el tocador del *acheré* notiene que cumplir las rigurosas normas religiosas de los tamboreros, aunque sí debe ser necesariamente un santero quien asuma esta función.

Función musical y social

La función principal de esta sonaja en todos los conjuntos instrumentales en que participa —arará, batá, bembé, conga, dundún, gangá, kinfuiti, palo, radá, rumba, tambourin—, consiste en marcar el pulso metrorrítmico del evento musical —como línea complementaria— y contribuir a enriquecer tímbricamente la resultante sonora del conjunto.

La presencia más relevante del *acheré* está en el conjunto de tambores batá, el cual integra de manera invariable: “los *acheré* no se suenan mientras en los tambores batá se tañen sus *llames* sagrados; pues entonces son los tambores los que *llaman*. Tampoco se agitan aquéllos cuando los tambores tocan solos el *Oru de Igbody*, porque entonces no hay el propósito ni la posibilidad de que un ‘santo’ se ‘suba’” (Ortiz, 1952-1955, v. II: 282).

Cuando comienza la fiesta y se hacen los toques para los bailes de los santos, se incorpora el *acheré* junto con los batá. Los toques del *acheré* en este conjunto resultan muy estables y sólo presentan variaciones excepcionales durante la interpretación. Su función más común es realizar el pulso rítmico. Este comportamiento se ejemplifica en diferentes toques para Elegguá y Oggún (1), Oyá (2) y Changó (3). En la denominada *Meta de Changó* se repite igualmente la estabilidad, pero en este caso varía el metro de 6/8 a 2/4.¹⁶⁶



Aunque la presencia del *acheré* resulta muy común en los diversos tipos de conjuntos de bembé en toda Cuba, su empleo es circunstancial —si existe y está a mano la sonaja— y no resulta imprescindible, pues en estos conjuntos la línea conductora la efectúa el idiófono de metal. Mas, en los conjuntos de *bembé de fundamento* y de tambores dundún, típicos de las provincias centrales y, en especial de Cienfuegos, el *acheré* participa siempre en el toque, marca el pulso y en todo el repertorio mantiene una cadena estable de relaciones temporales. Los valores más cortos corresponden al alzar la mano y los más largos, a la caída, que conforma un complejo sonoro producto del sacudimiento. Este tipo de función es común a diversos toques de bembé y en otros conjuntos afines de ejecución esporádica y microlocalizada, como el conjunto gangá de Perico, Matanzas.¹⁶⁷

165 Las mediciones acústicas se hicieron con dos ejemplares de *acheré* del Museo Nacional de la Música.

166 Todas las transcripciones de *acheré* en conjunto de batá fueron realizadas por Tomás Jimeno.

167 Las transcripciones de los dos ejemplos siguientes fueron realizadas por Carmen María Sáenz Coopat.



El carácter ocasional que se aprecia en la participación del *acheré* en los conjuntos de *bembé*, también se observa en el uso de esta sonaja en los toques de palo. En estos toques, el pulso rítmico se marca a partir de un movimiento corto de alzar y dar.



En los toques de *kinfuiti* suele utilizarse una sonaja o, en ocasiones, dos *asidas* conjuntamente en una mano que desempeñan un papel fundamental como línea conductora y punto de enlace entre el canto y el toque. Durante el evento se efectúan tres grupos rítmicos principales. El grupo de referencia, que sirve para indicar el aire o tempo, se utiliza al inicio de cada canto; después, al estabilizarse el toque, se emplean otros grupos durante todo el canto.



(Lay, 1986: 15)

La incorporación del *acheré* a los conjuntos de *rumba* resulta circunstancial. Hemos podido apreciar que su presencia tiene cierta regularidad en los conjuntos integrados por *tumbadoras*, en los cuales se llega a sustituir a veces el *acheré* o *maraca* por un *güiro* o *agbe*, en reclamo de mayor intensidad de sonido. Mas, no hemos visto la incorporación de esta sonaja a los conjuntos de *rumba de cajón*.

Cuando la sonaja participa en el toque de *rumba* se integra al conjunto después que entran las *claves* y el *catá*, constituyéndose como línea complementaria. Durante la primera parte del *guaguancó* establece un ritmo estable. En el *montuno* del *guaguancó* no interviene comúnmente la *maraca*; pero si se mantiene en el toque durante esta segunda sección, conserva su estabilidad, pero en un tempo mucho más acelerado. Este mismo tipo de toque en aire rápido se ejecuta en la *columbia*. En el *yambú*, el comportamiento rítmico de la sonaja se mantiene de manera parecida, siempre en tempo lento (Álvarez, 1990: anexos). (Ej.8.)

La función musical del *acheré* se deriva de su función religiosa, asociada en esencia a los cultos de la *santería*. Respecto de la función extramusical de esta sonaja, Ortiz señaló: “Los *acheré* y los *agógo* son idiófonos, *maracas* o *campanitas*, el sonido de cada uno de los cuales basta para sugerir al creyente la presencia o proximidad del específico ente sobrenatural que se invoca. A su sonido todo el grupo humano polariza su mente y su devoción hacia ese dios. Con el

son de esos instrumentos especiales, tañidos al oído del individuo predispuesto, se provoca su éxtasis y además en todo caso, con su toque se procura la intervención del ‘santo’ en el rito religioso o mágico que se realiza. Con su toque o ruido no se hace música propiamente dicha ni siquiera rítmica” (1965: 36).

Ortiz también se refirió a la relación entre las sonajas y las *deidades*: “Los *orichas* de los *lucumis* tienen cada uno sus instrumentos sonoros de evocación, entre ellos algunas *maracas* o *acherés* y los ‘santos’ vienen a su sonido; pero ellos no entran en el receptáculo sonoro (...) Tienen *acheré* los dioses llamados *Eleggua*, *Ochosi*, *Orichaoko*, *Inle*, *Ibedyi*, *Agayú*, *Changó*, etc.; algunos de ellos son especiales por su forma y materia” (1965: 343-344).

Actualmente, los *acheré* en forma de *maraca* muestran su advocación a una *deidad* más mediante los colores y símbolos gráficos utilizados en la decoración, que en las diferencias materiales y formas. Los más comunes son los dedicados a *Eleggua*, *Yemayá* y *Changó*. También resulta habitual que, cuando todo el conjunto está consagrado a un *oricha*, la sonaja se decore con los mismos motivos y colores alegóricos que los *tambores*: así hemos visto conjuntos de *batá* de *Oyó* decorados con franjas rojas y blancas, y diseño similar tiene el *acheré* dedicado a *Changó*: fondo azul moteado en blanco y fondo azul con franjas horizontales onduladas en blanco en juegos dedicados a *Yemayá*; también en algunos conjuntos instrumentales de *santería* y *palo* dedicados a *Eleggua* se aprecia un *acheré* con franjas negras y rojas, o moteado en rojo y el fondo negro.

Algunos informantes poseen en su altar varios *acheré*, uno para cada santo, pero sólo los emplean para “llamarlos al altar”.¹⁶⁸ Estas sonajas no participan directamente en los conjuntos instrumentales, en los cuales intervienen sonajas de menor significación ritual. El *Oba* también le canta al santo con el *acheré*, según se va realizando la *matanza* de animales antes de tocar *batá*.

El *acheré* también tiene usos extramusicales en la *Regla de Palo*. “Los *tata ngangu* o *hechiceros* cubanos practicantes de los ritos *congos*, los cuales mientras dura la *ceremonia* religiosa de invocación a los espíritus o sus operaciones de magia van a veces percutiendo una *maraca*, uniendo el *chachareo* de éstas a las recitaciones y cánticos de la liturgia. No se trata en tales casos de unir precisamente un ritmo instrumental al verbal, basta con que la voz o *chachá* del instrumento se sume a la del sacerdote o mago, aunque sea con otro ritmo o fuerza de ritmo” (Ortiz, 1965: 337-338).

Historia

El principio constructivo de estos instrumentos consistentes en sonajas de vaso vegetal, puede haber sido legado más directamente desde *África Subsahariana* que desde *América*. Los *yoruba* le daban a esta

singular sonaja el uso religioso y musical que, con posterioridad y hasta nuestros días, ha tenido en la santería cubana.

Posiblemente, el *acheré* se haya manifestado desde el siglo XVII en conjuntos de *bembé*. En la ya citada obra, Esteban Pichardo describe en 1875 el uso del instrumento, identificado por él como *maruga*, de la siguiente manera: “Esfera hueca, con piedrecillas dentro, de donde sale un mango, a manera de hisopo, para sacudirle y que produzca sonido. Los *negros bozales* en sus *cabildos* y funciones usan *marugas de güira*” (*Dicc. provincial casi...*, 1985: 415).

En toda la región de Nigeria, esta sonaja se toca en variadas combinaciones instrumentales —derivadas en Cuba en las diversas tipologías de *bembé*— y en los conjuntos *dundún* (Laoye, 1961, año 1, no. 6: 15-24). Por ello, llama nuestra atención la regularidad de la presencia del *acheré* en los conjuntos de *bembé* con tambores *bimembranófonos* en Villa Clara, toda la provincia Cienfuegos y en Matanzas en el área de Jovellanos y los Arabos, donde se localizan conjuntos similares, tanto morfológicamente como por su fundamentación religiosa.

La incorporación del conjunto de *batá* a las prácticas religiosas y musicales en Cuba, se produce —según la rigurosa reconstrucción histórica hecha por Ortiz— durante el siglo XIX, y con ella la práctica del *acheré* como sonaja propia del conjunto. Las aseveraciones acerca de la relativamente reciente integración de este conjunto, se corroboraron con algunos informantes, quienes, como Sixto Kesell, recuerdan que “en los conjuntos de *bembé* a principios de siglo siempre había una *maraca*: alrededor del año 30 es que se empieza a tocar más el *batá* y la *maraca* con ellos”.¹⁶⁹

La incorporación de este sonajero a los conjuntos de *palo* no puede precisarse con exactitud; aquí nos encontramos de nuevo con un fenómeno de apropiación de un instrumento que responde a principios constructivos y tímbricos conocidos también en el área *bantú* y sintetizados en el empleo de esta *maraca* singular. Tampoco podemos descartar, en este caso, las influencias que han ejercido los conjuntos instrumentales más apegados al antecedente *yoruba* sobre otros de diversa procedencia. De ambos procesos también se deriva la integración a la *rumba*, desde sus momentos originarios, de un *acheré* o *maraca* que le imprima al conjunto una serie de elementos sonoros de carácter signico, que sintetizan el comportamiento de las variadas sonajas africanas en el conjunto cubano.

La actual difusión de este instrumento comprende todo el país a partir de la extendida práctica de los ritos de la santería. Hacia occidente está muy presente en los conjuntos de *batá*, *palo* y *rumba*; en el área central, en el *bembé*, *palo* y *rumba*, y hacia el oriente, asociada a los distintos conjuntos de *bembé* del llamado *espiritismo cruzado* y *palo*. En Camagüey se ha detectado

el uso de grandes *maracas* independientes en los conjuntos de *conga*, típicos de ese territorio.

Maracas¹⁷⁰

Descripción y clasificación

Idiófonos de golpe indirecto. Sonajas en forma de vaso o recipiente, por lo general esféricas, con percutores internos. Se emplean comúnmente por pares, una diferenciada de la otra por el tamaño o el peso, en relación con las características y la cantidad de los percutientes y el tamaño del recipiente, lo que determina la diferencia tímbrica y de altura entre ellas. Poseen mango de sujeción (112.131.2).

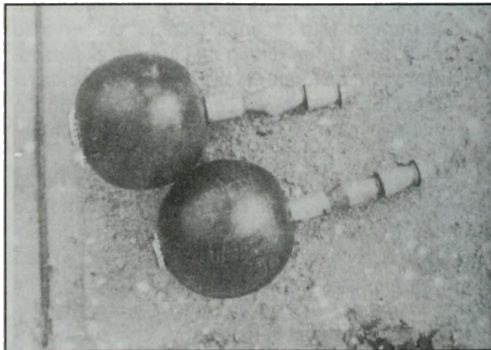
Terminología

Maraca es el término difundido y generalizado en Cuba en todos los conjuntos en que participa. Se aplica en singular calificando una unidad instrumental de dos elementos, o en plural, para designar ambas piezas.

Entre los africanos y sus descendientes en Cuba y en toda América, no hubo término alguno que tuviera semejanza con este vocablo, aunque instrumentos de parecida tipología se conocían en todo el oeste del África Subsahariana.¹⁷¹

La palabra *maraca* nombra este instrumento en varios países latinoamericanos; en lo fundamental, de la cuenca del Caribe, como Venezuela, Colombia y Puerto Rico. En el resto de América se aplican vocablos similares de origen amerindio. Al respecto planteó Fernando Ortiz: “su nombre debe venirnos de Suramérica. El vocablo *maraca* parece indio y precolombino. Cuervo cree que sea guaraní. La *maraca* es instrumento musical y a la vez vocablo de los indios [arauacos], que en los tiempos precolombinos, poblaban las grandes Antillas, y hoy sobreviven en las riveras de los grandes ríos Magdalena, Orinoco y

Maracas con mangos torneados del grupo Melodía Serrana. Guamá, Santiago de Cuba, 1987.



169 Sixto Kesell, n. 1903. Quivicán. Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

170 Carmen María Sáenz Coopat, autora.

171 Brown (1888) en Ortiz 1952-1955, v. II: 263).

Amazonas. El Padre Gumilla opinaba que los indios aruacos fueron los inventores y difusores de las maracas (...) Parece que los tainos de las Antillas, derivados de los aruacos, conocieron efectivamente las maracas (...) pero no consta que usaran ese vocablo" (1952-1955, v. II: 57).

El venezolano José A. Calcaño llegó, a través de sus investigaciones etnográficas, a algunas conclusiones acerca del origen semántico del término: "el origen de la palabra tal como figura en los dialectos caribe y aruaco, parece provenir del guaraní: *mbaraca*, indicado por el doctor Alvarado. Hemos tratado de buscar las raíces guaraníes que hayan podido entrar en la formación de este último vocablo, y ofrecemos, a falta de otra mejor, la descomposición siguiente: *m*bae, *ara*, *aca* (...) La raíz *m*bae (cosa) convertiría en adjetivo al sustantivo *ara* (cielo), y así *mbaraca* significaría 'cráneo, o calabaza celestial o divina'" (1982: 228).

Esta designación semántica de "calabaza celestial o divina" se corresponde con el carácter sagrado que los indios guaraníes le adjudicaban a este sonajero. Y este carácter divino no sólo era otorgado por los amerindios, sino también por los pueblos africanos que utilizaban instrumentos de este tipo en sus ceremonias religiosas y juegos místicos.

Nos inclinamos a compartir la opinión de que maraca es palabra suramericana y precolombina. Pero llama nuestra atención la historia relativamente reciente del término en Cuba. En el *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, editado por cuarta vez en 1875, no aparece el vocablo maraca; aspecto interesante, si tenemos en cuenta que Pichardo dedica en su obra un exhaustivo análisis de lo que él nombra *vozes* (sic) *indígenas*. Esto nos lleva a inferir que maraca no es una voz cubana de ascendencia aborigen. Por otra parte se aprecia que, en la segunda mitad del siglo XIX, este término aún no se identificaba con el citado instrumento musical.

Los vocablos güira y güira cimarrona se recogen en la obra de Pichardo como voces indígenas; se describen las propiedades del fruto y su uso doméstico; mas, no como instrumento musical.

Se ha localizado una forma diferente de nombrar el instrumento —*güiras* o *güiritas*— utilizada eventualmente por algunos informantes de avanzada edad, entre 75-80 años. En el municipio Manzanillo, provincia Granma, se comprobó la alternancia y vigencia de los dos términos —maracas y güiras— para identificar este idiófono.¹⁷² En estos casos se denota la obvia alusión al fruto a partir del cual se confecciona el instrumento. Cuando participan en los conjuntos instrumentales de calipso, merengue o gagá, adoptan el nombre de chachá, en correspondencia con la forma de denominar las sonajas por parte de los haitianos y sus descendientes.

Como es tradicional entre los idiófonos cubanos que se ejecutan en pareja, según su cualidad tímbrica, las maracas se denominan *macho* a la más grave y *hembra* a la de sonido más agudo. A las semillas, perdigones, guijarros u otros pequeños percutientes que se le introducen a la güira se les llama *municiones*; al tocador del instrumento, maraquero.

Construcción

Su construcción es artesanal, en general por el propio ejecutante; por ello, su proceso de elaboración está estrechamente ligado con su posterior cualidad tímbrica y volumen del sonido, según el empleo que le dará el constructor-intérprete. También resulta usual que carpinteros ebanistas hagan las maracas por encargo, respondiendo a las exigencias de cada tocador.

La confección más generalizada actualmente en todo el país, emplea como receptáculo el fruto esférico de la güira. El proceso de construcción se inicia en el momento mismo de escoger el fruto. Algunos constructores prefieren coger la güira verde y otros, madura —"hecha" o "sazona", según el habla popular—. También puede recolectarse la güira seca en el árbol. Otros la seleccionan en un momento intermedio de maduración; "si la güira se coge sazona da un sonido muy fino, por eso hay que cogerla en su punto, ni muy sazona, ni muy nueva (verde)".¹⁷³ Como no todas son del mismo tamaño y forma, para conformar la pareja siempre deben escogerse dos frutos con formas parecidas, aunque con distintos perímetros (uno mayor y otro menor), para lograr la diferencia necesaria de alturas entre una y otra.

El segundo paso del proceso de construcción es el secado, el cual está asociado habitualmente a la siguiente fase: el vaciado de la güira. Una vez vaciado, para que el fruto seque bien, se cuelga por más de 20 días al aire libre, a la sombra y al sereno. Se le debe untar esporádicamente, tanto por dentro como por fuera, un poco de manteca de corajo, la cual impide que se produzcan rajaduras en el proceso de secado. No obstante, a veces se raja o parte la güira; cuando esto ocurre, debe coserse la ranura con hilo encerado.¹⁷⁴

Si se quiere lograr un secado más rápido puede pasarse la güira, sujeta con una varilla, por encima del fuego de un fogón.¹⁷⁵ En el caso de "sacarle la tripa" al fruto antes del secado, éste demora sólo dos días; cuando por el contrario no se produce el vaciado previo, el tiempo se alarga casi un mes.

Otra variante en el secado consiste en vaciar la güira verde, ponerla a hervir en un recipiente con agua; una vez que hierve entre cinco o diez minutos debe secarse al sol, hasta que se endurezca por completo. Tras una semana, aproximadamente, cuando la güira

72 Jorge Casí Álvarez, n. 1955. Manzanillo, Granma, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 38-339).

73 Roberto González Batista (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 277-278). Para algunos informantes, sazona significa ni verde ni madura.

74 Conrado Gutiérrez (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 97-198).

75 Ismael Calaña, n. 1937. Cumanayagua, Cienfuegos, 1985 (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 241-242).

esté bien seca, se raspa la superficie exterior con una lija o un pedazo de vidrio, para que quede libre de residuos de corteza.

El vaciado de la güira se realiza practicando dos orificios, uno en cada polo de la esfera, con la punta de un cuchillo o una chaveta, y el contenido se extrae con un alambre. Estos orificios se hacen con una medida que se corresponda con el diámetro del mango que sostendrá con posterioridad el receptáculo, el cual se atraviesa por ambas aberturas.

Si se desea cambiar la forma de la esfera —confeccionarla algo cuadrada u ovoidea— se pone a hervir en agua la güira verde ya vaciada, y al sacarla, aún caliente, se amolda con las manos.¹⁷⁶

Este método tiene implicaciones en la producción del sonido: al variar la forma de la circunferencia, los percutores encuentran nuevos obstáculos que contribuyen a obtener un sonido apagado y grave, como resultado de golpes amortiguados.

Otro procedimiento para darle variadas formas a la güira lo emplea un informante camagüeyano. Él las selecciona en la propia mata y las coloca en un molde consistente en cuatro plaquitas de madera, que condiciona el crecimiento del fruto con la forma deseada.¹⁷⁷

Los percutores internos o municiones son pequeñas semillas y granos que se escogen según su dureza, para que no se pudran y emitan, al entrecoger, determinada cualidad tímbrica. Entre las semillas más comunes se encuentran la peonía, también llamada en la región oriental de Cuba pepusa, cucusa o cigarrón; la mostaza, el quimbombó. Esta última se utiliza con frecuencia, pues brinda un buen timbre; pero hay que sacudirlas cada cierto tiempo (cerca de 15 o 20 días), pues al quedar apresadas en la güira se pudren.

También sirven semillas de paraíso, los granos de chicharo, los de maíz y otros, según el gusto particular del constructor, y las semillas y granos más característicos de la flora de cada región del país.

A la maraca derecha o hembra se le echan menos municiones para lograr un sonido más agudo, y a la

izquierda, un poco más y se obtiene una sonoridad más grave. La cantidad de municiones también depende de la función musical que asuma ésta. En las maracas para el son se requiere un sonido potente y sobre el registro grave, mientras que para el punto se prefiere una sonoridad más aguda, para lo cual se preparan maracas con pocas semillas.

Cuando se desea un sonido más intenso y grave pueden servir municiones de plomo o cartuchos de escopeta. Las municiones de plomo se hacen de manera casera: se derrite el plomo en un caldero de hierro puesto al fuego y el líquido se cuela a través de un guayo metálico, debajo del cual se pone un recipiente con agua. Al caer el líquido caliente de plomo en agua fría se solidifica en forma de pequeñas bolitas, con las cuales se rellenan las maracas. Algunos tocadores estiman que a las maracas de güira no se les debe introducir municiones de metal porque “se comen la güira”; o sea, erosionan la superficie interior de la esfera.¹⁷⁸

Una vez escogidas las municiones e introducidas en el vaso, se coloca el mango de madera. Éste se elabora generalmente con madera de pino, majagua o cedro; pues son maderas duraderas y de poco peso, lo cual facilita la ejecución.

La madera se corta con un machete o serrucho y con una escofina se rebaja hasta que tome el diámetro deseado. Para llevar el listón de madera a la medida, también puede rebajarse con un cepillo de carpintería. Antes de poner el mango, se rebaja un poco con la escofina el extremo que entra en la esfera. Después, el mango se lija hasta que quede bien lisa la superficie. El largo del mango varía de acuerdo con las características físicas y el gusto del tocador.

Por lo común, los mangos de ambas maracas tienen el mismo largo y grosor; pero existen ejemplares en los cuales el mango de la maraca macho es 10 o 20 mm más largo, aunque se mantiene su diámetro.

El mango puede pintarse o barnizarse, incluso puede tornearse con la punta de un cuchillo o machete, o en un torno de carpintería; pero en la mayoría de los ejemplares estudiados se deja la madera lisa natural.

La parte superior del mango se fija al extremo superior de la esfera, con una puntilla mediana o un tornillo se le clava una laminilla o arandela metálica. También resulta muy común utilizar una chapa metálica de botella o una tapa de rosca metálica o plástica; estas últimas tomadas por lo común de los frascos de medicamentos. A este aditamento se le llama *tapín*. También el mango puede fijarse, simplemente, con un clavo doblado en el extremo.

Entre el orificio de la esfera y el mango puede ponerse una junta de goma o *primatex* (cartón-tabla) bien fino para evitar el movimiento del mango. En los ejemplares más antiguos y rústicos, en este sitio se ponía una capa de cera o cola con el mismo propósito.

Maracas construidas por Pablo Vicet y empleadas en el conjunto Típico de Guitarras. Palma Soriano, Santiago de Cuba, 1987

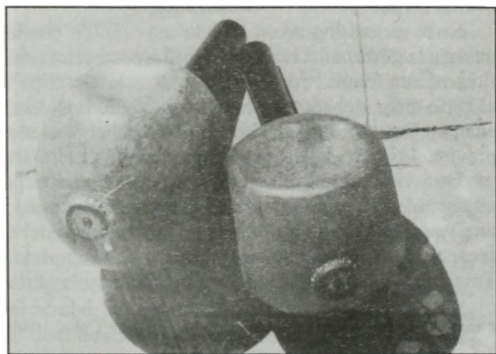


Foto. Jesús Guanche

176 Pablo Vicet Caballero, n. 1931. Palma Soriano, Santiago de Cuba, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 223).

177 Onelio Millet Estrada, n. 1942. Jimaguayú, Camagüey, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989: 209).

178 Onésimo Bordaó, n. 1959. Sandino, Pinar del Río, 1984 (Diario de campo, Pinar del Río, 1984: 74).

El proceso de acabado se efectúa emparejando la superficie del vaso y el mango mediante una lija fina o un pedazo de vidrio. Luego se le aplica una capa fina de pintura para decorarla, pero muchos músicos prefieren dejarla "al natural"; pues la pintura puede restarle resonancia al receptáculo. En otros casos, cuando se desea "apagar" la sonoridad, la esfera se entiza con esparadrapo o *tape*; preferiblemente con este último, pues además de ser más adhesivo se aprovechan sus llamativos colores en forma decorativa.

Cuando la güira se pinta se hace con *vinil* o tempera: pinturas de agua que no hermetizan la esfera. El decorado se realiza en forma de listas horizontales a manera de cenefas y verticales, con contrastes de colores. Otro decorado muy usual es pintarla de un sólo color —rojo o azul— y motearlo en blanco.

También pueden hacerse grabados en la superficie de la güira —aunque esta práctica resulta menos habitual— con la punta de un cuchillo o una chaveta: los ebanistas llegan a aplicar la técnica del pirograbado. Comúnmente se graba el nombre de la agrupación o un paisaje, entre otros muchos decorados.

La segunda variante constructiva de este instrumento emplea como vaso, objetos plásticos. Éstos pueden ser tomados de pomos y biberones plásticos y partes de juguetes. Algunas veces, al utilizar pomos (biberones), el mango se introduce en el plástico flexible a presión por la base del pomo y, después de introducirle las semillas, se clava con una puntilla para fijarlo. Estos pomos pueden pintarse con esmalte o barniz, y también se les pegan con baje papeles de colores.

La variante constructiva más frecuente y extendida —en cuanto al material plástico— se confecciona en todo el país con esferas de flotantes de servicios sanitarios adquiridos en el mercado. A la esfera se le practican los orificios en los polos extremos con un cuchillo, una chaveta o una barrena fina. Se rellenan con municiones vegetales o perdigones y bolitas de plomo, que no la dañan por dentro. Con las municiones vegetales, si no están escogidas, se corre el riesgo de que se corrompan en el recipiente, pues es muy herético; algunos constructores solucionan esto abriéndole pequeños orificios "para que respire".⁷⁹ En esta modalidad, la diferencia tímbrica se logra, en lo fundamental, a través de la cualidad y la cantidad de las municiones. El mango se elabora y fija de manera parecida a la variante de güira. Estas esferas plásticas se decoran con pintura de aceite, y también se les pegan calcomanías y recortes de papel.

Dentro de las excepciones interesantes para la construcción de las maracas está la localizada en los municipios Sandino y Candelaria, Pinar del Río, y 10 de Octubre, Ciudad de La Habana, consistente en que el receptáculo es de cuero. Las observadas en Pinar del Río están confeccionadas con el escroto del toro. Una

vez cortados los testículos al animal, se limpian, se inflan a través del soplo con la boca por parte del constructor y se le introducen percutientes vegetales. El mango de madera se coloca inmediatamente, y se pone a secar al sol. La piel se adhiere al mango sin necesidad de pegarse o clavarse.

En el municipio 10 de Octubre, Ciudad de La Habana, se recortan secciones de cuero —curtidos previamente— en forma rectangular u ovoide. Estos trozos de cuero se humedecen en agua durante algunas horas para contribuir a la maleabilidad del material. Las partes rectangulares se unen por los lados más pequeños mediante pegamento o una costura. Las aberturas circulares —superior e inferior— se cierran con dos tapas de madera, una vez introducidas las municiones. A la tapa inferior se inserta un mango de madera.

En cada sección ovoidal, una vez doblada, se introducen los percutores, se cosen por los extremos libres: por la parte inferior se coloca el mango, que se fija mediante pegamento y pequeñas puntillas.

Otra de las modalidades es las maracas con el receptáculo de cañambú, ubicada en los municipios de San Luis, provincia Santiago de Cuba, y Arroyo Naranjo, Ciudad de La Habana. Para su construcción se toma un cuarto del canuto o cañuto de bambú. El canuto se toma de un bambú seco y hueco que se corta "cuando la luna está fuerte".⁸⁰ Este bambú debe estar liso y picarse con un hacha pequeña. No se necesita esperar ni procesarlo antes de preparar el instrumento. El mango de los ejemplares vistos es de pino, y atraviesa todo el interior del recipiente: se fija por el extremo superior —en el orificio hecho con una barrena o cuchillo— mediante una chapilla de botella clavada con una puntilla. En el extremo inferior del recipiente, y para evitar el movimiento del mango, se le pone una junta de cartón-tabla pegada con cola a la caña.

Los pocos ejemplares localizados con el recipiente metálico, se hallan en la región oriental de Cuba, y posiblemente tengan parentesco con los chachás haitianos, típicos de esta región. Para el recipiente se emplean latas de leche —hojalata— con el fondo "abombado"; es decir, cóncavo y el extremo superior liso. El mango es de madera torneada en los ejemplos observados y se fija mediante un clavo y una chapa metálica. Las municiones que se introducen son vegetales.

Una vez cotejadas las diversas medidas de los numerosos ejemplares, como patrones se han tomado tres juegos de los más frecuentes: dos variantes —las más generalizadas— con esferas de güira, y una con esferas plásticas. Se designa como I la maraca macho y como II la hembra.

79 Jesús Pastrana López, n. 1931. Colón, Matanzas, 1984 (Diario de campo, Matanzas, 1981-1985: s.p.)

80 Expresión campesina para referirse a la luna llena. En este período se cortan los canutos de bambú y otras especies, con vistas a que se enferme la planta. Esta práctica empírica está extendida por todo el país. Otros dicen que debe cortarse en cuarto menguante lunar y con marca baja.

MARACAS CON ESFERAS DE GÜIRA
(en mm)

	Medida mínima		Medida máxima	
	I	II ^a	I	II ^a
Longitud total	240	230	390	360
Diámetro de la esfera	89	86	143	124
Longitud de la esfera	130	120	180	160
Longitud del mango	110	110	180	200
Diámetro del mango	10	10	20	20

^a Pertenecientes al informante Jesús Mena Alfonso, n. 1912. Camajuani, Villa Clara, 1985 (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 79). Resulta la más pequeña de los ejemplares observados.

^b Pertenecientes a la informante Marta Vázquez, n. 1957. San Cristóbal, Pinar del Río, 1984 (Diario de campo, Pinar del Río, 1984: 179). Se halla entre las de mayor tamaño.

En los ejemplares contruidos con receptáculos plásticos, se aprecia en general uniformidad en las medidas, dado el carácter de la producción seriada de estos objetos. En ocasiones pueden observarse variaciones en el mango, el cual presenta diferencias en la longitud y el diámetro, según el gusto del ejecutante.

MARACAS CON ESFERAS PLÁSTICAS^a
(en mm)

	I	II
Longitud total	240	260
Diámetro de la esfera	108	108
Longitud de la esfera	130	150
Longitud del mango	110	110
Diámetro del mango	10	10

^a Pertenecientes a la informante Delfina Rodríguez, n. 1945. Cabaiguán, Sancti Spiritus, 1985 (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 171).

Ejecución y caracterización acústica

Las maracas se ejecutan generalmente por pares. El tocador toma una en cada mano: en la derecha sostiene la maraca hembra y en la izquierda, el macho, o a la inversa, si éste es zurdo. En su técnica de ejecución, las variantes se presentan de manera similar en todo el país.

En las agrupaciones de la música folclórico-popular cubana interviene un solo maraquero. Éste ejecuta el instrumento por lo regular de pie y, excepcionalmente, sentado. Por lo común, el maraquero también cumple la función de cantante, ya sea solista o en los coros.

El instrumento puede sostenerse de tres formas principales: a) agarre del mango; b) del mango y la güira; y c) de la güira. Estas tres modalidades de ejecución se combinan dentro de una misma pieza, teniendo como base la primera —agarre del mango—, que se alterna con las otras dos para obtener efectos rítmicos o tímbricos en dependencia del género que se interprete.

a) *Agarre del mango*: se sujeta el mango ejerciendo mayor presión con los dedos índice. Se colocan las palmas de las manos hacia abajo y en posición horizontal, la maraca está en la misma dirección del antebrazo.

b) *Agarre del mango y la güira*: el dedo índice y el pulgar agarran la güira, mientras los tres restantes sujetan el mango por la mitad superior. Otra variante consiste en que el dedo medio, el índice y el pulgar agarran la güira, y los dos dedos restantes, el mango. En estos casos se le restan vibraciones a la güira al presionar los dedos la caja de resonancia, por lo que se produce una variación tímbrica. Cuando sólo quiere apagarse el sonido de la maraca macho, se continúa tocando la hembra con el agarre del mango y con la mano derecha realiza el agarre del mango y la güira del macho.

c) *Agarre de la güira*: se coge la güira con todos los dedos y con la palma de la mano. Generalmente cuando se aplica esta modalidad de ejecución, se hace con ambas manos, con el propósito de apagar el toque en los pianísimos.

Durante la interpretación, la maraca hembra puede situarse a la altura del hombro, formando un ángulo de 45° entre el brazo y el antebrazo, y la maraca macho sostenida con la mano izquierda casi en posición horizontal, formando un ángulo de 90° entre el brazo y el antebrazo, a la altura de la cintura, aproximadamente. Muchos instrumentistas mantienen esta postura —el antebrazo a la altura de la cintura— durante la interpretación de canciones, guajiras y boleros, realizando un toque moderado.

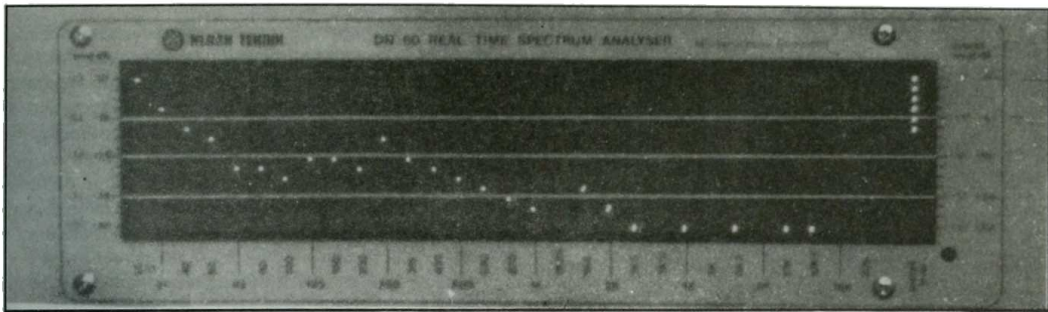
En la ejecución de las maracas se alternan los movimientos de los brazos; pueden moverse paralelamente o entrecruzarse ambos instrumentos.

Cuando el instrumentista es derecho, el sonido acentuado lo da con la maraca que sostiene en esa mano. La mano izquierda tiene un papel complementario. El movimiento de toque se hace desde el antebrazo con un pequeño efecto de muñecas; también se hacen movimientos de los brazos, asociados a los de antebrazo, en los aires vivos o efectos; incluso hay tocadores que cuando la vivacidad de la música lo requiere, mueven los hombros.

A menudo se efectúa una variante de ejecución en la cual la mano derecha, después de la primera sacudida, se desplaza por encima de la izquierda y da el segundo golpe con los antebrazos cruzados; luego vuelve a dar la sacudida en el frente y, posteriormente, se repite toda la operación. La mano izquierda se mantiene en la posición normal, haciendo los movimientos a contratiempo.

Otra modalidad de ejecución consiste en dar la primera sacudida con la mano derecha al frente; la segunda con la izquierda hacia delante y abajo; la tercera con la mano derecha adelante y abajo, y la cuarta con la izquierda adelante y arriba, repitiéndose de manera ininterrumpida estos movimientos.

Cuando las maracas intervienen en los conjuntos instrumentales de las religiones populares cubanas y en la rumba, el tocador, quien permanece de pie, sujeta con su mano derecha los mangos de ambas maracas y



Curva de caída en la ejecución de ambas maracas.

quedan los vasos colocados hacia arriba y hacia abajo, respectivamente. Esta modalidad de ejecución —también puede apreciarse de manera eventual en algunas interpretaciones soneras— puede derivarse de la función original del tocador del *acheré*, al lograrse, con el uso de dos sonajas, un reforzamiento de la cualidad tímbrica y la potencia sonora del golpe acentuado. Esta variante la efectúan las agrupaciones de haitianos para los toques del *gagá*.¹⁸¹

La combinación de movimientos producidos con las maracas provoca un complejo de ruidos, pues las partículas contenidas en el receptáculo chocan entre sí y contra la pared de la *güira* que funciona como resonador.

Al tocar las maracas se suelen obtener dos sonidos distintos fundamentales: uno “seco y destacado” y otro “corrido”, cuando se hacen “rodar” las cuentas o semillas dentro del instrumento. Este último efecto lo hace el ejecutante con un movimiento lento, muy regulado, del antebrazo y la muñeca de abajo hacia arriba; cuando llega al extremo superior del círculo espacial que describe con el instrumento, realiza un impulso y regresa a la posición inicial. Este movimiento se lleva a cabo a manera de variación en las interpretaciones lentas y de carácter melódico, como en los boleros y guajiras. Con las dos maracas también resulta posible producir sonidos secos y destacados.

Otro de los efectos sonoros ejecutados con regularidad es el trémolo, que se obtiene agitando las maracas sin interrupción. El movimiento se hace a gusto del maraquero en momentos climáticos de la rumba, el *kinfuiti*, el palo, así como en los sones y guarachas.

La presencia predominante de las maracas en los diversos conjuntos instrumentales de la música folclórico-popular cubana, está condicionada por su comportamiento acústico. A partir de las mediciones realizadas se ha podido apreciar que el sonido resultante del sacudimiento de estas sonajas presenta en su espectro las frecuencias medias y las medias altas (entre 5 y 8 kHz), lo cual fundamenta cierto destaque sonoro dentro de los conjuntos en los que participa. El sonido seco se debe a su comportamiento en cuanto a la caída, el cual se corresponde con el de la generalidad de los idiófonos, los cuales se caracterizan por presen-

tar tiempos cortos. El tiempo de caída del sonido de cada maraca oscila individualmente entre 0,09 y 0,10 segundo, lo cual resulta un tiempo muy corto; la resonancia del sonido de ambas sonajas se encuentra entre 0,81 y 0,86 seg., considerado como un tiempo de caída corto.

Función musical y social

Las maracas se emplean hoy día tanto en manifestaciones religiosas como laicas de la música folclórico-popular cubana, aunque debe destacarse que su presencia y funciones más importantes son inherentes al conjunto instrumental del son.

En el son, las maracas integran todos los conjuntos del complejo instrumental de este género: *changüí*, *melcocha*, órgano oriental, son montuno y *sucu-sucu*, así como las agrupaciones soneras con una tipología instrumental de sexteto, septeto, estudiantina y otras que, siguiendo el tipo de agrupamiento sonero, presentan una integración libre contemporánea. Es decir, las maracas permanecen tanto en los conjuntos de son más tradicionales, como en los actuales que han incorporado instrumentos electrificados.

Dentro del repertorio sonero —tradicional y contemporáneo—, las maracas forman parte de la franja *rítmico-métrica* del conjunto, actúan como línea complementaria de la línea conductora que establecen las claves. Esta franja se complementa con las ejecuciones del bongó y el cencerro.

En este tipo de agrupamiento rítmico-tímbrico tradicional, junto con los elementos que mantienen la mayor regularidad —claves y bongó—, las maracas efectúan diseños rítmicos complementarios.

Las maracas establecen una relación estrecha de complementación con la clave. Su comportamiento rítmico general puede resumirse en el siguiente ejemplo.¹⁸²



181 Primitivo Arcos Escalona, n. 1909. Cacocum, Holguín, 1986 (Diario de campo, Camaguey-Holguín, 1986, 73).

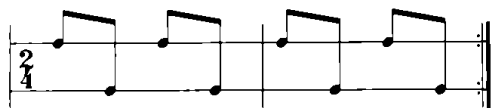
182 Las transcripciones fueron hechas por Carmen María Sáenz Coopat.

Los grupos rítmicos básicos de las maracas en el son, también constituyen la base de otros géneros que interpretan estas agrupaciones, como la guaracha.

En el bolero y la guajira, el diseño rítmico de las maracas se asemeja, aunque en la interpretación pueden realizarse trémolos y toques "corridos" con cierta amortiguación de la sonoridad, al hacer el maraquero el agarre de la güira y el mango. Este toque guarda una relación estrecha con los grupos rítmicos que se ejecutan en las tumbadoras y en el bongó.



Una variación del mismo diseño menos *fraccionada* y muy utilizada en los boleros y guajiras, podemos observarla en el próximo ejemplo.



Las maracas también participan cuando los conjuntos de son interpretan el punto campesino. En los conjuntos de punto, su presencia se localiza en toda la región centro-occidental, tanto en los conjuntos de punto como en las parrandas; no obstante, su uso no es tradicional dentro de este complejo genérico y, por tanto, circunstancial.

De acuerdo con la opinión de algunos informantes, en el conjunto de punto, las maracas sustituyen un guayo, para lo cual se necesita una ejecución que propicie una sonoridad grave y golpes secos.¹⁸³ Su ritmo resulta similar al de la ejecución propia del guayo en estos conjuntos.

Para acompañar el punto, las maracas realizan un ritmo estable en complementación a la línea conductora de las claves. Para ello, muchos tocadores prefieren que ambas maracas sean pequeñas, con pocas municiones para conseguir un timbre agudo, pero no muy brillante.

La presencia de un par de maracas es eventual y circunstancial en algunos conjuntos instrumentales vinculados con las religiones populares cubanas. Llama poderosamente la atención su empleo en las manifestaciones de ascendencia bantú —yuka y palo— y en la rumba, género muy apegado a esta vertiente etnocultural. La significación que se le concede en algunos subgrupos bantú en África Subsahariana a la participación de más de un sonajero, tanto metálico como de calabazo (Vinueza y Pérez, 1984: 7-20), puede haber influido en la utilización en pares de las maracas en el son.

La participación de las maracas en la rumba no está tan difundida, aunque se han ubicado grupos que la emplean en diferentes regiones del país. El tocador, quien canta por lo regular en el coro, toma ambas

maracas por sus mangos con la mano derecha, quedando las esferas en posición opuesta. Es decir, se usan las dos maracas, que actúan como una sola sonaja de mayor riqueza tímbrica. Su función fundamental es complementaria y radica en reforzar la acentuación del pulso rítmico (Álvarez, 1989: 68).

La incorporación de las maracas al toque del conjunto de rumba, se produce una vez que lo hayan hecho las claves y el catá, tanto en el guaguancó como en la columbia.

En la exposición del guaguancó se establece un ritmo muy estable para las maracas, caracterizado por un reforzamiento del pulso rítmico. En el montuno o segunda parte del guaguancó se acelera el tiempo y se efectúa un diseño un poco más fraccionado. En la columbia, las maracas ejecutan, desde el inicio, un ritmo estable —parecido al que lleva en el guaguancó— en el aire rápido, peculiar de este género rumbero.



Su presencia en los conjuntos de tambores yuka, que se preserva en los municipios pinareños de San Luis y Pinar del Río, constituye un caso interesante del empleo de las maracas. Posiblemente, su función musical actual constituya una derivación del efecto tímbrico que producían los *nkembis* —pequeñas sonajas de güiras atadas a las muñecas del tocador— que integran este conjunto y que se dejaron de tocar en la década del 60.

Actualmente, la ejecución de las maracas en el conjunto de yuka se realiza de manera tradicional; sostenidas por el mango una en cada mano; interpretan simultáneamente un ritmo que sirve de complemento al que hace la guataca, con diseños breves (Céspedes, 1986: 91). Su entrada al toque se produce al mismo tiempo que la guataca o el cencerro.

En la misma región de Pinar del Río se usan dos maracas con esferas plásticas en el conjunto de palo, en el cual hace una función musical similar a la observada en el conjunto de yuka. La incorporación de las

183 Raúl Pérez, n. 1905. Abreus, Cienfuegos, 1985 (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 258).

maracas en los conjuntos de palo se aprecia en todo el territorio, pero no todas las agrupaciones lo hacen.

Otra agrupación musical vinculada con las religiones populares cubanas que incorpora las maracas, es el conjunto de violines espirituales, en el cual realizan una función semejante a la referida en el son y el bolero.

Algunas agrupaciones de procedencia caribeña han sumado las maracas a los conjuntos de calipso; tales son las ubicadas en la provincia de Ciego de Ávila y la Isla de la Juventud, formados por jamaicanos y caimaneros y su descendencia.

En Limones, provincia Granma, la agrupación musical formada por haitianos y sus descendientes emplea las maracas para tocar merengue, así como en los conjuntos de gagá en las provincias Ciego de Ávila y Santiago de Cuba, integrados por individuos de igual procedencia, se ha adoptado el empleo de este sonajero.

Historia

Para referirse al origen de las maracas, expresó Fernando Ortiz: "En todo el mundo intertropical la naturaleza proporciona ese instrumento para marcar los ritmos de la vida que son o tienden a convertirse en estímulos estéticos" (1952-1955, v. II: 34). "La maraca es casi universal. La conocen así los indios de América como los negros de África y muchos otros pueblos. Lo cual dificulta la dilucidación de la oriundez de las actuales maracas antillanas. Unos creen que todas las maracas que hoy suenan en América son heredadas de los indios, otros que de los congos y otros más dicen que las tenemos traídas de ambos mundos" (1952-1955, v. II: 42).

A cuatro décadas de estas anotaciones acerca del origen del instrumento, aún no puede afirmarse de manera categórica; aunque a partir de los propios postulados y profundas búsquedas orticianas y de la experiencia derivada de los trabajos en todo el territorio nacional, podemos considerar que las maracas cubanas —en su función fundamental sonera— forman parte del complejo proceso de superposición de elementos sintácticos de profunda raíz bantú, sobre otros varios hispánicos y propiamente cubanos y caribeños, dando como resultante un instrumento eminentemente nacional.

En el volumen II de *Los instrumentos de la música afrocubana*, Fernando Ortiz no se limitó a calificar las maracas como un instrumento "afrocubano", en *El teatro y el baile de los negros en el folklore de Cuba* presenta numerosas citas y resultados de sus pesquisas tendentes a demostrar la influencia bantú como la más determinante en la evolución de este instrumento en la música cubana. Al reflexionar acerca del proceso de desarrollo histórico del instrumento y tener en cuenta

la existencia de las sonajas de vaso propias de los conjuntos bantú —nkembi, kinsangawa— (Vinueza y Pérez, 1984: 20-23), así como concepciones africanas que propenden a parear o machihembrar estos instrumentos, en las maracas cubanas se sintetizan estos dos principios.

La marcada influencia bantú en la organología y funciones soneras en la región más oriental de Cuba y la importancia que en los conjuntos de son montuno y changüí se le da en la zona al instrumento, pueden estimarse como elementos relevantes para acercarnos al establecimiento de un área de procedencia. Los informantes de Guantánamo y Santiago de Cuba no pueden precisar su origen en el tiempo, algunos se remontan a las manifestaciones primarias del son alrededor de 1860.¹⁸⁴ Esta localización en zonas rurales tan apartadas de la región oriental, puede ser motivo de su desconocimiento por la prensa y la bibliografía de la época.

La expansión del instrumento hacia la región centro-occidental de Cuba, se produce como parte del proceso de difusión sonera hacia esta región y la introducción de las maracas en los sextetos y septetos de son urbano.

El proceso de urbanización de este género en el centro-occidente resultó más lento y algunos informantes de Cienfuegos¹⁸⁵ y Habana afirman que las maracas comienzan a integrarse en los "conjunticos" en la década del 30 del presente siglo.

El uso generalizado parte de su propio desarrollo dentro del ámbito sonero. Una vez definidas las cualidades acústicas y funcionales en este contexto empieza a emplearse en la rumba entre 1938 y 1940, aproximadamente; incluso se refiere que a partir de esta fecha sustituye, de manera paulatina, a las sonajas propias de los conjuntos de las religiones populares cubanas de antecedente africano.

La variante constructiva que adopta como receptáculo esferas plásticas, comienza a generalizarse en todo el país alrededor de la década del 70, a partir de la influencia de instrumentos plásticos de fabricación industrial comercializados fuera de Cuba y como simplificación del proceso de confección artesanal. Hoy día, el instrumento se toca profusamente en toda Cuba.

Güiro, agbe o chequeré¹⁸⁶

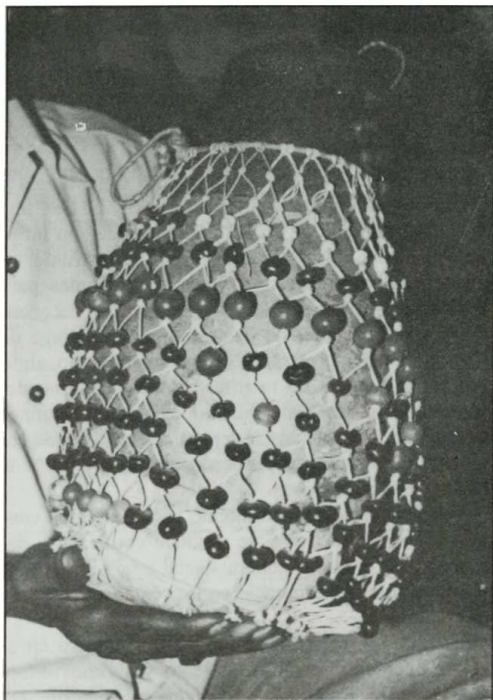
Descripción y clasificación

Es un idiófono de golpe indirecto, compuesto por un recipiente hueco que se obtiene del fruto de la planta cucurbitácea güiro amargo, forrado con un tejido en forma de red, al cual se ensartan indistintamente semillas o cuentas, o ambas inclusive, las cuales funcionan

¹⁸⁴ Fecha aproximada que establece en sus investigaciones Danilo Orozco, vol. I. *Antología del son*. Siboney 1.D 286 y 287.

¹⁸⁵ Raúl Pérez (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 257-258) y Domingo Rivero Montero, n. 1933. Batabanó, Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s. p.).

¹⁸⁶ Victoria Eli Rodríguez, autora.



Güiro o agbe propiedad de Juan Drake. Unión de Reyes, Matanzas, 1981.

como exopercutientes en las paredes del vaso y causan un complejo sonoro, ya por sacudimiento o tras el golpe en el fondo del fruto no cubierto por la red (112.432.1).

Terminología

Güiro, agbe, *abwe*, *aggüe* o chequeré son los términos empleados en Cuba para la designación del instrumento. De ellos, güiro es el genérico más extendido y utilizado por los practicantes de la santería, principales portadores de esta tradición religiosa y musical; en ocasiones se refieren a ellos como agbe, *aggüe*, y resulta poco común escucharles decir chequeré. Mas, este último término está ampliamente difundido en otros sectores de la población, no vinculados con la religión.

La palabra güiro es de origen indoamericano y con este sustantivo se denominaba la planta y su fruto; posteriormente nombró los instrumentos hechos de ella.

Las fuentes citadas por Fernando Ortiz en *Los instrumentos de la música afrocubana*, señalan la voz agbe como aplicada entre los yoruba y los ibo para significar el fruto de cierto género de cucurbitácea de

forma larga y pedúnculo, o simplemente una calabaza; *shekeré*, apunta, es palabra también usada por los yoruba para denominar los instrumentos de este tipo, a la vez que para un tambor hecho de cierta calabaza, al vocablo se le adjudica una evidente onomatopeya.¹⁸⁷

En la voz *sekeré*, la más extendida en territorio nigeriano, se aúnan dos elementos. Por una parte, la referencia al fruto con el cual se construye el instrumento, pues para Abraham *seré* es un calabazo de cuello largo y fino (*Dict. of Modern...*, 1958: 282); por otra, el sentido onomatopéyico del término *sekeré*, que —como indicara Ortiz— la reiteración y continuidad sonora dadas en la fonética, e incluso reforzadas por Crowther cuando los llama *shekkerreh* (1952-1955, v. II: 137), se relacionan con las características sonantes del instrumento, en el cual repetición y continuidad resultan inherentes al complejo sonoro derivado de la ejecución.

El propio Ortiz expresa que dada la difusión de este instrumento por el territorio africano, puede hallarse en diferentes regiones y etnias con variados nombres como *ooyao* también entre los ibo, y *kayi* o *kahayi* en el Dahomey, hoy República de Benin (1952-1955, v. II: 137-138), a lo que podemos sumar el de *towa* en Costa de Marfil¹⁸⁸ y el de *axatse* en Ghana (Jones, 1959: 55).

Si retomamos el *Dictionary of the Yoruba Language*, tenemos que *abá* significa tejido reticular, clase de malla o red (1950, t. II: 1) y por *awe* se entiende parte de un fruto o nuez (1950, t. II: 49). De la unión y contracción de ambos vocablos es posible obtener la palabra *abwe*, coincidente con una de las resultantes fonéticas que aún pueden escucharse en Cuba y aproximarnos hipotéticamente a la denominación y descripción del instrumento en el país, como: fruto cubierto con una red.

Al hurgar en otras fuentes, en el *Dictionary of Modern Yoruba*, publicado también en Londres por R. C. Abraham en 1958, hallamos una referencia que lleva de agbe a *igbá*; tal modificación del término no varía su significado en tanto también alude a güiro o calabazo (1958: 27). Con ambos elementos raigales desde el punto de vista terminológico, en *Anagó. Vocabulario lucumí...*, de Lydia Cabrera, aparecen los siguientes vocablos: *abguá*, *abuá*, *agbé*, *agbeyé* (*igbeyé*), *agüe*, todos para designar güiro o calabacín (1970: 22, 24, 34, 36), y en *El monte*, de la misma autora, se leen: *eggwá*, *igbá*, *agbe* para güiro (1989: 531).

A manera de conclusión parcial, tenemos que de este grupo de términos, con los lógicos cambios fonéticos y de transcripción que el nuevo medio social impuso a los africanos y sus descendientes, se conservan hasta el presente en Cuba las palabras: agbe, *abwe*, *aggüe* y *aggüe*, todas derivaciones criollas de las originarias agbe e *igbá*. Güiro, la forma común de llamarlos en Cuba, manifiesta una clara correspondencia con las denominaciones aplicadas en suelo africano.

187 Las fuentes citadas por Ortiz recorren desde publicaciones del siglo XIX hasta otras muy próximas a la salida a la luz de su libro en 1952. En cuanto a agbe alude al anónimo *Vocabulary of the Yoruba Language*, 1860 y la edición de *A Dictionary of the Yoruba Language*, 1950. Para la voz *shekeré*, *Vocabulary of the Yoruba Language* de S. Crowther, 1843, obras de G. I. Basden sobre los ibo de Nigeria publicadas en 1926 y 1932, así como el ya citado *Vocabulary of the Yoruba Language* (1952-1955, v. II: 123).

188 Tal denominación aparece en el disco de larga duración *Masques Dan Côte D'Ivoire*. OCORA OCR 52. 1983.

Ejecutados generalmente en conjuntos de tres, con diversas dimensiones, alturas y funciones musicales, se les reconocen de mayor a menor o del grave al agudo como: caja, mula y cachimbo; caja, mula y omelé; caja, segundo y cachimbo; caja, dos golpes y salidor; caja, dos golpes y un golpe; caja, segundo y un golpe; caja, segundo y uno; sencillamente caja, dos y uno; también tres, dos y uno; caja, marcador y repicador, y otras permutaciones de estos términos en los registros iguales. La terminología específica para cada instrumento es castellana y no se ha hallado para su identificación individual —a excepción de omelé— referencia alguna que denote la permanencia de las lenguas africanas antecedentes.

Caja para el güiro mayor está muy difundido y coincide con la forma de denominar al membranófono grave en distintos conjuntos pertenecientes a esta clase; algo parecido sucede con los términos mula, cachimbo, omelé, dos golpes, marcador, repicador y salidor, muy recurrentes entre los diferentes conjuntos de tambores cubanos, también asociados a sus altura y función musicales; además, esto evidencia los complejos procesos de influencias culturales y terminológicas, ocurridos entre conjuntos instrumentales de diversa procedencia africana y europea, como resultado de la síntesis acaecida en Cuba.

Güirero es el tocador del güiro. Aunque Ortiz atenua con un “muy rara vez”, su criterio de que pudiera llamársele *aggüirero* (1952-1955, v. II: 123). En nuestras investigaciones actuales no hemos encontrado esta forma de designación, por lo que la consideramos extinguida, así como el desconocimiento entre los informantes de la palabra *onichequeré*, empleada en tierra yoruba para nombrar al ejecutante, según también significa Ortiz (1952-1955, v. II: 123).

Por extensión, como güiro se conocen las ceremonias en que participan estos instrumentos, así como los festejos domésticos sin carga religiosa alguna. *Bakosó* es palabra que también designa la fiesta de güiro, aunque ya poco frecuente, como ocurre con *wemilere*, sustituidas ambas por el característico *bembé*.

Asimismo, el término güiro nombra otros idiófonos de la música popular cubana: las maracas y el güiro o guayo, de sacudimiento y raspadura, respectivamente. En ambos, según queda explicado en los estudios específicos acerca de estos instrumentos, tal denominación alude —como en el caso que nos ocupa— al fruto y a la planta utilizados en su construcción. Mientras que en las ciudades de Las Tunas y Manzanillo, *chequeré* se aplica para designar otros idiófonos de vaso de metal con percutores internos, próximos morfológicamente a los chachás y no al instrumento tratado en este acápite.

Construcción

Su confección es artesanal y muy variada. Está determinada por las posibilidades e intereses del núcleo portador que la genera, el cual aplica y recrea técnicas

y materiales constructivos específicos que establecen cierta variabilidad en el resultado final.

Al analizar las entrevistas efectuadas a diferentes artesanos, se aprecia esta diversidad de métodos propios, y a los efectos de describir la confección, primero aparecerán las peculiaridades del proceso más generales o extendidas en el país.

La planta, de la cual se toma el fruto, es una enredadera rastrera que puede hallarse silvestre en los campos o sembrarse mediante semillas. Todos los informantes coinciden en considerar que la construcción comienza con la selección del güiro, si éste es silvestre, o con el cuidado que de él se tenga durante el período de crecimiento hasta que alcance el tamaño deseado, preservándolo para que la corteza no se raje o pudra y no lo ataquen insectos nocivos.

El fruto crece sobre la tierra; pero, si por alguna razón natural quedase colgado, o desea colgarse, se acostumbra a hacerle una especie de canastillo de hojas y paja secas, suspendido por algunos cordeles a manera de nido o red, sobre el cual descansará, o se le sostiene con un palo, debajo se le pone un saco de yute, impidiendo así que, a causa del peso y volumen, pueda caer y romperse, incluso suelen situarse algunas ligaduras que contribuyen a determinar la forma. De esta manera, el güiro crece hasta el “tope” deseado, y quedará listo para ser desprendido del tallo.¹⁸⁹

También es costumbre de algunos cultivadores y artesanos abrir un hueco en la tierra bajo el fruto en crecimiento. La profundidad y diámetro de este orificio dependen del tamaño y forma que deseen obtenerse, pues el güiro crecerá en esta cavidad, rodeado de paja en su interior, lo que contribuye a la protección de la corteza.

Una vez que el fruto esté sarazo, a medio madurar (ni tierno, ni seco), se escoge según las distintas dimensiones para cada una de las tres alturas de los instrumentos, se separa de la mata y se le corta el pedúnculo con un serrucho o segueta, quedando una abertura circular que los constructores y tocadores denominan *boca*. Por esta abertura se extrae toda la pulpa y semillas que contiene en su interior.

Este proceso requiere de gran habilidad y cuidado, evitando provocar escisiones en la corteza. De ser dañada en alguna zona puede rajarse durante la construcción o después de construido el instrumento por el golpe y sacudimiento de la ejecución, o también la superficie no quedaría uniforme. Para esto, los constructores se valen de una cuchara o un implemento al que llaman *manito*, semejante a un garfio redondeado, en ocasiones un alambre común o simplemente la mano. No debe hacerse con ninguna herramienta u objeto que pueda rebajar o perforar la corteza del güiro.

Una vez vacío, el fruto ha de secarse al aire y la sombra. El tiempo que demora depende de su grado de madurez; mas, muchos informantes afirman que después de 21 días ya está bien seco y “curado”. A esto ayuda untarle, tanto por fuera como por dentro, manteca de corajo para que “escupa toda el agua”.¹⁹⁰

189 Justo Pelladito Hernández (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

190 Estos criterios fueron recogidos a varios informantes de las provincias Ciudad de La Habana y Matanzas y corroboran otros similares expuestos por Fernando Ortiz (1952-1955, v. II: 128).

El empleo de la manteca de corajo contribuye también a proporcionar cierta elasticidad a la superficie, preservándola de las rajaduras (Ortiz, 1952-1955, v. II: 128). En la descripción hecha por Ortiz se señala que, una vez vacío, el güiro se introduce en agua caliente, y luego se le echa dentro ceniza y agua caliente, antes de su raspado interior (1952-1955, v. II: 128). Tal práctica ha quedado en desuso, dejándose al aire y sereno, como dicen los entrevistados, el secado natural, pues una vez bien seco el fruto, puede despegarse todo residuo que haya en su interior.

Otra opción consiste en dejar el güiro en la planta hasta que esté bien seco y después sacarle la tripa o gandofia (nombres vulgares con los que se conoce la pulpa).¹⁹¹ También cuando se desea precipitar un poco el proceso de vaciado, antes que el güiro se seque se le abre la boca y se echa agua en su interior, manteniéndola dos o tres días, y después se raspa cuidadosamente con una cuchara; si no hubiese quedado limpio por completo se repite este procedimiento.¹⁹²

De manera empírica se comprueba si ya el secado ha llegado a término, raspando con la uña la corteza, pues una vez seco la superficie se torna dura; si queda arañada, el güiro está listo.

Para la calidad sonora del instrumento tiene gran importancia la dureza alcanzada por la corteza, pues sobre ella golpean los percutores y debe ser bastante resistente. Esto se logra con una superficie bien seca y dura. Llegado a este punto, si el constructor lo estima conveniente, puede frotarse la tez del güiro con lija de papel para dar regularidad a la superficie; también hemos recogido la práctica de barnizarlos, pero la aplicación de barniz o *clear* no resulta habitual, lo frecuente es dejar "el güiro natural".¹⁹³

A ambos lados de la boca se perforan dos orificios pequeños con el objetivo de introducir un cordel que permitirá asir el güiro y en el fondo —denominado *culo* entre artesanos y tocadores—, algunos abren otro orificio también pequeño que proporciona resistencia al instrumento durante los golpes en la ejecución.

Una vez preparado de esta forma, pasamos a otra fase del proceso: el tejido de la malla o red, junto al ensarte de los percutores; es decir, se comienza a *forrar* el güiro.

La malla se teje con hilos o pita de curricán, cáñamo fino, u otras variantes de cordel que no se partan con facilidad, pues el roce con las semillas durante la ejecución puede romper el hilo; se han hecho algunas experiencias con *nylon*, aún no muy extendidas.

Los percutores que se insertan en la red son diversos. La semilla más empleada es el mate —preferida por la calidad de su sonido, la resistencia y fácil obtención—, así como guacalote gris, o amarillo, jaborcillo, Santa Juana, cayajabo, flamboyán, poas y ojos de buey, en evidencia de la amplia variedad presente en la flora cubana.

Las semillas deben estar bien secas y han de perforarse con habilidad para evitar que se rajen. Esto se hace con un punzón de hierro fino calentado al rojo vivo, una lezna, especie de barrena artesanal construida con un clavo con tres lados cortantes, con un pedazo de madera en la parte posterior para poder presionar, o con barrenas y taladros de mano, en prácticas más actuales.

Ortiz señala que, en los agbes ortodoxos, las cuentas eran grandes y duras de las llamadas en Cuba Glorias o Marías (1952-1955, v. II: 130). El empleo de estas cuentas de vidrio aún está en la memoria de algunos informantes, como Benito Aldama, Juan Drake y Eugenio Lamar, pero se ha extinguido por no hallarse a la venta en los comercios.

A las semillas se han unido las cuentas plásticas; algunos artesanos suelen combinar diversos tipos de semillas de diferentes colores y éstas junto a los percutores plásticos, para contribuir a la decoración del instrumento. La utilización como percutores de las vértebras de reptil o los cauris (caracoles), tal como ocurre en África, ha sido poco frecuente en Cuba. Los caracoles presentan particular significación en varias religiones africanas, pero en nuestro país el ensarte de éstos en los güiros tiene como principal función la del adorno, por constituir signo de riqueza, además de su simbolismo sobrenatural (Ortiz, 1952-1955, v. II: 131). Finalmente es posible hallar la inserción de algún que otro cascabel, pero puede afirmarse que las semillas de mate o guacalote resultan las más usuales.

El tejido de la malla se realiza sobre el cuerpo del güiro, manteniendo éste colgado. Existen distintos tejidos para la red, diferenciándose por su sencillez o dificultad.

El enmallado más antiguo está descrito por Ortiz y corresponde a una de las formas más complejas, en la cual cada cuenta va enhebrada por dos hilos a la vez, anudadas a un lado y otro antes y después de pasar por el orificio del abalorio. Para tejer la red se procede poniendo primero alrededor del cuello del güiro un "collar" de cordel. A éste se le van atando, de pulgada en pulgada aproximadamente, sendos hilos doblados de manera, que cada uno forma en su doblez una lazada y con ella la atadura del collar. De ésta van bajando los hilos en busca de las cuentas; se separan dos hilos en ángulo recto; el izquierdo de una pareja va hacia el hilo derecho de la lazada vecina y al encontrarse se anudan conjuntamente, ensartan una cuenta, y hecho esto, se vuelven a anudar. Sujeta así la cuenta, vuelven a separarse los dos hilos en igual forma que antes, y cada uno de ellos, con otro grupo inmediato, se procede a otro anudamiento, y así, sucesivamente, se van enredando y formando mallas todos los hilos enlazados en el collar y fijando las cuentas entre sus nudos. Al llegar a la parte inferior del güiro, donde su diáme-

191 Juan Drake, n(?). Unión de Reyes, Matanzas, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.); Benito Aldama, n. 1906. Limonar, Matanzas, 1981 y 1985 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.; Diario de campo, Matanzas, 1982-1985: s.p.).

192 Juan Drake (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

193 Eugenio Lamar Delgado, *Cucho* (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.); Juan Drake (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.); Benito Aldama (Diario de campo Matanzas, 1982-1985: s.p.); René Mario Robaina Seneca, n. 1928 - m. 1993. Regla, Ciudad de La Habana, 1986 y 1989 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

tro vuelve a estrecharse, las mallas se hacen más reducidas, hasta llegar a un punto conveniente, en el cual está inserto otro cordel llamado "faja" y a éste se anudan fijamente todos los cabos, con lo cual queda formada una red, algo suelta pero permanente, de la cual no puede salir el güiro (Ortiz, 1952-1955, v. II: 129).

Otra forma más simple consiste en una vez fijado el collar o collarín superior, empiezan a pasarse tirantes sujetos a éste en forma de pequeñas gazas, el extremo de la pita puede encerarse para facilitar su entrada en las semillas o cuentas. El tejido se inicia anudando los cordeles a manera de triángulos y en uno de los cordeles se introduce la semilla y después de ensartada se hace un nudo con el cordel del lado contrario, quedan así figuras como rombos que continúan hasta cubrir la superficie del instrumento. Una vez concluido el tejido en el extremo inferior se remata con una gaza abierta por la que pasa otro collarín o faja. Por este borde inferior, se ajusta la malla o afloja, lo cual influye en la sonoridad del güiro.

Una tercera manera de forrarlos consiste en hacer nudos entre los cordeles pasando las cuentas, pero sin fijarlas con nudo alguno. Obviamente, esto hace que las cuentas tengan una mayor movilidad y la red, en ocasiones, resulte un tanto irregular.

Una variante utiliza un arito de junquillo forrado de tela y a éste se fijan los cordeles, procediéndose después al tejido en alguna de las formas antes expuestas, al finalizar se remata con otro arito de junquillo también forrado.

En la actualidad coexisten todos estos procedimientos. El primero es el más riguroso y efectivo, y aunque Fernando Ortiz indicó haberlo observado en el respetado cabildo habanero Changó Tedún, no fue privativo de esta asociación, apreciándose hoy día en otras casas-templo, como la de Benito Aldama en Limonar y la de Eugenio Lamar, en la misma ciudad de Matanzas, por sólo citar dos ejemplos.

Si la calidad del güiro y las semillas resultan decisivas para obtener la sonoridad del instrumento, también lo son los nudos; en los tejidos en que el percutiente quede atrapado por nudos a ambos lados, el sonido será más limpio y preciso.

La malla se teje sin plantilla alguna; la cantidad de pita, semillas y nudos, depende del tamaño del güiro. La red no ha de quedar ni muy suelta ni muy apretada, para que al ejecutarse las cuentas golpeen la superficie sin dificultad.

En Cuba, los güiros se tejen completamente —es decir, de "cuello a culo"—, no ocurre así en diversas regiones de África Subsahariana, donde los percutores quedan en una franja o banda central hacia el área de mayor diámetro del fruto, sujetos a unos hilos colgantes que parten del cuello y, una vez ensartados los cauris, esos hilos se anudan en el fondo, sin formar la red ya descrita.

Otro aspecto que debe observarse es el tratamiento dado al fondo del güiro, sitio que recibe frecuentes golpes de la mano del tocador durante la ejecución. A tal efecto, los constructores coinciden en la necesidad de preservarlo con diferentes tipos de reforzamiento. En ocasiones se trata de simples tiras de esparadrapo

o *tape* en forma de crucetas; puede ser una simple almohadilla hecha de tela, cuero o cámara de auto fina. A veces, primero se coloca una pequeña cantidad de algodón o círculos de cartulina fina, pegados con la llamada garrapata —goma utilizada por los zapateros—, cola triturada, almidón u otro pegamento idóneo para el caso. El "forro" evita que se rompa el fondo del güiro. Este procedimiento de pegar piel o lona también suele hacerse cuando el instrumento se raja en un sitio cualquiera de su superficie, con lo cual se considera reparado.

Al ornamento del güiro contribuye insertarle cintas o tiras de colores, alusivas a los orichas, en los collarines superior e inferior y dispersas en el enmallado, en el cual se efectúan unos pequeños amarres. Habitualmente son pequeños pedazos de tela que se integran a malla y semillas y no cuelgan del instrumento.

En nuestras indagaciones acerca de las particularidades constructivas de este instrumento hallamos un aspecto que promueve discrepancias entre los artesanos: ¿la güira puede o no tomarse como vaso portador de los expercutores? Las respuestas se presentan desde negativas rotundas, posiciones dubitativas y algunas afirmaciones.

La güira carece del pedúnculo y del cuello que la naturaleza dotó al güiro amargo; además, una vez seca su corteza no posee la flexibilidad de éste. El vaso que se obtiene como caja resonadora, después de cortar el tallo, es diferente y su morfología dista bastante de la del güiro propiamente. Además, aunque se utilicen frutos ovoidales, no se lograría un timbre semejante por las características ya consignadas de la tez; por último, la tradición ha impuesto un "modelo" para estos instrumentos ya individualmente o como juegos, por lo que los criterios mayoritarios son negativos en absoluto.

Ante la posibilidad expresada por algunos artesanos de enfrentar la confección con güiras, debe señalarse que la modificación esencial parte del momento en que empieza el tejido de la red. Teniendo en cuenta la forma esférica del fruto, se necesita hacer unos orificios en la parte superior alrededor de la boca y en estos pequeños agujeros se introducen los cordeles, ajustándolos en el interior; después se procede a forrarla de igual forma a las ya referidas. Estos "güiros" tienen, a nuestro juicio, sólo una función decorativa o de recuerdo turístico, pues no poseen las cualidades tímbricas de los descritos.

La construcción de los güiros no incluye la introducción en su interior de cuerpos percutores. Sin embargo, no puede desconocerse la existencia en la provincia Camagüey de instrumentos llamados por sus tocadores también güiros (Diario de campo, Camagüey, 1989: 121, 132, 147), pero diferenciados morfológica y constructivamente del que nos ocupa, aunque con una función musical y social semejante; de ahí su inclusión en este análisis.

A estos güiros, hechos de güira de forma ovalada, se les introducen municiones, piedrecitas, semillas u otros pequeños objetos percutores y se tapa la boca con un trozo de corcho capaz de impedir la salida de éstos, se omite el tejido de la red. Tal "güiro" constituye una variante local y en el aspecto constructivo se aprecia una evidente sencillez, emparentándose con

acheré y maracas, aunque sin poseer el mango de éstos para asirlos.

Volviendo a los güiros enmallados y con exopercutientes en ellos, el procedimiento constructivo resulta el mismo para los tres instrumentos que integran el juego; sólo se establecen diferencias en las dimensiones, y de esto se derivan diversas longitudes en la red y en la cuantía de las semillas. En algunos ejemplares se observa la selección de semillas más grandes para el güiro de mayor tamaño, lo cual ayuda a aumentar la intensidad sonora del instrumento, así como la ubicación de las semillas mayores hacia el centro del vaso y las menores, en los extremos superior e inferior de la malla.

La empiria rige la selección de los frutos; al escogerlos se busca contrastación de alturas y, lógicamente, practicidad para la ejecución.

Fernando Ortiz indica como significativas las grandes dimensiones de los güiros del cabildo Changó Tedún, aparecidos en la figura 68 del volumen II de su libro. Según apunta, este trío es el de mayor tamaño conocido en Cuba. En un cotejo de los datos ofrecidos por el investigador: la longitud y diámetro máximo del pequeño son de 44 y 11 cm, respectivamente; el mediano, de 57 cm de largo por 18 de ancho y el mayor, de 60 por 22 cm (1952-1955, v. II: 132). Corroboramos que ninguno de los vistos recientemente alcanza tales proporciones. Se evidencia la paulatina disminución de las dimensiones presentes en los instrumentos de antigua procedencia afro-sahariana asimilados e integrados totalmente a la cultura musical cubana.

De las investigaciones de campo efectuadas se han seleccionado seis juegos,¹⁹⁴ y a ellos corresponde la siguiente tabla de dimensiones. Para la designación han servido los términos: pequeño, mediano y mayor como convención unificadora; se ha dejado a un lado por esta vez la diversidad terminológica explicada con anterioridad.

PEQUEÑO (en mm)

Juegos	1	2	3	4	5	6	Pro-medio
Longitud	320	350	340	375	405	340	368
Diámetro del cuello	60	119	70	44	60	58	68
Diámetro central	194	267	159	159	155	159	182

MEDIANO (en mm)

Juegos	1	2	3	4	5	6	Pro-medio
Longitud	440	360	420	365	470	350	387
Diámetro del cuello	73	120	80	50	65	110	83
Diámetro central	143	281	210	181	151	279	208

194. Las dimensiones corresponden a los juegos pertenecientes a René Mario Robaina Seneca en Regla, Gilberto Herrera en Marianao, ambos de Ciudad de La Habana; Pablo Padilla Vigil (n. 1910) en Nueva Paz, Habana; Benito Aldama en I. Imonar, Eugenio Lamar Delgado, Cucho, en la ciudad de Matanzas, y a la colección del Museo Nacional de la Música. Se les ha dado un número consecutivo del 1 al 6 correspondiente con la relación. Todos, excepto el último, participan habitualmente en toques de santería y fueron localizados en el periodo entre 1981 y 1988 en las provincias referidas.

MAYOR (en mm)

Juegos	1	2	3	4	5	6	Pro-medio
Longitud	340	470	350	455	345	400	395
Diámetro del cuello	100	119	100	109	70	104	100
Diámetro central	315	305	261	334	205	309	288

Más allá de referir las medidas extremas, máxima y mínima, deseamos enfatizar en dos parámetros esenciales: *longitud* y *diámetro central* del instrumento.

La longitud constituye un aspecto que diferencia los güiros entre sí; pero si observamos con detenimiento la tabla, veremos que en el juego 1, por ejemplo, sólo 20 mm separan al pequeño del mayor, y en el juego 5, el mayor resulta "menor" que el pequeño. La contrastación esencial la encontramos en las dimensiones internas que alcanza el recipiente; es decir, la capacidad vibratoria que posee la caja de resonancia —entiéndase el propio fruto—, factor determinante para alcanzar las desigualdades de franjas tímbricas características del conjunto.

Las medidas promedio obtenidas de la tabla corroboran lo dicho antes, y lejos de proponer un instrumento tipo, deseamos manifestar la cercanía de valores en lo concerniente a medidas de longitud y las diferencias en la "anchura" del fruto; sobre todo, en los extremos (pequeño-mayor).

La resequead y dureza de la corteza, el tamaño, calidad y cuantía de los percutores y el grado de soltura de la red, también constituyen elementos definidores de la especificidad tímbrica lograda en los güiros. Por eso, cada juego puede presentar sutiles desigualdades.

Como un aspecto de interés constructivo debe resaltarse la durabilidad de estos instrumentos, la que puede alcanzar, si se cumplen todos los cuidados inherentes al fruto, una "ancianidad" de 50 años o más, con esporádicas renovaciones de la red.

Ejecución y caracterización acústica

En la ejecución del instrumento participan las dos manos, y los tocadores permanecen de pie. El güiro se sostiene por la parte superior o cuello y es frecuente que el güirero introduzca el dedo pulgar por la pequeña asa de cordel próxima a la boca y enrolle este cordel a su dedo. La forma más extendida es: sujetando el güiro por el cuello con la mano derecha y, excepcionalmente, se introducen los dedos dentro de la boca sin presionar de manera excesiva, se imprime un movimiento de sacudimiento, mientras que la mano izquierda en forma ahuecada sirve para golpear el fondo

del instrumento. A veces se produce esta ejecución con las manos invertidas.

Al parecer, tal alternancia, golpe-sacudimiento, reconocida en la actualidad como la más distintiva para tocar los güiros, se conoció en La Habana a principios del presente siglo a partir de las enseñanzas de un músico lucumí llamado Adofó (Ortiz, 1952-1955, v. II: 126), como forma de aproximación al toque de tambor en momentos de prohibición de los “tambores africanos”. Mas, en el presente no pudo corroborarse la afirmación orticiana, en la medida en que en la memoria de los informantes —aun de los de mayor edad— no se halla esta referencia.

Otro dato igualmente impreciso y de difícil comprobación también es atribuible a don Fernando, quien describe la ejecución de tres güiros tocados juntos, pero los músicos no estaban de pie, sino sentados, y se los colocaban descansando sobre las piernas con la boca libre hacia arriba y los golpeaban de un lado y de otro. Esta manera de percudir era propia de músicos africanos o descendientes de éstos de origen macuá residentes en un ingenio próximo a Zulueta, hoy provincia Villa Clara, en la primera decena de la presente centuria (1952-1955, v. II: 140). Nada semejante se encuentra en la actualidad, ni en esta ni en otra localidad del país.

El sacudimiento resulta la forma de ejecución más extendida en África Subsahariana. Son frecuentes las descripciones de sacudidas de arriba a abajo o con cierto sentido de rotación o batimento, sujetando el güiro con una mano por la parte superior y con la otra por la inferior, imprimiéndole así un fuerte movimiento.

En Cuba hay verdaderos virtuosos entre los tocadores: en especial, los *cajeros* se distinguen por algunos movimientos casi malabares durante sus interpretaciones. Las formas de ejecución se transmiten empíricamente en el seno de los grupos que practican y conservan la tradición. Entre los tocadores son frecuentes los siguientes modos de hacer:

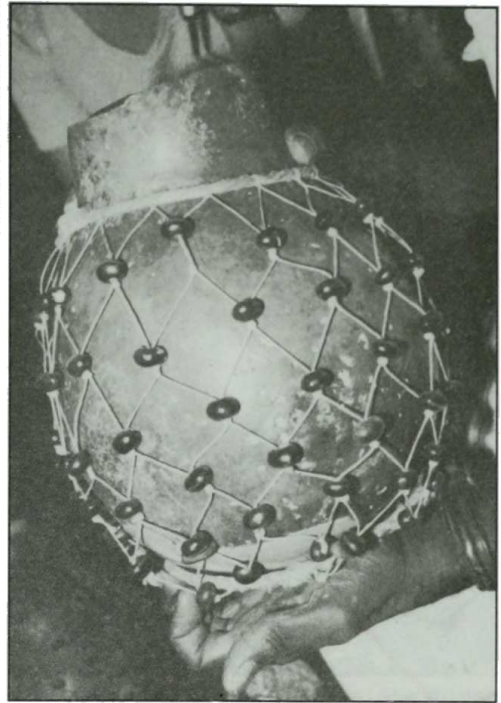
a) se sujeta el instrumento con una mano por la parte superior (ya al cuello o por la lazada) y se percute con la otra mano por el fondo o “culo”; o sea, *dando*;

b) ambas manos sujetan el güiro, una por la parte superior y la otra por la inferior, y se sacude o agita fuertemente; se produce un *jamaqueo* o *malleo* a manera de trémolo, y

c) ocasionalmente, puede observarse que el tocador rote su instrumento y/o lance al aire y después lo recoja con ambas manos; es decir, *tirando*.

A estas formas de ejecución, Fernando Ortiz añade otra, a la que llama *saltando*. Según su descripción, ésta se produce al sujetar el instrumento con una mano por la parte superior y agitarlo de arriba a abajo (1952-1955, v. II: 126). Este movimiento ya lo referimos como propio de los tocadores africanos; sin embargo, no se ha visto en Cuba durante nuestros trabajos de campo. En realidad, el músico describe un movimiento próximo a una diagonal en relación con su cuerpo.

Foto: Carlos Manuel Fernández



Ejecución del güiro percutiéndolo por el fondo, informante Benito Aldama. Limonar, Matanzas, 1981.

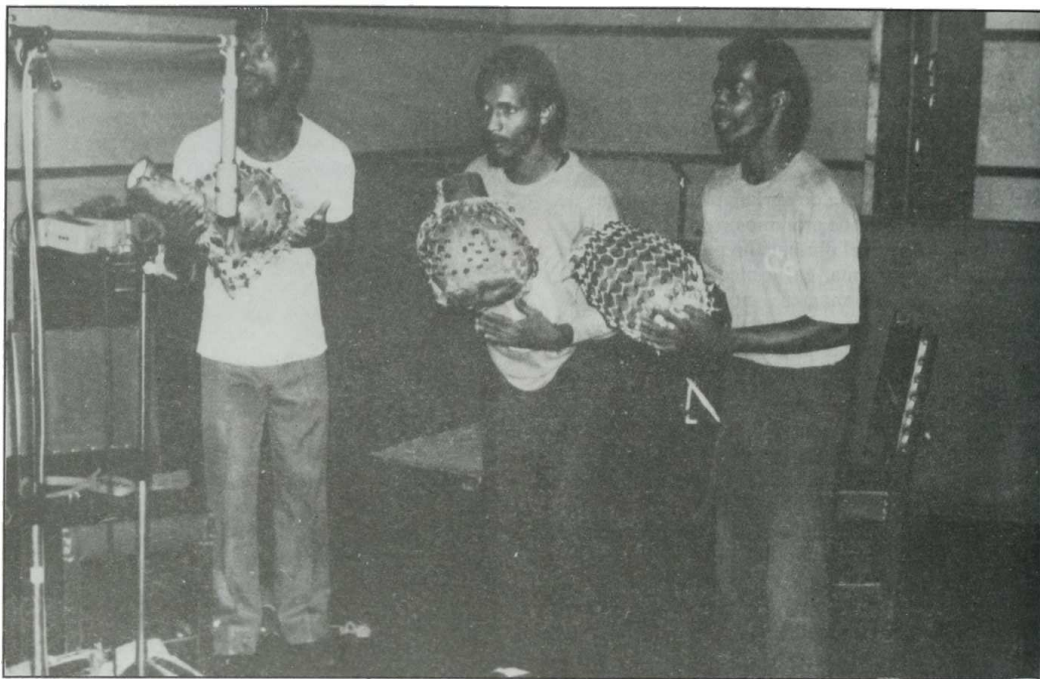
aproximadamente a la altura comprendida entre el tórax y el abdomen.

Según las funciones musicales específicas que realiza cada uno de los instrumentos en el conjunto, hay toques que son casi privativos de determinado güiro. En todos suele hacerse la alternancia sacudimiento-golpe, pero en el más pequeño deviene regularidad; en el mediano se ejecuta el sacudimiento-golpe y el jamaqueo o malleo. La caja resulta pródiga en floreos, y al toque sacudimiento-golpe se añade muy a menudo el jamaqueo o malleo, a punto tal de considerarlo un movimiento recurrente y habitual de la caja; rotando y tirando también son casi exclusivos del güiro mayor.

Las diferencias de alturas y de ejecución en los tres güiros que integran el conjunto, fue objeto del análisis acústico, y a continuación señalamos los resultados obtenidos. En este caso corresponde al juego consignado con el número 2 en la tabla anterior de dimensiones de estos instrumentos.¹⁹⁵

Para el examen se determinó utilizar las formas golpe, sacudimiento-golpe y jamaqueo (trémolo) o malleo, por resultar las más recurrentes. De ello se aprecia que las particularidades de estos instrumentos como idiófonos de golpe indirecto, provocan que el espectro reflejado pueda dividirse en la ejecución de golpe y sacudimiento-golpe en dos secciones: una recoge la formación de los picos tras la acción inmediata de la percusión sobre el fondo del instrumento,

¹⁹⁵ El juego de güiros medido acústicamente fue el de Gilberto Herrera, Marianao, Ciudad de La Habana. La medición se efectuó en los estudios EGREM, el 17 de febrero de 1989.



Ejecución de los tres güiros. grupo de la casa-templo de Gilberto Herrera, Marianao, Ciudad de La Habana, 1989

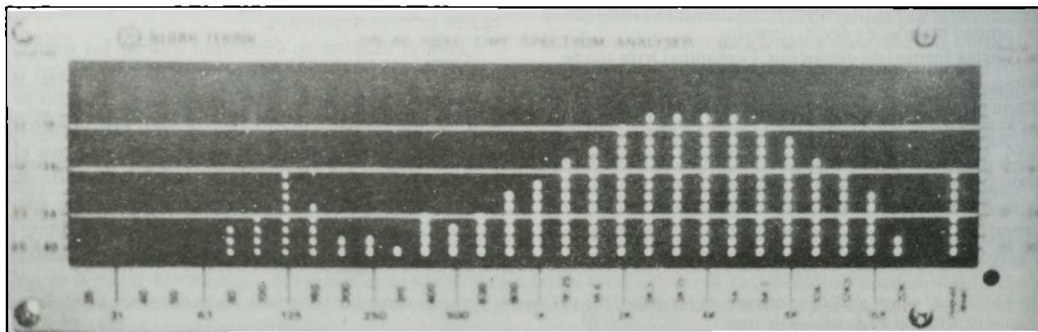
y la otra es causada por la vibración o derivación tras ese golpe de los exopercutientes sobre la superficie, mostrando el complejo sonoro característico del timbre del güiro.

La extensión del espectro del mayor (caja) en una y otra forma de ejecución, se marca entre 63 Hz y 16 kHz, correspondiente a bajas y altas frecuencias, en que el golpe propiamente traza un pico en 125 Hz, para tras una caída en la línea espectral entre 250 Hz y 500 Hz (medias bajas), buscar un ascenso entre 2 kHz y 4 kHz, correspondiente a las medias frecuencias. Precisamente las medias frecuencias participan como los formantes más decisivos en este espectro. El análisis

obtenido del sonido de la ejecución por sacudimiento, coincide en el reflejo del espectro con las peculiaridades frecuenciales señaladas para la "derivación" tras el golpe: es decir, comienza el espectro en 500 Hz y halla el pico entre 2 kHz y 4 kHz para descender en 16 kHz.

El güiro mediano no muestra diferencias sustanciales con la caja. Su campo frecuencial también se extiende entre 63 Hz y 16 kHz. El pico provocado tras el golpe se define más en 125 Hz (bajas frecuencias) y en 250 Hz (medias bajas frecuencias), para iniciar un nuevo ascenso con mayor definición en las medias frecuencias entre 4 kHz y 5 kHz.

Espectro del sonido de un fragmento del toque de los tres güiros.



En cuanto al güiro pequeño, la extensión del espectro alcanza de 63 Hz a 16 KHz. En este caso, el pico se halla en las bajas frecuencias sobre 90 Hz, y desciende hacia 200 Hz, también dentro del ámbito de las bajas frecuencias, para iniciar un ascenso que lleva a 4 KHz en las medias frecuencias.

En ambos casos —en el mediano y el pequeño—, el análisis del sonido obtenido por sacudimiento coincide en el trazado del espectro con el obtenido en la alternancia golpe-sacudimiento en la sección denominada “derivación”.

La mayor presencia de medias frecuencias es propia o característica del instrumento en sus tres “alturas” y el tiempo de caída coincide en todos en 0,09 segundo.

Al estudiar el espectro causado por la ejecución simultánea de los tres güiros, verificamos una notable semejanza con los espectros individuales. El rango o extensión resulta el mismo y los picos se producen igualmente en 125 Hz y se estabilizan en 4 KHz, lo que nos lleva a definir, una vez observado de manera individual y en conjunto, que estos instrumentos no resultan notablemente diferenciables en sus alturas, sino que su principal contrastación está en la función musical que desempeñan dentro de la agrupación.

Otro rasgo inherente a la ejecución consiste en la ubicación de los instrumentos durante el toque. La caja se coloca invariablemente al centro, lo común es que a la izquierda se sitúe el más pequeño y a la derecha,

el mediano. No obstante, hemos visto la inversión de estos últimos, incluso entre tocadores de un mismo conjunto en diferentes eventos de santería.¹⁹⁶

Asimismo, la situación de los güireros respecto de las tumbadoras y la campana, instrumentos que integran generalmente esta agrupación, tampoco resulta siempre la misma. Las posibilidades de permutación son varias: los güiros pueden hallarse al centro o en los extremos izquierdo o derecho con variantes en la colocación de membranófonos e idiófonos; pero se mantiene invariable que los tres güireros tocan uno junto a otro en un área común, propiciando la íntima integración funcional entre éstos, y entre ellos y el resto de los músicos.

Durante las ceremonias, el toque es casi continuo, se producen pocas pausas y los ejecutantes van rotándose con el objetivo de sustituirse; sobre todo, en los instrumentos de ejecución tan agotadora como la caja y las tumbadoras.

Función musical y social

En el presente, el conjunto instrumental de güiros muestra una marcada regularidad en la distribución cualitativa de los espacios o franjas sonoras que lo forman, con independencia del número de instrumentos participantes en la agrupación musical.

Benito Aldama, cantante solista y director de la agrupación de güiros El Niño de Atocha. Matanzas, 1984.



196 En observaciones periódicas al conjunto de güiros San Cristóbal de Regla, en Ciudad de La Habana, hechas entre 1987 y 1988, pudo apreciarse en varias oportunidades cambios de posición de los güiros pequeño y mediano, respecto de la caja, y del conjunto de güiros en relación con las tumbadoras y el hierro.

De acuerdo con esta distribución quedan bien delimitadas tres franjas: una la ocupa el trío de güiros propiamente dicho, cuya integración es invariable; en la segunda se hallan los membranófonos y en la restante, otros idiófonos. Los membranófonos están representados por una o dos tumbadoras, comúnmente dos; como excepción se han observado tres en los municipios Güines, provincia Habana; Ciego de Ávila y Morón, provincia Ciego de Ávila.

El empleo de un idiófono de metal —sobre todo, la hoja de una azada (guataca) o el cencerro, percutidos con una varilla de metal— resulta lo más frecuente, pero también en este plano se presentan variantes cuantitativas con la utilización de dos campanas —indistintamente guatacas o cencerros—, tal como suelen hacerse en los grupos de güiro de Pablo Padilla en Nueva Paz, provincia Habana, y en el de Benito Aldama, en Limonar, provincia Matanzas. Debe destacarse la referencia hecha por dos informantes de Nuevitas, provincia Camagüey, del uso ocasional de un par de claves en lugar de la guataca y el cencerro¹⁹⁷ para tocar bembé, en fiestas en que participaban los güiros y las tumbadoras.

Estos espacios o franjas en que se agrupan instrumentos de diferentes timbres quedan, a su vez, divididos en planos con funciones comunicativas bien delimitadas.

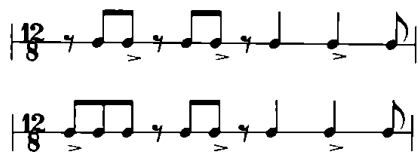
De los toques de güiros recogidos para analizar el comportamiento y funcionalidad musical de cada una de estas franjas sonoras, hemos seleccionado un toque para acompañar los cantos a Elegguá de un conjunto formado por tres güiros, una guataca y dos tumbadoras.¹⁹⁸ Creemos que en este ejemplo logran patentizarse las regularidades funcionales propias del conjunto, a la vez que se trata de una integración instrumental muy frecuente.

La distribución metrorrítmica predominante en el canto y en el toque, llevó a tomar un compás de subdivisión ternaria 12/8, para adecuar a él, según el sistema de escritura musical convencional, las relaciones sonoro-temporales recurrentes.

Con la percusión de la guataca comienza el toque y el grupo rítmico que desarrolla este instrumento actúa como línea conductora fundamental de todo el conjunto.¹⁹⁹

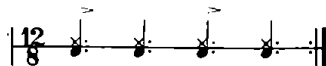


Con este grupo rítmico de repetición regular, alternan otros dos que, aunque aparecen de manera ocasional, asumen como aquél la función de línea conductora. Éstos se comportan de la siguiente manera.



Los güiros, principales protagonistas del evento, se distribuyen en tres planos tímbrico-funcionales, convencionalmente identificados como agudo, medio y grave; durante el toque, las formas de ejecución y función musical le adjudican a cada plano un sentido sintáctico específico, que se corresponde íntimamente con la función religioso-festiva del conjunto.

Tras la guataca se suma el güiro más pequeño, el cual ocupa el plano más agudo: denominado cachimbo, omelé, salidor, un golpe o uno. Este güiro ejecuta diseños breves, muy simples y constantes. Los vocablos aplicados como apelativos refieren aspectos de su morfología —de pequeño tamaño, cachimbo u omelé— y la función musical. En este último sentido se encarga de salir, iniciar o abrir el toque; es el uno, o el primero que entra de los tres güiros. El grupo rítmico que desarrolla resulta muy reiterativo, coincide con el pulso métrico del compás y se manifiesta en la repetición de un golpe.



Con el símbolo empleado en la transcripción deseamos significar el complejo sonoro característico de este instrumento por la conjunción del golpe bajo en el fondo del güiro y el de la malla con los exopercutientes sobre la superficie del fruto, de ahí la síntesis en un solo símbolo representacional.

La mula, dos golpes, segundo o dos se sitúa en el plano medio. Su nombre subraya el momento en que se incorpora al toque, su orden de aparición: “entra segundo”, dicen los tocadores. Este grupo presenta un diseño de mayor elaboración rítmica que el anterior.



En el espacio ocupado por los güiros, ambos planos —medio y agudo— son de *función referente*.²⁰⁰ Este sentido referencial o de línea conductora también lo desempeña la guataca o el cencerro en otra franja sonora. Tales instrumentos ejecutan grupos rítmicos de figuraciones más reiterativas y estables, y ordenan, en el sentido métrico o de tiempo, el discurso musical.

197 Pedro L. Alberro Mejías, n. 1945. Nuevitas; Virgilio Rodríguez Badía, n. 1900. Nuevitas, Camagüey, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989. 119, 132).

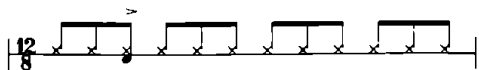
198 Grabación realizada al conjunto de güiros San Cristóbal de Regla. CIDMUC, 1983.

199 De no indicarse lo contrario, los ejemplos musicales se localizan en Hechavarría Herrera, 1988: 107-123.

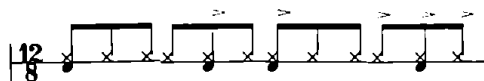
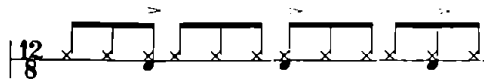
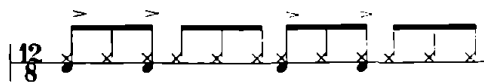
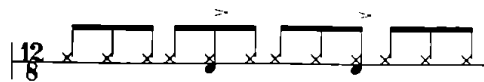
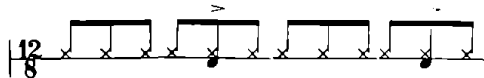
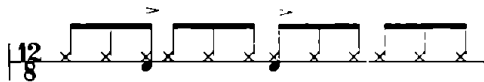
200 Esta noción de función referente se emplea por el doctor Argeliers León en su ensayo “Continuidad cultural africana en América”, en revista *Anales del Caribe*, 1984, no. 6: 125.

El plano grave, ocupado por la caja, se incorpora al toque inmediatamente después que el güiro mediano. Asume un papel improvisatorio, de curso muy libre y próximo a la naturaleza parlante propia de los membranófonos de registro grave en otros conjuntos de fuerte antecedente africano. A partir de grupos de figuraciones básicas, el tocador improvisa diseños rítmicos cada vez más complejos; para ello agrega los recursos de ejecución brindados por el jamaqueo, la rotación, e incluso muestra su virtuosismo tirando al aire su instrumento, sin perder el sentido de orden metrorrítmico imperante. La interrelación música-danza, propia de las formas religiosas y laicas de antecedente africano, propicia el enriquecimiento del toque. Los momentos de posesión de los participantes, a los cuales contribuye en gran medida la destreza interpretativa del cajero y del cantador, constituyen otros instantes de marcado énfasis.

En el ejemplo que nos ocupa, el carácter improvisatorio de su ejecución se desarrolla a partir de un grupo rítmico fundamental compuesto por 12 elementos, cuyas relaciones temporales son estables y que alterna con frecuentes variaciones, pero siempre muy cercanas a este orden temporal. El procedimiento de toque de mayor recurrencia es el sacudimiento y su alternancia con las otras posibilidades de ejecución del instrumento, originan una amplia gama de variables en este plano más grave. El grupo fundamental es



y algunas de las variantes son:



El acento coincide en el elemento en que participa conjuntamente el sacudimiento o malleo y el golpe. Con esta y otras variaciones del grupo fundamental también se presenta otro grupo improvisatorio que se comporta de la siguiente manera:



Esto constituye el resultado de sacudir o agitar, de manera acelerada, el instrumento, introduciendo una secuencia sonora ininterrumpida a manera de trémolo. El cajero despliega la elaboración de su toque sobre la base referencial dada por los instrumentos antes analizados.

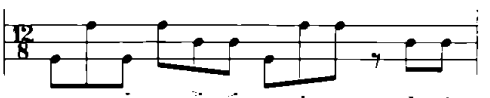
Cuando en el conjunto participa un solo membranófono, éste se une al toque casi simultáneamente con la caja o poco después de ella. En general, esta tumbadora de registro grave desarrolla grupos rítmicos también de carácter improvisativo, y en la interpretación se establece cierta correspondencia entre la complejidad de su toque y el desarrollado por el güiro mayor.

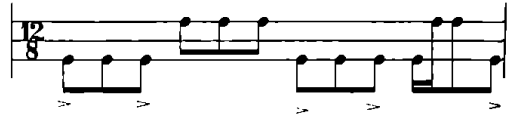
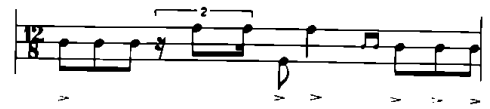
Al emplearse dos tumbadoras —como sucede en este caso—, en el espacio sonoro correspondiente a estos membranófonos se produce otra división de planos en dos extremos: grave-agudo.

La tumbadora más aguda inicia su discurso tras la caja o junto con ella. El grupo fundamental denota, en lo general, estabilidad y reiteración. La función de este plano agudo en la franja sonora de los membranófonos, es referente o actúa como línea conductora respecto de la tumbadora grave. Mas, durante la interpretación, los tocadores muestran la tendencia a incorporar otros grupos con carácter improvisatorio y asumen la función del plano agudo de este instrumento en otros eventos laicos, como la rumba, en una progresiva mutación de la estructura sintáctica del lenguaje musical africano.



Las variantes más recurrentes son:

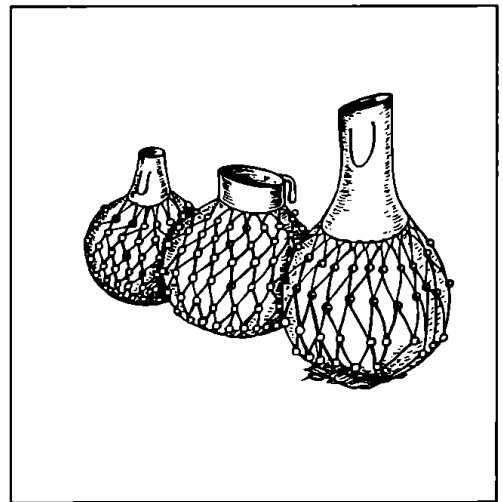
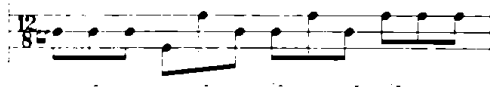




La tumbadora grave se suma inmediatamente después, es la última en integrarse al conjunto. Desempeña una función improvisatoria en correspondencia con el güiro mayor; desarrolla una serie de variaciones que alternan con el grupo rítmico integrado por 12 elementos constituyentes.



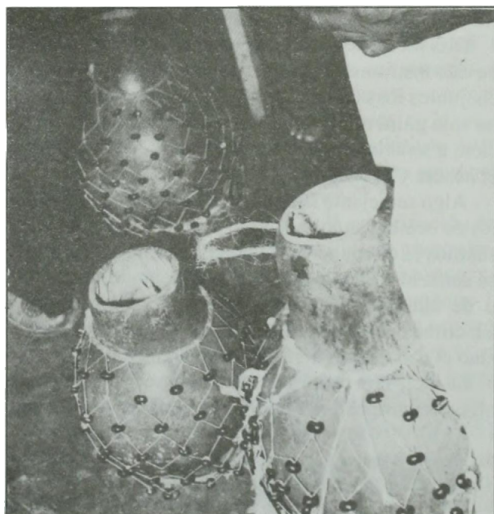
En el transcurso del toque se apreció un total de 16 variantes. Lo más significativo en estas improvisaciones resulta la diversidad en la forma de ejecución y, por tanto, en las alturas obtenidas, y no la diversidad en las relaciones temporales ejecutadas en los distintos grupos. A manera de ejemplos tenemos:



Güiro o chequeré. Dibujo de Mario González, 1995.

Como conclusión, en un fragmento del toque pueden observarse las formas de comportamiento de cada uno de los instrumentos en los correspondientes espacios o franjas sonoras que ocupan.

Guataca $\frac{12}{8}$
Güiro 1 $\frac{12}{8}$
Güiro 2 $\frac{12}{8}$
Güiro 3 $\frac{12}{8}$
Tumbadora $\frac{12}{8}$
Tumbadora $\frac{12}{8}$



Debe subrayarse que en la actualidad se presenta una tendencia ocasional hacia la binarización metrorrítmica en la ejecución: sobre todo, en los conjuntos integrados por tocadores jóvenes, a quienes la experiencia de la práctica como perceptores o tocadores de otras formas de comportamiento de la música cubana esencialmente binarias (rumba y conga), les hace trasladar estos modos de hacer a la realización del evento en que participan. De esta manera se manifiesta un distanciamiento cada vez mayor de los patrones o modelos originarios.

En el toque de güiros no resulta frecuente la llamada *vuelta* o *viro*, que constituyen variaciones rítmicas para lograr una nueva combinación acompañante del canto dedicado a las deidades, como ocurre en los toques de batá o en los tambores iyésá. La estructura y elaboración rítmicas en este conjunto instrumental son más sencillas, y no se evidencia la diversidad de toques como en los citados antes. En ocasiones, uno o dos toques acompañan todos los cantos del oru.

Durante las ceremonias de santería, el conjunto instrumental de güiros acompaña en esencia los cantos y bailes dedicados a cada deidad. El oru, ciclo de toques y cantos, se interpreta según el orden ritual; también se utilizan para acompañar los conocidos cantos de puya en que el texto reviste una importancia primordial, pues busca provocar al oricha para que se presente en la celebración. En uno y otro caso, el plano instrumental actúa en correspondencia con el canto. A pesar de su papel acompañante, este plano se manifiesta dinámico, comunicativo y a un nivel muy superior respecto de los demás elementos integradores del evento, capaz de promover y detener la danza, así como estimular los estados sugestivos de los creyentes.

El conjunto de güiros participa en ceremonias de conmemoración, de ofrendas, de limpieza y mortuorias; en todos los casos cumple la función de acompañar el canto y el baile. Por lo común, al toque de güiros se le adjudica un carácter festivo o de diversión: rasgo este sobre el cual se pone más énfasis.

Otra faceta de interés en cuanto a la función musical de este instrumento, es el papel que desempeña en los conjuntos instrumentales de rumba y conga. En éstos, un solo güiro marca el pulso métrico durante la ejecución, a semejanza de la función que efectuaban otrora el *acheré* y el *chachá*.

Algo semejante sucede en los conjuntos de tambores de *bembé*, en los cuales el *acheré* ritual también se sustituye, de manera ocasional, por un güiro o éste se suma al conjunto. En este fenómeno de sustitución o de alternativa tímbrica no puede precisarse con exactitud cuál de los tres güiros se toca habitualmente, sino el uso de uno u otro resulta circunstancial.

La inclusión de un güiro también se hace común en algunas agrupaciones de son, pero en este caso con el

interés de añadir otro timbre al conjunto, para enriquecer así la resultante sonora final. La función y ejecución son muy simples, en tanto sólo marcan el pulso métrico en la sucesión golpe-sacudimiento y a veces describen algunas figuras malabares con el jamaeco o malleo; es decir, no asume una función musical determinante como otros instrumentos del conjunto.

El toque de güiros y el empleo de su conjunto instrumental es muy frecuente entre los practicantes de la santería en Cuba; tras los tambores batá resultan los de mayor importancia. No poseen la sacralidad de éstos, pero se valoran en alto grado por los creyentes; pues a su influjo "pueden responder los dioses para poseionarse de aquellos elegidos para ser montados" (León, 1960: s.p.).

La ejecución de los güiros no requiere de tocadores "iniciados" o consagrados, pues estos instrumentos no presentan en general fundamento religioso. No obstante, según testimonios de Benito Aldama, Eugenio Lamar y Zenaida Hernández, antiguamente los güiros se fundamentaban y se les encomendaban a algún santo, "se les daba de comer igual que al tambor y se les sacrificaba animales";²⁰¹ práctica que aún se conserva entre algunos portadores.

Por intermedio de un informante conocimos la costumbre de bautizar los instrumentos durante el proceso de construcción: después de vaciado el güiro, antes de comenzar a forrarlo, debe lavarse. Para esto se recogen hierbas finás, hojas de algodón, de guanábana, romerillo, almendro, y se "ripean" en el agua que se utilizará, después de estar un rato dentro de la cazuela se sacan; a esta agua se le añade agua bendita para bautizarlo, miel de abejas, cascarilla, pimienta de Guinea y manteca de corajo. El agua así preparada se vierte sobre la superficie del güiro y se va restregando con las hierbas y con jabón. Antes, se empleaba jabón de Castilla; ahora, con jabón amarillo, no puede emplearse el jabón de "olor";²⁰² Después de lavado cada uno de los güiros, se sacrifica un pollo y se le da la sangre a los tres, echándosela por arriba, así deben permanecer tres días; terminado este tiempo se lavan con agua de coco o agua clara, y puede empezarse a tejer la malla. Este bautizo le da potencia al güiro para sonar, si no es así no suena. La ceremonia se efectúa una sola vez y en ella están presentes tres o cuatro santeros; la persona indicada para hacerla es el dueño de la casa-templo donde se guardarán los güiros.

Tal descripción puede encontrar correspondencia con otras ceremonias a las que se someten algunos tambores al ser fundamentados, y que los güiros pueden o no estarlos se halla en el campo de las decisiones que tome el dueño del juego, regidas por sus conceptos religiosos. Ahora bien, el énfasis que ponen los informantes de mayor edad en la iniciación de estos instrumentos, nos lleva a estimar que la práctica resultó habitual en momentos en que el empleo de los güiros

201 Benito Aldama, Eugenio Lamar Delgado, *Cucho* (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC); Zenaida Hernández Almira (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

202 Cuando se refiere a jabón amarillo se trata del empleado para lavar, mientras el de olor es el jabón de tocador.

—sobre todo, en áreas rurales— estaba ampliamente extendido, mientras que los sagrados tambores batá constituían casi una excepción.

Asimismo, los tocadores y cantadores pueden o no estar iniciados en la religión, pero sí es indispensable demostrar el dominio y conocimiento de la práctica musical y religiosa inherente a las ceremonias.

Los músicos son siempre hombres, aunque Fernando Ortiz refiere que, según informaciones recibidas de Schaeffner, en el territorio ocupado por el África Occidental Francesa, estos idiófonos se tocaban para ritos propios de la pubertad, cuando las muchachas llegaban a ella, adjudicándoseles un uso femenino, pero —como bien asevera Ortiz—, en Cuba no ofrecen antecedente alguno de tal carácter (1952-1955, v. II: 136).

Santeros reconocidos como Amado Díaz, Papo Argüelles, Benito Aldama y Zenaida Hernández, coinciden en señalar que los güiros se utilizan en fiestas de santo y también en fiestas de muerto. Estos toques de Eggun pueden efectuarse durante las ceremonias litúrgicas del funeral conocidos como *levantamiento del plato*, o en ceremonias de conmemoración mortuoria en que el evento se dedica a Oyá. Según la tradición, antes de comenzar el Eggun debe echárseles cascarilla a los tambores y a sus tocadores para protegerlos, pero “no a los güiros, porque a ellos no les entra nada”.²⁰³ La práctica más ortodoxa de la religión estima esta ceremonia casi privativa de los batá, pero de nuevo volvemos a expresar que en momentos en que el empleo de estos tambores resultaba inaccesible para los creyentes, por la suma de dinero que debía pagarse por su participación, y lo poco extendidos territorialmente que se hallaban éstos, se acudía a los güiros, los cuales asumían algunas de las funciones religiosas de los batá. Las ceremonias mortuorias conservan aún cierta privacidad entre familiares y personas muy allegadas.

También pueden utilizarse los güiros en el llamado *dia del medio*, durante la ceremonia de iniciación, cuando el iniciado recibe a quienes vienen a saludarlo y homenajearlo; mientras esto ocurre pueden ejecutarse los güiros, propiciando la diversión y los festejos.

Los toques son habitualmente muy concurridos por los creyentes. Antes de empezar la fiesta, los güiros se presentan al fundamento de la casa y se les debe poner aguardiente; con el aguardiente se soplan los güiros y los tambores con la intención de que todo transcurra en orden. Como sucede con otras ceremonias de antecedente africano —en particular de procedencia yoruba—, al inicio se dedica un oru a las deidades; frente al altar se sitúan los tocadores y cantadores, quienes también deben asumir la parte del coro durante la alternancia solo-coro propia del canto. Una vez concluido este oru, los integrantes del conjunto pasan al área de la vivienda donde transcurrirá la celebración, y del sitio escogido, se pondrán al fondo y frente a ellos

los asistentes, para predisponer una mejor comunicación entre los diferentes elementos integradores de la fiesta.

Historia

Los güiros están ampliamente extendidos en territorio africano; en particular, en zonas de África Occidental y Central. El área de presencia y expansión más definida de estos instrumentos comprende: Senegal, Guinea, Guinea Bissau, Sierra Leona, Liberia, Costa de Marfil, Togo, Benin, Nigeria, Camerún, Guinea Ecuatorial, así como Mali y Níger, y su uso se refiere en algunas zonas de África Oriental (Ortiz, 1952-1955, v. II: 138).

Tomando en cuenta su significativa existencia en países ubicados en la otrora llamada Costa de los Esclavos en el golfo de Guinea, el empleo de estos instrumentos en la práctica musical cubana resulta de incuestionable origen africano, pues la trata esclavista trajo a Cuba hombres procedentes de la casi totalidad de los países antes enumerados. Sin embargo, de todos ellos, su vínculo con los individuos reconocidos como lucumi se erige como el más decisivo; en especial, por la utilización de estos instrumentos en las ceremonias de santería.

Si se retoma el criterio de la vasta difusión en África de los güiros, no puede desconocerse que otros hombres pertenecientes a los grupos reconocidos como arará o los africanos mina, también estuvieran relacionados con la inserción en Cuba de estos idiófonos. No obstante, diversos factores histórico-sociales nos llevan a subrayar que su ascendencia más directa en la práctica musical cubana los une a los lucumí.

La presencia de esta población en Cuba creció desde la segunda mitad del siglo XVIII a la primera del XIX; sobre todo, en los decenios comprendidos entre 1820 y 1840. En la zona centro-occidental, los lucumí constituyeron un grupo cuantitativamente numeroso y en cifras porcentuales de la composición étnica de la población africana, ocupan el segundo lugar tras los congo;²⁰⁴ además, su incorporación tardía y el alto nivel de desarrollo alcanzado por su cultura espiritual originaria, posibilitaron la reedición en otro medio económico-social de tradiciones propias, en las cuales conservaron muchos de los rasgos distintivos de procedencia; entre ellos, el trío de agbe para acompañar algunos eventos religioso-festivos.

Junto a estos datos acerca de la participación en la formación de la población cubana de este grupo étnico, debe apuntarse otro rasgo de carácter histórico, pero relacionado con la morfología del instrumento. Los agbe africanos más comunes presentan los exopercutientes en una franja central y estrecha sobre el vaso resonador y las cuerdas anudadas hacia el fondo o sueltas; otro tipo de idiófonos enmallados con un mango para asirlos se emplearon también en Cuba por

203 Joaquín Baláz Ramos, n. 1954. Regla. Ciudad de La Habana, 1987 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

204 Ver Cuadro 10. Composición étnica de la población africana por archivos parroquiales (1851-1860), de esta obra.

los arará y lucumí, pero ya casi están extinguidos (Ortiz, 1952-1955, v. II: 118-119; Jones, 1959: 55), hallándose aún vigentes en África Subsahariana, entre los ewe de Ghana, por ejemplo. En esta tipología, el tejido de la red con los percutores en toda la superficie, muestra en su confección una notable similitud con nuestros güiros. En este sentido, en el agbe cubano se ha asociado un principio sonoro acústico a una técnica constructiva que, al parecer, se da en África Subsahariana en dos especies instrumentales distintas (León, 1960: s.p.). Esta síntesis acaecida en Cuba evidencia otra faz del proceso de integración histórica de los aportes africanos, en la medida en que el instrumento toma caracteres nuevos, como consecuencia de la adecuación de estos grupos portadores a diferentes circunstancias económicas y de relaciones sociales impuestas en un contexto ajeno a ellos.

La ubicación de los güiros en suelo cubano se inscribe, según las más antiguas referencias, en las antiguas provincias La Habana y Matanzas, coincidente con las áreas de mayor asentamiento de la población lucumí y donde podía detectarse el mayor arraigo de la música de procedencia yoruba.

Fijar fechas que precisen con exactitud el momento en que estos instrumentos comenzaron a tocarse, resulta harto difícil: baste significar que ya se les conocía desde el pasado siglo según testimonios de viejos informantes, como Benito Aldama, quien afirma haber conocido de su construcción y uso por medio de su madre, quien fuera esclava de nación lucumí. Ortiz refiere una antigüedad de más de un siglo del trío de agbe que ilustran la página 133 del volumen II en *Los instrumentos de la música afro cubana*, a la vez que subraya que se usaban en tiempos de la esclavitud, mucho antes de la Guerra de Independencia; es decir, según este criterio se ubicarían hacia 1850.

En el periódico *El País*, fechado el 6 de mayo de 1886, se dice: "Luego y a súplica nuestra escribió un buen artículo sobre la materia nuestro colaborador Armenio N. Litz (anagrama del pianista habanero Lino N. Martínez) después que algunos amantes de la regeneración de nuestras costumbres nos siguieron en la difícil campaña y últimamente La Caridad del Cerro corona la obra con su nueva orquesta [se refiere a la orquesta dirigida por Raimundo Valenzuela] donde se manda que vuelva a Guinea ese instrumento estúpido que consistía antes en unas cuentas movibles sobre una güira que luego se sustituyó por un rallo de cocina y hoy está representado por un güiro cimarrón".

Este fragmento recogido por Zoila Lapique en el volumen II de *Música colonial cubana*, libro aún inédito, reafirma el criterio del empleo de idiófonos enmallados con percutores externos en el pasado siglo. Según la descripción del instrumento puede inferirse que consiste en una maraca de red o propiamente de un agbe, pero ya fuese uno u otro, se evidencia la repulsa que tal inclusión provocaba; a la vez que se señalaba de manera despectiva el retorno a Guinea del instrumento, en alusión al criterio de proce-

dencia difundido de todo aquello que tuviese vínculos con la cultura africana.

Los conjuntos de güiros más antiguos que hemos conocido y vigentes en la práctica religiosa son: El Niño de Atocha de Limonar, Matanzas, fundado en 1922, y Aggüe de Nueva Paz, La Habana, fundado en 1936. Los más de 70 años que nos separan de la fecha de constitución del primero y más de medio siglo del segundo, la ubicación de ambos en lo que todavía la tradición sigue identificando como el "campo", para referirse a zonas del interior del país distantes de la capital, permiten trazar un hilo de continuidad entre estas y otras agrupaciones vinculadas con casas-templo próximas a áreas rurales, como Jovellanos, Perico, Pedro Betancourt, Unión de Reyes y Güines; entre los sitios de presencia de importantes agrupaciones de güiros también se ubican la propia ciudad de Matanzas y los municipios de Guanabacoa, Regla, Marianao, Centro Habana y Habana Vieja, en Ciudad de La Habana.

Desde todas las áreas enumeradas se movían las agrupaciones y sus tocadores hacia sitios cercanos o se trasladaban a localidades más occidentales y orientales. El campo o la ciudad constituían indistintamente contextos de gran demanda de las ceremonias religioso-festivas.

La posibilidad y facilidad en la obtención del fruto y la relativa sencillez constructiva del instrumento, junto al proceso menos complejo de su fundamentación —cuando se fundamentasen—, y ser menos costosa la contratación de los músicos para las ceremonias, motivaron que este tipo de agrupación existiera con mayor profusión que los tambores batá, a pesar de su menor significación religiosa.

Como causa de la profusión de estos idiófonos también se ha aludido que durante la etapa republicana se prohibió, en varias ocasiones, el toque de tambor, en represalias por supuestos desórdenes públicos o con el fin de "blanquear" la cultura; bandera que esgrimieron no pocos políticos en períodos de los gobiernos de José Miguel Gómez (1909-1913) o Mario García Menocal (1913-1921), entre otros. Aunque tales argumentos y restricciones fueron reales, al estar estas prácticas de la religiosidad popular íntimamente ligadas a los sectores más humildes y explotados de la población, no resulta extraño que se acudiese, mucho más a menudo, a los güiros y se dejasen los batá para las ceremonias más ortodoxas del culto, cuando esto fuera posible.

Hoy, el conjunto de güiros ha rebasado lo que pudiéramos considerar sus fronteras primarias en La Habana y Matanzas. Encontramos agrupaciones de esta índole en otras provincias, en correspondencia con lo que dicen algunos informantes: "el santo ya llega de Pinar del Río a Oriente". En este sentido debe consignarse, que a partir de las décadas del 30 y 40, se intensificaron los procesos migratorios internos que llevaron la práctica de la santería hacia las provincias más orientales (las antiguas provincias Camagüey y Oriente), lo cual propició la integración de agrupacio-

nes capaces de servir en las prácticas religiosas. En algunos de estos grupos se asumía la tipología de integración de los conjuntos de La Habana y Matanzas, así como las características de sus cantos y toques, tomados como modelos de comportamiento religioso, en la medida en que los propios portadores de la tradición emigraban hacia esas provincias; en otros se producían variantes a partir de los modos de hacer locales o regionales.

Al pretender historiar las modificaciones sufridas por el conjunto de güiros y sus tipologías en las zonas occidental y centro-oriental, hallamos referencias de gran interés en su contrastación. Tomemos algunos de los testimonios de los informantes.

Papo Argüelles afirma que hasta la década del 40 se tocaba sólo con güiros y un hierro, pero ya desde antes del triunfo de la Revolución, se empezó a hacer con una tumbadora. Según su criterio, esto respondió a la persecución “que había antes de los toques de tambor”.²⁰⁵ Evangelio Drake cree que no se tocaba con tumbadora hasta 1940 aproximadamente, después de esta fecha se añadió una y tras los 60 se incorporó la otra.²⁰⁶ Manuel Ortiz Oliveira expresó que antes de 1959 en Calabazar se daban toques de güiro en casa de Ángela Barbosa O'Reilly, con tres güiros, guataca y un acheré; la tumbadora se incluyó después de la Revolución.²⁰⁷ René Robaina asegura ser él quien introdujo por vez primera en la capital una tumbadora en el conjunto de güiros San Cristóbal de Regla al fundar la agrupación en 1955 y que alrededor de la década del 70 añadió la segunda.²⁰⁸ Benito Aldama dice que el conjunto de güiros se sirve de una tumbadora. “Yo he visto utilizar en otros conjuntos dos o tres, pero yo utilizo una nada más”, afirma de manera categórica.²⁰⁹

La presencia o no de membranófonos en las agrupaciones más antiguas y el momento en que tras la incorporación de una se sumaron dos o tres, resaltan como aspectos coincidentes y divergentes en los testimonios de los informantes de las provincias La Habana y Matanzas.

En la bibliografía disponible acerca de estas agrupaciones en África Subsahariana se señala que es común el acompañamiento sólo con el trío de agbe de cantos festivos o religiosos en zonas de Nigeria, Benin y Ghana, también en Senegal resulta frecuente el batir de los güiros junto a voces femeninas (Nikiprowetzky, 1962: s.p.). Entre los pueblos de Nigeria, el juego de chequeré puede tocarse sólo o junto con el juego dundún; y estos últimos, los batá, los chequeré y los aplintí no se mantienen en grupos herméticos, sino se mezclan libremente unos con otros (Timi de Ede, 1961, año 1, no. 6: 23).

El uso entre algunos practicantes del juego de güiros solos hasta fechas que oscilan entre las décadas del 30 y del 40, pudo ser la forma más ortodoxa y arcaica, al reeditar prácticas africanas originarias como recogen las fuentes bibliográficas, y desconocerse en Cuba la mezcla entre güiros y otros tambores rituales, según describe Laoye I. Timi de Ede. Mas, la relación con los membranófonos —una o dos tumbadoras— pudo resultar de la interrelación con otra manera de comportamiento religioso tanto o más extendida que los güiros; es decir, la de los conjuntos de tambores de bembé: se produjo una síntesis entre el trío de agbe, aún apegado a la morfología y ritualidad antecedente y la síntesis con el sencillo tambor clavado y después de aro y llaves ejecutado con frecuencia para compartir con los santos. Luego de la incorporación de uno, se sumó un segundo plano en otro membranófono, en fases progresivas, incluso hasta la presencia de tres tumbadoras. Estos conjuntos y sus toques se han difundido en agrupaciones tipológicas cualitativamente diferentes a los patrones de origen. En fecha muy reciente, 1989, presenciamos la ejecución de los güiros junto a los tambores batá y los de makuta, en la fiesta ofrecida por el santero Gilberto Herrera en el municipio Centro Habana, en ocasión de su cumpleaños de santo; pero esta práctica resulta novedosa y excepcional en la santería cubana.

En zonas orientales, incluidas las antiguas provincias de Camagüey y Oriente, el proceso que llevó a la integración de los conjuntos de güiros muestra varias diferencias. La santería a la manera de las provincias occidentales, resulta un fenómeno relativamente reciente, pues se produjo tras la década del 30 del presente siglo. No significa que hubiese un desconocimiento de esta tradición religiosa y a la vez musical y danzaria, sino que su realización no poseía la ortodoxia de las prácticas matanceras o de La Habana, sirviendo para los toques conjuntos integrados por membranófonos de características morfológicas y formas de ejecución diversas, junto con los hierros o campanas. Esta diversidad y heterogeneidad, dadas por la interrelación de aportes culturales de procedencia étnica diversa y la síntesis operada en el propio individuo cubano, permiten inferir que algunos rasgos de aparente variabilidad en la conformación del conjunto, como el empleo de tres tumbadoras o la afirmación de que se toca bembé con tumbadoras, hasta seis,²¹⁰ y dos o tres güiros, constituyen el resultado de un fenómeno de posterior incorporación de estos idiófonos al conjunto de tambores de bembé y no la presencia del conjunto de güiros en su constitución más antigua. Asimismo, el uso de tres güiros con percutores internos observado en algunos municipios de Camagüey, nos lleva a creer con fuerza en este

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

206 Evangelio Drake, n. 1910. Unión de Reyes, Matanzas, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

207 Manuel Ortiz Oliveira (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

208 René Mario Robaina Séneca (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

209 Benito Aldama (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

210 Bárbara R. González Ramos, n. 1938. Minas, Camagüey, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989: 147).

criterio: la propia práctica religiosa y su interrelación con los modelos provenientes de La Habana y Matanzas, condujeron a la búsqueda de variantes dentro de la integración de la extendida agrupación de tambores de bembé, y estos peculiares güiros se tocan como sustitutos de los acheré rituales o como simplificación constructiva de los agbe.

En Vertientes, provincia Camagüey, recogimos la siguiente afirmación: “El bembé se tocaba [y se toca] allá por los 50 o 60 con dos tumbadoras, guataca y dos güiros (güiros con percutores internos), pero los instrumentos podían aumentar o disminuir según lo que tuvieran”.²¹¹ Las características morfológicas de este instrumento en Cuba, su extensión territorial y las peculiaridades tipológicas que presenta el conjunto en que participa en uno u otro territorio geográfico del país, occidente u oriente, evidencian el proceso histórico que implicó su total inserción en la cultura cubana, a tal punto que, sin desconocer sus vínculos con los elementos antecedentes, su historia y difusión en nuestro suelo, presenten caracteres indiscutibles de identidad con la cultura musical gestada y definida por el individuo cubano en su territorio.

Güiro o guayo²¹²

Descripción y clasificación

Es un idiófono de golpe indirecto, de raspadura que se manifiesta en dos variantes. La variante A presenta forma de recipiente. La parte delantera del vaso está surcada por ranuras paralelas que levantan alternativamente la baqueta con que se raspa el instrumento (112.23).

La variante B tiene forma de tubo o medio tubo modelado por una placa rectangular curvada. Puede presentar tanto ranuras paralelas, como orificios de bordes salientes en la parte convexa por donde se pasa o estrega una baqueta o varilla (112.22).

Terminología

Para designar este idiófono se han adoptado diferentes vocablos usados popularmente de manera sistemática a lo largo de todo el país. Estos términos son güiro, guayo, rallador, ralladera, rascador y raspador.

Güiro y guayo son nombres sustantivos masculinos de origen aruaco (*Dicc. provincial casi...*, 1985: 311, 315), empleados por los aborígenes para la denominación de algunas variedades de la flora autóctona cubana; en ellas aparecen los elementos fonéticos de la lengua indígena, como en las palabras *guayaba*, *guayacán* y *guao*, entre otras transcritas al alfabeto latino y de aplicación actual.

En Cuba, la voz güiro identifica un bejuco rastroso y sus frutos, utilizados estos últimos como recipientes

en la confección de este instrumento, hecho que determina, por extensión, el mismo vocablo para la enredadera, el fruto vegetal y el presente idiófono.

El término güiro también designa otros instrumentos de la música folclórico-popular cubana, como el güiro o agbe y las maracas, aunque en este último caso los recipientes para su confección son los frutos de la güira cimarrona. Como güiro también se nombra la vasija o jícara hecha de cualquier variedad de güira.

La voz güiro ya servía en el siglo XIX para identificar el fruto vegetal y el idiófono de raspado (*Dicc. provincial casi...*, 1985: 311), y específicamente en la zona central de Cuba se nombraban como güiro, *gujey* o *guajey* (Martín Farto, 1988: 9). En este caso, ambos vocablos designan, según Esteban Pichardo, el güiro amargo o guayo, como lo llamaban los indígenas (1985: 315).

El idiófono también se llamaba *calabazo* (*Dicc. botánico...*, 1965: 497) desde el siglo XVI, según fuentes documentales citadas por Alejo Carpentier en *La música en Cuba*, (1961: 27), o *calabaza* en el género femenino (Ortiz, 1985: 282).

En estos casos, el término se relaciona con las características naturales del fruto que nos ocupa: “parecido a una calabaza de Castilla” (*Dicc. botánico...*, 1965: 494). Por otro lado, durante el siglo XIX también

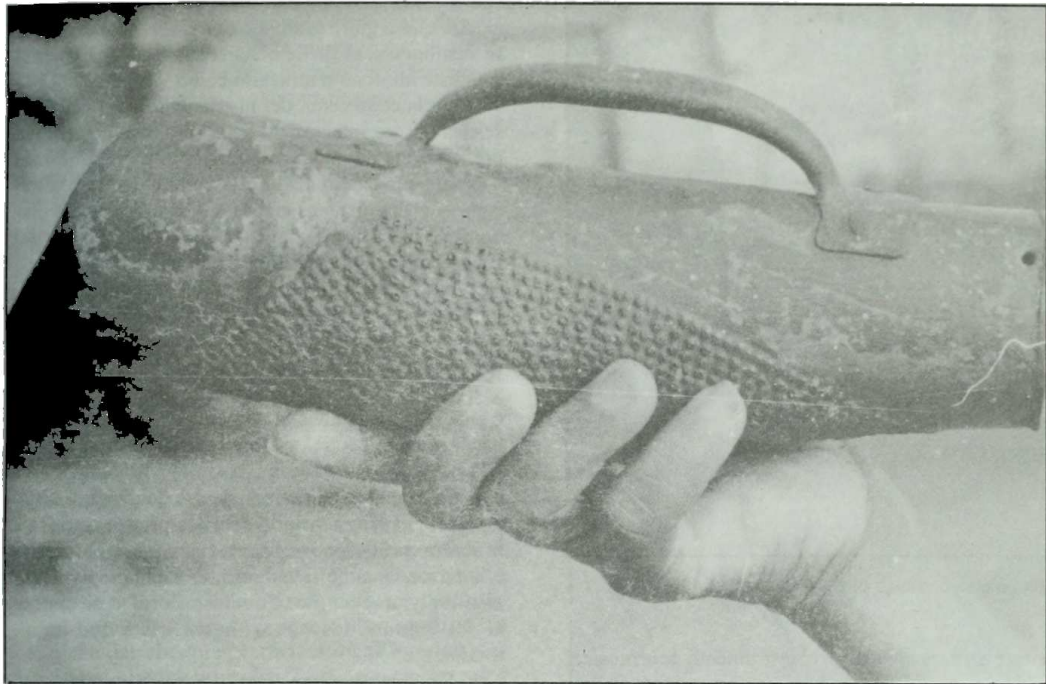
Güiro o guayo con forma de recipiente, perteneciente a la agrupación Cucalambé. Colón, Matanzas, 1984.



Foto: Rolando Córdoba

211 Jesús Abreus Pérez, n. 1953. Vertientes, Camagüey, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989: 100-101).

212 Ana Victoria Casanova Oliva, autora.



Güiro o guayo con forma de tubo y orificios de bordes salientes, perteneciente a la agrupación Los Ferías. Maisí, Guantánamo, 1983.

fue reconocido como *rasca-rabia* (*El País*, 1886, año IX, no. 60: 3) y *carrasca* (Bachiller, 1883: 239), voces que aluden a la acción de rasca.

Aunque los frutos de la güira cimarrona no se corresponden con los del güiro, en Cuba no ha sido preciso aplicar los vocablos güiro y güira, adoptados en algunos momentos para llamar al fruto y la planta vegetal, respectivamente, y en otros se empleaban de manera indiscriminada (Ortiz, 1985: 281).

A la voz güiro, que identifica el instrumento de música, suelen añadirse otras voces según el mayor o menor grosor de la corteza y el tamaño del fruto vegetal con que se confeccionó: güiro macho, güiro capirro y güiro hembra (Mesa Orozco, 1987: 4-5); macho o hembra de acuerdo con la sexualización muy común en los instrumentos de la música cubana, y *capirro*, voz popular que designa en Cuba al individuo mestizo, "algo amulatado", de pelo entre rubio y rojo, en quien sus características raciales denotan descendencia racial mixta con presencia de la raza negra (Ortiz, 1985: 281), y, por extensión, se aplica en correspondencia con el espesor de la corteza del fruto que nos ocupa: ni grueso, ni fino.

En Cuba, el término guayo designa hoy día el utensilio de cocina compuesto por una lámina de metal llena de obturaciones y con bordes salientes, para rallar alimentos. Este mismo útil se llama *rallador* o *rallo* según el *Nuevo diccionario de la lengua española* (1964: 912). En la etapa precolombina identificaba

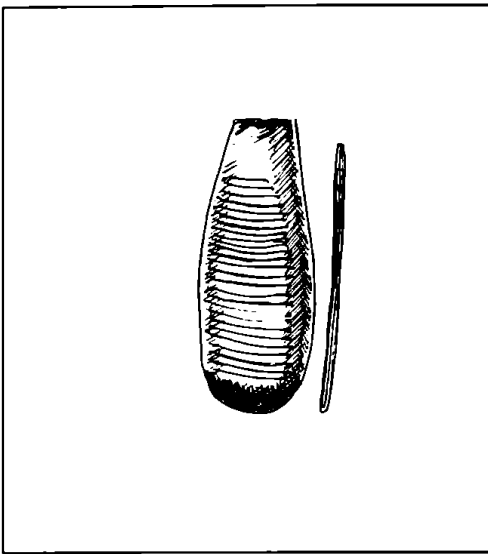
una pieza de madera plana con incrustaciones de piedrecitas afiladas donde se rallaba la yuca.

El idiófono también se ha denominado *rallo*, según expresa Fernando Ortiz en *Nuevo cañuro de cubanismos*, en el cual designa "un instrumento musical primitivo, que se hace de una lata curva y llena de agujerillos de borde saliente, como un verdadero y castizo *rallo*" (1985: 425); pero esta voz no se ha detectado actualmente para identificar el instrumento en ninguna de sus variantes constructivas y si designa, junto con el término raspador, la baqueta con que se raspa.

Cuando se emplean guayo, rallador y ralladera, la identidad o similitud morfológica y de confección de los útiles domésticos a los que identifican, con la variante B descrita para este instrumento musical, determina la aplicación de los términos citados.

Algunas veces se discrimina entre el vocablo güiro para el idiófono hecho del fruto vegetal, y guayo para el que se construye de una plancha de hojalata curva con agarradera. De esta manera, se hace una diferenciación terminológica según el material de confección del instrumento en cuestión, pero en muchos casos existe una tendencia hacia la aplicación indiferenciada de ambos vocablos, tanto para uno como para otro ejemplar; sobre todo, hacia las zonas más orientales de Cuba donde resulta más habitual el idiófono de metal.

Aunque los términos rascador y raspador se relacionan con la forma de ejecución, en algunos lugares



Güiro o guayo. Dibujo de Mario González, 1995.

se asumen para identificar el instrumento de la música, cuando en realidad debe hacerse para nombrar la baqueta o varilla con que se toca, pues rascador significa “cualquier instrumento para rascar [o] refregar” (*Dicc. de la lengua...*, 1964: 914) y raspador se refiere al “implemento que sirve para raspar” (*Dicc. de la lengua...*, 1964: 915), de acuerdo con su valor semántico dentro de la lengua española.

Construcción

Su confección está muy extendida en Cuba. Generalmente se realiza por el propio tocador, no requiere de grandes habilidades manuales y su técnica de construcción resulta muy sencilla, aunque depende del material que se emplee en cada caso; pues precisamente este rasgo es el de mayor diversidad dentro de los procesos constructivos detectados en las investigaciones de campo efectuadas.

En su fabricación se utilizan como materias primas el fruto denominado güiro cimarrón, güiro amargo o güiro guayo de color pajizo que presenta una forma cilíndrica alargada, arqueada y adelgazada hacia su extremo superior y el más difundido; la cañabrava o caña de bambú; una plancha de hojalata, latón o zinc galvanizado, y de manera excepcional una sección de tubo plástico, o el caparazón (carapacho) de jicotea.

Aunque el güiro es silvestre en Cuba, algunas veces se siembra con el fin de obtener sus frutos para construir este idiófono o utilizarlo como vasija.

Para la confección del instrumento de música, se selecciona según el grosor de la cáscara o corteza (se prefieren los de mayor espesor) y el tamaño. Puede encontrarse verde o maduro y seco, lo que trae como consecuencia distintas etapas en los procesos de elaboración en cada caso; pues su fabricación, a partir del fruto verde, resulta más difícil porque la masa o pulpa está más compacta y dificulta el vaciamiento y la limpieza interior (Mesa Orozco, 1987: 4).

Cuando el güiro está verde existen variantes constructivas muy particulares como las siguientes:

a) Se le practica una abertura de forma rectangular o cuadrada mediante una següeta por el lado cóncavo hacia la parte central y a continuación se perfora la pulpa con la punta de un cuchillo, de manera que penetre el agua que se vierte dentro del fruto. Éste se pone en el suelo acostado sobre la parte contraria a la abertura el tiempo necesario para que se corrompa el interior. Cuando esto ocurre se vacía mediante un alambre y un cuchillo. Con posterioridad se cuelga al sol durante dos o tres meses hasta que seque totalmente.²¹³

b) Se pone a hervir en agua dentro de un recipiente lo bastante grande como para que contenga el fruto en toda su extensión, hasta que adquiera la dureza y pierda el color. Después se realiza la obturación por la parte cóncava.²¹⁴

c) Inmediatamente después de tomarse de la planta se practica la abertura y se pone a secar al sol. Cuando el proceso de secado ha concluido —sin tiempo precisado—, se le extrae la pulpa con un alambre.²¹⁵ En otros casos se prefiere ponerlo a secar a la sombra, “porque al sol se puede rajar”.²¹⁶

d) Se toma el fruto y se corta mediante un serrucho la parte más fina y alargada, por lo común la que forma el pedúnculo, aunque algunas veces también se toma parte de la región más cilíndrica del fruto. Este procedimiento puede hacerse o no. Posteriormente se pone a hervir hasta que se ablande la pulpa interior. Para obtener un vaciado más perfecto se limpia con arena y una estopa. Después se realiza el proceso de secado al sol.²¹⁷

e) Simplemente se vacía el fruto y se pone a secar al sol por un intervalo mínimo de una semana.²¹⁸

f) Se efectúa el proceso de secado al sol por un mes y terminado éste, se procede a hacer las obturaciones y el vaciado con un cuchillo.²¹⁹

En otras variantes de procesos constructivos, el güiro se selecciona ya seco y hay informantes que

213 Leonardo Fuentes Marrero, n. 1950. Manicaragua, Villa Clara, 1985 (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 211-212).

214 Juan David Fernández Osora, *Bebo*, n. 1946. Mantua, Pinar del Río, 1984 (Diario de campo, Pinar del Río, 1984: 101).

215 Onésimo Bordaio (Diario de campo, Pinar del Río, 1984: 75).

216 Olegario Lara, n. 1921. Manicaragua, Villa Clara, 1985 (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 222).

217 Arquimides Creach Sanz, n. 1929. Guamá, Santiago de Cuba, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 147).

218 Roselino Suárez Brosal, n. 1927. Guamá, Santiago de Cuba, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 147).

219 Juan Ferrán Durán, n. 1915. Cumanayagua, Cienfuegos, 1985 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

refieren que deben recogerse sólo los viernes de cada semana y cuando el tallo de la planta esté seco, "porque si no se tuerce y se pica el fruto".²²⁰ Después de recolectado, se practica la abertura posterior y, simplemente, se vacía antes de ponerlo a hervir en agua durante un período breve de tiempo, con el propósito de endurecerlo más y evitar que sea invadido por los insectos.²²¹

En sentido general, el resto de los procesos constructivos detectados coinciden con los aspectos descritos. Tanto en los güiros verdes como en los secos y maduros, puede procederse o no al corte del pedúnculo —que se halla hacia la parte más alargada— en cualquier momento del proceso constructivo, según el gusto del artesano y, a veces, en correspondencia con las peculiaridades del fruto: si es largo y recto se deja, y si está torcido se corta con una segueta; dicha obturación también funciona como orificio resonador.

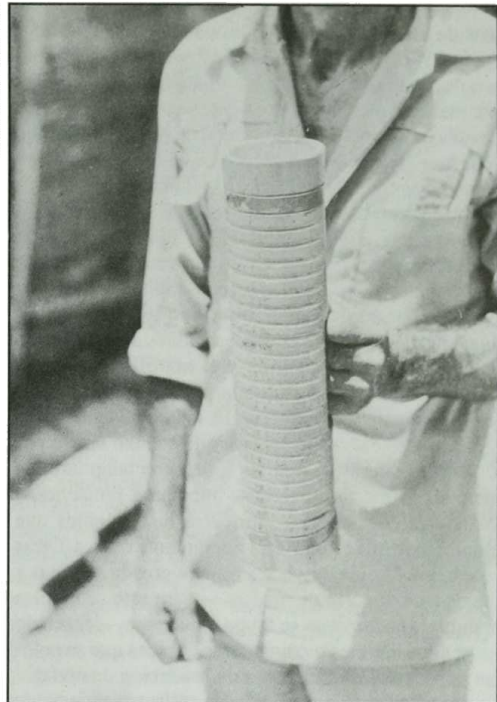
En la fabricación del instrumento con caña de bambú o cañabrava, ésta puede estar tanto verde como seca. En el primer caso se pone al sol un fragmento o canuto previamente cortado mediante un serrucho, de manera que ambos extremos estén cerrados por sendos nudos. Por la superficie opuesta al lugar donde se hacen las ranuras con una segueta o un serrucho, se practican dos aberturas verticales o una incisión rectangular —mediante un berbiquí para efectuar dos obturaciones por donde se introduce la punta de un cuchillo hasta desprender esa sección de la caña—, a través de las cuales se raspa la superficie anterior. En algunos ejemplares se ha observado la realización de dos ranuras a todo lo largo de la sección de bambú e, incluso, sendos orificios —mediante un berbiquí—, evidentemente en función de la resonancia del idiófono así confeccionado.

En los instrumentos contruidos de güiro amargo y cañabrava, las ranuras horizontales se efectúan por la parte convexa y por la sección contraria a donde se practican las obturaciones, respectivamente. Ello puede hacerse con las siguientes herramientas: segueta, serrucho, lima (con uno, dos o tres filos) o trincha. Cuando se realiza este paso del proceso constructivo, se cuida la precisión en la profundidad de las ranuras; pues si éstas traspasan la corteza hacia el interior, se estropea el instrumento.

En el acabado puede aplicarse barniz, pero se evita cubrir la zona donde se hallan las ranuras horizontales, pues esto dificultaría el raspado y apagaría el sonido durante la interpretación.

La elaboración del raspador o rallo presenta innumerables modalidades y dimensiones —tantas como tocadores—, aunque lo más común es que para los idiófonos confeccionados del fruto y la caña de bambú se haga con un pedazo de alambre fino de acero o latón, retorcido a modo de gaza por el extremo contrario al que se raspa; la superficie del alambre que refriega el instrumento, se mantiene cilíndrica o se aplana mediante un martillo. En otros casos, al alambre se le añade un mango de madera, o se emplean dos varillas

Foto: Rolando Pérez



Güiro o guayo confeccionado de caña de bambú o cañabrava, perteneciente a la agrupación Monterús. Guantánamo, 1983.

finas de acero unidas por un extremo mediante un nudo hecho entre ellas mismas y reforzado con un esparadrapo, quedando de esta manera los dos extremos libres y separados.

También los ralladores se confeccionan de madera ya seca como la de guayabo, rascabarriga y jiquí; o como rallo se usa un peine plástico por la parte no dentada.

El empleo de materiales, como el marfil, hueso y tarro en la fabricación del raspador, que refiere Fernando Ortiz en *Los instrumentos de la música afro-cubana* (1952-1955, v. II: 168) no se ha detectado en nuestras investigaciones de campo.

La elaboración del instrumento a partir del metal se realiza al cortar, mediante un soplete, en partes rectangulares o cuadradas, seccionadas de una plancha; también se aprovechan los recortes sobrantes de las industrias, o los recipientes confeccionados de metal, como latas, latones, etc. En estos casos se emplea tanto la hojalata —una lámina de hierro muy delgada y bañada de estaño—, como el latón —aleación de cobre y zinc— y el zinc galvanizado —que se obtiene mediante un baño de zinc fundido a una plancha de hierro para evitar la oxidación—.

A la sección de lámina de metal ya recortada se le hacen pequeños agujeros mediante reiterados marti-

220 José M. Diéguez Ramón, n. 1913. Jiguani, Granma, 1988 (Diario de campo, Holguin-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 441).

221 Arsenio Álvarez Martínez, n. 1918. Florencia, Ciego de Ávila, 1987 (Diario de campo, Ciego de Ávila, 1987: 193-194).

lleos de un clavo parado de punta sobre la superficie que quedará como interior del instrumento. La lámina se coloca sobre una tabla o un banco de madera. De esta manera quedan los bordes salientes hacia afuera. Estos orificios se hacen siguiendo un orden de círculos o rombos (*Informe de trabajo...*, 1987: 27), y a veces sólo se trata de que toda la superficie quede cubierta de obturaciones sin ninguna forma preestablecida. En algunos ejemplares se realizan estrías horizontales en la superficie exterior de la lámina de metal, mediante una segueta, y en otros aparecen abultamientos “en forma de puntos de saetas y no como orificios” (Eli y Guanche, 1989: 9). En raras ocasiones sólo se hacen las marcas con una puntilla y el martillo, sin que la lámina de metal sea traspasada, logrando sólo pequeños salientes.²²² Posteriormente, la lámina agujereada o marcada se curva, de manera que puedan unirse por sus bordes laterales —en las formas rectangulares se unen los lados más largos— mediante remaches o soldaduras. Así pueden fabricarse instrumentos que adquieran forma cilíndrica o ligeramente cónica. Otras veces, esta lámina curvada y ya agujereada se fija por clavos a un soporte de madera —para esto se emplea cualquier madera que se tenga al alcance—, formado por sendos listones rectangulares cúbicos que se colocan por los lados más largos de la sección de metal.

Aunque en la confección de güiros o guayos de metal no es común, se emplean latas de alimentos en conservas, las cuales se abren por un solo extremo y perforan de manera parecida a la descrita.²²³

En casi todos los ejemplares de metal, en la parte posterior se añade un asa del mismo material fabricado por el constructor o tomada de jarros de cocina, la cual también se fija con remaches al cuerpo del idiófono, por la parte posterior.

En esta variante constructiva no se usa ningún proceso de acabado y estos ejemplares siempre se raspan con un alambre grueso o un clavo de línea de ferrocarril.

Las confecciones de güiro o guayo a partir de tubo plástico y carapacho de jicotea, sólo se han localizado en dos municipios: Baraguá, provincia Ciego de Ávila, y El Frente, provincia Santiago de Cuba; por lo que constituyen casos atípicos hasta el momento.

Para el instrumento construido de un tubo plástico, de los usados para la conducción de cables eléctricos, se utilizó una sección cortada por segueta y serrucho, a la cual se le hicieron las ranuras paralelas con estos mismos instrumentos de trabajo.²²⁴ Su raspado puede efectuarse con cualquier rallador de alambre, similar a los que se confeccionan para elaborar las variantes con el fruto vegetal o la cañabrava.

Cuando se utiliza el caparazón de jicotea, éste —después de muerto el animal y extraído del carapacho— se pone a secar al sol durante tres o cuatro horas por un período de diez días, al concluir este proceso se hacen las ranuras con un serrucho por la parte

convexa. Posteriormente puede hacerse el proceso de acabado, barnizando el carapacho.

Para raspar el instrumento así construido se toma una varilla de alambre grueso, o de madera dura y resistente, un pedazo de vidrio o cualquier otro instrumento de carpintería (Eli y Guanche, 1989: 8).

Como consecuencia de la diversidad de la materia prima empleada en la fabricación artesanal de este idiófono y la gran cantidad de individuos que lo confeccionan, las dimensiones resultan muy variables. En la elaboración de las siguientes tablas se ha tenido en cuenta una muestra de ejemplares de las provincias Pinar del Río, Villa Clara, Sancti Spiritus, Santiago de Cuba y Granma.

GÜIRO O GUAYO CONFECCIONADO DEL FRUTO VEGETAL (en mm)

N=5	Mínima	Máxima	Promedio
Longitud	265	450	384
Circunferencia central	270	630	414

GÜIRO O GUAYO FABRICADO DE CAÑABRAVA O DE BAMBÚ (en mm)

N=8	Mínima	Máxima	Promedio
Longitud	275	410	353
Diámetro del tubo	60	125	85

GÜIRO O GUAYO CONSTRUIDO DE METAL (en mm)

N=6	Mínima	Máxima	Promedio
Longitud	275	415	335
Diámetro del tubo o el medio tubo	60	300	135

Tanto de la profundidad y ancho de las estrías —en los idiófonos confeccionados del fruto, caña, plástico o carapacho de jicotea—, como del tamaño de las obturaciones en los guayos metálicos, depende la mayor o menor presencia de sonidos un poco más graves o un poco más agudos, y esto se conoce, de manera empírica, por los constructores: “para que el sonido sea grave se hacen las ranuras grandes y si se quiere fino se hacen estrechas”, puede escucharse en repetidas ocasiones.

Ejecución y caracterización acústica

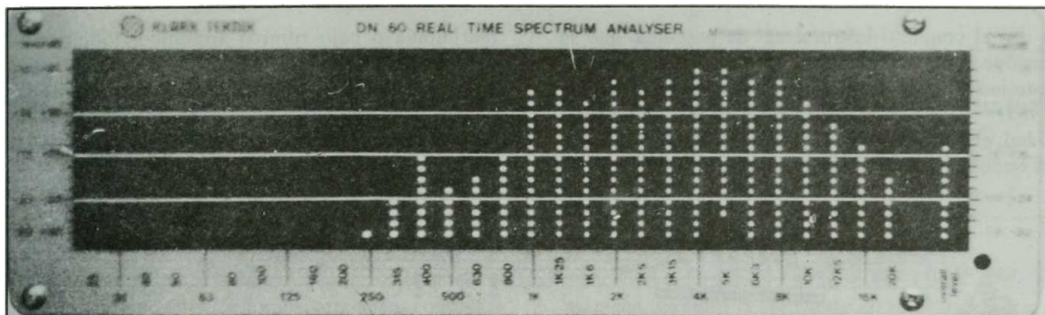
El güiro o guayo se ejecuta generalmente por los cantantes de las agrupaciones musicales. Por esto, lo más usual es que el tocador se mantenga de pie, aunque también puede estar sentado.

El instrumento se coloca en posición vertical o diagonal, y si presenta agujero de resonancia se introduce el dedo índice de la mano izquierda —si el

222 Vicente Escalona, n. 1920. Manzanillo, Granma, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 346-347).

223 Marcelino Fernández Leyva, n. 1907. Cacocum, Holguín, 1986 (Diario de campo, Camagüey-Holguín, 1986: 80).

224 Leonardo Fumero Esquijarrosa, n. 1927. Baraguá, Ciego de Ávila, 1987 (Diario de campo, Ciego de Ávila, 1987: 35-36).



Espectro de combinación de toques sobre un güiro confeccionado de fruto vegetal.

músico es diestro— y se sujeta entonces mediante el pulgar y los dedos medio, anular y meñique, apretados a la superficie; o el meñique, el anular, el medio y el índice, dentro del orificio posterior, y el pulgar sujeta el cuerpo del idiófono. Los dedos que se introducen en el orificio varían de un ejecutante a otro, pues esto depende del individuo y del tamaño de la abertura posterior. En otros casos, aunque el instrumento tenga el orificio en la parte contraria a las estriadas, se sujeta por debajo del orificio, y se fijan todas las yemas de los dedos sobre la superficie del recipiente, por su parte posterior.

Cuando el idiófono presenta un asa, se sujeta por ella. El rallador se toma con la mano derecha, específicamente con las yemas de los dedos anular, medio y pulgar, apretados hacia el centro de la baqueta o varilla que se emplee.

De esta manera asidos, tanto el instrumento como el objeto que raspa, y con ángulos rectos formados entre el brazo y el antebrazo del tocador en cada extremidad superior, se realizan movimientos descendentes de muñeca (como una especie de golpe seco que produce un sonido corto) y ascendentes (raspado más profundo) de la mano que sujeta el objeto que raspa, sobre la superficie surcada del idiófono, el cual se mantiene firme en la mano contraria, haciendo una complementación del movimiento de la mano que raspa mediante desplazamientos con ayuda del antebrazo.

Sólo de manera eventual, como efecto tímbrico, este instrumento se percute con la baqueta o varilla en la superficie lateral lisa del recipiente.

Durante su ejecución, los espectros de frecuencias de los sonidos que se obtienen en los güiros confeccionados del fruto vegetal mediante los raspados hacia arriba y hacia abajo, y su combinación, son similares. Esto puede hacerse extensivo a las otras variantes por las características de la textura más o menos semejantes de los materiales de construcción, con excepción del metal.

Estos espectros de frecuencias se encuentran entre las medias bajas (250 Hz) y las altas frecuencias (16 kHz), con mayor presencia de las frecuencias medias y altas (entre 1,25 kHz y 6,3 kHz) con un tiempo de caída, que describe una curva abrupta, a 0,09 segundo.

Lo anterior contrasta con el idiófono elaborado de metal, en el cual los espectros de los raspados hacia

arriba y hacia abajo, y del fragmento donde éstos se combinan resultan semejantes. En el primer caso, el espectro va de 630 Hz a 16 kHz, pero los formantes más significativos se hallan en la zona de 1, 1,6 y 6,3 kHz; en el raspado hacia abajo, los puntos de mayor presencia están en la zona de 2,5 kHz, alrededor de 4-6,3 kHz y 1 kHz. El fragmento realirma las áreas de formantes en 1, 2,5 y 16 kHz. La curva de caída es breve —(sonido seco y corto)— a 0,43 seg., pero con una suave pendiente, y en el raspado hacia abajo presenta una repunta a partir de 1,25 kHz y 1,6 kHz, para después volver a descender. En este caso, el material de construcción determina la menor o mayor duración del sonido en la ejecución.

Función musical y social

En la práctica de la música folclórico-popular cubana, este instrumento se utiliza con una función eminentemente rítmica, de complementación de grupos de relaciones temporales estables, generalmente de subdivisión de tiempo.

El güiro o guayo participa en toda la diversidad de conjuntos instrumentales de punto del país, junto con otros idiófonos y cordófonos.

En la interpretación del punto libre u occidental, aunque en el toque puedan incluirse pequeñas variantes en las relaciones temporales utilizadas en el güiro, se mantiene la primacía de la unidad de subdivisión ternaria (6/8) y binaria (3/4), como puede apreciarse en el primer ejemplo, correspondiente a un fragmento de tonada Carvajal, y en el segundo, a una tonada espiritana.

(Ramos [a], 1987: 31-32, 38)

En el conjunto instrumental de parranda, que se incluye dentro del punto de las provincias centrales, este instrumento sustituyó a la quijada alrededor de 1955.²²⁵ Según las transcripciones hechas en la actualidad, el güiro funciona como línea conductora para la ejecución del tres, para el canto y, a la vez, para la

marímbula o bajo rítmico armónico; todos en el compás ternario de 6/8. Al mismo tiempo conserva su relación de línea rítmica complementaria de las claves, pero con una coincidencia métrica ambivalente al superponerse el 3/4 de las claves con el 6/8 del güiro.

Musical score for Tres, Marimbula, Clave, and Güiro. The score is in 6/8 time and G major. The Tres part has a complex rhythmic pattern. The Marimbula part is mostly rests with some notes. The Clave and Güiro parts have simpler rhythmic patterns.

Musical score for Tres, Marimbula, Clave, and Güiro. The score is in 6/8 time and G major. The Tres part has a complex rhythmic pattern. The Marimbula part is mostly rests with some notes. The Clave and Güiro parts have simpler rhythmic patterns.

(Ramos [a], 1987: 42-43)

Lo antes expuesto contrasta, en ocasiones, con la función rítmica que puede mantener el güiro mientras ocurre la subdivisión ternaria del tiempo para las claves y el bongó.

Musical score for Clave and Güiro. The score is in 3/4 time and G major. The Clave part has a simple rhythmic pattern. The Güiro part has a more complex rhythmic pattern.

(Ramos [a], 1987: 57)

Musical score for Clave, Güiro, and Bongó. The score is in 6/8 time and G major. The Clave part has a simple rhythmic pattern. The Güiro and Bongó parts have more complex rhythmic patterns.

(Ramos [a], 1987: 42)

En el punto, el güiro también puede participar de manera libre con función rítmica mediante grupos de relaciones temporales simples en los interludios instrumentales, en los cuales no interviene el canto ni las claves.

Este comportamiento no resulta habitual, y por lo común el güiro tampoco interviene durante el canto y se incorpora al toque cuando comienza la clave.

Musical score for Clave and Güiro. The score is in 6/8 time and G major. The Clave part has a simple rhythmic pattern. The Güiro part has a more complex rhythmic pattern.

(Ramos [a], 1987: 40)

En los bloques de cierre, cuando éstos ocurren, se integra al resto de los idiófonos y al bongó.

225 José Manuel Figueredo, n. (?). Ciego de Ávila, ciudad, 1987 (Diario de campo, Ciego de Ávila, 1987: 44).

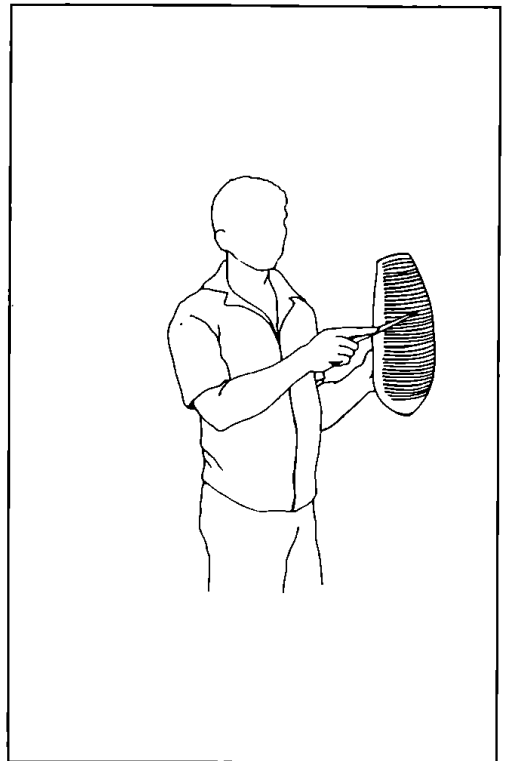
(Ramos [a], 1987: 56)

Este idiófono también forma parte de los conjuntos de son de casi todo el país en la interpretación del complejo genérico del son, el bolero y la guaracha. En los boleros y los sones realiza un diseño estable. Su toque subdivide cada tiempo y funciona como complemento y reforzamiento de las maracas en interacción con la línea conductora de las claves; acentúa el segundo tiempo del compás, desplazado por sincopa en el último cuarto del primer tiempo (tanto en las claves como en las maracas) y subdivide el toque de las maracas en sus variantes; asimismo, refuerza este instrumento cuando efectúa la variante dos, al doblarlo.

Con las claves, el guayo conserva igual relación en el segundo tiempo del primer grupo, en el cual surge el desplazamiento de acento o sincopa; en el segundo grupo hace presente o marca la primera parte de cada tiempo que no se realizan en los toques de las claves.²²⁶

maracas, siempre la resultante entre estos idiófonos (claves, güiro, maracas) tendrá la misma función y como resultado un dibujo rítmico en el cual prevalece la subdivisión de cada tiempo.

En general, entre estos tres idiófonos (variante 1 maracas) se logra una resultante rítmica de subdivisión en lo fundamental en cuartos de tiempo, que funciona como línea conductora que se complementa e interactúa con los restantes membranófonos y cordófonos, y, por ende, con el canto.



Ejecución de güiro o guayo. Dibujo de Mario González, 1995.

Teniendo en cuenta la variante 2 del toque de maracas se obtiene una resultante en la cual prevalecen las relaciones de división del tiempo en mitades y cuartos. Aunque varíen las figuraciones rítmicas de las

En la guaracha, el toque del güiro puede presentar alternancias entre diferentes relaciones temporales, pero esto no es común, lo más usual es la reiteración de (1:2:1). En ambos casos, la resultante rítmica general no manifiesta variaciones por esa alternancia.

226 Las transcripciones en que no se consigna la fuente, fueron realizadas por Ana Victoria Casanova Oliva.

Entre el güiro y el resto de los idiófonos del conjunto instrumental de punto y de son, se produce una complementación de funciones rítmicas.

En la actualidad, el güiro o guayo se emplea en el acompañamiento del canto y el baile en las festividades laicas tanto de carácter familiar-vecinal, como social, en las zonas rurales y urbanas de nuestro país. Durante las investigaciones de campo se ha detectado su participación reciente en las celebraciones religiosas de bembé en el municipio Frank País, provincia Holguín, que se efectúan las vísperas del 4 y 17 de diciembre y esos mismos días, correspondientes con la celebración de los días de Changó (según el santoral católico Santa Bárbara) y Babalú Ayé (San Lázaro), respectivamente. En ellas interviene en el conjunto instrumental de son que cumple la función musical propia del instrumento en este tipo de combinación.

Este idiófono también integró las orquestas *típica* y *charanga francesa* en la interpretación de danzones y otros géneros musicales extranjeros, como *fox-trop* y el pasodoble. En el danzón realizó el diseño rítmico característico que reforzaba, de manera simultánea, lo que se efectuaba en la denominada *cáscara* o *baqueteo* que se hacía en los timbales en el mayor transcurso de la obra; pero en la *parte del violín*,²²⁷ este grupo de relaciones temporales se ejecutó percutiendo con el raspador por uno de los laterales del recipiente (como se señaló en las técnicas de ejecución) para lograrse un empaste tímbrico adecuado con el instrumento solista al que acompaña.

Historia

Los planteamientos más generalizados en los estudios organológicos americanos acerca del antecedente etnocultural del güiro o guayo, se agrupan en hipótesis ambivalentes. Unas sostienen el origen indígena, otras sitúan dicho instrumento dentro de

distintas culturas musicales africanas, y en algunos casos existen posiciones intermedias entre uno y otro juicio: "Sobre el origen de este instrumento hay muchas variables, para unos es de origen africano y para otros de origen indoamericano. Nosotros creemos que es de origen indoamericano, sin descartar el origen africano" (Coba, 1981: 304).

En Cuba se sustentaron hipótesis acerca de la procedencia indocubana de este idiófono, sin demostrar de manera fehaciente que el indio conociera y usara este instrumento antes de la llegada de los españoles y posterior arribo de africanos. Además, nunca fue referido en las crónicas documentales acerca de los indocubanos hechas a partir de la conquista y colonización.

En otros casos se expone la procedencia tanto bantú como yoruba del instrumento. En cuanto al antecedente yoruba se precisa que en Nigeria existe un instrumento similar denominado *kirano*, formado por el tallo seco de *Uphoibia cactus*, que presenta muescas irregulares y se raspa con un palito. Las evidencias que lo vinculan con el antecedente cultural bantú parten de la existencia de un instrumento que se confecciona y emplea en Angola, de unos 120 cm de largo, hecho a partir de una corteza vegetal seca ya ahuecada a la que se le practican ranuras horizontales en su exterior, las cuales también se raspan con un palito o baqueta; y se expone el empleo por los ikoko en el Congo, de un instrumento denominado *kilando*, construido de un largo canuto de bambú, con ranuras transversales raspadas por un palito fino de madera dura y que produce un sonido muy parecido al güiro o guayo cubano (Ortiz, 1952-1955, v. II: 172). Además, la ilustración de "una orquesta y baile de *changüi* en el Congo (1687)" incluida por Fernando Ortiz en *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*,²²⁸ demuestra la existencia de instrumentos similares, aunque de mayores dimensiones y confeccionados a partir de un fruto vegetal muy semejante al de la flora cubana.

De acuerdo con estas referencias, la presencia del güiro o guayo en Cuba se relaciona, sin lugar a dudas, con el aporte cultural bantú a nuestra cultura. Al analizar la analogía de los términos aplicados para desig-

227 La forma del danzón es de *rondó* y cada parte tiene sus instrumentos específicos: del violín, del clarinete, de la flauta (León, 1974: 264-267).

228 Esta ilustración fue tomada de la obra *Istorica descrizione de 'tre Regni Congo, Matamba et Angola, situati nell' Etiopia inferiore occidentale e delle missiones apostoliche efercitateui de Religiofi Capuccini* (1687), de Giovanni Antonio Cavazzi de Monteccuolo.

nar tanto el instrumento nigeriano como el del Congo —kirano y kilando, respectivamente—, se evidencia la manifestación cultural bantú en el instrumento nigeriano, demostrada en los elementos fonéticos de estos vocablos y en el uso del prefijo *ki*, según Fernando Ortiz que designa las lenguas del Congo y Angola (1985: 132), y en el hecho de que en Nigeria hay un pequeño enclave bantú en el extremo sudoriental del país. Además, los individuos pertenecientes a este conglomerado etnolingüístico fueron traídos a Cuba desde los inicios de la colonización,²²⁹ en contraposición al posterior poblamiento africano de procedencia yoruba.

En los primeros momentos de su empleo en el país, durante el siglo XVI, formó parte de pequeñas agrupaciones populares laicas, que participaban en todo tipo de diversión popular —sobre todo, en los ambientes festivos de los incipientes centros urbanos de la época— y, de manera paralela, en las solemnidades del culto católico, según refiere Alejo Carpentier en *La música en Cuba* (1961: 26-27).

Durante los siglos XVII y XVIII, el empleo del güiro o guayo se mantuvo vinculado con las manifestaciones músico-danzarias de la época. En los bailes populares de principios del siglo XIX también intervenía el güiro en las orquestas de flautín, clarinete, tres violines, un contrabajo y un par de timbales en la interpretación de contradanzas francesas y cubanas, y otros bailes frecuentes en el salón criollo.

Con anterioridad a 1850 estaba entre los instrumentos que participaban en las parrandas de Remedios junto a fotutos, matracas y filarmónicas, y en su ejecución se destacaban músicos como “Julio Jiménez, Bonachez y Virgil [que] manejaban a su antojo el güiro gujej” (Martín, 1989: 9).

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, este idiófono tuvo una relevante función en la música campesina, a la que se le sumó con posterioridad a 1857, cuando se menciona su empleo, según la memoria histórica de ancianos informantes (Linares, 1972, no. 31: 8). Ya hacia la década del 60 se había incorporado al conjunto de punto, como evidencia el siguiente canto cubano de la Guerra de 1868: “Que pare ya el *zapateo* / Callen el *tiple* y el *güiro* / La música del guajiro / Será la del tirote” (Ortiz, 1952-1955, v. II: 165).

Desde finales del XIX se incorporó a la orquesta típica y en la charanga francesa paralelamente, así como en las agrupaciones musicales formadas “en las capas más explotadas de la población [junto] a un par de *timbalitos*, una botija, un acordeón pequeño, [y un] *figle*” (León, 1974: 221). También participó en los conjuntos integrados por “filarmónica de boca, botija, bongó y cencerro (o juegos de pedazos de tubería); o bien *figle*, bombardino, acordeón, güiro y *timbalitos*, con alguna quijada de burro” (León, 1974: 222).

Precisamente en el siglo XIX, la presencia del güiro o guayo confeccionado con metal tomó una mayor importancia. Esta modalidad respondía a las necesidades de los tocadores de más escasos recursos económicos, pues a partir del empleo de guayos para rallar alimentos en funciones musicales, fue desarrollándose la confección de instrumentos de raspado metálico que repetían algunas características del utensilio doméstico y, a la vez, presentaban nuevas variantes en su concepción.

El güiro o guayo de metal se popularizó a partir de la primera mitad del siglo XIX; en lo fundamental, entre los piquetes de circo, los conjuntos de órgano y otros conjuntos instrumentales pequeños, hacia las zonas orientales. Esto se ha mantenido hasta la actualidad. El guayo metálico constituye un instrumento característico de muchos conjuntos instrumentales y de la música folclórico-popular cubana presentes en estas áreas. Aquí se creó una tradición en la población por una preferencia en el gusto estético por la sonoridad tímbrica de esta variante y, además, por la relación que se establece con el resto de los conjuntos instrumentales, en los cuales participan generalmente aerófonos libres, como el acordeón y el órgano oriental.

Asimismo, a mediados del siglo XX, Fernando Ortiz menciona como rareza la confección de un güiro con un tarro de res bovina, al cual se le habían practicado ranuras horizontales en su superficie (1952-1955, v. II: 176), y expone el raspado del instrumento con una púa hecha de un pico de pez de aguja, como costumbre antigua y ya caída en desuso (1952-1955, v. II: 170), en la década del 50, por la evidente simplificación del proceso constructivo con la madera como materia prima para el raspador.

Hacia fines de la primera mitad del siglo XX hubo una tendencia a sustituir el güiro o guayo por las maracas (Ortiz, 1952-1955, v. II: 178), entre otras causas por la mayor agilidad de la ejecución en este último idiófono en cuanto al primero, a la aceleración del tiempo en la música popular cubana bailable (por ejemplo, en el son) y a la inclusión en los conjuntos instrumentales danzoneros en la interpretación del danzonete, de una parte de estribillo similar al montuno, en la cual el ya tradicional güiro fue reemplazado por las maracas (Grenet, 1939: xxxviii). En la actualidad, esta tendencia aparece en las agrupaciones de la música folclórico-popular y popular profesional cubanas. No obstante, lo más extendido es el empleo de ambos instrumentos, en las diferentes agrupaciones. El güiro o guayo está ampliamente difundido en la música cubana a todo lo largo y ancho del país.

229 Durante el siglo XVI, en La Habana habitaban 173 esclavos registrados en documentos notariales; de éstos, 77 pertenecían a los pueblos bantú, representaban el 44,5 % del total de acuerdo con la tabla estadística que aparece en el artículo “Esclavos africanos en La Habana del siglo XVI” de Gloria García, 1982.

Descripción y clasificación

Idiófono de golpe indirecto, consistente en el empleo en funciones musicales del maxilar inferior de un animal solipedo²³¹ o équido, preparado para este fin, y que conserva sus dientes en los alvéolos. En este instrumento siempre se produce un complejo de sonidos mediante golpe y/o sacudimiento, y/o raspado (112.632.1).

Terminología

La adopción de este vocablo es común y generalizada en toda Cuba para designar este instrumento.

En la lengua española, el término *quijada* identifica a cada una de las mandíbulas o piezas óseas provistas de dientes que limitan la boca de los vertebrados y en este sentido se ajusta a la constitución propia del instrumento.

Hoy día en Cuba, en la casi totalidad de los casos sólo se emplea dicha voz y, ocasionalmente, el sinónimo *mandíbula*. De manera particular se le añade la preposición *de*, indicativo de pertenencia, y un sustantivo, por ejemplo: *quijada de bestia*;²³² esta última voz se relaciona con los animales cuadrúpedos cuyas mandíbulas se utilizan en su construcción; *quijada de vaca* hace alusión específica al sexo y al animal en cuestión, lo cual puede corresponder o no con la procedencia real, convirtiéndose en términos aplicados de manera genérica. Este hecho tiene antecedentes en informaciones brindadas por Fernando Ortiz, cuando expone el uso ocasional de las voces *quijada de burro*, sin que se tratara precisamente de la mandíbula de un asno (1952-1955, v. II: 178).

Referencias documentales de otros países americanos, como la de Mc Master, la mencionan como *quijada de vaca* en los comienzos del siglo XVIII (Ortiz, 1952-1955, v. II: 185) y como *quijada de caballo* en los primeros años del siglo XIX, en Santo Domingo (Ortiz, 1952-1955, v. II: 181-182).

Construcción

En Cuba, ningún animal se sacrifica con el fin de usar su mandíbula como instrumento de la música; sólo de los que se matan para la alimentación, de los sacrificados por accidentes, de los que no se recuperan, o sencillamente mueren, se seleccionan las quijadas más adecuadas, partiendo del estado, calidad y presencia de toda la dentadura del animal desarrollado y maduro; así, de manera colateral, se aprovecha su mandíbula.

La obtención del maxilar inferior tanto de equinos (ganado caballar, mular y asnal) como de ganado bovino, y su adaptación como instrumento de música, también pueden deberse al hallazgo por azar en los campos de quijadas ya secas o con distintos grados de descomposición, con todos los dientes en los alvéolos. Estas mandíbulas se someten a un proceso de secado al sol de tres o cuatro horas diarias alrededor de diez días, tiempo que varía según los diferentes grados de descomposición en que puedan hallarse.

En otros casos, el instrumento se prepara inmediatamente después de muerto el animal: con un cuchillo se separa la quijada del resto de la cabeza de la bestia, se descuera y descarna de manera total; con posterioridad se procede a aflojar los dientes mediante golpes suaves o con un objeto punzante introducido entre los laterales de las piezas dentales y los alvéolos.

El proceso de secado puede realizarse de diversas formas: con baños previos en alcohol o formol y exposición a los rayos solares (por intervalos no precisados), o se cubre con cal el tiempo que sea preciso, hasta que se seque; pues una prolongación innecesaria traería como resultado la calcinación del hueso y, por tanto, su ruptura durante la ejecución (Shand, 1980: 5). Ya completamente seca puede efectuarse su pulimentación o decoración mediante la pintura (Shand, 1980: 3).

Esta última variante del proceso de acabado es inusual y cuando se hace debe cuidarse que la pintura no penetre entre los dientes y los alvéolos, pues esto afectaría el movimiento de los dientes y, por tanto, sus vibraciones.

Aunque los tamaños de las cabezas y, por ende, de las mandíbulas de los animales pertenecientes a los tipos de ganado citados, presentan diferencias, no existe ninguna discriminación para su selección, como tampoco en el aspecto sexual, el cual trae consigo pequeñas diferencias en el número de dientes entre las hembras y los machos.²³³ De esta manera, las dimensiones del instrumento dependen del tipo de ganado al que pertenezca y, por supuesto, del tamaño de cada animal.

En los ejemplares observados no hay ningún tipo de variante constructiva. No obstante, en referencias bibliográficas de mediados del presente siglo, según Fernando Ortiz, en la antigua provincia Oriente, aparece una quijada que difiere en los aspectos constructivos —y, por extensión, de ejecución— de las examinadas en las investigaciones de campo realizadas y de lo descrito por muchos informantes. Éste es el caso de la quijada *con asidero* a la cual se le añaden otros elementos después de concluido el proceso de secado: "Había sido provista de un cordel algo grueso, atravesado de uno a otro de los huesos por donde se articula la mandíbula y anudado a sus extremos; y del

230 Ana Victoria Casanova Oliva, autora.

231 Solipedo se llama a los mamíferos perosidáctilos de cabeza alargada y con un sólo dedo cubierto por una pezuña en cada pata.

232 Juan Carmentel, n. (?). II Frente, Santiago de Cuba, 1987 (diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 210; Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

233 En los ejemplares masculinos aparecen 40 piezas en total y en los femeninos, 20 en la inferior y 16 en la superior, pues no presentan los dientes caninos de los machos (Shand, 1980: 3).

medio de ese cordel iba atado otro, aún más grueso, por una punta y con otra fija en la barbilla o mentón de dicha *quijada*” (1952-1955, v. II: 180).

Otro caso particular de construcción no detectado durante nuestras investigaciones, es expuesto por este mismo autor al describir la *quijada doble*, formada por la unión mediante visagras de los extremos libres de dos mandíbulas inferiores, colocando dientes contra dientes y el aditamento de argollas para cada una de las barbillas, las cuales facilitan la ejecución del instrumento así confeccionado (1952-1955, v. II: 186-187).

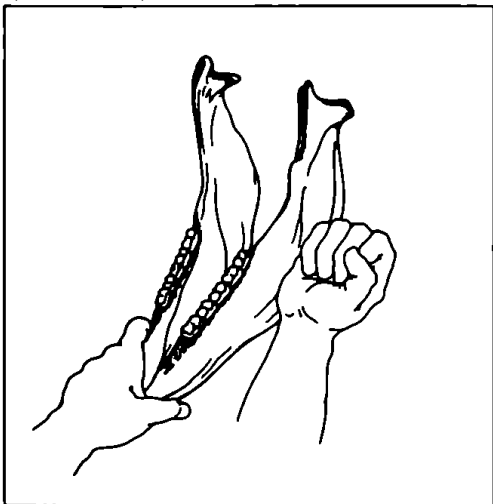
De acuerdo con referencias dadas por Slonimsky, Ortiz señala el adosamiento de pequeñas campanillas (1952-1955, v. II: 179), lo que concuerda con la afirmación de la investigadora cubana María Teresa Linares, quien menciona el antiguo uso de cascabeles como ornamentación (Cabrera y Pérez, 1987: 2). Evidentemente, esto participa en la sonoridad del instrumento y produce nuevas peculiaridades tímbricas. Tal fenómeno puede estimarse transitorio y poco difundido en el aspecto constructivo de la quijada.

Cuando se emplea un raspador en la ejecución, éste se confecciona de maderas duras y resistentes, preferentemente marabú, o de una varilla de metal. En casos particulares, para esta función servía “un trozo de varilla de paragua” (Ortiz, 1952-1955, v. II: 179).

Ejecución y caracterización acústica

Para la ejecución de este idiófono, el tocador se encuentra por lo general de pie y sostiene el instrumento

Ejecución de quijada. Dibujo de Mario González, 1995.



por el extremo de unión de la quijada en posición vertical, ligeramente inclinada hacia su cuerpo.

Las modalidades que asume en la ejecución son las características más importantes en este instrumento. Éstas se han establecido definitivamente con la peculiaridad de obtener de una u otra manera, siempre indirectamente, complejos de sonidos mediante las acciones de *golpear*, *sacudir* o *raspar* (Casanova, 1988: 37-38).

Cuando se realiza la acción de golpear, el músico percute con el puño cerrado de su mano derecha sobre una de las caras del extremo libre del maxilar más cercano a su cuerpo, mientras con la mano contraria sujeta la quijada por la parte delantera de la mandíbula donde están los incisivos; así, la vibración de los huesos de la quijada ponen en movimiento los dientes dentro de sus cavidades.

El movimiento de sacudimiento se efectúa tomando la quijada por la parte frontal y por uno de sus extremos libres, de manera que puedan moverse todos y cada uno de los dientes dentro de las paredes alveolares.

En el raspado se mantiene la sujeción del instrumento por el frente, y con la mano contraria, el individuo sostiene un palo o varilla, tomado por uno de sus extremos y colocado en posición horizontal sobre la superficie de los dientes de ambos huesos de la quijada, que pasa sobre éstos mediante movimientos alternos de la muñeca y el antebrazo del tocador hacia arriba y hacia abajo.

En Cuba, estas modalidades de ejecución, según referencias bibliográficas, se han combinado y alternado en un mismo instrumento durante el desarrollo del discurso musical de las siguientes formas: golpe y raspado; golpe, sacudimiento y raspado (Ortiz, 1952-1955, v. II: 179). Todo esto se ha comprobado con el testimonio de distintos informantes: “Yo vi tocar la quijada dándole golpes y raspándola con un palo”.²³⁴ Esto concuerda con otras informaciones, como “a la quijada se le daba con un puño y después se rayaba con el palo al ritmo de la música, también se sacudía”.²³⁵ En otros casos sólo aparecen referencias de ejecución por golpes,²³⁶ o por sacudimiento de dos quijadas a la vez, tomadas una en cada mano del músico según la forma descrita para esta modalidad. Este empleo de la quijada, únicamente como sonajero, constituye una excepción (Ortiz, 1952-1955, v. II: 179).

Por sus características constructivas, la quijada con asidero y la quijada doble, variantes ya en desuso, requieren de las modalidades de ejecución por golpe y/o sacudimiento, y por entrechoque, respectivamente. Para ello, el primer ejemplar citado se tomaba con la mano derecha del tocador, por el cordel añadido, a modo de asa, “para agitarlo en el aire o dar con ella en la otra mano o en sus rodillas, en la cabeza o en cualquier otra parte de su cuerpo o el ajeno” (Ortiz,

234 Evencio Leyva Rosales, n. 1947. Guisa, Granma, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 21).

235 Ricardo García Granados, *Pacha*, n. 1909. Ciego de Ávila, ciudad, 1987 (Diario de campo, Ciego de Ávila, 1987: 16).

236 Juan Carmenate (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 210; Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales); CIDMUC: Raúl Pérez (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 259); Guillermo Reyes Soldevila, n. 1937. Jiguaní, Granma, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 449).

1952-1955, v. II: 181). El músico no permanecía quieto: "Eran de verse los ademanes, saltos, 'murrumacas' y 'monerías' que hacía el musicante con tal *quijada*, mientras acompañaba los bailes o tomaba parte en ellos sin cesar su extravagante música" (Ortiz, 1952-1955, v. II: 181). En la segunda variante, el instrumento se sujeta con los dedos de ambas manos por la parte frontal o por sendas argollas colocadas en estos lugares, de esta manera "las mandíbulas se abren y se cierran rítmicamente para que así golpeen los dientes unos contra otros" (Ortiz, 1952-1955, v. II: 187). Estas formas de ejecución no se han observado ni referido en los testimonios recogidos durante las investigaciones de campo.

Desde el punto de vista acústico, la diversidad en la forma de ejecución de la quijada conlleva diferencias en los espectros sonoros resultantes y está estrechamente vinculada con la explotación por el tocador de las posibilidades del instrumento, según sus características morfológicas.

En la ejecución por golpe, el espectro sonoro va desde las bajas frecuencias (40 Hz) hasta las frecuencias altas (1,6 kHz), con una amplia gama en que prevalecen las medias y altas frecuencias. Los puntos más significativos en cuanto a intensidad sonora, corresponden a las frecuencias de 2 a 6,3 kHz, y sus formantes están en la zona de 2,5 kHz. Debe destacarse que alrededor de la zona de 40 y 160 Hz se producen resonancias tendentes a alcanzar pequeños picos o zonas de constitución de formantes, sin llegar a tener la presencia sonora existente en la zona media (alrededor de 2,5-4,0 kHz). En este caso, la caída del sonido es de 1,68 seg., intervalo de tiempo que representa la mayor duración sonora de este idiófono, lo que posibilita obtener una fuente de sonido ininterrumpida durante el toque. Tiene una curva de caída extremadamente suave, dando buena continuidad del sonido en el toque con el puño cerrado.

En el sacudimiento, el efecto de vibración de los dientes en los alvéolos debe coincidir con lo alcanzado en el espectro del golpe y el complejo de sonidos, sin incluir los efectos de las frecuencias bajas y medias bajas.

En el raspado de la quijada aparece un espectro sonoro muy parecido al de ejecución por golpe y logra la mayor intensidad de sonido del instrumento, en comparación con el resultado de la oscilación de los dientes provocada como consecuencia del golpe. Asimismo, en esta modalidad de ejecución se presenta una rápida caída del sonido: 0,09 segundo.

En la curva de caída con el toque raspado se obtiene un tiempo muy breve: 0,09 seg., por lo que resulta un toque muy apagado y seco, con una curva de caída muy abrupta.

De acuerdo con los resultados acústicos logrados en cada caso, las formas actuales de ejecución más difundidas coinciden con aquellas en las que se alcanza una explotación máxima del instrumento, tanto en posibilidad sonora como en amplitud de espectro y tiempo de caída del sonido, y cuyas características se

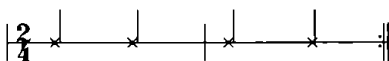
complementan de uno a otro tipo de toque: éste es el caso de la combinación golpe y/o raspado.

Función musical y social

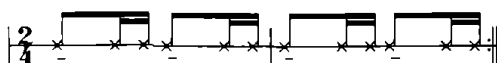
La quijada se emplea en el acompañamiento del son y el punto, complejos genéricos de la música folclórico-popular cubana, propiciadores del baile y el canto, respectivamente, en las fiestas populares de práctica familiar-vecinal de carácter laico, tanto en áreas rurales como urbanas; en los guateques, parrandas, canturias, serenatas, y en eventos musicales de carácter festivo traslaticio, como la conga de la zona central de Cuba.

En la interpretación del son, este instrumento ha formado parte de pequeños conjuntos instrumentales desde dúos hasta septetos. En conjuntos instrumentales constituidos por tres y quijada, o tres, maracas, bongoes y quijada, su función musical como línea conductora aparece en dos variantes: la primera mediante la ejecución por golpe²³⁷

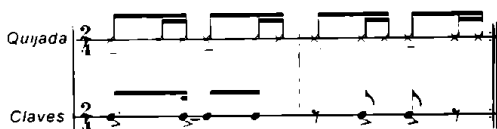
X Golpe con puño



y la segunda por raspado o golpe.

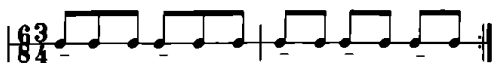


En otros casos, y en lo fundamental en aquellos en que participa en agrupaciones mayores, como el septeto de son urbano, al que se integró de forma no generalizada (Sáenz, 1984: 11), funge como línea complementaria a la línea conductora del conjunto; o sea, las claves, con el empleo de una u otra forma de ejecución, o su alternancia.



En el complejo del punto, la quijada participa como línea rítmica complementaria de la línea conductora del conjunto instrumental, tanto en grandes como en pequeñas agrupaciones como dúos, tríos y cuartetos. En ellos realiza la subdivisión ternaria o binaria del tiempo, mediante la ejecución por raspado.

237 Todas las transcripciones fueron hechas por Ana Victoria Casanova Oliva.



En particular en el punto de parranda de la zona central de Cuba, este instrumento funciona de manera semejante al güiro o guayo, como línea conductora para la ejecución del tres, el canto y la marímbula.

En ocasiones, para enfatizar los momentos climáticos del discurso musical, en el montuno del son y en los interludios musicales del punto, el tocador interrumpe la exposición de los grupos de relaciones temporales ya expuestos, y sacude con fuerza el instrumento.

Según el estado de vigencia de la quijada en el conjunto instrumental de conga, en el cual se ha conocido que participa eventualmente, no se han obtenido grabaciones *in situ* que permitan la transcripción y el análisis musicales de los toques en este idiófono.

En la práctica musical de la cultura folclórico-popular cubana, la quijada se ha utilizado en mayor medida como un instrumento esencialmente rítmico de complementación con el resto de los idiófonos de un conjunto instrumental dado.

Historia

Hasta el momento no se han hallado fuentes documentales que mencionen la quijada en Cuba como instrumento de la música folclórico-popular, con anterioridad al siglo XIX.

Esto propició el surgimiento de hipótesis erradas acerca de la presencia en Cuba de este idiófono. Por un lado, se afirmaba que era un instrumento traído en las primeras décadas del siglo XX a Cuba por inmigrantes de Jamaica, país donde se empleaba preferentemente por los *obi-men* o hechiceros, y, por otro, que en Cuba era un “instrumento musical caprichoso y peculiar de las *chambelonas* de este siglo, sin antecedente alguno fuera de Cuba ni de tiempos antañeros” (Ortiz, 1952-1955, v. II: 182). No obstante, compartimos la hipótesis del investigador cubano Fernando Ortiz que reconoce la existencia de la quijada en Cuba por varios siglos (1952-1955, v. II: 186).

Esta aseveración parte de referencias documentales concretas del empleo, desde comienzos del siglo XVIII, de este tipo de idiófono por los esclavos afroamericanos (Ortiz, 1952-1955, v. II: 185); en particular, en Perú y Argentina desde el siglo XVIII (Ortiz, 1952-1955, v. II: 183), y en Santo Domingo desde los primeros años del siglo XIX. Es innegable, por tanto, su ligazón a la práctica cultural de los individuos de las variadas etnias africanas traídos como esclavos por los colonizadores europeos al continente americano.

Dadas las características de las sucesivas migraciones africanas a Cuba, las cuales implican un proceso de reintegración de aportes culturales africanos, de acuerdo con las que “aún hoy [pueden] distinguirse

zonas de mayor o menor persistencia de rasgos culturales (los musicales más marcadamente) diferenciables por zonas y lugares precisos (...) que pudieran corresponder a cada área de influencias africanas” (León, 1984: 34), y al tener en cuenta que el uso de las mandíbulas de grandes animales, constituye un elemento cultural común a muchas etnias africanas, conforme a lo que expone Helen H. Roberts (Ortiz, 1952-1955, v. II: 186), y que la existencia histórica de la quijada en Cuba está diseminada a todo lo largo del territorio, resulta evidente la vinculación de este instrumento con la presencia de antecedentes culturales africanos de carácter multiétnico en nuestro país.

En el continente africano, este instrumento primitivo tuvo una significación mágica, vía por la que se introdujo en la música: “Varios pueblos de África consideran que en la mandíbula humana está el órgano del lenguaje y suelen ‘adornar’ o complementar los tambores sagrados colgando de ellos sendas quijadas sacadas de sendos esqueletos humanos, para que su poder mágico de expresión pueda ‘hablar’ con las vibraciones tonales de las membranas. En general, la percusión con fines musicales de los huesos de cadáveres humanos o de animales consagrados a los dioses, ha sido muy frecuente; y en Cuba todavía hay quienes lo emplean para ciertos ritos herméticos de necromancia” (Ortiz, 1952-1955, v. II: 181-182).

Aunque Fernando Ortiz plantea que “en Cuba la *quijada* no se toca, que sepamos [se refiere a 1952], en ningún culto afrocubano” (1952-1955, v. II: 186), sí se empleó con esta función con anterioridad a la observación citada. Durante las investigaciones de campo se detectó un hecho que puede estar relacionado con los antecedentes históricos de este idiófono. Desde fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, la quijada tomó parte en las fiestas de bembé, vinculadas con el complejo religioso Ocha-Ilá, que tenían lugar los 4 y 17 de diciembre —según el santoral católico, Santa Bárbara y San Lázaro— como tributo a Changó y Babalú Ayé, respectivamente, celebradas en el municipio Frank País, provincia Holguín.²³⁸ Dentro de este conjunto instrumental de bembé, la quijada cumplió la función musical de línea rítmica conductora, junto a cinco membranófonos, hasta una fecha que no ha sido posible precisar, cuando se sustituyó por un hierro o campana y dos maracas.²³⁹

La quijada se desarticula de la práctica musical religiosa y pasa a agrupaciones musicales laicas participantes en la diversión popular; ejemplo de ello son las parrandas de Remedios a la que se integró desde los orígenes de esta manifestación a mediados de la década del 20 del ochocientos. Este uso se mantuvo durante todo el siglo XIX y ha sido evidenciado por fuentes documentales escritas; al respecto, señala el periódico *Remediano El Boletín*, del 19 de diciembre de 1858: “Según costumbre inmemorial con la misa de aguinaldo han salido a lucir [por las calles] sus chillidos, las matracas, pitos, fotutos, quijadas” (Martín Farto, 1988: 45-46).

238 Silverio Rodríguez Tomason (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 46).

239 Silverio Rodríguez Tomason (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 46).

Con posterioridad, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, se integra paulatinamente a la música popular cubana, ya consolidada en esta época cuando se empieza a difundir su participación en la interpretación de los géneros musicales cubanos más populares; por ejemplo, en el acompañamiento del *zapateo*, el danzón y el son, junto a instrumentos, como el violín, el acordeón, o la filarmónica, timbal, güiro y botija, integraba las agrupaciones denominadas *bungas* o conjuntos que interpretaban estos géneros musicales cubanos, entre otros europeos como las mazurkas, valsés y pasodobles (Sáenz, 1984: 11). También de manera eventual como instrumento no característico ni integrador de la orquesta típica, aparecía la quijada en manos del cantante para la interpretación de danzones. Sirvió para acompañar los coros de clave espirituanos.

Asimismo, se empleó en las chambelonas o congas callejeras, las cuales comenzaron a salir con fines de propaganda política a las calles en 1909, durante el gobierno de José Miguel Gómez, a partir del inicio de los procesos electorales; hecho este aprovechado como un medio de diversión popular. En estas congas participaba con instrumentos, como el cencerro, bombos, redoblantes, botija, cornetín o trompeta (Sáenz, 1984: 11).

La difusión de este idiófono fue limitada y por un efímero período de tiempo, pues cayó en desuso en La Habana, por la década del 30 del presente siglo (Ortiz, 1952-1955, v. II: 186); aunque se mantenía su empleo en algunos conjuntos de parrandas, como en los del municipio de Majagua, provincia Ciego de Ávila, donde se tocó hasta fines de la década del 40,²⁴⁰ junto al tres, la guitarra, las claves, las maracas y el bongó; y en el conjunto de órgano en la provincia Holguín junto a un órgano de cilindro, timbales, maracas o guayo hasta la década del 50 (Eli y Guanche, 1988: 20), cuando ya el instrumento sólo figuraba “en alguna orquesta numerosa, más por exhibición de exotismo, que por un positivo rendimiento musical” (Ortiz, 1952-1955, v. II: 186). En esta época, la quijada se comercializó con fines de lucro por muchos fabricantes y comerciantes cubanos, al ofrecerla a altos precios como *souvenir* para turistas.

En la actualidad no es corriente encontrarla en los conjuntos instrumentales de la música folclórico-popular cubana, sólo aparece de manera eventual. Las causas de este comportamiento están dadas, por un lado, por la dificultad en la obtención de mandíbulas, pues, por medidas sanitarias, el ganado equino o bovino se sacrifica en mataderos estatales de los cuales no se permite su extracción para el procesamiento artesanal, y, por otro, por las limitaciones acústicas de este instrumento en relación con idiófonos que tienden a realizar funciones similares, como las maracas, y el güiro o guayo.

Por esto, dentro de la práctica musical folclórico-popular, la quijada mantiene de manera sincrónica “un carácter de historicidad y vigencia muy relativo” (Eli

y Guanche, 1988: 9); hecho este que evidencia un lento proceso de desaparición.

Marímbula²⁴¹

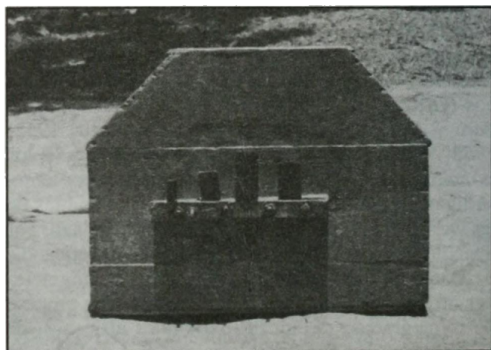
Descripción y clasificación

Es un idiófono de punteado, con lengüetas de acero fijadas a una tabla que sirve de tapa frontal a la caja de resonancia (122.12). Las lengüetas, cuyo número oscila entre tres y ocho, se fijan a la región central de la tabla mediante barras de madera o metal atornilladas a su superficie. La caja de resonancia tiene una forma generalmente rectangular, aunque algunas veces se emplea la forma trapezoidal. La tapa posterior de la caja de resonancia presenta, con mayor frecuencia, una superficie plana, pero como variante morfológica también se encuentra la tapa posterior con la superficie ligeramente cóncava. La marímbula posee un orificio de resonancia, situado por lo común en la tapa frontal de la caja, encima o debajo de la barra de lengüetas. Este orificio presenta diseños muy diversos: círculo, semicírculo, triángulo y corazón invertido, entre otros. En la parte inferior del instrumento pueden aparecer soportes de madera que sirven de base o pie; éstos pueden estar integrados orgánicamente al diseño de las tapas laterales y frontales, o resultan piezas de madera adicionadas a la caja.

Terminología

En Cuba, para identificar a este instrumento se aplican los términos *marimba* y *marímbula*, ambos directamente relacionados con vocablos empleados entre los pueblos de la región centro-occidental de África Subsahariana y, en especial, entre los grupos asentados en el área del Congo, para denominar el pequeño idiófono de punteado que sirvió de antecedente africano al modelo cubano.

Marímbula construida por Juan Pournier. Baracoa, Guanánamo, 1983.



240 Alicia Rodríguez, n. 1928. Ciego de Ávila, ciudad, 1987 (Diario de campo, Ciego de Ávila, 1987: 39).

241 María Elena Vinucza González, autora.

Entre los vocablos africanos más cercanos a los de uso en Cuba, pueden citarse algunos como *malimba*, *madimba*, *lulimba*, *kalimba* y *marimba*, recogidos por investigadores como Curt Sach, José Redinha y Chauvelt en esa región; todos esos términos incluyen el sufijo *imba* que con numerosas variantes significa canto (Ortiz, 1952-1955, v. V: 88). Al instrumento africano se le asignan otras denominaciones, como son *mbila*, *mbira*, *quisangué*, *tangem*, *mbichi* y *likembe*, entre otros. También se le conoce como *zanza*; voz que, según Aldemon S. Rose, significa madera. De ahí que Fernando Ortiz señale que *zanza* es, en rigor, la caja de resonancia, mientras que *imbere* o *imbire* son las teclas o laminillas vibratorias.²⁴²

El propio Ortiz ofrece algunos términos, según explica, mencionados por informantes de edad avanzada para referirse a pequeñas marimbas o marímbulas utilizadas por los africanos en Cuba o por sus descendientes inmediatos. Éstos son *muntenkenguivi*, usado por los negros mungongo en sus ritos mágicos. Según el mismo autor, *mu* se interpreta como prefijo locativo que indica “la fuerza que capacita para una acción”; *teke*, “ídolo o fetiche o makuto donde reside la fuerza bruja”; *nkuiyi*, “difunto, aparecido, fantasma, espíritu”; es decir, “fuerza para que actúe el espíritu del ídolo, fetiche nganga o nkisi” (Ortiz, 1952-1955, v. V: 101). *Kimbila* nombre aplicado a una pequeña marímbula del tamaño de una caja de tabacos con tres laminillas de trozo de cañabrava que se usó en la costa septentrional de Pinar del Río (Ortiz, 1952-1955, v. V: 102), y *mimbián*, nombre aplicado en Matanzas a la pequeña marímbula participante en ceremonias abakuá (Ortiz, 1952-1955, v. V: 100). En las investigaciones de campo realizadas por el equipo del CIDMUC desde 1981, ni estos ni otros vocablos semejantes fueron recordados por los informantes.

En cuanto al uso de los términos *marimba* o *marímbula*, el primero está registrado en el *Diccionario provincial cuasi razonado de voces y frases cubanas* de Esteban Pichardo, publicado por primera vez en 1836 y reeditado en numerosas oportunidades. En el mismo texto se aclara que al instrumento “otros [le] dicen *marímbula*” (1985: 414). Otro autor del siglo pasado, Anselmo Suárez y Romero, hace referencia a este instrumento en su artículo “El Guardiero”, denominándolo *marimba* (1963: 215), y lo mismo ocurre con Bachiller y Morales al describir un idiófono de punteado utilizado en Haití (1883: 323).

Por su parte, Fernando Ortiz recopila una abundante información al respecto y trata de establecer el término *marímbula* como el modo más idóneo para designar el instrumento cubano, pues el otro —es decir, *marimba*— también se aplica tanto en África Subsahariana como en América a los xilófonos (1952-1955, v. V: 86). Así, a partir del empleo definitivo del vocablo *marímbula*, Ortiz trata de dejar clara la diferencia conceptual entre ambos tipos de idiófonos. Sin embargo, tomando en cuenta que el uso popular deter-

mina la validez o no de un término aplicado a un objeto o fenómeno de la cultura folclórico-popular, debe admitirse que ambos —*marimba* y *marímbula*— son correctos y constituyen los nombres de este idiófono cubano.

El término *marimba* está generalizado entre la población de las provincias orientales desde Holguín hasta Guantánamo. En esta región, la palabra *marimba* resulta mucho más antigua que *marímbula*, y aún en la década del 80 para muchos músicos populares ése era el único modo en que acostumbraban a identificar su instrumento; mientras que para otras personas entrevistadas, la palabra *marímbula* sólo fue reconocida como una forma moderna o reciente de identificar la *marimba*. Al parecer, la difusión del término *marímbula* en la región más oriental de Cuba, resultó un hecho posterior a la Revolución y en gran medida estuvo condicionado por la labor de los instructores de arte y otros funcionarios relacionados con el trabajo cultural, encargados de la atención material y técnica de las agrupaciones de la música folclórico-popular.

En la región centro-occidental del país, la población utiliza de manera más común el término *marímbula*, aunque no resulta desconocida la otra denominación. En cuanto a las partes que integran el instrumento, en todo el país se acostumbra a denominar *caja* al resonador acústico, *hoca* al orificio de resonancia, *punteo* a las barras que sirven para fijar las laminas vibratorias y *flejes* a estas últimas.

En correspondencia con los vocablos *marimba* o *marímbula*, el tocador del instrumento recibe la denominación de *marimbero* o *marimbulero*.

Construcción

La confección de la *marímbula* se ha efectuado tradicionalmente de manera artesanal individual y el propio músico o el carpintero local se ha encargado de asumir la función de constructor. Esto ha condicionado una marcada diversidad en el diseño y dimensiones de los elementos que componen el instrumento, sin que por ello se alteren, en lo esencial, las funciones acústicas correspondientes a cada parte. No obstante las numerosas variantes que se encuentran en todo el país, es posible significar algunos criterios, tendencias y soluciones constructivas que, por resultar más frecuentes, han devenido rasgos estables de la *marímbula* cubana; esto no niega la validez de otras soluciones aplicadas de modo particular, pero que no han llegado a trascender dentro de la práctica folclórico-popular.

Para la confección de la *caja* puede servir como *madera*, el pino blanco y el cedro; los constructores prefieren este último por ser una *madera blanda*, porosa y fácil de trabajar, muy liviana y resistente a la humedad y a los insectos (*Dicc. botánico...*, 1965: 276); cualidades que la convierten en el material más apropiado para garantizar un instrumento de buena calidad acús-

242 El criterio de Aldemon S. Rose es citado por Fernando Ortiz (1952-1955, v. V: 88).

tica y, al mismo tiempo, de gran durabilidad y fácil transportación.

La madera de pino blanco también se aprecia por su calidad acústica, pero los instrumentos hechos con ese material se deterioran en un tiempo relativamente corto y son vulnerables a la humedad y los insectos. El *plywood* ha sido otra madera empleada en la construcción de marímbulas, pero su resultado acústico es deficiente.

Para las láminas vibratorias sirve el acero templado. Los constructores acostumbran a aprovechar las cintas o bandas de ese material que poseen los antiguos fonógrafos o victrolas y los grandes relojes de péndulo en el enrollado de la cuerda. Los flejes también se hacen a partir de las láminas de acero que ofrecen diversos objetos o instrumentos de trabajo, como las hojas desechadas del sinfín o de un serrucho.

En el puente se emplean varillas de hierro o latón —a veces sustituidas por barras de madera— además de tuercas, tornillos y tuercas de mariposa.

El proceso de elaboración de la marímbula resulta más o menos complejo según el grado de acabado que se proponga el artesano; de ahí la posibilidad de encontrar desde marímbulas muy rústicas hasta verdaderas obras de ebanistería. El primer paso del constructor radica en decidir las dimensiones y el diseño que dará a la marímbula, pues de eso depende la forma y las medidas en que deberán cortarse las tablas que componen la caja de resonancia.

Las tablas se cortan con una sierra y luego se someten al proceso de cepillado y lijado hasta lograr el grosor conveniente, el cual no excede los 15 mm. Cuando se trata de una marímbula en forma rectangular, las tablas se cortan en pares: dos de mayor tamaño que servirán de tapa y de fondo, dos para las tapas laterales del rectángulo y dos para la tapa superior e inferior. Lo más frecuente es que las seis tablas antes señaladas posean una superficie completamente plana; sin embargo, también existe la variante de que la tapa de fondo sea ligeramente convexa. Para ello, el constructor debe trabajar esa tabla especialmente, lijándola hasta lograr la curva deseada.

Otro recurso constructivo aplicado a la marímbula rectangular consiste en modificar el corte de las tapas laterales de manera, que el lado de la tabla que se une a la tapa de fondo quede cortado en línea recta vertical y ángulos rectos en el extremo superior e inferior, mientras que el lado que se une a la tapa frontal quede cortado en una línea recta ligeramente oblicua con el ángulo agudo hacia la base.

En correspondencia con esto, la tabla de la base debe ser de 20 a 40 mm más ancha que la tapa superior. Con este recurso de diseño, los constructores intentan dar mayor estabilidad al instrumento.

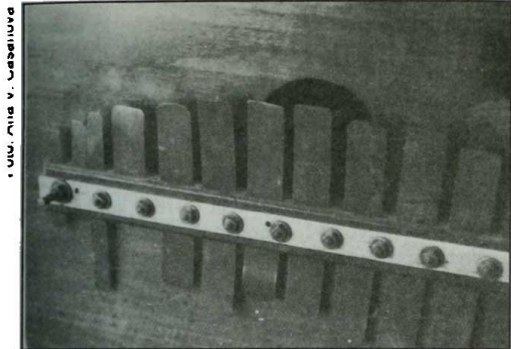
En la marímbula con forma trapezoidal, las tablas de frente y fondo se cortan de acuerdo con esa figura geométrica, pero las tablas laterales se hacen en rectángulo, siguiendo en longitud una relación equivalente con los lados del trapecio.

Una variante tipológica menos difundida pero de mayor complejidad en su confección, es la marímbula con forma de poliedro irregular trunco, compuesta también por tablas de madera de superficie plana. Para ello, como tapa frontal se prepara una tabla rectangular, dos laterales cuyo diseño poligonal corresponde al contorno del poliedro y cinco o más listones de madera. Dos de esos listones con medidas similares se colocarán en paralelo como tapa superior y base de la caja de resonancia y los listones restantes formarán el fondo convexo del instrumento.

Antes de ensamblar la caja, el constructor debe realizar la boca u orificio de resonancia, situado por lo regular en la tapa frontal. Para esta operación, como instrumento de corte utiliza un sinfín. Esta obturación puede adoptar diversas formas; las más frecuentes son las de círculo, semicírculo, triángulo y corazón invertido. Este orificio debe quedar situado en la región media superior de la tapa frontal y su punto central guarda una relación equidistante con los bordes laterales. Su ancho depende del criterio del constructor, pero no excede los 160 milímetros.

Otro aspecto de diseño que debe tener en cuenta el constructor, antes de proceder a unir las partes de la caja, es la colocación o no de una base o pie adicional. Muchos tocadores prefieren que su marímbula se asiente directamente sobre el suelo para provocar un sonido más apagado, pero otros buscan un mayor volumen sonoro, de ahí que les interese que la caja esté separada del suelo mediante una base adicional. Comúnmente, los músicos y constructores denominan esa parte del instrumento pata o patas de la marímbula y consiste en un par de barras de madera o cuatro piezas de igual material cortadas en forma de cubo o pirámide trunca, puestas en los extremos de la tabla que sirve de base a la caja de resonancia. Aunque las patas de la marímbula son generalmente piezas adicionales, algunas veces éstas se prevén por el constructor, de manera que forman parte orgánica de ella. Para esto incluye su forma y proporción en la medición y el corte de las tablas ya sea en el par lateral, en el de frente y fondo, o incluso en el corte de las cuatro tapas. Una vez concluida la preparación de cada tapa, se procede a ensamblar la caja. Los bordes a unir se untan con cola y se acoplan, en primer lugar, las tapas laterales con el fondo. La unión de éstas queda reforzada mediante pequeños angulares de madera que van colocándose a lo largo y ancho de toda la caja. Después que los laterales y el fondo estén firmemente unidos, se fija la tapa frontal mediante el encolado de sus bordes. Los constructores recomiendan no utilizar clavos para fijar las partes de la caja, porque el exceso de éstos puede afectar la sonoridad del instrumento; los clavos sólo sirven para reforzar la unión de los puntos extremos.

Luego de ensamblada, la caja se vuelve a lijar para que los bordes y la superficie queden completamente lisos. Después de esta operación, el grado de acabado que se le dé al instrumento depende de los criterios, posibilidades y gusto del constructor. En algunos casos, la caja se somete a un complejo proceso de retoque



Detalle de sujeción de flejes de la marimba construida por Luis Puig. Sagua de Tánamo, Holguín, 1988.

con macilla y sellador para cubrir las irregularidades de la superficie, luego se pinta, se barniza y se muñequea para dar brillo; es decir, se le da un acabado semejante al de cualquier otro mueble de madera. Pero más a menudo los artesanos populares se limitan a cubrir con una simple capa de pintura o barniz la superficie de la caja. Interrogados al respecto, algunos han opinado que la capa de pintura debe ser muy fina, porque de lo contrario se afecta la sonoridad del instrumento.

Según el gusto del constructor o del músico también pueden incluirse elementos decorativos como letreros, motivos de la flora o, simplemente, una decoración policromada. Éstos se realizan por lo regular con acuarela y pincel, y se van renovando a lo largo de la existencia del instrumento.

Paralelamente a la confección de la caja, el constructor debe ocuparse de la preparación de los elementos que integran el puente de flejes, el cual se sitúa en la tapa frontal debajo del orificio de resonancia, en posición horizontal y paralelo a la base.

Para las barras del puente, se escoge un tubo o barra de hierro o aluminio de no más de 10 mm de grosor y se corta en tres fragmentos iguales. El largo del puente tiene una relación directa con la cantidad de flejes que se pretenden colocar, pero nunca puede alcanzar el largo total de la caja de resonancia. De las tres barras que integran el puente, sólo la central debe ser necesariamente de metal, pues las otras también pueden ser de madera; en ese caso, lo más importante consiste en impedir que el fleje se asiente sobre la superficie de la caja. Estas barras se ajustan a la tabla mediante tornillos de metal, por lo cual tanto las barras como la tabla se perforan en puntos equivalentes; como instrumento de trabajo sirve una barrena. Las dos barras exteriores sólo se atornillan en los extremos y en el centro, mediante tuercas y tornillos comunes; mientras la barra central requerirá tantos orificios como flejes se necesiten colocar. Esta última barra tiene que ser móvil para facilitar una mayor o menor presión sobre los flejes; por eso, se ajusta mediante tornillos con tuercas de mariposa puestos hacia la superficie exterior. Cuando los constructores no poseen este tipo de tuercas y

tornillos lo sustituyen por lo que tengan a su alcance, incluso alambres atados.

Para preparar los flejes, el constructor divide en láminas de distintos tamaños la cinta de acero que obtiene como materia prima, bien sea la banda del enrollado de una victrola o de un reloj, o la hoja acerada de un sinfin. Según la opinión de algunos constructores se tiende a conservar el ancho de la cinta original que en la cuerda de victrola es de 50 mm, pero en cuanto a la longitud los flejes se van cortando de mayor a menor con una diferencia aproximada de 50 mm. La cantidad de flejes depende del interés del constructor o del tocador. Existen ejemplares que poseen hasta ocho flejes, pero el criterio más generalizado es colocar sólo de tres a cuatro flejes en correspondencia con el empleo real que hacen de éstos los músicos. Como excepción se hallan instrumentos con más de ocho flejes o menos de tres.

Algunos constructores prefieren efectuar el montaje del puente antes de unir la tapa frontal al resto de la caja, pero otros acostumbran a preparar las piezas y a hacer esta operación después de cerrada la caja. En uno u otro caso, el constructor coloca primero las dos barras exteriores, luego superpone los flejes y los ajusta, poniendo sobre ellos la barra central que se fija con los tornillos. Estos últimos quedan situados entre uno y otro fleje, incluidos además un tornillo inicial y otro final.

Para ofrecer una relación aproximada de las dimensiones del instrumento, a continuación se incluyen las medidas totales y detalladas de dos marimbas —una rectangular y otra trapezoidal—, que ilustran las variantes constructivas o morfológicas fundamentales, así como una tabla de valores promedios y una de valores extremos, confeccionadas a partir de una muestra de 20 marimbas observadas durante las investigaciones de campo.

MEDIDAS TOTALES DE UNA MARÍMBULA RECTANGULAR (en mm)

	Longitud	Ancho	Alto
Caja de resonancia	570	210	420
Puente	275	50	-
Orificio de resonancia (triangular)	160	-	70

CANTIDAD DE FLEJES: 5 MEDIDAS DE LOS FLEJES (en mm)

	1	2	3	4	5
Longitud	55	80	95	75	60
Ancho	25	30	40	20	20

MEDIDAS TOTALES DE UNA MARÍMBULA
TRAPEZOIDAL
(en mm)

	Longitud		Ancho	Alto	
	Superior	Inferior		Extremo	Centro
Caja de resonancia	290	580	170	290	450
Puente	290		30	-	-
Orificio de resonancia (triangular)	140		-	-	-

CANTIDAD DE FLEJES: 4
MEDIDAS DE LOS FLEJES
(en mm)

	1	2	3	4
Longitud	165	23	23	16
Ancho	20	20	20	20

TABLA DE VALORES PROMEDIO
(en mm)

	Longitud	Ancho	Alto
Caja de resonancia	583	223	441
Puente	320	360	-
Cantidad de flejes:	4		

TABLA DE VALORES EXTREMOS
(en mm)

	Longitud		Ancho		Alto	
	Máxima	Mínima	Máxima	Mínima	Máxima	Mínima
Caja de resonancia	770	490	295	140	560	360
Puente	520	250	60	230	-	-
Cantidad de flejes máximo:	8					
mínimo:	3					

Ejecución y caracterización acústica

La marímbula se sitúa en el suelo y el tocador se sienta sobre ella con las piernas abiertas y ambos pies afianzados al suelo para garantizar la estabilidad del cuerpo. Las manos libres por completo quedan entre las piernas a la altura del puente de flejes, con los antebrazos ligeramente apoyados sobre los muslos del músico. Esta posición del individuo sentado obliga a que el tronco del cuerpo se incline hacia adelante y se encorve la espalda, mientras que la cabeza se mueve de un lado a otro, siguiendo la dirección de la mirada.

En la pulsación de los flejes intervienen los dedos índice, medio y anular, utilizándose con más frecuencia los dos primeros. Los dedos pulgares y la región posterior de la mano más cercana a la muñeca, se

apoyan en ocasiones sobre la superficie de la tapa frontal para facilitar el movimiento de los dedos que pulsan los flejes.

Durante la pulsación, los dedos siempre hacen un movimiento de afuera hacia adentro. La pulsación se efectúa con la yema de los dedos; ésta ejerce una presión sobre el borde superior del fleje e inmediatamente después se desliza hacia el filo, soltando la lámina para provocar la vibración.

Un tiempo demasiado prolongado de ejecución o la superficie oxidada o rugosa del fleje, puede lastimar al ejecutante, de ahí que algunos acostumbren a protegerse la yema de los dedos envolviéndolos en tiras de tela o de cuero, o cubriéndolos con tiras de cinta adhesiva (esparadrapo).²⁴³

En el estilo más frecuente de ejecución, el tocador emplea ambas manos para pulsar los flejes, pero también es característico que éste combine la pulsación con percusiones sobre la caja de resonancia. De ese modo se amplían las posibilidades acústicas del instrumento. La percusión suele realizarse de dos formas. La primera consiste en insertar uno o más golpes ejecutados con una u otra mano sobre la superficie de la tapa frontal cerca del puente, pero sin dejar de pulsar los flejes con ambas.

En la segunda, el músico independiza la acción de sus dos manos, pues con una pulsa, mientras que con la otra percute sobre la tapa lateral de la caja. Esta modalidad de ejecución exige que se modifique la posición del individuo sentado ya antes descrita, porque sólo queda una mano colocada entre las piernas —por lo general, la derecha—, en tanto el otro brazo se mantiene a un lado del cuerpo para facilitar el movimiento de la mano al percudir.

Fernando Ortiz, al referirse a las técnicas de ejecución de la marímbula, consideró otra variante que ya no se observa en las décadas del 80-90: el músico se sentaba en una silla o en un banco y ponía la marímbula sobre sus piernas o entre ellas (1952-1955, v. V: 107). Esta posición sólo podía resultar cómoda, si se trataba de instrumentos de pequeñas dimensiones, como los fotografiados en el libro de Ortiz.²⁴⁴ Estas marímbulas pequeñas ya no se utilizan y su existencia queda reducida a unos pocos ejemplares conservados en la colección del Museo Nacional de la Música. Según el tamaño de las marímbulas actuales, para el músico resulta más cómodo permanecer sentado sobre la caja de su instrumento, y por eso ha desaparecido la variante de ejecución citada por Ortiz.

En el mismo texto, este mismo autor señala el caso de marímbuleros que debían recorrer las calles haciendo sonar su instrumento; para ello, la marímbula se colgaba del cuello mediante una correa y quedaba situada a la altura del vientre del ejecutante (1952-1955, v. V: 107). En los últimos años, esta posición de ejecución sólo se ha visto en el municipio Mella, provincia Santiago de Cuba, donde la marímbula del

243 Juan Ferrán Durán (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

244 Se refiere a las figuras 423, 425-428 que aparecen entre las páginas 91 - 96 del volumen V de *Los instrumentos de la música afrocubana*.

conjunto El Caballito de Jacomino se acostumbra a colgar por medio de una correa para que el músico pueda tocar de pie. En la localidad de Madruga, provincia Habana, los informantes aportaron algunos datos de ejecución, pero por no haberse obtenido en ningún otro territorio, deben estimarse como una práctica particular; se trata de la costumbre de situar la marímbula sobre un atril para permitir al músico tocar de pie.²⁴⁵

La técnica de ejecución de la marímbula es relativamente simple, pero exige del tocador un entrenamiento práctico que le faculte dominar las posibilidades de afinación del instrumento, de manera que los sonidos producidos con los distintos flejes logren aproximarse a la afinación de los otros instrumentos participantes en determinado conjunto.

El empleo característico de estos tres o cuatro sonidos justifica que el músico sólo se ocupe de la afinación de tres o cuatro flejes, aunque su marímbula posea más. Argeliers León explica del siguiente modo este mecanismo o técnica de afinación: "El músico hace deslizar los flejes y éstos al variar su longitud modifican la afinación. Éste dispone de un juego de combinaciones de dedos, con ambas manos que le permiten acompañar con distintos ritmos. Moviendo las lengüetas podrá afinar el instrumento al tono que toquen los demás músicos" (1974: 113).

Otro aspecto que debe aprender es combinar los sonidos de distintas alturas en correspondencia con las necesidades armónico-rítmicas del contexto musical al cual se integre como músico; a partir de esto llegará a establecer sus propios modelos armónico-rítmicos para el acompañamiento de uno u otro género de la música cubana.

Para analizar el comportamiento acústico de este idiófono, se tomó como modelo una marímbula de ocho flejes depositada en la colección del Museo Nacional de la Música y se le aplicó una medición acústica con los siguientes aspectos a considerar: el resultado sonoro de cada fleje o lengüeta y el comportamiento acústico del instrumento en un fragmento musical representativo de su repertorio tradicional. Según el resultado de esa medición, en el fragmento musical resulta posible afirmar que la marímbula presenta un amplio campo espectral cuyos formantes están en el rango de las medias bajas y bajas frecuencias, con predominio de estas últimas. En las bajas frecuencias, el formante se encuentra en la zona de 63 Hz; en la zona de 500 Hz se halla el otro formante. Es bueno destacar que, espectralmente, en los diferentes toques por flejes y fragmentos musicales surgen frecuencias discretas y armónicas de un valor determinado, aunque más atenuada en la zona de 63 Hz a 4 kHz. En los distintos toques por flejes, en la zona entre 63 Hz y 1 kHz se aprecian, aproximadamente, los valores de frecuencia de mayor intensidad relativa.

En cuanto a la caída del sonido, el tiempo promedio resulta largo, pues oscila entre 0,67 seg. como mínimo y 1,63 seg. como tiempo máximo, dando un sonido

más profundo y vivo con una curva de caída suave como resultado de la mayor persistencia del sonido.

En la interpretación de un fragmento de son, el ejecutante sólo pulsa cuatro de los ocho flejes, sin que esto cambie el campo espectral antes mencionado; pues en los flejes se encuentran los valores mínimos y máximos del campo espectral total. El nivel de intensidad resultante de la combinación de los espectros de estos cuatro flejes es de 80 db.

Todo lo anterior corrobora que la función musical de la marímbula está plenamente justificada por sus posibilidades acústicas como instrumento musical.

Función musical y social

En su incorporación al medio social y musical cubano, el antiguo idiófono africano se hizo partícipe de los más disímiles contextos sociales y estéticos. Sin embargo, sólo con el desarrollo de lo sonero, el instrumento sufrió un proceso de cambio cualitativo, tanto en su estructura morfológica como en su especificidad funcional.

La gran diversidad de conjuntos instrumentales que aparecen dentro del ámbito de lo sonero, hace que la marímbula se incorpore a agrupaciones muy variadas en cuanto a número y cualidad tímbrica de sus componentes; agrupaciones que van desde simples dúos vocales acompañados por la guitarra, las maracas o el güiro y la marímbula, hasta los conjuntos profesionales reconocidos como sextetos y septetos de son, que desde la tercera década del presente siglo inundaron toda Cuba. En estas agrupaciones, la marímbula alcanzó una función social y musical definitiva dentro de la cultura musical del cubano.

Las posibilidades acústicas de los instrumentos de cuerda como el tres y la guitarra, para convertirse en el soporte melódico del canto, permitieron al cubano prescindir de esa antigua función que cumplía la zanza o mbira para el africano; pero, al mismo tiempo, la necesidad de cubrir el registro grave del conjunto sonero en función de un bajo armónico, llevaron a ampliar la caja de resonancia de la marímbula, a reordenar en número, dimensiones y funciones la serie de láminas vibratorias y a aproximar su sonoridad a la afinación temperada de la guitarra y el tres.

Con independencia del número de flejes colocados en el puente de una u otra marímbula, en la práctica musical se ha establecido como norma o comportamiento tradicional una afinación relativa, basada en tres sonidos fundamentales, cuyas funciones armónicas se acercan a la subdominante, dominante y tónica del sistema tonal. Sobre estos tres sonidos, el tocador elabora un diseño rítmico-armónico que debe guardar estrecha correspondencia con el desempeño melódico y rítmico del resto del conjunto instrumental y del canto.

245 Gregorio Montalvo Zayas, n. 1912. Madruga, Habana, 1985 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

Desde el punto de vista tímbrico y funcional, la marímbula sustituyó a la tumbadera, instrumento más antiguo en el conjunto de son y que constituyó un importante medio expresivo en el desarrollo de ese complejo genérico. Como en la tumbadera, en la marímbula se estabilizó un comportamiento musical basado en la subordinación de las posibles funciones armónicas al sistema de acentos y de interrelación tímbrica expresiva de la elaboración sonora, así como en la relación de planos sonoros (fibra-yagua en la tumbadera, fleje-madera en la marímbula).

La primera de estas dos características hace que el instrumento no pueda analizarse por separado, sino en su estrecha relación con las funciones musicales de los otros instrumentos que integran el conjunto. En cada caso, esto depende, además, de las exigencias o requerimientos de cada obra sonora en particular y del nivel de elaboración o complejidad artística que se proponga determinado grupo ejecutante. A lo anterior se suman las peculiaridades regionales que aportan los creadores e intérpretes de manera individual.

Por una parte, la marímbula mantiene una relación armónica aproximada con las líneas melódicas y armónicas que se realizan en las voces, el tres y la guitarra, mientras que, por otra, mantiene una correspondencia de diálogo o complementación rítmica con los membranófonos e idiófonos que integran el conjunto; en especial, con el bongó. Es decir, la función de la marímbula no resulta simplemente la de bajo

armónico, sino también la línea rítmica complementaria para el resto de la agrupación.

Si se toma como ejemplo una obra sonora del repertorio folclórico-popular, ejecutada con el conjunto de sexteto o de septeto, podrá constatarse que en la marímbula se estabilizan figuraciones muy cortas y repetitivas efectuadas a partir de la combinatoria de los tres sonidos principales, lo cual permite al ejecutante adaptarse a la relación armónica que requiere el desarrollo melódico, sin alterar la estructura rítmica de la figuración que se viene realizando. A veces, a la figuración que se ejecuta pulsando las lengüetas, se suma la percusión rítmica de la caja acústica de la marímbula, con lo cual el músico introduce un nuevo elemento tímbrico en el contexto sonoro. En esa percusión rítmica de la caja de resonancia, el músico puede aportar figuraciones más o menos complejas en dependencia de los otros instrumentos o medios sonoros presentes en el conjunto; cuando, por una u otra razón, el conjunto carece de bongó o de un membranófono equivalente, el marímbulero puede tratar de sustituir esa función, dividiendo su atención entre la pulsación de los flejes y la percusión rítmica de la caja. En ese caso también ocurre una complementación rítmica y tímbrica entre ambos planos sonoros.

A continuación ofrecemos algunos diseños rítmicos propios de la marímbula y sus variantes correspondientes al transcurso de una obra sonora.²⁴⁶

The image displays four musical staves, labeled a) through d), each showing a rhythmic pattern in bass clef. Staff a) is in 4/4 time and consists of two measures: the first has a quarter note followed by a dotted quarter note, and the second has a quarter note followed by a dotted quarter note. Staff b) is also in 4/4 time and consists of two measures: the first has a quarter note followed by a dotted quarter note, and the second has a quarter note followed by a dotted quarter note. Staff c) is in 4/4 time and consists of two measures: the first has a quarter note followed by a dotted quarter note, and the second has a quarter note followed by a dotted quarter note. Staff d) is in 4/4 time and consists of two measures: the first has a quarter note followed by a dotted quarter note, and the second has a quarter note followed by a dotted quarter note.

246 Las transcripciones se hicieron por María Elena Vinueza e Isabel Rosell.

Otro aspecto de la función musical y social del instrumento, que debe destacarse, es su presencia en el conjunto de parranda campesina, estilo del complejo del punto, con particular significación en la región central del país. En la parranda, la marímbula mantiene su función de bajo armónico, lo cual provoca una mayor tendencia a la tonalidad mayor-menor en el conjunto acompañante; rasgo valorado como muestra de la influencia que ha ido alcanzando el son dentro de ese género del punto campesino en las últimas décadas del actual siglo.

A continuación se muestra un ejemplo en el cual puede comprobarse, además, que las figuraciones utilizadas por el marimbulero en la parranda resultan más simples en cuanto a las relaciones temporales de sus elementos, que las citadas en el son, pero su acentuación corresponde a la distribución ternaria propia del punto.



(Ramos [a], 1987: 42)

Por último debemos mencionar el empleo de la marímbula en conjuntos instrumentales de rumba; aspecto ya planteado por Ortiz, al referirse a lo que denominaba “orquestas rumberas”, “para dar las notas de los bajos”, así como en las agrupaciones habaneras reconocidas como claves (1952-1955, v. V: 112-113). La participación del instrumento en conjuntos de rumba se ha observado recientemente en la ciudad de Cienfuegos, donde la agrupación Lomydé acompaña su repertorio rumbero con un conjunto integrado por cuatro tumbadoras, claves, catá o cajita china, acheré o maracas y marímbula; según informaron los miembros de esa agrupación, el empleo de la marímbula en la rumba no constituye una práctica reciente, sino una costumbre arraigada desde hace mucho tiempo en la tradición popular (Sáenz, 1984: 24).

Historia

La marímbula cubana encuentra antecedentes directos en los idiófonos de punteado que abundan en toda la región central de África Subsahariana y poseen especial arraigo en la cultura musical de los pueblos bantú. Autores como Móntondon, Curt Sachs, Kirby, Hornbostel, Anckermann, Sodeberg y Fernando Ortiz, entre otros, demuestran en sus estudios la extensa área que ocupa la existencia de estos idiófonos de punteado, considerados además como oriundos del continente africano y caracterizados por su diversidad en cuanto a terminología usada en su identificación, materiales de construcción, morfología y funciones.

Curt Sachs los recoge bajo el concepto general de sanza y apunta la siguiente caracterización: “pequeño instrumento de madera de los negros (Bantú y hasta el bajo Níger) hecho de una base de madera (una tabla o una caja) de forma mayormente cuadrada, con delga-

das lengüetas de hierro, rota o rafia, afinadas y sujetas a un puente de tal manera, que uno de sus extremos pueda vibrar libremente al ser punteado”; a lo anterior agrega que “en el Congo se le llama marimba” (*Real-Lexikon...*, 1913: 429).

En *Enciclopedia Británica*, la zanza o mbira se señala como instrumento musical africano constituido por una serie de lengüetas de metal templado o de bambú, atadas en uno de sus extremos a un resonador que a menudo es una calabaza o caja de madera (v. VI: 1731). En *Enciclopedia Salvat* se le reconoce como el único instrumento autóctono de África Subsahariana “constituido por una serie más o menos numerosa de laminillas flexibles metálicas o vegetales, dispuestas una al lado de la otra, tendidas sobre dos puentes y fijadas a la tabla de una caja de resonancia” (1967, v. I: 198). Al parecer, los europeos conocieron de la sanza o mbira mucho antes del siglo XIX, y, según explica el profesor Kirby, el nombre y la descripción del instrumento aparecen registrados en un documento publicado en 1609; ese mismo autor afirma que la sanza se extendió por América mucho antes del siglo XIX (Ortiz, 1952-1955, v. V: 110-111).

En el caso de Cuba no es posible precisar el momento en que los africanos comenzaron a utilizar el instrumento en nuestro país, pero su fácil construcción y empleo, así como lo reducido de sus dimensiones, hacen suponer que pudo haberse conocido en el medio cubano desde los primeros siglos de la colonia; mas, hasta el momento su mención escrita sólo se ha localizado entre autores del siglo XIX; el texto más antiguo corresponde a una carta de Abiel Abbot escrita desde La Habana y fechada en mayo de 1828. Según narra este autor: “Los mandingos tienen un instrumento algo más complicado: una cajita de nueve pulgadas de largo, tres de ancho y dos de media profundidad, con una abertura cuadrada para dejar escapar el sonido.

“En la parte superior hay seis lengüetas de desigual longitud, amarradas por su parte central con un cordel y separadas de la caja por dos delgados puentes que las levantan de ella y que están colocados a ambos lados del punto central de amarre por lo que quedan libres dos extremos. El músico se sienta en el suelo y toca las lengüetas con los dos dedos que dan una gran variedad de notas que se escuchan con placer por oídos civilizados desde el otro extremo del batey” (1965: 360).

Otra referencia escrita está en el artículo titulado “El Guardiero”, publicado por Anselmo Suárez y Romero en 1859, en el que expresa: “La caja que llevaba el guardiero en la mano, era una marimba a cuyo son lúgubre acostumbraba a cantar por las tardes, bien cuando se sentía triste, bien cuando algún pensamiento alegre aparecía como el iris en su imaginación” (1963: 215).

Walter Goodman, pintor inglés que visitó la Isla entre 1864 y 1869, también incluyó en su libro *Un artista en Cuba*, una breve descripción de la marímbula: “Estas canciones y otras similares —de las cuales se hace referencia antes— son cantadas por negros

y mulatos en sus tertulias o reuniones nocturnas (...) Uno del grupo acompaña con una guitarra o con un rústico instrumento primitivo formado sobre una caja cuadrada que resuena los sonidos que se arrancan de lengüetas de hierro flexible, de diversa longitud que dan distintos tonos” (1986: 121).

Tal y como se observa en las citas anteriores, aunque la reconstrucción y empleo del idiófono africano en Cuba se atribuye especialmente a la población conga, dada su amplia difusión en África Subsahariana y las condiciones de interrelación cultural del medio cubano, bien pudo convertirse en el instrumento acompañante de cualquier individuo —africano o criollo—, o grupo de individuos que encontrasen en la pequeña marímbula un medio sonoro idóneo para su expresión musical individual o colectiva. De hecho el instrumento se incorporó a contextos musicales y sociales muy diversos, tal y como quedó demostrado en el acápite de función musical.

Personas entrevistadas en 1981 en la provincia Sancti Spiritus, informaron que hasta principios del siglo actual, en las localidades de Condado y Trinidad algunos ancianos utilizaban pequeñas marimbas para acompañar individualmente sus cantos.²⁴⁷

Por su parte, Fernando Ortiz ofrece datos que resultan importantes porque permiten relacionar el instrumento con diferentes contextos no sólo laico sino también de carácter religioso. En primer lugar coincide en señalar el uso de pequeñas marimbas por parte de los antiguos esclavos congo o de sus descendientes más cercanos. Los ejemplos comentados por el autor nos llevan a considerar el empleo del idiófono dentro de celebraciones mágico-religiosas de la Regla de Palo. En este sentido, el marimbulero tenía la función de contribuir con sus toques a invocar los poderes de la *nganga* (1952-1955, v. V: 101-102).

Otra función religiosa en la que abunda Ortiz es en la presencia de la marímbula dentro de las prácticas religiosas de las sociedades abakuá, pues —según afirma— este idiófono tuvo una participación muy significativa en la consagración de la primera potencia o sociedad abakuá, y ese hecho quedó establecido en las normas rituales de estas instituciones. Él lo explica de la siguiente manera: “En Cuba, al crearse una nueva ‘potencia’ ñañiga, o sea cuando se ‘hace una tierra’, una de las liturgias del baroko es la ‘trasmisión de la voz’. El *ékue* o ‘fundamento’ del nuevo ‘juego’ aún está mudo, hay que enseñarle a que hable; para esto el *ékue* del ‘juego’ que sirve de padrino de la ceremonia comienza a sonar en su escondite y la pequeña marímbula manejada por el morúa padrino, recoge los sonidos del sacro mensaje y los va trasmitiendo al *ékue* mudo hasta que se pronuncian las palabras de la consagración, y entonces el nuevo *ékue* ‘rompe a hablar’ con su propia voz” (1952-1955, v. V: 100).

Ortiz también menciona el empleo de la marímbula en sustitución de los tambores de bembé. Acerca de eso escribe: “Nos refieren que en tiempos de persecu-

ción, por 1914, hubo en La Habana un buen marimbulero, llamado Domingo Cárdenas *Chaquetica* que en un templo lucumí, sito en la calle de Puerta Cerrada entre Suárez y Revillagigedo, tocaba *bembé* con una orquesta de tres *marimbas* y tres *acheré*” (1952-1955, v. V: 113).

Datos parecidos en cuanto al uso de la marímbula para acompañar los cantos del oru lucumí, se obtuvieron en la provincia Matanzas en 1989. Los informantes señalaron dos casos; el primero en Los Arabos, donde se recuerda que alrededor de la década del 10 en las fiestas de santo se tocaba con tambores y con una marímbula, porque era una costumbre de viejos africanos que quedaban en la zona.²⁴⁸ El segundo caso fue mencionado por Jesús Alfonso, *Gallego*, prestigioso tocador matancero que conoció en su juventud a un marimbulero de la zona de Sabanilla, quien era famoso por participar en las fiestas de santo cantando acompañado con su marímbula en lugar de tambores.²⁴⁹

La transformación paulatina del comportamiento y de los intereses musicales y estéticos de la población que históricamente sirvió de portador a esa tradición organológica africana en Cuba, causó que hacia fines del siglo XIX y principios del XX se fuera extinguiendo en su concepto morfológico y funcional originario, para dar paso a un instrumento de nuevo tipo en correspondencia con las necesidades expresivas específicas de la música cubana y, particularmente, de los medios sonoros que concurren en el desarrollo del son.

De acuerdo con la información que se ha podido comprobar hasta el momento, en la región más oriental del país se generaron las condiciones necesarias para que ocurriera el proceso de transformación de la zanza o mbira hacia la marímbula, lo cual se explica por haber sido la región donde más tempranamente se definió el son en sus rasgos esenciales.

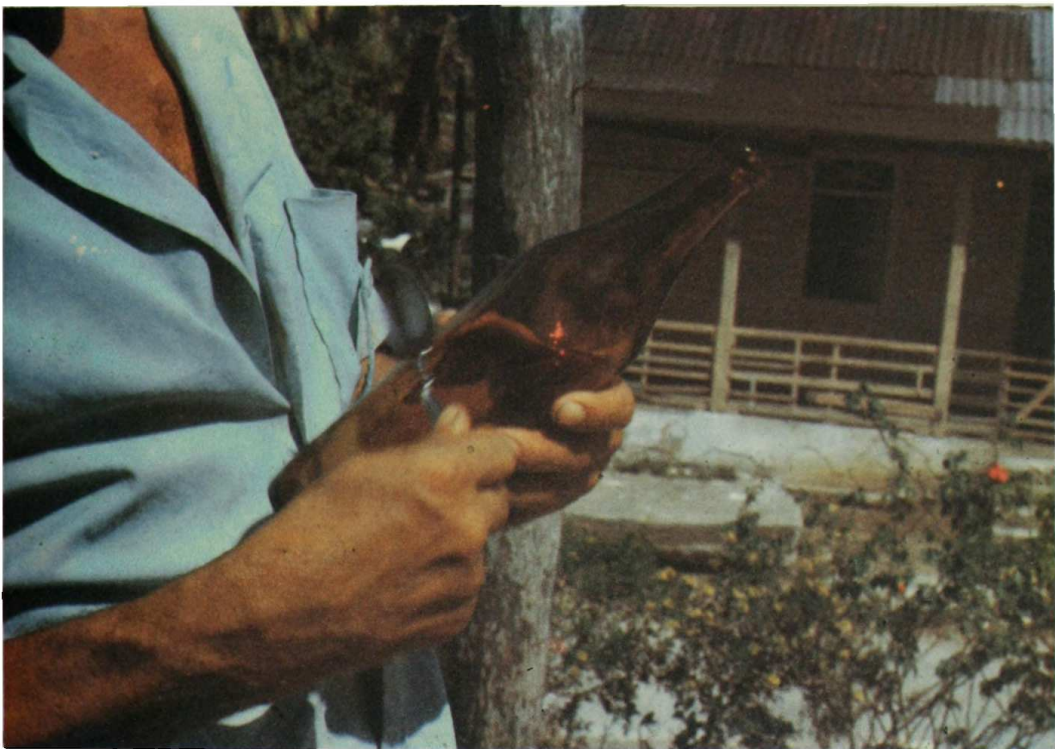
Desde la segunda década del siglo XX y en estrecha vinculación con la expansión sonera, la marímbula se fue desplazando hacia la región occidental del país, como parte de la extensión general de la población en torno a los grandes territorios cañeros y hacia ambos lados del sistema vial central. En las áreas rurales alternó su función con la tumbandera o *tingotalango*, del mismo modo que en los conjuntos urbanos se unió o sustituyó a la *bunga*, botija o botijuela, hasta que llegó a convertirse en el bajo armónico por excelencia de las agrupaciones profesionales de son (sextetos y septetos), popularizados en toda Cuba en la década del 20.

El medio urbano y el propio proceso de perfeccionamiento tímbrico y expresivo que venía sufriendo el son desde su surgimiento, llevaron a que la marímbula fuera sustituida, a su vez, por el contrabajo. De ahí que hacia las décadas del 30 o 40, el instrumento empiece a desaparecer de los grandes centros urbanos y quede limitado a los pequeños conjuntos instrumentales del son, encargados de amenizar las fiestas populares de las pequeñas ciudades de provincia y de las áreas rurales tanto llanas como montañosas. En este último medio, se ha mantenido en plena vigencia hasta la actualidad.

247 Jesús Marín, n. 1907. Trinidad, Sancti Spiritus, 1981 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

248 Aniceto Castillo, n. 1937. Los Arabos, Matanzas, 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

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



Ejecución de botella en sustitución de las claves empleadas en las fiestas de bombé de Winston Graham Renall, Frank País, Holguín, 1988

Conjunto de güiros, agbe o chequeré del grupo Abwe, Ciudad de La Habana, 1986.



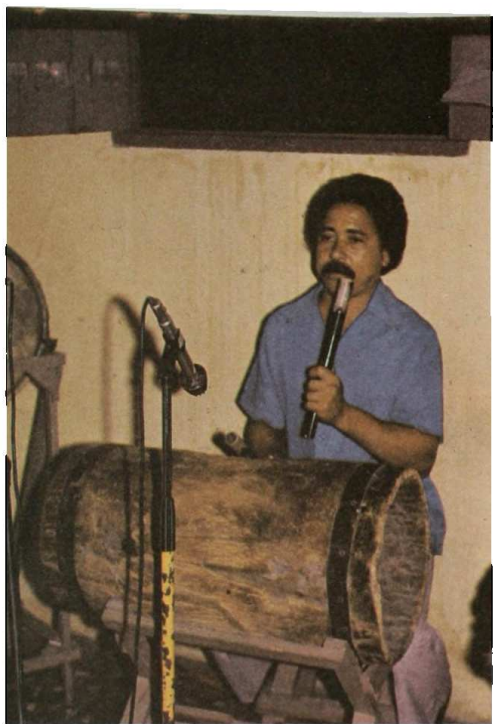


Foto: Laura Vilar Álvarez

Ejecución del catá de la sociedad de tumba francesa La Caridad. Santiago de Cuba, 1986

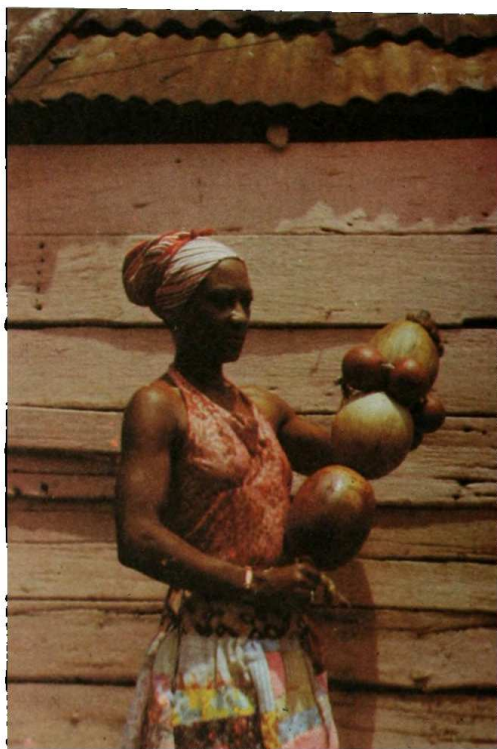


Foto: María Elena Vinuesa González

Acheré de Andrea Zulueta Duquesne. Bolivia, Ciego de Ávila, 1987



Foto: Rolando Córdoba

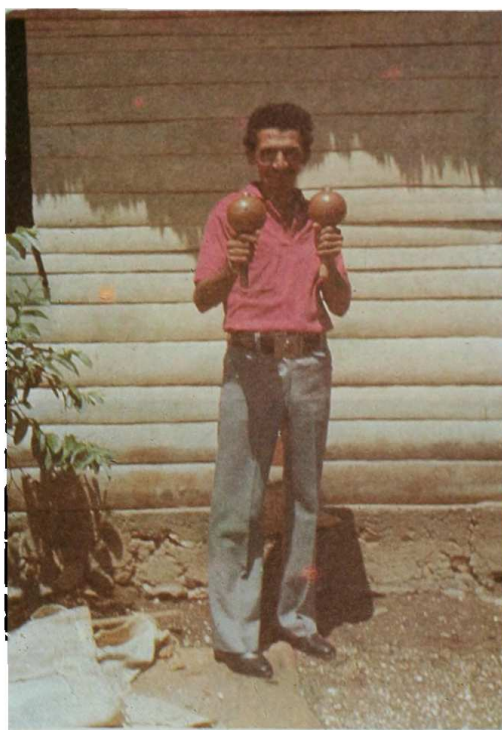
Acheré construido de tubo plástico por Juan Rivero. 10 de Octubre, Ciudad de La Habana, 1985.

Foto: Kauri Diaz



Maracas construidas con recipientes metálicos del grupo Nueva Creación. Niquero, Granma, 1987.

Foto: Ana V. Casanova Oliva



Ejecución de las maracas por un integrante del grupo campesino Modelo 84. Guisa, Granma, 1987.

Ejecución de un güiro o guayo. Tasajera. Holguín, 1988.



Foto: Zobeyda Ramos Venereo

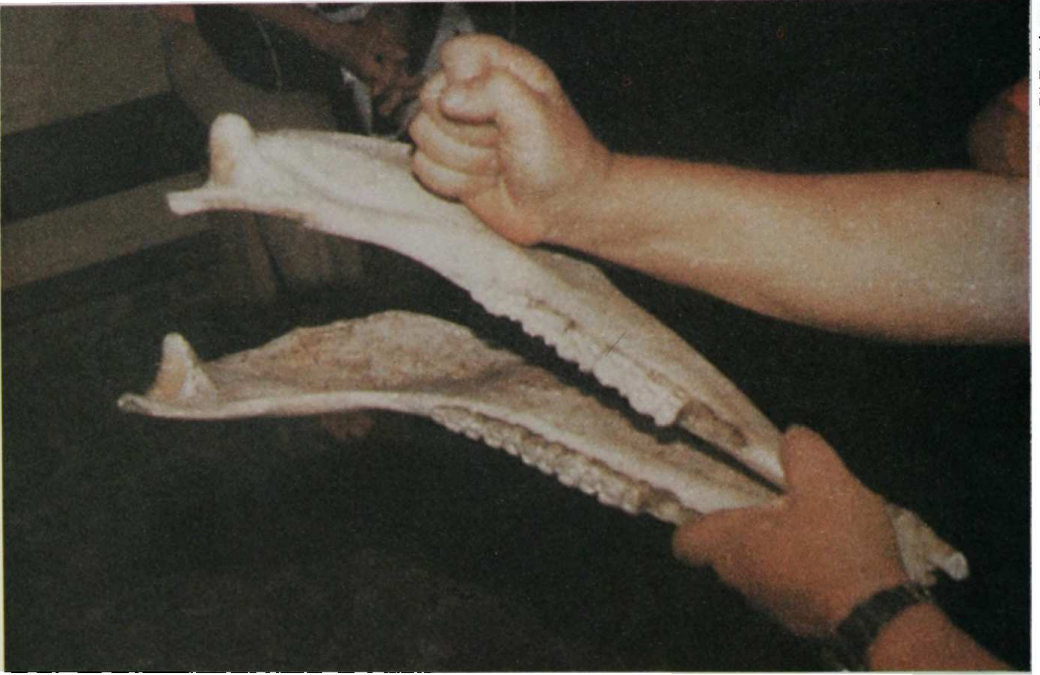


Foto: Victoria Eli Rodríguez

Ejecución por golpe de la quijada. Santiago de Cuba, 1991

En la organología cubana, los membranófonos constituyen la clase instrumental más numerosa en ejemplares, diversa en especies, compleja en variantes tipológicas y completa en tanto permite comprobar el desarrollo histórico y tecnológico seguido no sólo por el instrumento musical, sino por géneros, tendencias y modos de creación del pensamiento musical del hombre cubano.

Veinticinco especies instrumentales con más de 80 variantes tipológicas integran una amplia gama de dimensiones, cualidades acústicas y funciones estético-musicales, que, en más del 50 % de los casos, conforman en la práctica tradicional familias de tres o cuatro membranófonos morfológicamente similares y funcionalmente interdependientes dentro de un conjunto instrumental.

Los membranófonos de golpe directo ocupan la casi totalidad del universo, con la única excepción del *kinfuiti* como membranófono de fricción, cuya presencia limitada a una sola localidad y a un solo ejemplar en uso, nos lleva a considerarlo como especie en franco proceso de extinción.

Entre los membranófonos de golpe directo, los tubulares demuestran un evidente predominio, dejando un espacio muy reducido a otros dos órdenes tipológicos: los de caja semiesférica con sólo dos especies, la cazuela o *requeté* y el timbal cubano, y los de marco, tipología reservada para el *tambourin* y para algunas variantes de las pailitas y los bombos.

En el orden de los tubulares, la forma cilíndrica se utiliza con mayor frecuencia. Aparece como variante de un gran número de especies instrumentales por constituir la modalidad más simple desde el punto de vista constructivo: de ahí que en algunos casos se presente como la tipología básica original de instrumentos, como el tambor de *makuta* o la tumbadora, o que en otros resulte la simplificación ocurrida a tipologías constructivas más complejas, como los tambores arará, por ejemplo.

La forma de copa y de clepsidra se asocia a especies que conservan modelos tipológicos de marcado antecedente etnocultural africano.

La forma de cono invertido aparece indistintamente en modelos de antecedente africano como el *bonkó*

enchemiyá del conjunto *biankomeko*; en tipologías transitorias de determinado instrumento como la tumbadora, o en el diseño definitivo de membranófonos de indiscutible cubanía como el *bocú* y el *bongó*.

La forma de barril representa un paso de avance en el desarrollo de los criterios constructivos, de ahí que se observe en las tipologías más avanzadas de instrumentos muy antiguos e, incluso, ritualmente significativos como el tambor *kinfuiti* o algunas variantes del *bembé*, la *makuta* y el *palo*, o en la tipología final y acústicamente más idónea de la tumbadora cubana.

Entre las especies registradas, el uso de una sola membrana se impone como tendencia morfológica y criterio de ejecución; pues, por una parte, los unimembranófonos abiertos e independientes predominan en franca mayoría sobre cualquier otro grupo, y, por otra, en los bимembranófonos resulta más frecuente el empleo independiente de sus dos membranas útiles; es decir, percudir una sola membrana es más recurrente que hacerlo en juego.

El criterio de unimembranófonos abiertos en juego, dado en el *bongó* y las pailas cubanas, nos lleva a incluir esa misma posibilidad en el orden descriptivo de los membranófonos de marco, por hallarse como variante tipológica de las pailas.

Los sistemas de tensión de la membrana, comprendidos en la división común final, constituyen un indicador de máxima importancia para los membranófonos cubanos, porque contribuyen a definir aspectos esenciales en la historia de cada instrumento, así como a establecer niveles de complejidad en su elaboración artesanal o tecnología constructiva.

Por ser un sistema muy simple, la membrana clavada aparece como variante en la mayoría de las especies estudiadas, pero a la vez se asocia muy estrechamente con un concepto constructivo de la organología bantú —en particular, congo— y como recurso más antiguo comprende el clavado con estacas de madera muy finas, antecesoras del clavo metálico.

La membrana atada resulta más característica de los pueblos del África Subsahariana; por tanto, en nuestra organología se aprecia en los modelos más apegados a la tradición yoruba, dahomeyana, mandinga y del antiguo Calabar, entre ellos se diferencian por

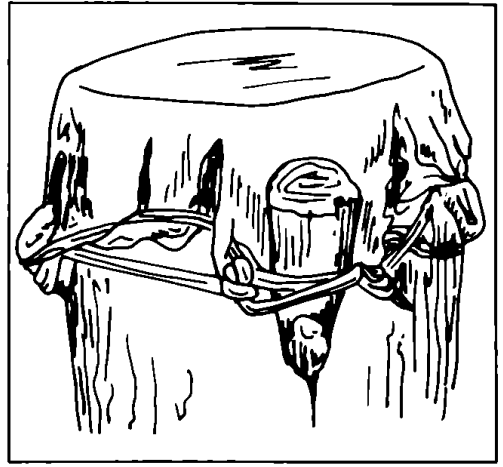
1 María Elena Vinuesa González, autora.

el modo en que se realizan las ataduras y los aditamentos que intervienen en el sistema tensor.

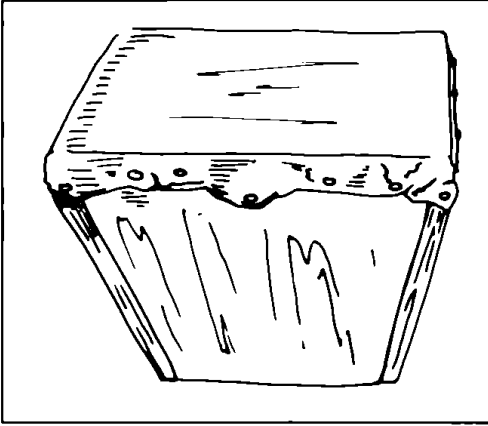
Como sucesor natural, el apretamiento por soga o por aro perfecciona el sistema de tensión. Perdura más que el sistema de membrana atada, pero al conservar el empleo de los tirantes de soga y de los demás aditamentos del sistema tensor, resulta igualmente útil en cuanto a la información que ofrece sobre el antecedente etnocultural del instrumento.

El apretamiento por aro y llaves metálicas de tensión es el sistema de mayor grado de complejidad tecnológica y eficacia alcanzado por los constructores cubanos, y, por tanto, se aprecia en las especies y variantes tipológicas de mayores posibilidades técnico-expresivas. La conjunción entre la forma de la caja de resonancia y el sistema de tensión, arroja una relación de 45 morfologías válidas para los membranófonos cubanos y referidas en el *Atlas*.

Detalles de los principales sistemas de tensión de los membranófonos cubanos. Dibujos de Jesús Guanche, 1995.



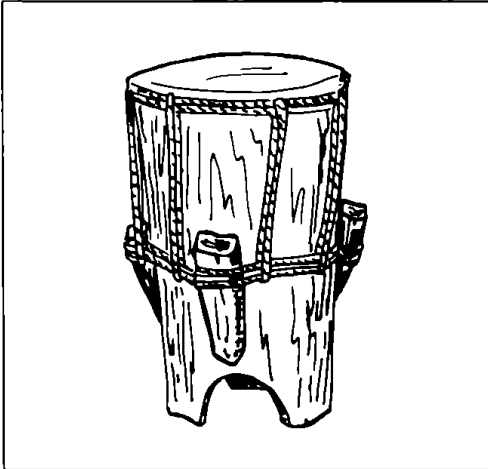
Membrana atada por soga y tirantes a estacas de tensión.



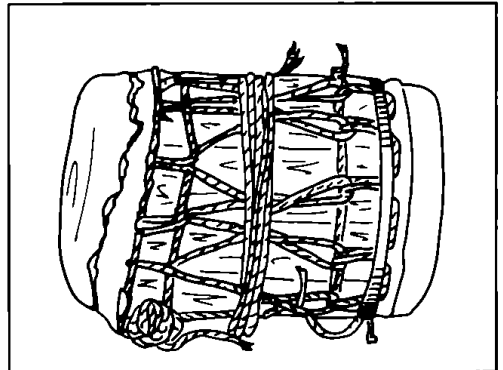
Membrana clavada.



Membranas atadas por soga y tirantes sin bandas transversales de tensión.



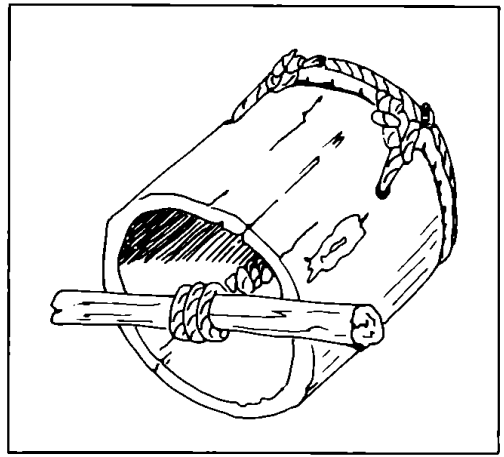
Membrana atada por soga, tirantes y cuñas parietales de tensión.



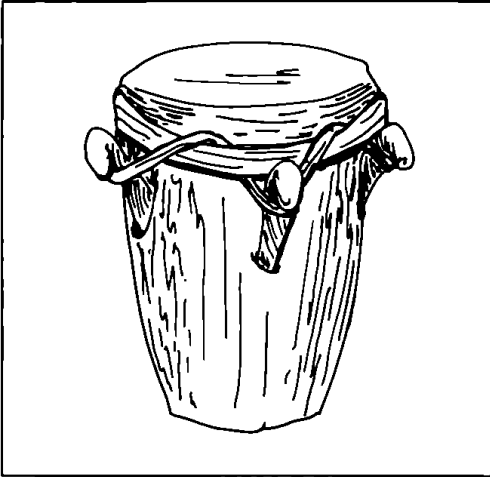
Membranas atadas por soga y tirantes con bandas transversales de tensión.



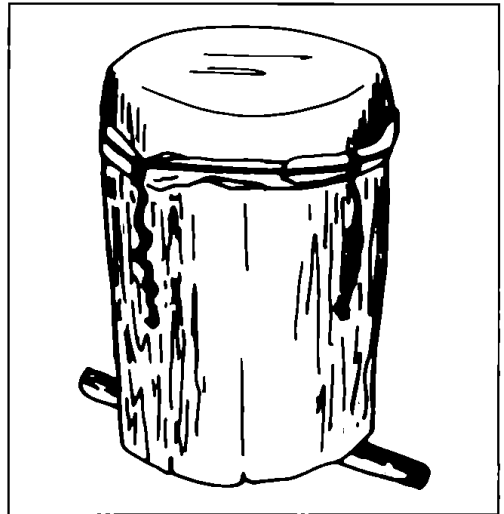
Membrana apretada por sogas, liranles y cuñas parietales de tensión.



Membrana apretada por sogas y liranles con torriquete de tensión.



Membrana apretada por aro y liranles de tensión.



Membrana apretada por aro y liranles con torriquete de tensión.

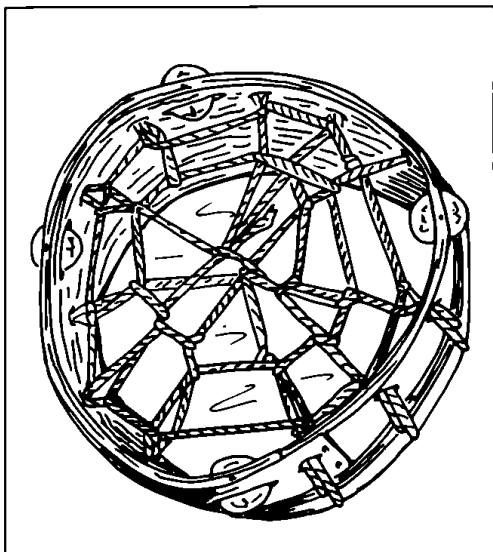
En el estudio de los membranófonos cubanos se ha podido reunir una extensa relación de las voces aplicadas para su designación. En ese cuadro lexical pueden establecerse dos esferas de aplicación: términos con valor genérico para identificar una especie instrumental determinada, y términos particulares para designar los integrantes concretos de esa especie. Entre los términos recolectados pueden distinguirse los que

- identifican al instrumento con la práctica músico-danzaria o el contexto festivo o religioso-ceremonial del que participa;
- aluden al antecedente etnocultural del instrumento;
- se han mantenido fieles al origen africano o en alguna medida transformadas debido a su transmisión oral y uso dentro del medio cubano;

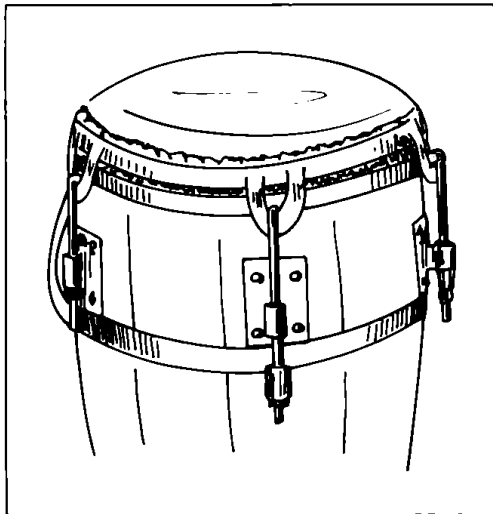
- aluden a las características externas del instrumento, dimensiones o cualidad acústica;
- refieren la función musical del instrumento, la resultante rítmica de su toque o su relación con los demás integrantes del conjunto instrumental;
- han sido tomados del créole y vinculados con membranófonos de origen haitiano;
- resultan específicos y de más o menos difusión en el país.

En el origen y la difusión de los términos en uso se manifiesta un conjunto de factores directamente vinculados con la historia y existencia misma del instrumento, entre los cuales resultan más incidentes:

- la referencia a topónimos africanos que al mismo tiempo se emplean como denominaciones étnicas (nagó, iyésá) o multiétnicas (gangá, arará, radá);



Membrana apretada por aro y ligaduras de tensión.



Membrana apretada por aro y llaves.

- la referencia a topónimos precedidos de otro vocablo que indican la acción o tipo de actividad que se efectúa, ya sea de una localidad nacional (tonadas trinitarias) o extranjera (tumba francesa);
- la denominación previa a otro objeto (tahona, paila) y por analogía se deriva el nombre genérico del instrumento o del conjunto instrumental;
- la referencia en lenguas bantú-yoruba de acciones o funciones relacionadas con la ejecución del instrumento (yuka, tumba); con significados onomatopéyicos (dundún, kinfuiti); con la capacidad congregativa del instrumento (makuta); con el contenido mágico-religioso que representa (Olokun, jun, añá, nsumbi, bonkó enchemiyá); con la dimen-

sión o función del instrumento (okónkolo, itótele); con indicadores genéricos de tambor (iyá, ngoma, enkomo).

Cada instrumento posee su propia relación de nombres en uso y/o desuso; sin embargo, existen términos que en la práctica tradicional han adquirido un contenido semántico mucho más amplio y generalizador que hace válido su aplicación en todas o casi todas las familias instrumentales. Ése es el caso del vocablo *caja*, aplicado al membranófono que dentro de una familia de tambores resulta el de mayor tamaño, más baja frecuencia y que asume la función musical de improvisador, de acuerdo con el conjunto instrumental en que participa. *Llamador* o *salidor*, vocablo que designa el instrumento encargado de iniciar la participación de los membranófonos dentro del conjunto instrumental. *Repicador*, término que indica la acción de repicar dada en uno de los membranófonos que acompañan al tambor improvisador. Y *quinto*, el tambor más pequeño, de más alta frecuencia cuya función puede ser de acompañante o improvisador según el conjunto instrumental en cuestión.

De manera semejante a los idiófonos, la ejecución o práctica musical con el instrumento genera a su vez, aunque no siempre, la denominación del instrumentista: cajero, mulero, quinateador, salidor, llamador, tumbador, entre otros. Esta adjetivación mediante el sufijo *or* aplicado a sustantivos previamente existentes —tal y como se observa en los casos citados en el párrafo anterior—, al devenir denominación de un membranófono, supone una forma de humanización o animación del objeto nombrado.

La confección de un membranófono resulta una tarea de gran complejidad, por lo que requiere de cierto grado de conocimiento y especialización por parte del individuo que la asuma. Habitualmente es un artesano o un tocador interesado por la labor de construcción. Algunas veces, por constituir instrumentos de valor religioso —como el batá—, el constructor debe estar debidamente autorizado para esa función.

El cedro resulta la madera preferida por los constructores, por sus excelentes cualidades acústicas, resistencia a los insectos y a la humedad, así como una naturaleza blanda y porosa que aligera el trabajo de tallado interior y exterior del bolo de madera para las cajas acústicas de los tambores. Una y otra vez, como procedimiento tradicional se reitera el ahuecamiento de la pieza seleccionada con el auxilio de instrumentos artesanales muy simples, como la trinchia y la gubia, así como el uso de brasas ardientes o de otro elemento de combustión para quemar el corazón de la madera y facilitar el ahuecamiento.

Cuando no se trata de una caja enteriza sino de duelas, ya sea cilíndrica, cónica, clepsidrica o abarriada, la confección requiere de un proceso de gran complejidad técnica que no sólo exige del artesano un alto grado de especialización, sino además de herramientas y recursos técnicos propios del arte tonelero.

En la selección de las membranas también hay criterios unánimes respecto de la calidad de la piel de chivo y de res; reservándose la primera para instru-

mentos de menor diámetro que deban percutirse con la mano, y la segunda para las cajas de mayor diámetro o que deban soportar la percusión con un palo.

La limpieza y el curtido de las membranas siguen pautas tradicionales a partir del simple recurso de curar la piel con cal y ceniza, y de seclarla al aire y sol.

Para los diversos sistemas tensores se requiere de materiales y aditamentos, que van desde la simple cuerda de currián hasta el ensamble metálico de doble aro y llaves o tornillos tensores. Esta última tiene que hacerse en el taller de un herrero y sitúa el proceso constructivo en el nivel más alto de la complejidad tecnológica alcanzada dentro de los límites de la práctica tradicional.

Las técnicas de ejecución desarrolladas a partir de la percusión con las manos libres y con un palo o baquetas, también permiten comprobar la coexistencia de diversos niveles de complejidad técnico-expresiva en función de un repertorio de toques tradicionalmente aceptados por el núcleo portador, y en correspondencia con las demandas de realización musical que impongan las demás esferas de expresión musical o danzaria, con las cuales interactúa el membranófono ejecutado. En cada caso, las modalidades de ejecución con manos libres o con baquetas revisten, en los membranófonos cubanos, un alto grado de virtuosismo, caracterizado por una extensa gama de matices tímbricos, de intesidades sonoras y cualidades expresivas, que el percusionista —en especial, el cajero o el quinateador— pone en función del toque.

Desde el punto de vista acústico, los estudios efectuados muestran aspectos verdaderamente interesantes, en particular cuando se trata de familias instrumentales integradas por tres o cuatro membranófonos de igual morfología. Su medición acústica los sitúa, en general, en dos rangos claramente diferenciables dentro de las bajas y medias frecuencias, reservando los niveles más bajos para el instrumento de función improvisadora. Sin embargo, entre los demás tambores del conjunto, la diferencia entre los indicadores acústicos ya no resulta tan notable e, incluso, llega a contradecir la supuesta relación de grave, medio, agudo; pues en los tambores de función acompañante, el comportamiento físico-acústico es muchas veces similar, asentándose la diferenciación en criterios de ejecución y funcionalidad musical.

En la práctica tradicional, los membranófonos estudiados cumplen su función musical y social dentro de diversos conjuntos instrumentales. En una buena parte de los casos, un membranófono o una familia de membranófonos constituye el componente esencial para la existencia del conjunto, como ocurre con el tambor kinfuiti, o con los tambores batá, los radá, los arará, entre otros. Se trata de un concepto organofónico muy cercano a los modelos aportados por los africanos a la cultura musical cubana. Idiófonos y membranófonos se complementan sin restar significación a la función que corresponde a cada uno en el conjunto.

En otro criterio de funcionalidad se encuentra el membranófono que se integra a agrupaciones instrumentales más amplias, en las cuales la interrelación es más compleja porque participan idiófonos, cordófonos y aerófonos, y el repertorio implica un mayor nivel de realización musical. Nos referimos a la participación de la tumbadora, el bongó, las pailas y los timbales en los conjuntos instrumentales de son, de punto y en otras combinaciones organofónicas de la esfera de lo popular profesional, como las orquestas típicas y las charangas.

De ahí que la función musical del instrumento constituya uno de los aspectos más cuidadosamente examinados en esta sección, intentando desentrañar las regularidades, varianzas y tendencias más relevantes del comportamiento sociomusical de estos instrumentos.

Otro aspecto de gran interés es el vínculo extramusical que por conceptos religiosos se crea entre el núcleo portador y el instrumento de música, así como la relación religiosa que establecen entre sí los tocadores, constructores y demás personas vinculadas con él. En este sentido, membranófonos como los batá, el kinfuiti, los tambores arará, los de makuta o el sagrado tambor de Olokun —por citar algunos ejemplos—, al ser fenómenos de trascendencia religiosa, su estudio no ha podido agotarse en esta obra.

Por último, el aspecto denominado historia, permite en cada caso reconstruir, fundamentar y concluir todo lo referente a los antecedentes etnoculturales, fases de transición y presencia física de las especies estudiadas. Evidencia de manera explícita la significación de estos membranófonos en el contexto sociomusical en que se desempeñan y el lugar que ocupan dentro de la tendencia general de desarrollo de la cultura musical cubana.

Relación morfológica de los membranófonos cubanos según forma de la caja y sistema de tensión

1. Semiesférica con membrana atada por soga, tirantes y cuñas parietales de tensión.
2. Semiesférica con membrana apretada por aro y llaves de tensión.
3. Tubular cilíndrica con membrana clavada.
4. Tubular cilíndrica con membrana atada por soga, tirantes y cuñas parietales de tensión.
5. Tubular cilíndrica con membrana atada por soga y tirantes a estacas de tensión.
6. Tubular cilíndrica con membrana apretada por soga, tirantes y cuñas parietales de tensión.
7. Tubular cilíndrica con membrana apretada por aro y tirantes a estacas de tensión.
8. Tubular cilíndrica con membrana apretada por aro y tirantes con torniquete de tensión.
9. Tubular cilíndrica con membrana apretada por aro y tirantes a estacas de tensión.
10. Tubular cilíndrica con membrana apretada por aro y llaves de tensión.
11. Tubular abarrilada con membrana clavada.

12. Tubular abarrilada con membrana apretada por sogas y tirantes con torniquete de tensión.

13. Tubular abarrilada con membrana apretada por aro y tirantes a estaca de tensión.

14. Tubular abarrilada con membrana apretada por aro y llaves de tensión.

15. Tubular cónica con membrana clavada.

16. Tubular cónica con membrana atada por sogas, tirantes y cuñas parietales de tensión.

17. Tubular cónica con membrana apretada por sogas, tirantes y cuñas parietales de tensión.

18. Tubular cónica con membrana apretada por aro sin otro aditamento de tensión.

19. Tubular cónica con membrana apretada por aro y tirantes con torniquete de tensión.

20. Tubular cónica con membrana apretada por aro y tirantes a estacas de tensión.

21. Tubular cónica con membrana apretada por aro y llaves de tensión.

22. Tubular de copa con membrana clavada.

23. Tubular de copa con membrana apretada por sogas y tirantes a estaca de tensión.

24. Tubular de copa con membrana apretada por aro y tirantes a estacas de tensión.

25. Tubular con forma de poliedro irregular con la membrana clavada.

26. Tubular cilíndrica con membranas clavadas.

27. Tubular cilíndrica con membranas atadas por sogas y tirantes sin bandas transversales de tensión.

28. Tubular cilíndrica con membranas atadas por sogas y tirantes con bandas transversales de tensión.

29. Tubular cilíndrica con membranas apretadas por sogas y tirantes con bandas transversales de tensión.

30. Tubular cilíndrica con membranas apretadas por aro y tirantes con bandas transversales de tensión.

31. Tubular cilíndrica con membranas apretadas por aro y tirantes con torniquete de tensión.

32. Tubular cilíndrica con membranas apretadas por aro y llaves de tensión.

33. Tubular abarrilada con membranas atadas por sogas y tirantes con bandas transversales de tensión.

34. Tubular clepsídrica con membranas atadas por sogas y tirantes con bandas transversales de tensión.

35. Tubular clepsídrica con membranas apretadas por aro y tirantes con bandas transversales de tensión.

36. Tubular cónica con membranas apretadas por aro y tirantes con bandas transversales de tensión.

37. De marco con membrana apretada por aro y ligaduras de tensión.

38. De marco con membrana apretada por aro y tirantes con cuñas de tensión.

39. De marco con membrana apretada por aro y llaves de tensión.

40. De marco con membranas clavadas.

41. De marco con membranas apretadas por aro y ligaduras de tensión.

42. De marco con membranas apretadas por aro y llaves de tensión.

43. De caja tubular cilíndrica con membrana clavada y palo atado.

44. De caja tubular cilíndrica con membrana atada por sogas, tirantes y cuñas parietales de tensión, con palo atado.

45. De caja tubular abarrilada con membrana clavada y palo atado.

Tambores yuka²

Descripción y clasificación

Son tres membranófonos de golpe directo con caja de madera tubular cilíndrica abierta, independientes, con la membrana tensada y clavada en uno de los extremos de la caja de resonancia (211.211.11-7).

Terminología

El vocablo yuka se aplica en toda la región del país no sólo para identificar los tres membranófonos y el conjunto instrumental, sino también para todo el complejo festivo que se genera en torno al tambor; de ese modo se acostumbra a decir: toque de yuka, fiesta de yuka, baile de yuka, cantos de yuka.

De acuerdo con el *Dictionnaire kikongo-français...* de Lamman, yuka es una voz bantú que se aplica en la región del Congo para significar la acción de “bater”, “golpear”, “percutir” (1936: 1144), por lo que debió pasar a Cuba por medio de los esclavos congoleños, quienes difundieron el empleo de este tipo de tambor para el baile. Al desaparecer los portadores de las antiguas lenguas africanas, se perdió el significado original del término, y en este momento, los tocadores y constructores cubanos sólo pueden asociar la palabra yuka con el nombre del instrumento o de los componentes de la celebración festiva. Es necesario

Juego de tambores yuka, perteneciente al Museo Nacional de la Música, 1981.

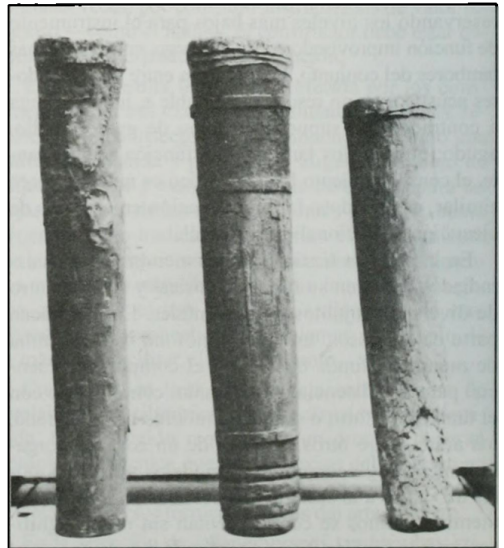


Foto: Carlos Manuel Fernández

2 María Elena Vinuesa González, autora.

aclarar que, aunque en la variante cubana del español también se utiliza la palabra yuca —proveniente del aruaco insular— para designar una planta nativa de América tropical continental de la familia de las Euforbiáceas, de raíz tuberosa comestible (*Dicc. botánico...*, 1965: 972), en ningún caso los informantes establecen relación alguna entre el nombre del instrumento y el de esta planta, identificada así desde la etapa precolombina.

En la denominación individual de los tambores yuka también se hallan términos que pueden relacionarse tanto con las lenguas bantú, como con el castellano. El tambor de mayor tamaño se conoce como caja o yuka³ y resulta la denominación más referida por los informantes, aun cuando no logren recordar los nombres de los demás instrumentos integrantes del conjunto. Así sucedió en Ciudad de La Habana, Sancti Spiritus, Ciego de Ávila y Santiago de Cuba. Otro término aplicado en un área muy reducida de Pinar del Río, municipio San Juan y Martínez, resulta el de tahona o tajona, nombre que se le da a un tipo de tambor característico en las agrupaciones de conga de la región oriental del país.

El mediano se identifica con los términos de *mula*, *llamador* y *dos golpes*, y el más pequeño, como *cachimbo*, *tumbador*, *llamador*, *tercero*, *repicador* o *un golpe*.

Según el diccionario de Lamman, *mu-úla* significa “corteza de árbol” entre algunos pueblos bantú, mientras que *múla* también indica “largo”, “alto”, “profundo” (*Dict. kikongo-français...*, 1936: 602); por ende, ese vocablo aplicado al instrumento puede estar asociado al tamaño y a sus posibilidades sonoras. Mas, en el castellano, *mula* es la denominación femenina de una especie de animal de monta, tiro y carga muy difundido en las áreas rurales de Cuba. De esa manera puede vincularse el nombre del tambor con la posición que adopta el músico al permanecer durante el toque parado y a horcajadas sobre la caja acústica. Mientras que los términos *llamador* y *dos golpes* se relacionan, de manera directa, con la función musical del instrumento; el primero señala el carácter del instrumento como iniciador del toque, y el segundo, el modo en que se estabiliza su diseño rítmico básico.

Los vocablos *tercero* y *un golpe* aplicados al más pequeño de los tambores yuka, tienen una connotación funcional similar a los antes citados para la *mula*.

Los términos *llamador* y *repicador* se han encontrado en dos áreas de la provincia Habana: Nueva Paz y Madruga, respectivamente, donde los tambores yuka dejaron de tocarse hace más de 50 años. De ahí que la información no resulte totalmente confiable, por tratarse en el primer caso del préstamo de una voz que se aplica de modo generalizado a la *mula* no sólo en el conjunto instrumental de la yuka, sino también en otros conjuntos, como en el de *bembé*, *rumba* o *palo*. *Repicador* es un término muy ex-

tendido en los conjuntos instrumentales cubanos para denominar uno de los tambores acompañantes y proviene del verbo *repicar* en el sentido de tañer o tocar un instrumento “de prisa y a compás” (*Dicc. ilustrado de la...*, 1980: 542); en la práctica musical, por *repicar* también se entiende improvisar.

El nombre de *tumbador* tiene su origen en vocablos bantú como *etumba*, *tumba*, *itumba*, *endumba* usados por diversos pueblos de la región del Congo para indicar tambor (Ortiz, 1985: 476).

De todos los nombres citados antes, el apelativo de *cachimbo* —voz de origen kinbundo— resulta la forma más frecuente y extendida de identificar el menor de los tambores yuka. *Cachimbo* es un término que el diccionario de la lengua española señala como *pipa de fumar* (*Dicc. ilustrado de la...*, 1980: 116); sin embargo, el *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas* de Esteban Pichardo amplía esta significación a *cachimbo* o *cachimba* “nombre que se da generalmente a pipa ordinaria de fumar que usan los Negros del campo”, aunque el mismo texto aclara que su uso no es exclusivo de la población negra (1985: 116-117). Este autor también incluye como *cachimbo* la forma en que se acostumbra a llamar un ingenio pequeño y los hornos de carbón de poca capacidad; al parecer, su aplicación en la colonia tenía un sentido despectivo. Fernando Ortiz ratifica este último significado en su *Nuevo catauro de cubanismos*, cuando lo señala como: “Pequeño ingenio de moler cañas. Se dice despectivamente comparando la humilde maquinaria y su prominente chimenea humeante como una pipa o cachimba” (1985: 101). La relación del vocablo con el instrumento musical estaría dada en su tamaño más pequeño respecto de los otros dos tambores.

En *Los instrumentos de la música afrocubana*, Fernando Ortiz menciona otras voces de origen bantú recogidas por él entre los informantes de la región centro-occidental y referidas a este tipo de tambor de baile: un viejo congo de Matanzas nombró los tambores *samba ngoma* (baile tambor), *muna nkándá* (ser piel) y *muána ngoma* (niño tambor), y ese mismo informante le dijo que a ese conjunto de tres *engoma* que servía para diversión y baile le decían *musukina*, que el autor asocia con los términos congo *mesa* (exhibir, excitar, hacer público) y *kina* (baile), pero aclara que sólo lo oyó esa vez; en Trinidad, al toque de la yuka le decían *ngoma mayata* —es decir, toque de tambor—; un informante de Las Villas los denominaba de mayor a menor *mafúku*, *tiantila* y *ntila nkinu* (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 194-195). También ofrece la designación de *fumabata ngoma* en el *Nuevo catauro de cubanismos*, aunque no explica el área donde localizó estos vocablos (1985: 505). En la actualidad, todos estos términos citados por Ortiz han quedado completamente olvidados, sin que sea posible precisar el momento del siglo XX en que dejaron de aplicarse.

3 El término *caja* es el modo más frecuente de llamar en Cuba al tambor de mayores dimensiones en los conjuntos instrumentales de antecedente africano.

Construcción

La construcción de los tambores yuka se hace a partir de técnicas artesanales conservadas por los escasos grupos familiares que aún mantienen esa práctica músico-danzaria en el país. Entre ellos se acostumbra a confeccionar un tambor yuka sólo cuando se necesita sustituir a otro ya deteriorado, por lo que la función de constructor es asumida por los mismos tocadores.

El proceso de construcción es largo y trabajoso; porque consiste en ahuecar grandes troncos de madera para lograr las cajas acústicas de gran longitud que caracterizan a estos tambores. En toda la región occidental, desde Pinar del Río hasta Villa Clara y Sancti Spiritus, se han encontrado testimonios acerca de la forma en que se construía el tambor ahuecando un tronco de cedro o de aguacate con ayuda de una trinchas y del fuego hasta que se eliminara todo su centro o corazón. Mas, Fernando Ortiz ofrece una excelente descripción de ese proceso tal y como pudo apreciarlo antes de 1955 entre los constructores de la región occidental, aunque no refiere la localización exacta: "Se hace de un tronco de árbol, preferiblemente de aguacate porque es ligero sin ser fofo y con frecuencia está carcomido en su interior por obra de hormigas y otros bichos, lo cual facilita su ahuecamiento. Cortado el tronco a la longitud deseada, en su extremo superior se excava con gubias hasta ahondarlo un tanto. Luego se le ponen brasas de candela en el hoyo a la vez que sendos 'sacos mojaos' o trapos húmedos en las paredes alrededor, y así el fuego va quemando paulatinamente el fondo de la oquedad que se hace más profundo y las paredes van adquiriendo la forma tubular a un grosor conveniente. Al llegar a la operación del ahuecamiento hacia la mitad del tronco, se procede de la misma manera por el otro extremo hasta que el madero cilíndrico quede perforado. Luego con trinchas y gubias es alisado interiormente en toda su extensión. Y así queda lista la caja para clavarle el cuero" (1952-1955, v. IV: 181-184).

En el estudio monográfico de Doris Céspedes acerca del asentamiento de ascendencia bantú en la llanura aluvial al sur de Pinar del Río, recoge información sobre el procedimiento utilizado en las zonas de Barbacoa y El Guayabo para hacer los tambores yuka localizados como los de más reciente fabricación en el país, pues sólo datan de 1984. Esta autora sintetiza del siguiente modo la información obtenida de las entrevistas con Alipio Rivera Iglesias y Custodio Barrios: "El primer paso en el proceso de construcción es la selección del árbol y su corte, en ocasiones no es necesario cortarlo, pues se utiliza alguno que haya caído y tenga podrida la tripa, luego se deja secar hasta que pueda ser ahuecado. Para lograr sacarle el corazón se utiliza la trinchas, se va retirando por los extremos y cuando se haya vaciado un poco, se le ponen unos paños húmedos en las paredes para que no se quemen y se le van colocando ti-

zones encendidos hasta que quede totalmente ahuecado el tronco" (1986: 93).

Resulta muy importante que el tronco cortado esté suficientemente seco antes de hacer el ahuecamiento, porque de lo contrario no puede quemarse con facilidad; por eso cuando se corta un árbol, la madera debe dejarse secar durante un mes o más. También por ese motivo, los constructores prefieren el tronco de un árbol caído o derrumbado anteriormente.

El segundo aspecto de la construcción consiste en la selección de la membrana. Puede hacerse con cuero de carnero, de temero o de vaca, pero los constructores y tocadores prefieren este último; en especial, la piel de la región del vientre del animal, conocida popularmente como barrigada, porque, aunque resulta más fina y más fácil de romper que la de la región del lomo, permite obtener un mejor sonido en el tambor al vibrar más. Para fijar y tensar la membrana se necesitan clavos y un martillo. Se utilizan clavos comunes de 2,5 cm de longitud aproximadamente, aunque, al parecer, hasta finales del siglo pasado se usaron astillas de madera dura para clavar la membrana, tal como señaló Francisco Valera de Borjas.⁴

En las provincias Pinar del Río y Habana, los informantes insistieron en que se utilizaban las llamadas "puntillas de tabaco" para clavar los antiguos tambores yuka. Estas puntillas eran un tipo de clavo empleado en el empacamiento del tabaco y que tenía la ventaja de ser largo, pero con la cabeza de mayor diámetro que el clavo común.⁵

Fernando Ortiz describe de manera detallada el procedimiento para colocar la membrana y que resulta muy semejante a la técnica de los bongo de Angola para forrar sus tambores ngoma: "Para encorar (...) la gran caja se entierra hasta la mitad de su longitud en un hoyo que se hace exprofeso en el suelo, donde se aprieta y apisona bien para que aquella quede bien sujeta sin poder moverse. Hecho esto se clavan bien en la tierra, alrededor de la caja, cuatro o seis estacas y se coloca sobre la boca del tambor la piel escogida que ha de ser gruesa, acaso del cogote de un toro. Entonces por unos agujeros que con un punzón se han abierto en el cuero, se pasan unas cuerdas dobles muy resistentes que se atan en las sendas estacas susodichas. El cuero, que está húmedo por haber pasado un día o más en el agua, cede a la tensión de dichas cuerdas o vientos dispuestos a ese efecto. Para que ésta sea muy efectiva hasta el máximo posible, entre los dos cordeles de cada 'viento' o tirante se colocan sendas trabillas y mediante ellas se van torciendo los cordajes, los cuales aumentan la tensión del cuero a que están unidos. Este proceso de atirantar la membrana en la boca por medio del torzor de los dobles cordeles atados al cuero y a las estacas, se repite una y otra vez de 'viento' a 'viento', para que el cuero quede bien requintado. Cuando parece lograda la máxima tensión se van clavando los

4 Francisco Varela de Borjas, n. 1887. San Nicolás de Bari, Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1986: s.p.).

5 Epifanio Torres Rodríguez, n. 1916. San Luis, Pinar del Río, 1984 (Diario de campo, Pinar del Río, 1984: 7).

amplios bordes sobrantes del cuero en la madera de la caja, mediante tachuelas o puntillas de a una pulgada de largo y de cabeza ancha. Si no se clava fuertemente el cuero al irse resecando se retuerce y encoge arrancando o aflojando la clavazón” (1952-1955, v. IV: 185).

Esta técnica de poner y tensar la membrana ha desaparecido, pues los informantes entrevistados en 1985 refieren una técnica mucho más sencilla, consistente en extender el cuero húmedo sobre la parte superior de la caja y estirar bien entre varios hombres, para después ir clavando alrededor de toda la circunferencia.⁶ De ahí que en la actualidad se prefiera la piel del vientre o barrigada, por presentar mayor elasticidad que la del cogote de toro citada por Ortiz.

Hoy día, para el acabado del proceso de construcción, la superficie exterior e interior de la caja de madera se cepilla y luego se lija para eliminar las irregularidades de la madera, pero no es costumbre pintar ni barnizar el tambor. En este sentido debe señalarse que en la colección de instrumentos guardada en el Museo Nacional de la Música existen tres juegos de tambores yuka que se destacan por la rusticidad de su confección y por la irregularidad de sus cajas acústicas, que mantienen los accidentes y la forma original del tronco. Dos de los tres juegos que se conservan están pintados, uno de color verde y otro carmelita. Estos últimos aparecen en las páginas 182, 183 y 184 del cuarto volumen del libro de Ortiz. En algunos de estos tambores también se observa la presencia de cintas de metal, que rodean las cajas de madera para evitar que ésta se parta o raje. Ortiz señala que para preservar la caja de madera también se colocaban láminas de lata clavadas en su región inferior (base), y eso evitaba que la madera se dañara por el contacto con la tierra (1952-1955, v. IV: 186).

Para afinar los tambores yuka es necesario recurrir al fuego. En el lugar de la fiesta se prepara una fogata con guano seco de palma y a ella se acercan los parches de los tambores, manteniendo una distancia prudencial entre el fuego y ellos, para no quemarlos. Los tambores están ante el fuego hasta que las membranas logren el sonido deseado por los músicos.

Por la gran longitud de los tambores yuka, los constructores también acostumbran a poner en la región media superior, cercana al parche, un par de argollas de metal —una a cada lado—, las cuales servirán posteriormente para fijar una banda de cuero, cáñamo, sogu u otro material que ayude al tocador a sostener el instrumento inclinado hacia adelante durante la ejecución.

A continuación se ofrecen tres tablas con el estimado promedio de las dimensiones de los tambores yuka. Se han considerado las medidas de seis juegos de tambores, tres de ellos pertenecientes a la colec-



Foto: Carlos Manuel Fernández

Detalle del sistema de tensión por clavado en un tambor yuka perteneciente al Museo Nacional de la Música, 1981.

ción de instrumentos del Museo Nacional de la Música y los restantes se encuentran en poder de sus portadores originales.

CAJA DE LOS TAMBORES YUKA (en mm)

	<i>Altura</i>	<i>Diámetro sobre el parche</i>	<i>Diámetro de la base</i>	<i>Grosor de la madera</i>
Medida promedio	1 175	268,5	235	36
Medida máxima	1 350	290	290	40
Medida mínima	990	245	190	25

MULA DE LOS TAMBORES YUKA (en mm)

	<i>Altura</i>	<i>Diámetro sobre el parche</i>	<i>Diámetro de la base</i>	<i>Grosor de la madera</i>
Medida promedio	1 159	264	260	28
Medida máxima	1 360	310	330	30
Medida mínima	1 010	230	190	20

6 Alipio Rivera Iglesias, n. 1929. Mantua, Pinar del Río, 1985. Director de la agrupación Tambor Yuka, localidad El Guayabo (Col. D. Céspedes).

CACHIMBO DE LOS TAMBORES YUKA (en mm)

	<i>Altura</i>	<i>Diámetro sobre el parche</i>	<i>Diámetro de la base</i>	<i>Grosor de la madera</i>
Medida promedio	1 158	203	221	27
Medida máxima	1 390	300	260	40
Medida mínima	1 000	220	160	20

Ejecución

Existe una coincidencia entre la forma de ejecución que relatan los informantes de las áreas donde ya ha desaparecido el conjunto instrumental de la yuka y las técnicas que aún conservan los tamboreros de la provincia Pinar del Río. Sobre la base de las observaciones realizadas entre estos últimos puede plantearse que, durante el toque, los tambores yuka se sitúan en un extremo del local o terreno donde se efectuará la fiesta. Uno junto al otro de derecha a izquierda: la mula o llamador, la caja y el tumbador o cachimbo.

Los tamboreros se colocan de pie y a horcadas con los tambores entre sus piernas, ligeramente inclinados hacia adelante. Para ello, a la cintura se atan la banda de cuero, sogá o bejuco que se haya fijado de antemano a la caja del instrumento o por lo menos que rodee a ésta para mantener el tambor unido al cuerpo de su ejecutor.

El llamador se toca golpeando sobre el parche con la mano derecha del músico, mientras que con la izquierda sostiene un palo con el cual percute sobre la superficie de madera del lateral izquierdo de la caja acústica. En la percusión sobre el parche, el tocador combina dos formas de toque: la primera consiste en golpear con los cuatro dedos unidos —excepto el pulgar— sobre la superficie del borde de la membrana; y la segunda, en golpear con el metacarpo sobre el centro de la membrana. La combinación al-

Formas de sujeción de los tambores yuka para su ejecución. San Luis, Pinar del Río, 1985.



Foto: María Elena Vinuesa

terna de estas tres formas de golpe —incluido el golpe sobre la madera— provoca que en los toques del llamador estén presentes tres calidades tímbricas y niveles de altura de este instrumento.

En el tumbador o cachimbo también se utiliza el golpe de una mano y de un palo, pero en este caso se invierte la posición. El percutor de madera se agarra con la mano derecha para golpear el lateral de la caja de resonancia, alternando estos golpes con la percusión que hace la mano izquierda sobre la membrana. La posición de la mano izquierda es similar a la descrita para la derecha de quien toca el llamador. Por tanto, en el toque de este instrumento se obtienen tres calidades tímbricas y niveles de altura.

La caja se ejecuta golpeando con ambas manos sobre el parche, pero éstas adoptan diversas posiciones y percuten sobre diferentes puntos de la membrana, con el fin de enriquecer al máximo los diseños rítmicos improvisatorios que se realizan con este instrumento. Entre las principales formas de ejecución podemos mencionar el golpe:

- con los cuatro dedos de las manos sobre el centro de la membrana,
- con los puños cerrados sobre diversos puntos de la membrana,
- con la mano derecha ahuecada sobre el borde de la membrana,
- con los dedos de la mano izquierda sobre el centro de la membrana, mientras la derecha permanece sobre el borde de la membrana sin golpearla, para apagar el sonido de la que percute.

Una y otra formas de golpe se combinan y alternan causando una gran diversidad tímbrica y de alturas en el sonido de la caja.

Función musical y social

En el conjunto instrumental de los tambores yuka, junto a los membranófonos se ejecutan una guataca, un cencerro o una reja de arado percutidos. Se hace además coco o guagua, modo en que se reconoce la costumbre de percudir con uno o dos palos sobre la superficie de madera de uno de los tambores integrantes del conjunto, para sustituir así la antigua función musical de los grandes idiófonos de madera utilizados por pueblos del área del Congo, que no subsistieron en la organología cubana.

La función del timbre metálico debió corresponder a instrumentos parecidos al ngongue de los bango de Angola y asumida en Cuba por las partes de hierro de instrumentos agrícolas, como la guataca o azadón y el diente o reja de arado, así como por la campana o cencerro.

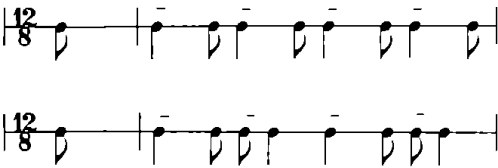
Fue propio del conjunto instrumental de la yuka emplear unas pequeñas maraquitas de pulsera denominadas nkembis que se ponía el tocador de la caja en las muñecas, provocando de manera indirecta su sonido al mover las manos para percudir sobre la membrana del tambor. Esta práctica está extinguida en la actualidad.

Dentro del conjunto instrumental, el toque de cada instrumento cumple una función musical específica, mientras que en su totalidad el toque tiene la función de acompañar al canto y al baile.

El canto sigue un estilo responsorial y lo interpreta un cantante solista y el coro, integrado por todos los participantes en la celebración festiva. El texto es laico y aborda, por lo general, temáticas históricas o de la vida cotidiana. Se acostumbra a cantar en castellano, aunque algunas veces se utilizan frases o palabras que poseen en realidad un significado simbólico para el grupo. Desde el punto de vista melódico y rítmico, el canto presenta diseños muy breves y sencillos, caracterizados por una tendencia al movimiento ascendente-descendente en la dirección de la línea melódica y por la correspondencia con las distribuciones metrorrítmicas que se efectúan en el toque de la guataca o la reja de arado.

Una vez que el solista —conocido popularmente con la denominación de *gallo*— inicia el canto, lo sigue de inmediato el toque de la mula o llamador. Este instrumento posee un timbre seco y grave, y con él se efectúa un diseño rítmico breve y repetitivo, que llega a convertirse en la línea rítmica conductora de todo el toque.

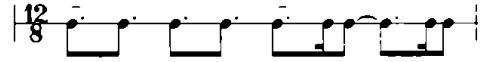
El diseño rítmico del llamador se elabora a partir de todas las posibilidades combinatorias de dos elementos sonoros: uno corto y otro largo. En correspondencia con las combinaciones más frecuentes a las que recurre el músico, pueden establecerse dos grupos rítmicos peculiares en el llamador. En el primero de estos grupos, el acento fuerte ocurre en los valores más largos.⁷ El segundo grupo rítmico del llamador se estabiliza a partir de cuatro elementos sonoros.



Los dos grupos que integran este diseño rítmico se ejecutan de manera simultánea: uno sobre la membrana del instrumento y otro, al percutir con el palo sobre el lateral de la caja de resonancia; por tanto, se superponen dos resultados temarios.



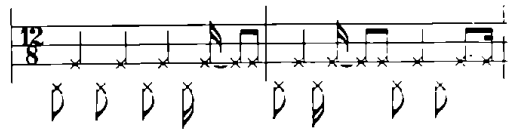
Después del llamador se incorporan los idiófonos, primero la guataca o la reja o diente de arado. El timbre agudo y estridente de la guataca, distinguible sobre el resto de los instrumentos, se aprovecha para ejecutar un diseño rítmico muy estable que garantiza la relación rítmica con el canto. El grupo rítmico de la guataca está compuesto por nueve elementos sonoros iguales en timbre y altura. El acento fuerte ocurre en el primero y en el quinto de los elementos, dividiendo el grupo en dos partes idénticas, según la distribución métrica.



El coco se caracteriza por un timbre seco. Su toque resulta muy persistente y de gran intensidad sonora, basado en la combinación de grupos rítmicos breves; quedando siempre acentuado el primer elemento de cada grupo. Así tenemos un primer grupo integrado por dos elementos, el segundo grupo está formado por tres elementos y el tercero también cuenta de tres elementos.



El tocador del coco llega a estabilizar su toque sobre dos puntos de la superficie de la caja de madera, lo cual permite, desde el punto de vista sonoro, diferenciar dos planos de altura: agudo y menos agudo. Entre estos dos planos distribuye su elaboración rítmica, obteniéndose una resultante musical cercana a la representación gráfica que ofrecemos.



El tumbador es el siguiente membranófono en incorporarse al toque. Tomando como referencia el

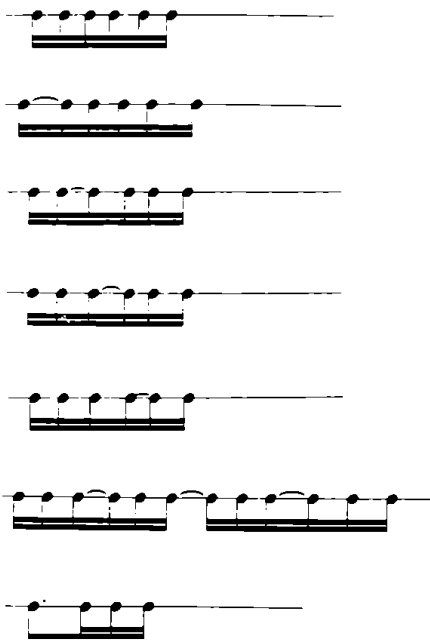
7 Las transcripciones fueron tomadas del trabajo de diploma de Doris Céspedes Lobo: "Estudios musicológicos en la llanura aluvial al sur de Pinar del Río; el asentamiento bantú", 1986.

diseño rítmico de la mula o llamador, realiza un grupo rítmico muy breve que se repite de manera invariable y que superpone la percusión sobre la membrana con los golpes en el lateral de la caja de resonancia. En el primer caso, el grupo consta de tres elementos, mientras en el segundo se estabiliza la variante de dos elementos. La acentuación se produce en el primer elemento del grupo.

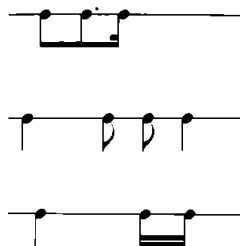


La caja se suma en último lugar al conjunto y resulta el más grave de todos los membranófonos. Su toque mantiene un carácter de improvisación cuyo nivel de elaboración rítmica y tímbrica depende de la habilidad técnica del ejecutante. Al cajero le sirve como base o referencia la resultante rítmica que se alcanza de la interrelación entre los toques de la mula o llamador y del tumbador o cachimbo; por eso, el individuo que toque la caja debe dominar antes la ejecución de los demás membranófonos.

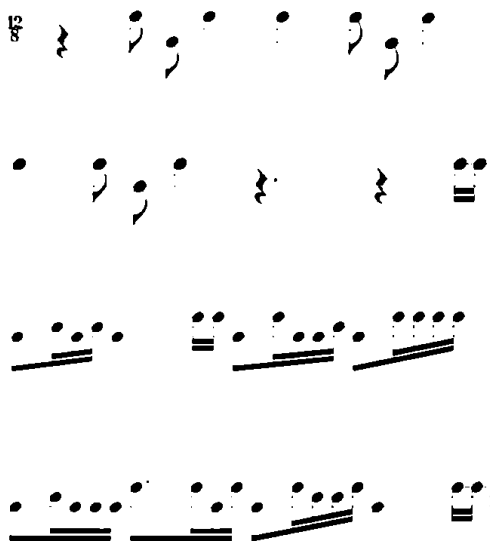
En el toque de la caja se establece una especie de guía interna a la que recurre constantemente el músico, formada por seis elementos. A partir de esto introducen otros valores que pueden suceder entre cualquiera de los elementos del grupo inicial. Como resultado, están entre las variantes más difundidas.



El cajero también utiliza grupos rítmicos ya estabilizados en otros instrumentos.



La percusión con las manos sobre distintos puntos de la membrana y las posiciones de golpe que asume el ejecutante, provocara cualidades tímbricas diferentes que enriquecen la elaboración rítmica del toque de la caja. A modo de ejemplo ofrecemos el siguiente fragmento.



En los diseños rítmicos individuales que conforman todo el toque del conjunto instrumental de la yuka, se produce una relación de acentos tan regular, que para el ensamble sería posible emplear cualquier compás convencional de distribución ternaria. No obstante, la relación melódica con el canto indica conveniente el empleo de los compases de 6/8 o 12/8.⁸

8 Las conclusiones expuestas en este análisis tomaron como punto de partida las grabaciones y transcripciones hechas por Doris Céspedes en 1986. En 1989, el equipo integrado por el finlandés Ilpo Saastamoinen y los cubanos Doris Céspedes y Tomás Jimeno, llevó a cabo nuevas grabaciones y transcripciones, cuyos resultados pueden consultarse en Ilpo Saastamoinen, Tomás Jimeno Díaz y Doris Céspedes Lobo: "Tupakkapeltonjen kuumat rummut", en *Ahusikin serunta*, Helsinki, 1990, no. 2: 8-35 (Pinar del Río, Cuba).

The image displays a musical score for five percussion instruments, arranged vertically. Each instrument part is written on a five-line staff with a 12/8 time signature. The instruments are: Guataca, Coco o guagua, Llamador, Tumbador, and Caja. The Guataca part features a steady eighth-note pattern. The Coco o guagua part has a more complex, syncopated rhythm with some rests. The Llamador part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Tumbador part shows a consistent eighth-note rhythm. The Caja part has a rhythmic pattern with some rests and accents. The score is divided into five measures by vertical bar lines.

Durante el siglo pasado y hasta las primeras décadas del XX, los tambores yuka participaron en formas festivas muy diversas de los sectores más humildes de la población, al acompañar cantos y bailes cuyo carácter era esencialmente laico. Sin embargo, con la desintegración de los cabildos y la consolidación de la estructura jerárquica y organizativa de las casastemplo de los cultos religiosos populares, como el Palo Monte y la santería en algunos lugares del país, los toques de tambor yuka también quedaron asociados a fechas tan significativas como el 4 de diciembre (día de Santa Bárbara), 17 de diciembre (San Lázaro) y 8 de septiembre (Caridad del Cobre). Durante el día se efectuaba el toque no religioso de la yuka y en la noche se tocaba bembé o se jugaba palo, con sus respectivos tambores: pues sólo en algunas localidades de la región central, como Encrucijada y La Esperanza (Villa Clara) y Vertientes (Camagüey), el tambor yuka llegó a sustituir otros tipos de tambores y asumió, como función musical y social, el acompañamiento de los cantos de la santería, propios en la celebración de la fiesta religiosa.

Otro tipo de celebración popular con la que se vinculó de manera más específica el toque de tambor yuka en el siglo XX, fueron las llamadas fiestas patronales efectuadas en localidades pequeñas, como Viñales y San Cayetano (Pinar del Río) y Quiebra Hacha (Habana). Estas fiestas eran auspiciadas por las autoridades oficiales de la localidad y se caracterizaban por las procesiones religiosas que organizaba la iglesia católica, llevando en andas al santo patrón del pueblo; se hacían desfiles, torneos y competencias de diversos tipos, ventas públicas de comidas y bebidas, bailes públicos y en sociedades. Entre todo esto, el toque de yuka sólo era una actividad más, en la cual participaba el público habitual.

Aunque los informantes y la bibliografía insisten en el carácter laico de los tambores yuka, se conoce que las creencias religiosas de muchos de los individuos participantes en estas festividades, propiciaban que esas personas utilizaran resguardos mágicos para tratar de garantizar su éxito como cantante, tocador o bailarín en esta actividad colectiva. Fernando Ortiz menciona que las maraquititas que se ponía el cajero en las muñecas estaban preparadas con procedimientos mágicos para proteger al músico y sus tambores de los hechizos que podía intentar hacer el bando rival (1952-1955, v. IV: 190).

Historia

Durante la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX, la yuka constituyó el complejo músico-danzario de antecedente bantú más conocido en la región centro-occidental de Cuba. Quizá fue la manifestación más popular entre las aportadas por la tradición africana, pues el carácter esencialmente laico de esa fiesta favoreció que su práctica llegase a rebasar el estrecho círculo de los agrupamientos de congos, para compartirse entre otros africanos y cubanos por igual.

Sus tambores, peculiares por la forma cilíndrica de sus cajas y el clavado de la membrana, pueden relacionarse directamente con algunos de los modelos de tambores clavados analizados por Olga Boone en su estudio de los tambores del antiguo Congo Belga, hoy Zaire, y en particular dentro de lo que denomina *forma ecuatorial*, considerada por esta autora como la más simple y próxima al primitivo tronco del árbol (1951: 94). Pero, por otra parte, constituye una forma tan sencilla, que puede resultar una simplificación constructiva de cualquiera de las otras variantes

de unimembráfonos clavados propuestos por O. Boone y clasificados como *forma del Bajo Congo*; a esta última forma corresponden los tambores utilizados con mayor frecuencia por los baongo que habitan hacia la ribera izquierda del río Congo (1951: 92).

Las imágenes más antiguas de los tambores figuraron en la obra de artistas plásticos que visitaron La Habana en el siglo pasado, entre quienes podemos mencionar un cuadro de Landaluz de 1870 y un grabado de Mialhe recogido en su álbum *Isla de Cuba pintoresca* (1838).

Estas obras recrean escenas de la fiesta del Día de Reyes con sus tradicionales salidas de los cabildos habaneros, sus atuendos e instrumentos musicales. Otro grabado de la época está entre las ilustraciones del capítulo dedicado a la música bantú en *Del canto y el tiempo* realizado por el doctor Argeliers León (1974: 69); en ese caso, el grabado muestra el baile en un barracón de esclavos acompañado por tambores yuka. Fernando Ortiz ofrece un documento gráfico muy valioso para la historia de este conjunto instrumental (1952-1955, v. IV: 191). Se trata de una foto tomada antes de 1895 en la cual se aprecia una pareja, rodeada por numerosas personas, que baila al ritmo de los tambores yuka. De esta misma ilustración se sirvió Argeliers León, en el libro antes citado, pero aclara que ese grabado fue publicado por primera vez en 1888 (1974: 70).

También podemos obtener una descripción muy cercana a los tambores yuka en el artículo de R. Mesa, publicado en 1903 en *Diario de la Marina* bajo el título de "El Día de Reyes", en el cual expresa: "Desde los primeros albores del día, oíanse por todas partes el monótono ritmo de aquellos grandes tambores, hechos de un tronco ahuecado y cubiertos por un extremo con un parche de cuero de buey que se templaba al fuego (...)

"Por donde quiera se formaba un gran coro. Los enormes tambores se colocaban a un lado a guisa de batería. A horcajadas sobre ellos batían incansables los tocadores con sus callosas manos, a las cuales se ataban esferas de metal o madera huecas llenas de granillas y rematadas por plumas, el terso cuero de buey, agitando los hombros, crujiendo los dientes a medio cerrar los ojos como embargados por fruición inefable" (1903: s.p.).

En el período anterior a 1886, el toque de yuka estuvo presente en los bailes de tambor que efectuaban las dotaciones de esclavos rurales en los escasos días de descanso. De ahí que los informantes recuerden el empleo de este tipo de tambor no sólo para bailar la yuka, sino también para acompañar un tipo de baile pugilístico conocido como *juego de mani* y practicado en toda la región centro-occidental del país.

En la etapa colonial, la yuka también se conoció como una de las manifestaciones músico-danzarias de los cabildos de nación. Por ello, en las ciudades y pequeños poblados donde existieron cabildos o sociedades congo, el tambor yuka aún se menciona como una forma de diversión no religiosa, que no sólo lograba reunir a los miembros de la institución,

sino también a otras personas de la localidad que acudían a bailar o participar de la fiesta.

Los toques de yuka podían coincidir o no con los días de celebración religiosa del cabildo. En el primero de los casos se utilizaba como modo de pasar el tiempo, mientras se esperaba el momento solemne de la celebración religiosa que correspondía al toque de la makuta o del kinfuiti. Estos últimos se acostumbraban a tocar después de las 6 de la tarde; así, durante el día se bailaba yuka o rumba. El segundo caso resultaba más frecuente, pues el toque de yuka se realizaba sin un motivo de celebración específico; simplemente, los aficionados se reunían en la tarde del domingo en un lugar cualquiera de la venedad, lo suficientemente amplio para dar cabida a todos, e improvisaban allí una fiesta de tambor yuka.

El cumpleaños de una persona u otra causa de regocijo individual o colectivo, podía originar una de estas fiestas de yuka, las cuales hacia principios del presente siglo se convirtieron en una de las formas más populares de recreación.

La constante movilidad de la población criolla y africana en busca de fuentes de trabajo, contribuyó a que después de 1886 —año de la abolición de la esclavitud— la yuka se difundiera y estabilizara sus modelos de composición instrumental y comportamiento músico-danzario, en lo fundamental, en la región centro-occidental del país. Así tenemos que, desde Pinar del Río hasta las áreas centrales de la antigua provincia de Villa Clara, los informantes señalan datos y descripciones del canto, baile y toque muy parecidos entre sí. Las fuentes bibliográficas y testimoniales coinciden en situar entre las décadas del 30 y 40 del presente siglo el período de extinción de la fiesta del tambor yuka en la mayoría de ese territorio; no obstante, su recuerdo aún persiste con rasgos muy definidos entre la población. Los datos recopilados durante las investigaciones de campo hechas por especialistas del CIDMUC entre 1981 y 1987, así como la información registrada bajo el rubro *fiestas* en el banco de datos del *Atlas etnográfico de Cuba*, permiten establecer el área de difusión aproximada alcanzada por la fiesta de la yuka y su conjunto instrumental en Cuba.

En la provincia Pinar del Río, la fiesta de la yuka se organizaba, comúnmente, al estilo de los guateques y podía incluir la distribución o venta de comidas y bebidas elaboradas por los vecinos, con el fin de obtener algún beneficio económico de la ocasión o favorecer económicamente a una persona o familia con la recaudación de la venta. También resultaban habituales las competencias y juegos de habilidades, como carreras de caballo, ensartado de aros y cintas, así como la preparación de enramadas en el lugar seleccionado para el toque del tambor. Estas fiestas se organizaban los fines de semana, y en algunas ocasiones se indican toques de tambor como modo de comunicación para convocar a la fiesta. Fue una forma de celebración festiva tradicional en los municipios Mantua, Viñales, Los Palacios, San Juan y Martínez,

San Luis y Pinar del Río; en estos dos últimos aún mantiene una relativa vigencia. En San Luis, la fiesta tuvo gran auge en las localidades de Tirado, Las Cruces, Galope, San Luis y Barbacoa, recordándose hasta el presente algunos lugares donde las fiestas resultaban más concurridas.¹⁰

En el municipio Pinar del Río, aunque la fiesta se conoció en lugares como La Coloma y la propia ciudad cabecera, fue en El Guayabo donde los informantes situaron lo más significativo de esa tradición, porque en esa zona rural y aun muy apartada se concentran numerosas personas de origen congo dedicadas al cultivo del tabaco y de frutos menores. Ángel Custodio Barrios, con sus más de 90 años de edad, fue en 1985 el informante más valioso para los estudios que efectuó Doris Céspedes acerca de la fiesta de la yuka en esa zona.

Como indica, "cualquiera podía dar una fiesta, sólo tenía que sacar un permiso del alcalde y decir hasta qué hora iba a durar el baile, porque si no se organizaba así, venía la Guardia Rural y desbarataba la fiesta". Como local podía escogerse el patio de la casa donde se preparaba una enramada y allí se hacía el toque, y "se vendía lechón asado y aguardiente, pan, dulce de coco, aunque también podía servirse una mesa para las gentes que venían de afuera y eso lo pagaba el dueño de la fiesta".

También describió las fiestas de la yuka en las cuales se encontraban barrios cercanos: "Se seleccionaba el rey del tambor, porque la jerarquía esa de rey y reina era cosa de los congos. La gente seleccionaba a uno para que fuera rey de un barrio y ése era el que ponía la casa para la fiesta".

"El otro barrio hacía lo mismo. Cuando llegaba el momento de dar una fiesta aquí se invitaba a la reina o al rey de allá y entonces ella como reina venía con toda su gente a bailar y a tocar".

Entre los nombres de otros tocadores del tambor yuka mencionó a su tío Saturnino Arango, considerado como uno de los mejores tocadores de la zona; a los seis hermanos Rivera, a Facundo Torres, a Mauricio y Cueto Arencibia, a Teófilo Ríos, a Oscar, a Emiliano y Vito Torres, entre otros.

Entre las bailadoras más famosas de El Guayabo, Custodio enumera los nombres de Ana Arango, Facunda Mitjans y su sobrina Fermina Mitjans y las hermanas Cocó, Simona y Gerónima Torres. Señaló que el baile era en parejas, pero no enlazadas.¹¹

En El Guayabo, los integrantes de la familia Rivera —ya mencionada por Custodio Barrios— han sido los principales protagonistas de la tradición del tambor yuka, que aún se conserva en el lugar. Clemente Rivera Valdés y Alipio Rivera Iglesias se hallan entre las figuras esenciales de este grupo portador. A su esfuerzo se debe la reconstrucción, en 1975, de esta expresión, que había dejado de celebrarse en la zona y a partir de esa fecha se efectúa con relativa frecuencia. Además, como agrupación dentro del Movimiento de Aficionados la integran 22 personas, dirigidas por Alipio Rivera, y representan de manera teatralizada esta manifestación.

Acercas de la presencia del tambor yuka en el resto de la región occidental tenemos la información que ofrece Ortiz, la cual coincide con los datos reunidos por el equipo del CIDMUC en sus investigaciones de campo. Él señala: "En toda Cuba ha retumbado el toque de yuka. En La Habana desapareció con los cabildos congos y las sociedades o cofradías que les sucedieron. Todavía en este siglo había toque de yuka en el habanero barrio de Pueblo Nuevo. Hasta hace pocos años lo hubo en Marianao, Pocito. Hoy día hay que ir a provincia y 'al campo'. Lo hemos oído en Trinidad, en Sagua la Grande y en varios pueblos del sur de Matanzas" (1952-1955, v. IV: 197). En Ciudad de La Habana, el tambor yuka aún fue mencionado por los vecinos de Marianao en 1986.¹²

En el territorio de la actual provincia Habana, los puntos más significativos se encuentran en Quebrada Hacha, Güines, Nueva Paz y San Nicolás de Bari. Acerca de la primera de estas localidades, Luciana Cuesta, figura principal del templo de San Antonio donde se conservan antiguas tradiciones de los africanos, manifiesta: "El tambor yuka se tocaba los sábados en la calle. Eran tambores muy largos que el que lo tocaba se encaramaba encima de él. Cantaban y bailaban hombres y mujeres en parejas, pero separados".¹³

En Nueva Paz, la yuka y la makuta se tocaban con tambores grandes y afinados con candela.¹⁴ según recuerda Pablo Padilla. En Güines, aún en 1923, se celebraban bailes de yuka,¹⁵ mientras que en San Nicolás de Bari, el baile de la yuka se acostumbraba a efectuar los sábados como una fiesta de diversión a la que asistían personas de Güines, Nueva Paz y otros lugares.¹⁶

Israel Moliner, al referirse al baile congo en Matanzas, señala que "los principales centros de bailes de yuka estaban en Cárdenas, en especial en la casa

10 Entre los testimonios recogidos en esa área pueden citarse el de Urbano Valdés Puente (n. 1900, San Luis), vecino de Tirado, quien recordó que la fiesta del tambor congo se hacía en la casa de Luis Montano y de Neco Cinto, éste último era "blanco y rubio, pero bailaba y tocaba el tambor". Otra persona entrevistada fue Albertina Hernández García (n. 1928, San Luis), vecina de Las Cruces. Ella señaló que alrededor de 1939 se tocaba tambor en casa de Silvano Saavedra, San Luis, Pinar del Río, 1985 (Col. D. Céspedes).

11 Ángel Custodio Barrios, n. 1896 (?). San Luis, Pinar del Río, 1985 (Col. D. Céspedes).

12 Antonio Alberich Cárdenas, *Neco*, n. 1900, Marianao, Ciudad de La Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.). Recordó que allá cerca de su casa vio tocar y bailar el tambor yuka en su infancia.

13 Luciana Cuesta, *Chani*, n. 1906, Mariel, Habana, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales. CIDMUC).

14 Pablo Padilla Vigil, n. 1910, Nueva Paz, Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

15 Juan Romay, *Ruta*, n. 1917, Güines, Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

16 Francisco Varela de Borjas, (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1986: s.p.).

azul a la salida de la ciudad hacia el Central Progreso, en la casa de los Madame en la calle Prio entre Coronel Verdugo e Industria, y en la casa de Fabián en la calle Cristina entre García y López” (1976, no. 50: 62). Estos datos fueron confirmados con posterioridad por los testimonios de Evaristo Hernández y Pablo de Jesús Hernández, entrevistados en 1981; este último intentó organizar un grupo de aficionados y para esto confeccionó unos tambores yuka con la peculiaridad de que su tensión era por el apretado de la membrana con aros y llaves, pero esos instrumentos no llegaron a tener una aplicación en la práctica folclórico-popular.¹⁷

La yuka también se bailó a menudo en Jovellanos, Perico y Pedro Betancourt, Unión de Reyes, Martí y Limonar, provincia Matanzas, así lo demostraron numerosos testimonios recogidos entre informantes de avanzada edad.

En Jovellanos, por ejemplo, la yuka se bailaba en el antiguo local del cabildo Congo, hasta las primeras décadas del siglo,¹⁸ mientras que en Carlos Rojas se acostumbraba a que los ancianos se reunieran a bailar y tocar tambor en las tardes de domingo, utilizando como escenario un solar yermo que todavía algunas personas pueden identificar.¹⁹ En Unión de Reyes, las fiestas de la yuka alternaban con los toques de makuta y las fiestas de rumba.²⁰ Los toques de yuka tuvieron un centro importante en la casa de la difunta Bonifacia Alfonso, en Cidra, donde aún en 1985 se conservaba el juego de tambores empleado para acompañar los cantos y bailes de la yuka que se hacían durante las tardes de los días festivos dedicados a San Juan —Oggún—. Éstos no tenían un sentido religioso, sino que se hacían como diversión para esperar el inicio del toque religioso.²¹ En Limonar, los toques de yuka fueron muy populares y su sede estaba en una antigua sociedad conga desaparecida a principios del actual siglo.²²

En el municipio Martí, al norte de Matanzas, los toques de yuka se organizaban los fines de semana en los bateyes de los ingenios como una costumbre heredada de las antiguas dotaciones de esclavos, y los tocadores y bailadores se trasladaban de un lugar a otro llevando incluso los tambores si era necesario.²³ En el territorio centro-sur de la provincia, los toques de yuka tuvieron centros relevantes en los mu-

nicipios Jagüey Grande y Calimete; en el primero, en la misma localidad de Jagüey y en Agramonte, y en el segundo, en el antiguo central Mercedes, actual 6 de Agosto.²⁴

Cienfuegos fue otro territorio señalado por los informantes como área de presencia histórica del tambor yuka; en especial, la localidad de Palmira donde se tocaba yuka y makuta; sólo se conserva esta última.²⁵ En Sancti Spiritus, el investigador Pablo Dalmao ubicó los tambores yuka en Condado, aunque debió extenderse hacia otras áreas del municipio, como es el caso de Trinidad ya citado por Ortiz. En la región de Villa Clara aún se encuentra un caso particular en La Esperanza (Camajuani), donde la familia Fuste utiliza los tambores yuka, pero ya desvinculados de la función musical y social original, porque se limitan a acompañar con ellos los cantos y bailes de santería, durante la fiesta anual dedicada a la Cruz de Mayo.

Al parecer, en algunas localidades de la provincia Camagüey también se conoció este tipo de tambor, pues la investigadora Marta Esquenazi indicó su presencia en el cabildo San Fernando de los Congos Loases de la capital agramontina (*Antología de la música afrocubana*, v. 5, LD 3994).

Fernando Ortiz plantea en su texto de 1954 que en esa época aún existía el tambor yuka en las provincias orientales; mas, en las investigaciones más recientes —década del 80— no se ha podido obtener referencia alguna acerca de estos instrumentos. Sólo en el municipio San Luis, provincia Santiago de Cuba, se señaló el baile de la yuka como una de las prácticas músico-danzarias del antiguo cabildo congo San Felipe, desaparecido en las primeras décadas del presente siglo.²⁶

Tambores de makuta²⁷

Descripción y clasificación

Membranófonos de golpe directo que presentan las siguientes variantes tipológicas:

1) De caja de madera tubular, cilíndrica, abierta, independiente y con membrana tensada y clavada

17 Evaristo Hernández, n. 1926, y Pablo de Jesús Hernández, n. 1941. Cárdenas, Matanzas, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

18 Miguelina Baró Céspedes, n. 1917. Jovellanos, Matanzas, 1986 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC). Figura principal de la agrupación Ojún Degara de la casa-templo del culto arará.

19 Manuela Alderete, n. 1892. Jovellanos, Matanzas, 1982 (Diario de campo, Matanzas, 1982-1985: s.p.).

20 Evangelio Drake, n. 1910. Unión de Reyes, Matanzas, 1982 (Diario de campo, Matanzas, 1982-1985: s.p.). Figura principal de la agrupación de güiros Arabba.

21 Ana Barrera, n. 1911. Unión de Reyes, Matanzas, 1982 (Diario de campo, Matanzas, 1982-1985: s.p.).

22 Benito Aldama, n. 1906. Limonar, Matanzas, 1985 (Diario de campo, Matanzas, 1982-1985: s.p.). Director de la agrupación de güiros El Niño de Atocha.

23 Nazaria Pérez, n. 1900, Jesús de Armas Hernández, n. 1932, y Francisco Morales, n. 1912. Martí, Matanzas, 1982 (Diario de campo, Matanzas, 1982-1985: s.p.).

24 Gabino Forcade Catalá, n. 1902. Calimete, Matanzas, 1982 (Diario de campo, Matanzas, 1982-1985: s.p.).

25 Rolando Rodríguez Hernández, n. 1919. Palmira, Cienfuegos, 1986 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

26 Luis Mariano García, *Nana*, n. 1922. San Luis, Santiago de Cuba, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 245).

27 María Elena Vinueza González, autora.

en uno de los extremos de la caja de resonancia (211.211.11-7).

2) De golpe directo con caja de madera tubular, cilíndrica, abierta, independiente y membrana apretada mediante un sistema de aros y llaves de tensión (211.211.11-9221).

3) De caja de madera tubular, abarrilada, abierta, independiente y con la membrana clavada (211.221.11-7).

4) De caja de madera tubular, abarrilada, abierta, independiente y con la membrana apretada por medio de un sistema de aros y llaves de tensión (211.221.11-9221).

5) De caja de madera tubular, cilíndrica, abierta, independiente y con la membrana atada con sogá o cáñamo y tensada por medio de un sistema de tirantes verticales que enlazan el parche con un enrollado de igual material, colocado alrededor de la caja de resonancia en la región media superior cercana a la membrana y ajustado con cuñas parietales de tensión (211.211.11-8523).

Terminología

Makuta es el término de origen bantú para identificar todos los componentes músico-danzarios de una de las celebraciones festivo-ceremoniales que se efectuaban

Tambores de makuta del cabildo San Antonio. Obsérvese en uno la membrana clavada y en el otro la membrana apretada por un sistema de aros y llaves de tensión. Palma, Cienfuegos, 1982.



Foto: Raúl Díaz

en los cabildos congo hasta la primera mitad del siglo XX, de ahí que se siga aplicando para designar los elementos festivos aún activos dentro de los pequeños grupos de portadores, vinculados por nexos religiosos o familiares con esos antiguos centros de culto. Entonces se acompaña del vocablo que alude al hecho cultural concreto: fiesta de makuta, baile de makuta, toque o canto de makuta y tambores de makuta.

Según la forma en que se emplea entre los pueblos de la cuenca del Congo, makuta puede adquirir distintos significados, como *ma* es prefijo que indica "algo" y *kuta*, una palabra que indica medicina, hechizo o sustancia mágica contenida en un envoltorio, pero al mismo tiempo, la acción de convocar, reunir, congregar: de ahí que makuta pueda interpretarse como algo que congrega o algo que reúne. Makuta se denomina también un güiro que contiene un *nkisi*, así como el baile que se ejecuta ante el *nkisi* o espíritu dominado por el necromántico (Ortiz, 1952-1955, v. III: 432).

En Cuba, la palabra se aplica en ambos sentidos. Por una parte, representa la reunión del grupo para la fiesta y, por otra, es el nombre que se le da a una especie de bastón ritual que posee en el extremo superior la cabeza de una muñeca u otro tipo de recipiente esférico para contener aquellos elementos componentes de la carga mágica. Este bastón o makuta se emplea en cierto momento de las ceremonias de paleros y sirve para percutir sobre el suelo, acompañando rítmicamente el canto y el baile que se hace ante la prenda o *nganga*, a esto se le llama "tocar makuta" o "jugar makuta".²⁸

Cada tambor que integra el conjunto instrumental de la makuta recibe una denominación individual. El mayor se identifica como caja, *ngoma* y *nsumbi*.

Caja constituye el término más generalizado y se aplica en el mismo sentido que posee dentro de otros conjuntos instrumentales de antecedente africano: se le denomina así por ser el de mayor tamaño, el de registro más grave y por asumir la función de improvisador. Por ello, a su tocador se le identifica como *cajero*.

Ngoma es una voz bantú que entre los baongo se emplea como indicativo de tambor, por lo que en Cuba ha llegado a extenderse como denominación genérica de todos los membranófonos que participan en las celebraciones religiosas de antecedente bantú. Por eso también se conocen como *ngoma* los tres pequeños membranófonos que integran el conjunto instrumental del *kinfuiti* y los tambores que se tocan en las ceremonias de Palo Monte. En el caso de los tambores de makuta, como característica común a todos los conjuntos existentes se observa la aplicación del vocablo *ngoma* para identificar el tambor de mayor tamaño.

Nsumbi resulta un término particular de Sagua la Grande. Según explica Fernando Ortiz es un nombre sagrado proveniente de Zumbi "espíritu o fetiche que

28 Eida Varona Agüero, *La China*, n. 1932. Jimaguayú, Camagüey, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989: 246).

trae la buena suerte": "A veces es un animal, otras un ídolo, otras un simple manojo de yerbas y otras sustancias hechizas de poder mágico. Esta voz dicha a un tambor makuta parece aludir a su sacripotencia. En el Cabildo Kunalungo de Sagua, *Nsumbi* es el nombre que dan a su patrono, al que catolizan como San Francisco de Asís (...) Al llamar nsumbi a su tambor mayor tal parece que quiere decir 'el tambor de Nsumbi o de San Francisco' " (1952-1955, v. III: 439).

En el cabildo de Congos Reales San Antonio de Trinidad se mencionó el término *egyuki* o *elyuki*, como denominación de la caja principal.²⁹

En algunos casos, al tambor mayor de la makuta se le aplica un nombre propio en castellano tomado de una persona o de un hecho que caracteriza individualmente al tambor. Por ejemplo, el tambor mayor del cabildo Congo Kunalungo se le conoce como Catalina, "nombre de una famosa morena que fue reina de ese cabildo" (Ortiz, 1952-1955, v. III: 439); mientras que en la localidad Martí —provincia Matanzas— aún se recuerda un tambor de makuta que se identificaba como "Cara Sucia".³⁰

El otro membranófono del conjunto también recibe diversos nombres. En ocasiones, los términos se relacionan de manera directa con la lengua bantú y en otras, están asociados a la función musical que cumple el instrumento:

Kimbandu y *kimbanso* son las voces de origen bantú que aún se conservan vigentes. La primera fue recogida por Fernando Ortiz como denominación de "tambores unimembranófonos que usaban ciertos negros congos en Cuba, tocándolos con ambas manos". Los describe como tambores "parecidos a los de yuka; pero sus cajas, aunque también cilíndricas y de dos tamaños, eran más cortas" (1952-1955, v. III: 422). No obstante, no se refiere al uso del término en el conjunto de la makuta; es posible que se haya producido un traslado posterior o que su aplicación entre los tambores de makuta no se haya registrado por Ortiz. El segundo término *kimbanso* sólo constituye una variante local del primero.

Otro término mencionado por Ortiz pero ya no vigente, es el de *ngoma nkila*, el cual puede interpretarse como "tambor" y "rabo", respectivamente; es decir, el tambor que va detrás, el que responde, el segundo (1952-1955, v. III: 440). Los nombres castellanos tienen un empleo más frecuente y generalizado. Éstos son *llamador*, *abridor* y *hombó*. Los dos primeros aluden, directamente, a la función musical del instrumento encargado de iniciar o abrir el toque, su figuración rítmica sienta la base para que se incorporen los otros instrumentos; en ese sentido, también es el *llamador* del toque.

Bombo constituye un nombre usado particularmente en el cabildo de Congos Reales San Antonio de Trinidad, y sin duda fue tomado de la terminología referida a los tambores de las bandas militares; más adelante en la misma ciudad se aplicó a

uno de los tambores de las tradicionales tonadas trinitarias.³¹

Cuando los informantes refieren el empleo de un tercer tambor señalan la denominación de *tumbador* o *marcador*, o en el caso del cabildo de Congos Reales San Antonio aparece el nombre de *batalá*. Ortiz indica el empleo histórico de la designación *mbanga mune* en Sagua la Grande, pero no se ha podido determinar su significación (1952-1955, v. III: 439-440).

Construcción

Por su limitado uso, los tambores de makuta han dejado de confeccionarse; sin embargo, aún pueden establecerse las normas más generales de su proceso constructivo a partir de la experiencia de informantes de avanzada edad, relacionados de un modo u otro con la confección o reparación de los ejemplares existentes.

La diversidad que se observa en la morfología de las cajas acústicas y de los sistemas de tensión, demuestra la aplicación de diferentes técnicas constructivas, entre las cuales la más antigua se basa en el ahuecamiento de un tronco de madera enterizo, tal y como se aprecia en las cajas tubulares cilíndricas de los tambores del cabildo de Congos Reales San Antonio de Trinidad y el cabildo San Antonio de Palmira, así como en uno de los dos tambores del cabildo Congo Kunalungo, de Sagua la Grande. El constructor debe seleccionar un tronco cortado o tumbado de antemano, y que de manera natural haya quedado bien seco. La madera más apropiada para confeccionar los tambores es el cedro porque garantiza una buena calidad acústica, resulta muy resistente a la humedad y a los insectos, y además su naturaleza blanda y porosa facilita el trabajo del constructor. También pueden trabajarse otras maderas, como ocurre con los tambores del cabildo de Congos Reales San Antonio de Trinidad que, según informó Roque Lugones, están confeccionados con un tronco de granadillo. El tronco seleccionado se corta de acuerdo con la longitud que tendrá el tambor, se le quita la corteza exterior y se sitúa verticalmente en un lugar donde pueda permanecer bien firme durante el proceso de ahuecamiento.

El constructor se auxilia con una gubia y una trinchapa para ir cavando desde el extremo superior del bolo de madera hasta lograr un orificio central tan profundo como le sea posible. Después, en el interior del orificio coloca brasas de carbón encendidas u otro tipo de combustible, para que el fuego queme el fondo y las paredes interiores del cilindro y se haga, de esa manera, más fácil el trabajo de vaciado. La madera quemada se retira con la gubia y se repite de nuevo la operación de poner brasas, hasta que se alcance más de la mitad del tronco. Entonces se invierte el bolo y se realiza el mismo procedimiento, con el fin de eliminar todo el corazón del tronco.

29 Roque Lugones Fernández, n. 1926 (?). Trinidad. Sancti Spiritus, 1981 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

30 Nazaria Pérez. (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

31 Roque Lugones Fernández (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

Una vez concluida esta primera fase, el artesano debe seguir raspando las paredes interiores con la gubia, hasta que el grosor de la madera sea similar en todo el cilindro y no sobrepase los 25 o 30 milímetros.

En caso necesario, la superficie exterior del tronco también puede rebajarse con el auxilio de un cepillo, la gubia u otro instrumento cortante hasta otorgarle la forma deseada. Por ejemplo, la caja o ngoma del cabildo San Antonio de Palmira posee una forma ligeramente cónica con una franja de mayor diámetro en la región inferior que se convierte en una especie de base o bota, la cual sobresale de manera notable del contorno general de la caja; para lograr esta forma, sus constructores tuvieron que labrar la madera.

La superficie exterior del cilindro requiere de un buen lijado para eliminar los accidentes o rugosidades que presente la madera. Para ello se utiliza primero lija gruesa y después fina.

Por último se procede a pintar la caja según los colores o diseños significativos para cada cabildo. Si se observan los tambores existentes podrá comprobarse que predomina la decoración en franjas de color, jaspeados y la presencia del escudo nacional como elemento central.

La segunda variante morfológica de la caja de resonancia representa en sí misma un salto tecnológico aplicado a la confección de los grandes tambores de makuta: el traslado de los procedimientos del antiguo arte de la tonelería practicado en Europa desde la Edad Media. Tiene como mejores exponentes la caja abarrilada del tambor ngoma del cabildo Congo Kunalungo de Sagua la Grande y los dos tambores del Casino Congo de Lajas.

En Cuba, la tonelería se desarrolló durante el siglo XIX con el fin de satisfacer las demandas de envase para los productos y subproductos de la caña de azúcar. No obstante, en la tonelería cubana no se necesitó introducir los complejos sistemas mecanizados que, desde 1830, se extendieron en Europa y que en gran medida llegaron a resolver una buena parte de las operaciones manuales que hasta ese entonces habían caracterizado la confección artesanal de los toneles (*Dicc. encicl. hispano-americano*, 1897: 116). Para los productores cubanos resultaba más barato importar desde Estados Unidos duelas de bocoyes y barriles debidamente aserradas y cepilladas, que cortarlas y labrarlas con las maderas de nuestros bosques; de ese modo, en Cuba sólo se hacía la tarea de ensamblar el tonel; operación que en todos los casos sigue siendo manual.³²

Lo anterior nos lleva a estimar que en la construcción de los tambores de makuta con caja abarrilada, los constructores de fines del siglo XIX y principios del XX, sólo tuvieron dos posibilidades: primero, aprovechar el dovelaje, los fondos y cinchos de un barril en desuso; segundo, construir la caja en su to-

talidad siguiendo para ello las técnicas y procedimientos de la tonelería artesanal, aunque con la ventaja de que la caja de un tambor no requiere de la hermetización total que se exige cuando el envase será para el almacenaje o la transportación de líquidos. Sin duda, la primera de estas dos posibilidades debió resultar una solución mucho más práctica. En la confección de un envase, cuya forma abarrilada depende del ensamble de duelas a presión, la selección de la madera constituye un aspecto de gran importancia, porque no sólo garantiza la calidad y utilidad del barril, sino facilita el trabajo del artesano. Entre las maderas más apreciadas en la tonelería internacional están el ciprés, el arce, el castaño, el cerezo, el sauce, el moral blanco y el roble. Precisamente este último material sirvió para la construcción de la caja acústica abarrilada del tambor mayor o ngoma del cabildo Congo Kunalungo de Sagua la Grande. Una caja de este tipo se compone de duelas y fondo de la misma madera, así como de aros o cinchos de metal.³³

Una vez concluido el trabajo de tonelería, puede procederse a pintar la superficie exterior y a colocar todos los aditamentos externos que permitirán el empleo de este tipo de envase como caja acústica de un instrumento musical. Los aditamentos externos más frecuentes son:

a) sendas argollas de hierro que se unen a la superficie de la madera por un tornillo de tirafondo de cabeza circular. Estas argollas se ponen en ambos lados de la región media superior de la caja y sirven para enlazar la cuerda que usa el tocador para atar el tambor a su cintura.

b) Una o dos asas metálicas unidas a la superficie mediante tornillos y tuercas.

c) Los elementos que conforman el sistema de tensión de la membrana.

El sistema de tensión de la membrana constituye el otro aspecto esencial en la confección del instrumento. En ese caso, la solución constructiva dependerá del sistema de tensión que se decida adoptar. La membrana puede ser de cuero de buey o de chivo, ambas poseen una adecuada calidad acústica, pero muchas veces su empleo está condicionado por el mayor o menor diámetro de la caja.

Una vez que se ha retirado del animal la piel, debe limpiarse con cuidado para eliminar todo residuo de grasa. Luego se clava en una superficie plana, estirándola bien para dejarla secar al sol durante varios días hasta que esté completamente curtida. De ahí se le cubre con cal o ceniza y se raspa para eliminar todo el pelo. Después se corta circularmente con un diámetro mayor al del extremo de la caja y se pone en remojo para que se ablande, porque de lo contrario no sería posible trabajar con ella.

El sistema de tensión por cuero clavado es el más antiguo. Tiene su antecedente en las técnicas africa-

32 Según Manuel Moreno Fraginals, el azúcar mascabada y las mieles en suspensión se envasaban en diversos tipos de barriles, entre los cuales el bocoy fue el más utilizado desde principios del siglo XIX. La capacidad de un bocoy oscilaba entre las 40 y 60 arrobas (460 y 690 kilogramos), mientras que la capacidad de un barril en esa misma época era de 9 arrobas (104 kg) (1978, v. I: 238).

33 Entre las páginas 113-117 del *Diccionario enciclopédico hispano-americano*... (1897) puede hallarse una información detallada de lo concerniente a la tonelería.

nas de clavar la membrana con pequeñas estacas de madera dura muy afiladas, que en Cuba se sustituyeron rápidamente por clavos metálicos. Resulta el sistema más simple de ejecutar, pero requiere de gran fuerza y habilidad por parte de quienes se encarguen de estirar y clavar la membrana, porque de lo contrario no se obtendrá la tensión adecuada y se necesitará repetir la operación. Rolando Rodríguez, responsable actual de los tambores y del cabildo San Antonio de Palmira, da la siguiente explicación: "Primero se coge el cuero que está mojado, se coloca sobre la boca del tambor y se clava con una tachuela en un punto. De ahí se empieza a halar entre dos o tres personas hasta lograr la tensión requerida. Entonces se sostiene de ese modo hasta que otra persona termine de clavarlo alrededor de toda la boca. Después se corta el cuero sobrante, tratando de que quede bien parejo".³⁴

En algunos casos, para asegurar que el cuero no se desprenda, encima de la región clavada se pone una banda de cuero, loneta u otro material resistente y también se asegura con clavos.

Cuando la membrana ha sido tensada mediante el sistema anterior, se necesita recurrir al calor del fuego cada vez que se quiera aumentar o disminuir su tensión; es decir, afinar el tambor. Para ello se prepara una pequeña fogata con papel, ramas u hojas secas, y se inclina el tambor hacia la llama, de manera que el parche pueda recibir bien el calor, pero sin que corra el riesgo de quemarse. Otro procedimiento para lograr igual resultado estaba en acercar el tambor a la llama por la base de la caja de resonancia y dejar que el calor penetre hasta que se modifique la tensión de la membrana; el único inconveniente de este último procedimiento radica en que el fuego puede ir deteriorando, poco a poco, la base de la caja.

En orden de antigüedad, el siguiente sistema de tensión a examinar quedó descrito en la quinta variante morfológica y resulta exclusivo de los tambores del cabildo de Congos Reales San Antonio de Trinidad. Se trata de: membrana atada con sogas, tirantes y cuñas parietales de tensión. Para ello, el constructor debe utilizar como materiales cuerdas de algodón, pita, cáñamo o henequén de mayor grosor para el zuncho y las ataduras de la membrana, y menos gruesa para los jicos; y de seis a ocho estacas preparadas con madera dura, como el aramo. El artesano procede del siguiente modo: coloca la membrana sobre la región media superior de la caja y la rodea con una cuerda que quedará bien ajustada mediante un nudo. Después dobla el cuero sobrante hacia arriba y, sosteniéndolo en esa posición, horada con un instrumento de punta afilada —como un cuchillo o un punzón—, de manera que queden dos orificios coincidentes, uno por encima, en la membrana que cubre la cuerda, y otro por debajo de ésta; la misma operación se repite en los otros seis o siete puntos más por donde han de pasar los jicos en una relación equidistante.

Los jicos se hacen con una sola cuerda que, después de quedar fijada a un punto, se introduce en lazadas por los orificios antes mencionados; por tanto, la cuerda de los jicos debe quedar por encima de la membrana doblada y de la cuerda interior. En algunos casos, para pasar el jico por los orificios, el constructor se auxilia con un alambre doblado en forma de gancho. Todos los jicos deben quedar con un largo similar.

Entonces se procede a poner el zuncho. La cuerda destinada a ese fin rodea varias veces la caja, pasando siempre por todos los jicos, hasta que por último se ata con un nudo a sí misma. El zuncho no debe quedar muy ajustado para que permita la colocación de las cuñas.

Las cuñas se preparan de antemano, con fragmentos de un palo de unos 40 mm de grosor. Éstos se cortan y se insertan entre el zuncho y la superficie lateral de la caja.

Para afinar el instrumento, el tocador debe golpear con un mazo de madera dura sobre la cabeza o extremo superior de las cuñas, las cuales al desplazarse hacen descender el zuncho y causan un aumento de presión sobre los jicos, como resultado se obtiene una mayor tensión en la membrana. Cuando el instrumento se va a dejar de utilizar, el músico aplica el procedimiento inverso para aflojar las cuñas y que la membrana pierda tensión; lo anterior contribuye a que ésta se conserve útil por un tiempo más prolongado.

Por último, corresponde abordar el sistema de membrana apretada con aros y llaves de tensión, que aparece en la segunda y cuarta variantes morfológicas y que se refiere, concretamente, a la tensión observada en los tambores de Sagua la Grande, Palmira y Lajas.

El sistema de herrajes debe prepararse por un herrero y consta de un aro simple, cuyo diámetro resulta casi igual al diámetro externo de la caja en la región superior, donde ha de quedar situado el parche; un aro de tensión con la peculiaridad de poseer pequeños aros externos soldados por donde pasan las llaves; las llaves de tensión que sólo son tornillos de rosca de gran longitud; las roscas que se colocan en la superficie lateral de la caja, y las roscas y arandelas necesarias para fijar las llaves. Antes de poner el parche sobre el extremo de la caja de resonancia es necesario preparar la unión de la membrana a los aros. Para ello, la membrana se extiende sobre una superficie plana, dejando hacia arriba el lado que quedará hacia el exterior; sobre ella se coloca el aro de sujeción y se doblan hacia adentro los sobrantes de la membrana, de manera que todo el aro quede cubierto. A continuación se sitúa el aro de tensión, procurando que el de sujeción quede en el interior. Los bordes de la membrana se vuelven a extender y se les da la vuelta, de manera que esta vez cubran por completo el aro de tensión; así se va estirando hasta lograr la mayor tensión posible, entonces se marcan los puntos donde han de quedar situados los tensores del aro y allí se producen los cortes necesarios para que éstos queden hacia el exterior. El borde

34 Rolando Rodríguez Hernández (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).



Detalle del sistema de tensión de membrana atada por soga con cuñas parietales. Cabildo de Congos Reales San Antonio Trinidad, Sancti Spiritus, 1981.

de la membrana que sobrepasa ahora los dos aros se dobla hacia adentro, y ya en esta forma está listo para colocarlo a presión sobre el extremo superior de la caja de resonancia.

Una vez que el parche se ha unido a la caja, se hacen coincidir los pequeños tensores del aro de tensión con los que están fijos a la madera y se procede a insertar las llaves o tornillos. Por último se ponen las arandelas y las tuercas, y se ajustan hasta que las llaves llegan a ejercer la presión necesaria sobre los aros para que tensen la membrana. Ese mismo mecanismo se aplica cada vez que el tocador desea cambiar la afinación del instrumento. Para ajustar las tuercas sirve una pinza plana o cualquier otra herramienta parecida.

En los tambores de makuta del cabildo Congo Kunalungo y del cabildo San Antonio de Palmira también puede observarse la aplicación en forma circular de una sustancia pastosa de color oscuro sobre la superficie central de la membrana del tambor mayor. Esta sustancia se conoce con el nombre de *ndimbu* y cumple la misma función de la sustancia resinosa que acostumbran a poner los tamboreros bacongo sobre las membranas de sus ngoma (Vinueza y Pérez, 1986, no. 8: 67-88); es decir, modificar el resultado acústico del instrumento. En la lengua kikongo, *ndimbu-ndimbu* es el nombre del árbol del cual se extrae la resina —*nlobwa*— que se usa para los tambores, de ahí que el término haya quedado en la denominación de ese recurso de afinación y como tal haya pasado a Cuba (*Dict. kikongo-français...*, 1936: 669). En nuestro país, al no existir la planta original, su resina se sustituyó por una pasta que los ejecutantes elaboran con los elementos a su alcance, entre los cuales se encuentran el dulce de guayaba, la tela de araña, la ceniza y el jabón. Con esto se obtiene una sustancia compacta que posee al mismo tiempo suficiente elasticidad y la capacidad de adherirse fácilmente a la membrana.

Para colocar el *ndimbu*, primero se moldea una bola de éste entre las manos y después se proyecta contra la superficie de la membrana, aplastándolo hasta que quede fijado por la presión que ejercen los dedos sobre los bordes y centro del *ndimbu*, de ese modo se esparce al centro del parche tratando de formar un círculo más o menos regular. El *ndimbu* debe renovarse cada vez que sea necesario, pero esa operación se hace habitualmente en el momento de preparar el tambor para la fiesta; pues cuando transcurre mucho tiempo, el *ndimbu* se reseca y despegga de la membrana.

Las dimensiones de los tambores de makuta dependen de las posibilidades y el interés de los constructores, pero en general resultan membranófonos cuya altura sobrepasa el metro de alto y su diámetro en proporción oscila entre los 250 y los 450 mm. En cada juego de tambores ocurre una relación de medidas particular que sólo mantiene, como característica común a todos, la diferencia proporcional entre el tambor que asume la función de caja o ngoma y el llamado kimbandu, kimbanso, salidor, abridor o llamador.

A continuación ofrecemos tablas comparativas con las medidas de los escasos juegos de tambores que se conservan como tradición organológica activa; éstos corresponden a las tipologías 1, 2, 4 y 5. En

lo concerniente a la tipología caja tubular abarillada y cuero clavado no existe ningún ejemplar vinculado con la práctica musical, aunque fue referido con frecuencia por los informantes. Un conjunto de esta tipología se halla entre los exponentes del Museo Nacional de la Música.

TAMBORES DEL CABILDO SAN ANTONIO DE PALMIRA, CIENFUEGOS

(Variantes tipológicas 1 y 2)
(en mm)

	Caja	Kinbandu
Altura	1 020	1 100
Diámetro sobre el parche	430 x 440	290 x 300
Diámetro de la base	392	270

TAMBORES DEL CABILDO CONGO KUNALUNGO DE SAGUA LA GRANDE, VILLA CLARA

(Variantes tipológicas 1 y 4)
(en mm)

	Catalina	Kinbandu
Altura	1 020	1 040
Diámetro sobre el parche	370	275
Diámetro de la base	350	235
Perímetro superior	1 330	920
central	1 410	900
inferior	1 120	790

TAMBORES DEL CASINO CONGO DE LAJAS, CIENFUEGOS

(Variante tipológica 4)
(en mm)

	Caja	Abridor
Altura	1 050	1 080
Diámetro sobre el parche	433	350 x 360
Diámetro de la base	407	283
Perímetro superior	1 360	1 070
central	1 590	1 190
inferior	1 280	890

TAMBORES DEL CABILDO DE CONGOS REALES
SAN ANTONIO DE TRINIDAD,
SANCTI SPÍRITUS

(Variante tipológica 5)
(en mm)

	Caja	Bombo
Altura	1 010	905
Diámetro sobre el parche	240 x 270	260
Diámetro de la base	260	240

Ejecución

Durante la ejecución, los tocadores de los tambores de makuta permanecen de pie, con el tambor atado por una cuerda a su cintura y ligeramente inclinado hacia adelante. De ese modo, las manos del ejecutante quedan libres para la percusión. En algunos casos, sólo la caja se ata a la cintura del tocador, mientras que el otro tambor queda completamente asentado sobre el suelo.

En el pasado, cuando los tambores de makuta participaban de las procesiones públicas, los músicos tenían una forma peculiar de cargar el instrumento y de realizar al mismo tiempo los movimientos de ejecución. Esta técnica de ejecución sólo se conserva en las breves marchas de saludo que aún se llevan a cabo al inicio de los toques ceremoniales de makuta en el cabildo San Antonio de Congos Reales, en Trinidad. Fernando Ortiz tuvo la oportunidad de apreciar esta forma de toque y la describió con las siguientes palabras: "Para llevar esos pesados tambores a una procesión o a una simple marcha, el tamborero, además de habérselo ligado a su cintura, a cada paso sujeta en firme el tambor por arriba y mediante la flexión de su pierna izquierda lo va empujando desde abajo, con lo cual levanta algo del suelo el instrumento. Pero, en tanto, el tambor suena y cae de nuevo al terminarse el paso; por lo cual se hace difícil la marcha. A veces un muchacho auxiliar agarra el tambor por debajo y lo alza un poco, dejando que el tamborero en ese momento, tenga libres sus manos para la percusión" (1952-1955, v. III: 436).

El tocador de la caja o ngoma percute la membrana con ambas manos, combinando diversas formas de golpes sobre el centro y borde de la superficie. Entre las formas más frecuentes de golpes, pueden distinguirse el golpe abierto, tapado y de bajo; este último resulta el más grave, porque se efectúa al centro de la membrana.

En el otro tambor, las observaciones de campo y los datos aportados por los informantes, permiten establecer dos variantes fundamentales. La primera consiste en la percusión de la membrana con ambas manos libres; la segunda combina la percusión de los golpes de la mano derecha con la de un palo que el músico sostiene con la izquierda. Esta última forma de ejecución le posibilita al tocador percudir con el palo no sólo en la membrana, sino también en la superficie lateral de la caja de madera, lo cual enriquece, desde el punto de vista tímbrico, la participación del kimbandu en el conjunto instrumental de la makuta.

Otra modalidad de ejecución para ambos tambores fue revelada por un informante cienfueguero. Según su testimonio, en el municipio Abreus, los tambores de makuta se tocaban de un modo particular: el mayor se percute con sendos palos, mientras en el menor se hacía con dos correitas de cuero.³⁵ Esta variante no se ha localizado en otras regiones del país.

Función musical y social

El conjunto instrumental de la makuta está integrado por los tambores de makuta, un idiófono de percusión directa de madera o metal y un par de pequeños idiófonos de sacudimiento.

En los conjuntos instrumentales que aún se mantienen como tradición activa, el número de tambores es de dos; pero en algunas localidades donde el instrumento ya está extinguido —como Martí y Jovellanos, provincia Matanzas—, los informantes plantean que tocar makuta se hacía con tres tambores, del mismo modo que ocurría con el toque de yuka.³⁶

Antiguamente, en el cabildo San Antonio Congos Reales de Trinidad también se tocaba con tres tambores: el egyuki o caja principal, la caja mayor o bombo y el marcador; pero ya en 1981 el conjunto había quedado reducido a dos tambores: la caja principal y el bombo; instrumento que también acostumbran a identificar como marcador, porque su toque resume la figuración rítmica que antes se distribuía entre los dos membranófonos.

En el conjunto se necesita la presencia de un idiófono de percusión cuyo timbre se diferencie con claridad del sonido de los membranófonos y permita establecer una franja metrorrítmica que actúe como línea conductora dentro de la resultante rítmica general del toque, de ahí que se recurra a la sonoridad de una superficie de metal o madera percutada. En el primer caso, el recurso más difundido es una guataca percutada o una reja o diente de arado, mientras, en el segundo, lo más frecuente es que los tocadores aprovechen la sonoridad de la propia caja acústica de uno de los membranófonos y percutan con una o dos

35 Felipón, n. 1899. Abreus. Cienfuegos, 1984 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

36 Nazaria Pérez (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.); Miguelina Baró Céspedes (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC); Marta Fresneda Calvo, n. 1920. San José, Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).



Ejecución de tambores de makuta. Cabildo de Congos Reales San Antonio. Trinidad, Sancti Spiritus, 1981.

varillas de madera sobre la superficie lateral inferior de ésta.

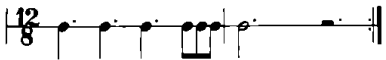
Las pequeñas maracas de pulsera conocidas como nkembis resultaron un elemento organológico muy típico en los conjuntos instrumentales de la makuta. Entre los tamboreros de makuta, el cajero principal acostumbraba a atar a sus muñecas un par de nkembis de güira cimarrona o de maruguitas de latón, cuya sonoridad se integraba a la percusión rítmica de la membrana. Según los datos ofrecidos por los informantes, es posible suponer que estos idiófonos se fueron extinguiendo en el transcurso de las últimas dos décadas; en la actualidad, su uso resulta muy esporádico y sólo se limita al cabildo Congo Kunalungo de Sagua la Grande.

La función musical y social más significativa de este conjunto instrumental consiste en el acompañamiento de los cantos y las danzas que se realizan durante la celebración religioso-festiva de la makuta, lo cual no sólo incluye los llamados cantos y bailes de makuta, sino también los toques ceremoniales de saludo que inician la fiesta, y los cantos y toques ceremoniales correspondientes a la tradición de cada cabildo.

Los toques de inicio o saludo están destinados a rendir honor a las deidades y máximas jerarquías del cabildo. Tienen un diseño rítmico muy sencillo que se reitera mientras dura la acción de saludo; comúnmente se ejecuta sólo por el tambor mayor o caja y no acompaña canto. Un ejemplo de este tipo lo acostumbra a efectuar los tocadores del cabildo de Congos Reales San Antonio de Trinidad antes de comenzar la ceremonia festiva. Un grupo de jóvenes investigadores villaclareños reconstruyeron los pasos de esta ceremonia a partir de datos testimoniales y establecieron la siguiente descripción: "consistía en avanzar tres veces hacia el altar, tocar la esquina y retroceder hasta el medio de la puerta de entrada; en el último retroceso entraba el abanderado y la mayordoma seguida de los congos, todos formaban círculos y le daban tres vueltas al tambor, que se encontraba al centro, siendo percutido por su ejecutante con un toque lento y solemne" (Mendoza, 1986, no. 85: 58).

El toque consta de un grupo rítmico integrado por siete sonidos en una distribución métrica binaria equivalente al compás de 4/4 o ternaria en compás de 12/8; y que puede representarse del siguiente modo.³⁷

37 Las transcripciones correspondientes al análisis musical fueron relaizadas por: María Elena Vinueza, toque de saludo, 1989; Isabel Rosell, cantos y toques del cabildo Congo Kunalungo, 1990, y Miriam Lay, toque del cabildo San Antonio de Palmira, 1987.



El baile o marcha de la bandera del cabildo Congo Kunalungo constituye otro ejemplo de toque acompañante de una danza ceremonial; en la actualidad, sólo se conserva en sus acciones religiosas esenciales. No obstante, Fernando Ortiz tuvo la oportunidad de observarla en toda su complejidad y la describió del siguiente modo: “Un bailaror como corifeo, cantando y llevando una gran bandera va frente a los bailarores, agrupados tras este que los guía y responde a su cantao con un estribillo (...) Los bailarores inclinados hacia adelante, con las piernas en flexión y a pasos breves, van cantando a compás y marchando desde el sitio de los tambores, hacia el altar. Al llegar a éste retroceden todos apresuradamente sin volver las espaldas, reculando hasta el lugar de los tambores desde donde comienza un nuevo avanzar hacia el altar en la misma actitud de homenaje ceremonial. Así una y otra vez, todos tras el abanderado que en tanto va ondeando repetidamente la bandera sobre la cabeza de los bailarores, sobre los espectadores y luego frente al altar, humillándola ante éste” (1952-1955, v. III: 433).

Esta marcha ceremonial también incluía el recorrido hasta un pozo cercano donde estaba el fundamento principal del cabildo. Según señalan los actuales responsables del templo de Kunalungo, la acción re-

Tambores de makuta del cabildo Congo Kunalungo. Sagua la Grande, Villa Clara. Dibujo de Mario González, 1995.



ligiosa se acompañaba con el canto de la bandera, cuyo toque se asemeja a los que acompañan el repertorio de cantos de makuta que conserva este núcleo portador.

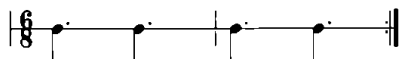
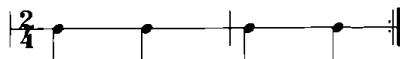
Cada cabildo congo tiene su propio repertorio de cantos y sus formas peculiares de acompañamiento rítmico; sin embargo, pueden definirse de modo generalizador las funciones musicales correspondientes a los instrumentos que integran el conjunto.

De acuerdo con la forma de acentuación rítmica predominante en el canto, en los toques de makuta podrá apreciarse una mayor o menor tendencia a la distribución métrica binaria o ternaria que, según el sistema de escritura musical convencional, corresponde a los compases de 4/4 o de 12/8.

De los toques de makuta que pueden servir para ejemplificar el comportamiento peculiar de cada instrumento, nos referiremos a los que caracterizan a dos conjuntos ya mencionados: los del cabildo San Antonio de Palmira y del cabildo Congo Kunalungo, escogidos por representar variantes muy definidas en cuanto a la composición del conjunto, empleo de uno u otro idioma de golpe directo —guagua o guataca— y predominio de la distribución métrica binaria o ternaria en los grupos rítmicos que ejecutan.

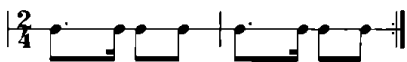
Entre los membranófonos, el kimbandu, llamador, abridor o bombo es el instrumento encargado de sentar la base metrorrítmica de todo el toque, por lo que asume un diseño rítmico muy simple y constante, que sirve de referencia o línea conductora tanto a la caja, como a los idiófonos que se suman al conjunto.

En el toque del cabildo San Antonio de Palmira, el diseño rítmico del kimbandu consiste en la reiteración de un sonido coincidente con el pulso métrico del compás, pero en correspondencia con la distribución métrica del canto —binaria o ternaria— y la relación que ocurre entre este toque y los figurados rítmicos que interpretan los demás instrumentos, a lo cual estará condicionado por el grado de complejidad y destreza que alcancen los tocadores de la caja y del idiófono de percusión directa.

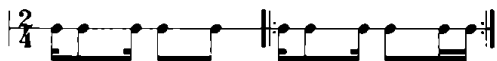


En el toque del cabildo Congo Kunalungo, el kimbandu ejecuta un diseño rítmico un poco más complejo, de distribución métrica binaria y que aparece en dos variantes directamente relacionadas con los diseños rítmicos del canto. La primera variante

estriba en la reiteración de un grupo integrado por cuatro sonidos.



La segunda variante está integrada por cinco sonidos, entre los cuales el efecto rítmico más significativo es el sincopado de la primera parte del grupo.

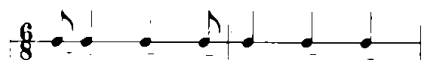


Durante un mismo canto sólo se mantiene una de estas dos variantes.

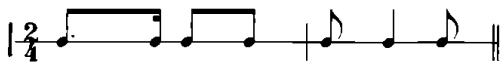
El toque de la guataca o de la guagua se caracteriza por la reiteración de un grupo rítmico breve y segmentado, cuya extensión máxima corresponde a 12 unidades métricas de distribución ternaria.

En su reiteración a través de todo el acompañamiento instrumental del canto, el músico procura mantener la misma calidad tímbrica y frecuencial entre todos los elementos componentes del grupo, convirtiendo la relación de acentos en el aspecto de mayor significación para determinar su inicio y final.

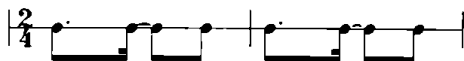
Las características antes mencionadas se mantienen en uno u otro tipo de toque de makuta, aun cuando cambien sus relaciones temporales y de distribución métrica, pues esto último está condicionado por la tradición musical particular de cada conjunto ejecutante. Por ejemplo, en el conjunto del cabildo San Antonio de Palmira, el idiófono es una guataca y el grupo que ejecuta responde a la distribución ternaria equivalente a 12/8 o 6/8.



En el toque de la guagua del cabildo Congo Kunalungo, la distribución métrica se aproxima más a la binaridad y, por ello, el grupo queda expresado en el compás convencional de 4/4 o de 2/4, si la idea melódica condicionada por el texto del canto así lo requiriese. El grupo se estabiliza en una relación temporal fundamental que sirve de base a otras variantes adoptadas por el tocador, según el perfil rítmico del canto.



A causa de la coincidencia del inicio del grupo con la acentuación métrica del compás; en algunos casos, el músico estabiliza su toque en la reiteración de la primera parte del grupo, lo cual causa el siguiente resultado.



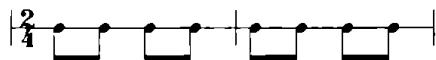
El tocador de la caja toma como línea rítmica conductora la resultante sonora de la relación llamador-guagua o llamador-guataca y estructura su improvisación a partir de una guía rítmica interna que puede reducirse a un figurado muy simple, directamente condicionado por la subdivisión métrica ternaria o binaria del grupo referencial que ejecuta el idiófono.

Así tenemos que en los dos ejemplos antes mencionados, el cajero define como base rítmica improvisatoria las siguientes figuraciones.

Toque del cabildo San Antonio de Palmira



Toque del cabildo Congo Kunalungo



A partir de estas figuraciones básicas, el cajero elabora diseños rítmicos cada vez más complejos y que a su vez incorporan elementos rítmicos ya estabilizados en el toque del idiófono.

Antiguamente, el toque de la caja debió enriquecerse de manera notable en su interrelación con el baile, pero en la actualidad el componente danzario ha quedado prácticamente desintegrado, y eso atenta contra un mayor nivel de improvisación musical por parte del cajero.

A continuación se ofrecen las variantes más usuales a las que recurren los cajeros de los conjuntos instrumentales que han servido de ejemplo; puede verificarse su marcada relación con el toque del idiófono.

The image displays two musical sections: Guataca and Guagua. The Guataca section consists of five measures in 6/8 time. The first measure is the Guataca melody, followed by five different Caja patterns labeled a through e. The Guagua section also consists of five measures in 2/4 time, starting with the Guagua melody and followed by five different Caja patterns labeled a through e.

Los nkembis se incorporan al conjunto a partir de los movimientos del cajero; por ello, aunque se suman al volumen sonoro general, no responden a un diseño rítmico determinado. Su resultado sonoro depende, en cada caso, de los movimientos más fuertes ascendentes o descendentes, que haga el tocador para percudir la membrana.

Asimismo, Fernando Ortiz menciona el empleo de una pequeña campanilla de cobre o *ngunga* y de una maraca o nsansi, las cuales —según considera él mismo— fueron introducidos a partir de prácticas instrumentales del culto lucumí, con una función musical que se limita a marcar el pulso métrico del canto y toque (1952-1955, v. III: 435). Aunque Ortiz no lo aclara, la información reunida durante los tra-

bajos de campo ejecutados por el CIDMUC en toda la región centro-occidental del país, nos hace suponer que la observación anterior se refiere al conjunto instrumental del cabildo Congo Kunalungo, en el cual hasta hace pocos años se utilizó la maraca y aún se mantiene la costumbre de que la cantante principal marque el pulso métrico del canto con una pequeña campanita de cobre, que también le sirve para indicar a los tamboreros y demás cantantes que va a iniciar o concluir un canto.

En el Casino Congo de Lajas se emplea una maruga: es decir, un sonajero con el recipiente de lata en forma de doble cono unido por las bases, con mango del mismo material.³⁸

38 Catalina Olano Terry, n. 1909. Lajas, Cienfuegos, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

Los cantos de makuta se caracterizan por presentar una línea melódica breve, segmentada, directamente condicionada por la pronunciación silábica del texto y estructurada a partir de uno o dos grupos sintácticos muy cercanos al perfil rítmico del toque, que se repiten con ligeras variantes a lo largo de toda la ejecución. La interpretación de estos cantos está a cargo de un cantante principal en función de solista y de un coro integrado por todos los participantes.

A diferencia de lo que ocurre con el canto y el toque, la makuta, como expresión danzaria, está prácticamente extinguida en el contexto folclórico-popular. De ella sólo quedan algunas referencias bibliográficas y el testimonio de personas que la bailaron o presenciaron en su juventud. Esos datos y la coincidencia entre algunos aspectos del comportamiento danzario recordado en distintas localidades de la región centro-occidental de la Isla, nos permiten definir la makuta como una danza de parejas no enlazadas, cuyo número estaba condicionado por la cantidad de individuos —hombres y mujeres— capaces de bailar y de seguir correctamente el orden de acciones danzarias que impuso en cada grupo la tradición coreográfica. Como aspecto distintivo, se menciona el marcado movimiento de hombros, brazos un poco extendidos hacia adelante, piernas ligeramente flexionadas y pasos cortos.

La coreografía podía incluir la distribución de parejas en dos hileras de hombres y mujeres por separado o el movimiento de todos en rueda o círculo. Otro aspecto importante era el intercambio de palmadas o la ejecución individual de éstas con una relación rítmica hacia el toque y canto. También se insiste en el *vacuao*, acción simbólica de posesión del hombre hacia la mujer y expresado en un movimiento pélvico de ambos miembros de la pareja (León, 1974: 60; Ortiz, 1952-1955, v. I: 78-80).³⁹

Al conjunto instrumental de la makuta también le corresponde el acompañamiento del canto durante las conmemoraciones mortuorias de personas pertenecientes, de una manera u otra, al núcleo portador. Antes de 1959 se acostumbraba a efectuar el velorio en el recinto del cabildo y allí mismo se ejecutaban las acciones necesarias para despedir al difunto de acuerdo con su jerarquía religiosa; con posterioridad, cuando por razones de higiene y salud pública quedó establecido que los velorios se realizaran en los locales habilitados para ese fin, se modificó la tradición religiosa y desde entonces resulta habitual trasladar los tambores hasta la casa del difunto y allí llevar a cabo la ceremonia religiosa.

Las escasas agrupaciones que aún conservan los tambores de makuta, atribuyen a estos instrumentos musicales un alto grado de significación religiosa y social que los lleva a considerarlos como "tambores de fundamento"; es decir, objetos de culto que requieren de ceremonias y consideraciones especiales por parte de los tamboreros y participantes en la celebración. Aunque todos los elementos del conjunto

poseen este valor, a la caja se le concede una mayor importancia religiosa.

Para que adquiera este valor extramusical, un tambor de makuta debe ser sometido a un proceso consagradorio que se realiza inmediatamente después de su construcción. En esta consagración, el instrumento adquiere su "fundamento"; es decir, los elementos materiales o los valores espirituales que le otorgan la capacidad mágica de cumplir su función religiosa en la actividad social y ritual del grupo portador, y al mismo tiempo queda definitivamente unido al "fundamento" o "prenda" principal del cabildo o de la casa-templo en cuestión.

Cada año antes de iniciar la fiesta dedicada a ese fundamento o entidad mágica principal, los tambores son homenajeados de nuevo para reactivar o refrescar los poderes de la deidad que supuestamente habita dentro de ellos. Por eso, a las tareas habituales de cambiar los cueros o reparar las cajas acústicas, se suma la ceremonia de *dar de comer al tambor*. Al respecto señala Fernando Ortiz: "a los tambores de makuta se les da también 'comida' como a los batá. Se les ofrece un gallo para ellos sacrificado, la sangre y los ñales y manteca de corajo como a los tambores yorubas; pero a los congos se les presenta además jenjibre, ciertas pelotas de maíz con fiame, sacusacu, pimienta de Guinea, rociada de aguardiente, sahumero de tabáco y velas esotéricas para encender" (1952-1955, v. III: 441).

En 1985, Pedro Alfonso Samá, al referirse al significado religioso de los tambores del cabildo Congo Kunalungo, corroboró la información dada por Ortiz y agregó que lo importante es que al tambor se le dé un poco de toda la comida preparada, incluso esto justifica la costumbre de rociarlos con cerveza.⁴⁰

La desintegración de muchos aspectos de todo este complejo religioso-festivo, imposibilita establecer en la actualidad un sumario completo de todas las acciones destinadas antiguamente a demostrar el respeto del grupo hacia los tambores. Mas, Fernando Ortiz ofrece algunas descripciones que demuestran ese comportamiento religioso-ceremonial, del cual forma parte esencial el instrumento musical: "los bailes de makuta suelen comenzar por un saludo ritual. Un personaje del Cabildo pronuncia arrodillado ante un altar ciertas frases 'en lengua'; luego hace con yeso una cruz en el suelo frente a los tambores (que están juntos en el lado opuesto al altar, frente a éste), sendas en las cajas de los tambores, en la cabeza de cada tamborero y en la frente propia. Terminada esta preparación ritual, el oficiante da unas palmadas y comienza la música su toque o sikangoma y con ésta los bailes de hombres y mujeres" (1952-1955, v. III: 433).

Al abordar la función musical de los tambores, se mencionó este tipo de ceremonia de saludo; sin duda, en la cita anterior, Ortiz se refiere al inicio de una fiesta en el cabildo Congo Kunalungo, pero esa misma participación del instrumento musical se ha ob-

39 Miguclina Baró Céspedes (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

40 Pedro Alfonso Samá, n. 1917. Sagua la Grande, Villa Clara, 1985 (Diario de campo. Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 32-37).

servado en el cabildo de Congos Reales San Antonio de Trinidad y en el cabildo San Antonio de Palmira. De esta última, Rolando Rodríguez, tamborero y responsable principal del cabildo, explica: "El toque de makuta comienza con una ceremonia que consiste en llevar la caja a cada una de las puertas de la casa que den a la calle; se dan dos toques en el parche y se echa agua hacia afuera para espantar a los espíritus".⁴¹

Cada bailarín tiene que saludar al tambor y, además, pagar un "derecho" que se expresa depositando la suma de dinero que le sea posible en una jicara situada delante o a un lado del tambor mayor.

Los tamboreros tienen que haber sido especialmente consagrados para esa función, lo cual les impone ciertas normas de comportamiento individual o social, vigentes durante la celebración religioso-festiva.

En las fiestas de makuta también suele ocurrir el estado de trance o posesión por parte de cualquier participante iniciado. En ese caso, el tamborero está encargado de contribuir a través de su toque a que se logre la supuesta presencia de la deidad en el individuo que ha demostrado su predisposición a "subirse" o "montarse".

Historia

Los tambores de makuta hallan su antecedente en los tambores con tensión de cuero clavado que, según expresa Bernhardt Ankermann, están presentes en un territorio que abarca la mitad meridional del continente africano y se extiende por la costa occidental hasta alcanzar la región de Loango (1901, Heft. I: 94). En sus estudios acerca de los tambores del Congo Belga y de Ruanda-Urundi (Zaire), Olga Boone corrobora los criterios de Ankermann y precisa que los tambores de cuero clavado cubren más de la mitad del territorio del Congo Belga y se utilizan por los pueblos que habitan la región sudeste, el Bajo Congo y una parte interior de la gran curva del río Congo (1951: 92).

Durante las investigaciones de campo hechas por el equipo de musicólogos del CIDMUC en la República Popular de Angola, pudo comprobarse que este sistema de tensión también prevalece en las norteñas provincias de Zaire y Uige, cuya composición étnica fundamental es baongo y ambundu (Vinueza y Pérez, 1986, no. 8: 67-88).

Olga Boone señala que este sistema de tensión por cuero clavado no se aplica de la misma manera en todas partes, y también resulta variable la forma de la caja de resonancia (1951: 92). De ahí que reconocza tres formas regionales que denomina *forma del Bajo Congo*, *forma Katanga* y *forma Ecuatorial*. Cada una de éstas incluye numerosas variantes de unimembranófonos clavados; sin embargo, en una primera relación comparativa con las fotos, láminas y características tipológicas que ofrece, podemos definir que los tambores de makuta tienen su antecedente morfológico en la primera de estas tres formas regionales propuestas por Olga Boone.

La forma del Bajo Congo presenta como características más relevantes, el biselado del borde superior de la caja de resonancia, el clavado de la membrana con estacas de madera muy finas y la marcada tendencia a decorar las cajas de los tambores, la cual fue, según Boone, una costumbre desarrollada en el Bajo Congo a partir de "la influencia de los misioneros europeos que durante muchos años ocuparon y penetraron culturalmente esa región" (1951: 92).

Las peculiaridades antes señaladas pueden encontrarse, de una u otra manera, en los tambores de makuta que se conservan o en los relatos de informantes de edad muy avanzada. Por ejemplo, los tambores del cabildo San Antonio de Palmira tienen una forma muy propia en la caja de resonancia, la cual ya se mencionó en parte en el acápite dedicado a la construcción: el ngoma posee una especie de bota o base en la región inferior, a lo que se suma el detalle de biselado en el borde superior, el cual, a pesar de las numerosas transformaciones sufridas en el sistema de tensión del instrumento, puede apreciarse. En la decoración de los tambores de makuta predomina el símbolo patrio del escudo y los colores de la bandera cubana, lo cual puede relacionarse con el interés ceremonial y jerárquico que caracteriza todos los aspectos de la celebración festiva, pues los cabildos congo reconstruyeron o reinterpretaron, en buena parte, las concepciones ceremoniales que se implantaron en el antiguo Reino del Congo.

El Reino del Congo tuvo su centro de poder en Mbanza Congo, ciudad convertida al catolicismo en el siglo XV y desde entonces bautizada como San Salvador. Este dato resulta muy significativo si se considera que muchos de estos cabildos se distinguieron con el calificativo de *cabildos de congos reales*, y que sus fundadores también se identificaron como congo real o congo angunga; en este caso, ngunga en kikongo significa campana, lo cual convierte el término en una denominación étnica regional que identifica a los individuos procedentes de la ciudad de la o las campanas, rasgo muy peculiar de San Salvador.

Existen otros datos de carácter etnocultural que pueden coadyuvar a precisar la procedencia de los creadores iniciales de los tambores de makuta; por ejemplo, el hecho de que a muchos de ellos se les señale como congos portugueses; es decir, procedentes de la región ya ocupada por Portugal desde el siglo XVI, o que en sus cultos se tomara como figura de relación sincrética a San Antonio de Padua, patrón de Lisboa por ser quizá la figura o imagen católica más conocida para ellos. Mas, eso no resulta lo más relevante en el análisis, porque, si bien dentro de los cabildos lo congo real lograsen quizás un predominio numérico o una mayor incidencia por su conocimiento de modelos culturales más cercanos a los propuestos por el medio colonial de Cuba, no es menos cierto que en cada núcleo portador concurren individuos muy diversos en cuanto a su procedencia étnica y cultural, e incluso una misma procedencia étnica y regional pudo estar marcada por diferencias en la conformación sociocultural del individuo. Por tanto,

41 Rolando Rodríguez Hernández (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

en la concepción organológica de los tambores de makuta, lo más importante radica en que se sintetiza toda una tradición musical del pueblo baongo, actualmente dividido por las fronteras geográficas y políticas de las repúblicas de Angola, Congo y Zaire.

No puede precisarse cuándo se construyeron los primeros tambores de makuta en Cuba, pero por su significación en el contexto social y religioso del cabildo, posiblemente, su empleo date de los siglos XVII y XVIII.

Los tambores de makuta que aún se conservan pertenecen a cabildos fundados en la segunda mitad del siglo XIX y su confección corresponde a ese período o a los primeros años del siglo XX; es decir, por la fecha aún resulta probable que tanto la construcción como la consagración se hayan realizado o dirigido por los congo o sus descendientes inmediatos.

Esos tambores han sufrido numerosos cambios morfológicos que, en su resultado actual, los transforma en exponentes de todo un proceso de desarrollo técnico y constructivo que va desde los modelos más cercanos al antecedente, hasta soluciones sólo posibles en el medio cubano. Es decir, desde el tronco de madera ahuecado con la membrana clavada hasta la caja abarillada con el sistema de tensión de membrana apretada con aro y llaves de tensión, que a su vez convierte al tambor de makuta en antecedente de un instrumento tan nacional como la tumbadora.

En el siglo XIX y hasta la primera mitad del XX, los tambores de makuta abundaron en la región centro-occidental del país, en proporción al área de expansión de los cabildos de origen congo y de las sociedades que les sucedieron como agrupación religiosa y social. En algunas localidades de las provincias orientales también existen datos que demuestran la antigua presencia de cabildos congo, sin embargo —por el nivel de información que se posee hasta el momento—, no resulta posible afirmar que los membranófonos utilizados hayan sido precisamente tambores de makuta.

De la existencia histórica en la región occidental, pueden ofrecerse algunos ejemplos: informantes de Güines, Nueva Paz y San José, provincia Habana, recuerdan que en su infancia vieron bailar y tocar la makuta en sus respectivas localidades, y algunos de ellos mencionan incluso a sus abuelos como bailarines o tocadores de esas fiestas.⁴² En Matanzas, la makuta es recordada en todos los municipios con excepción de la Ciénaga de Zapata, pero aún con más énfasis en las localidades del centro y norte de la provincia.⁴³

En Cienfuegos no sólo se tocó la makuta en las sociedades de Lajas, Palmira y la propia capital provincial, sino se celebró en otras localidades, como Aguada de Pasajeros, donde aún se señalan las fies-

tas de makuta que hasta la década del 50 se hacían en la casa de Ma Julia.⁴⁴

En la actualidad, la existencia física de estos membranófonos se reduce a cinco localidades de la región centro-occidental: Sagua la Grande y Ranchuelo, en Villa Clara; Palmira y Lajas, en Cienfuegos, y Trinidad, en Sancti Spiritus. En todos los casos se trata de conjuntos instrumentales de los antiguos cabildos o sociedades que funcionaron en esas ciudades; desde el punto de vista de la conservación material del instrumento, su estado aún es satisfactorio, pero su función musical se hace cada vez más limitada, a causa del propio proceso de desintegración que afecta a todo el complejo religioso-festivo. Los tambores del Casino Congo de Lajas ya no se tocan y lo mismo ocurre con los tambores del antiguo cabildo de Ranchuelo.

En los conjuntos instrumentales de la makuta aún existentes físicamente y en los que describen los informantes en las áreas de existencia histórica, predominan las cuatro primeras variantes tipológicas planteadas en el acápite de descripción y clasificación, y en todos los casos resulta frecuente la combinación de dos o más variantes dentro de los tambores que integran un mismo conjunto instrumental.

La quinta variante es el resultado de un particular proceso de transculturación bantú-carabalí acaecido en la región trinitaria y que caracterizó a los membranófonos del área (Pérez Fernández, 1982: 6-9); como ejemplares únicos se conservan los tambores del cabildo de Congos Reales San Antonio de Trinidad.

Tambores del conjunto biankomeko⁴⁵

Descripción y clasificación

Son cuatro unimembranófonos de caja tubular, cilíndrica o cónica, abiertos, independientes, y con la membrana sujeta y tensada por la atadura o el apretamiento de sogas o cáñamo y tirantes de tensión que se enlazan a una faja o enrollado del mismo material colocado en la región media central de la caja de resonancia y ajustada con cuñas parietales de tensión (211.211.11-8523), (211.251.11-8523), (211.251.11-9123), (211.211.11-9123).

Terminología

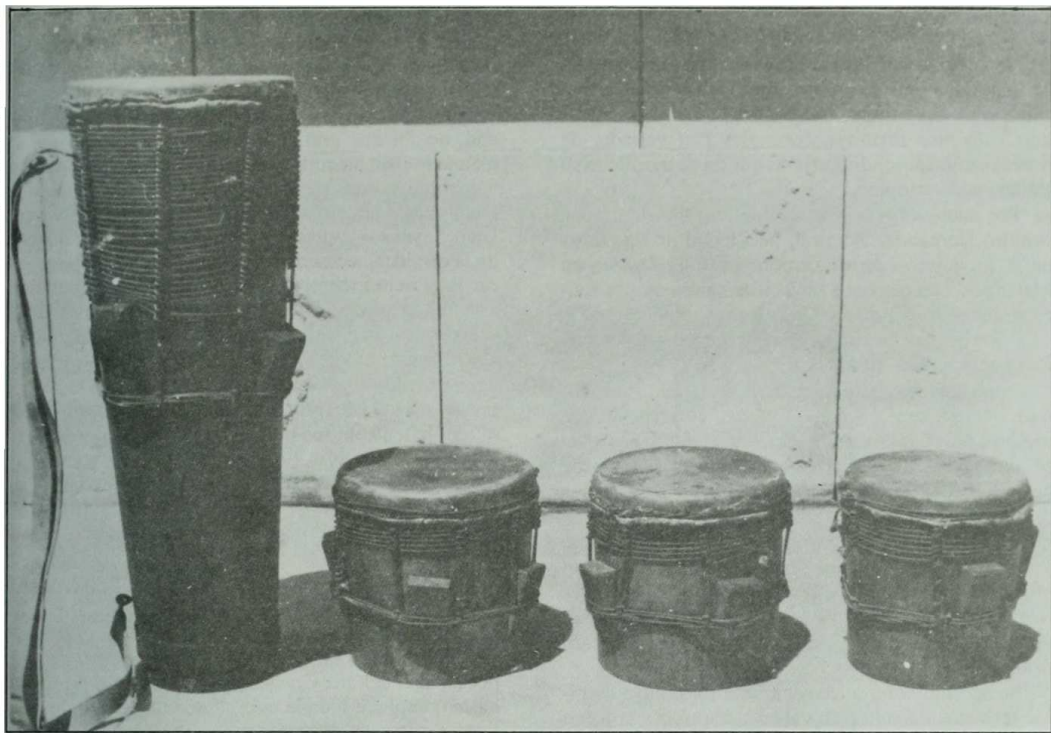
En la actualidad, los tambores que integran el conjunto biankomeko son denominados por los portadores de la tradición abakuá con términos procedentes de la lengua efik, que constituye, en lo esencial, la base del vocabulario abakuá o *ñañigo*.

42 Marta Fresneda Calvo. San José; Pablo Padilla, Nueva Paz; Ángel Tarafa. *Pituri*, n. 1919. Nueva Paz; todos en Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).

43 Nazaria Pérez. (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.); Miguelina Baró y Evangelio Drake (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

44 José Amaro Reyes, n. 1910 (?). Aguada de Pasajeros, Cienfuegos, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

45 Lino A. Neira Betancourt, autor.



Tambores del conjunto biankomeko, pertenecientes al Museo Nacional de la Música, 1981.

El vocablo *enkomo* se emplea como genérico de tambor y suele aplicarse a los tres más pequeños del conjunto, mientras el mayor se conoce como *bonkó* *enchemiyá*.

Según el *Diccionario efik-español* —citado por Enrique Sosa— *enkomo* significa “pequeño tambor parlante” (1982: 398). De manera particular, cada uno de estos tambores recibe los nombres de *obi apá*, *kuchi yeremá* y *biankomé* o *binkomé*. Ortiz añade otros posibles términos aparecidos en alguna vieja libreta ñañiga: *enkómo ibá*, *enkómo baibá* y *enkómo eróibá*, a los cuales adjudica una supuesta significación como numerales de uso poco común (1952-1955, v. IV: 20). A estos tambores también se les conoce con las denominaciones castellanas de *dos* o *salidor* para el *obi apá*, *tres* para el *kuchi yeremá* y *uno* o *un solo golpe* para el *biankomé*. Tales vocablos se corresponden con la función musical de cada instrumento dentro del conjunto.

Respecto del *bonkó enchemiyá*, Ortiz indica que, en idioma efik, *bonkó* es una palabra formada por la partícula *bo* “hablar” seguida de los vocablos *nkpo*, que significa “una cosa” o *ekpó* “espíritu desencarnado” y “pescado”; según deduce *bonkó* “no significa sino ‘tambor parlante’ o ‘espíritu’ o ‘pescado’ que ‘habla’.” También refiere criterios de otros autores: según Adams es un “juego” o baile de *Egbó* —o sea, de *Ékpe* o *Ékue*—, y añade que *bonkó* es cierto “grande” per-

sonaje de dicha sociedad; para Goldie, *Eboñkó* es uno de los principales personajes de esa hermandad africana del *Egbó* o *Ékue* (1952-1955, v. IV: 37).

Enchemiyá o, simplemente, *enchemi* son vocablos formados tal vez por las palabras efik: *eyén-imán-iyá* o *eyén-imán-iyak*, que Ortiz interpreta como “ser nacido de la misma sangre, familia o fraternidad de la Madre” o “de la estirpe o fraternidad del pescado”. Asimismo apunta, como otra posibilidad, que *enchemiyá* provenga de las voces *nem* “contentar”, *sem* “hablar” e *iyá* “madre”, significando que el *bonkó* habla para contentar a la madre; es decir, al *Ékue* (1952-1955, v. IV: 37-38). Todo esto puede relacionarse con la leyenda que sirve de fundamento mágico-religioso a las sociedades abakuá. En el vocabulario abakuá, las cuñas que forman parte del sistema de tensión se denominan *itón* o *bekuma* (1952-1955, v. IV: 12) y al cuero o parche se le llama *arosobi* o *ekóko* (1952-1955 v. IV: 6).

A los tocadores de los tambores *enkomo* se les conoce como *moni-enkomo*, mientras a quienes ejecutan el *bonkó enchemiyá* se les otorga la categoría de *moni-bonkó*, que indica una jerarquía y función dentro de la sociedad abakuá. Del mismo modo, a la tarea de tocar los itones —palos percutientes que golpean la caja del *bonkó*— se llama *moni-itón* u *obón-palito*. El cantante solista recibe el nombre de *moruá-yuansa*.

Construcción

La construcción de los tambores abakuá se ha realizado históricamente de manera artesanal; aunque, con el transcurso del tiempo, las técnicas constructivas, así como algunos recursos materiales han variado, de acuerdo con las condiciones en que ha desarrollado su trabajo cada artesano.

Por intermedio de dos reconocidos constructores, Ramiro Hernández Almiral, de Ciudad de La Habana, y Francisco Lázaro Zamora Chirino, *Minini*, en Matanzas,⁴⁶ quedaron establecidas cuatro etapas fundamentales en la confección de los instrumentos: de la caja de resonancia, de las cuñas, preparación del parche y ensamblaje-enjicado.

Como madera para la caja, en Cuba se utiliza comúnmente cedro macho y, a veces, el aguacate, seleccionados por su poco peso y calidad acústica. *Minini* refirió que ha llegado a emplear madera de ceiba y palma, de manera experimental con buenos resultados.

Antiguamente, todo el trabajo se hacía a mano, y aunque hoy día se observa el uso de un torno mecánico para facilitar las tareas de acabado exterior de la caja, en lo esencial se mantiene la tradición del ahuecado a mano, por tratarse de tambores de fundamento.

Se acostumbra a seleccionar un tronco cuya longitud resulte suficiente para confeccionar todo un juego de tambores abakuá. En este sentido, los constructores tienen en cuenta que el bonkó enchemiyá no sobrepasa generalmente los 1 000 mm de altura y que la suma de las alturas de las cajas de los tres enkomo no debe exceder la del bonkó.

Cortados los bolos de madera, se marcan en la parte superior, para proceder al ahuecamiento. El vaciado del cuerpo se hace con barena, trinchá, garlopa y mandarina, y para tales fines queda excluida la posibilidad del fuego por razones religiosas. El grosor del cilindro llega a alcanzar un promedio de 19 milímetros.

El exterior de la caja se perfecciona con el trabajo de lijado, hasta alcanzar una forma tubular cilíndrica o cónica. La madera no se pinta ni barniza, aunque esto último puede apreciarse de manera excepcional en tambores rituales, que son "decorativamente sobrios", como apuntara Ortiz (1952-1955, v. IV: 5).

Las cuñas no se hacen con cedro porque, según el viejo proverbio abakuá, "itón beretá echitube itón"; es decir, no hay peor cuña que la del mismo palo (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 12). Se construyen con madera muy dura como el ácana y la majagua, pues, como medio tensor, deben soportar los fuertes golpes del "maceteo". Se emplean en juegos de cuatro para cada instrumento, aunque su número puede incrementarse, si resulta necesario para la afinación.

El cuero o parche de los tambores se toma de la piel de un chivo o *embori*. A cada tambor del juego se le destina un área de esa piel. Así, la del cogote del animal, por ser la más flexible, resistente y de mayor so-

noridad, se prepara para el bonkó enchemiyá. El cuero debe curarse según los procedimientos tradicionales de cal y ceniza, y lavarse con una solución detergente. Sin embargo, algunos informantes opinan que curar el cuero con cal y ceniza puede afectar su durabilidad, de ahí que prefieran el detergente como único elemento para su curtido. La última parte del proceso constructivo consiste en el *enjicado* o *atirantado* de la membrana. Para esto se requiere de un aro de fibra vegetal flexible —bejuco de rascabarriga— o de sogá y de la cantidad necesaria de cáñamo o curricán para hacer los tirantes tensores y la faja del mismo material, esta última quedará situada hacia la región central de la caja de resonancia de cada tambor.

Antes de colocarse, el cuero debe sumergirse en agua un mínimo de 24 horas. Todavía húmedo se extiende sobre el extremo superior de la caja y se ciñe con el aro de tensión; los bordes de la piel se doblan hacia arriba, se enrollan y cosen hasta cubrir completamente el aro. En la región más cercana a este aro, se perfora la membrana con una serie de orificios equidistantes, cuyo número depende de la circunferencia del tambor.

La sogá o cáñamo para los tirantes se inserta por el primero de los orificios, va por detrás del aro, baja hasta el lugar donde quedará colocada la faja y se vuelve a introducir por el orificio de entrada para pasar por encima del aro y penetrar por el orificio siguiente hasta completar toda la circunferencia del parche. La faja consiste en cuatro o más vueltas de la misma sogá o cáñamo, apretadas entre sí, por las cuales pasan las lazadas hechas con el extremo inferior de los tirantes.

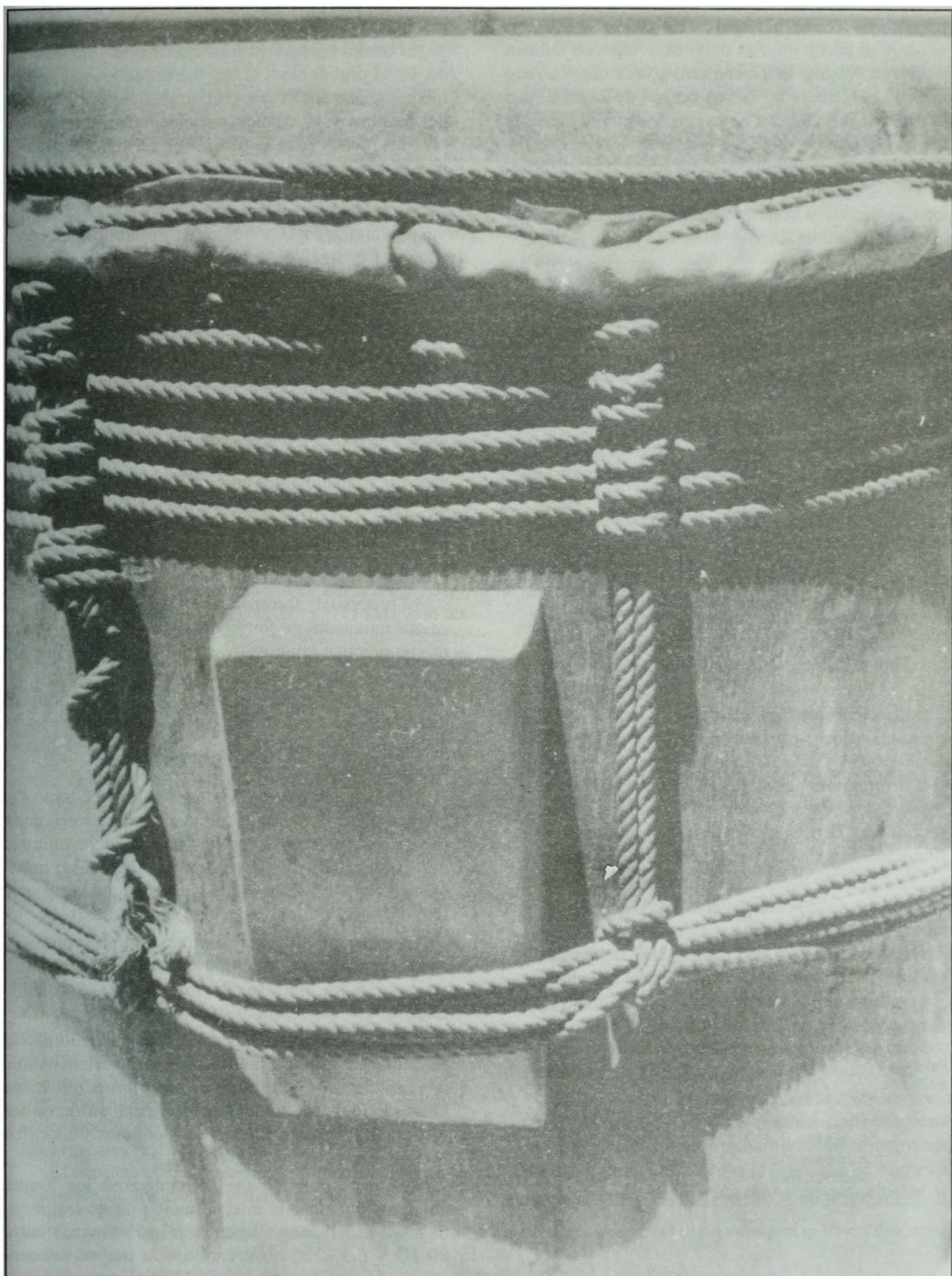
Se conocen dos estilos de enjicar los tambores, cuya diferencia radica en su grado de complejidad. El método más simple estriba en la realización del atirantamiento básico e imprescindible, y se limita a unir los tirantes con la faja tensora sin mayor afán decorativo, tal y como se ve en la práctica constructiva más reciente.

El otro estilo aparece en tambores más antiguos y consiste en un refuerzo de sogá que cubre la mitad del cuerpo del tambor, entretejiendo y enlazando los tirantes del sistema básico. El enlace de estas bandas transversales con los tirantes tensores, se hace a manera de nudos corredizos, lo que suma a su utilidad práctica un elemento de destreza y belleza ornamental.

El instrumento se culmina, cuando se insertan, a la fuerza, las cuñas parietales entre la faja y el cuerpo del tambor, dispuestas, por lo general, una cada dos tirantes. De manera muy sintética, el informante Joseíto Valdés describe todo el proceso anterior: "Al colocar el parche en el tambor, el cuero se vira, se invierte y se le hacen en varios lugares, cerca del borde, unos agujeritos por donde pasan 'los vientos' de cáñamo y luego se rodea el cuerpo del tambor al centro con varias vueltas de cáñamo y en ellas se encajan las cuñas".⁴⁷

46 Ramiro Hernández Almiral, no. 1931. Plaza de la Revolución, Ciudad de La Habana, 1987; Francisco Lázaro Zamora Chirino, *Minini*, n. 1937. Matanzas, ciudad, 1987 (Col. L. A. Neira).

47 José Valdés, *Joseíto*, n. (?). Guanabacoa, Ciudad de La Habana, 1983 (Col. L. A. Neira).



Detalle del sistema de tensión de un bonkó enchemiyá, perteneciente al Museo Nacional de la Música, 1981.

La afinación de estos tambores se logra cuando las cuñas se “macetean” con un fuerte mazo de madera. Algunos viejos informantes señalan haber visto

afinar las cuñas, “a golpe de puños” o golpeando el tambor contra el suelo, como se acostumbra a hacer con los mangos de las guatacas y azadones.

Se han observado bonkó enchemiyá con un aro metálico de cobre, clavado como refuerzo exterior, próximo al borde inferior de la caja; algunos indican haber visto instrumentos con un segundo aro, clavado un poco más abajo de la faja central de sogá. El uso de estos aros metálicos tiene como objetivo proteger la caja de madera y evitar que ésta se raje. Las dimensiones de los tambores enkomo no se diferencian notablemente, por lo general, presentan una altura decreciente, tal y como se aprecia en las tablas que aparecen a continuación.

TAMBORES BIANKOMEKO DEL MUSEO NACIONAL DE LA MÚSICA
(en mm)

	<i>Bonkó</i>	<i>Obi apá</i>	<i>Kuchi yveremá</i>	<i>Biankomé</i>
Altura	755	265	260	255
Diámetro sobre el parche	282.5	255	232	230
Diámetro de la base	188.5	230	224	221
Distancia de la faja	245	114	112	110
Proporciones de las cuñas				
longitud				48
ancho superior				46
ancho inferior				23
grosor (parte ancha)				117

TAMBORES BIANKOMEKO DEL CONJUNTO FOLKLÓRICO NACIONAL
(en mm)

	<i>Bonkó</i>	<i>Obi apá</i>	<i>Kuchi yveremá</i>	<i>Biankomé</i>
Altura	755	260	253	242
Diámetro sobre el parche	272	242	215	220
Diámetro de la base	179.5	200	170	134
Distancia de la faja	375	142	140	157
Proporciones de las cuñas				
longitud				62.8
ancho superior				48.8
ancho inferior				33.8
grosor (parte ancha)				155.7

Ejecución y caracterización acústica

Para la ejecución de los tres tambores enkomo, los tocadores acostumban a permanecer de pie, con la caja del instrumento bajo el brazo izquierdo, de mane-

ra que puedan percutir la membrana con los dedos de esa mano y de la mano contraria.

El bonkó enchemiyá puede tocarse de pie o sentado. En el primer caso, el tambor se sostiene al cuerpo mediante una ancha faja o cinto que pasa por encima del hombro y la espalda del ejecutante, dejando libres las manos para la percusión. Cuando el músico permanece sentado, coloca el instrumento entre sus piernas, dejándolo ligeramente separado de la superficie del suelo. En ambos casos, el toque se realiza "a mano limpia".

La ejecución se basa, en lo fundamental, en golpes abiertos y abiertos-presionados, que se combinan; destinándose, por lo general, la mano del brazo que no agarra el instrumento, a tocar los golpes más precisos y difíciles.

El ejecutante del bonkó enchemiyá emplea los mismos recursos de ejecución, independientemente de la posición en que sitúe el instrumento. Las combinaciones de golpes más comunes son los de bajo, abiertos y tapados, y la adición de presionados-abiertos y presionados-tapados, por medio de la alternancia o el empleo simultáneo de ambas manos. El moni-bonkó debe saber los toques fundamentales y basar en éstos su improvisación.

El proceso de formación de los tocadores se realiza por imitación, de forma oral, y ocurre dentro de la propia práctica religiosa-festiva. Los enkomo pueden ser tocados por todos los iniciados o *ekobios*, así como por otros profanos invitados a la ceremonia, a diferencia del tocador del bonkó, quien sólo debe interrumpir su interpretación si puede ceder su instrumento a otro músico de igual jerarquía.

La ejecución de los dos itones sobre el cuerpo del bonkó enchemiyá y el sacudimiento de las erikundi, son tareas musicales sencillas que pueden asumirse por cualquier ekobio o invitado con la capacidad musical necesaria. En la actualidad, el empleo de estas dos tipologías de idiófonos está en franco desuso.

La ejecución del ekón, aunque no tiene complejidades rítmicas, sólo puede llevarse a cabo por tocadores autorizados, pues se dice que "por el ekón habla Ékue".

Las mediciones acústicas se efectuaron tomando en consideración los toques más característicos que se realizan en los tambores integrantes del biankomeko. Para este trabajo experimental sirvieron los instrumentos pertenecientes al Conjunto Folklórico Nacional.

Respecto del obi apá se analizaron los toques abierto y tapado y la interpretación de un fragmento musical. El rango frecuencial se enmarcó entre 80 Hz y 6,3 kHz, observándose la mayor concentración de energía entre 160 y 315 Hz, correspondiente al área de las bajas y medias bajas frecuencias. La diferencia mayor se produjo en el tiempo de caída; pues, en el toque abierto, la caída fue más suave a 0,48 seg., mientras en el toque tapado fue tras 0,09 segundo.

En el biankomé se efectuó un toque abierto-presionado y un fragmento musical. En ambos casos, el espectro se extendió entre 100 Hz y 1 kHz, con la presencia de formantes hacia 160 Hz, en la zona de las frecuencias medias bajas. El tiempo de caída fue de 0,43 segundo.

En el tambor kuchi yeremá se hicieron tres tipos de toques, así como el habitual fragmento musical. Como generalidad se apreció un espectro entre 100 Hz y 6,3 kHz. En estos ejemplos, los picos más destacados se produjeron entre 160 y 315 Hz, también en el ámbito de las bajas y medias bajas frecuencias. El tiempo de caída en el toque abierto fue de 0,52 seg. y en los tapado y abierto-presionado resultó más abrupto, al producirse a 0,14 y 0,09 seg., respectivamente.

Estos instrumentos se encuentran muy cercanos entre sí en su caracterización acústica —en particular, el obi apá y el kuchi yeremá— y, aunque lo que incide esencialmente en su diferenciación es la función musical que asumen dentro del conjunto, sus tocadores buscan de manera empírica cualidades de alturas que las distingan sutilmente.

En el bonkó enchemiyá se realizaron los tres toques fundamentales: abierto, tapado y bajo.

El toque abierto produjo un amplio espectro de 50 Hz a 6,3 kHz, con un tiempo de caída a 0,38 seg. El toque tapado osciló entre 63 Hz y 3,15 kHz, con un tiempo de caída de 0,19 seg. En ambos toques, la mayor concentración energética se observó en 250, 315 y 500 Hz. En el toque bajo, el espectro resultó entre 50 Hz y 2,5 kHz, con el pico hacia 80 Hz. El tiempo de caída fue a 0,28 segundo.

La caracterización de este instrumento lo ubica entre las frecuencias bajas y medias bajas —como sus parientes más pequeños—, en él se evidencia una mayor amplitud de su rango espectral y riqueza en los formantes, elementos estos de decidida importancia, si se tiene en cuenta la función musical que desarrolla dentro del conjunto.⁴⁸

Función musical y social

El conjunto instrumental biankomeko está integrado por: un bonkó enchemiyá; los tres tambores enkomo: obi apá, kuchi yeremá y biankomé; el cencerro o ekón, los itones, y dos maracas tejidas o erikundi. Se completa con la adición del cantante solista —quien puede ser el tocador del ekón— y el coro, formado por todos los presentes en la ceremonia.

El conjunto biankomeko está limitado al acompañamiento de los cantos y danzas, que se realizan en

cada una de las tres ceremonias principales de abakuá, todas nombradas genéricamente como *plantes*, que son: el plante o iniciación, el *baroko* o reconstrucción de plazas y los llantos o *nyorós*, para funerales. También celebran importantes ceremonias en fechas trascendentales, como las del 6 de enero, considerado “Día del Abakuá”, quizá por la relación directa de la fecha con el “Día de Reyes”, único día del año que, en la etapa de la colonia, el gobierno español autorizaba a los negros esclavos a tocar públicamente.

El conjunto toca generalmente en el área de la casa-templo conocida como *plaza isaroko* —el patio—, donde se “morta la valla”; o sea, la relación que se establece desde el inicio del toque y durante su ejecución entre los músicos que asisten como invitados a la ceremonia. Éstos tienen la oportunidad de tocar los tambores y cantar, rotando, incluso, por los instrumentos autorizados, los cuales se solicitan generalmente con un “dame una vuelta”.⁴⁹

La ejecución del biankomeko empieza con una procesión desde el cuarto sagrado o *fambá* y es antecedida de la interpretación de recitativos y cantos religiosos, así como del golpeo y/o fricción individual, de un grupo de instrumentos simbólicos o ceremoniales que permanecen en el recinto sagrado, donde se guardan.⁵⁰

El repertorio del conjunto biankomeko está formado por las *marchas efó* y *efí*, diferenciadas sólo por el tempo o aire, lento o rápido respectivamente, según todas las fuentes.

Los toques o marchas abakuá siempre tienen el mismo tipo de acompañamiento y solos de tambor, diferentes únicamente por el tempo y la letra de cada canto, cuyo texto señala el origen *efó* o *efí* de la música que se realiza. Las letras de los cantos se guardan celosamente dentro de cada grupo y no todos sus cantantes solistas llegan a conocer por completo el repertorio.

En las dos provincias donde se toca abakuá se observan estilos propios y característicos de ejecución instrumental, por lo que el prestigioso tamborero Justo Pelladito Hernández los identifica como “estilo de la Habana y estilo de Matanzas”. La peculiaridad de cada estilo se manifiesta en una diferente manera de ejecutar el acompañamiento de los tambores enkomo.⁵¹

En el conjunto biankomeko, sus instrumentos cumplen una función musical estable, bajo la guía del ekón y con el bonkó enchemiyá como instrumento improvisador. La relación interna que se logra entre los tocadores de los instrumentos principales y el

48 Un estudio más amplio del comportamiento acústico de estos membranófonos se realizó por el autor para su libro *Como suena un tambor abakuá*.

49 Gregorio Hernández Ríos. *Goyo*, n. 1956 (?). Ciudad de La Habana, 1989 (Col. L. A. Neira).

50 Se trata de un grupo de instrumentos de función ceremonial, vinculados directamente con algunas plazas o jerarquías dentro de la sociedad. Son éstos el *ékué*, el *ekueñón*, el *empegó* y el *enrikiamo*. Lino A. Neira, en su libro *Como suena un tambor abakuá*, apunta que a este grupo de instrumentos se ha añadido el *sese ribó*, *eribó* o *sese*; criterio que considera equivocado porque, aunque semeja un tambor, “no se afina ni se toca, por lo que no debe considerársele instrumento musical; el *erikó* es el *cáliz* en el rito ñáñigo” (1992: 17).

51 Justo Pelladito Hernández, n. 1945. Plaza de la Revolución, Ciudad de La Habana, 1988 (Col. L. A. Neira).

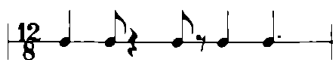
resto del conjunto, garantiza la relación con el canto y la danza. Los instrumentos del biankomeko mantienen igual función musical en todos los tipos de ceremonia, incluso ante el cambio que se está operando con la desaparición progresiva del empleo de los itones y las erikundi en ambas provincias.

El biankomeko acompaña al canto realizado siempre por un hombre, el moruá yuansa, quien deberá alternar con el coro masculino de todos los presentes en el plante. Como en los recitativos y cantos religiosos a capella, denominados *enkames*, los cantos acompañados por toques se hacen en lengua efik y narran las leyendas que originaron estas hermandades en África Subsaharana. Se ejecutan en forma responsorial, alternando el solista con el coro.

A diferencia de las funciones que tiene el coro en otros cantos, de origen bantú o yoruba; en abakuá, la respuesta colectiva se dedica, en lo fundamental, al comentario de lo narrado por el solista.

La elección de una plaza para el canto responde al mismo principio de selectividad que rige ocupar cualquier otra plaza dentro de la sociedad. Este hecho conlleva que siempre esta jerarquía específica *levante el canto*, lo cual hace que la música abakuá resulte la más cuidada de las expresiones de antecedente africano (León, 1974: 87).

El primer instrumento en incorporarse al toque es el ekón, cuyo timbre metálico y agudo permite que en él se desenvuelva la línea conductora de todo el conjunto. El figurado de su grupo está en correspondencia rítmica con el canto y es el mismo en los estilos "Habana" y "Matanzas". Puede asociarse, dentro del sistema métrico convencional, al compás de 12/8. Está constituido por un solo grupo rítmico constantemente repetido, cuyo diseño fundamental está integrado por cinco sonidos distribuidos en una misma altura y timbre.⁵²

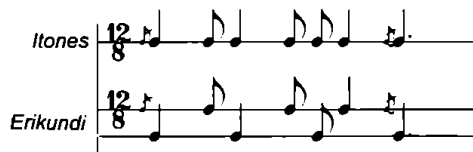


Este grupo del ekón posee una variante presente a menudo en ambas provincias. Ésta resulta una especie de "llamado" al bonkó enchemiyá, y se repite dos o tres veces cada seis o siete compases, asimilándola el bonkó como grupo rítmico de su ejecución. Esta variante se inicia en anacrusa y queda integrada por 10 sonidos ejecutados con golpes cerca del mango, que producen un timbre más agudo.

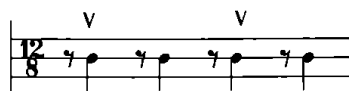


El toque de las erikundi y los itones siempre fue el mismo, sólo se observa una diferenciación de alturas y timbres en el primer instrumento. Ambos mantie-

nen un figurado que reafirma y complementa la línea rítmica conductora del ekón en ambas provincias. En la relación básica que se establece en ambos instrumentos, se destaca la adición de un mordente simple (de una nota) que ocurre en el primer y último sonido, lo cual en las erikundi semeja una nota doble.



El primer enkomo en incorporarse es el más grave —obi apá—, con función de salidor. Su tocador mantiene un ritmo estable basado en la combinación de dos sonidos y alturas, dados en la alternancia de los golpes abierto y presionado-abierto. Este diseño resulta el mismo en ambas provincias.



En las provincias Habana y Matanzas también se aprecia, con alguna frecuencia, una pequeña variante consistente en intercalar un sonido más entre el último y el primero del grupo fundamental, para establecer una relación rítmica que, según afirman los informantes, se debió a una innovación de Los Muñequitos de Matanzas.



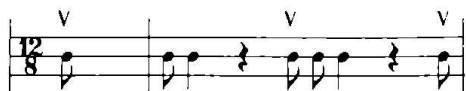
El segundo enkomo en sumarse es el más agudo —biankomé—, con dos estilos o patrones de ejecución según los estilos regionales. En La Habana, este enkomo se llama solo-golpe o uno, aludiendo a la reiteración constante de un mismo sonido abierto, con igual altura y timbre y "a tiempo", porque "lleva el compás" a través de todo el toque. Mantiene una relación estable y un permanente contrapunteo y contraste tímbrico con el obi apá.



En Matanzas, el biankomé o binkomé también tiene un carácter estable, repetitivo, ejecutando una misma altura, pero con dos timbres diferentes al em-

52 Todas las transcripciones fueron realizadas por L. A. Neira.

plearse el efecto de apagado sobre el sonido abierto, "natural" o "al aire".



El tercer enkomo, de altura media —kuchi yeremá—, tiene igualmente dos estilos o patrones de interpretación. Su función consiste en contrapuntar con los otros dos tambores pequeños. En La Habana, el kuchi yeremá tiene un patrón rítmico estable, repetitivo, basado en un sonido con dos cualidades tímbricas como resultado de los golpes abierto y presionado-abierto, realizados alternando las manos. En Matanzas, este enkomo tiene un figurado más fragmentado, a causa de la presencia de silencios que seccionan el toque.



El bonkó enchemiyá, como instrumento improvisador, se encarga de la interpretación de los elementos rítmicos más figurativos y complejos; por su función de solista dentro del biankomeko debe "dialogar" con los iremes o diablitos y con el moruá yuansa. Su elaboración rítmica se basa en la combinación de un grupo de pequeñas frases rítmicas elementales, que funcionan como llamados entre este membranófono y el ekón. Esta relación entre el bonkó y el ekón se mantiene como regularidad, pues las improvisaciones del primero se basan en juegos contrapuntísticos y polirrítmicos con el segundo; también se utilizan contrastes tímbricos; en especial, en los registros graves combinándolos con efectos rítmicos de mordentes dobles. Como tambor improvisador dentro del conjunto, el bonkó enchemiyá no presenta un diseño rítmico estable.

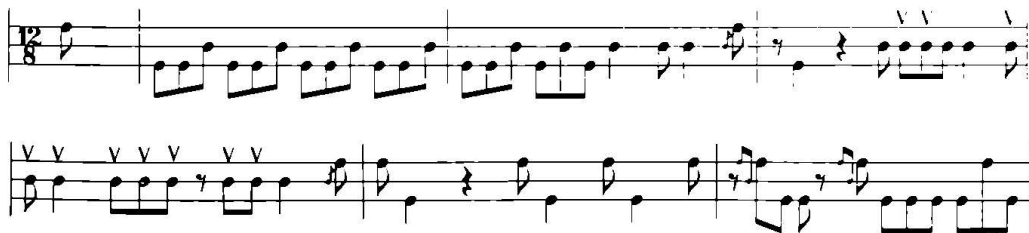
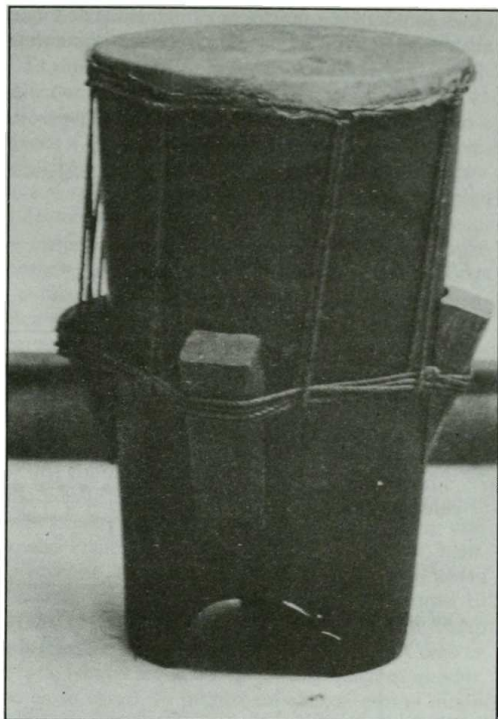
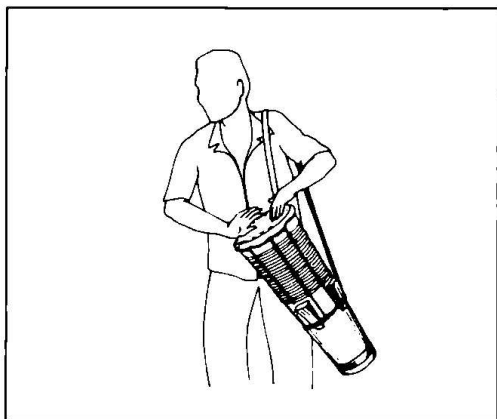


Foto. Carlos Manuel Fernández



Ékue, tambor simbólico de las sociedades abakuá. Fondo del Museo Nacional de la Música, 1981.



Ejecución del bonkó enchemiyá. Dibujo de Mario González, 1995.

A continuación mostramos fragmentos de toques abakuá en los cuales puede observarse la interrelación

de los elementos que integran los estilos de La Habana y Matanzas.

Estilo de La Habana

Musical score for the 'Estilo de La Habana' section. It consists of six staves. The top staff is labeled 'Ekón' and has a 12/8 time signature. The second staff is 'Itones', the third is 'Erikundi', the fourth is 'Biankome', the fifth is 'Kuchi-yeremá', and the sixth is 'Obi apá'. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and accents (marked with 'v') across three measures.

Estilo de Matanzas

Musical score for the 'Estilo de Matanzas' section. It consists of six staves. The top staff is labeled 'Ekon' and has a 12/8 time signature. The second staff is 'Itones', the third is 'Erikundi', the fourth is 'Biankome', the fifth is 'Kuchi-yeremá', and the sixth is 'Obi apá'. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and accents (marked with 'v') across three measures.

La ceremonia más abierta de la sociedad abakuá es el plante de iniciación. En general, todas están precedidas de ritos de preparación de las *piezas* (bastones, tambores y otros objetos fundamentales), todos pertenecientes al cuarto sagrado fambá. En la medida en que esto sucede deben irse animando todos los espíritus de los antepasados, de ahí que pueda decirse que, aunque festivo, todo plante abakuá es una ceremonia a los muertos, porque ellos son convocados y deben participar.

El aspecto religioso de los instrumentos abakuá debe analizarse de acuerdo con su carácter sacro y los requerimientos que indican las tradiciones para su ejecución.

Los abakuá tienen dos grupos de instrumentos con funciones completamente diferentes; unos, relacionados con la ceremonia religiosa e interna del fambá, y otros, con la externa, en la plaza o isaroko, que se inicia con la procesión o *béromo*, e incluye: canto, toque y baile de los iremes o diablitos.

Junto a las otras piezas, ambos grupos de instrumentos deben *rayarse* con las *firmas* o *anafuoranas*, en yeso amarillo "para vivos" y blanco "para los muertos", mientras se interpretan recitativos sacromágicos y cantos rituales (*enkames*). Desde ese momento, cada instrumento tendrá su función.

Los llamados tambores "simbólicos" sólo se ejecutan individualmente, cuando lo requieran las circunstancias, por los plazas de igual nombre: *ekueñón*, *empegó* y *enkrikamo*, se encargan de los sacrificios, el orden y la guía de los iremes, respectivamente, y están adornados con un plumero o penacho. Dentro de ese grupo está el *ékue* o *ekué*, la voz del misterio abakuá, quien con su fricción semeja el rugido del leopardo, el llanto de los muertos y la imitación "al ritmo e inflexión de ciertas parlas y frases que se usan por estos grupos" (León, 1974: 83), y se guarda en el *iriongo*, área oculta del fambá, donde lo ejecuta el plaza *Iyamba*.

El *ékue*, tambor fundamental del misterio abakuá, se toca friccionando una varilla de *güin* que se apoya sobre el parche, con la mano humedecida. El sonido producido semeja un rugido, y a este efecto se le llama *fragayar*.

Fernando Ortiz y Argeliers León estimaron objeto fundamental del culto, al *sese*, *eribó*, *seseribó* o *senseribó*, tambor con forma de copa o cilindro, muy adornado y con cuatro o cinco plumeros. Esta pieza ritual de gran valor preside todas las ceremonias abakuá y nunca se ejecuta. Lo porta el plaza llamado *Isué*, quien agitándolo constantemente dirige las procesiones o marchas, y en él halla su representación *Sikanekua*, figura protagónica en los orígenes míticos de estas cofradías (León, 1974: 82).

Semejante a la posición de ejecución de los tambores *enkomo* se hace por las jerarquías abakuá a cargo del *enkrikamo*, el *empegó* y el *ekueñón*. Éstos se tocan con las manos y excepcionalmente el *enkrikamo* puede golpearse con un plátano o un trozo de

caña de azúcar. No se aprecian verdaderas técnicas de ejecución en estos tambores, ni una función musical.

El ritual secreto de la ceremonia de cada plante finaliza en el fambá, cuando el plaza *Ekueñón* con su instrumento o con el *ekón*, interpreta un recitativo e invoca a la *voz*, pidiendo a *Ékue* que suene. Éste responderá friccionado por el plaza *Iyamba*, autorizando con su sonido el inicio de la procesión y con ella, el del toque.

La procesión sale del fambá, con el *biankomeko* tocando, escoltado por los tres tambores simbólicos y el resto de las piezas del altar; estos elementos salen a recibir de los astros vitalidad e inmediatamente regresan; queda afuera, en la "valla", el conjunto *biankomeko*, cumpliendo con su función musical de cantar, tocar y hacer bailar a los iremes, contentando con el toque a *Ékue*, quien no cesará de rugir desde el fambá, hasta que termine el plante.

Tal como sucede en otras prácticas religiosas de antecedente africano, existen normas y exigencias tradicionales que afectan a los músicos. Sobre esto expresa Francisco Zamora, *Minini*: "A nosotros, cuando jóvenes [en los plantes], los viejos como sabían que éramos serios, nos dejaban tocar los *enkomo*. El *ekón* y el *bonkó* tienen un puesto jerárquico dentro de la religión y no pueden tocarlos los profanos. Como en el *batá*, *iyesá* y *arará*, en abakuá hay quien es tocador, ése es su cargo, su puesto, en abakuá está el *moni-bonkó*. Cuando ocurre el nacimiento de un tambor, alguien se jura para ese instrumento".⁵³

Los tambores abakuá sólo pueden ser ejecutados por hombres y sus tocadores no deben establecer relaciones sexuales antes y después de la ceremonia en que participan.

Tanto los tambores musicales como los simbólicos deben ser iniciados, jurados o bautizados con ritos especiales de carácter secreto, a los cuales no tienen acceso los no iniciados. A semejanza de otros tambores de fundamento se les ofrecen sacrificios y "se les da de comer".

Historia

El conjunto *biankomeko* es el más importante ejemplo de la influencia carabalí en la música folclórico-popular cubana. Su agrupación instrumental se extendió desde inicios del siglo XIX por áreas aledañas a las zonas portuarias de las antiguas provincias de La Habana y Matanzas, vinculándose su presencia con las celebraciones religioso-festivas de los grupos abakuá, surgidos de los cabildos de nación carabalí.

Esclavos denominados en Cuba carabalí fueron traídos por la fuerza desde los embarcaderos de los Ríos del Aceite (Oil Rivers), en la zona comprendida entre el sudeste de Nigeria y el actual Camerún dentro del golfo de Guinea; área que se conoció como Calabar. A los esclavos procedentes de esa región se les llamó genéricamente carabalí, en vez de calaba-

res o calbaris por corrupción de la voz inglesa *Kal-bary* (Ortiz, 1975: 45).

Autores como Rómulo Lachatañeré señalan que los carabalí procedentes de diferentes grupos tribales, pueden estudiarse como dos grandes conglomerados: sudanés y semibantú ([b], 1961, año 1, no. 3: 7). Toda la bibliografía consultada indica que de los dos subgrupos semibantú principales, ibibio y ekoi, y de éstos específicamente de los ibibio-efik y ekoi-efut, provienen las tradiciones abakuá. A ellos se sumaron en menor cuantía, los oru, conocidos como orumbo, del subgrupo ibo, de origen sudanés.

Los efik y efut, conocidos en Cuba como efí y efó, llegaron durante la trata esclavista entre 1790 y 1860, junto a otros grupos carabalí. Como las demás etnias africanas fundaron sus cabildos, a los cuales se les autorizaban actividades periódicas los domingos y una salida festiva pública al año, el 6 de enero, Día de Reyes. En dichas sociedades, bajo una cobertura religiosa cristiano-católica, mantuvieron sus ritos y prácticas ancestrales de cantos, toques y danzas.

De África Subsahariana, los grupos efí y efó trajeron un secreto religioso común y la tradición de organizarse en sociedades secretas exclusivas de hombres, con sus propios ritos; todos relacionados con la música y sus tambores. En el viejo Calabar, en el área colindante con el río Oddán (de la Cruz), aún permanecen dichas tradiciones y sociedades, incluso algunas, también secretas, integradas por mujeres.

En aquella región, la voz de los tambores —*yuyú*— era inapelable: imponían orden, sancionaban y comunicaban; en sociedades, como la del leopardo (*ekpe* o *ngbe*), existían tambores con funciones extramusicales y otros para las fiestas (Sosa, 1982: 94). Las creencias de esta sociedad secreta se basaron en cultos animistas y animatistas no totémicos, alrededor de un misterio del cual se narra la traición de una mujer efó a los efí y que unió, a partir de entonces, en una alianza los dos grupos vecinos.

Ekpe o ngbe, en África Subsahariana una sociedad de coerción paraestatal, se reprodujo en Cuba entre los hombres efí y efó aún esclavos, urbanos o libertos, así como entre sus descendientes, convirtiéndose, desde 1836, en la sociedad secreta masculina abakuá dedicada a la protección y socorro mutuos.

La primera de éstas fue *Efik-butón* apadrinada por un grupo de carabalí apapá, en el pueblo de Regla, e integrado por negros esclavos y libres del barrio habanero de Belén (León, 1974: 80-81). A ella y a las que le sucedieron se fueron incorporando miembros de todos los grupos de la clase explotada: criollos, mulatos y blancos, españoles y chinos.

Se afirma que "abakuá, en lo más esencial, es un culto a la hombría, a los conceptos que el hombre común de nuestro pueblo tiene de la hombría, pues (...) para ser hombre no hay que ser abakuá, pero

para ser abakuá sí hay que ser hombre" (Pedro, 1961, año 1, no. 4: 18).

Los grupos abakuá surgieron por apadrinamiento sucesivo entre los efí y efó, llamándose a sí mismos: *juegos, potencias, tierras y partidos*, en las áreas de los puertos de las ciudades de La Habana, Matanzas y Cárdenas. Según demuestran informaciones bibliográficas y trabajos de campo realizados en Cienfuegos, en dos ocasiones —1914 y 1962— se intentó jurar un juego en esa localidad, pero esto no fue posible, pues primaron criterios de las direcciones de las sociedades de La Habana y Matanzas en cuanto a no extender la práctica abakuá a otras regiones geográficas del país.⁵⁴

En la actualidad hay miembros de abakuá en muchas provincias de Cuba, pero sólo existen potencias y pueden jurarse o haberse jurado en los municipios: Regla, Guanabacoa, Centro Habana, San Miguel del Padrón, Marianao y Lisa, en Ciudad de La Habana, y en los municipios: Matanzas y Cárdenas, provincia Matanzas.

La cifra aproximada de estos juegos o tierras llega a 126, aunque el doctor Enrique Sosa señala que entre 1882 y 1940 existieron alrededor de 130, sin conocerse los de Cárdenas (1982: 130).

En la alianza efí-efó, cada grupo aportó sus propios instrumentos, los efó: el ekón y el tambor simbólico *ékue*; y los efí: los tres *ekomo*, *enkomo* y el *bonkó enchemiyá*.

La música no se ejecuta en todos los municipios donde están radicadas las potencias, ni tampoco en todas las casas-templo de las áreas donde se *planta abakuá*. Diversas circunstancias de orden social han motivado acuerdos con las autoridades, de hacer los plantes en un solo local, como ocurre con la casa-templo de la potencia Uriabón de Matanzas; en este sitio, de forma alterna los fines de semana, los 33 juegos hacen sus diferentes ceremonias coordinados por el Buró Abakuá de la ciudad.

Cada juego posee su conjunto *biankomeko* y su grupo de tambores simbólicos o "de orden", pero "evitando imprevistos son muchos los juegos que tienen más de un *bonkó enchemiyá*, así no hay que solicitar el préstamo de un instrumento solista a una tierra vecina".⁵⁵

También hay instrumentos dispersos en otros lugares, como los tambores *biankomeko* existentes en Cienfuegos, en casa de Felipe Santos, quien está vinculado con los abakuá de Cárdenas. Muchos abakuá, jurados en Matanzas y Cárdenas, se reúnen allí y llegan a hacer *enkame* los días 25 de diciembre y el 17 del mismo mes (cumpleaños en Palo del dueño de la casa). Dicho informante señaló que "los tambores abakuá eran del difunto Ramito y salían en los años 25. Éstos se habían consagrado en Matanzas, y los trajo al pueblo el hijo de aquél, cuando se quiso hacer la tierra, en Cienfuegos".⁵⁶

54 Alejandro Carvajal Justiz, *Nene*, n. 1943. Ciudad de La Habana, provincia, 1992 (Col. L. A. Neira).

55 Rafael Torriente Menéndez, n. 1911. Matanzas, provincia, 1987 (Col. L. A. Neira).

56 Felipe Santos, n. (?). Cienfuegos, provincia, 1989 (Col. L. A. Neira).

Viejos informantes mencionan que son pocos los cambios efectuados en la confección de los instrumentos carabalí abakuá respecto con sus ancestros en África Subsahariana. Las referencias bibliográficas acerca de la región del Calabar, indican la existencia de conjuntos de hasta seis tambores, y de algunos instrumentos, como los *ning*, decorados con pinturas de figuras de animales. En Cuba, por el contrario, la cifra de tambores para la música siempre fue cuatro.

La comparación entre los tambores guardados en los museos —Nacional de la Música y de Guanabacoa—, otros de antigua construcción aún en uso y los más actuales, arroja en estos últimos una disminución del diámetro del bonkó enchemiyá y que la ocasional forma tubular cónica no se ha realizado más, pues los nuevos tambores abakuá son todos tubulares y cilíndricos.

En nuestro país tampoco se conocieron tambores pintados y sólo se adornaron con plumas de gallo los tambores con funciones no musicales.

Existen otros conjuntos de instrumentos, "judíos" —no consagrados—, en agrupaciones folclóricas profesionales, como el Conjunto Folklórico Nacional y AfroCuba de Matanzas, confeccionados por experimentados artesanos, así como algunos juegos de significativa importancia histórica en los ya citados museos Nacional de la Música y de Guanabacoa en Ciudad de La Habana.

Tambores de tonadas trinitarias⁵⁷

Descripción y clasificación

Son tres membranófonos de golpe directo, de caja tubular, cilíndrica, abiertos, independientes, con la membrana atada mediante sogas y tirantes que rodean la caja y se enlazan a una faja o enrollado de igual material, colocado en la región media central del tambor, ajustado con cuñas parietales de tensión (211.211.11-8523).

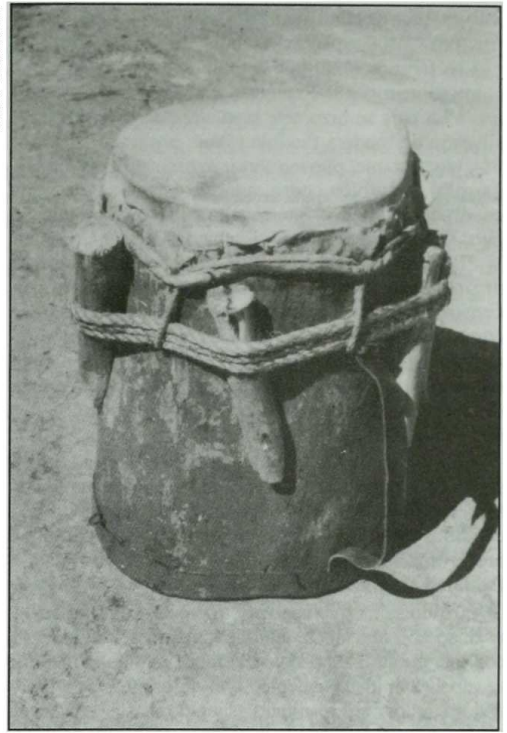
Terminología

La denominación genérica del instrumento está en absoluta correspondencia con su empleo en la interpretación de una forma de manifestación de la música tradicional en Cuba: las tonadas trinitarias. Se asocian así las palabras tambor, sustantivo con el cual suelen designarse la casi totalidad de los membranófonos; tonadas en alusión a la expresión de canto que acompañan y el adjetivo trinitarias, por ser propias de la ciudad de Trinidad.

Ejecutados en número de tres, apenas existen diferencias morfológicas entre ellos; la forma de denominación individual se refiere a su disímil afinación en tres grados distintos de altura aproximada y a la función musical que desempeñan dentro del conjunto.

El tambor afinado en un registro agudo en relación con los otros del trío, se llama *quinto* o *requinto*. Denominación esta muy común para designar

Foto: Victoria Eli



Tambor de tonadas trinitarias, perteneciente a Francisco Cuéllar. Trinidad, Sancti Spiritus, 1983.

diversos instrumentos de sonido agudo. Cuando se afina en un registro medio toma el nombre de *marcador* o *un solo golpe*, a causa de que marca el ritmo fundamental. El tambor que ocupa el registro grave es calificado como *hombó*, con una evidente apropiación del término adoptado para denominar instrumentos bимembranófonos utilizados particularmente en las bandas militares. La homonimia entre ambos tambores está dada por la analogía en lo tocante a la altura relativa, pues en la conformación no hay semejanza alguna.

Aunque las características morfológicas del tambor de las tonadas trinitarias evidencian aún un fuerte apego a los modelos constructivos de antecedente africano, toda la terminología para nombrarlo es castellana.

Construcción

La práctica musical de las tonadas trinitarias tiene un marcado carácter local y no goza de gran vigencia social en la actualidad. De ahí que la confección de estos instrumentos esté muy limitada, casi inexistente, salvo los que se construyen para sustituir o reparar los aún en uso o por encargo para incorporarse a compañías de danzas y cantos folclóricos, como el Conjunto Folklórico de Trinidad o el Conjunto Folklórico Nacional. No obstante, ha sido posible, valiéndonos de

57 Rolando Pérez Fernández y Victoria Eli Rodríguez, autores.

informantes de edad avanzada, seguir el proceso constructivo en sus aspectos esenciales.

Los tambores activos actualmente en Trinidad se confeccionaron por Francisco Cuéllar Lugones, *Maina*.⁵⁸ La caja se hizo con la madera de la baria, árbol silvestre de madera flexible (*Dicc. provincial...*, 1976: 81). No obstante, pueden servir aguacate, palo caja, algarrobo y también cedro, aunque éste —según indica el informante— no resulta muy recomendable, pues “no da bien el tono”. Llamamos la atención ante la diferencia observada en la preferencia por el cedro en otros membranófonos; en particular, para la construcción de los tambores ñañigos o abakuá del conjunto biankomeko —de semejanza morfológica muy notable—, en los cuales tanto los informantes como el propio Ortiz señalan que el cedro es la madera más recurrida por su poco peso, fácil trabajo y sonoridad (1952-1955, v. IV: 5).

Una vez escogido el pedazo de tronco para la caja, según la longitud del tambor, se hace un hueco en el tronco con una trinchia y se depositan carbones encendidos en la cavidad, de manera que el fuego quemee el interior lo más posible y permita con mayor facilidad el proceso de vaciado.

Cuando se ha quemado lo suficiente, se completa el vaciado con la trinchia, aunque también puede hacerse con una gubia. Este proceso de quemado de la madera se repetirá cuidadosamente, si en la primera oportunidad no se logra el resultado esperado, hasta horadar el tronco de uno a otro lado y obtener un grosor de unos 10 milímetros.

Para contribuir a que la caja no se raje y aumentar su resistencia, en el borde inferior se coloca un fleje de metal flexible —acero preferentemente— de 20 o 30 mm de ancho que rodea la caja en toda su circunferencia y se fija a ésta por medio de clavos.

El parche suele hacerse con el cuero de chivo, aunque también puede ser el de carnero. Una vez separado del animal se limpia con cuidado para eliminar todo residuo de grasa. Se clava sobre una superficie plana bien estirada y se deja secar al sol durante varios días; la piel ya curtida puede cubrirse con cal o ceniza y se raspa para eliminar el pelo, después se corta siguiendo un diámetro algo mayor al de la abertura superior de la caja. En el momento de encordar el tambor, el cuero se deja en agua durante un día para que se ablande y facilite el trabajo. Luego se procede a ponerlo sobre el extremo de la caja y se le rodea con una cubuya (cuerda) de pita fina; después se dobla el reborde del cuero hacia arriba, lo cual oculta la cuerda. El cuero se horada por debajo de la cubuya —entre ésta y la pared de la caja— con un clavo grande de punta afilada o con un punzón, y se hacen dos agujeros en el cuero al introducir el instrumento perforante.

Una vez abiertos los agujeros, en seis o siete puntos, se procede a atravesar por ellos un jico con ayuda de un alambrito al cual se le da forma de gancho. El jico es también una cuerda de pita o algodón que rodea, de manera visible, el parche y baja en lazadas cada cierto tramo, aproximadamente de 100 a 120 mm. Ya colocado el jico se rodea la caja con un *zuncho*,

cuerda de pita que pasa por las lazadas del jico en tres o cuatro vueltas atadas finalmente, conformándose así un anillo que ciñe la caja del tambor.

El jico, al bajar hasta el zuncho, no se anuda a éste como ocurre en los tambores ñañigos, sino que pasa simplemente por debajo de él y retorna al parche. Otra diferencia en el encordaje del tambor trinitario respecto del ñañigo, consiste en que el primero no posee cordeles que rodean la caja, recogiendo y tensando los bajantes.

Entre el zuncho y la pared del tambor se hallan las cuñas en número de seis o siete. El número de bajantes está en relación con el de cuñas. Éstas se preparan previamente con fragmentos de una madera dura, como el aroma. Entre dos cuñas hay un bajante; por tanto, el número de bajantes resulta igual al de cuñas. En esto también se diferencian de los enkomo abakuá que presentan cuatro vueltas en el anillo e igual número de cuñas, pudiendo corresponder a cada una dos o tres bajantes. Una vez situadas las cuñas verticalmente entre los jicos y entre el zuncho y la caja, se les golpea hacia abajo con una maza; esto hace que el zuncho descienda y tire del jico, con lo cual se obtiene la tensión del cuero. Este tambor no lleva ningún tipo de decoración, tallado o pintado, si bien puede barnizarse.

Las dimensiones comparadas entre sí son poco notables, como puede apreciarse a continuación:

	<i>Bombo</i>	<i>Marcador</i>	<i>Quinto</i>
	<i>(en mm)</i>		
Altura	330	300	290
Diámetro sobre el parche	230	190 - 230	180 - 230
Diámetro de la base	245	195 - 235	200 - 223
Grosor	10	10	10
	<i>Cuñas</i>		
	<i>(en mm)</i>		
Longitud	150		
Ancho	40		

La oscilación que señalamos en los respectivos diámetros responde a que la circunferencia que describen las aberturas no son totalmente regulares por las particularidades del tronco tomado en su estado natural, los cuales no presentan obviamente una circunferencia perfecta. Las cuñas tienen iguales dimensiones en los tres tamborcitos.

Por la escasa existencia de estos instrumentos en el país añadimos las medidas de dos bombos, a los cuales les adjudicamos los números 1 y 2. El primero perteneció a Patricio Gascón, famoso músico de tonadas muerto en 1918 —considerado fundador de este género—; el segundo fue construido alrededor de la década del 60 por Maina.

58 Francisco Cuéllar Lugones, *Maina*, n. 1916. Trinidad, Sancti Spiritus, 1981 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

	1	2
	(en mm)	
Altura	275	300
Diámetro sobre el parche	215 - 230	235 - 250
Diámetro de la base	210 - 240	235 - 250
Grosor	10	10

El quinto —aún en uso, perteneciente también a Gascón— muestra diferencias levemente más perceptibles, si lo comparamos con el bombo del propio constructor, aunque de mayor longitud; el diámetro menor contribuye a facilitar la desigualdad en la afinación. En la actualidad se aprecian escasas diferencias; sobresale la tendencia a confeccionar algo más grande el bombo y con ello resaltar el registro grave; pero todo esto está regido por la empiria de la fabricación artesanal.

Ejecución

El tambor de las tonadas trinitarias se percute con ambas manos y se coloca entre las piernas del tocador, sujeto con las rodillas, cuando éste se encuentra sentado; o bien, colgado al hombro por una correa del lado izquierdo de la persona que lo lleva, cuando se toca en marcha. Su forma de ejecución se emparenta con la existente entre

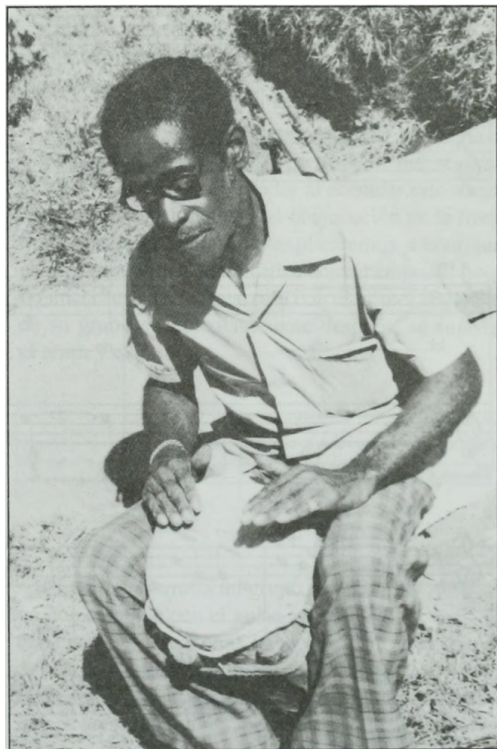
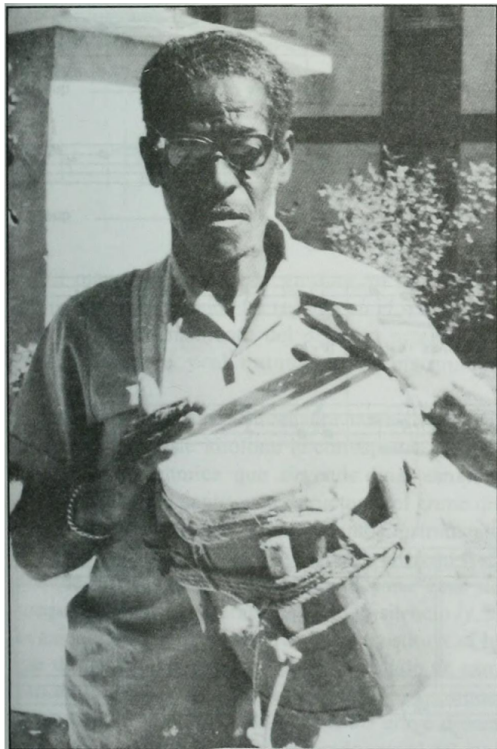
los efik de Nigeria, donde hay membranófonos que se llevan bajo el brazo izquierdo y cuelgan de una faja de tela que pasa por el hombro, y también pueden percutirse sentado el músico sobre el piso y poniéndolo entre las piernas (Partidge, 1905: 227-228):

Ya ejecutados en una u otra posición, las manos quedan libres para la percusión. En el toque se despliegan los recursos de que se dispone en los demás unimembranófonos percutidos a mano limpia. Se tocan con la mano ahuecada o plana; hacia el centro o en la periferia del parche; con los cuatro dedos, con dos o con uno; con las falanges extremas o con los dedos completos; dando un golpe seco o dejando la mano sobre el cuero después de producir el golpe. La mayor diversidad de recursos de ejecución se emplea en el quinto o requinto, mientras que los dos planos restantes son más estables.

Función musical y social

Las tonadas constituyen el género distintivo en que se usan los tambores. Éstas consisten en un canto alter-nante solo-coro, acompañado por el conjunto instrumental que integran los tres tamborcitos, una guataca o muela y un güiro. Los cantos y toques de tonadas guardan una notable similitud entre sí y para el análisis hemos tomado uno que reúne rasgos distintivos representativos de esta modalidad cantable.⁵⁹

Formas de ejecución de un tambor de tonadas trinitarias, por Francisco Cuéllar. Trinidad, Sancti Spiritus, 1983.



59 La tonada seleccionada en el ejemplo se denomina *Ay qué dolor* y fue grabada *in situ* en Trinidad, en 1985 (Col. CIDMUC).

Al analizar la función musical de cada instrumento y la distribución metrorrítmica de las figuraciones de los grupos participantes, quedó evidenciada la contraposición ternario-binaria, en las diferentes franjas tímbricas, por lo cual se hizo imprescindible al transcribir el ejemplo seleccionado, emplear los compases 12/8 y 4/4. Tal contraposición métrica, lejos de provocar una relación de antagonismo entre las franjas, proporciona los caracteres de estilo propios de esta

especie, en la medida en que coinciden en el mismo evento la subdivisión ternaria y binaria.

La tonada comienza con la exposición del canto por el solista. En el ejemplo seleccionado, esta línea cantable se presenta en 12/8 en la proposición inicial solo-coro, pero después las improvisaciones del propio solista se suceden en compás de 4/4, sin abandonar el coro la distribución metrorrítmica en 12/8, estabilizándose hasta el final de la tonada tales alternancias.⁶⁰

Solo

Pe-ro Ay! qué do-lor Pe-ro Ay! qué do-lor

no me ha-gas más re-pe-tir-lo dé-ja-me-mo-rir tran-

Estribillo

qui-lo Pe-ro Ay! qué do-lor Pe-ro Ay! qué do-

Coro

Pe-ro Ay! qué do-lor Pe-ro Ay! qué do-

lor no me ha-gas más re-pe-tir-lo lor no me ha-gas más re-pe-tir-lo

Solo

dé-ja-me-mo-rir tran qui-lo Ae! O-íd el co-ro de la to-na-da

de-ja-me-mo-rir tran qui-lo

60 Las transcripciones se efectuaron por María de los Ángeles Alfonso (1991).

o - id el co - ro de la to - na - da por que - esta bue - na ca - ram - ba ca - ram - - ba

Estrillo

Pe - ro Ay! que do - lor Pe - ro Ay! que do - lor

Coro

Pe - ro Ay! que do - lor Pe - ro Ay! que do - lor

Sin embargo, desde el momento en que cada uno de los instrumentos participantes se incorpora al evento, los grupos rítmicos que desarrollan asumen uno u otro compás sin modificación métrica alguna en el transcurso de la ejecución.

Tras el solista comienza el toque del marcador. Este tambor de altura media realiza un ritmo muy simple en compás de 12/8, consistente en una sucesión de percusiones regulares estructuradas durante toda la ejecución en dos niveles de alturas relativas: grave-agudo.

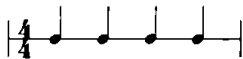
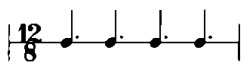
El marcador junto a la guataca, el bombo y el güiro tienen la función de regente en el sentido métrico y de ordenamiento del discurso musical a la franja cantable y al quinto, como instrumento improvisador.

La guataca sucede al marcador también en compás de 12/8. A este idiófono le corresponde desarrollar la franja rítmica que sirve de línea temporal acompañante del canto, y la estructura del grupo que ejecuta es frecuente en otros conjuntos instrumentales acompañantes de cantos y danzas religioso-festivos de antecedente africano. En la parte final del grupo aparece la alternancia sonido-silencio y en ocasiones se efectúa una variante que sustituye el lugar del silencio por un sonido, provocando un cambio en la acentuación. En este orden de sucesiones se incorpora el bombo. En el registro grave desempeña un grupo rítmico más elaborado que el del marcador, pero en 4/4, aunque de estabilidad semejante

y también en dos niveles de alturas relativas sobre el parche: grave-agudo.

En este grupo resulta representativo el desplazamiento del acento hacia la parte débil del segundo tiempo y el énfasis del tocador al acentuar este sonido que, en correspondencia con la ejecución en la franja tímbrica del quinto —que explicaremos a continuación—, provoca un significativo contratiempo. El bombo inicia su toque en anacrusa con el primer segmento de su grupo e, inmediatamente después, se suceden el güiro y el quinto.

El güiro desarrolla un grupo rítmico muy reiterativo que coincide con el pulso métrico del compás. Su característica funcional hace que este idiófono se desempeñe como guía estabilizadora tanto para las franjas que ejecutan el toque en 12/8, como para las que se presentan en 4/4, pudiera atribuírsele una función transicional entre ambas subdivisiones ternaria-binaria.

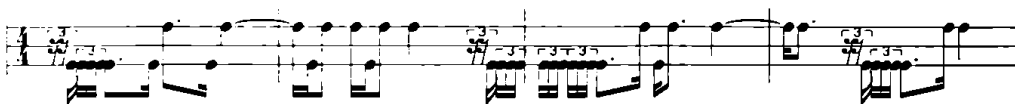


Con la regularidad de su toque, el bombo logra una guía más estrecha para las improvisaciones del quinto —también en 4/4—. A veces, su grupo es complementario respecto de los que desarrolla el quinto. Este último instrumento de registro más agudo —tocado por el músico más hábil del conjunto— hace diversas variaciones en dos niveles relativos de alturas: grave-agudo.

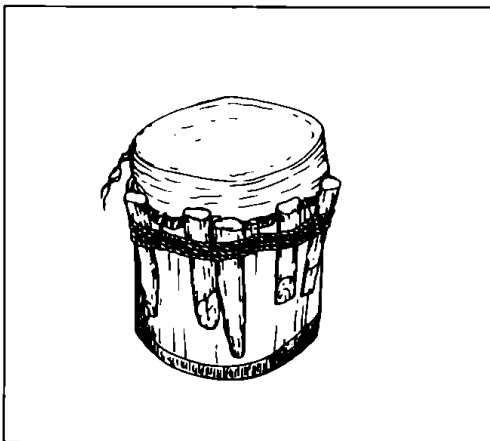
La improvisación se basa en dos grupos fundamentales de elaboración. El primer grupo que se aprecia a continuación resulta el más recurrido por el tocador. En el segundo se halla una mayor elaboración con un motivo integrado por tresillos de semicorcheas de marcada intención ternaria, lo cual nos inclina a pensar que el ejecutante oscila entre las originarias estructuras rítmicas ternarias y la varianza que lo lleva a la subdivisión binaria.



Ejecución del quinto. Dibujo de Mario González, 1995.



Tambor de tonadas trinitarias. Dibujo de Mario González, 1995.



No obstante, lo más distintivo entre los grupos rítmicos que integran las figuraciones en las ejecuciones del bombo y el quinto, está en que la distribución de acentos y la integración de estos grupos coinciden en una subdivisión binaria.

Ha de añadirse que en las tonadas, a diferencia de lo que ocurre en la música africana y la música afroide antecedente de Cuba, en el plano de los membráfonos, el papel principal corresponde al de sonido más agudo; es decir, al quinto o requinto. Hecho este usual en otros géneros desarrollados fuera del contexto religioso en que aún se conservan, en general, las funciones expresivas originarias.

En el conjunto que interpreta las tonadas trinitarias, la complejidad mayor se manifiesta, de manera evidente, en la estructura rítmica multilínea de la sección percusiva.

Solo

Pe - ro Ay! qué do - lor Pe - ro

Coro

Guataca

Güiro

Quinto

Marcador

Bombo

Detailed description: This system contains the first three measures of the score. The vocal line (Solo) is in 12/8 time and includes the lyrics 'Pe - ro Ay! qué do - lor Pe - ro'. The Coro part is a vocal line in 12/8 time. The percussion parts include Guataca (12/8), Güiro (12/8), Quinto (4/4), Marcador (12/8), and Bombo (4/4). The Guataca, Güiro, and Quinto parts are mostly rests in the first two measures, with some activity in the third. The Marcador and Bombo parts have rhythmic patterns throughout.

Ay! qué do - lor no me ha-gasmás re-pe-

Detailed description: This system contains measures 4-6. The vocal line (Solo) continues with the lyrics 'Ay! qué do - lor no me ha-gasmás re-pe-'. The Coro part continues with its 12/8 rhythm. The percussion parts continue with their respective rhythms: Guataca (12/8), Güiro (12/8), Quinto (4/4), Marcador (12/8), and Bombo (4/4). The Guataca part has a consistent rhythmic pattern. The Güiro part has a steady pulse. The Quinto part has a simple rhythmic pattern. The Marcador part has a complex rhythmic pattern. The Bombo part has a complex rhythmic pattern.

tir - lo dé — ja - me mo - rr tran - qui — lo

Historia

El sistema de tensión por cuñas propio del tambor de las tonadas trinitarias, señala muy a las claras su origen carabalí. De esta zona geográfica —en particular, de la región histórica conocida como el Calabar— llegaron a Cuba hombres pertenecientes al etnos ibibio.

En un libro de Samuel Akpabot sobre la música del pueblo ibibio, aparece una fotografía de sus peculiares tambores de cuña (1975: 20), en la cual puede apreciarse la correspondencia existente entre los africanos, de un lado, y los ñañigos y los de las tonadas trinitarias, de otro.

Entre los ibibio existen dos tipos: el largo y delgado, nting, semejante al bonkó enchemiyá de los ñañigos, y el corto denominado ekomo, que coincide morfológicamente con los enkomo —también de los ñañigos— y con los de las tonadas trinitarias.

Fernando Ortiz, en su obra dedicada a los instrumentos de la música afrocubana, no menciona los tambores trinitarios y afirma, en cambio, que, en la Isla, los de cuñas son exclusivamente de los semibantú ñañigos (1952-1955, v. III: 254). Ello demuestra que Ortiz desconocía la existencia tanto de los pequeños de las tonadas trinitarias, como de los grandes de cuñas, empleados en el cabildo San Antonio Congos Reales, también de Trinidad, así como del bongó, tensado por cuñas, peculiar de los coros

de clave espirituanos. No obstante, el propio Ortiz presume que “los tambores de los antiguos carabales de Cuba eran semejantes a los que eran y son todavía tañidos por los abakuás o ñañigos” (1952-1955, v. III: 388).

Llegado a este punto, cabe considerar las razones que posibilitaron la presencia de instrumentos de tal tipología en la zona Trinidad-Sancti Spiritus. Al respecto se han esgrimido supuestas influencias ñañigas en Trinidad, donde jamás existieron potencias de este carácter; mas, ante tales criterios se levanta con fuerza el argumento acerca del origen cabildero de los tambores de tonadas trinitarias como reminiscencia de una extinta agrupación de esta índole en la zona.⁶¹

Trinidad conoció un crecimiento azucarero muy temprano, paralelo al de la región Habana-Matanzas, que alcanzó su punto más alto en la década de 1840. Ambas regiones se desarrollaron antes de iniciarse la supresión de la trata negra clandestina por los puntos de embarque del Calabar; es decir, en la década de 1840, precisamente (Goldie, 1890: 62-73).

El período de mayor introducción de esclavos carabalí a Cuba coincide con los períodos históricos que van de 1788-1792, 1815-1819, y de ese lustro a 1838-1842, si adoptamos la periodización propuesta por Moreno Fragnal (1978, v. I: 94), asimismo ha

61 Rolando Pérez, en el ensayo “Un caso de transculturación bantú-carabalí”, noviembre de 1892, expone su hipótesis al respecto con sólidos y probatorios argumentos. Una parte de esa información se empleó por el autor en el estudio de este tambor.

de subrayarse que la época de auge de la importación de negros del Calabar tiende a coincidir con el período de la historia económica de Cuba que va de 1790 a 1837, según lo entiende Julio Le Riverend.

De nuevo llamamos la atención al hecho de que fuera de la zona habanero-matancera, sólo la región trinitaria conoció un amplio desarrollo azucarero en este periodo, por lo cual la fuerza de trabajo carabalí tuvo que ser necesariamente importante.

El cotejo de datos correspondientes a las dotaciones de esclavos de los ingenios San Isidro de Manacas, San Andrés y Santa Ana Buenavista de la jurisdicción de Sancti Spiritus, en 1869, reunidos en los fondos Valle del Archivo Nacional de Cuba, muestra en su casi totalidad un predominio de los africanos agrupados bajo la designación de congo, aunque no excluye la presencia carabalí y de otras etnias. Sin embargo, en 1828, contrasta con lo anterior la composición de la dotación del ingenio Río Abajo, también de la jurisdicción de Sancti Spiritus, donde la proporción de africanos carabalí resulta notablemente superior (Pérez Fernández, 1982: 6-8). A lo anterior se añaden dos hechos tanto o más significativos: la existencia en Trinidad, en 1892, de un cabildo carabalí y otro ibo, junto a un cabildo lucumí —existente este último hasta alrededor de la década del 70 del actual siglo—, un cabildo de congo reales —vigente hasta hoy día— y otro cabildo cuya denominación étnica fue imposible hallar. Además, al presente ha llegado un viejo canto de los congo del cabildo San Antonio de Trinidad, cuyo texto dice: "en el cabildo no hay congo / carabalí na'má" (Pérez Fernández, 1982: 9).

La existencia de tambores de makuta de cuñas en el propio cabildo San Antonio Congos Reales de Trinidad, evidencia que se efectuó un proceso de transculturación entre ambos grupos —congo-carabalí—, en virtud del cual rasgos carabalí —presentes en el ambiente trinitario— fueron incorporados presumiblemente por este cabildo, el más fuerte en la ciudad, por afinidad cultural.

Las tonadas trinitarias son agrupaciones del tipo de las llamadas claves, aparecidas en el siglo pasado en las ciudades de La Habana, Matanzas y Sancti Spiritus. Se conoce de la presencia en Matanzas de claves vinculadas con antiguos cabildos africanos y en el caso que nos ocupa también hallamos esta coincidencia al estar las tonadas en estrecha relación con el cabildo San Antonio Congos Reales. Así, los rasgos culturales carabalí —en particular, el sistema de tensión por cuñas— aparecen en un contexto congo.

Según Manuel Quesada Puig, *Bola*, de 73 años, las tonadas se conocían por los menos desde 1851, y suponemos que se tocaban con los mismos tambores que vemos hoy. Aunque propias de la ciudad de Trinidad, también se escucharon en los pueblos de Caracusey, hasta 1934, en Condado, y también se oyeron en Cienfuegos, pero hasta fechas no precisadas.

La aparición de las tonadas trinitarias, así como los grupos de clave y de rumba, estuvo determinada por la incorporación del africano liberto y, de mane-

ra especial, del negro criollo y el mulato manumitido, a las poblaciones, por las nuevas relaciones de clase en que se encontraron, diferentes a la del esclavo y por sus contactos con los sectores de trabajadores blancos. El aporte africano a esta música es ineludible, pero ya en una fase de integración que propició notables transformaciones.

Las tonadas o fandangos —como se llamó antiguamente a este tipo de agrupación— se cantaban y tocaban en ocasión de la fiesta de San Juan y San Pedro, los días 24 y 29 de junio, respectivamente. La víspera de San Juan se cantaba por las calles durante toda la noche, y, al amanecer, los músicos iban al río y se lavaban la cara con sus aguas; costumbre que evidencia las vinculaciones religiosas de esta tradición musical. También se interpretaban las tonadas en Nochebuena —24 de diciembre—, la víspera de Año Nuevo, el Día de Reyes —6 de enero—, el Día de la Candelaria —2 de febrero—, y en algunas fechas patrióticas como el 24 de febrero y el 10 de octubre; se añade el 20 de mayo, fecha de proclamación de la república neocolonial.

Patentiza aún más la relación entre las tonadas trinitarias y el cabildo San Antonio Congos Reales de la ciudad, la costumbre de tocar en las festividades de San Antonio —13 de junio—, patrón de dicho cabildo. Por demás, algunos de los integrantes pertenecían —y aún hoy pertenecen— al grupo de tonadas. Un ejemplo de ello fue Venerando Lugones, quien era cajero en el cabildo y tocador de quinto en las tonadas.

Francisco Cuéllar aprendió de su tío Venerando la construcción y ejecución de tambores; Rogelio Lugones, hijo de Venerando, siguió la tradición de su padre como director del grupo de tonadas y cajero del cabildo; junto a él, su hermano Roque participa en ambas tradiciones.

Las tonadas dejaron de salir a la calle en 1958, ya muertos Alfonso Puig y Venerando Lugones, sus principales propulsores en aquel entonces. Algunos años más tarde, alrededor de 1962, Manuel Quesada Puig y Francisco Cuéllar Lugones, sobrinos respectivamente de los anteriores, continuaron la vieja tradición.

En tiempos pasados se establecían controversias entre los grupos de tonadas de diferentes barrios: El Corojo o Jibabuco y El Tamarindo o Simpá (Pimpá), en las cuales los textos tenían un connotado sentido satírico, de fuerte rivalidad o de puya.

Otro importante género en que aparecían los tamborcitos trinitarios era la *rumba managua* de indudable origen congo. Fernando Ortiz indica que "managua es un juego de congos, consistente en cruzarse cantos de puyas satíricas o simplemente enigmáticas o de ingeniosos disparates". Resulta relevante su observación de que "el toque de managua no tiene tambores peculiares", si bien que, "generalmente, los manigueros o puyeros iban de fiesta en fiesta tal como los maniseros o jugadores de maní y aprovechaban los comunes toques de yuka, que eran los comunes para el divertimento profano entre los congos" (1952-1955, v. III: 447). Si la managua de los

congo se tocaba por lo común con los tambores yuka, una derivación suya, la rumba managua, pasó a interpretarse con otro tipo bien distinto: los de las tonadas. Por otra parte, se manifiesta la influencia que ejercieron los satíricos cantos de managua, cultivados por la conguería, sobre las llamadas tonadas de puya. A continuación, el texto de una rumba managua: “llorona, llorona / llorona no llores más / tan sinvergüeza que has sido / llorona no llores más”. Puede compararse con algunas estrofas de una tonada de las llamadas de puya: “no hables de tu marido mujer / no hables de tu marido mujer / mujer de malos sentimientos / todo se te ha vuelto un cuento / porque no ha llegado el momento fatal”; y continúa: “Anoche como a la una la vi yo / anoche como a la una la vi yo / cuando los gallos cantaban / me hice de la vista gorda”.

Puede hacerse una inferencia semejante a la anterior, cuando los informantes refieren que los cantos y bailes de maní también se acompañaban con los tambores de tonadas, lo cual muestra un empleo diverso en eventos musicales y danzarios de fuerte antecedente congo. Después del baile de maní se bailaba columbia; en ambos casos, con dos tamborcitos tocados independientes, afirma un informante.⁶²

Otras formas de música también supieron de su utilización como los toques de tahona asociados a antiguos asentamientos de negros “franceses” en las provincias centrales (Diario de campo, Villa Clara-Sancti Spiritus-Cienfuegos, 1985: 198).

Con estos tamborcitos se tocó bombé en Trinidad, pero lo que allí era solamente ocasional, en el distante municipio de Pilón, provincia Granma, resultó habitual. En las primeras décadas de la presente centuria, hacia esta zona emigraron varias familias trinitarias. De este acontecer supimos a través de José Manuel Fernández, anciano de 109 años, oriundo de Condado, padre de Inocente Fernández Jiménez.⁶³ En su casa y en la de otros descendientes de aquellos emigrantes se celebraban fiestas de bembé, en las cuales se empleaban tambores de cuñas: uno de mayor tamaño y otros pequeños emparentados obviamente con los tamborcitos de tonadas, lo que establece un vínculo cultural entre esta región oriental y el área Trinidad-Sancti Spiritus.

Los tamborcitos se ejecutaron en Trinidad en el llamado son corrido, junto a la guitarra, el tres, la marímbula, claves y güiros. De acuerdo con los datos aportados por el septuagenario Manuel Quesada, éste era un género bailable en controversia improvisada oriundo de Vueltabajo. El texto del son corrido referido por el informante es casi igual al de un estri-

billó de una conocida tonada española: “no hay amor / no hay amor / no hay amor / de Caridad”.⁶⁴ También solían acompañar el punto.⁶⁵ En ambos géneros —ya en el son corrido, como en el punto— se usaban en número de dos, aprisionados entre las piernas, sin amarrarlos, en evidente función de bongó.

Estos instrumentos tuvieron un empleo ocasional, más allá de las tonadas en otras expresiones tradicionales practicadas en esta área geográfica, pero fueron cayendo en desuso, y en la actualidad revisten un carácter de excepción.

La preservación local de las tonadas trinitarias y sus instrumentos, resulta propia de la labor cultural encaminada a la conservación del patrimonio musical y se mantiene circunscrita a la ciudad de Trinidad, practicada por un solo conjunto de cantores y tocadores de esta zona.

Tambores arará⁶⁶

Descripción y clasificación

Membranófonos de golpe directo, con caja de madera tubular en forma de copa o cilíndrica, abierta, independiente y con la membrana apretada por sogas o por un aro de cáñamo grueso que se tensa mediante tirantes de sogas enlazados en zig-zag desde el aro de tensión a estacas, que se introducen perpendicularmente en la región media superior de la caja de madera (211.211.11-9125), (211.211.11-92125), (211.261.11-9125), (211.261.11-92125).

Como excepción tipológica, en uno de los conjuntos matanceros se emplea un membranófono de golpe directo con caja tubular cilíndrica y membrana clavada (211.211.11-7).

Terminología

En Cuba, el término arará sirve para identificar todos los elementos de la cultura material y espiritual desarrollada a partir del aporte de africanos procedentes de la costa del antiguo reino de Dahomey —actual República de Benin— en África Occidental Subsahariana. Proviene de la descomposición de los vocablos *alladá* o *ardrá* que daban nombre a la zona de embarque más importante de la costa dahomeyana y fue introducido en Cuba como denomina-

62 Pedro Bastida Fernández, n. 1911 (?). Trinidad, Sancti Spiritus (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

63 Inocente Fernández Jiménez, n. 1933. Media Luna, Granma, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 121-122).

64 Manuel Quesada Puig, *Bola*, n. 1908 (?). Trinidad, Sancti Spiritus, 1981 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

65 Pedro Bastida Fernández, Francisco Cuéllar Lugones, *Maina*; Pedro Téllez, *Perico*, n. 1904. Trinidad, Sancti Spiritus, 1981 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

66 María Elena Vinuesa González, autora.



Tambores arará con caja en forma de copa, propiedad de Victoria Zulueta. Perico, Matanzas, 1981.

ción étnica aplicada por los tratantes de esclavos a los individuos capturados y embarcados desde esa región. En ese sentido, el término arará aparece registrado en Cuba desde el siglo XVI (Rojas, 1956: 1278) con un uso más frecuente a partir del XVII en la designación de cabildos de nación, fundados en La Habana y otros núcleos urbanos del país. En ese caso, la denominación arará quedó seguida de otro término como *sabalú*, *magino*, *cuévano*, *dahome*, para distinguir o precisar las diferencias étnicas o regionales de sus miembros. Sin embargo, al producirse la desintegración de los cabildos —fines del siglo XIX y primeras décadas del XX—, estas diferencias fueron desapareciendo hasta que, en la cultura popular, bajo la denominación general de arará quedó comprendido todo el conjunto de prácticas religiosas y festivas o funerarias de antecedente dahomeyano. De ahí que hasta la actualidad, los membranófonos que integran el conjunto instrumental se identifiquen genéricamente como tambores arará.

En la denominación individual de los tambores arará, se adoptan términos muy diversos que responden a la tradición cultural y lingüística de cada núcleo de practicantes; no obstante, en los nombres aplicados a los tambores que desempeñan la principal función musical y religiosa dentro del conjunto, se observa el empleo del vocablo *jun* o *hun*. Según plantea Fernando Ortiz, éste procede de la lengua fon (1952-1955, v. III: 346) e indica el carácter sagrado que se le otorga dentro del culto religioso a determinado objeto o persona; de ahí que también esté presente en la denominación de un tambor del Dahomey (Rovanet, 1922: 3204), en los nombres de los tambores utilizados dentro del culto de Maranhao en Brasil —*hun* y *hunpli*— (Carvalho, 1977: 15), en el de algunos oficiantes o sacerdotes del vodú haitiano como el *hunsí* o *hounsí*, y en el término *huntor*

que identifica los tambores consagrados (Bastide, 1969: 134-135).

Argeliers León señala que en Haití denominan *huntó* al espíritu que, para los creyentes, se aloja en los tambores rituales (1969, no. 8: 44). Por tanto, se define como *hun* o *jun* aquellos tambores arará consagrados ritualmente y que en el medio cubano también se conocen como tambores de fundamento.

El tambor mayor y de función improvisadora de los conjuntos instrumentales conservados en las provincias de Habana, Matanzas y Cienfuegos, se denominan: *asojún* (Ciudad de La Habana) y cabildo Espíritu Santo de la ciudad de Matanzas), *junga* (casa-templo de la familia Baró en Jovellanos), *dajún* (entre los practicantes de culto arará en Agramonte) y *ojún dajó* (cabildo arará Espíritu Santo de la ciudad de Cienfuegos). En todos los casos y, especialmente, en los lugares, como el antiguo cabildo Arará Dahomé de Perico (Matanzas) y entre los tambores arará de Cárdenas (Matanzas), donde se ha perdido la denominación religiosa del tambor, se aplica el término de caja del mismo modo en que aparece dentro de otros conjuntos instrumentales de antecedente africano.

En los tambores de tamaño mediano y pequeño, la diversidad terminológica es aún más notable. Para los tambores de los antiguos cabildos habaneros del siglo pasado, Fernando Ortiz señala los nombres de: *yonofó*, *aplinti* y *achebolisa*, este último correspondiente a dos tambores pequeños e idénticos en su morfología y dimensiones (1952-1955, v. III: 339-355). En el cabildo Espíritu Santo de la ciudad de Matanzas, los tambores reconocen estos instrumentos como *yonofó*, *aplinti*, *güegü* y *klókló* (Ortiz, 1952-1955, v. III: 345).⁶⁷ En el cabildo arará Espíritu Santo de la ciudad de Cienfuegos sólo se emplean dos tambores para acompañar al *ojún dajó*, éstos son el *aplinti* y el *akuebi*.⁶⁸

Fernando Ortiz trató de explicar la significación de algunos de estos términos relacionándolos con el nombre de las deidades a las cuales se rinde culto en el panteón dahomeyano; por ejemplo, señala que “Yonofó, es el nombre que pertenece a una *d’osa* arará, análoga a Yegguá de los lucumis, la diosa del cementerio” (1952-1955, v. III: 347-348); *achebolisa*, lo interpreta según la lengua yoruba como *aché-bó-oricha* que equivaldría a “actor festivo o poderoso, para rendir culto a un dios”; en ese caso lo vincula como *segdó lisa a se* o *dadá segbó* que es una denominación que en Dahomey también se le da a *Mawú*, el padre de los dioses y *Lisá* que parece relacionarse con su hijo; es decir, la denominación de esa pareja de tambores indica su atribución a *Mawú* y *Lisa* (1952-1955, v. III: 351-352).

67 Esteban Vega. *Chachá*, n. 1928 (?). Matanzas, ciudad, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

68 Conrado Abreu Romero, n. 1917. Cienfuegos, ciudad, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales. CIDMUC).

Estos criterios de Ortiz pueden ser acertados sobre la base de que tanto entre los dahomeyanos y yoruba, como entre algunos grupos cubanos de antecedente congo, se observa la costumbre de asignar a los tambores nombres propios de las personas o deidades a quienes se atribuye o dedica el instrumento musical.⁶⁹ Sin embargo, tal y como reconoce el mismo Ortiz, en otra parte de su texto, éstas sólo constituyen inferencias que no pueden ser mejores por la inseguridad que se tiene de “la correlación entre los nombres africanos de los tambores y sus diversos tipos morfológicos” (1952-1955, v. III: 354). En la actualidad, a eso se suma el avanzado proceso de desintegración de los cultos arará en Cuba y el número cada vez más reducido de personas que conocen la lengua y los instrumentos tocados en sus fiestas.

El término aplinti, que se reitera en los conjuntos instrumentales de los tres grandes cabildos urbanos, también aparece entre otras culturas caribeñas de marcada influencia ewe-fon como Haití, y en Brasil, pero también entre los yoruba, como aplinti, según demuestra Laoye Timi de Ede en su artículo “Los tambores yoruba”, y es la denominación de un juego de agogo y de dos tambores (1961, no. 6: 20), cuya morfología resulta similar al aplinti de los conjuntos cubanos. En la casa-templo de la familia Baró en Jovellanos, han prevalecido los nombres de: *junguedde*, *juncito* y *jun*.⁷⁰ mientras en otras localidades matanceras, como Perico, Cárdenas y Agramonte, los términos originales han quedado olvidados, por lo que en la práctica actual sólo se reconocen como mula el mediano y cachimbo el más pequeño; es decir, a los tambores arará han pasado los nombres aplicados a tambores de función parecida en los conjuntos de tambor yuka y bembé. En Agramonte, al cachimbo también se le identifica como *keremú*.⁷¹

Construcción

Al referirse el proceso constructivo de los tambores arará, debe tenerse en cuenta la presencia de dos tipologías morfológicas que, aun cuando han coexistido en el tiempo, son representativas de dos etapas bien diferenciadas en la confección del instrumento, y en particular de dos concepciones estético-constructivas por parte de sus portadores activos.⁷²

La tipología más antigua corresponde a los tambores con caja en forma de copa, realizados por artesanos del siglo XIX y propios de los cabildos urbanos asentados en la ciudad de La Habana, Matanzas y Cienfuegos, así como en la pequeña localidad matancera de Perico.

Son el resultado de un complejo proceso de construcción que se distingue por el tallado interior y exterior del bolo de madera, lo que los convierte en verdaderos exponentes de la artesanía popular del período colonial.

La caja en forma de copa está integrada por dos partes bien diferenciadas, una mayor en longitud y diámetro, cilíndrica o ligeramente esférica; y otra menor a manera de base, que puede ser cilíndrica o cónica. Ambas partes están hechas en el mismo tronco de madera ahuecada.

Para elaborar una caja con estas características, los artesanos debieron seleccionar especies de maderas fáciles de trabajar, pero a la vez resistentes al paso del tiempo y a los insectos, como el cedro; así como troncos cuyo largo y diámetro fuesen suficientes para ser piezas que llegan a tener hasta más de un metro de alto.

El ahuecamiento interior siguió los procedimientos tradicionales para perforar y rebajar el centro de la madera con el auxilio de la trinchá, la gubia y el fuego, hasta atravesar el tronco a todo lo largo. Una vez calculada la longitud de las dos partes componentes de la forma de copa, el constructor continuó rebajando las paredes interiores, hasta lograr un grosor adecuado para no afectar el proceso de tallado exterior.

En el tallado exterior, el artesano se sirvió de los instrumentos que tuvo a su alcance, inclusive, la hoja afilada de un cuchillo. Era una tarea que requería de gran habilidad y paciencia para no sólo alcanzar la uniformidad de la copa, sino además la complejidad de los elementos que decoran el tambor, entre los cuales se distinguen hendiduras horizontales y verticales, líneas en zig-zag, figuras geométricas y motivos zoomorfos y antropomorfos dispuestos a relieve.

Después de concluir el tallado exterior, posiblemente se volviese a trabajar el interior de la caja para rebajar aún más el grosor de la madera tanto en la región principal, como en la base.

A continuación debía calcular y perforar los orificios destinados a las estacas de tensión. Éstos se hacen barrenando la madera de afuera hacia adentro en sentido perpendicular, de manera que queden situados a un mismo nivel, a una distancia equitativa entre ellos y alrededor de toda una circunferencia, cuya distancia del extremo superior de la caja oscila entre 100 y 200 mm. La cantidad de estos orificios está entre cinco y nueve, pero depende del diámetro superior de la caja.

69 Esta costumbre puede comprobarse en los numerosos términos y ejemplos de los conjuntos instrumentales que ofrece Laoye Timi de Ede en su artículo “Los tambores yoruba”, publicado en la revista *Etnología y Folklore* (año 1, no. 6, La Habana, junio de 1961, pp. 15-24). En los tambores de makuta de los antiguos cabildos congo, también se encuentran términos como *nsumbi*, que corresponde a una entidad mágica o *Catalina*, nombre de una famosa bailadora. Véase “Tambores de makuta”.

70 Maximiliano Baró Céspedes, n. 1912. Jovellanos, Matanzas, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

71 Atilano Fernández, n. 1900 (?). Jagüey Grande, Matanzas, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

72 Este aspecto puede ampliarse en María Elena Vinuesa: *Presencia arará en la música folklórica de Matanzas*, Casa de las Américas, 1989, cap. III.

Por último, la caja era pintada exteriormente con aceite, según lo demostrado por Dennis Moreno en sus estudios de restauración de un antiguo tambor arará perteneciente a la colección del Museo Nacional de la Música (Moreno, 1988). Con la pintura se lograba acentuar los elementos decorativos del instrumento y se incorporaban otros motivos ornamentales. En uno de los ejemplares estudiados por Ortiz y conservado también en las colecciones museables se aprecia el recubrimiento de la caja con varias capas de tela sobre la cual se aplicó una base de pintura y se decoró con figuras de plantas y animales (Ortiz, 1952-1955, v. III: 225). Dada la antigüedad de estos instrumentos, se sometieron a numerosos repintes, en capas sucesivas de pintura y colores que tuvieron a su alcance los artesanos y tamboreros.

La segunda tipología de los tambores arará resulta mucho más simple en cuanto a morfología y técnica de construcción, y corresponde a los tambores pertenecientes a los núcleos humanos cuyas prácticas religiosas y festivas se desarrollaron a partir de modelos culturales reintegrados en el medio rural, como ocurre con las tradiciones arará de las antiguas sociedades y casas-templo de las localidades matanceras de Jove-llanos, Agramonte y Cárdenas. Estos tambores fueron confeccionados por artesanos cubanos en fechas relativamente recientes, porque en ningún caso van más allá de las primeras décadas del siglo XX.

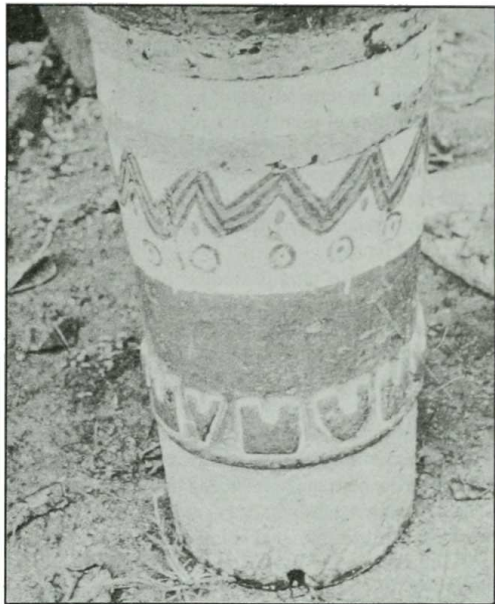
Se trata de tambores cilíndricos, contruidos con un tronco de madera ahuecada —según el mismo proceso descrito antes— o mediante duelas cortadas a partir de tablones de madera, unidas por cola y aseguradas con aros y flejes de metal. En estas cajas cilíndricas también se aprecia el empleo del cedro, así como de otras especies útiles, como la del aguacate, que por lo general ya se encuentra con el centro erosionado por la acción de los insectos, lo cual facilita la labor del constructor.

En este caso, la superficie exterior del cilindro sólo requiere de un lijado cuidadoso para evitar los desniveles e irregularidades de la madera. Después se realizan los orificios para las estacas de tensión, siguiendo el mismo criterio observado en los tambores de copa, y por último se procede a pintar el tambor.

En este último aspecto se necesita destacar que, aunque la decoración de los tambores cilíndricos resulta mucho más simple que la de los de copa, entre los practicantes del culto arará se ha conservado un marcado interés por la ornamentación del instrumento musical; por tanto, aunque desaparece el arte de tallar la superficie exterior de la caja, prevalece la costumbre de pintar con franjas verticales u horizontales con colores diversos, así como motivos de la flora y la sociedad cubana con un sentido alegórico en la decoración de los instrumentos.

Antes de proceder a colocar y fijar la membrana, el constructor debe preparar las estacas de tensión, las cuales son palos de madera dura —aroma— en forma de gancho o garabato, o con una profunda hendidura para que pueda sostener firmemente el tirante.

Foto: Carlos Manuel Fernández



Detalle de ornamentación de un tambor arará. Perico, Matanzas, 1981.

El proceso de poner y fijar la membrana se asemeja en las dos tipologías. Se prefiere el cuero de la región abdominal de una res —buey—, aunque a veces también el cuero de la barrigada del mulo, ternera o el de chivo; si bien este último no tiene la resistencia necesaria para soportar la percusión con palo o baqueta.

Para el aro de tensión sirve un cáñamo muy grueso o bejuco enrollado y atado por los extremos, de manera que forme un círculo, cuya circunferencia sea ligeramente mayor a la circunferencia exterior de la caja. Este aro se denomina *mecate*.

Los tirantes requieren de una sola cuerda de cáñamo fino o sogá, con una longitud suficiente para rodar varias veces la circunferencia del tambor.

El cuero curtido y cortado, según el diámetro de la caja, se sumerge en agua durante varias horas hasta que alcance la mayor flexibilidad posible. Todavía húmedo se enrolla en el aro o mecate, se cose o fija con hilo grueso de algodón o pita, y se pone a presión sobre el extremo superior de la caja. A continuación se procede a marcar los puntos donde quedarán colocados los tirantes, y con un instrumento punzante se perfora la membrana muy cerca del aro, de manera que éste quede completamente cubierto por ella. La cuerda de los tirantes se ata por uno de los extremos al aro y a partir de ahí se va introduciendo por las perforaciones de la membrana, de manera que quede una lazada para cada estaca, hasta rodear por completo la caja. Luego se presentan las estacas y, si es posible, se continúa el enlace de tirantes hasta el final de la cuerda, que debe quedar firmemente atada por nudos, tanto al aro como al último tirante. Enton-

ces, se ajustan las estacas que deben ir penetrando poco a poco en los orificios mediante golpes dados con un martillo sobre la región superior de éstas. En este sistema de tensión y afinación de la membrana, se necesita que el nivel de desplazamiento de las estacas sea uniforme, porque en la medida en que se incrementa la presión sobre las estacas también aumenta la tensión del parche. Cuando el cuero está completamente seco, se contrae y la membrana alcanza la máxima tensión.

Como recurso para prolongar por más tiempo la calidad de la membrana, los tocadores acostumbran a ajustar las estacas sólo en el momento en que se preparan para ejecutar un toque; el resto del tiempo, los tambores permanecen con las estacas desajustadas. En los días de fiesta, los tamboreros ajustan las estacas, lubrican la membrana con manteca de corajo —procedimiento con un significado religioso para los creyentes, pero que en realidad demuestra una finalidad eminentemente práctica— y colocan los tambores durante varias horas al sol para que el calor dilate la membrana y facilite de nuevo la tensión. En el momento de empezar a tocar, se vuelve a tensar la membrana, golpeando las estacas con el martillo; esta operación se repite cada vez que se hace necesario corregir la afinación del instrumento.

En los juegos de tambores arará que se emplean hasta la actualidad, se aprecia una gran diversidad de dimensiones a causa de los criterios artesanales aislados que prevalecieron históricamente en su confección. La única regularidad que puede señalarse en este sentido, es que los tambores que integran un mismo conjunto instrumental responden, por lo general, a características morfológicas semejantes y la diferencia entre ellos sólo está dada en sus dimensiones. A modo de ejemplo, a continuación se ofrecen las medidas totales de los tambores de copa del cabildo Arará Dahomé de Perico y las medidas generales de los tambores arará de caja cilíndrica conservados en Jovellanos.

TAMBORES DEL CABILDO ARARÁ DAHOMÉ, PERICO, MATANZAS (en mm)

	<i>Caja</i>	<i>Mula</i>	<i>Cachimbo</i>
Altura total	1 045	730	660
Altura de la copa	825	585	595
Altura de la base	220	145	85
Diámetro sobre el parche	320	295	315
Diámetro de la base	280	240	180
Grosor de la madera	25	20	20

CASA-TEMPLO DE LA FAMILIA BARÓ, JOVELLANOS, MATANZAS (en mm)

	<i>Junga</i>	<i>Junguede</i>	<i>Juncito</i>	<i>Jun</i>
Altura	1 090	750	720	560
Diámetro sobre el parche	370	300	280	220
Diámetro de la base	350	230	240	190
Grosor de la madera	30	30	30	20

Los palos o percutores que se emplean para tocar estos tambores, se hacen de maderas diversas, como la guayaba, el marabú, la yaya y la de rascabarriga. Se aprovecha una rama del grosor deseado y se le limpia la corteza. Ésta puede ser una rama recta o ligeramente curva en el extremo de percusión. El percutor de la caja o tambor mayor debe ser más grueso y su medida aproximada es de 25 a 30 mm de diámetro, por 300 o 400 mm de largo; mientras que los percutores de los demás tambores miden de 10 a 20 mm de diámetro, por una longitud similar a la citada antes.

Ejecución y caracterización acústica

Los tambores arará constituyen piezas de gran peso y tamaño; por tanto, sus tocadores deben recurrir a medios auxiliares que permitan sostenerlos inclinados a la altura de su cintura y a la vez permanecer con las manos libres para la percusión. Por lo general se emplea un banco de madera sobre el cual se recuestan los tres tambores fundamentales, o una especie de horqueta o tijera de madera, para aguantar cada instrumento por separado.

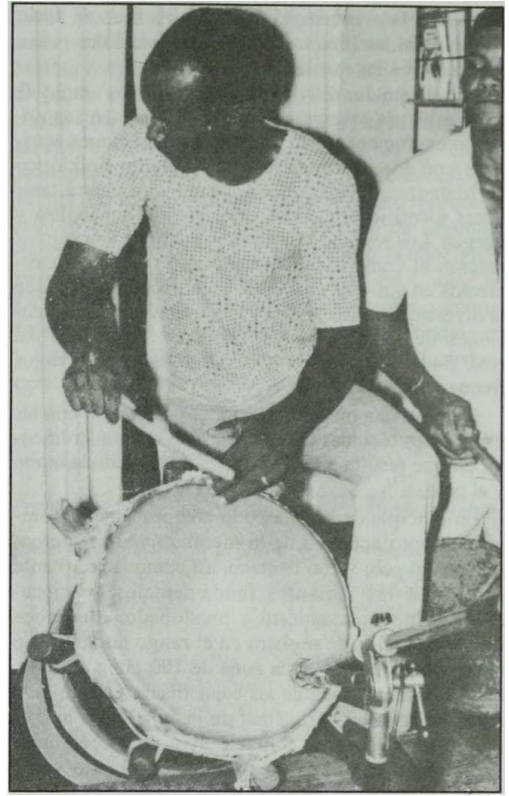
El tambor de mayores dimensiones se sitúa al centro; el mediano, a la izquierda, y el pequeño, a la derecha. Cuando hay más de tres tambores en el conjunto, los demás se sitúan a un lado o al frente de los tres tambores de función principal.

El ejecutante del tambor mayor se coloca de pie, a un lado del instrumento o con la pierna izquierda flexionada y el pie apoyado encima del banco. Con su mano diestra sostiene el palo o percutor, mientras que la mano contraria queda libre para la percusión. De ese modo sistematiza, durante el toque una serie de combinaciones tímbricas y sonoras, de las cuales resultan más características:

- golpes del palo sobre la región del borde de la membrana, combinados con golpes de la mano contraria sobre su centro y borde;
- combinación simultánea de dos golpes del palo sobre el aro o mecate y de dos golpes de la mano sobre la membrana;
- golpes del palo sobre la región lateral superior de la caja acústica, combinados con golpes de la mano sobre el borde de la membrana;



Ejecución de los tambores arará, de la familia Baró, Jovellanos, Matanzas, 1981.



Detalle de ejecución del tambor arará de mayor tamaño. Jovellanos, Matanzas. 1981.

- golpe del palo sobre el borde de la membrana, combinado con golpes de la mano sobre el centro del parche, para después deslizar la palma de la mano, por la superficie de la membrana desde el centro hacia el borde inferior.

En algunos tipos de toques, el tamborero deja a un lado el percutor y demuestra su habilidad para hacer sonar la membrana, golpeando con las dos manos. En el empleo de las manos se aprecia, además, el uso de diversos recursos condicionados por la posición de la mano al percudir: con la mano abierta, con la mano ligeramente ahuecada, con los dedos o con el metacarpo y con el puño cerrado. Asimismo, el golpe puede ser abierto o presionado; es decir, dejando que la mano rebote libremente después de la percusión o presionando la membrana para anular las vibraciones, inmediatamente después del golpe. Estas dos formas de ejecución se enriquecen según la complejidad de los diseños rítmicos a ejecutar y con la destreza del músico.

Los tocadores de los otros tambores se colocan de pie y a horcadas sobre la caja acústica, de sus respectivos instrumentos; aunque, si el tamaño del instrumento lo permite, el ejecutante puede permanecer sentado sobre el mismo banco u otra silla, con el tambor entre las piernas.

En esos tambores, la percusión se efectúa con dos percutores para el tambor mediano —mula, junguedde, aplintí— y con uno o dos percutores para el más pequeño —cachimbo, juncito, keremú, akuebí—. El tocador sostiene cada percutor de manera individual con la mano cerrada firmemente en un extremo de la vara y golpea de forma estable sobre el centro o borde de la membrana, según el timbre y la altura del sonido que pretenda causar. En el tambor mediano, el músico combina golpes alternos sobre el centro y el borde, provocando dos o tres planos de altura, mientras que en el tambor pequeño sólo percute al centro.

De acuerdo con las observaciones realizadas por Ortiz, en los tambores achebolisa se daba otra variante de ejecución: un solo tocador sentado tocaba la pareja de tambores; lo mismo ocurría en Matanzas al combinar un tambor achebolisa con el aplintí, para los toques de Obbatalá, Oggún y los Ibeiyis o Jimaguas (1952-1955, v. III: 350-351).

La técnica de ejecutar el tambor aplintí con ambas manos en los toques dedicados a Obbatalá y Oggún, también se señaló por los integrantes del Conjunto Folklórico de Matanzas, muy vinculados con la práctica folclórico-popular.

Cuando se emplean otros tambores más pequeños dentro del conjunto instrumental, como sucede con un pequeño jun que se suma a los tres tambores prin-

cipales en la casa-templo de la familia Baró en Jovelanos, éstos también se percuten con uno o dos palos, sin recurrir a las manos.

Por el carácter religioso de los tambores arará y la extraordinaria reserva que hacia ellos tienen sus poseedores, fue necesario realizar las mediciones acústicas con los instrumentos del Conjunto Folklórico de Matanzas. Esta medición se aplicó a cuatro tambores identificados como caja, aplintí, achebolisa y güegüe. Los resultados obtenidos permiten una aproximación al comportamiento acústico de estos instrumentos en sus interrelaciones como conjunto, aunque la diversidad morfológica y la varianza en las dimensiones de los ejemplares existentes en la práctica real, pudieran arrojar otras variables en los rangos frecuenciales.

Se tomó una muestra de toques de acuerdo con las principales técnicas de ejecución de cada instrumento, en que resulta significativo el empleo de la mano y el palo.

En el toque de la caja pudo comprobarse el comportamiento acústico de la membrana al ser percutada con el palo y con la mano, así como la resultante sonora en las variantes fundamentales de ejecución: golpe bajo, abierto y presionado. En ambos casos, el sonido se registra en el rango de 50 Hz a 6 kHz, con formantes en la zona de 100 Hz a 400 Hz, que subrayan la zona de las bajas frecuencias, lo cual justifica la función musical de la caja como instrumento más grave o tambor mayor en el conjunto. En la percusión de la membrana con el palo y con la mano, los picos más altos en el espectro sonoro se producen en 125, 250 y 400 Hz, pero se observa una mayor estabilidad e intensidad del sonido, cuando la percusión se efectúa con el palo. El tiempo de caída del sonido es breve y seco, pues en general oscila entre 0,38 y 0,86 seg., registrándose los tiempos más largos (0,81 y 0,86 seg.) en el golpe con el palo. Esa mayor definición en los formantes sonoros, unido a un tiempo mayor de caída que se obtiene con el golpe del palo sobre la membrana, hace que el tocador explote al máximo esa técnica de ejecución cuando desea imprimir al toque una mayor intensidad sonora y expresiva, en correspondencia con las demandas del baile o del rito. Al mismo tiempo, el nivel de intensidad que alcanza la caja y el efecto emotivo que esto causa en los bailadores y participantes en el rito, conllevan a la interpretación mágica que se hace de sus propiedades acústicas y a las consideraciones especiales que se le guarda en el ritual arará.

En el toque del tambor aplintí, que se ejecuta con dos palos, se aprecia un comportamiento similar cuando se producen golpes libres o presionados con los palos por separado o simultáneamente, la mayor intensidad sonora se encuentra entre 200 Hz y 6,3 kHz, situando el instrumento en el rango de las bajas y medias altas frecuencias.

En el tambor achebolisa se compararon los toques de palo al borde y al centro de la membrana. En ambos casos, el rango frecuencial se mueve entre 100 Hz y 3,5 kHz, situando el instrumento en las bajas y

las medias frecuencias. Sin embargo, entre uno y otro se ve una diferencia en el formante del sonido, dada en que en el golpe del palo al centro sólo aparece un pico en 200 Hz, mientras en el golpe del palo al borde se presentan dos picos: uno que coincide en 200 Hz y otro en 500 Hz, desplazándose el formante desde las bajas hacia las medias bajas frecuencias. El tiempo de caída del sonido va de 0,35 seg. con el golpe de palo presionado a 0,67 seg. con el palo libre.

En el tambor güegüe existe un rango espectral entre 80 Hz y 3,15 kHz aproximadamente, con mayor presencia espectral más fuerte en la zona de 200 Hz y en menor medida hacia 500 Hz, por lo que se mueve entre las bajas y medias frecuencias.

Entre el güegüe y el achebolisa se observan resultados acústicos semejantes, lo cual nos lleva a considerar la relatividad de su registro y que su real diferenciación estriba en su funcionalidad dentro del conjunto instrumental al que se integra.

El rango espectral del tambor aplintí en el fragmento musical se aprecia entre 80 Hz y 4 kHz, obteniéndose los formantes sonoros alrededor de 100, 200 y 400 Hz.

En el toque del palo al borde y al centro, se observan formantes en 200 Hz aproximadamente. En el toque de palo al borde, además de la resonancia en la zona de 200 Hz, se aprecia otra zona en 500 Hz. En estos toques comparados del tambor achebolisa, el rango espectral se ubica entre 100 Hz y 3,5 kHz con una elevada intensidad sonora.

Respecto del achebolisa, en los toques con palo libre, presionado y dos palos, se observa un rango más amplio que los anteriores, comportándose de 100 Hz a 3,15 kHz, aunque los formantes se encuentran consecutivamente en las zonas de 200 y 500 Hz; 200, 400 y 500 Hz y 250 y 400 Hz.

En cuanto a sus intensidades totales podemos plantear que no guardan apenas diferencias y sus espectros son bastante semejantes entre sí.

Todos estos comportamientos se corroboran en el fragmento musical del tambor achebolisa, en el cual se aprecian las siguientes zonas de formantes: 200 Hz y 500 Hz.

En las mediciones acústicas del fragmento de los tambores arará, en variantes de tres tambores y ogán, y cuatro tambores y ogán, se obtuvieron resultados similares en cuanto a los formantes, aunque en ambos se extendió el registro espectral hasta 12,5 kHz, a partir de 80 Hz. En este caso, el formante principal se mantuvo alrededor de la zona de 200-250 Hz. Pero resulta interesante la aparición de otros formantes menores para los tres tambores y el ogán en las zonas de 315 Hz, 1,6 kHz, 2,5 kHz y 5 kHz.

Respecto de los cuatro tambores y ogán se aprecia una extensión del rango (como en el anterior) hasta las medias y altas frecuencias, pero hay un decrecimiento energético de su espectro con la excepción del reforzamiento sonoro que aparece en él para 5 kHz. La intensidad sonora en ambos casos es elevada.

Función musical y social

Los tambores arará se integran a un conjunto instrumental que como función social fundamental tiene el acompañamiento del canto y la danza, durante las celebraciones religiosas, festivas y funerarias de los escasos núcleos de practicantes religiosos que conservan hasta hoy día las religiones populares arará.

En estas celebraciones religiosas, los tambores, como los demás instrumentos que participan en el conjunto, adquieren gran relevancia, porque a través de la música y la danza los creyentes suponen lograr los objetivos más significativos de la reunión: invocar y homenajear a las deidades del panteón arará y a los antepasados de la familia religiosa; motivar la representación gestual y danzaria de las deidades, dada en el estado de trance o posesión de algún creyente iniciado y capacitado para esa función; fortalecer los vínculos sociorreligiosos y las relaciones jerárquicas que justifican la unidad del grupo portador.

El conjunto instrumental está integrado por los tambores arará, un idiófono metálico de percusión directa —el ogán—, o en su lugar una guataca percutada, y una o más sonajas —de güira o metal—, conocidas como *acheré*, *cheré*, *achiddí*, *chachá* o *maruga*, ejecutadas individualmente por los cantantes o bailadores.

El número de membranófonos en cada conjunto instrumental puede variar en correspondencia con la tradición musical del grupo o con los requerimientos religiosos del toque. En su estudio de la organología arará, Fernando Ortiz advierte que “Esos tambores sagrados de los arará no se tocan todos juntos. A veces sólo uno, por ejemplo el *asojún*, otras veces dos, por ejemplo los *achebolisa*; y generalmente tres y en ocasiones cuatro” (1952-1955, v. III: 354).

En el caso del *asojún*, Ortiz plantea que “se coloca en el centro de un círculo de bailadores, que completan el son rítmico del tambor con el de sus palmas” (1952-1955, v. III: 346). En los *achebolisa*, se trataba de dos tambores tocados por un solo tamborero, y especialmente, en Guanabacoa (Ciudad de La Habana) para tocar en la fiesta anual de Pentecostés; o sea, del Espíritu Santo (Ortiz, 1952-1955, v. III: 350-351).

En la actualidad se mantiene el empleo de tres o cuatro membranófonos como criterio más generalizado dentro de los conjuntos arará: dos o tres tambores medianos y pequeños, con una calidad tímbrica sonora que ocupa el plano medio del conjunto y con funciones de línea rítmica conductora y complementaria que sirven de base a la improvisación, y un tambor de mayor tamaño y sonido grave que asume la función principal de improvisador.

A continuación se brinda un cuadro comparativo acerca de la composición de los conjuntos instrumentales de tambores arará observados en las casas templo de antiguos cabildos de las provincias de Ciudad de La Habana y Matanzas, y la ciudad de Cienfuegos. En la relación de tambores del cabildo Es-

piritu Santo de la ciudad de Matanzas aparecen cinco membranófonos, pero los informantes aclaran que el tambor *asojún* sólo se toca en ciertos momentos de la fiesta, lo cual reitera la observación hecha por Fernando Ortiz, al indicar que en la orquesta arará de Matanzas no vio tocar de consuno más de cuatro tambores (1952-1955, v. III: 354); al incorporarse el *asojún*, no se necesita ejecutarse el *aplinti*, porque el *yonofó* pasa a desempeñar la función de segundo; durante el resto del toque, este último tambor mantiene la función de mayor o principal. En Ciudad de La Habana también se emplean cinco tambores contruidos hacia la década del 40 a semejanza tipológica y funcional de las conservadas en el cabildo matancero; los tambores *leguedé* y *achebolisa* se suman al conjunto para los toques a *Obbatalá*.

En el cuadro, la relación de membranófonos está encabezada por el tambor mayor.

Provincia/localidad	Idiófonos	Membranófonos
Ciudad de La Habana	Ogán Acheré	Asojún Yonofó Aplinti Güegüe Kloklo Leguedé Achebolisa
Cabildo Espíritu Santo, Matanzas	Ogán Acheré	Asojún Yonofó Aplinti Güegüe Kloklo
Cabildo Arará Dahomé, Perico	Ogán Achiddí	Caja Mula Cachimbo
Casa-templo familia Baró, Jovellanos	Ogán (guataca) Cheré	Junga Junguedde Juncito Jun
Casa-templo de San Lázaro, Agramonte	Guataca Acheré	Caja Mula Keremú
Casa-templo arará Cárdenas	Guataca Acheré	Caja o dajun Mula Cachimbo
Cabildo arará Espíritu Santo, Cienfuegos	Ogán Maruga	Ojún dajó Aplinti Akuebi

El repertorio de estos conjuntos instrumentales está integrado por una extensa serie de cantos y toques que se ejecutan durante el transcurso de la celebración festiva, según un orden prestablecido, similar al *oru lucumí* de las fiestas de la Regla de Ocha o santería. Cada casa-templo o antiguo cabildo arará conserva su propio repertorio de cantos y, particularmente, modos o estilos de pronunciar y entonar el texto y la línea melódica, que dependen de la tradición local —familiar-vecinal— y del nivel de preservación y comprensión que tengan los cantantes de los restos de lengua fon o ewe predominante en el canto.

Según el contenido de los textos y la función que se les otorga tradicionalmente dentro de la acción religioso-festiva, los cantos arará pueden agruparse en dos tipos: los de invocación y alabanzas a las deidades y los dedicados a los antepasados o difuntos —reconocidos como “para los muertos”, “para los ikú” o de “kututó”—. Todos, sin excepción, se interpretan a partir de una relación alternante entre un cantador solista —gallo o jacimo— y el coro de los demás participantes en la celebración.

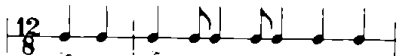
En las formas de acompañamiento rítmico del canto también se aprecian diferentes modos y estilos de toques entre un conjunto instrumental y otro. Estas diferencias están basadas fundamentalmente en el tempo o velocidad metrorrítmica, que se acostumbra a llevar durante el toque y en la capacidad figurativa que puedan desarrollar los tamboreros principales. A pesar de los diversos estilos observados, en cada conjunto instrumental pueden distinguirse dos tipos de toques: uno más pausado y de menor complejidad en la interrelación rítmica de los instrumentos participantes del toque, y otro más figurativo y complejo rítmicamente. El empleo de uno u otro tipo de toque está determinado por las características metrorrítmicas del canto que se decida entonar.

Cuando el solista inicia el canto, lo sigue de inmediato la línea rítmica conductora que se estabiliza en el ogán, a partir de la reiteración constante de un grupo rítmico integrado por siete sonidos con valores temporales que abarcan la extensión máxima de 12 pulsaciones o unidades referenciales y una distribución métrica marcadamente ternaria, que permite aproximar todo el toque al compás convencional de 12/8. Este grupo y sus combinaciones presentan acentos de mayor o menor intensidad en sus elementos constitutivos.⁷³

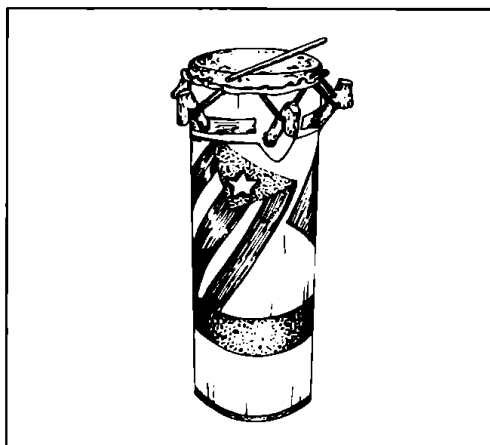
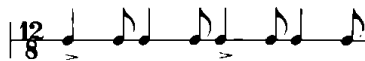
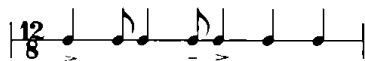


La distribución regular de los acentos constituye un rasgo fundamental del grupo, pues el tocador del ogán redistribuye los golpes de mayor intensidad en correspondencia con el diseño metrorrítmico del canto, de manera que, por la intención del ejecutante, el inicio del mismo grupo rítmico queda marcado en el primer o tercer sonido para subrayar el carácter tético o anacrúsico del canto, respecto de la acentuación métrica del compás convencional.

- Comportamiento del grupo rítmico del ogán en un canto anacrúsico.



- Comportamiento del grupo rítmico del ogán en un canto de inicio tético.



Tambor arará de la localidad de Agramonte, Matanzas. Dibujo de Mario González, 1995.

El segundo instrumento en incorporarse al toque es el mula, junguedde o aplinti; con un grupo rítmico reiterativo que sirve de referencia al toque de los demás tambores; en lo fundamental, a las figuraciones que debe improvisar el tocador del tambor mayor. La destreza del mulero resulta de gran importancia dentro del toque, porque de eso depende la estabilidad rítmica de los demás tamboreros.

Según el canto y el toque acompañante correspondiente, el músico de la mula estabiliza uno de los dos grupos que se acostumbra a ejecutar en este instrumento y lo mantiene, de manera ininterrumpida, du-

73 Transcripciones realizadas por la autora, de toques arará grabados a la familia Baró de Jovellanos en 1982.

rante todo ese toque. El primero de estos dos grupos está integrado por cinco sonidos con una relación temporal muy simple, que, representado gráficamente,

mantiene una correspondencia acéfala respecto de la línea rítmica conductora y de la acentuación métrica del compás.

El otro grupo se emplea en los toques rápidos y presenta valores más cortos, con acentos fuertes que lo equiparan a la intención musical del primer grupo.

En ambos casos, el tocador acostumbra a distribuir el grupo en frecuencias o alturas diferentes, según las áreas de la membrana donde se establece la percusión. Esto causa una combinación de alturas que se

distinguen dentro de una relación interna de agudo, medio y grave. Esta relación resulta semejante en ambos grupos; por tanto, el comportamiento del parámetro frecuencial deviene el rasgo distintivo de ese toque.

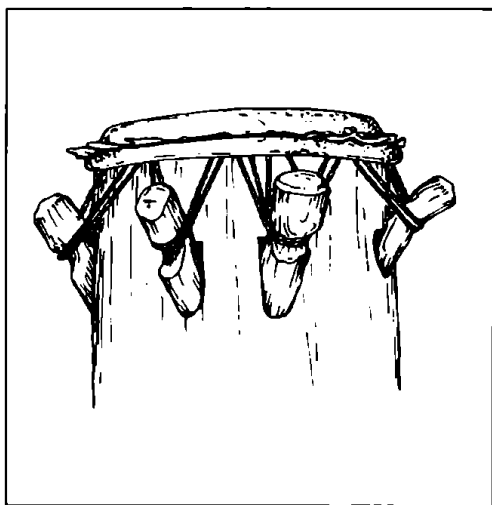
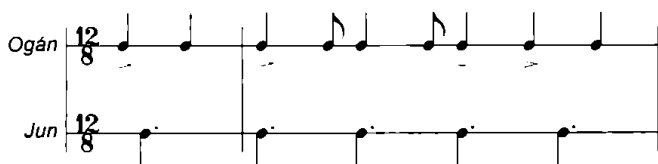
Después entra el tambor reconocido como cachimbo, juncito, akuebí, keremú, entre otros. En él se ejecuta, de manera invariable, un grupo rítmico muy corto, distribuido en tres planos de altura o frecuencia.

La acentuación del primer sonido del grupo condiciona una función de complementación rítmica con el grupo que realiza la mula o junguedde, pues el acento métrico del compás queda marcado por el cachimbo.

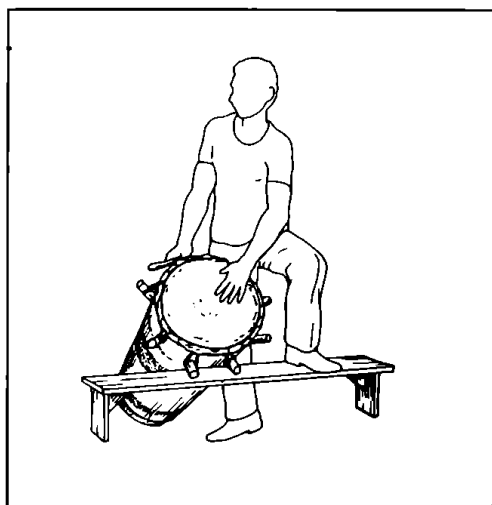


Cuando al toque se incorpora algún otro tambor acompañante, como ocurre en los conjuntos instrumentales de la casa-templo de la familia Baró en Jovellanos o en el cabildo Espíritu Santo de la ciudad de Matanzas, éste debe hacerlo antes que el

tambor mayor. Su toque resulta muy simple, porque se basa en la reiteración de un sonido coincidente con el inicio de cada unidad de tiempo, que contribuye a la estabilidad metrorrímica del toque.



Detalle del sistema de tensión de un tambor arará. Dibujo de Mario González, 1995.



Ejecución de la caja. Dibujo de Mario González, 1995.

La caja o tambor mayor —asojún, junga, yonofó, ojún dajó— es el último instrumento en incorporarse al conjunto. De su tocador depende el grado de improvisación y complejidad que alcance el toque; por eso, su ejecución siempre requiere de gran virtuosismo. El toque de la caja se basa en la combinación libre de diversos grupos rítmicos que se estructuran a partir de un grupo rítmico muy simple que sirve de referencia al músico; en este caso se establecen dos planos dinámicos bien diferenciados de fuerte piano, situándose en el plano fuerte los elementos de mayor elaboración rítmica

ca y en el segundo plano de menor intensidad, los elementos referenciales. Las posibilidades de elaboración o improvisación están determinadas por la relación entre la caja y el grupo rítmico que, como base, efectúa el tocador de la mula o juggedde.

El diseño rítmico de la caja o junga se enriquece aún más con los modos de ejecución del tocador al distribuir los grupos rítmicos en distintos niveles de alturas o frecuencias y aprovechar todas las calidades tímbricas que ofrece el instrumento en la ejecución con mano y palo.

Aunque todo el toque acompañante está condicionado por las características metrorrítmicas y el contenido temático del canto, el de la caja mantiene una interrelación muy estrecha con la danza, porque en el transcurso de la fiesta los niveles de improvisación musical y danzaria se condicionan mutuamente. Un ejecutante demostrará su virtuosismo en la medida en que sea capaz de imitar con el sonido y la complejidad de sus combinatorias rítmicas, la intención gestual y rítmica del bailaror, y viceversa. De ahí que, en la práctica festiva, los modelos rítmicos antes indicados para este instrumento puedan generar infinidad de variantes expresivas.

El repertorio de este conjunto instrumental se basa en lo fundamental en los cantos y toques de la reli-

gión arará; sin embargo, cuando participa en fiestas en que concurren practicantes de otras religiones populares —como la santería cubana y el Palo Monte—, posiblemente se cante y toque para ellos. Entonces, el conjunto arará asume la función y el repertorio de los tambores de bembé y de los ngoma, cuyos toques son generalmente conocidos y dominados por los tamboreros de arará. Este fenómeno ocurre, por lo común, en casas-templo o localidades donde, por tradición, los santeros de arará han estado muy estrechamente vinculados con los de la Regla de Ocha y el Palo Monte, como sucede en la localidad matancera de Agramonte. Allí, las fiestas se inician con el oru lucumí, después se toca por arará, pues San Lázaro representa la deidad más venerada en

toda la región y, por último, la fiesta se cierra tocando y bailando palo.⁷⁴

Las prácticas religiosas que sirven de motivación al empleo de este conjunto instrumental conllevan a que éste y, en especial, los tambores se encuentren sujetos a una serie de reglas y vínculos de carácter religioso, como la consagración mediante rituales mágicos, las ceremonias y ofrendas que se hacen antes de cada celebración, el saludo ritual que reciben por parte de los presentes en la fiesta, las exigencias religiosas a que están sometidos los músicos.

La consagración es un proceso al que sólo tienen acceso oficiantes y tamboreros de muy elevada jerarquía religiosa. Se realiza después que concluye el proceso constructivo y otorga al instrumento la condición de objeto de culto o, como se conoce comúnmente entre los practicantes, de tambor de fundamento. En la consagración de un conjunto de tambores participa otro conjunto con esa condición, ante el cual se presentan las nuevas piezas y que apadrina esa especie de iniciación religiosa.

Los tambores de fundamento deben conservarse en condiciones especiales y en lugares donde no puedan tocarse por mujeres ni por personas no autorizadas a acercarse a ellos, porque los creyentes suponen que eso daña o debilita su capacidad mágico-religiosa. Como sucede con otros objetos de culto, los tambores deben someterse a consultas adivinatorias antes de efectuarse cualquier tipo de movimiento de lugar o localidad, así como modificaciones en su aspecto exterior; de lo contrario, los creyentes estiman que pueden recibir algún tipo de castigo o daño material o espiritual por haber violado la sacralidad del instrumento musical. Por tanto, toda la actividad que se realice en torno a un tambor de fundamento debe estar avalada por la petición de permiso y el pago de un derecho —en bebida, tabaco, vela, dinero, o sacrificios rituales— a la entidad mágica que habita en él.

Con este mismo fin se hacen ofrendas y ciertos rituales antes de cada celebración festiva, de manera que no sólo resulta importante garantizar las calidades tímbricas y sonoras del instrumento, sino también su condición mágica para que contribuya de manera eficaz al cumplimiento de los objetivos religiosos de la fiesta. A esto se le llama “dar de comer al tambor” y tiene variantes según la tradición familiar de cada núcleo portador. A continuación se cita el testimonio de Alberto Morales, responsable de los tambores arará del cabildo de Perico, Matanzas: “A los tambores hay que darles de comer: hay que darles un gallo, encenderles una vela, ponerles coco y aguardiente. Reciben un derecho de \$67,00 y se les acuesta en el suelo sobre hojas de plátano; entonces se les da harina y la sangre del gallo que se le entre-

gó como derecho. Todo esto hay que hacerlo el día antes del toque, porque no puede hacerse para el mismo día de la fiesta. El aguardiente se vierte dentro de la campana y lo toma el tocador, pero a los tambores no se les puede echar aguardiente porque ellos no deben tener roce con esa bebida, sólo se les puede rociar por el alrededor con vino seco”.⁷⁵

Entre los tambores también existe un rango de jerarquía justificada por su función musical y significación religiosa. De ahí que para sacarlos a la sala o patio donde se vaya a celebrar el toque, sea necesario respetar ese orden de jerarquía: primero, el tambor mayor o caja; luego, la mula y, por último, el cachimbo.

Durante la fiesta, tambores y tamboreros son saludados por los participantes y, en especial, por las personas que logran el estado de trance o posesión que supone la presencia de las deidades en la fiesta. Para que se alcance ese estado de trance resulta esencial la participación del cantante y la intensidad expresiva que demuestre el tamborero mayor para llamar o hacer bajar al santo.

Los bailadores y quienes representan a las deidades demuestran su satisfacción con el toque, colocando dinero en la frente y la ropa de los tamboreros y del cantante.

La relación de los tambores de fundamento con los objetivos mágicos de la religión al que pertenecen, también se manifiesta en la costumbre de “vestir al tambor”; es decir, decorar las cajas acústicas con pañuelos, tiras de tela, fajas de *marimbó*, delantales y bandeles de diversos colores, y en algunos casos bordados con cauris, cuentas de cristal y distintos elementos ornamentales (Ortiz, 1952-1955, v. III: 338-348).⁷⁶

Para tocar los tambores arará, el tamborero no sólo debe desarrollar las habilidades de la ejecución musical, sino tener “la mano lavada”; o sea, haber pasado el rito que le consagra para esa función. Por ello, los tamboreros de arará gozan de gran prestigio entre los practicantes de esa y otras religiones populares cubanas.

Historia

Los tambores arará encuentran su antecedente directo en la organología de los pueblos de Benin (fon), Ghana (ewe) y otros grupos vecinos —como los achanti y los yoruba—, asentados en la región centro-occidental de África Subsahariana, al norte de la costa del golfo de Guinea, en el territorio comprendido entre el río Volta y el delta del Níger.

74 Los informantes explican este fenómeno de interrelación entre prácticas religiosas y artísticas en que, en Agramonte, los iniciados de estas tradiciones proceden de los ingenios Unión y Santa Rita de Baró, cuyas dotaciones esclavas pasaron después de 1886 a engrosar, en buena parte, la población de esta localidad. Ellos estaban acostumbrados a participar juntos en los denominados toques de domingo, por lo que, al fundar la sociedad africana en 1912, mantuvieron y estimularon ese proceso transcultural.

75 Alberto Morales, n. 1933 (?) Perico, Matanzas, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

76 En su obra, Ortiz abunda en las descripciones acerca de los paños, bandeles y abalorios utilizados para vestir el tambor en los cabildos de La Habana y Matanzas.

En Cuba, los cabildos y sociedades arará constituyeron el medio más importante para la existencia y conservación de este tipo de instrumento altamente considerado por su función musical y social. Cada cabildo, sociedad o casa-templo tuvo que construir y consagrar su propio conjunto instrumental para satisfacer las necesidades sociales, musicales y religiosas de su membresía. De ahí la posibilidad de reconstruir las áreas de existencia y conservación del instrumento a partir de la localización de aquellas instituciones que se sirvieron de ellos.

Los primeros cabildos arará de los que se tienen noticias se fundaron en La Habana en el siglo XVII, pero su presencia fue más notable en los dos siglos siguientes, en correspondencia con el incremento de la población africana y el crecimiento y auge económico de la capital.

El primer cabildo arará del que hay información se fundó en La Habana, anotado en el registro como de nación arará magino y autorizado a tocar y bailar diablito junto a las murallas (Ortiz [a], 1984: 24).

Fernando Ortiz se refiere a numerosas instituciones inscritas como cabildos o sociedades arará entre las cuales se encuentran: un cabildo arará situado en la calle Compostela número 171 que hasta los primeros años de la República se reconocía como la casa o solar de los arará; un cabildo zabalino fundado en 1892; la Sociedad Hijos de la Nación Arará Cuévano, bajo el patronato del Espíritu Santo, y otra denominada Unión de los Arará Cuévanos, con el mismo santo patrón y situada en la calle Antón Recio número 70, la cual quedó disuelta en 1895; un cabildo arará magino legalizado y reorganizado entre 1890 y 1892, pero que al parecer estaba de algún modo vinculado con el antiguo cabildo arará magino que se menciona en el siglo XVII, tenía como propiedad la casa de San Nicolás número 276 y parte de la de Compostela 171; la Sociedad Arará Dajome, legalizada en 1889 en la calle Esperanza número 37 y con derecho de propiedad sobre la tercera parte del terreno de Compostela 171 y de otra casa situada en Florida número 40 ([a], 1921: 15-25). En *Los negros esclavos*, Ortiz también menciona un cabildo Arará Agiacon y La Evolución, sociedad de socorros mutuos de nación arará sabalú africana, bajo la advocación del Espíritu Santo (1975: 42-43).

La existencia de un conjunto tan diverso de cabildos o sociedades arará, justifica la construcción de un variado arsenal de tambores arará, condicionada por las diferencias etnoculturales y regionales de los grupos portadores, así como por la variedad de religiones y objetivos sociomusicales que avalaran el uso de cada tambor. De ahí la diversidad morfológica y el amplio número de tambores arará conservados en la colección centenaria del Museo Nacional de la Música y que antes perteneció al Museo Nacional de La Habana. Esos tambores fueron confiscados ju-

dicialmente a los cabildo arará entre 1913 y 1917 (Ortiz, 1952-1955, v. III: 323).

En el período en que Fernando Ortiz realizó sus estudios de la organología cubana, los cabildos o sociedades arará de La Habana habían desaparecido casi por completo. Sólo quedaban restos del cabildo de Guanabacoa, donde, según sus propias palabras, hacía cerca de 30 años que “no funcionaban ni se oían sus tambores sacros, que estaban o aún lo están, al cuidado de la santería lucumi”. Dice haber observado allí nueve tambores diferentes (1952-1955, v. III: 323).

A causa de ese proceso de desintegración de la religión y de sus tradiciones instrumentales en la capital, hacia 1939, un grupo de santeros de arará, encabezados por Pilar Fresneda, encargaron la confección y consagración de un juego de tambores arará a tamboreros y artesanos de La Habana y Matanzas. Ése es el conjunto que se conoce hasta la actualidad, aunque su empleo es cada vez más escaso. Después del fallecimiento de los tamboreros de arará, la representación del conjunto le ha correspondido al olubatá Andrés Chacón,⁷⁷ residente en el barrio de Pogolotti, quien responde a las necesidades festivas y funerarias de los practicantes de esta religión en la ciudad de La Habana.

En el siglo XIX se oficializaron cabildos y sociedades arará en importantes ciudades y localidades menores de provincias, como Matanzas, Cienfuegos y Santiago de Cuba.

En el Archivo del Gobierno Provincial de Matanzas se hallan depositados 11 folios referentes al “Cabildo Espíritu Santo, de nación arará, situado en las calles Salamanca y Santa Isabel”, inscritos entre 1889 y 1895, y consistentes en solicitudes de permiso para las fiestas anuales (Arch. Gob. Prov. Matanzas: ca. 1, ord. 35). Todo parece indicar que éste es el mismo cabildo Espíritu Santo que existió hasta la actualidad y que ahora radica en Jáurega, entre Manzaneda y Zaragoza número 2924.

En la provincia de Matanzas también se señala como fundado en el siglo pasado el denominado cabildo Arará Dahomé de la localidad de Perico. De esta institución no han aparecido documentos, pero un buen número de personas del lugar coincide en mencionar su antigüedad. Según plantean, el cabildo se constituyó a partir del asentamiento de africanos y criollos que, después de la abolición de la esclavitud, se desplazaron hacia Perico desde el central España.⁷⁸ La morfología y los criterios ornamentales que se aprecian en los tambores conservados, corroboran la antigüedad de este núcleo portador y la participación directa de africanos en la construcción de los instrumentos musicales. Estos tambores han participado en fiestas celebradas en Pedro Bctancourt, Matanzas; en las provincias de Sancti Spiritus y La Habana.⁷⁹

77 Andrés Chacón Franco, n. 1921. Marianao, Ciudad de La Habana, 1983 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

78 Oriá Zulueta, n. 1900; Victoria Zulueta, n. 1891, y Alberto Morales, Perico, Matanzas, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

79 Emiliano de Armas, n. 1916. Pedro Bctancourt, Matanzas, 1982 (Diario de campo, Matanzas, 1982-1985: s.p.).

A principios del siglo XX, en Matanzas se fundaron otras dos sociedades continuadoras de tradiciones religiosas y festivas desarrolladas antes en el medio de la plantación. Éstas son la Sociedad Africana San Lázaro de Agramonte, Jagüey Grande, creada en 1912, y la Sociedad Africana San Manuel, en Jovellanos, asentada en el libro de Registro de Asociaciones el 10 de noviembre de 1921 y que tiene como centro la familia Baró (Vinueza [b], 1988: 46-49).

A partir de estos núcleos principales se fueron desprendiendo una serie de casas-templo que contribuyeron a extender la práctica festiva y orgánica en el resto de la provincia. Los ejemplos más significativos son la casa-templo de Justo Zulueta en Perico, la de Florentino Madam en Agramonte y la casa de Wenceslao Crespo en Cárdenas. Este último mandó construir y consagrar un juego de tambores en Perico y a su muerte éstos quedaron bajo la custodia de Isidoro Gilberto Hernández Montalvo.⁸⁰

Es importante destacar que en los tambores confeccionados para las sociedades y casas-templo fundadas en el siglo actual se aprecia un proceso de simplificación morfológica; la caja en forma de copa y la compleja ornamentación de los tambores del XIX, se sustituyen por la caja tubular cilíndrica decorada de manera más simple y que sólo se distingue de los demás tambores empleados para las fiestas de santo —bembé— por el sistema de tensión por atadura de sogas y estacas, que ha llegado a convertirse en el principal rasgo para su identificación.

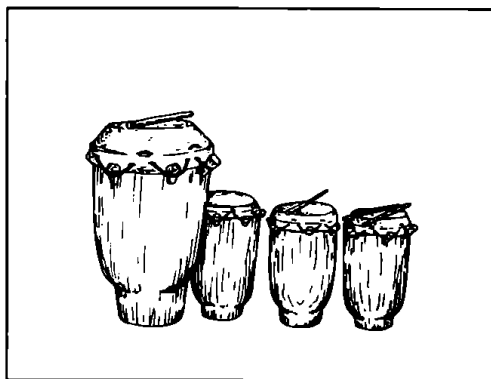
En la ciudad de Cienfuegos tuvo gran relevancia el cabildo arará Espíritu Santo, cuya actividad religiosa y festiva cesó de manera definitiva hace más de 30 años, pero sus tambores se conservan en la casa de Conrado Abreu, descendiente de uno de los miembros fundadores del cabildo.⁸¹

En los cabildos arará de Las Villas y Santiago de Cuba sólo aparecen referencias bibliográficas dadas por Fernando Ortiz (1952-55, v. III: 344), Rogelio Martínez Furé (1979: 130) y Marcelino Arozarena (año 1, no. 2, marzo de 1961: 15).⁸² Pero no se posee ninguna información acerca de los tambores que debieron existir en esos cabildos.

Tambores de Olokun⁸³

Descripción y clasificación

Cuatro membranófonos de golpe directo, con caja de madera tubular, en forma de copa, con la membrana apretada por un aro o mecate y tensada por la atadura de tirantes de sogas o cáñamo que enlazan el aro de



Tambores de Olokun. Dibujo de Mario González, 1995.

tensión con las estacas que se introducen perpendicularmente en la región media superior de la caja de resonancia (211.261.11-91215).

Terminología

En los actuales estudios de la organología cubana se identifica como tambores de Olokun los membranófonos que integran un antiguo conjunto instrumental que, desde las primeras décadas del siglo XX, se encuentra en una casa-templo de la capital matancera, situada en la calle Salamanca número 57.

La santería de esta provincia denomina este conjunto instrumental y su tambor principal de acuerdo con el objetivo religioso y social para el que fueron consagrados: el culto de Olokun, deidad considerada en Cuba como el camino o avatar de Yemayá que representa el poder y la fuerza de las profundidades marinas. Mas, en los estudios organológicos hechos por Fernando Ortiz, estos mismos membranófonos están registrados bajo la definición de tambores *guelde* para tocar a Olokun (1952-1955, v. III: 412-415). Aunque las posibles filiaciones étnicas y culturales que les atribuye este autor, sean suficientes para justificar una denominación genérica que alude de manera directa a las sociedades secretas Geledé o Gueledde, desarrolladas en una amplia región de Nigeria y Dahomey —hoy República Popular de Benin—, en la presente obra se ha respetado el término tambores de Olokun, por ser el usado por los actuales portadores.

Por otra parte, Ortiz ofrece una caracterización muy breve del instrumento que asume como tambor de Olokun; se trata de “un unimembranófono de caja cilíndrica, de unos 40 cm de largo, acordado o enjicado con cáñamo y que se cuelga al cuello”, el cual señala ya en esa época se tocaba raras veces en los

80 Isidoro Gilberto Montalvo, n. (?). Cárdenas, Matanzas, 1982 (Diario de campo, Matanzas, 1982-1985: s.p.).

81 Conrado Abreu Romero (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

82 Este último autor reproduce en su artículo un informe presentado por el doctor Ricardo Cáceres, registrador de la Propiedad de Santiago de Cuba, en un recurso judicial promovido para la reclamación de la propiedad de un cabildo lucumi; en ese documento se menciona un cabildo arará que aparece registrado en los libros del archivo santiaguero del siglo pasado.

83 María Elena Vinueza González, autora.

templos de La Habana y Matanzas, en fiestas anuales y muy reservadas que se hacían en Domingo de Resurrección por orden del Oráculo de Ifá (1952-1955, v. IV: 377). Por lo limitada que resulta su descripción, es posible suponer que él no observó personalmente ese instrumento, sino que recibió la información de personas que no aparecen identificadas en el texto; por tanto, se dificulta seguir el rastro de su investigación, aún más cuando los tamboreros y practicantes entrevistados entre 1981 y 1990 no han mencionado en nada ese denominado tambor de Olokun, sino que, por el contrario, sólo reconocen como tal los ejemplares matanceros.

Cada uno de los tambores que integran el conjunto se identifica con el nombre de la deidad a quien fue dedicado: Olokun el mayor, Oddúa u Odudúa el menor y Yewá o Yegguá los dos medianos (Ortiz, 1952-1955, v. III: 413). En ese caso, Olokun como objetivo central del culto; Oddúa, padre de los siete rayos del país yoruba y deificado como el gran creador, y Yewá deidad femenina a quien se le atribuye el poder sobre los muertos y el cementerio.

Por desconocimiento de los nombres rituales o por encubrir lo que estiman un asunto sagrado, los tamboreros más jóvenes nombran los cuatro tambores como caja el mayor, llamado y okónkolo los dos medianos y cachimbo el menor,⁸⁴ combinando de esa manera los términos comúnmente aplicados a los tambores de bembé o yuka y el que se otorga al menor de los tres tambores batá. Estas denominaciones, si bien pueden aceptarse por una relación de tamaño o dimensión entre los cuatro componentes del conjunto, no corresponden al orden funcional de éstos; pues por la práctica tradicional de un modo u otro resultaría lógico asociar el término de cachimbo a un instrumento de función acompañante y de complementación rítmica, mientras en realidad se trata de un tambor principal de funciones equivalentes a la que desempeña el tambor mayor reconocido como caja u Olokun.

Construcción

Los tambores de Olokun constituyen ejemplares únicos en su tipo, cuya confección se realizó probablemente por artesanos africanos radicados en La Habana a mediados del siglo pasado. Desde entonces, las generaciones siguientes de tamboreros sólo han tenido que preocuparse por mantener en buen estado las piezas del conjunto original, aspecto al cual han contribuido como factores determinantes, por una parte, la calidad material y constructiva de estos tambores, y, por otra, el excesivo cuidado que por su jerarquía religiosa demanda todo lo relacionado con su empleo, traslado y conservación. De ahí que en más de un siglo de existencia no haya sido necesario sustituir ninguno de los componentes del conjunto y que la labor de mantenimiento esté limitada a retocar la pintura, renovar las membranas o los tirantes, o ajustar el sistema de

tensión; y aun así estas tareas sólo son encomendadas a personas con los conocimientos y la autoridad religiosa necesaria para asumir tal responsabilidad.

Por la forma de las cajas de resonancia, la construcción de los tambores de Olokun siguió un proceso tecnológico semejante al de los tambores de copa de los arará, y como material se escogió, al parecer, el cedro por su excelente calidad acústica y el alto grado de resistencia que ha demostrado ante el paso del tiempo y la acción de los insectos.

Los cuatro tambores se elaboraron a partir de troncos o bolos de madera seleccionados según el largo y la circunferencia máxima calculada para cada tambor. El tronco se ahuecó con la ayuda del fuego, una trinch, una gubia u otro instrumento cortante que le permitiese al constructor rebajar progresivamente las paredes interiores de la madera, sin afectar el material necesario para el tallado de la forma exterior. En ese sentido, tanto la talla interior como exterior de la caja exigieron de gran destreza por parte del artesano para obtener la uniformidad de la copa, con una región superior de gran altura y diámetro en relación con la inferior que se comporta como una pequeña base o bota. Después de tallada la caja, se realizaron los orificios perpendiculares para insertar las estacas de tensión que en número de cinco, seis o siete rodean toda una circunferencia próxima al borde superior de la caja y mantienen una distancia equitativa entre sí.

La decoración de los tambores se hizo con pintura —aceite— de color blanco, negro y azul, antes de proceder a colocar y tensar la membrana. La selección de esos colores responde a los atributos de la deidad, del mismo modo que las líneas onduladas o en forma de concha que se destacan en la ornamentación de los dos Yewá y del Oddúa.

Como membrana, los materiales más apropiados resulta la piel de venado, chivo o barrigada de mulo, considerando que debe tener la resistencia suficiente para soportar la percusión de la mano y del palo.

El sistema de tensión es idéntico al de los tambores arará: la membrana enrollada en un aro o mecate de cáñamo grueso y cosida o enlazada mediante una cuerda de sogá o cáñamo fino, que pasa a través de pequeños orificios perforados en la membrana y cercanos al aro, forma lazadas en el lugar que corresponde a cada estaca y, por último, se ata al aro de tensión. Las estacas son de madera dura —guayabo— y se introducen a presión en los orificios perpendiculares de la caja hasta que todo el aro se desplace hacia abajo, para provocar la máxima tensión de la membrana.

Hasta aquí se han mencionado los rasgos más significativos del proceso constructivo de los tambores de Olokun. Sin embargo, por el resultado peculiar que representa cada uno, por su valor histórico y etnomusicológico, y por no existir hasta el momento documentos gráficos o fotográficos de ellos, consideramos importante ofrecer una descripción más de-

⁸⁴ Pedro Luis Chirino, *Vicky*, n. 1947. Matanzas, ciudad. 1988 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

tallada y la relación aproximada de sus dimensiones, pues tampoco ha sido posible obtener la medición exacta de estos instrumentos, dado el celo de los informantes ante tan valiosos objetos religiosos.

Olokun: el de mayor tamaño, con una altura aproximada de 810 mm y un diámetro en el parche de 370 mm. En la sección superior que forma propiamente la copa se aprecia una circunferencia marcadamente mayor en la región media superior, que en el borde del parche; es decir, el diámetro superior rebasa los 370 mm antes señalados. Hacia la base, la copa va disminuyendo de manera progresiva, pero sin afectar la línea curva con que concluye esa sección. La sección inferior —base o bota— es cilíndrica, pero con una ligera tendencia a un mayor diámetro en el borde inferior que en el lugar donde se une a la copa. Su decoración consiste en hendiduras o líneas verticales que van desde la región de mayor diámetro de la copa, hacia la base. La membrana está atada a seis estacas de tensión.

Oddúa: el de menor tamaño, con una altura aproximada de 460 mm y 245 mm de diámetro en el parche. La sección superior tiene forma de copa recta o cilíndrica, porque su diámetro sólo disminuye en la curva que concluye hacia la base. La base es de poca altura, pero en forma de cono trunco con el mayor diámetro hacia el borde inferior. Está pintado de blanco con dos líneas horizontales en colores más oscuros —posiblemente azul—, situadas una debajo de las estacas y la otra un poco más arriba de la base, dividiendo de ese modo el tambor en tres franjas de color. La membrana está atada a siete estacas.

Yewá: los dos tambores Yewá poseen características y dimensiones semejantes. Su altura aproximada es de 540 mm y el diámetro, de 245 mm en el parche, aunque probablemente uno resulte algo mayor. La forma de la copa es completamente recta o cilíndrica y se curva ya en la unión con la base. La base también es recta o cilíndrica. El decorado resulta similar al del *Oddúa* y las membranas se tensan con cinco o seis estacas, respectivamente.

Los percutores son varas de madera hechos con ramas rectas de guayabo o rascabarriga y limpias de corteza. Su número y dimensiones están en correspondencia con el tambor que debe percutirse: dos de igual tamaño para el *Oddúa*, uno para un tambor Yewá y otro de mayor grosor para el *Olokun*.

Ejecución

Los cuatro tambores de *Olokun* participan del mismo conjunto instrumental; no obstante, en el momento del toque sólo se ejecutan tres, pues se acostumbra a combinar los dos Yewá con el *Olokun* o el *Oddúa*. A estos dos últimos, por su función musical y religiosa dentro del grupo, les corresponde el lugar central,

mientras que los Yewá se colocan a ambos lados: el de cinco clavijas a la derecha —llamador— y el de seis a la izquierda —okónkolo—.

En todos los casos, los tocadores permanecen de pie; los dos Yewá y el *Oddúa* se asientan por completo sobre sus respectivas bases, mientras que, por la altura y diámetro, el músico del *Olokun* tiene que atarse el tambor a su cintura mediante una cuerda, de manera que, al inclinarlo hacia delante, le quede la membrana cómodamente a la altura de su abdomen y las manos libres para la percusión.

Cada tambor tiene una técnica específica de ejecución: el *Olokun* se percute con las dos manos libres o con una mano y un palo, que los tamboreros diestros sostienen con la mano derecha; una u otra técnica de ejecución depende del canto que se vaya a acompañar, pues en los primeros cantos del oru la percusión debe hacerse con la mano, y en los llamados “cantos de profundidad”, la membrana debe golpearse con un palo y la mano para provocar un mayor volumen sonoro.⁸⁵ En ambos casos, los golpes se realizan al centro y borde de la membrana, combinando diferentes niveles de altura y calidades tímbricas según una u otra forma de percusión; en este sentido también hay que considerar las diversas posiciones de la mano al producir los golpes abierto, presionado o de bajo.

El primero de los Yewá —llamador— se toca con las dos manos libres, mientras que en el segundo se hace con la mano izquierda y un palo sostenido con la derecha. El *Oddúa* se percute con dos palos, uno en cada mano del tocador. En los dos primeros instrumentos, la percusión se estabiliza sobre determinada área del centro o borde de la membrana, mientras en el último, por la función improvisadora que desempeña, el músico trata de provocar diversas alturas a partir de un área de percusión más amplia.

Los tocadores de los tambores de *Olokun* se seleccionan según la capacidad interpretativa, el conocimiento y dominio del repertorio musical del conjunto y el cumplimiento de las normas o exigencias religiosas que impone el carácter sagrado de estos instrumentos. Tradicionalmente, los interesados aprendían a tocar observando y escuchando los toques durante la práctica festiva, después demostraban y perfeccionaban su habilidad con los tamboreros mayores y, por último, se sometían al rito consagratorio que los autorizaba para tocar estos membranófonos. Al quedar reducida la práctica festiva, también se afectó el proceso de trasmisión de la tradición de una generación a otra, y por eso, en la actualidad son muy pocos los tamboreros que pueden asumir esta responsabilidad y aún menos quienes pueden desempeñarse como tocadores del *Olokun* o del *Oddúa*.⁸⁶

85 Pedro Luis Chirino, *Ficky* (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

86 Entre los tamboreros actuales se encuentran: Felipe Calderón, Gilberto Morales, Luis I. Amar, Isaac Calderón, Pedro Luis Chirino y Esteban Vega, *Chachá*.

Función musical y social

Tradicionalmente, el conjunto instrumental de los tambores de Olokun ha tenido la función de acompañar un repertorio particular de cantos y danzas, que sus portadores reconocen como de origen egguado o egbado, y que no sólo están dedicados a Olokun como objetivo fundamental del rito, sino también a las demás deidades del panteón yoruba y a los antepasados sagrados de la familia religiosa.

En el siglo pasado y hasta las primeras décadas del XX, la música y, en especial, los tambores constituyeron un componente de particular significación dentro de las fiestas que organizaban los devotos y oficiantes del culto a Olokun, el cual tuvo, al parecer, como máximo exponente la localidad marítima de Regla en Ciudad de La Habana. En esa época, las fiestas se caracterizaban por la complejidad y el esplendor de las acciones rituales y danzarias que se desarrollaban a través de toda la celebración, hecho al cual sólo podemos aproximarnos por una breve referencia incluida por Fernando Ortiz en *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*: “En esa solemne ceremonia religiosa los sacerdotes reverencian en secreto a todos los orichas y les ofrendan su comida anual a cada uno de ellos. Al día siguiente se efectúa el *Baile de los Orichas*, llamado comúnmente *Baile de Olókun* porque sólo en esta ocasión aparece el tremebundo *oricha Olókun*, ‘Señor del Océano o de las tenebrosas profundidades del mar’. Esa tarde van presentándose sucesivamente sendas personificaciones de los entes mitológicos o sea los *orichas*, con vestimentas y atavíos típicos de forma y de color y con la careta de específicas facciones y dibujos que la tradición africana ha logrado conservar. No se trata de ilusos en trance hipnoide, que se creen poseídos por un numen, sino de oficiantes lúcidos escogidos secretamente, los cuales salen bailando del sagrario como sacerdotes ultrahumanos. Los dioses aparecen uno a uno sucesivamente y ejecutan su danza propia, al son de los tambores sagrados y de los cantos de los creyentes, mientras éstos los reverencian y les imploran, exaltados por la euforia que sienten ante la epifanía de sus dioses. Sólo un dios está en escena; saliendo del santuario de los misterios y siempre guiado y dirigido por la oración especial que le va cantando el mistagogo, preparado secretamente para que puedan producir ese efecto mágico, en unión de los tambores que ‘hablan’ también sus palabras potentes. Los orichas salen y bailan por el orden ritual del Oru. Al final va la danza de *Olókun*, cuya careta no pueden mirar los profanos ni las mujeres; las cuales en esta ceremonia no cantan ni toman participación alguna, aun cuando sean sacerdotisas o yalochas (...) La *danza de los orichas* dura algunas horas y por las exóticas figuras, policromas vestimentas, caretas, emblemas, pantomimas, música, cantos y actitud reverencial de todos, es de un impresionante efecto estético” (1981: 452-453).

La desintegración progresiva del complejo religioso-festivo conllevó a que, en el transcurso del

presente siglo, el empleo del conjunto instrumental fuese cada vez más escaso. En vida de Fermina Gómez —continuadora en la ciudad de Matanzas de la tradición reglana y heredera de los tambores—, el toque de Olokun se siguió organizando anualmente con motivo del 7 de septiembre, vispera del día de la Virgen de Regla sincretizada con Yemayá, o de forma ocasional según las exigencias del culto. Sin embargo, ya en esa etapa se habían perdido muchos de los nexos rituales y danzarios referidos por Ortiz y el toque de los Olokun se combinaba con un toque de tambores batá con el fin de completar los objetivos mágico-religiosos de la celebración; toda la antigua fiesta había quedado reducida a una especie de toque ceremonial que los tamboreros de mayor edad reconocen con los términos de “pasar la mano al Olokun” o “pasar la mano al tambor” (Ortiz, 1952-1955, v. III: 414).

Con la muerte de Fermina —ocurrida hacia la década del 60— y de sus descendientes más cercanos, ese toque ceremonial también fue espaciándose cada vez más por razones, que después nos detendremos a considerar, y ya en la actualidad sólo se “le pasa la mano al Olokun” cuando algún ahijado de Fermina Gómez con la jerarquía necesaria, se hace responsable de dirigir las acciones rituales que condicionan y autorizan el traslado y empleo de los tambores sagrados y de convocar a las personas que aún dominan los toques y cantos correspondientes a este conjunto instrumental. Ellos se encargan de desarrollar un oru que no sobrepasa las dos horas de duración, para de inmediato retirar los tambores de Olokun y ceder el espacio a los tambores batá. De esta manera, el empleo del conjunto instrumental de los Olokun ha quedado insertado en celebraciones religiosas con objetivos de conmemoración festiva y/o funeraria mucho más amplios dentro del universo de la santería cubana que los que poseía como culto particular; pero al mismo tiempo al alejarse cada vez más del comportamiento sociocultural que originó y justificó su existencia, estos instrumentos musicales tienden a perder o transformar, de manera definitiva, la función musical y social que les ha correspondido históricamente.

El conjunto instrumental está integrado por los membranófonos y un agogo de hierro forjado que se percute con un palo. Hasta el momento sólo ha sido posible verlo en una sola oportunidad, el toque para Olokun efectuado en septiembre de 1988 en casa de Eugenio Lamar. Allí pudo verificarse la variedad de cantos y toques que conforma el repertorio del conjunto, así como las regularidades más significativas en la función musical de cada componente instrumental y la interrelación tímbrica y funcional existente entre ellos.

De modo general sólo puede afirmarse que el conjunto instrumental de los tambores de Olokun se ajusta a las normas o regularidades tímbricas y metrorítmicas ya observadas en los demás conjuntos instrumentales de marcado antecedente africano. En el timbre metálico y agudo del agogo se coloca la li-

nea conductora que sirve de referencia metrorrítica a los demás participantes del hecho sonoro y a su vez en el diseño rítmico y en la distribución métrica y de acentos, su toque está condicionado por las características metrorríticas del canto. En ese sentido se aprecia una mayor tendencia a la ternariedad sin que eso niegue cierta recurrencia a la distribución binaria.

De los cuatro tambores, sólo tres son tocados al mismo tiempo. Los dos Yewá siempre participan del conjunto porque les corresponde la función de establecer la base rítmica necesaria para que el tambor mayor desarrolle la improvisación. Uno de los dos Yewá —percutido con ambas manos— se incorpora al toque inmediatamente después del agogo y estabiliza el toque fundamental dentro de ese ritmo acompañante, es un grupo rítmico de relaciones temporales muy simples, pero que se reitera de manera ininterrumpida. El otro Yewá —percutido con mano y palo— se suma en tercer lugar y se ocupa de repetir un grupo aún más sencillo, pero que complementa el toque del primer Yewá y a la vez contribuye a subrayar la acentuación métrica. Por último se suma el Oddúa o el Olokun, pues ambos poseen una función semejante y eso hace que alternen dentro del conjunto. En uno u otro caso desempeñan la función de mayor relevancia musical dentro del toque; es decir, la improvisación rítmica basada en la libre combinatoria de los diseños o grupos rítmicos que se ajusten a la base metrorrítica establecida en los demás instrumentos y en la guía interna que mantiene el propio tocador, así como la relación o correspondencia creativa con las demandas del diseño coreográfico que desarrolle el bailarín.

Del mismo modo que ocurre con otros tambores sagrados o de fundamento, los tambores de Olokun son merecedores de ceremonias y consideraciones especiales, que suponen la reactivación y el homenaje a los poderes mágicos adquiridos por esos objetos durante el proceso consagradorio efectuado inmediatamente después de su construcción. Por ello, antes de cada toque resulta imprescindible realizar sacrificios de animales y ofrendas ante los objetos que representan a las deidades que van a invocarse con el tambor, así como ante los propios tambores; o sea, hay que “dar de comer a los fundamentos” para garantizar el éxito de las acciones rituales que se van a desarrollar durante la fiesta (Ortiz, 1981: 452).⁸⁷

Según ese mismo criterio, los tambores sólo pueden ser atendidos y ejecutados por personas debidamente preparadas para esa función. En primer lugar, deben ser hombres, pues los tabúes sexuales se asemejan a los observados con el tambor batá, y, en segundo lugar, deben ser tamboreros consagrados ri-

tualmente según las antiguas normas de los officiantes o santeros de origen egguado o egbado, o poseer la jerarquía de *alaña*. Por eso, los practicantes expresan que hay que tener “la mano lavada” para tocar el tambor.⁸⁸

Otro rasgo común con los demás tambores de fundamento es el saludo que reciben tambores y tamboreros en el transcurso de la fiesta por parte de todas las personas iniciadas en la religión de Ocha, así como por quienes alcanzan el estado de trance o posesión, el cual se interpreta como la presencia del oricha entre los creyentes.

Sin embargo, el aspecto extramusical más relevante de estos instrumentos musicales es el misterio y sentimiento de miedo o temor que a través de los años se ha ido fomentando entre la población creyente respecto del culto de Olokun y los tambores que representan su poder. Constituye una reacción comprensible si se tienen en cuenta los diversos factores que han contribuido a ese fenómeno. Por una parte, el antiguo esplendor de un rito que podía observarse por un reducido número de personas y que en gran medida basaba su espectacularidad en la selección secreta de los officiantes autorizados a portar las caretas y vestuarios que desfilaban ante un público predispuesto a la sugestión mística. Por otra, el efecto psicológico y estético que podía causar realmente en el espectador el volumen sonoro y la resonancia acústica de un membranófono que permite al músico explotar al máximo las bajas frecuencias y desarrollar diseños rítmicos de gran complejidad en contraposición con el sentido monótono y reiterante de los planos medio y agudo. A eso se suman las numerosas anécdotas y leyendas que la tradición oral ha ido cultivando en torno a los acontecimientos mágicos ocurridos durante esos toques, la imagen temible de las caretas y los hechos funestos provocados por el solo contacto con ellas, entre los cuales se cuenta la muerte de todas las personas que han bailado con la careta del dios de las profundidades marinas.

El respeto que sienten por los Olokun llega hasta el punto de que durante todo el año los instrumentos permanecen cubiertos por un paño blanco y no se permite verlos por ninguna persona ajena a ellos.

Historia

Los tambores de Olokun encuentran su antecedente morfológico y funcional en los tambores de copa con la membrana tensada por la atadura de sogas y estacas de tensión con una amplia difusión en la región centro-sur de Nigeria y de la República Popular de Benin y también presentes en la cultura musical de Ghana y Togo. No obstante, por las características particulares

87 Se relacionan los animales a sacrificar para ofrendar a cada oricha: un chivo para Elegguá, un toro para Aggayú, un camero para Changó, unos gansos para Yemayá, un venado para Ochosi, un pavo para Ochún, amén de varias gallinas de Guinea, gallos de diversos plumajes, palomas, jicoteas, etc., para otros santos. Y un cerdo bien gordo debía ser ofrendado para Olokun en el océano, para lo cual había que ir ceremoniosamente en varias lanchas mar afuera con una comitiva de sacerdotes y tambores.

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

de la religión que sirve de medio sociocultural a la construcción y empleo de este conjunto instrumental y por las referencias étnicas que ofrecen los portadores más antiguos de esta tradición, la procedencia africana puede limitarse a los dos primeros países y de modo más específico a la región donde estuvieron históricamente asentados los egbado, identificados por los informantes cubanos como egguado o egbado, pueblo situado al noroeste de Lagos, actual capital de Nigeria (Bascome, 1969). Asimismo, cabe señalar que en Nigeria el culto a Yemayá tiene dos centros importantes: en Abeokuta, antigua capital de los egba, y en la ciudad de Benin habitada originalmente por los edo.

Abeokuta se considera el lugar donde nació Yemayá, y por eso se le venera en un gran templo de rocas superpuestas a donde asisten las personas interesadas en demandar los favores de la oricha, en una de sus siete apariencias se asocia con Olokun en Cuba. Pero al mismo tiempo, Olokun tiene su templo y culto fundamental en Benin, bajo la custodia de una princesa yoruba; allí, según comprobó Ángela Alonso González, Olokun está representado por "una máscara en la pared casi oculta por cañas de laguna; una sopera blanca con agujeritos en la tapa de donde salen plumas oscuras; y varias tinajas muy trabajadas, rugosas y rústicas, rodeadas de ñames pintados con tiza blanca que es la ofrenda que traen a la orisha los que llegan" (Rodríguez Calderío, 1990, año 82, no. 51: 10-12).

Además resulta interesante indicar el carácter cerrado y secreto que adopta inicialmente el culto en Cuba, con un comportamiento muy cercano al de las sociedades secretas africanas, las cuales asumían como organizaciones paraestatales, diversas actividades dirigidas a la conservación de ciertos ritos comunales, labores de interés económico, trabajos públicos de mantenimiento, la punición de delitos, la vigilancia administrativa y otros, amparadas en poderes mágico-religiosos y en el empleo de máscaras y vestimentas especiales (León, 1980: 69). Esas sociedades incidían en un grupo o sector de la población o en los integrantes de una aldea del mismo modo que los secretos oficiantes del culto a los orichas que aparecían en la fiesta de Olokun, lo hacían para mantener la cohesión y los vínculos religiosos, músico-danzarios y lingüísticos entre los denominados egbado y su descendencia cubana más inmediata. De ahí que Fernando Ortiz asocie los tambores con el Gueledé, pero, a diferencia de lo que él plantea, la relación entre un fenómeno y otro no se basa en la denominación genérica de los tambores ni en la procedencia etnocultural de sus portadores, sino en la estructura organizativa y las relaciones interpersonales y jerárquicas que adoptó el núcleo original para conformar, desarrollar y preservar sus prácticas religiosas, festivas y funerarias.

En Cuba, algunos datos aislados permiten la reconstrucción aproximada de la historia de los tambores que han perdurado hasta la actualidad. En este sentido es necesario partir de la figura de Fermina Gómez, la iniciadora de esa tradición organológica en la ciudad de Matanzas en las primeras décadas del presente siglo. Según refieren sus ahijados y familiares, Fermina recibió el tambor de Ña Monserrate,⁸⁹ nombre que nos enlaza con la primera generación del núcleo portador, pues ella era la esposa de Ño Julio y entre los dos dirigían un cabildo lucumi en Guanabacoa, para el cual confeccionó y consagró tambores Ño Filomeno García, conocido como Atandá y muy famoso como escultor y constructor de tambores batá, destacándose en especial por la talla de ídolos de madera. Atandá está estrechamente vinculado con Ño Juan, *el Cojo*; Añabí, otro constructor de tambores, y a ambos se les atribuye la fundación del cabildo Yemayá en Regla (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 315), que bien pudo ser un centro importante para la organización del culto a Olokun. Al mismo tiempo, Atandá fue el tallador de una famosa careta de madera que perteneció a Ña Matilde Zayas, *Laqueni*, una "negra libre de nación egguado", quien a mediados de siglo celebraba posiblemente la fiesta de Olokun en su templo de la calle Perdomo en la misma localidad de Regla (Ortiz, 1981: 453), lo que demuestra la existencia de un grupo de personas capaces de unirse y desarrollar las secretas acciones del rito. Hasta aquí, la información más remota del culto, sus tambores y las posibles personas vinculadas con él.

De nuevo, Fermina Gómez resulta la referencia para establecer la continuidad de la práctica religiosa y festiva en las décadas más recientes. Después de su muerte pasa a sus hijos Concepción y José Gómez, Celeste y Víctor Torriente, siendo este último el responsable principal. Luego a los nietos, entre quienes Eusebio Torriente es la figura masculina central. La generación siguiente está integrada en lo fundamental por mujeres, y al no poder éstas representar directamente el tambor, la responsabilidad se comparte entre Pedro Luis Chirino, biznieto de Ferminita, y los ahijados principales de ella. De ahí que en los últimos años, Eugenio Lamar haya asumido la tarea de atender los fundamentos de Olokun y dirigir el toque ritual.⁹⁰ Para eso deben trasladarse temporalmente los tambores a la casa de Eugenio, pues la casa-templo de la familia Torriente se encuentra en un avanzado estado de deterioro y se teme que la resonancia acústica de los tambores provoque el desplome del techo; ésa constituyó una de las causas que durante muchos años imposibilitaron la celebración del rito, a lo cual se sumó las discrepancias existentes entre aquellas personas, que por vínculo religioso o familiar, se sienten autorizadas para decidir sobre el empleo de este histórico conjunto instrumental.

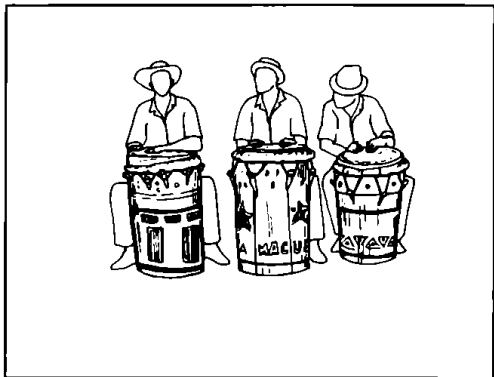
89 Pedro Luis Chirino, *Vicky* (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

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

Tambores de tumba francesa⁹¹

Descripción y clasificación

Son dos o tres membranófonos de golpe directo, de caja de madera tubular cilíndrica, abierta, independiente y con la membrana apretada por un aro y tensada mediante tirantes de sogla enlazados en zig-zag desde el aro de tensión a estacas que se introducen perpendicularmente en la región superior de la caja de resonancia. En algunos casos, sobre el parche se encuentra colocada diametralmente una cuerda o bordón bien estirado (211.211.11.-92125).



Tambores de tumba francesa. Dibujo de Mario González, 1995.

Terminología

En Cuba se denomina como tumba francesa un complejo músico-festivo propio de los inmigrantes haitianos llegados al país a fines del siglo XVIII y principios del XIX; con esta designación genérica se identifica la fiesta misma, su baile, toque y conjunto instrumental, así como los unimembranófonos que integran este último.

Fernando Ortiz subrayó la fuerte influencia bantú de la palabra tumba al señalar: “*Ma-tumba* es vocablo africano, bantú, aplicado en el centro de África (...) en el Congo septentrional, *endumba*. En estos pueblos el vocablo se aplica como genérico de tambor. Además *tumba* es topónimo de varios pueblos del Congo, junto al gran río” (1985: 475-476).

En *A comparative study of de Bantu and Semi-Bantu Languages* comprobamos que ésta fue una de las numerosas fuentes consultadas por Ortiz para sus investigaciones lingüísticas acerca del tema. En su obra, Johnston demuestra que calificados como *drums* o *tambor* hay numerosos vocablos, semántica y fonéticamente relacionados con tumba. Estos términos están diseminados por toda la franja occidental y central de África Subsahariana desde el sur de Nigeria, la costa de Camerún hasta la etnia zulú de África del Sur, comprendida toda la amplia gama lingüísti-

ca semibantú y bantú. Así, entre los mbudikum de la costa de Camerún *e-tum* o *tum* es sinónimo de tambor, entre los dialectos suna de Rhodesia encontramos *I-dumba* y *en-dumba* —citados por Ortiz— y entre las lenguas kafir de los zulú la identificación de tambor con *tumbula* (1952-1955, v. IV: 14; Johnston, v. II, 1922: 285). Según Lamman, en kikongo tumba equivale a hacer gran ruido y a bailar en algunos dialectos (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 14).

El vocablo tumba se ha aplicado como genérico de membranófonos —sobre todo, en la zona oriental de Cuba—; además, en Santiago de Cuba, con este término se llamó “en general, a una reunión de negros esclavos que bailaban alrededor de sus instrumentos. En La Habana, en vez de tumba se le llamó a esto tambo y en Camagüey atabales” (Alén, 1986: 45).

A las tumbas francesas se les llama en general *tambour*, vocablo francés que significa tambor; cuya transcripción fonética castellana es *tambú* (*Dicc. ilustrado francés-español* [s.a.]: 1120). El apelativo de francesa se relaciona directamente con los antecedentes culturales de los portadores iniciales de esta tradición. Se les llamó franceses a “los negros criollos haitianos (...) esclavos o libres, que ya traían una cultura resultante de un primer proceso de transculturación” (Alén, 1986: 10); pero además a todo el ambiente circundante, de ahí la denominación de tumba francesa, baile francés o toque francés para referirse al mismo hecho.

Individualmente, cada tumba francesa se reconoce con un nombre distintivo relacionado con sus dimensiones, su afinación o la función musical que realiza dentro del conjunto instrumental.

La tumba de mayores dimensiones sobre la que se ejecutan figurados improvisatorios, se reconoce por lo común como *premier*; pero también se ha llamado *maman* (mamá), *redoubler* (redoblé), *repiquer* (repiqué) y, modernamente, quinto. Las cuatro primeras voces son vocablos créole tomados del francés que significan primero, mamá, redoblar y repicar. *Premier* resulta la denominación más usual y como las otras palabras, señala el instrumento principal del conjunto, sobre el que se redobra o repica. *Maman* es un término común en los conjuntos de origen haitiano en Cuba, con el cual se designa, precisamente, el instrumento más grande y más significativo por su función en el conjunto. Este vocablo fue señalado por Fernando Ortiz, pero hoy día está en desuso. Los sustantivos repicador o redoblante, derivados de los verbos repicar y redoblar, se aplican con frecuencia como denominación de instrumentos de la música folclórico-popular cubana, e incluso designa un tipo de bombo en las bandas. La palabra quinto es de origen criollo y de reciente adopción, muy empleada junto a su forma verbal —quintear— para indicar el carácter improvisatorio o solista de diferentes membranófonos.

Las otras tumbas se identifican como *boulá*, palabra de antecedente bantú que, según Fernando Ortiz,

91 Zobeida Ramos Venero, autora.

significa “percutir, golpear” y equivale “a la voz ‘toque’ que se usa en Cuba” (1952-1955, v. IV: 127). De ahí quizá que muchos miembros de la tumba francesa llamen bular a la función acompañante que se realiza en estos instrumentos como sinónimo de tocar, lo que denota, a su vez, una hispanización al adoptar el morfema para infinitivos característico de la lengua castellana.

Cada tumba-boulá se identifica de manera individual, así a la mayor suele llamársele *fondo* o *cortador* y a la más pequeña, *petit* (piti), *bebé* o *llamador* e, indistintamente, *second* (segón). Los vocablos fondo y cortador son de origen criollo y su uso, reciente. Fondo es un término comúnmente aplicado a diferentes membranófonos para referirse a los instrumentos de sonoridad más grave o con una función acompañante dentro del conjunto. Mas, cortador y su forma verbal cortar, como palabras que designan un instrumento y su función musical, constituye un hecho muy reciente para las tumbas francesas, pero se halla entre otros membranófonos. Su empleo sólo se explica por el papel que desempeña el instrumento; es decir, esta tumba se encarga de cortar, dividir o sectionar en partes iguales las duraciones temporales de los golpes que se ejecutan en las otras tumbas; sobre todo, en el premier.

Las denominaciones de petit y bebé referidas por Ortiz (1952-1955, v. IV: 127) y Elisa Tamames (1955: 81), no se utilizan prácticamente en nuestros días; son vocablos tomados del francés, que se traducen como pequeño y bebé o nené, los cuales se relacionan con el tamaño de esta tumba; o sea, la de menores dimensiones. Llamador también es un término que se encuentra a menudo para referirse a distintos membranófonos; es una palabra de origen criollo con la cual se señalan instrumentos que efectúan una función de acompañamiento dentro del conjunto; en este caso es un vocablo extendido hacia los tambores de las tumbas francesas. Con el término second —es decir, segundo, suplente— se “señala a un segundo bulá y no a una segunda tumba. Pues claramente es el bulá la segunda de las tumbas que componen el instrumental de las tumbas francesas” (Alén, 1986: 50).

Muchos de los términos antes tratados también sirven como denominación de otros membranófonos de origen haitiano presentes en Cuba a partir del siglo XX, como los tambores radá o nagó.

Una variante terminológica muy peculiar presentan los instrumentos existentes en el municipio Sagua de Tánamo, provincia Holguín, donde se identifican con el genérico de tumbas francesas, pero también como bongoes, diferenciándolas individualmente como macho y hembra, tal como ocurre con los membranófonos cubanos denominados bongoes. En este caso, la tumba de mayores dimensiones es la hembra y la otra más pequeña, el macho. En dichos instrumentos se evidencia una pérdida del nombre en créole y la adopción de términos cubanos comunes en todo el país.

Además de estas denominaciones genéricas e individuales, en los instrumentos observados por Ortiz y los aún vigentes en las ciudades de Santiago de Cuba y Guantánamo, cada tumba recibe un nombre propio dado por su dueño, el cual se inscribe en la caja del instrumento, contribuye a su diferenciación y subraya su individualidad. Entre estos nombres está 24 de Febrero de 1937, Cuba, La Caridad de Oriente, La Conquistadora, Trabuco, La Luchadora, La Delicia, Yo soy la Campana de Oro, Cuatro de Septiembre, Macuba y La Esperanza.

En la terminología relacionada con las tumbas francesas abundan los vocablos derivados del francés y otros de origen congo o bantú; así, además de las denominaciones específicas de cada instrumento, sus tocadores y los bailes que se ejecutan con ellos también reciben términos específicos. Por ejemplo, “genéricamente, a todo músico de tumba, y particularmente al que ‘repica’, se le llama *tambuyé* en créole francés y *tumbero* en criollo cubano” (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 128), e individualmente se reconocen como *mamanier*, *bulayé* y *secondier* (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 128), según el instrumento que ejecute.

Las danzas más importantes se denominan *masón* y *yubá*, la cual contiene el *mangansila* entre otras variantes, pocos autores se refieren al origen de estos vocablos. Según los estudios realizados por E. Tamames, el vocablo masón quizá provenga “del francés *maison*, casa, la casa de los amos” (1955: 30); hipótesis que se refuerza con las características de esta danza; pero, además, Melville Herkowitz “define la voz masón como danza de tipo africano bailada como interludio de las danzas vodú” (Tamames, 1955: 73). También plantea que mangansila proviene de la combinación de dos voces kikongo *manguanga* que significa “pasos cortos de niño; e ingila, que en Cuba se tornó *nsila*, la cual significa camino” (Tamames, 1955: 70), y las relaciona con las características de interpretación de esta danza.

Construcción

En nuestros días no se construyen prácticamente tumbas francesas, sólo existen tres juegos útiles ubicados en las provincias Holguín, Santiago de Cuba y Guantánamo, cuyos instrumentos poseen más de 50 años de confeccionados.

En Santiago de Cuba, ninguno de los actuales tamboreros de tumba francesa ha visto construir estos tambores, pero los miembros más viejos de esta sociedad recuerdan que los instrumentos fueron hechos por antecesores de la familia Venet Danger. En Holguín recuerdan como artesanos famosos a Santana Roble y Leonardo William, quienes hicieron los instrumentos aún existentes. En Guantánamo, Pelayo Terry confeccionó los actuales instrumentos; pero falleció hace algunos años y nadie se atreve a hacer de nuevo una tumba. En todos los casos, sólo se les han cambiado las membranas, algunas estacas o re-

parado roturas ligeras, conservándose la caja como la pieza más antigua.

Como la construcción no se halla vigente, la técnica para el procesamiento de la madera y el resto del quehacer constructivo sólo pudo conocerse a partir de las referencias de Fernando Ortiz (1952-1955, v. IV: 128-157) y el testimonio de personas que en el pasado hicieron estos instrumentos y vieron cómo se hacían.

Las tumbas se elaboraban a partir de un tronco de árbol de madera dura, como el cedro, la ayúa, el aguacate o el caoyán. El tronco podía seleccionarse entre los árboles más viejos, pues eran los de mayor diámetro; pero después se necesitaba dejarlos secar, lo que demoraba el proceso constructivo. Por ello, lo más usual era coger un tronco que estuviese "botado en el monte" ya seco y algo horadado de manera natural, lo que facilitaba el trabajo del constructor. El tronco se cortaba al largo deseado con un hacha, un serrucho o un machete, según fuera el caso, y se le quitaba la corteza. El ahuecamiento se realizaba con un escoplo, una barrena, una trinchita, un machete u otro medio y la ayuda de fuego, tal como resulta común en otros procesos constructivos de tambores de tronco ahuecado. Al madero se le daba una forma cilíndrica, aunque algunas tumbas poseen su caja de forma ligeramente cónica o abarillada, pero las diferencias en cuanto a las dimensiones de unas y otras resultan tan pequeñas que pueden obviarse para su clasificación como cilíndricas, y además ello se considera "un hecho moderno, pues las tumbas deben ser rectas".⁹²

Al cuerpo se le abrían pequeños agujeros alrededor de uno de los extremos, por los cuales se introducirían posteriormente las estacas. En las tumbas útiles, estos orificios se hallan a unos 240 mm del borde más cercano y superior.

Las estacas o tarugos se hacían de "tronquitos de madera dura, que no raje", como las mencionadas antes, y el granadillo o la jatía. Se confeccionaban previa o paralelamente, con la preparación de la madera y el cuero; con ayuda de un cuchillo o machete, los pedazos de madera adquirirían la forma de gancho o garabato. La distancia entre las estacas en los instrumentos vigentes oscila alrededor de 100 mm; en cada tumba, el número de ellas depende de la circunferencia del cuerpo o caja de éstas, así la tumba de mayores dimensiones posee, por lo común, 12 estacas, mientras las otras, siete u ocho.

El cuero era usualmente de chivo, aunque algunas veces podía hacerse con el de burra y, según le refirieron a Fernando Ortiz, también "la piel de cabra preñada, porque se endurece menos y cimbra mejor" (1952-1955, v. IV: 128); debía ser de un animal grande para que cubriera toda la boca de la caja, quedando la parte del lomo del animal en el centro de la circunferencia. Se preparaba de manera previa de las formas más difundidas popularmente; es decir, se curtía con cal o sal. Primero, el cuero se humedecía y ponía sobre el borde correspondiente de la caja, ajustándose con un aro de bejuco de guaniquiqui. Des-

pues de colocado el aro, el reborde de cuero sobrante se doblaba hacia arriba, quedando de esta manera completamente cubierto el aro.

Encima de este primer aro o aro interior se sitúa otro de igual material —es decir, guaniquiqui—, aunque en los ejemplares vigentes se ha sustituido por uno metálico, propio de los barriles. Este segundo aro o aro externo realiza doble función: por un lado, garantiza el sostén del parche y, por otro, sirve de tensor al ponerse la sogá de tensión o tirantes de cáñamo en forma de zig-zag desde este aro externo hasta las estacas introducidas en el cuerpo de la tumba.

Por último, la caja solía pintarse con colores llamativos y barnizarse para ayudar a la mejor conservación de la madera. Los decorados eran de carácter individual, sin un criterio de conjunto, pues cada tumba presentaba figuras o representaciones peculiares. Aún hoy día se hallan decoradas con listas, triángulos, óvalos, e incluso símbolos patrios; todo ello, depende de las apreciaciones estéticas del pintor.

Sólo las tumbas francesas de Bejuco, provincia Holguín, hasta hace poco tiempo, no poseían decoración alguna en sus cajas, porque los antiguos tocadores estimaban un hecho tradicional que las cajas estuviesen "con la madera al natural" y llamaron la atención a los más jóvenes por pintar los instrumentos.

En nuestros días, algunas poseen dos o tres aros de metal rodeando su cuerpo, pues el uso continuo durante muchos años ha provocado rajaduras en la madera y con estos aros se evitan mayores grietas.

Para afinar los instrumentos se golpea la cabeza de las estacas con un mazo o martillo de madera llamado *mateau* (mató), que puede ser de corazón de Ramón. De esta manera se introducen las estacas aún más en la caja, con lo cual se tensa la sogá colocada en forma de zig-zag y, por ende, desciende el aro externo, al cual están enlazadas, causando a su vez mayor tensión al cuero.

Las estacas sobresalen alrededor de 120 mm de la superficie de la caja; pero "mientras más profundos entren los tarugos [estacas] en el cuerpo del tambor mayor será la tensión del parche" (Alén, 1986: 47). Entre la estaca y el orificio donde ella se introduce, suelen ponerse pequeños trocitos de madera, en función de cuñas, o se recubren las estacas con cartón o cuero, para fijarlas de manera más segura y también mantener la tensión del parche.

Sobre la membrana de todas las tumbas se colocaba diametralmente una cuerda, que podía ser el bordón de una guitarra, metálico o plástico, o un alambre cualquiera bien tenso, atado por sus extremos al aro externo que sostiene el parche. Así, al afinarse el parche, la cuerda se estiraba aún más y durante la ejecución ésta se ponía en vibración, integrándose al timbre del instrumento. Actualmente, sólo algunos instrumentos conservan dicha cuerda; sobre todo, el premier de los conjuntos existentes. Fernando Ortiz observó algunas tumbas con esta cuerda "en su interior y pegado al cuero" (1952-1955, v. IV: 132); fenómeno no visto en los instrumentos que aún po-

92 Gaudiosa Venet. *Yaya*, n. (?). Santiago de Cuba, ciudad, 1988 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales. CIDMUC).

seen tal aditamento. Según el mismo autor, en lugar de esta cuerda originariamente se empleó una cinta de piel torcida, en cuyo centro se anudaba una pluma de gallina o de aura.

Las dimensiones fundamentales de las tumbas aún activas son:

**TUMBA FRANCESA DE BEJUCO,
SAGUA DE TÁNAMO, HOLGUÍN**
(en mm)

	<i>Hembra</i>	<i>Macho</i>
Altura	790	740
Diámetro sobre el parche	455	410
Grosor	15	26

**TAMBORES DE LA SOCIEDAD LA POMPADÚ,
GUANTÁNAMO**
(en mm)

	<i>Premier</i>	<i>Boulá</i>	<i>Segón</i>
Altura	800	800	800
Diámetro sobre el parche	530	500	500
Grosor	-	-	-

**TAMBORES DE LA SOCIEDAD LA CARIDAD,
SANTIAGO DE CUBA**
(en mm)

	<i>Premier</i>	<i>Boulá</i>	<i>Segón</i>
Altura	820	790	760
Diámetro sobre el parche	1 045	420	410-490 ^a
Grosor	15	15	15

^a Este instrumento no es cilíndrico sino ovoide, de ahí las dos medidas en el diámetro.

Estas medidas se asemejan a las de otras tumbas que ya no cumplen función musical alguna, pero que se conservan en las ciudades de Matanzas y Cienfuegos, lo que corrobora que, aunque no existían medidas exactas prefijadas, había cierto rango de dimensiones establecidas por la práctica misma de la tradición constructiva.

Ejecución y caracterización acústica

En nuestros días son pocos quienes saben realmente tocar las tumbas francesas, y ha habido una pérdida o disminución paulatina del repertorio de estos instrumentos; tal situación ha conllevado a que en algunos casos se han establecido combinaciones y figurados rítmicos fijos.

Para la ejecución, cada tumba se sitúa en un lugar determinado, generalmente de izquierda a derecha: boulá, premier y segón, mientras la tambora y el catá, que integran el conjunto, pueden colocarse en cualquiera de los dos extremos.

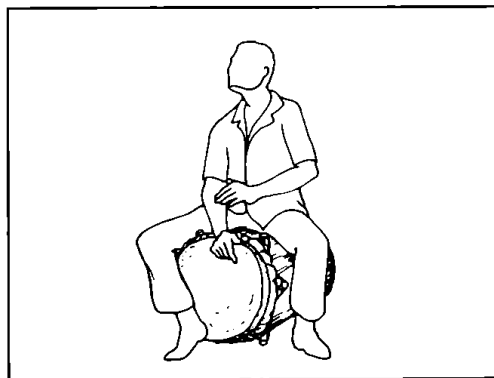
Fernando Ortiz describe las formas de ejecución fundamentales de las tumbas de la siguiente manera: "1ro. El tambor se apoya en el suelo y se sitúa inclinado entre las piernas del músico, quien lo sujeta con éstas, estando él en pie y algo hacia adelante, como montado en el instrumento, mientras lo percute en su cuero; 2do. El tambor está acostado en el suelo, apoyando muy ligeramente el extremo de su cabeza encorada, sobre una piedra o tarugo y con el músico sentado sobre su caja, como si ésta fuera el espinazo de un jumento, golpeando la membrana con sus manos y presionando a veces en ella con un pie, y 3ro. El músico está cómodamente sentado en un taburete o silla con el tambor en posición vertical sobre el suelo, quedando el cuero horizontalmente a la altura de las manos percutientes. Esta última posición es la más frecuente" (1952-1955, v. IV: 134).

En nuestros días, la primera variante no se practica, quizá porque resulta la posición más incómoda para el tocador; pues éste debe presionar con los pies para que el instrumento no caiga al suelo. Recuérdese, además, que son instrumentos de dimensiones considerables, que la mayoría de los músicos son personas de avanzada edad y que el conjunto de tumba francesa permanece en un lugar fijo durante los toques; es decir, no es necesario que el tocador permanezca de pie.

La segunda y tercera variantes descritas por Ortiz resultaron las más usuales actualmente. La segunda se adopta sólo por el premier o el instrumento improvisador y también un boulá, cuando ejecutan la última parte del toque yubá, denominada *frente* o *fronté*. Según Ortiz, para esta variante de posición, el extremo con parche del instrumento se apoyaba sobre una piedra u otra cosa, pero en nuestros días, por lo común, no se coloca objeto alguno, sino que la tumba queda apoyada sobre las propias estacas de su sistema de tensión.

La tercera posición de ejecución es la más difundida. A la descripción de Ortiz se necesitaría agregar que los músicos inclinan ligeramente la tumba hacia adelante y sujetan con sus rodillas el cuerpo del instrumento,

Ejecución del premier. Dibujo de Mario González, 1995.



mientras mantienen el ángulo de inclinación situando los talones entre el borde inferior de la caja y el piso. De esta manera, aunque el instrumento está en posición vertical, su parte inferior permanece abierta.

En la afinación de las tumbas se trata de obtener “dos planos o registros bien diferentes” entre el premier y los boulá, estableciéndose así un contraste entre un plano grave y otro más agudo. Generalmente, el instrumento improvisador ocupa el plano más grave, pero en el presente, en ocasiones, es “afinado en un registro más alto que el bulá”, lo que evidencia cierta transformación en la concepción de la relación registro o plano sonoro-función musical (Alén, 1986: 47).

Las tumbas francesas siempre se percuten directamente sobre el parche, alternando con ambas manos. Los golpes se concentran en la mitad de la membrana más cercana al tocador y alrededor del borde de aquélla; pues el bordón o cuerda que atraviesa el parche y las dimensiones de su circunferencia, impiden golpear en su centro o más allá de éste.

En las mediciones acústicas realizadas a dos instrumentos del conjunto de tumba francesa La Caridad de Santiago de Cuba, se comprobaron los criterios expuestos antes.

En esta ocasión se midió una tumba-según afinada como premier, pues la tumba-premier original se encontraba rota. Es necesaria esta aclaración porque, además, esta sustitución constituye un fenómeno común.

En el caso del premier, la riqueza sonora se logra en lo esencial combinando golpes abiertos al borde del parche, y presionados y tapados al borde o cerca de la cuerda o bordón. Estos golpes se ejecutan en las dos posiciones fundamentales que adopta el instrumento; es decir, acostado sobre el piso y vertical. En el primer caso se obtienen las sonoridades más graves. Cuando se ejecuta con el parche libre —es decir, sólo golpeándolo con las manos—, su formante se mantiene en la zona de 315 Hz, en menor medida alrededor de 63 Hz y 500 Hz, y se producen valores frecuenciales picos de notable intensidad en las frecuencias bajas y medias bajas; cuando se produce el golpe abierto hacia la mitad del parche se alcanzan las frecuencias más bajas. A veces, el músico apoya el talón de su pie, derecho o izquierdo, sobre el parche como especie de sordina, resultando entonces el golpe presionado de frecuencias más bajas en 63 Hz; mientras los otros se mantienen alrededor de 160 Hz y 500 Hz. El tiempo de caída del sonido, en esta posición de la tumba, generalmente resulta muy reducido, pues el máximo alcanzado es de 0,43 y 0,48 seg. en el golpe presionado, mientras los otros se mantienen alrededor de 0,19 seg. Es un instrumento de sonoridad apagada y seca, y su tiempo de caída es abrupto con un valor de 0,19 segundo.

Con el instrumento situado de esta forma se agudizan sus frecuencias bajas, pues cuando éste se encuentra en la otra posición —es decir, en forma vertical—, los valores de mayor intensidad se man-

tienen para las frecuencias en la zona de 160 Hz y 500 Hz, frecuencias medias bajas, produciendo el golpe abierto con los dedos sobre el borde del parche los sonidos más agudos o altos. En este caso se ratifica el golpe presionado como el de mayor duración en el tiempo de caída, aunque dentro de un rango breve; es decir, 0,48 seg., dando una curva de tiempo de caída muy suave.

En el boulá sólo se efectúan golpes presionados, ya en el borde o hacia el centro de la parte del parche utilizada.

En el caso del golpe presionado en el borde del instrumento, el rango espectral se halla entre 63 Hz y 8 kHz, estando los formantes sonoros más notables entre 200 Hz y 315 Hz; se aprecia que en esta zona estarán los formantes del sonido de este golpe. Respecto del tiempo de caída, se observa un golpe apagado de 0,86 seg.; mas, su curva de caída es abrupta.

En el caso del golpe o toque presionado al otro medio del parche, el rango espectral presenta cierta extensión que va de 40 Hz a 63 kHz, con valores notables en las frecuencias de 63 Hz, 160 Hz y en menor grado en 315 Hz. Los valores formantes deben estar en las zonas de 63 Hz y 160 Hz. Respecto de la curva del tiempo de caída, ésta dará un sonido mucho más apagado y será menos abrupta que el caso anterior, 0,62 segundo.

Comparando de manera general estos instrumentos, vemos que cuando ambos están situados verticalmente (premier y boulá), su resultante sonora se comporta de manera semejante, sus formantes se hallan ante todo entre 150 y 300 Hz, aunque en el caso del premier puede alcanzar frecuencias más altas, llegando hasta 500 Hz. Ahora bien, cuando el premier se acuesta sobre el piso se establece una relación contrastante, pues su sonido se mantiene en las frecuencias más bajas. En cuanto a la caída o duración del sonido también se diferencian, siendo en el premier más corto que en el boulá en que se duplica incluso el tiempo de duración.

Función musical y social

Los conjuntos de tumba francesa son propios de la manifestación homónima. Con su acompañamiento se ejecutan danzas de solistas y de parejas sueltas y enlazadas, semejantes a “los bailes de figuras y cuadrillas de las ochocentescas danzas, los rigodones, los lanceros y sobre todo el minué con sus variantes” (Ortiz, 1951, año 43, no. 34: 38).

A partir del análisis realizado por Olavo Alén en su obra, acerca del proceso de celebración de estas fiestas en sociedad, como lo más generalizado en ellas puede señalarse la sucesión de toques que se cantan y bailan, constituyendo el centro de atracción las improvisaciones del comosé y las relaciones que se establecen entre las figuraciones rítmicas del toque y los pasos del baile: específicamente, entre el instrumento improvisador, el premier o la hembra y los pasos del bailador

en el frente o fronté. De un repertorio más o menos amplio, que según Ortiz incluía entre otras piezas el *grasimá* y el *cocoyé*, en nuestros días sólo se conocen el *yubá* y el *masón*.

Por lo común, las fiestas comienzan y terminan con el *yubá*; adjudicándosele gran importancia entre los portadores de la tradición, como una de las danzas raigales de la tumba francesa. En realidad, el *yubá* constituye la síntesis de variados bailes; por ello, “podemos ver en su actual coreografía diferentes partes entre las cuales apreciamos notables cambios en el ritmo y en el toque en general de los tambores” (Alén, 1986: 43). Así se interpretan las variantes denominadas *cobrero*, *makota* o *mangansilla* y posee tres partes fundamentales: *yubá-babul-frente*; aunque, en ocasiones, el *babul* no se toca, pasando directamente a la última parte. El frente es un baile alegre, propio “para que los hombres patearan” (Tamames, 1955: 71). Durante la fiesta se ejecuta varias veces, las que constituyen los puntos culminantes, los momentos más excitantes de la celebración. El baile lo realiza sólo un hombre, aunque su pareja puede marcar el paso alrededor de él o a un lado del salón. Los movimientos del baile se hacen cada vez más complicados, así como los ritmos en la tumba-premier, tratando cada uno de imponer un reto. La relación de rivalidad se refleja en la destreza rítmica que demuestren ambos y en ella resulta perdedor quien no pueda mantener la correspondencia o vencer el reto. Como cortesía para el bailaror, en ocasiones, las mujeres que simpatizaban con éste le amarraban sus pañuelos “en los brazos, dorso, cuello o piernas” durante el baile y al finalizar lo recogían (Tamames, 1955: 69).

Sobre tal forma de baile resulta significativo resaltar su proximidad con algunos elementos coreográficos del *guaguancó*. Además, Olavo Alén, en entrevistas realizadas por él, apunta que “es frecuente oír durante una fiesta a algún miembro, sobre todo de los más viejos, señalar que tal paso del bailaror o tal ritmo en uno de los tambores, está tomado del *guaguancó*, también es frecuente que el *composé* (...) sea miembro de algún otro conjunto musical de caracteres diferentes” (1986: 14).

El *masón* constituye una danza pausada, considerado por algunos como de reciente incorporación. Sin embargo, para Elisa Tamames, “el *masoné* era danza de honor en deferencia a la visita del amo. Probablemente para lucir ante éste sus habilidades en copiar las danzas de la *maison*” (1955: 72)⁹³ y Fernando Ortiz plantea que pudiera derivarse de un baile ceremonial dahomeyano llamado *massé* (1952-1955, v. IV: 144); o sea, resulta consecuencia de un proceso transculturador, como la propia manifestación.

En nuestros días, los tres conjuntos instrumentales de tumba francesa existentes, están conformados de la siguiente manera:

Provincia/localidad	Idiófonos	Membranófonos
Santiago de Cuba/ ciudad: Sociedad La Caridad	catá chachá	tambora tumba: premier boulá segón
Guantánamo/ciudad: Sociedad La Pompadú	catá chachá	tambora tumba: premier boulá boulá-segón
Holguín / Sagua de Tánamo: Tumba francesa de Bejuco	catá chachá	tumba: macho hembra

Además de la diferencia en cuanto a la composición del conjunto instrumental, estas sociedades han tenido un desarrollo distinto. Los grupos de las provincias Santiago de Cuba y Guantánamo han convivido en un medio urbano y forman parte de sociedades muy antiguas; mientras el de Holguín se desarrolló en un ambiente totalmente rural, intrincado, donde nunca se constituyó una sociedad como tal.

Acerca de las dos primeras sociedades y sus conjuntos instrumentales se han hecho varios estudios, que han servido de base para su caracterización, mas, acerca del conjunto de Holguín aún no ha habido estudio alguno. Por ello es necesario valorar comparativamente, al menos en algunos aspectos, la música de estos grupos.

Los toques de tumba francesa comienzan con el canto. El *composé* o cantante presenta una situación temática en su canto y, con posterioridad, le ofrece al coro un estribillo, el cual es aprendido y repetido de inmediato, iniciándose así la alternancia solo-coro.

Existe gran variedad de cantos entre los cuales se conservan textos muy antiguos, sumándose a éstos otros muchos que improvisa el *composé* durante la fiesta. Algunos cantadores escriben los cantos en una libreta para “poder retener mejor”, pero sólo plasman el texto, la melodía continúa transmitiéndose de forma oral. La mayoría de los cantos se realizan ac-

Tambores de tumba francesa de Bejuco. Sagua de Tánamo, Holguín, 1988.

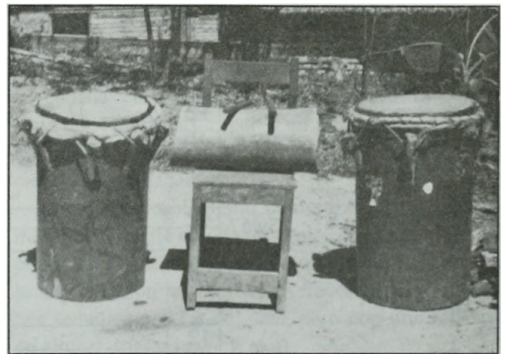


Foto: Diamela Rosales

93 Para esta afirmación, la autora se basa en las referencias de Emilio Bacardi.

tualmente en español con algunos vocablos en créole; pero las personas de edad avanzada, los más viejos, recuerdan aún cantos en ese idioma. En ellos se expresan temáticas cotidianas, conflictos amorosos y de temas históricos, de sucesos de las guerras de independencia y otros hechos ocurridos en el país.

Estos cantos son silábicos, constituidos por frases musicales cortas, de forma cerrada, y denotan "una tendencia a reflejar sistemas europeos de estructuración melódica", en el sentido de poseer un centro de referencia y relaciones interválicas estandarizadas según esos sistemas (Alén, 1986: 79).

Los cantos de tumba francesa se acompañan con dos estilos de toque: el masón y el yubá, diferenciados entre sí en esencia por el aire de su ejecución. El masón es más lento, mientras que el yubá se caracteriza por el aire más rápido y el despliegue de virtuosismo en la interpretación musical y danzaria.

Después de iniciado el canto, en un momento de la alternancia entre solista y coro, el compositor le indica al catá que inicie el toque y, a seguidas, comienzan a tocar las tumbas en orden sucesivo: boulá, según y, por último, el premier. En el caso del toque masón, después del catá, se incorpora la tambora y, a continuación, las tres tumbas. El catá constituye la

línea rítmica conductora para el conjunto, en él se ejecuta un figurado estable durante todo el toque.

La función de línea rítmica complementaria es asumida por los boulá, con independencia del estilo de toque. Entre el boulá y el según quedan establecidas algunas diferencias funcionales. Al boulá le corresponden relaciones de duraciones temporales más complejas. Mientras en el según, éstas son más simples y se asemejan de manera considerable a las del catá.

Puede entonces plantearse que dentro de la función general complementaria que desarrollan estos instrumentos, el grupo rítmico que se ejecuta en el boulá funge como grupo básico relacionado directamente con el toque del premier; mientras que el grupo que se efectúa en el según resulta complementario respecto del desarrollado en el boulá y refuerza la línea conductora del catá, al asumir el grupo rítmico del idiófono. Esto conlleva a que a veces se elimine el según sin que se alteren, en esencia, las relaciones de independencia funcional del conjunto. A los efectos de ejemplificar lo antes expresado se ofrecen, a continuación, fragmentos de los comportamientos del catá y los dos boulá en los toques masón y yubá, transcritos por Olavo Alén.

Musical score for Catá, Tambora, Boulá I, and Boulá II in 4/4 time. The Catá part is a simple melody. The Tambora part consists of a steady bass line. Boulá I and Boulá II have more complex rhythmic patterns, with Boulá II featuring a triplet.

Musical score for Catá, Boulá I, and Boulá II in 12/8 time. The Catá part is a simple melody. Boulá I and Boulá II have more complex rhythmic patterns.

En el premier se efectúa la improvisación a partir del grupo referencial que aporta al tocador los grupos rítmicos del boulá, desempeñándose esto como guía interna para la ejecución. En el toque se distinguen dos planos diferenciables por la elaboración

rítmica, la funcionalidad y la intensidad sonora, pues los elementos rítmicos de improvisación se desarrollan en un plano dinámico más fuerte que los elementos de guía interna. Ello se evidencia en el siguiente fragmento de yubá.

(Alén, 1986: 143)

En el frente, el tamborero del premier sólo se concentra en la riqueza rítmica de la improvisación a causa de la competencia que se establece con el bailaror, así al ser más elaborados los ritmos, el bailaror perderá su

paso y no podrá rivalizar con el premier. En este momento aparecen las relaciones temporales más complejas, que sólo por aproximación pueden trasladarse a una notación convencional.

(Alén, 1986: 161)

Los comportamientos descritos hasta el momento resultan comunes en la ejecución de los conjuntos instrumentales de las sociedades de tumba francesa de Santiago de Cuba y Guantánamo. El conjunto holguinero presenta rasgos particulares que merecen individualizarse.

Puede señalarse que las medidas de los instrumentos de Holguín, las formas de ejecución y la función que desempeña cada tumba, se corresponden con las de los dos boulá: la hembra asume la función de premier y el macho, la de según o boulá; pero con la relación de afinación característica de

otros membranófonos de la música folclórico-popular cubana relacionados por pares; es decir, la hembra es la de sonido más agudo y en la que se improvisa, mientras el macho se afina a una altura más grave y sirve de acompañamiento.

Los toques en Holguín comienzan de manera similar, el cantante entona un canto y da paso al catá, a continuación se incorpora la tumba-macho y después la hembra. Con las tumbas se efectúan grupos rítmicos semejantes a los del catá, pero con una relación de alturas diferentes.⁹⁴

94 Las transcripciones de los últimos dos ejemplos fueron realizadas por la autora.

En el toque masón se aprecia una mayor diferencia en cuanto al diseño rítmico de las dos tumbas. El

macho se mantiene doblando al catá, mientras la hembra realiza una variante de ese figurado rítmico.

Al comparar los toques de este conjunto con los de Santiago de Cuba y Guantánamo, vemos que ha ocurrido una simplificación en cuanto a la diversidad rítmica y capacidad de improvisación en aquél. En este caso, la riqueza sonora está dada en los contrastes de altura de cada golpe y en las diferencias timbricas entre las tumbas.

La simplificación se atribuye a que el conjunto se ha desarrollado en un núcleo cerrado, los actuales músicos son muy jóvenes y sólo conocen los ritmos básicos, según ellos mismos corroboran (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 32-39).

Historia

La manifestación músico-danzaria por excelencia de los "negros franceses" esclavos o libertos, llegados a Cuba a raíz del proceso independentista de Haití, fue la tumba francesa. Como expresión de origen haitiano contiene rasgos culturales que intervinieron de manera directa en la conformación de la cultura nacional de Haití: es decir, elementos de antecedente africano y europeo; específicamente, dahomeyanos o arará, bantú y francés. Así, en las características morfológicas de los tambores de tumba francesa, como el sistema de tensión y la forma cilíndrica de su cuerpo, se observan elementos propios de membranófonos de la

zona central y noroccidental de África Subsahariana, coincidiendo con el área de población conga o bantú y dahomeyana o arará.

En Cuba, las primeras referencias acerca de la existencia de los instrumentos y los toques de tumba francesa se encuentran en las *Crónicas de Santiago de Cuba* de Emilio Bacardí y Moreau, cuando, recién iniciado el tomo II que abarca la segunda mitad del ochocientos, expresa que en los días de mascaradas cada grupo tenía su música y la de "los negros franceses [eran] las tumbas" (1908-1913, t. II: 23-24).

Las fiestas en que siempre han participado los conjuntos de tumba francesa son celebraciones de carácter laico que se efectuaban en fechas de regocijo nacional o cuando lo permitía el colono, dueño o administrador del cafetal; y su objetivo primordial era el esparcimiento y la diversión de este grupo. Para estas ocasiones, los "franceses" se engalanaban de manera especial; sobre todo, las mujeres, pues muchas poseían "un traje largo"; es decir, vestidos que cubrían las piernas adornados con encajes, además de una mantilla y un pañuelo de mucho colorido.

En un inicio, los festejos se hacían en los propios secaderos de café, tal como se describe en la novela costumbrista *Via Crucis* de Emilio Bacardí (1910: 106), e incluso se bailó "en el monte" durante la guerra de independencia a fines del XIX (Alén, 1986: 18), y después, durante la neocolonia o período repu-

blicano, algunos grupos asentados en zonas urbanas constituyeron sociedades de tipo mutualista.

El empadronamiento y constitución en sociedades de aquellos grupos, además de haber sido una orden dictada por el gobierno colonial a fines del siglo XIX, para todos las agrupaciones de esclavos devino una necesidad en este caso, pues ello garantizaba un apoyo de tipo económico en ocasiones de urgencia, y a la vez permitió mantener sus costumbres y tradiciones.

Las sociedades proliferaron, ante todo, en las áreas cercanas a las ciudades de Santiago de Cuba y Guantánamo, donde aún en 1955 se recordaba la existencia de casi 40 sociedades de franceses (Tamames, 1961: 27) y, precisamente, ahí se mantienen dos de aquellos agrupamientos. A partir de estas instituciones se estableció un sistema jerárquico semejante a la estructura de la colonia y de los bailes de cuadros, como rey, reina, mayor de plaza, bastonero, tesorero y otras, las cuales después con la república se sustituyeron por las de presidente y vicepresidente, vocal, de acuerdo con la nueva distribución de los cargos públicos.

Estas sociedades tenían su reglamento, que regulaba los días festivos, las donaciones, los requisitos para poder formar miembros de ellas y otros, como renovar los cargos el 1º de diciembre de cada año, como lo hacían otras sociedades.

En la práctica, estas sociedades excluyeron todo tipo de creencia religiosa; pero antiguamente la mayoría de sus nombres aludían a santos católicos. Elisa Tamames refiere que en la sociedad de tumba francesa El Cocoyé, que existió en Santiago de Cuba, había una tumba que "cada vez que se usaba se le colocaba una vela encendida en el borde de su parche" (1955: 82), y Fernando Ortiz expresa que "las tumbas tienen algún baile de tipo procesional, éste es breve y más bien la supervivencia de un rito religioso para iniciar su fiesta (...) es más bien una ceremonia de rogativa" (1951, año 43, no. 34: 117).

La descripción de Tamames coincide con el tratamiento que se les da a los tambores radá durante algunas ceremonias; es decir, constituye un hecho tradicional en instrumentos de antecedente haitiano; pero en las tumbas sólo se conoce esta referencia. Los actuales tocadores y miembros en general del conjunto y sociedades, dicen que éstos nunca han estado vinculados con creencia alguna, ni las fiestas de tumba se celebran en fechas alegóricas a los santos.

La composición del conjunto instrumental que participaba en las celebraciones, ha sufrido cambios desde entonces, dados en gran medida por las condiciones concretas en que se han desarrollado; pues, aunque los elementos principales vinieron de Haití, el proceso de conformación e integración como grupo, ocurrió en Cuba.

Según le refirieron a Olavo Alén varios portadores de esta tradición en Cuba, "al principio, aún en las fiestas que se llevaban a cabo en los secaderos de los cafetales, se tocaba a veces sólo con un catá y un premier, incluso a falta de éstos se llegó a tocar sobre cajas y latas que sustituían los instrumentos"

(1986: 42). Durante la guerra de independencia también se tocó "francés" en los montes, en unos casos con instrumentos contruidos al efecto y en otros sustitutos (Alén, 1986: 18), pero prácticamente aquellos conjuntos desaparecieron. No es hasta fines del siglo XIX y principios del XX que los conjuntos de tumba francesa alcanzan una integración más o menos estable, coincidiendo con la inclusión de muchos de estos grupos en sociedades, con locales propios. Esto influyó de manera determinante en la estabilización del conjunto instrumental y de los músicos, así como en la especialización de éstos y la conservación de los instrumentos.

Independientemente del medio en que se desarrollara, la tumba francesa siempre se ha caracterizado por ser una manifestación músico-danzaria. Su época de esplendor puede enmarcarse entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, cuando se produce un auge acelerado de esta manifestación con la participación de quienes constituyeron los primeros grupos y la incorporación progresiva de los cubanos.

De este período, incluso hasta la década del 30, varios informantes recuerdan la presencia de dicha manifestación o, al menos, que "se tocaba tambor francés" o, simplemente, que "se tocaba francés" en casi toda la Isla, y aún hoy se encuentran instrumentos como muestras museables en provincias del centro, donde la migración francesa y haitiana proveniente de Luisiana fue significativa.

En la mayoría de aquellos lugares de la zona centro-occidental del país donde llegó la influencia franco-haitiana, esta práctica desapareció sin dejar rastros aparentemente; pero en algunos fue asimilada y recreada por grupos de otros antecedentes culturales; en lo fundamental, congo. Así, en Trinidad, provincia Sancti Spiritus, se tocó y bailó al parecer, "al estilo de las tumbas francesas (...) en un cabildo congo y sin los tambores de clavijas [estacas] de tipo arará, sino con tambores congos" (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 153).

En otras localidades como Encrucijada, en Villa Clara, además de la tumba francesa se realizaban manifestaciones diversas, como toques de antecedente congo, y las congas con los tambores de estacas. La expansión de las tumbas francesas llegó incluso desde fines del siglo pasado a la antigua provincia de La Habana, aunque con transformaciones en los instrumentos. Según Fernando Ortiz existió una sociedad organizada por "negros ñañigos confinados a Santiago de Cuba por las autoridades coloniales, so capa de patriotas conspiradores [que] trajeron a La Habana la orquesta de tambores conocidos por La Tajona en imitación a las tumbas francesas de Oriente"; pero de menores dimensiones para hacerlas portátiles, por lo cual constituyeron una variante de los instrumentos de los cuales sólo hemos podido conocer la propia información que da este autor (1952-1955, v. IV: 157). Valga esta cita para aclarar la relación que se ha establecido históricamente entre la tumba francesa y los tambores de tahona, en La Habana hubo realmente un conjunto llamado La Tahona cu-

yos instrumentos tenían relación directa con los de tumba francesa. Según el mismo autor, en la primera mitad de este siglo se conoció la existencia de un “cabildo francés” en La Habana, en el cual se tocó y bailó con el conjunto conocido.

Actualmente, la tumba francesa se halla casi extinguida. Las agrupaciones aún existentes en las ciudades de Santiago de Cuba y Guantánamo están en franca decadencia, se mantienen como asociaciones, pero no con una vida musical activa. Sólo en la provincia Holguín aún se efectúan celebraciones de carácter espontáneo. La decadencia de esta expresión, así como de sus instrumentos, estuvo condicionada por su propio proceso de desarrollo; como evento festivo-social no fue asimilada por un grupo poblacional considerable, sino se mantuvo en el propio ámbito de las sociedades. En nuestros días se conserva nucleada alrededor de las familias Venet Danger en Santiago de Cuba; Videau, en Guantánamo, y Lamoth Roble, en Holguín.

Tambores de tahona⁹⁵

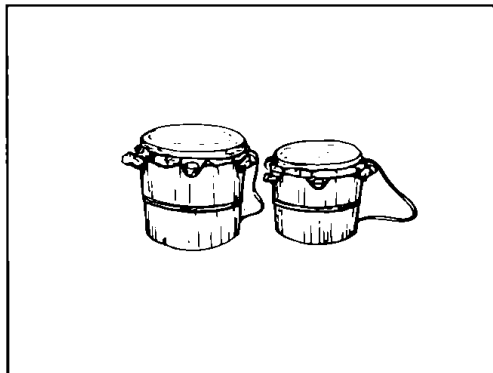
Descripción y clasificación

Son dos membranófonos de golpe directo, de caja tubular cilíndrica abierta con la membrana fijada a uno de sus extremos mediante dos aros y tensada con atadura de sogas y estacas, que se introducen perpendicularmente en la región superior de la caja (211.211.11-92125).

Terminología

En Cuba, la voz tahona (o tajona) designa principalmente un tipo de manifestación músico-danzaria, así como su peculiar conjunto instrumental, aunque también se le atribuyen otras acepciones.

Tambores de tahona. Dibujo de Mario González, 1995.



95 Zobeyda Ramos Venereo, autora.

96 René Mario Robaina Seneca, n. 1928 - m. 1993. Regla, Ciudad de La Habana. 1989 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

Este vocablo tiene su origen en la palabra árabe tahona, que significa molino de agua, adoptada por el castellano y el catalán para nombrar, además, un molino de harina movido por caballería (*Dicc. catalá-castellá...*, 1969: 140), quizá por la semejanza con el mecanismo de ambas maquinarias. Tahona también se usó en castellano y catalán para denominar el lugar donde se hace el pan —es decir, la panadería—; así, el lugar se llamó tahona y su trabajador tahonero (*Dicc. de llengua...*, 1864-1865: 636).

En América —y, por supuesto, en Cuba—, esta palabra se conoció con ambos significados. En el primer caso, así se llamaba en el siglo pasado al molino de los cafetales que tanto abundaron en la zona oriental, y la tahona como panadería se conoció prácticamente en todo el país. Su presencia en el campo específico de la música folclórico-popular cubana, deviene un fenómeno aún de difícil explicación, comprensible sólo por inferencia de procesos sociohistóricos lógicos.

Fernando Ortiz plantea cierta correspondencia entre los golpes de los tahoneros cuando laboraban y el ritmo de los tambores cubanos, pero nos inclinamos a pensar, hipotéticamente, que la adopción de este término para denominar los instrumentos, el conjunto instrumental y la manifestación misma, se debe a un proceso de mutación y extensión semántica ocurrido en el área oriental del país; es decir, el vocablo que tan sólo señalaba el molino pasó a denominar el lugar mismo donde se hallaba el aparato, así como las expresiones festivas que allí se efectuaban, y después se sucedieron otros procesos sociohistóricos.

Además, el propio Ortiz indica que esta palabra se aplicó en la zona oriental para denominar un instrumento “consistente en un *tamboril* formado de un barrilito y de una piel de cabro, fijada a uno de sus extremos o bocas” (1952-1955, v. IV: 109), pero no especifica las características del sistema de tensión de este tambor, lo cual contribuiría a su mejor definición. No obstante, alude al fenómeno de extensión del vocablo tahona como genérico de tambor, con independencia de sus peculiaridades morfológicas. Precisamente con esta connotación aún puede encontrarse dicha palabra en algunas zonas del país, como la provincia Holguín, donde designa unos membranófonos antecedentes del bongó, usados antiguamente para tocar son y también bembé; además, en esta práctica religioso-festiva se emplearon instrumentos bajo esta denominación en Sancti Spiritus, e, incluso, en la parte occidental del país, este término sirvió para llamar a los tambores yuka.

Según algunos informantes como René Robaina,⁹⁶ en La Habana, principalmente en el área capitalina, hasta la primera mitad de este siglo, se acostumbraba a oír que se dijera “ir de tahona” al hecho de ir tras un grupo musical ya sea rumba, conga o cualquier otro; pero ésta fue una expresión de moda.

En la zona oriental del país —en específico, en el área de las actuales provincias Santiago de Cuba y Guantánamo—, tahona definió, desde el siglo pasado, un tipo de expresión musical, así como el conjunto y los instrumentos peculiares que participaban en ella, característica de los inmigrantes francohaitianos. Esta manifestación estuvo muy en boga a fines de aquel siglo y se conoció en la antigua provincia de La Habana en las primeras décadas de la presente centuria, adoptando el vocablo tahona otro significado de ocasión.

Fernando Ortiz anota que, en la región oriental de la Isla, a los “tambores propios de la tahona” les llamaban *hueco* y se construían “de un tronco de árbol ahuecado, con un cuero fijado en una de sus aberturas por medio de clavijas como los tambores arará y tumbas francesas” (1952-1955, v. II: 419). Tal descripción se ajusta a las características actuales de estos instrumentos, pero la denominación de hueco no se recuerda. Ortiz señala este vocablo para designar, además, un tipo de catá en la zona oriental del país, ya desaparecido.

Individualmente, los unimembranófonos del conjunto de tahona se reconocen como fondo y repicador o *repiqueur* (repiqué). Fondo se le llama al instrumento que realiza una función musical acompañante. Este término sirve para designar otros membranófonos que desempeñan semejante función en otros conjuntos instrumentales, puede plantearse que es un término popular, criollo, que se aplica a los instrumentos cuya ejecución constituye el acompañamiento, el relleno o la base metrorrítmica del toque en general.

En el conjunto de tahona Los Marinos de La Maya, en Santiago de Cuba, a veces se le llama actualmente caja o tumbita al fondo. Caja resulta un vocablo de amplia difusión, y, en este caso, cuando el instrumento se utiliza en el bembé. La palabra tumbita es el diminutivo de tumba que designa un instrumento de dimensiones pequeñas.

Repicador también constituye una palabra castellana generalizada. En la tahona suele llamársele también repiqué, vocablo créole, cuyo significado es sinónimo de repicador.

Construcción

El proceso constructivo de las tahonas se conoce hoy día poco, en realidad no resulta una práctica común. Sólo existen tres instrumentos útiles en todo el país, localizados en los municipios Songo-La Maya y Santiago de Cuba, en la provincia homónima.

El ejemplar que se conserva en La Maya se confeccionó hace más de 50 años por Agustín Bueno, tocador de tahona ya fallecido. Los instrumentos del municipio Santiago de Cuba son relativamente recientes, fueron hechos en la década del 60 por miembros de la sociedad de tumba francesa, La Caridad, de esta ciudad, como rescate de la tradición y para tomar parte en los carnavales. Según estos tocadores, la forma tradicional de elaborar las tahonas resulta semejante a la de las tumbas francesas, incluso más fácil, pues son instrumentos más pequeños.

En ambos casos, estos tambores se construyeron a partir de un tronco de cedro ahuecado, al cual se le fija un cuero de chivo con aros de bejuco de guaniquiqui o alambre envuelto en telas.

Se tensa mediante estacas de guásima, yamagua, aguacate, lima, naranja, granadillo, cedro o cualquier otra madera resistente.

El cuero suele ser el de un animal pequeño, pues dadas las dimensiones del instrumento no se requiere uno de gran tamaño para cubrir toda la boca del tambor. Generalmente se toma la parte del cuero correspondiente al lomo del animal que resulta de mayor resistencia, y se curte de la forma tradicional.

Las fases que se suceden en el proceso constructivo son las mismas que para los tambores de la tumba francesa. Ante todo, al tronco ya seco y algo horadado de manera natural, se le quita la corteza y se corta con un serrucho o hacha, según el alto deseado. Más tarde, con una trincheta, un machete u otro instrumento cortante, se ahueca por completo y se le hacen las perforaciones donde han de introducirse las estacas.

El cuero se fija a una de las bocas con un aro, y el borde sobrante del cuero se dobla, de manera que tape el aro. Sobre éste se coloca otro aro al cual van insertados los tirantes de sogá, en forma de zig-zag del aro a las estacas.

Ya confeccionados los tambores se pintan, pues ello ayuda a la conservación de la madera y del instrumento mismo. Los ejemplares que pueden observarse tienen pintura de aceite de color oscuro, sin dibujo o adorno adicional alguno. Sólo la tahona-fondo de Songo-La Maya presenta aros metálicos y pedazos de planchas metálicas clavadas en la caja, que en unos casos delimitan y en otros tapan, las rajaduras producidas por el continuo uso durante muchos años.

La afinación o tensión del parche se logra golpeando con un mazo en la cabeza de las estacas, ello hace que éstas se introduzcan más en el cuerpo del instrumento y ponen en tensión los tirantes, los cuales a su vez hacen bajar el aro al cual están sujetos y éste al parche; de esta manera se obtiene que el parche se tense.

En el conjunto de Santiago de Cuba hicieron otra tahona-fondo con el objetivo de reforzar este plano sonoro. Dicho instrumento está hecho a partir de un bocú-fondo recortado de construcción fabril del cual se tomó la parte superior de la caja. El instrumento es de duelas y posee sistema de tensión por aro y llaves.

	Santiago de Cuba		Songo-La Maya	
	(en mm)			
	Fondo 1	Fondo 2	Repicador	Fondo
Altura	410	395	415	340
Diámetro sobre el parche	260	294	270	265
Diámetro de la base	270	245	300	300
Número de estacas o llaves	5 estacas	4 llaves	5 estacas	5 estacas
Grosor	20	20	20	20

Ejecución y caracterización acústica

Las tahonas se ejecutan percutiendo directamente sobre su parche con ambas manos, pero el instrumento adopta diferentes posiciones de acuerdo con la postura del tocador.

Cuando el tamborero está sentado pone el instrumento en forma vertical entre sus piernas, las cuales lo oprimen y sostienen; pero cuando se encuentra de pie, ya sea detenido o en marcha, se cuelga el instrumento al cuello con una cinta de lona o cuero atada al aro tensor del parche. En esta posición, el músico coloca, por lo común, la tahona al frente en forma vertical casi a la altura de su cintura en busca de comodidad para la ejecución, inclinándola ligeramente hacia delante, de manera que el parche no quede pegado a su cuerpo. En otras ocasiones ladea un tanto el instrumento hacia la izquierda o lo ubica debajo del brazo y lo aprisiona con éste.

En las dos posiciones más generalizadas, resulta posible percutir en cualquier punto del parche, pero la mayoría de los golpes recae en la mitad de la circunferencia más cercana a su cuerpo.

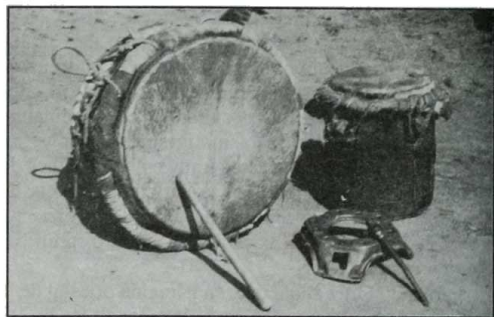
Los toques en el repicador se realizan en lo fundamental con las dos falanges extremas de los dedos del índice al meñique, combinando golpes abiertos y presionados en el borde del parche y ligeramente tapados. A veces, el tocador desliza la palma de su mano izquierda sobre el cuero, produciendo un sonido muy grave. En el fondo, los golpes principales son abiertos, percutiendo en el centro y hacia el borde del parche.

El comportamiento acústico de los tambores de tahona se analizó a partir de la medición de los ejemplares pertenecientes a la sociedad La Caridad de Santiago de Cuba.

En relación con el repicador se apreciaron tres modalidades de toques: abierto, presionando los dedos al borde; abierto, con presión de la palma al borde y tapado. De manera general, la curva espectral del instrumento oscila entre 100 Hz y 1,5 kHz dentro de las bajas y medias bajas frecuencias. Los toques abiertos no presentan diferencias apreciables entre sí y su formante más definitivo se encuentra entre 200 y 500 Hz. El tapado muestra formantes en 125, 315 y 500 Hz. Los tiempos de caída en los tres tipos de golpes obtenidos fue de 0,72, 0,33 y 0,19 seg., respectivamente; se logró una mayor persistencia del sonido en el toque abierto, presionando los dedos al borde.

En el fondo, el rango espectral es más extenso en tanto abarca de 80 Hz a 5 kHz, lo cual lo sitúa entre las bajas y medias frecuencias. En este instrumento se examinaron los golpes abiertos, al borde y con la mano ligeramente cóncava. En el primer caso, el formante se define alrededor de 250 Hz y en el segundo ocupa la zona de 125 a 250 Hz. En ambos casos, los tiempos de caída son breves con valores de 0,19 y 0,29 seg.; se obtienen sonidos apagados y secos con curvas de caída muy abruptas. En sentido general, el comportamiento de la intensidad sonora del fondo resulta más elevada que en el repicador.

Foto: Zobejda Ramos



Conjunto instrumental de tahona Los Marinos. Songo-La Maya, Santiago de Cuba, 1988.

Función musical y social

De los dos conjuntos vigentes, la tahona Los Marinos de Songo-La Maya es remanente de un antiguo grupo, conformado por dos tambores (fondo y repicador) y una tambora. En la actualidad, de aquel conjunto sólo se conserva la tahona-fondo. El repicador se rompió y se sustituyó por una tumbadora-quinto, que resultó el instrumento más inmediato.

Para los músicos, estos instrumentos conforman en esencia el conjunto de tahona; pero cuando “van de camino” en las fiestas carnavalescas lo amplían y entran a participar en él varios hierros, dos o tres tumbadoras, trompeta y saxofón.

El conjunto de tahona del municipio Santiago de Cuba, está formado por dos tahonas (fondo y repicador) y una tambora; pero en las celebraciones de carnaval incluyen otro fondo.

Según Gaudiosa Venet, reina de la tumba francesa de Santiago de Cuba, antiguamente, “la tahona tenía varios toques” y “al final de la parranda se producía un toque que era el clímax de la música, que provocaba gran aglomeración alrededor de la tahona y se llamaba *montompolo*”.⁹⁷

Asimismo, Cándido Herrera, tahonero de Guantánamo coincide con Gaudiosa al plantear que *montompolo* “es un tipo de toque, son los distintos golpes, los distintos sonidos que se le sacan a la música de la comparsa. Este toque venía de Santiago de Cuba”.⁹⁸ Esta expresión ha desaparecido en nuestros días, y sólo se conocen dos toques de tahona que se interpretan según las características de la ejecución. Uno se realiza cuando el conjunto está detenido y se reconoce como “toque de tahona” propiamente, y otro, cuando el conjunto se desplaza, que es el “toque de camino”.

Según Marcos E. Cacerero, presidente del conjunto Los Marinos, cuando “van de paseo —es decir, caminando— tocan masón” (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 20); hecho interesante, si se tiene en cuenta que así se denomina un toque propio del con-

97 Gaudiosa Venet, *Yaya* (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

98 Cándido Herrera, n. 1923. Niceto Pérez, Guantánamo, 1983 (Diario de campo, Guantánamo, 1983: 9).

junto de tumba francesa, lo cual corrobora la relación entre estas manifestaciones. La principal diferencia entre los dos toques del conjunto de tahona —según los propios informantes—, radica en el tempo: el primero resulta muy rápido y acentuado, mientras en el segundo “no se repica tanto”, es más reposado.

La función primordial de los grupos de tahona ha consistido en propiciar el baile y la diversión en general. Con el repicador —o con el quinto—, el público en general y los bailarines en particular, establecen una relación directa, determinando el carácter o emotividad de la danza; según sea la fuerza o complejidad del ritmo que se ejecute en este instrumento, serán los movimientos y vigor que les imprimirán los bailarines a sus pasos.

En la tahona, todos los integrantes del grupo cantan, pero el canto lo inicia un solista que presenta un estribillo repetido por el coro, y a continuación se incorpora el conjunto instrumental.

El toque comienza, por lo común, con los golpes de la tumbora, continúan los hierros y/o fondo, y, por último, se incorpora el quinto o el repicador. Después de establecido de manera definitiva el toque, se inicia el canto.

En el siguiente fragmento tomado al conjunto Los Marinos se aprecia un comportamiento bien diferenciado entre los hierros y la tumbora, y el fondo y el quinto. En el primer caso —hierros-tumbora— se plantean grupos metrorrítmicos, en los cuales las relaciones temporales están basadas en distribuciones binarias y las acentuaciones coinciden con los tiempos más largos. Así se definen claramente pulsaciones que pueden relacionarse al compás de 2/4 sin dificultad.

Mas, en el segundo —el fondo y el quinto— se observa una mayor complejidad rítmica al producirse subdivisiones irregulares, desplazamientos de acentos; hechos que definen que en los unimembranófonos se desarrolle precisamente la mayor riqueza rítmica del toque.⁹⁹

99 Las transcripciones se efectuaron por la autora.

En ocasiones, durante el toque se produce una alternancia entre estos instrumentos y la tambora, pues ella asume pequeños grupos rítmicos de carácter improvisatorio. Este fenómeno es peculiar de los toques de conga, en los cuales en determinado instante empieza un diálogo entre planos graves, ocupados por los bombos y tamboras, y los planos agudos, que llevan las tumbadoras y bocucos. Éste deviene el momento de mayor diversión y éxtasis en el toque de ambos conjuntos.

En general, en el toque de tahona puede observarse que priman relaciones de carácter reiterativo, por lo que la resultante sonora es muy estable.

Además de las diferencias de composición instrumental entre los dos conjuntos de tahona existentes, llama la atención el contraste en la concepción musical de los toques. En el conjunto de La Maya, el plano o registro que se destaca en los toques es el más agudo, desarrollado por el hierro y el quinto; en el primero se mantienen relaciones rítmico-métricas estables, mientras en el segundo se realizan ritmos improvisatorios. No obstante, en el conjunto de Santiago de Cuba no existe idiόfono alguno; además, entre los membranófonos, el

plano de mayor destaque es el grave, registro en que se ubica el instrumento improvisador, el repicador.

Este fenómeno está dado, en gran parte, por el nivel de interinfluencias de ambos conjuntos con otras expresiones musicales. En el primer caso, la tahona de La Maya, ha estado muy relacionada con otros géneros musicales de mayor nivel de síntesis, como las propias congas, y en el segundo resulta determinante la influencia de la sonoridad de la tumba francesa, manifestación aún más apegada al antecedente cultural de sus músicos. Con el conjunto de tahona de La Maya también se realizan toques de bembé, como fenómeno local.

La tahona-fondo propiedad de Marcos Evangelista Cacero se utiliza en las fiestas de santo que se celebran sólo los 17 de diciembre, día de San Lázaro. Ella funciona como medio de diversión para cantar y bailar; pero, según afirman sus poseedores, no lleva intrínseco significado religioso alguno ni se somete a una ceremonia religiosa antes del toque.¹⁰⁰ La función musical que efectúa cada instrumento del conjunto, cuando toca bembé, resulta similar a la estudiada en la tahona, incluso su orden de incorporación.

The image displays a musical score for a tahona ensemble, organized into two systems of three measures each. The instruments are labeled on the left: Tambora, Hierros, Fondo, and Quinto. The time signature is 2/4. The Quinto part is marked with a '3' over groups of three notes, indicating triplets. The Tambora part shows rests and specific rhythmic patterns. The Hierros and Fondo parts have more complex rhythmic and melodic lines. The score is written on a four-staff system.

100 Marcos Evangelista Cacero, n. 1914. Songo-La Maya, Santiago de Cuba, 1987 (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 263).

En este caso, en el fondo se desarrollan grupos rítmicos de relaciones muy estables. Sin embargo, en el quinto y en los otros instrumentos prima la combinación de subdivisiones binarias y ternarias, que a veces se contraponen a la métrica claramente binaria del fondo. En el quinto, además de estas duraciones, se integran otras más complejas que enriquecen su toque.

Pensamos que por la antigüedad de este instrumento y por ser el medio más inmediato se comenzó a utilizar en estas celebraciones religioso-festivas, y en la actualidad es un hecho natural e, incluso, se considera tradicional.

Historia

Las tahonas nacieron en el seno de los grupos poblacionales formados ante todo por los inmigrantes francohaitianos o sencillamente “franceses” como también se les llamó, quienes se asentaron en las provincias orientales de la Isla entre fines del siglo XVIII y principios del XIX. Sus características morfológicas y, sobre todo, el sistema de tensión de estos instrumentos, responden a un antiguo antecedente cultural dahomeyano (ewe-fon) que los emparenta con los tambores arará y los de tumba francesa.

Gaudiosa Venet recuerda que la tahona “era un paseo de esclavos y según le refieren sus antepasados apareció alrededor del año 1862 en los campos de Oriente”; pero posiblemente, en fechas anteriores y junto a estos paseos, los esclavos bailasen en los propios lugares de trabajo, los secaderos de café, donde el espacio disponible era bastante amplio; fenómeno ocurrido también en la conformación de otras manifestaciones de antecedente africano, las cuales tuvieron sus preludios en las propias plantaciones. Ya en 1866 hay una referencia, o al menos el uso de esta palabra, relacionada con las fiestas populares, al plantearse en el *Diario de Santiago de Cuba*: “San Juan Fotuto por aquí, matraca por allá, tan tan tan de las rejas de arados por este lado y tajonas y güiras por otro, amén de algunas músicas, he ahí la puerta de la época de los mamarrachos” (Pérez Rodríguez, 1988, t. I: 106).

Estas tahonas eran especies de congas rurales, que se trasladaban de un caserío a otro en días festivos, como el 24 de junio, día de San Juan; el 25 de julio, por Santiago, y el 16 de agosto, día de San Joaquín. Aún los tahoneros más viejos recuerdan una cuarteta muy popular de esta manifestación que decía: “El año tiene tres fiestas / las celebra la tahona / un San Juan, un San Joaquín / y un Santiago de Corona”.¹⁰¹

Desde la época colonial, dichas fiestas tradicionales duraban de tres a cuatro días, aunque en ese entonces estaban vinculadas con el santoral católico y eran fiestas de carácter patronal. Con el tiempo perdieron tal vinculación, para quedar como días de diversión, de mamarrachos, o mascaradas en general

de festividades carnavalescas. En algún momento de ellas se ejecutaban varios bailes; entre ellos se recuerda el de las cintas, en el cual varios bailarines —hombres y mujeres— trenzaban, mientras danzaban, cintas de diversos colores unidas al extremo superior de un poste vertical; además, en ocasiones estos grupos portaban banderas de colores.

Las tahonas estaban organizadas al estilo de la tumba francesa; es decir, con rey, reina, bastoneros y otras jerarquías, cuyas personas concidían generalmente con quienes ocupaban igual responsabilidad en la tumba francesa. Estos se mantenían por “varios años, hasta que enfermaban o fallecían. Entonces, la plaza la ocupaba un hijo o pariente, por herencia”. Este sistema organizativo varió con el desarrollo socio-histórico, al punto que en nuestros días sólo se reconoce al principal organizador del grupo, el director.

Gaudiosa Venet indica que los conjuntos de tahona existentes en su juventud estaban formados por cuatro tambores: dos tamboras —bimembranófonos de tensión por aro y sogas— y dos tambores —unimembranófonos de sogas y estacas— llamados fondo y repiqué. Asimismo, en Guantánamo, Cándido Herrera Abat recuerda que los instrumentos de la tahona en que tocaba él eran: tambora, con dos parches tensados con sogas y dos tambores de un parche y estacas que llamaban fondo y repiqué.

En un inicio, los conjuntos de tahona estaban integrados por dos tipos de tambores uni y bimembranófonos, los cuales se agrupaban en número de tres o cuatro instrumentos.

Fernando Ortiz describe un conjunto de tahona muy peculiar. Según él, estos grupos “de Oriente” estaban integrados por “tres huecos o tambores (dos fondos y un repique), un tragaleguas, un hierro (generalmente un diente de arado) y un caracol o guamo” (1952-1955, v. IV: 109-110). Esta referencia resulta interesante, pues plantea una variante de composición del conjunto de tahona, que incluye un idiófono (hierro) y un aerófono (guamo), y además con una combinación más amplia que las descritas antes. Dicha referencia constituye la primera información en que se presenta esta tipología de instrumentos como parte de los conjuntos de tahona; sin embargo, participan en agrupaciones afines en cuanto a función social, pudiéndose asociar a las congas y comparsas.

Históricamente, la tahona se ha relacionado con la tumba francesa, al punto que Ortiz plantea que “la orquesta de tahona es una transformación de las *tumbas francesas* en el sentido de hacerlas portátiles” (1952-1955, v. IV: 109). Las coincidencias entre los portadores de ambas manifestaciones resultan evidentes; o sea, los bailarines, cantadores, músicos e, incluso, los principales organizadores eran las mismas personas, y ejemplo de ello está en la relación directa aún existente entre los tocadores de la tumba francesa de Santiago de Cuba y el conjunto de tahona. En cuanto a los instrumentos se necesita aclarar

101 Marcos Evangelista Caceró (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 263).

que unos no son antecedentes de otros, no existió un proceso de evolución, sino que poseen el mismo antecedente cultural, y por eso coinciden en algunas características morfológicas y terminológicas, pero desde el punto de vista de la realización musical no resultan semejantes.

La tahona cubre la necesidad de mayor esparcimiento, que la tumba francesa no propiciaba por completo a aquellos inmigrantes. Por ello resulta una manifestación de carácter distinto a la tumba francesa, aunque sus portadores son los mismos. La tahona no posee reglamentaciones fijas, se desarrolla en lugares abiertos, es de carácter traslaticio, la forma de baile resulta más libre y sus instrumentos de fácil manejo, todo lo cual condiciona mayor participación y diversión, así como interrelaciones culturales.

Pensamos que el conjunto que describe Ortiz se enmarca realmente en el período de interinfluencias entre los conjuntos de tahona y las congas o comparsas. La inclusión del caracol o guamo evidencia la relación de estos grupos con los inmigrantes haitianos llegados a Cuba en los inicios del siglo XX y específicamente con el conjunto de gagá o rará, en que se utiliza este instrumento y constituye una agrupación de carácter traslaticio, como la tahona.

Durante el siglo XIX, la tahona tomó auge, rebasó el ambiente rural de origen y llegó a zonas urbanas, interrelacionándose con otros grupos musicales afines, como las congas, comparsas o simplemente los conjuntos con los cuales se parrandeaba. Fernando Ortiz indica que en las primeras décadas del siglo XX hubo en La Habana una agrupación llamada La Tahona cuyo título vino de Santiago; además, "La Tahona habanera se inspiró en los tambores que los organizadores observaron en Santiago como característicos de las llamadas tumbas francesas" (1952-1955, v. IV: 112). Por ello, los rasgos que definen a estos instrumentos apreciables en la figura 302 del volumen IV de su libro, no se corresponden plenamente con los de las tahnas orientales. Este conjunto llamado La Tahona consistía en "un grupo de gente de color, con música alegre y amiga de divertimento que con este propósito y a la moda de fines del siglo pasado, iba por los barrios adonde se les invitaba, tocando, bailando una especie de rumba y 'versando', según la centenaria costumbre de los llamados 'negros curros' y con 'cantos de puya' según la tradición africana" (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 112). Al parecer, este conjunto derivó precisamente en uno de rumba, al punto que el investigador Odilio Urfé, en reiteradas conferencias, consideró la tahona como una cuarta variante histórica de la rumba vinculada con las potencias abakuá del antiguo barrio habanero de Carraguao.

El nexo entre estos hechos y la definición en zonas orientales de una manifestación con instrumentos y conjuntos propios, resulta aún difícil de explicar, si bien puede pensarse que también pudo existir el mismo fenómeno en Oriente, teniendo en

cuenta que "Tahona era un paseo de los esclavos" y que con similar acepción existió en La Habana; aunque, por otro lado, la presencia de un conjunto callejero en la provincia occidental con el nombre de tahona, puede estimarse como expansión o remanente del auge de dicha manifestación en Oriente años antes.

A fines del siglo XIX y la primera mitad del presente se produjo un auge de los conjuntos de congas y comparsas, así como de otras agrupaciones semejantes, tras las cuales se movía una gran masa poblacional bailando y cantando; una buena parte de éstas era auspiciada por diferentes firmas comerciales y publicitarias, o por algún candidato político.

Los pequeños conjuntos de tahona no escaparon a este hecho, y como las comparsas y congas adoptaron nombres distintivos, estandartes y otros ornamentos, y emplearon un vestuario representativo. En este sentido se estableció, incluso, cierta diferencia entre los tocadores, cantadores y bailadores.

En Guantánamo fueron famosas las "comparsas de negros franceses" Los Invasores y Rayo Verde, y en Santiago de Cuba, las tahnas Los Mambises y Los Marineros. De esta última se recuerdan algunos cantos: "Somos marineros / navegamo[s] en altamar / hay sólo solito un grupo. / alegrando [despidiendo] / el carnaval".

Las congas absorbieron pequeños grupos callejeros, como el de la tahona. Al respecto Gaudiosa Venet recuerda que en Santiago "después de la guerra [de Independencia de 1895-1898], al tomar auge el golpe de conga, rápidamente la gente abandonó el golpe de la tahona por el de las congas", y en Guantánamo, para Cándido Herrera, las tahnas "desaparecieron al surgir los carnavales, alrededor de los años 40". En realidad, las tahnas constituyeron una variante rural de congas, comparsas o parrandas, en un inicio auspiciadas por los inmigrantes francohaitianos y que en el devenir histórico se integraron a expresiones musicales y conjuntos instrumentales de mayor popularidad.

La participación de la tahona y el conjunto en general en las fiestas de santo o bembé, constituye un hecho peculiar y relativamente reciente, localizado sólo en el municipio Songo-La Maya, de Santiago de Cuba. Según Marcos Evangelista Caceró, "cuando ya era un hombre fue que empezó a tocar bembé con la tahona. Esta tradición es a partir de él. Su madre hacía los bembé, pero con quintó y turbadoras".

En nuestros días, la tahona es una manifestación prácticamente en vías de extinción, que se mantiene nucleada alrededor de dos familias fundamentales: los Caceró, en particular en la figura de Marcos Evangelista Caceró en el municipio Songo-La Maya, y los Venet sobre todo Gaudiosa Venet en Santiago de Cuba, cuyos antepasados eran, por supuesto, "franceses".

Tambores radá¹⁰²

Descripción y clasificación

Trés membranófonos de golpe directo con morfologías y sistemas de tensión que permiten establecer ocho variantes tipológicas:

- De caja tubular cilíndrica, abierta, independiente y con la membrana clavada con estacas de madera (211.211.11-7).
- De caja tubular cilíndrica, abierta, independiente y con la membrana atada por sogas y tirantes de igual material, que se enlazan en zig-zag a estacas que se introducen perpendicularmente en la región media superior de la caja de resonancia (211.211.11-86).
- De caja tubular cilíndrica, abierta, independiente y con la membrana apretada por un aro y tirantes de sogá que enlazan el parche a estacas de tensión, que se introducen perpendicularmente en la región media superior de la caja de resonancia (211.211.11.92125).
- De caja tubular cilíndrica, abierta, independiente y con la membrana apretada por un sistema de aros y llaves metálicas de tensión (211.211.11-9221).
- De caja tubular cónica, abierta, independiente y con la membrana clavada por estacas de madera (211.251.11-7).
- De caja tubular cónica, abierta, independiente y con la membrana apretada por un aro y tirantes de sogá que se enlazan en zig-zag a estacas de tensión, que se introducen perpendicularmente en la caja de resonancia (211.251.11-92125).
- De caja tubular cónica, abierta, independiente y con la membrana apretada por un aro y llaves metálicas de tensión (211.251.11-9221).
- De caja tubular de copa, abierta, independiente y con la membrana clavada por estacas de madera (211.261.11-7).¹⁰³

Terminología

Los tambores radá son instrumentos propios de los haitianos asentados en Cuba durante la primera mitad del presente siglo, de ahí que los términos con los cuales se identifican sean principalmente en créole.

Al respecto debe señalarse que en Cuba se produjo un fenómeno de afianzamiento, dispersión, reeducación y decantación de muchos comportamientos culturales haitianos y asimilación de rasgos cubanos, lo cual se refleja de manera evidente en la variedad terminológica usada para designar los instrumentos musicales empleados por estos inmigrantes, no sólo para los membranófonos como los tambores radá, los nagó o el tãnboun, sino también para aerófonos como el basin o el lanbi, y cordófonos como el kaolin.

En la terminología aplicada para nombrar los tambores radá se aprecian diferentes formas de manifestaciones lingüísticas. Por un lado, están en uso vocablos créole originarios escritos según la grafía de esta lengua,¹⁰⁴ por otro, palabras créole hispanizadas escritas según corresponde su fonética en español y, por último, términos castellanos.

En el primer grupo está la mayoría de las denominaciones, pero dentro de ellas debemos separar los vocablos empleados desde Haití para designar instrumentos musicales: (a) los que en Cuba han asumido este significado semántico, (b) los que constituyen nuevas palabras créole no halladas en los textos y diccionarios consultados y (c) transcripciones fonéticas al castellano. Ellos son según estos criterios de agrupamiento:

(a)	(b)	(c)
Boula	gwo tanbou	autó o flantó
Dahomé	kón	leguedé
Catá	kondé	maibol
Kés	koupé	mai gambel
Maman	lou	mai sia
Premié	lwa	mai me
Radá	nagó	raté
	sukey ma doulé	wompi
	según	
	vodú	

Entre las palabras créole hispanizadas tenemos jodu y vodús derivadas del *vodou*, y luás, de *lwa*. Ellas demuestran la ocurrencia de interferencias lingüísticas; sobre todo, por la adopción del morfema que indica plural en castellano.

En general, en la terminología para designar los tambores radá se aprecia una tendencia paulatina de cubanización, condicionada por los procesos socioculturales e históricos lógicos ocurridos en Cuba, a los cuales se sumó el acervo cultural de estos inmigrantes.

En nuestros días, los términos genéricos más difundidos para denominar los tambores radá son los de *radá* y *vodú*, aunque ocasionalmente les llaman *dahomé*, *lwa*, *nagó* o *lou*. Todos ellos se relacionan directamente con el origen de estos instrumentos y el culto en que participan.

Radá es la denominación más extendida para nombrarlos tanto en Cuba como en Haití. La bibliografía consultada acerca del origen de este vocablo, coincide en que constituye una corrupción del topónimo Ardrá, ciudad del antiguo reino de Dahomey, convertido en arará, aradá, aladá, ardrá, allada. Radá no sólo designa como genérico el conjunto instrumental y los instrumentos que lo integran, sino, además, un grupo de deidades del panteón vodú, cuyo antecedente es dahomeyano, como el de los instrumentos.

El vocablo vodú, aunque entre los haitianos también sirve como genérico de los tres membranófonos que tratamos, está menos extendido que el de radá.

¹⁰² Zobeyda Ramos Venereo y Laura Vilar Álvarez, autoras.

¹⁰³ No se localizó físicamente en uso. Ejemplares de este tipo sólo se encuentran en el Museo Nacional de la Música.

¹⁰⁴ Para la escritura de los términos en créole hemos seguido la ortografía oficial de esta lengua, vigente en Haití a partir del 18 de septiembre de 1979.

El término vodú se refiere, ante todo, a la religión propia de los haitianos en su país y en Cuba, a la cual están asociados los tambores radá. Según algunos autores, vodú y otras muy diversas escrituras empleadas en los textos consultados, como *vudú, rodoux, vandoux, foddún, voodoo, voodoo*, se “deriva de la palabra fon *vodú*” (Agosto, 1975: 13), que en Dahomey identifica, entre otras cosas, un culto con representaciones animistas; específicamente, la culebra o serpiente.

Fernando Ortiz en *Los instrumentos de la música afrocubana*, no dedica un acápite especial para el análisis de estos membranófonos; sin embargo, en varias ocasiones refiere la existencia en Cuba de éstos y de la religión dentro de la cual participan y hace una pesquisa acerca del origen de algunos términos que sirven para su designación. De ellas, la referente al vocablo vodú resulta una de las más completas: “Es vocablo *ewe*, derivado de la raíz *vo* ‘atemorizar’, ‘temor reverencial’, ‘lo sacro’. *Vodú* en ese idioma significa generalmente ‘dios’ o ‘ser sobrenatural’, ‘algo misterioso, de poder ultramundano’ (...) *Vodú* es, pues, un vocablo muy genérico” (1952-1955, v. III: 359-360).

De ahí que tal denominación se haya extendido también para indicar el conjunto instrumental principal de estas celebraciones en Cuba e, incluso, los tambores en particular, para fijar con ello, además, su significación. A la difusión del término vodú ha influido, por otra parte, la reserva que han mantenido históricamente los haitianos acerca de sus costumbres y, en especial, de sus festividades religiosas y creencias. Esto llevó a muchos investigadores y estudiosos a nombrarlos como tambores de o del vodú, pues prácticamente sólo se observaron en esta religión. Así, pues, los propios portadores de la tradición han desempeñado un relevante papel en la difusión de este término.

En algunas zonas de la provincia Camagüey designan el juego de los tres tambores radá, también dahomé, toponímico que señala la principal zona de África Occidental Subsahariana de donde son originarios estos instrumentos.

También suele llamárseles *lwa*, lo cual señala el carácter sagrado de este juego. *Lwa* en el lenguaje créole significa deidad, santo, divinidad; se le asemeja con *oricha* y vodú en una de sus acepciones particulares, y en estas ocasiones se emplean los plurales castellanizados *luás* y *vodús* o *vodúes*.

Sólo en casos muy particulares, en las provincias Santiago de Cuba y Camagüey a los tambores radá se les denomina con los genéricos *lou* o *nagó*, respectivamente. *Lou* puede estar relacionado también con el significado religioso de estos instrumentos, pues en créole *lou* significa madera y estos membranófonos pertenecen a *Oggún*, *lwa* de los bosques. *Nagó* llamaban los dahomeyanos a los *yoruba* en África Noroccidental y en Cuba, dentro del vodú designa un subgrupo de *lwa*, así como un conjunto instrumental específico para estas deidades. Su uso para nombrar los tambores radá se debe a que ellos sus-

tituyen, por lo común, los tambores *nagó*, casi desaparecidos en Cuba.

Además de la denominación genérica, cada tambor radá se reconoce con una designación particular. En el siguiente cuadro puede apreciarse la diversidad terminológica, así como los términos de mayor o menor uso con los cuales se identifica cada uno, según sus dimensiones.

Término	Mayor	Mediano	Menor
Comunes	maman mayor radá vodú dahomé lwa	según leguedé	leguedé boulá segón
No comunes	autó o llantó sukey ma doulé koupé mai gambel gwo tanbou kón caja llamador	mai sia kés o kés outan raté kondé premié leguedé mediano quinto	premié maibol kés koupé o koupé son segón leguedé catá o catalier wompi pequeño requinto

La mayoría de estos nombres se relacionan con la función musical y social que desarrolla el instrumento.

Tanto en las agrupaciones de instrumentos haitianos en Cuba, como en Haití, el término *maman* designa el membranófono de mayor rango o categoría dentro del conjunto; es decir, con él se señala generalmente el tambor principal, cuya significación y función musical rige todo el toque. Al respecto resulta importante considerar el sentido matriarcal de algunas sociedades africanas y su afianzamiento en el Caribe; sobre todo, por la forma de agrupamiento a que se sometió al africano. El uso de este vocablo, así como los de *radá*, *dahomé*, *vodú* o *lwa* para denominarlo, recalcan su supremacía sobre los otros instrumentos, así como su carácter religioso.

Relacionado con este fenómeno, llama la atención entre todos los términos con los que se señala el tambor radá de mayores dimensiones, aquel cuya fonética en español responde a la escritura de *autó* o *llantó*, recogido sólo en la provincia Guantánamo; precisamente, una de las zonas que recepción un número significativo de inmigrantes haitianos, tanto a inicios del siglo XX como antes, en el XIX.

Estos vocablos se asemejan mucho fonéticamente a *adjuntó* y *assotor*, denominaciones que en Haití designan membranófonos del vodú. El primero nombra, de manera ocasional, al tambor mayor del conjunto radá en tierra haitiana; quizá, por ello, su uso en Cuba sea tan local. Pensamos que los vocablos *autó* o *llantó* se derivan de *assotor*, con el cual en Haití se designa un gran tambor ritual que participa de manera individual en ritos vodú. Sus características morfológicas se asemejan a las de los tambores radá, pero habitualmente sobrepasa el metro de altu-

ra. En Cuba sólo se ha observado un instrumento haitiano para este fin específico en la localidad de La Clarita, municipio Vertientes, provincia Camagüey; pero no de esas dimensiones. El uso de este tipo de instrumento no está difundido, sino que dichas funciones musicales y religiosas, las asumió el propio tambor radá de mayor tamaño, cuyas dimensiones coinciden, por lo común, con los de aquel instrumento en Haití.

Otras denominaciones para el tambor mayor como *sukey ma doulé*, también están relacionadas con su carácter religioso. Se supone que en este instrumento se encierra cierta connotación sagrada, por lo cual participa prácticamente en todas las ceremonias vodúistas; incluso, las mortuorias, y de ahí este nombre, el cual en su traducción del créole quiere decir “sarcófago de gente muy pobre” (*Dict. pratique...*, 1990: 384).

El término *gwo tanbou* alude, quizás, al tamaño del instrumento —es decir, el más grande— y el de *kón*, por su sonido potente; pues en créole esta palabra significa cuerno. En ambos casos son vocablos totalmente nuevos para denominar los tambores radá.

Los vocablos *koupé* o *koupé* son, con los cuales se llama al tambor mayor y al más pequeño, respectivamente, se traducen: *koupé* —como cortar— y son —sonar—; o sea, sonido cortado, y para algunos “cambiar el ritmo”,¹⁰⁵ lo cual se relaciona con la función musical de estos instrumentos, incluso, con los propios grupos rítmicos que se efectúan en ellos de duraciones temporales muy cortas y se suceden velozmente. Este fenómeno también se observa en algunos membranófonos cubanos.

En los dos tambores radá de menores dimensiones se aprecian términos muy diferentes, como: *segón*, *kondé*, *leguedé* y *kés*. Según —es decir, segundo— señala el segundo instrumento del juego; incluso, a veces se especifica un *segón leguedé* —o sea, segundo *leguedé*—, para referirse a este instrumento. Por su parte, el término *kondé*, pudiera derivarse de *secondie*; esto es, secundario.

Leguedé también es una voz muy difundida en Cuba para indicar uno de los dos tambores radá de menores dimensiones —sobre todo, el más pequeño—; sin embargo, esta designación no se emplea en Haití. Dentro del propio vodú puede relacionarse, por similitudes fonéticas, con los *lwa Guede*; es decir, *les gudes*, deidades muy relevantes del panteón vodúista. Fernando Ortiz expresa que con este término se denomina un rito vodúista en Haití, quizá se refiera, precisamente, a la ceremonia mortuoria propia de aquellos *lwa*. Esto nos induce a pensar en las propias semejanzas fonéticas señaladas antes; pero, además, plantea que *leguedé* es “el aguidafi o palitroque ganchudo con que se tañen los tambores” para este *lwa* (1952-1955, v. III: 412-414). En Cuba sólo hemos visto un caso en que los instrumentos se

tocaban con este tipo de percutor y no se identifican con dicho término. El propio autor expone que este vocablo pudiera derivarse o ser conjunción de *guelldé*, término usado en África Occidental Subsahariana en la región de Nigeria, entre los mina (*fanti achanti*), yoruba y los dahomeyanos (*ewe-fon*), para referirse a representaciones de espíritus, a bailes y a máscaras o caretas. Incluso expresa que en Cuba, en la provincia Matanzas, existió un juego de tambores así llamados, cuyas características se asemejan a los de antecedente arará o dahomeyano; sobre todo, por su sistema de tensión mediante clavijas o estacas de madera. En fin, es un vocablo de origen yoruba y arará presente en Cuba desde siglos atrás. Al respecto es necesario aludir a las relaciones que han tenido históricamente dichos grupos humanos en el antiguo territorio de Dahomey (Benin).

Los términos *kés* y *kés oulan* se derivan uno del otro. En créole, *kés* señala un instrumento, tambor o campana, que sirve para llamar la atención antes de proclamar los avisos municipales, y *oulan* pudiera ser una conjugación: *ou* es pronombre y *lan*, artículo; así conformarían el *kés tuyo*, el *kés de él*, el *kés de ustedes*.¹⁰⁶ Asimismo, en Ortiz hallamos que, en lengua bantú o congo, el sufijo “*ulá* [que se corresponde con la fonética de *ou lan*] en final de verbos significa ‘batir’, ‘percutir’ ” (1952-1955, v. III: 303). En Cuba, *kés* designa, ante todo, un tipo de bombo o tambora que empleaban los propios haitianos en sus celebraciones tanto de Semana Santa —es decir, el *gagá* o *rará*—, como en ceremonias vodúistas; específicamente, para los *lwa congo*.

Prácticamente, estos instrumentos no existen y su función musical la asumen los tambores radá, de ahí quizá la aplicación de este término para identificar los tambores radá.

Para el tambor más pequeño del juego de tambores radá se emplean, además, los vocablos *boulá*, *premié* y *catá* o *catalier*, existentes también en las tumbas francesas; instrumentos del mismo antecedente cultural. La presencia de esta denominación en los tambores radá puede constituir además un fenómeno de extensión terminológica por adopción de la función musical de otro instrumento; en este caso específico, la sustitución de los tambores *nagó*, pues como estos instrumentos no existen prácticamente, se emplean en su lugar los tambores radá más pequeños, tomando las principales designaciones de aquéllos.

Premié significa primero, en este caso puede relacionarse con la sucesión en la incorporación de los instrumentos al toque, en la cual este tambor radá es el primero, el que inicia el toque.

El término *catá* o *catalier* también se halla como denominación de este instrumento en Haití, pero en la bibliografía consultada de este país lo hemos encontrado para señalar la forma percusiva en la ejecución del *basin* y el *kaolín*. La aplicación de dicho término también puede relacionarse con la función

105 Isabel Martínez Gordo, lingüista del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, 1991.

106 Isabel Martínez Gordo, Instituto de Literatura y Lingüística.

musical del instrumento y el carácter reiterativo del grupo rítmico que se ejecuta en él, pudiéndose imitar con la repetición de la onomatopeya ca-tá-tal como ocurre en el idioma cubano del mismo nombre. En los términos mai-gambel, sialo-bol, así como en otras voces creóles no halladas en el texto alguano, por tanto, hasta ahora son denominaciones propias muy peculiares y locales, aunque más pudiera constituir una corrupción de *maí* (maestro), cuyo contenido semántico de supremacía o mayor destreza puede asociarse a la función del tambor radá de mayores dimensiones y a la del conjunto dentro del *nodú*.

A veces, a los tamboreros, o ejecutantes de los tambores radá, los llaman como *mamamié, ségondie* o *boulé*, según el instrumento que ejecutan. El término que denomina el instrumento asume la categoría de verbo de acción; es decir, *locador del mamamí* del *segón* o del *boulé*.

Asimismo, se necesita destacar que hacia la zona central del país resulta notable, actualmente, la tendencia a nombrar de manera indistinta las fiestas haitianas de carácter religioso, como fiesta de santo, *bembé* o *bembé haitiano*. La difusión de estos términos como genéricos de la celebración, se debe a las analogías con las celebraciones de la santería cubana así nombradas, que se realizan en igual período. Dicha denominación (en este caso) también está estrechamente relacionada con la ausencia de los tambores rituales haitianos, es decir, los tambores radá. (Ramos, 1989: 41)

Construcción

Las técnicas y el proceso constructivos de los tambores radá es hoy día una práctica vigente, pero no muy difundida, dado su carácter sagrado. Por ello, muchos detalles y, sobre todo, los procedimientos, reglas y ritos del proceso consagradorio inherente a su confección —tal como se conocen para estos instrumentos en Haití y en Cuba— se guardan con sumo celo por los artesanos existentes e, incluso, desconocidos para la mayoría de los haitianos, pues generalmente dicen que "eso es secreto". Por tal razón, en este acápite sólo se expresan las técnicas y procedimientos más generales a que hemos tenido acceso.

En nuestros días son muy pocos los constructores de tambores radá, en su mayoría haitianos de edad avanzada o descendientes de éstos en primera generación. Entre los más destacados se hallan Bernaldo Sánchez (78 años) del municipio Nuevitas (Cib. Dpto. Investigaciones Fundamentales), Filiberto Flores Luis (47 años)¹⁰⁷ de Esmeralda; ambos de la provincia Camagüey; y Ramón Casal (fallecido) del municipio Páma, Soriano, provincia Santiago de Cuba (Cib. Dpto. Investigaciones Fundamentales).

Este fenómeno condiciona, por un lado, que la confección de los instrumentos resulta por lo común muy distante al lugar donde se van a usar después, lo

cuál se convierte además en un motivo más para que se mantenga una relación directa entre los haitianos de ambos lugares o comunidades, y, por otro, que la mayoría de los tambores radá sagrados que se emplean actualmente en las ceremonias vodúnicas, reflejan una antigüedad mínima de varias décadas, algunos muy antiguos dado por los trabajos de su proceso constructivo.

Las técnicas y el proceso de elaboración más generalizados se mantienen dentro del más estricto procedimiento manual o artesanal, en algunos casos muy rústico. Regularmente se construye un juego completo —es decir, los tres instrumentos— con materiales semejantes. En la medida en que el instrumento se deteriora por el uso se repara; hasta que por su mal estado se necesita sustituirlo por otro que puede confeccionarse independiente o tomarse de otro juego.

La caja de los tambores radá sólo se hace de un tronco o bolo enterizo, de madera que suele ser liviana y no muy dura. Entre las más empleadas se hallan las de la yagruma, el almácigo y el algarrobo, preferidos por su poco peso; además, sirven maderas de árboles frutales, como el aguacate; y, en menor medida, el mango y la güira; recientemente, el cedro y la caoba.

El tronco de madera escogido para confeccionar la caja del instrumento, "debe estar bien seco de forma natural", es decir, se toma por lo general un tronco del monte ya algo horadado o en ocasiones —las menos— se corta el árbol con un hacha; su tronco se divide al largo aproximado que se desea, y se deja "secar al natural" durante varios meses. Después del período necesario se termina de horadar el bolo con barrena o machete, trinchas, martillo o mandarina. A menudo, a la trinchas le "adicionan un tubo para hacer la más larga", sobre todo, cuando se trata del bolo destinado al tambor radá de mayor altura.

Este ahuecamiento manual se ayuda a veces con candela, pues acelera el secado de la madera, ya sea acercando el bolo al fuego o echándole algún líquido inflamable como petróleo.

En el interior, el tubo queda lo más liso posible, con forma cónica, de un grosor entre 1.5-50 mm, pero en su parte exterior después de quitada la corteza del tronco —aproximadamente, a partir de la mitad del tubo hacia abajo—, se realizan varias rebajas o incisiones que circundan el material, conformando varias secciones o niveles en forma de campana; el extremo superior más pequeño que el inferior. La conformación de estas secciones determina habitualmente el mayor o menor grado de confidancia exterior de la caja del instrumento, pero en ocasiones no afecta su carácter elíptico. Por lo regular, en el borde inferior de estas secciones, excepto en la que constituye su base, con una trinchas o machete se hacen tallados a manera de cenefa o estrias a todo su rededor, lo cual constituye prácticamente un símbolo

107 Filiberto Flores Luis, n. 1941; Esmeralda, Camagüey; 1988 (Diario de campo; Camagüey; 1988: 288-290). Constructor del instrumento y descendiente de haitianos.

distintivo de los tambores radá en Cuba; presente además en el decorado de los tambores arará y que Herkóvits identifica como elemento peculiar de los tambores religiosos dahomeyanos (1938: 115) o más. En los tres tambores radá, el número de secciones varía en correspondencia con la altura de la caja del instrumento; en el mayor se hacen de cuatro a cinco secciones, pero hay ejemplares de hasta seis; los más pequeños tienen entre dos y cuatro abillos, ello depende de la relación que se establece entre el alto total de la caja y el particular de cada sección.

Algunos instrumentos reconocidos como tambores radá y empleados como tal, no presentan estos anillos exteriores, sino que sus cajas están construidas simplemente de un tronco enterizo ahuecado con forma tubular cónica.

Los ejemplares que se hallan en el Museo Nacional de la Música tienen, en algunos casos, la caja en forma de copa, como la de los antiguos tambores arará, característica no vista con frecuencia entre los instrumentos vigentes actualmente en Cuba.

Como membrana o parche se emplea un cuero resistente, como el de res, de manera preferente, de la parte de la "barrigada"; sobre todo, para el tambor mayor, pues la técnica de ejecución con palo o mazo así lo requiere. A los pequeños también puede colocárseles cuero de res; pero sobre todo se acostumbra a ponerles cuero de chivo, ovejo o ternero seleccionando la parte del "lomo", porque generalmente resulta más delgado.

El procesamiento para el cuero que servirá de membrana es cualquiera de las dos formas tradicionales: con tratamiento de cal o con sal. Sólo después de ensamblado o ajustado a la caja del instrumento, se corta, con una cuchilla, el pelo del cuero.

Los materiales y procesos generales descritos antes, caracterizan el procedimiento constructivo de los tambores radá, pero en el sistema para unir el parche y tensarlo, hay tal diversidad, que se evidencian diferentes niveles de elaboración.

El sistema más extendido y tradicional es el de ajustar el parche a la caja, clavando de manera perpendicular a la caja estacas de madera que atraviesan el cuero y la caja, sin aro, sogá u otro aditamento auxiliar.

Las estacas deben ser de madera dura, dada la posición y fuerza que recae sobre ellas, por lo regular se hacen de cedro o marabú, aunque en ocasiones son de madera de árboles frutales, como naranja, mandarina, guayaba o güira, o incluso de júcaro, caguairán o guayacán. Esta diversidad de maderos también puede presentarse en las estacas de un sólo instrumento, con un cuchillo se les da forma de garabato o garchuda, o como cuña, pero siempre disminuyendo su grosor hasta el vértice.

En estos casos, previo al ensamble caja-cuero, alrededor del extremo de mayor diámetro de la caja se hacen varias perforaciones, cuyo número oscila entre siete y cuatro, según el diámetro, por donde se introducirán las estacas. Estas perforaciones se hallan re-

gularmente a 60 o 120 mm del borde del extremo de la caja. Al unir el cuero a la caja, aquel húmedo y estirado entre varias personas, se coloca encima de la boca de la caja y comienza a clavarse lo más tenso posible; los huecos en el cuero se hacen con la propia estaca en el momento mismo del ensamble.

Una vez ajustado el cuero, a veces tan sólo se le quita el pelo y con ello termina el ensamblaje de ambas partes. En otras, se cortan además los bordes sobrantes del cuero y, sobre todo, parte de los dobleces que se forman en el espacio libre entre las estacas; sobre todo, en el tambor mayor suele reforzarse este sistema de tensión, dada la presión que se ejerce sobre el parche durante la ejecución; al ser golpeado fuertemente con un palo o mazo. En general, se amarra un tirante de guano, yarey, cáñamo, material industrial e incluso alambre, alrededor de todo el cuero por encima de las estacas, que puede o no enlazarlas o perforar el cuero, con lo cual se pretende evitar que éste se raje rápidamente por la tensión y se mantenga estirado desde todos sus puntos extremos. En realidad, este aditamento no se considera integrado al sistema de tensión del parche como tal, sino que cumple una función auxiliar, preventiva e independiente del sistema de tensión fundamental del instrumento.

Los tambores con este tipo de ajuste se afinan con calor y/o golpeando las estacas. O sea, el instrumento se acerca por el extremo donde se halla el parche al fuego y además se golpea en la cabeza de las estacas con un mazo de cedro o caoba; éstas, al penetrar más en la caja, estran el cuero o parche. En ocasiones, entre la estaca y la caja se introducen pedazos de cuero, tela o cartón para que la estaca no ceda; "no se salga" y mantenga la tensión del parche.

Otra forma de tensión del parche —una segunda variante y un nivel de elaboración mayor en los tambores radá, y además muy antiguo y tradicional— consiste en ajustar el parche a la caja mediante atadura de sogá y estacas, hallado sólo en el municipio Primero de Enero, provincia Ciego de Ávila.

Este constituye en esencia el sistema de tensión empleado en los membranófonos de antecedente arará o dahomeyano presentes en Cuba. Para este sistema se confecciona un aro de bejuco de güira, guayaba, guano de yarey, manila u otro material resistente y flexible. Una vez puesto el cuero húmedo sobre la boca mayor de la caja, se aprieta a ella con este aro. A continuación se ensarta un tirante, que puede ser de los mismos materiales que el aro interno, atravesando el cuero y enlazando las estacas en forma de zig-zag o conformando especies de asas; es decir, el tirante perfora el cuero por atrás del aro interior, enlaza la estaca, vuelve a pasar por la misma perforación y continúa a realizar el mismo procedimiento en la próxima estaca. O sea, este tirante actúa como aro de tensión al atarse a la estaca.

La afinación del instrumento con este tipo de sistema de tensión, se logra zafando los tirantes y apretando todos los enlaces y volviendo a amarrarlo, golpeando en la cabeza de las estacas o acercando el

instrumento al fuego, incluso se combinan las dos o tres posibilidades de afinación.

Existe otra forma de tensar el parche que se mantiene dentro de esta misma variante, pero el ajuste y tensión de éste se realizan mediante apretamiento de sogas y estacas. En este caso, se conserva el mismo principio anterior de ceñir el cuero con un aro que permanece oculto; pero sobre éste se sitúa otro hecho de algún bejuco o metálico, al cual están atadas especies de asas, también de bejuco o metal, que ensartan las estacas introducidas en el cuerpo del instrumento. Así, al golpear las estacas, e introducirse éstas aún más, estiran las asas que a su vez tiran del aro y provocan que éste baje y tense aún más el parche.

La forma de sujeción del parche mediante apretamiento de aros y llaves metálicas, constituye un sistema adoptado recientemente y aún poco usado para estos instrumentos. Usualmente sólo se halla entre los haitianos que han formado una agrupación estable y reconocida por el Movimiento de Artistas Aficionados del Ministerio de Cultura de Cuba, quienes prefieren emplearlos en sus presentaciones artísticas; ante todo, porque en éstas no deben participar instrumentos fundamentados o sagrados y, además, porque facilita el proceso de afinación del parche. Sólo en algunos casos aislados, tambores con semejante sistema de tensión se ejecutan en festividades verdaderamente vodúistas y religiosas, lo cual constituye una excepción.

En estos casos, el proceso de ensamblaje resulta parecido al de varios membranófonos cubanos, como la tumbadora, el bocú, o los bombos o tamboras. Doble aro de apretamiento y tensión del parche, con tirantes con rosca o asas soldadas a este último, los cuales se ensartan o introducen en anillos o ganchos fijados en la caja del instrumento. Así, la afinación del parche es mediante atornillamiento de estas llaves.

La presencia de tambores radá con diferentes sistemas de tensión integrando una misma agrupación no es común, aunque puede observarse de manera ocasional.

Por último, estos instrumentos se decoran. Actualmente, en los tambores vodú no se aprecia la profusión de colores y figuras decorativas que parecen haber tenido antaño, a similitud de los tambores arará. Generalmente tan sólo su caja se pinta de un color y a veces se combinan dos o tres colores entre las distintas secciones o anillos que la componen. Estas capas de pintura, además de proteger la caja del instrumento de la acción de insectos, tiene una significación religiosa, pues los tonos o colores que se aplican se relacionan con diferentes lwa del pateón vodúista. Entre la variedad de colores se destaca el verde y en menor grado el rojo y el azul.

En algunos casos aislados, las características constructivas de algunos instrumentos reconocidos como tambores radá, se han simplificado al punto que pueden identificarse como formas muy rudimentarias de tumbadoras o bocuces, pero los informantes insisten

en que son tambores de origen haitiano, y como tal funcionan y se emplean.

Como la confección de los tambores radá es por completo artesanal y empírica, sin un patrón de medidas previamente establecido, las dimensiones varían algunas veces de manera considerable, de un instrumento a otro de semejante función musical y terminología, e, incluso, de un juego a otro.

A manera de ejemplo mostraremos las dimensiones de dos juegos de tambores radá con sistemas de tensión diferentes —por estacas y por aro y llaves—; en cuanto a la altura de los anillos, las medidas se tomaron de arriba hacia abajo.

TAMBORES DEL GRUPO CAIDIJE, MINAS, CAMAGÜEY (en mm)

	<i>Mayor</i>	<i>Mediano</i>	<i>Menor</i>
Altura	930	540	520
Diámetro sobre el parche	250	190	180
de la base	190	180	180
Altura secciones 1	430	330	240
2	225	210	90
3	135	-	100
4	140	-	90
Número de estacas	5	4	4

TAMBORES RADÁ DEL GRUPO PILÓN DEL CAUTO, PALMA SORIANO, SANTIAGO DE CUBA (en mm)

	<i>Mayor</i>	<i>Mediano</i>	<i>Menor</i>
Altura	1 010	590	780
Diámetro sobre el parche	260	230	220
de la base	210	170	180
Altura secciones 1	570	285	275
2	165	110	260
3	140	95	245
4	135	100	-
Número de llaves	6	5	5

En los ejemplos anteriores puede verse la tendencia general en estos instrumentos en cuanto a sus dimensiones, así las mayores diferencias —sobre todo, en la altura— se hallan entre el tambor de mayores dimensiones y los dos más pequeños, entre los cuales las medidas son realmente muy cercanas. Además se aprecia que el grado de conicidad en éstos no resulta muy acentuado, llegando incluso a mantener una forma cilíndrica.

Las dimensiones más generales de 18 juegos de tambores radá en uso, se hallan entre los siguientes rangos.

	<i>Mayor</i>	<i>Mediano</i>	<i>Menor</i>
	<i>(en mm)</i>		
Altura	870-1 240	490-765	800-590
Diámetro sobre el parche de la base	230-310 170-230	160-250 160-210	170-250 90-260
Número de secciones	6-4	2-4	3-4
Número de estacas o llaves	5-7	4-5	4-5

Comparando estas máximas y mínimas, con las medidas de tambores radá que se hallan en el Museo Nacional de la Música, éstos se parecen bastante y sólo la altura del tambor mayor se halla por debajo del nivel común.

TAMBORES RADÁ DEL MUSEO NACIONAL DE LA MÚSICA (en mm)

	<i>Mayor</i>	<i>Mediano</i>	<i>Menores</i>	
Altura	860	520	469	380
Diámetro sobre el parche de la base	260 172	200 160	200 153	135 95
Cantidad de secciones	4	4	3	3

En nuestros días, en Cuba se advierte cierta tendencia a hacer más notables las diferencias existentes entre las dimensiones —sobre todo, en la altura— del tambor mayor y los otros dos del juego. Si comparamos las medidas de los tambores radá observados en trabajos de campo y las de un juego de estos instrumentos en Haití, se corrobora tal criterio.

MEDIDAS DE INSTRUMENTOS HAITIANOS¹⁰⁸ (en mm)

	<i>Assotor</i>	<i>Tambores radá</i>		
		<i>Mayor</i>	<i>Mediano</i>	<i>Menor</i>
Altura	1 430	960	660	560
Diámetro sobre el parche de la base	350 350	260 180	230 160	210 130
Estacas	7	7	5-6	5

Esta diferenciación está condicionada porque en Cuba el tambor radá de mayores dimensiones asume la función religiosa y musical del assotor en Haití; precisamente, un instrumento muy grande.

Los tambores radá se percuten con palos, baquetas o varillas también confeccionados artesanalmente, ya sea por los propios constructores del tambor como por los tocadores, como ocurre más a menudo. Estos percutores son de madera dura resistente, como el marabú, o de árboles frutales, como el guayabo, el naranjo, la mandarina o el caimito. De ellos se toman las ramas, y con un cuchillo se les quita la corteza y cortan al largo deseado. Los percutores de los tambores radá más pequeños son comúnmente especies de varillas, rectas de casi 200 o 300 mm de longitud y 10 mm de diámetro, mientras para el tambor mayor por lo común sirve un palo o baqueta semejante, pero de mayor grosor, unos 30 o 50 mm. Al respecto debemos señalar que sólo en el municipio Primero de Enero, provincia Ciego de Ávila, hallamos el uso de un percutor para el tambor mayor, con forma de cachimba, consignado por Fernando Ortiz como característico de los toques de vodú en Haití, el cual encierra cierta connotación religiosa; pero en Cuba tan sólo conocemos de este caso, conservado como tradición, desprovisto de su significación religiosa.

Ejecución y caracterización acústica

Para la ejecución de los tambores radá, los músicos permanecen sentados cuando tocan los tambores mediano y pequeño, y de pie cuando se ejecuta el tambor mayor. En los primeros, el tamborero se sienta a una

Ejecución del segón del grupo Petit Dancé. Las Tunas, 1983.



Foto: Carlos Manuel Fernández

108 [Instrumentos musicales haitianos] (separata) (Col. CIDMUC).

altura que guarda relación con las dimensiones, del tambor, pues estos se apoyan en el suelo, de manera que su base quede perpendicular respecto de éste, aunque ligeramente inclinados, para que su caja permanezca abierta. Estos tambores se sitúan frente al tocador, entre sus piernas.

Las membranas se golpean con dos baquetas hacia su centro, donde poseen las mayores posibilidades tímbricas. Los golpes son simultáneos o alternantes.

En el tambor mediano, en ocasiones se tañe con mano y palo, como sucede en el tambor mayor. Esta forma de ejecución es propia de Haití, donde "el segon o mediano se toca con una mano y una baqueta que golpean sobre la membrana" (*Instrumentos musicales*... [s.a.]: 10).

Para el tambor mayor, el músico permanece de pie y coloca el instrumento entre sus piernas, un tanto inclinado hacia delante, quedando en un ángulo inferior a los 90° respecto del suelo, de manera que la base quede semiabierta, además, el tocador se amarró el instrumento con una soga a su cintura o a una pierna. La soga está fija, a su vez, al sistema de tensión del propio instrumento. Este tambor se percute con una mano al centro y borde del parche, y con una baqueta gruesa en estos mismos lugares y en la caja del instrumento.

Así quedan definidos por lo menos cinco tipos de golpe, los cuales se combinan durante toda la ejecu-

Ejecución del tambor radá del grupo Petit Dancé. Las Tunas, 1983.



Foto: Carlos Manuel Fernández.

ción y el músico explota al máximo las posibilidades tímbricas del tambor.

El tocador del tambor mayor debe poseer gran experiencia, pues el virtuosismo de su interpretación incide, de manera directa, en la calidad de la ceremonia, en la cual la música desempeña un papel esencial.

Las mediciones acústicas se realizaron a un juego de tambores radá del conjunto Cutumba de la ciudad de Santiago de Cuba.

En el tambor maman se ejecutaron ocho tipos de toques correspondientes a: sonido natural, golpe de bajo al centro con la palma de la mano, golpe presionado-abierto al borde, golpe con la mano izquierda presionado al centro, con palo al centro, golpe con palo en el centro del parche, con la mano derecha en el borde y con palo al centro, y un fragmento musical combinando el toque con la mano y el palo.

En estos toques se observa un espectro de sonido que oscila entre las frecuencias de 50 Hz a 8 kHz, siendo notablemente más extenso el espectro del golpe de bajo al centro, el cual abarca de 310 Hz a 8 kHz. Sin embargo, la aparición de picos o formantes presenta comportamientos diferentes según el toque. Por ejemplo, en el sonido natural, el formante está entre 160 y 200 Hz, con una alta intensidad y un tiempo de caída suave de 0,43 seg. En el golpe bajo al centro, se aprecian valores de intensidades entre 315 y 500 Hz, con un tiempo de caída un poco más abrupto de un tiempo de 0,14 seg. El golpe presionado coincide en sus formantes con el de sonido natural en 160 y 200 Hz, pero con un tiempo de caída abrupto de 0,14 segundo.

En los casos de golpe con palma y presionado al centro, palo en el centro y palo en el canto se observa una notable diferencia en cuanto a su intensidad, siendo la mayor en el golpe con palo en el borde del parche. El pico o formante del primero aparece en 200 Hz y en el segundo en 2 kHz. En ambos casos, el tiempo de caída es brusco, de 0,19 y 0,14 seg., respectivamente.

El golpe con palma presionado al centro presenta mayor concentración de energía a 100 Hz y tiene un tiempo de caída muy corto, de 0,12 seg., de ahí que se perciba como un sonido apagado. De manera similar ocurre en el toque con la mano en el borde del parche y con palo en el lateral de la caja, donde su espectro se ubica entre 160 y 6,3 kHz, con un pico en 800 Hz. En todos los ejemplos analizados se comprueba que este instrumento tiene su mejor comportamiento acústico en las medias bajas frecuencias.

En el tambor según se efectuaron diversos toques: golpe libre con baqueta en mano derecha y la izquierda apoyada al borde, golpe con baqueta presionada y mano al centro del parche, golpe con baqueta y centro del parche, golpe con baqueta y presión de la palma y dedo pulgar en el centro del parche, golpe al borde natural, golpe concavado al borde y golpe presionado de bajo.

En los tres primeros toques, el rango frecuencial se extiende de 100 Hz a 12,5 kHz, abriendo un amplio espectro. En estos casos, los picos se encuentran

entre 250 Hz y 400 Hz. El rango frecuencial de los otros tres toques resulta más reducido, porque se mueve entre 125 Hz y 4 kHz, con picos en 150 Hz dentro de las medias bajas frecuencias. En general, los tiempos de caída son abruptos y cortos de 0,09, 0,14 y 0,24 segundos.

En el tambor más pequeño se midieron dos tipos de golpes: primero, golpes naturales al centro de la membrana y, en segundo lugar, la combinación de golpe natural con un palo y golpe presionado con otro.

En el primero, el espectro se mueve entre 63 Hz y 8 kHz, presentando picos entre 250 y 500 Hz, con una caída suave y un tiempo de 0,33 seg. En el segundo toque, presionado, el rango espectral resulta más reducido, oscila entre 125 Hz y 4 kHz, con un pico o ~~dos picos~~ ^{un pico o dos picos} ~~de menor intensidad~~ ^{de menor intensidad} ~~pero de menor intensidad~~ ^{pero de menor intensidad} ~~El tiempo de caída es reducido, sólo de 0,19 segundo.~~

Función musical y social

El conjunto de tambores radá más tradicional y generalizado en nuestros días lo integran tres tambores radá con sistema de tensión por clavado de estacas, un chachá y también un hierro; en este caso, una guataca llamada triyang o sanbá y, en ocasiones, el lanbí; como es característico en Haití. El proceso de reinterpretación y síntesis ocurrido en Cuba con la cultura de los inmigrantes haitianos también se refleja, de manera general, en un nivel más concreto, en la conformación de los conjuntos instrumentales acompañantes de las diversas expresiones y el repertorio de estas agrupaciones.

Actualmente, aunque los tambores radá continúan siendo los instrumentos más empleados para las ceremonias religiosas de los haitianos, se aprecia cierta tendencia a incorporar junto a ellos, o en su lugar, otros membranófonos típicos de la música folclórico-popular cubana, como tumbadoras, bocuces o bombos, los cuales asumen la función musical de aquéllos, sus formas de ejecución e, incluso, su terminología particular.

A veces, a estos instrumentos se suman otros idiófonos, como el chequeré y el catá, o se adaptan otros membranófonos, como acortar la caja de un bocu o la de uno de los tambores del conjunto bata, todo lo cual constituyen elementos circunstanciales o coyunturales, relacionados con el nivel adquisitivo y conservación de esta tradición cultural.

Asimismo se advierte una reorganización o reajuste entre los propios instrumentos y agrupaciones de origen haitiano; es decir, ciertos préstamos condicionados, en parte, por el propio proceso de transculturación a que han estado sujetos. La variedad de instrumentos y conjuntos instrumentales de Haití, muchos reproducidos en Cuba por los inmigrantes llegados en este siglo, hoy día se nuclean alrededor de los tambores radá; sobre todo, para las ceremonias de vodú.

Tal es el caso de los instrumentos y conjuntos de tambores petró, nagó o congó. De este último existen muy pocos ejemplares vigentes y las referencias de su uso son prácticamente históricas; sin embargo, sus denominaciones peculiares, repertorio y función musical y social fueron asumidos por los tambores radá. En el caso específico de los nagó, para el toque homónimo se tocan comúnmente los dos tambores radá de menores dimensiones junto a otro membranófono a veces de características similares que identifican como nagó.

El repertorio que se interpreta con el conjunto de tambores radá en Cuba resulta en realidad muy amplio; con él pueden acompañarse prácticamente todos los cantos del vodú, sobre todo, los dedicados a deidades de "carácter fuerte", cuyo baile implica movimientos muy bruscos y complicados. Además se ejecutan toques y cantos conocidos como vodú, dahómé, féy, eliancé, congó, ibo, mokò, nagó, resegné dedicados a diversos lwa. Participa en las ceremonias de carácter cerrado, de mayor significado religioso o sagrado, que se efectúan en el *ounfor* (cuarto del altar), donde las principales personalidades de la casa desarrollan cierto rito y, además, en la parte festiva de mayor esparcimiento, de carácter abierto y amplia participación. Fenómeno semejante al de los tambores batá en las celebraciones de la santería cubana.

En algunas regiones, como la provincia Ciego de Ávila, el juego de tambores radá también participa en las celebraciones de Semana Santa en los toques de gagá o rará, lo cual limita el desarrollo más tradicional de esta manifestación, por resultar totalmente inadecuados para trasladarse kilómetros durante varios días, dadas sus características morfológicas (dimensiones) y de ejecución.

Los toques y cantos de las ceremonias propias del vodú no se presentan en un orden prestablecido —como en las fiestas de santería—, sino que según el tipo de celebración o rito se le canta y toca a cierto lwa. Cada deidad implica "muchos chanté lwa"; es decir, muchos cantos que pueden o no acompañarse de un mismo toque. Incluso se efectúan cantos y toques que no se relacionan con un lwa particular y que según el contexto en que se presentan, adquieren una connotación religiosa o no, tales son los llamados polka, minué, vals, merengue y el propio gagá o rará.

El canto se estructura a partir de la alternancia ~~de los toques~~. Generalmente son melodías y textos transmitidos por tradición oral como los toques, pero resulta lícito la improvisación en el contenido textual, aunque no muy habitual.

Para ejemplificar las características de los toques de tambores radá en el vodú, escogimos dos fragmentos en los cuales se reflejan con claridad las diferencias entre toques dedicados a distintos lwa.¹⁰⁹

109 Las transcripciones fueron realizadas por Zobeyda Ramos Venereo.

Triyang (guataca) $\frac{2}{4}$

Chachá $\frac{2}{4}$

Segon $\frac{2}{4}$

Leguedé $\frac{2}{4}$

Radá $\frac{2}{4}$

Triyang (guataca) $\frac{6}{8}$

Chachá $\frac{6}{8}$

Segon $\frac{6}{8}$

Leguedé $\frac{6}{8}$

Radá $\frac{6}{8}$

La sucesión en la incorporación de los instrumentos al toque, se produce en el orden que sugiere el fragmento de muestra; es decir, comienza el hierro, cuyo grupo rítmico distingue cada tipo de toque vodúista; a continuación se incorpora el chachá, cuya función esencial es de pulso metrorrítmico, y después, los tambores radá de menor a mayor.

Por lo común, en los tambores radá más pequeños se efectúan grupos rítmicos estables, repetitivos, aunque en el transcurso del toque suelen realizarse pequeñas variaciones —sobre todo, en las relaciones de duraciones temporales—, invirtiendo internamente o de lugar los subgrupos o motivos que personalizan el grupo rítmico, sin alterar los valores establecidos.

En ambos ejemplos y como peculiaridad general de los toques de vodú, se destaca la simbiosis de subdivisiones binarias y ternarias que, en estos ejemplos por problemas operativos y de relación con patrones de escrituras establecidos, asociamos a uno u otro tipo de compás; pero que auditivamente resulta una mezcla perfecta de los dos criterios de distribución metrorrítmica.

En los dos tipos de toques ejemplificados se evidencian diferencias sustanciales en rítmicas establecidas entre los instrumentos, aunque las funciones musicales esenciales se mantienen. Al respecto es necesario señalar la incidencia en ello de la destreza del tocador, así como el grado de conocimiento de él y del grupo humano que lo rodea, acerca del toque que se ejecuta y canta.

Así, en el toque vodú prima la contraposición de valores cortos y largos con relaciones de acento vinculadas directamente con las posibilidades tímbricas, mientras en el toque de ibo, las relaciones de duraciones temporales y de acento son muy estables.

El tambor radá de menor tamaño desarrolla una función de línea rítmica conductora para el juego de tres tambores, complementando el papel similar de la guataca para todo el conjunto instrumental. En él priman relaciones temporales estables y su función resulta de relevo rítmico, subdividiendo las relaciones temporales que se establecen en la guataca.

El tambor radá mediano desarrolla una función de línea complementaria. En el toque de vodú, ésta resulta determinante para los grupos rítmicos que se presentan en el tambor mayor; sin embargo, en el toque de ibo sólo actúa como complemento, sumándose a la función del tambor menor; pero acentuando con mayor fuerza los puntos de referencia rítmica o los tiempos fuertes de cada compás, lo cual sirve de apoyo a la improvisación del tambor mayor. En el toque de vodú, esta función de complemento para el tambor mayor se refuerza incluso con las mismas relaciones tímbricas, golpes de mano en membrana, de palo en membrana y palo en caja. El grupo rítmico que se ejecuta funciona como contracanto o contrapunto respecto del tambor mayor; pues, aunque las relaciones de duraciones temporales son similares, ellas no resultan en una relación sincrónica sino diacrónica.

En el toque del tambor mayor se concentra la máxima diversidad y riqueza rítmicas de los toques de vodú. Respecto de los otros dos membranófonos ocupa el registro más grave y por las dimensiones de la caja y las múltiples combinatorias de ejecución con palo y mano, en él ocurren los toques de mayor intensidad sonora y expresiva.

Este instrumento constituye el principal foco de atracción en todo el toque; en él se presentan las relaciones rítmicas más segmentadas y virtuosistas, como resultado de la capacidad improvisatoria del músico y se aúnan los momentos más intensos del toque y de la celebración misma.

Las diversas formas de ejecución no sólo enriquecen el resultado sonoro del toque, sino también desempeñan papeles distintos en su tratamiento lineal y vertical. Los golpes de la mano en el parche funcionan generalmente como apagador de las vibraciones de la membrana por la percusión con palo sobre ella. De ahí que se hallen por lo común en los tiempos débiles de cada compás o constituyan casi un mordente, según la terminología más al uso. Dicho golpe determina, además, las frecuencias más bajas del sonido de este instrumento.

La percusión del palo sobre el parche desempeña un papel primordial junto con la de palo en la caja, en el logro del clímax en el toque, así como el sentido rector que desempeña este tambor. Usualmente, el toque con palo en el parche implica mayor fuerza en el acento y la percusión en la caja sirve como referencia en los tiempos fuertes de cada compás. En ocasiones, ellos no se combinan de manera tan armónica y suelen cambiar estas funciones, al ejecutarse grupos rítmicos relativamente independientes en ambos casos.

Los fragmentos de toques de vodú ejemplificados, reflejan sus características y grupos rítmicos más estables; pero en los momentos climáticos, cuando el ritmo del tambor mayor se interrelaciona con los pasos y gestos del bailar, más que grupos rítmicos continuados como los ejemplificados, se efectúan golpes relacionados directamente con la danza y los silencios que se producen entre golpe y golpe de este instrumento, constituyen los momentos más climáticos de la ceremonia.

El tambor radá de mayores dimensiones también suele ejecutarse solo; o sea, sin el acompañamiento de los más pequeños o del hierro. Habitualmente se trata de ceremonias o ritos vodúistas de carácter muy cerrado, en los cuales el instrumento cumple una función simbólica más que musical, pues en él sólo se interpretan relaciones rítmicas independientes que no constituyen grupos rítmicos estables. En Haití, este fenómeno ocurre con el tambor assotor, dedicado en especial a estas funciones, en las cuales además no se toca ningún tambor radá por separado, siempre en juego de tres. Este fenómeno cubano de tocar un tambor radá independiente, quizás haya permitido el empleo de instrumentos de diferente tipología en un mismo conjunto instrumental.

El conjunto instrumental integrado por los tambores radá constituye la agrupación de mayor significación dentro de las prácticas vodúistas en Cuba, aunque también se emplean conjuntos instrumentales conformados por tambores nagó u otros, en qué el tamborin es el membranófono principal:

El vodú deviene el centro de la actividad socio-cultural del haitiano en Cuba; dicho rito se mantiene como el principio de cosmovisión que los identifica y actúa como núcleo generador de su cultura espiritual (Ramos, 1991: 109). A Cuba se trasladó con sus elementos esenciales: con la amplitud de su panteón, su carácter animista y, sobre todo, el criterio de culto abierto, que dio lugar a la creación e incorporación de nuevos lwa, así como a la readecuación de antiguas deidades en suelo cubano.

Durante el año se hacen varias celebraciones vodúistas por diferentes motivos; pero en diciembre se efectúan las ceremonias más importantes; sobre todo, alrededor del 24 de ese mes. No obstante, son comunes las de los días 4 y 17, fechas características de la santería cubana. En todas ellas participan los tambores radá.

El carácter sagrado de estos instrumentos se refleja en los criterios de denominación, el proceso de construcción, el empleo y cuidado que ha de tenerse sobre ellos y en las ofrendas, sacrificios de animales, saludos y consideraciones especiales que se les confiere. El juego de tambores radá posee un nombre peculiar que sólo conoce su dueño, quien por lo general lo juramenta.

Estos membranófonos permanecen en el ouñfroy y se cuelgan cerca del altar. Sólo el dueño del tambor puede tañerlo y autorizar su préstamo para que salga de su casa, lo cual requiere del pago en tributos y del permiso para que otro lo toque y los "suba".¹¹⁰

Si el propietario de los tambores fallece, éstos se conservan como piezas rituales en el altar y dejan de cumplir su función musical. Sólo puede utilizarse si el fallecido, aún en vida, comunica qué persona será su heredero.

En el conjunto radá, el tambor mayor posee la más alta jerarquía religiosa, porque le corresponde la función de llamar con su discurso rítmico improvisatorio a los lwa. Este membranófono participa en las ceremonias secretas de iniciación de sus miembros, cumpliendo una función semejante a la del tambor que en Haití se conoce como assotou, aunque en ese caso la función religiosa resulta mucho más compleja. Mientras que los dos tambores más pequeños participan indistintamente en expresiones religiosas y laicas, el tambor mayor sólo tiene un empleo ritual.

Resulta importante destacar que en Cuba algunos practicantes del vodú poseen dos juegos de tambores

radá, uno fundamentado y otro sin exigencias religiosas, para representaciones escénicas.

Los tambores radá se decoran con el color o colores que simbolizan el lwa de su dueño. En este sentido se ha observado un predominio de los colores verde, rojo y azul que representan a Oggún, Lesembly y Bizili, respectivamente.¹¹¹

Entre las prácticas religiosas del vodú se aprecia la costumbre de rociar con aguardiente e incienso los tambores, los tamboreros y animales del sacrificio. A estos últimos y al tambor mayor se les colocan velas encendidas, unas en los tarros del animal y otras encima de las estacas del tambor, de manera que no lastimen las manos del músico.

Historia

En los instrumentos y conjuntos instrumentales de los haitianos en Cuba, ocurre un proceso de readecuación y síntesis de los comportamientos orgánológicos desarrollados en Haití.

Según las observaciones hechas por Harold Courlander, Alfred Métraux y Lamartinière, en el ceremonial vodú de Haití se emplea una gran variedad de instrumentos agrupados en cinco tipos de conjuntos fundamentales: el radá, el petró, el congó, el ibob y el nagó. Cada conjunto está dedicado al culto de determinados lwa y se les atribuyen funciones específicas dentro de las ceremonias del vodú.

En estos conjuntos, los membranófonos resultan claramente diferenciables en cuanto a la tipología de sus cajas y el sistema de tensión de las membranas. Los radá son tres unimembranófonos de caja tubular cónica, abierta y con la membrana clavada con estacas de madera; representan los más antiguos, los considerados por los informantes como "llegados del Dahomey". Los petró son dos tambores utilizados en el culto de igual nombre y en festividades del carnaval; presentan caja tubular cónica de copa, y el sistema de tensión por aros apretados y tirantes tensores, que se introducen por pequeños huecos en la parte baja de la caja y se anudan en su interior. Los congó se dedican a las deidades de esta supuesta procedencia; así como en el carnaval; son tres tambores, los dos mayores tienen caja tubular en forma de copa con la tensión de membrana apretada con un aro y tirantes tensores, que se enlaza a un aro rodeado situado en la región inferior de la caja cercano a la base; el menor de los congós un bimeembranófono con membranas apretadas por aros y tirantes de tensión, que enlazan ambos parches. Los ibob son tambores cilíndricos con un sistema de tensión semejante a los petró. Los nagó se utilizan en el culto nagó y son dos tambores parecidos a los radá, pero de menor tamaño.

110. En este caso, la palabra *subir* significa que el tambor llama que el lwa salga y participe en la ceremonia.

111. Los informantes no coinciden en el significado de colores, pero sí en el criterio de que éstos representan a cada deidad.

En Cuba, la propia práctica religioso-festiva del vodú se ha simplificado según las posibilidades y necesidades concretas de la población portadora, de ahí que sus comportamientos ceremoniales, así como la diversidad de ritos dedicados a los lwa, se hayan reducido de manera notable, concentrándose la atención de los creyentes hacia los lwa que les sean inmediatos y afines como Papá Legba, Erzili, Oggún, Nagó, Ibo, entre otros. Del mismo modo, los componentes organológicos del ceremonial quedan reducidos a su mínima expresión y en un mismo conjunto instrumental quedan sintetizadas las funciones que en Haití correspondían a varios conjuntos.

En cada caso, los practicantes recurren a los instrumentos a su alcance, con independencia de las características morfológicas y funcionales que hayan tenido éstos en el momento de su confección. Es decir, en un primer momento de la migración haitiana, un núcleo portador pudo construir conscientemente tambores del tipo radá, petró, nagó, congó u otro, e, incluso, servirse de varios conjuntos de modo similar a como se hace en Haití; mas, con el decursar del tiempo, los instrumentos de uno u otro conjunto se fueron intercambiando o sustituyendo a causa del deterioro de los originales, o de la no tenencia del instrumento apropiado para cada función religiosa.

A lo anterior debe agregarse que, para los haitianos de escasos recursos, la tenencia de un conjunto de tambores ya fuese de uno u otro tipo podría resultar suficiente para cubrir todas sus necesidades religiosas y conmemorativas.

Dentro de esto puede considerarse que los tambores radá son los de mayor presencia en el vodú de los haitianos asentados en la región centro-oriental de Cuba, e incluso el tipo de tambor que se aprecia en los escasos portadores de Ciudad de La Habana.

Los otros instrumentos y conjuntos peculiares de esta manifestación en Haití, como el tambor destinado al culto nagó y los conjuntos petró y congó, no pasaron a Cuba de manera homogénea como los radá.

El tambor nagó aún se emplea por los haitianos en Cuba y será objeto de estudio particularizado. En los tambores petró, al parecer, hubo un proceso de decantación, en el cual éstos no se integraron al vodú en Cuba; hasta el momento no hemos hallado referencia alguna acerca de la utilización de instrumentos con características parecidas. Sin embargo, existen referencias de un instrumento de peculiaridades semejantes a los unimembranófonos del conjunto congó, en un caso integrando una agrupación de rará (Rodríguez Valle [a], 1975, no. 17: 51-58) y en otro, en una conga (Ortiz, 1952-1955, v. III: 405) —ambas manifestaciones de amplia participación—; sobre todo, en el segundo caso, además de su carácter laico, lo cual puede estar vin-

culado con la doble función social de esta agrupación musical en Haití.

Individualmente, los tambores radá han tenido un proceso de evolución, se han readaptado en Cuba, de ahí los diversos sistemas de tensión existentes. Se aprecia, además, una creciente tendencia a incorporar en el conjunto de radá, instrumentos característicos de la música folclórico-popular cubana como el bocú y la tumbadora.

Tanbourin¹¹²

Descripción y clasificación

Membranófono de golpe directo, con la caja en forma de marco, en la cual se insertan chapillas de metal a manera de sonajas. Este instrumento responde a variantes tipológicas diferenciadas por su sistema de tensión:

- Membrana apretada por un aro al cual están atadas sogas que penetran hacia su interior por los distintos agujeros que presenta el marco. Éstas van apretándose hacia el eje de la circunferencia donde se realiza el amarre. En las ligaduras de tensión se ensartan opcionalmente unos cascabeles (211.311.11-92121).
- Membrana apretada por un sistema de aro y llaves metálicas de tensión. En el interior de la caja están soldadas unas barras de alambón dobladas en forma triangular, creando un sistema estrellado en el interior del instrumento (211.311.11-9221).
- Membrana apretada por un aro al cual están atadas sogas que penetran hacia su interior por los distintos agujeros que presenta el marco. Entre estas sogas y el marco están colocadas las cuñas parietales de tensión (211.311.11-12).

Tanbourin del grupo Petit Dancé. Las Tunas, 1983.

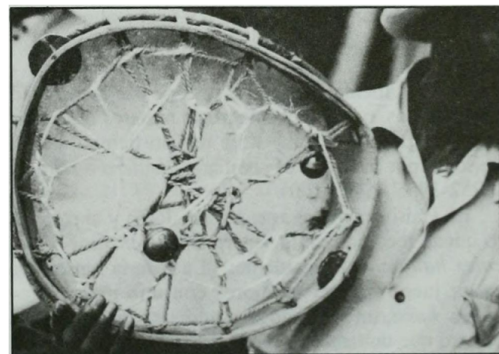


Foto: Carlos Manuel Fernández

112 Laura Vilar Álvarez, autora.

Terminología

Debido al bilingüismo de sus portadores, este instrumento musical se le denomina en créole *tanbourin* y *tanbou men* y en español *pandereta* y *chapaletas*.

De éstos, el de mayor uso es *tanbourin* y su fonética en créole fue hallada entre los informantes de procedencia haitiana. En ocasiones se le denomina como *tambourine*; mas, esta terminología hispanizada designa un bимembranófono de sistema de tensión por cuero apretado con sogas de tensión de aro a aro, muy utilizado en los carnavales de Haití, pero que no se asemeja al membranófono en cuestión. En Haití también se estima incorrecto llamar así al *tanbourin*.

Otra terminología, la cual sólo apareció en el municipio Florida, provincia Camagüey, es la de *tanbou men*, la cual significa en créole *tambor de mano*. El término *pandereta* es el diminutivo en español de *pandero*, el cual describe un membranófono de morfología parecida al *tanbourin* de referencia.

El vocablo *chapaletas* no tiene ningún significado académico; mas, podemos inferir que la resultante sonora que produce el instrumento al entrar en vibración las chapillas metálicas que posee, puede recordar el sonido del agua batida con los pies o las manos, por lo que pudiera ser una corrupción de *chapotear*, cuyo significado es el antes descrito.

En la provincia Guantánamo se observó la designación particular para cada uno de los *tanbourin* integrantes del conjunto instrumental de este tipo, éstas son: *bas*, para el más grave; fondo, el medio, y quinto, el agudo.¹¹³

La aplicación del término *bas*, del francés *basse*, que significa bajo, se relaciona con el registro de este instrumento. Otro criterio acerca del vocablo *bas* o *basse* se planteó por Fernando Ortiz, cuando dijo que "La *pandereta* es también conocida en Haití como *basse*, voz que según Lorimer y Paul, es corrupción de *basque*" (1952-1955, v. IV: 100), se asocia con el origen *basque* o *vazco*.

Fondo y quinto constituyen el reflejo de la interinfluencia directa que tiene la cultura cubana dentro de la haitiana, pues estas denominaciones resultan muy usuales para diferenciar otros membranófonos cubanos, como la *tumbadora*, el *bocú* y los *bombos*.

Otra forma de identificar este instrumento es el término *zizipán*, acerca del cual Fernando Ortiz expresa lo siguiente: "Seguramente por influencia de los haitianos, o sea de los negros o mulatos franceses que inmigraron en Cuba hace mucho tiempo, debió de sonar por Santiago ese haitiano *pandero* o *sisipá*" (1952-1955, v. IV: 100).

En Haití se emplea esta terminología y al respecto queda recogido en la separata *Instrumentos musicales haitianos*, lo siguiente: "La batería *mascaron* es un juego de tres tambores con uno grande llamado *baca*, un segundo llamado *zizipán* el cual no es otro que un tambor *basque* llamado también bajo"

([s.a.]: 16). No obstante, en Cuba esta terminología no se recuerda actualmente; por tanto, estimamos que sólo se utilizó por los primeros inmigrantes haitianos en este territorio.

Construcción

El proceso de construcción del *tanbourin* es artesanal, hecho por los propios tocadores.

Los *tanbourin* que observamos poseen la caja o marco de madera. Sólo en la localidad La Clarita, municipio Vertientes, provincia Camagüey, la caja es de metal. Por ser su proceso de construcción diferente, los describiremos de manera independiente; primero el que tiene el marco de madera y después el de metal.

En el primer caso, la caja se confecciona de *plywood*, naranja agria, almácigo, aguacate, mamoncillo, o jinipa.¹¹⁴ El aro se hace de güira y guaniquiqui. Para los tensores sirve *soga* o *nylon*, y como sonajas, chapas de botellas y cascabeles de metal, y en la membrana, cuero de chivo o de res, este último ha de ser un novillo. Los materiales que se relacionan responden a todas las variantes detectadas.

No hay una preferencia por el tipo de madera, para la caja y el aro sólo se requieren maderas flexibles y resistentes. Las características de las maderas empleadas por los artesanos responden a las exigencias constructivas del instrumento. El *plywood* no resulta muy común, pues este material necesita moldearse para obtener el aro y el proceso se complica más.

Referente al uso de la piel de res se prefiere la de un animal joven, pues ésta debe ser fina y a la vez resistente. La piel de una res adulta resultaría muy gruesa y dificultaría su colocación dentro del sistema de tensión actual. Además, las exigencias de la ejecución no precisan una piel tan dura y cambiaría el timbre, haciéndolo mucho más grave de lo necesario.

Para la confección del *tanbourin* se requiere la preparación previa e independiente de cada una de las partes componentes.

Después de curtida la piel con cenizas, se recorta en forma circular. Posteriormente, los aros de tensión se unen en sus extremos con cordel. Al aro externo se le perforan unos orificios equidistantes entre sí que abarcan toda su circunferencia. Después de esto, la caja o marco se obtiene al unir los extremos de un listón de madera, uno sobre otro con cordel o clavos. Cerca del borde inferior de la caja se hacen varios orificios, unos para que pase la *soga* de tensión y los otros para poner las chapillas de metal. Se utiliza una *soga* entera de unos 4 o 5 m de largo, o también dos sogas diferentes.

Por último, las chapas de botellas —que sirven como sonajas— se golpean con un martillo hasta que queden totalmente planas y se les abre un orificio al centro para pasar el clavo que las fijará en la caja del tambor.

113 Benjamín Fiz, *Legba Fiz*, n. 1904. La Cidra, Guantánamo, 1983 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

114 Esta denominación no ha podido localizarse en la flora cubana.

Después de preparadas estas partes, se procede a su ensamble. Se sitúa el aro encima de la membrana y con los extremos de ésta se envuelve el aro, de manera que quede oculto por la piel. Con posterioridad se pone la piel encima de la caja por el borde opuesto a los orificios. Ésta se fija colocando el aro de sujeción o externo encima del aro oculto o interno. Es necesario que los orificios del aro coincidan verticalmente con los de la caja o marco, para facilitar su ulterior amarre.

El sistema de amarre de la sogá puede ser de dos formas: con una sola sogá o con dos. En el primer caso, se toma el extremo de la sogá y se introduce por uno de los orificios que presenta la caja o marco, pasándola siempre de la parte interior a la exterior. La sogá continúa su recorrido hacia el aro de sujeción; ésta pasa entre la piel y el aro, atravesando este último por su orificio, también del interior hacia su parte externa. Posteriormente, la sogá baja hacia el orificio siguiente que presenta el marco, penetra por él hacia su interior y sube de nuevo por la parte exterior de la caja hacia el aro de sujeción.

Este proceso se repite en todos los orificios que posee el instrumento. Una vez terminado el primer tejido, queda formada una gaza entre cada agujero. A continuación se utiliza el otro extremo de la sogá para enlazar las gazas e ir formando los tirantes de tensión. El enlace se hace en forma de zig-zag hasta cubrir todo su interior. Al final se observa un tejido en forma estrellada. Luego se anuda la sogá en el centro del eje de la circunferencia, que formó el tejido de la sogá. Terminado el amarre, a los tensores se les anudan algunos cascabeles.

La variante con dos sogas resulta muy similar al procedimiento descrito antes. Se diferencian en que se utiliza una sogá para el tejido del aro a la caja y otra sogá para enlazar los tirantes de tensión.

Terminado el tambourin se clavan, a manera de pasador, las chapillas de metal en los orificios previamente hechos en el marco.

Por regla general, los tambourin no se pintan, pero se han visto algunos ejemplares con la caja pintada de aceite (Diario de campo, Camagüey, 1989: 109).

De manera muy particular, en Santiago de Cuba se halló un tambourin que en el centro de su membrana poseía una resina parecida a la del batá, preparada con cera, aceite universal y de abeto (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC). Emplear esta resina no es habitual, sino una traslación de elementos constructivos y acústicos propios de otros membráfonos cubanos. Por resultar una característica nueva en este instrumento, con posibilidades de generalizarse en el futuro, la incluimos como un elemento más dentro del proceso constructivo.

En el tambourin con la caja de metal, los materiales para la membrana son los mismos que en la tipología anterior, pero lo distingue el empleo de una

lámina de zinc para la caja, aro y llaves de cabillas de hierro y el uso auxiliar de tuercas de roscas y arandelas. La caja se refuerza con el alambrcn.

También se confecciona por partes. Primero se unen los extremos de una cabilla de hierro mediante soldadura, de manera que se logre un aro. Este procedimiento es útil para el aro interno y para el de sujeción. Después se confecciona la caja de zinc, uniendo los extremos del pedazo de metal. La unión se obtiene haciendo un pequeño doblez en los extremos fijados con soldadura, así queda un pequeño borde, el cual se unirá a la pared de la caja martillándolo. Con este doblez se logra mayor resistencia a la unión de la caja.

En otro momento se le sueldan o atornillan a la caja las llaves —semejantes a las de la tumbadora—, las cuales tienen forma de gancho.

Las varillas de alambrcn se cortan y se doblan en forma de V. Se sueldan al borde interno inferior de la caja por los extremos de sus patas, y cada una queda en forma triangular alrededor de toda la caja. Este alambrcn forma un sistema estrellado que imita el diseño que logra la sogá en el tambourin del primer tipo. Con este sistema se refuerza la caja, al impedir que su borde inferior se doble hacia adentro.

El ensamble de estas partes resulta más sencillo: se envuelven los extremos de la membrana en el aro interno. Con posterioridad se pone encima del borde superior de la caja y se le coloca el aro externo o de sujeción.

Finalmente, las llaves enganchan en este aro, las cuales en la medida en que se aprietan las tuercas, tirarán de él hasta que se obtenga la tensión de la membrana.

En la siguiente tabla se aprecia que las dimensiones de estos membráfonos resultan bastante homogéneas. Puede notarse que el tambourin construido de zinc difiere en la duplicación de su altura, pues ello responde a la necesidad de tener mayor área en la caja para situar las llaves.

La forma ovoide de algunos de ellos no es intencional, responde al envejecimiento de la caja que, con el tiempo, pierde dureza, y con el uso y la tensión, su forma original.

En esta selección se incluyen algunos de los instrumentos hallados en las provincias donde tiene una mayor difusión.¹⁵

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Altura	21	10	10	10,5	12	9,5	11	11	10,3	9,5
Diámetro sobre el parche	35	34	34	38	33,5	35	37	44	40	36,5
Grosor	1,5	0,8	0,5	1	1	0,8	1	0,8	1	0,9

15 Estas medidas se corresponden de la siguiente manera: 1, Vertientes; 2 y 3, Esmeralda, ambas de Camagüey; 4 y 5, Santiago de Cuba; 6, 7 y 8, Guantánamo; 9 y 10, ciudad de Las Tunas.

A partir de esta relación se calcularon las medidas promedio del instrumento, aunque no constituyen un modelo de tipología ideal.

Altura	11,4
Diámetro sobre el parche	37,45
Grosor de la madera	0,83

Ejecución y caracterización acústica

El tocador del tanbourin puede estar sentado o de pie, según lo desee y requiera la ocasión durante el evento sonoro en que participa. Cuando se halla de pie, puede hacerlo en un lugar determinado o caminando, también en correspondencia con el evento musical. La colocación del instrumento para la ejecución presenta distintas variantes. Éstas son:

El músico sentado pone su instrumento entre las rodillas, de manera que la membrana quede delante de sí y sus manos se hallen libres para la ejecución.

El ejecutante sentado apoya el borde del tanbourin sobre sus muslos y lo recuesta al tórax, así la membrana queda de frente. De esta manera sujeta el tanbourin con una mano por el borde y lo ejecuta con la mano libre.

El tocador, sentado o de pie, sitúa el tanbourin delante del hombro, lo recuesta a él, sujetándolo a la altura de la cabeza, y toca con la otra mano.

Ejecución del tanbourin del grupo Caidije. Camagüey, 1985.



Foto: Rolando Córdoba

En las dos variantes anteriores, el músico introduce su dedo pulgar por un orificio que presenta el marco, así queda libre el resto de la mano.

Ejecuta con una mano o con las dos de manera simultánea o alternada. La membrana se golpea con la palma de la mano, también suelen percudir con el canto; en este caso, la mano puede estar abierta en diagonal con el parche; en ocasiones desliza el canto de la mano o golpea con él.

Otra forma de toque es con las yemas de los dedos, con ellas puede tamborilear sobre el parche o percudir sobre él. Denota la destreza del tocador el deslizamiento del dedo pulgar sobre el parche con un movimiento desde el borde de la membrana hacia el centro, y viceversa. Esta forma de ejecución causa un sonido semejante a un bramido y resulta común a otros membranófonos.

A veces, el ejecutante golpea la caja del tanbourin para producir una mayor vibración de las chapillas insertadas en ella, y por su entrecchoque obtener la resultante sonora, peculiar de este instrumento.

El área de la membrana que se utiliza durante la ejecución es el centro y el borde. En estas zonas se obtienen los mayores contrastes y diferencias de alturas: al centro más grave y hacia el borde los sonidos más agudos.

En la ejecución del tanbourin suelen emplearse dos o tres de estos membranófonos, nunca uno solo, y en la práctica, están afinados con diferentes alturas relativas del grave al agudo. A manera de muestra se analizaron los espectros de frecuencias de dos tanbourin afinados con distintas alturas.

Tras un golpe abierto, el reconocido como el más grave muestra un espectro que va de 50 Hz a 20 kHz, abarcando prácticamente todo el rango de frecuencia audible. El punto de mayor presencia sonora está en 125 Hz, dentro de las bajas frecuencias. Sin embargo, hay una primera caída entre 160 Hz y 200 Hz, manteniéndose hasta 1,25 kHz. En este punto ocurre otra caída hasta 3,15 kHz; sin embargo, vuelve a subir hasta el punto máximo en 5 kHz dentro de las medias frecuencias. Esta subida está dada por la presencia de las sonajas que contribuyen a la amplitud del espectro; éste posee dos formantes: el primero producido por la vibración de la membrana y el segundo cuando comienzan a vibrar las chapillas.

En el tanbourin grave, el golpe bajo presenta una amplitud semejante a la observada en el golpe abierto; la cual oscila entre 50 Hz y 20 kHz. El espectro ondula hasta caer en el punto de 2,5 kHz, dentro de las medias frecuencias y alcanza su segundo formante a 5 kHz en las medias altas frecuencias del mismo modo que en el golpe anterior.

En el toque bajo hay cierto desplazamiento del espectro, produciéndose en la zona alrededor de 160 Hz el máximo de intensidad sonora para estas frecuencias y manteniéndose un valor reforzado de nivel en este toque en 5 kHz. Sus intensidades totales son elevadas.

El fragmento musical no arroja diferencias notables. Hay reforzamientos sonoros y formantes en las zonas de 100 Hz y alrededor de 400 Hz y 5 kHz.

En los tres casos se aprecia que las frecuencias espectrales son discretas tras los 5 Hz y tienden a disminuir, pero en el analizador se registran intentos en 10 kHz y 16 kHz.

Respecto de la curva de los tiempos de caída, el golpe abierto se manifestó en 1 seg. y en el bajo, 0,24 seg. Estos son tiempos reducidos y breves —en lo fundamental, el bajo—, por lo que su sonido de caída es apagado, seco y de caída abrupta. Respecto del abierto resuena algo más y su caída resulta muy suave.

El tanbourin más agudo tiene un espectro que oscila entre las bajas y las superaltas frecuencias.

En el toque abierto presenta su formante en 160 Hz dentro de las bajas frecuencias. En 8,5 kHz en el rango de las medias altas frecuencias, se observa su segundo formante. En el golpe bajo se aprecia el mayor número de frecuencias en 250 Hz, dentro de las bajas frecuencias, para producir una caída inmediata y tener su segundo formante en 5 kHz. El golpe tapado tiene su formante entre 315 y 500 Hz, en las medias bajas frecuencias.

El espectro de un fragmento del toque del tanbourin más agudo abarca de 63 Hz a 20 kHz. Presenta su formante en 160 Hz, dentro de las bajas frecuencias. Su segundo formante se observa en 5 kHz, en las medias altas frecuencias.

En cuanto a la característica de la curva del tiempo de caída, los valores en orden consecutivo tapado, abierto y bajo —0,96, 0,33 y 0,19 seg., respectivamente—, son breves, de sonoridad apagada, apreciándose el tapado como el más resonante, y los abierto y bajo como de caída más abrupta y corta.

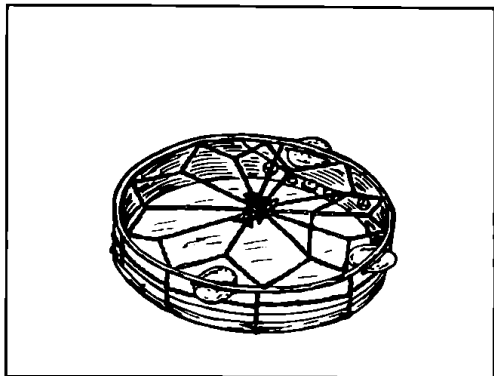
Si comparamos los dos tanbourin vemos que, a pesar de estar afinados uno más agudo que el otro, su campo frecuencial se mueve entre los mismos ciclos y sus formantes están comprendidos dentro de las bajas frecuencias; por tanto, se trata de instrumentos a los que corresponde un registro sonoro grave.

Sin embargo, el tanbourin se reconoce empíricamente como un instrumento de registro medio. Esta aparente contradicción entre la medición acústica y la audición empírica, puede estar demostrada porque en la resultante sonora del tanbourin (membrana: bajas frecuencias; sonajas: medias altas) ocurre un fenómeno de “ilusión auditiva” que justifica esta clasificación.

Función musical y social

Desde su llegada a Cuba hasta nuestros días, el tanbourin y el conjunto instrumental en que participa forman parte inseparable de las actividades festivas entre los haitianos, como bodas, cumpleaños y, en algunos momentos, de las ceremonias del vodú. De ahí que constituya el instrumento de mayor uso en las celebraciones haitianas de carácter religioso y laico.

La combinación instrumental más frecuente está integrada por una guataca (triyang), dos o tres tanbourin y violín o acordeón. Este conjunto se encuentra en provincias como Ciego de Avila, Camagüey, Las Tunas, Holguín, Santiago de Cuba y Guantánamo. En la provincia Guantánamo resulta más estable



Vista interior de un tanbourin. Dibujo de Mario González, 1995.

el conjunto formado por una guataca, unacheré, tres tanbourin y un acordeón, mientras en Las Tunas puede hallarse, además de la referida inicialmente, otra combinación en que participan una guataca, un tanbourin y un redoblante o timbalito.

La composición de estos conjuntos es diversa, y de ello dependen las particularidades de las funciones musicales que desempeñan los instrumentos.

El canto se acompaña por el acordeón o el violín, instrumentos que por lo general duplican el discurso melódico; en el caso específico del acordeón desarrolla una función melódico-armónica.

Como línea rítmica conductora se desempeña el triyang y cuando se emplea elacheré, éste desarrolla la línea complementaria. El discurso rítmico acompañante lo realizan uno o dos tanbourin, según la composición del conjunto y puede asumir esta función el kés oulan (redoblante). El plano improvisatorio está a cargo de un tanbourin.

Una vez iniciado el canto melódico, inmediatamente “entra” el o los instrumentos que efectúan la línea conductora; luego comienzan, de manera simultánea, los tanbourin acompañantes que ocupan la línea complementaria y, por último, el tanbourin improvisador. Esta regularidad en el toque se mantiene en todos los géneros o expresiones musicales haitianas mencionadas antes.

Habitualmente, el tanbourin se utiliza en número de dos o, en ocasiones, de tres, pero la función improvisatoria corresponde a uno solo, casi siempre el de afinación más aguda. Para ejecutar las improvisaciones, el tocador puede servirse de cualquiera de los tanbourin existentes, siempre que lo afine en un registro más agudo —según una afinación relativa— respecto de los otros.

A manera de ejemplo ofrecemos un fragmento de una polka interpretada por un conjunto de tanbourin, acordeón y triyang. En el mismo puede verse el comportamiento del tanbourin en cuanto al parámetro de relaciones temporales en correspondencia con los demás instrumentos que integran el conjunto instrumental.¹¹⁶

¹¹⁶ Transcripciones realizadas por la autora en 1990, de una muestra recogida al grupo Los Cosiá de la ciudad de Guantánamo, en 1989.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is for the Acordeón (Acordion), written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth notes and rests. The second staff is for the Triyang, also in 3/4 time, with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked with a 'v' (accent) under the first note of each measure. The third staff is for Tanbourin I, in 3/4 time, with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, also marked with a 'v'. The fourth staff is for Tanbourin II, in 3/4 time, with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked with a 'v'. The fifth staff is for Tanbourin III, in 3/4 time, with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked with a 'v'. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

The second system of the musical score continues the accompaniment for the Triyang and three Tanbourin instruments. It consists of five staves. The top staff is for the Acordeón, which continues its melodic line. The second staff is for the Triyang, with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked with a 'v'. The third staff is for Tanbourin I, with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked with a 'v'. The fourth staff is for Tanbourin II, with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked with a 'v'. The fifth staff is for Tanbourin III, with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked with a 'v'. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

En este ejemplo se confirma que la guataca o triyang realiza la línea conductora a partir de un diseño rítmico muy simple con acentos marcados en el tiempo fuerte del compás de 3/4, establecido para la transcripción. Su toque subraya la subdivisión métrica del discurso melódico, asumido por el acordeón y caracterizado por la reiteración de un mismo grupo rítmico, que, con escasas variantes, permite las relaciones interválicas de 4tas. justas, 3ras. mayores y 2das. mayores y menores, que integran la melodía dentro del sistema tonal convencional.

Los tanbourin I y II conforman una franja acompañante a partir de la reiteración de los dos grupos rítmicos que se complementan entre sí, para ofrecer el sentido de subdivisión rítmica que aparece en el toque del triyang, y que a la vez sustentan el posible

empleo de valores o figuraciones rítmicas más breves en la improvisación del tercer tanbourin.

Este último se incorpora cuando ya se ha estabilizado en el toque y en su improvisación desarrolla las figuraciones rítmicas ya expuestas por el resto del conjunto.

La elaboración rítmica se enriquece con las variantes tímbricas y expresivas que puede aportar el músico por el dominio de las técnicas y recursos de ejecución.

El repertorio del tanbourin es bastante extenso, pues en los eventos músico-danzarios que realizan los haitianos participa en diversas manifestaciones.

En el gagá o rará, con una connotación religioso-festiva, pues en Cuba esta manifestación ya no tiene

un carácter religioso tan ortodoxo como si lo mantiene en Haití.

En las bodas y cumpleaños se interpretan contradanzas, minué, polka, lanceros, cuadrillas, vals, pasodoble, merengue, masón, *fox trot*, *tresse iba*, *savonne*, *resegné* y las antiguas *danzas*, como el *ibo*, *congó*, *mokó*, y otras, las cuales tuvieron inicialmente un carácter religioso, pero hoy día han perdido esta connotación para devenir danzas festivas.

En su repertorio, el *tanbourin* incluye varios toques dentro de las ceremonias del *vodú*, para diferentes deidades entre las cuales se hallan *Erzifl*, *Lesemblá* y *Marassa*. Hay que destacar que dentro de estas ceremonias también participan en la interpretación de himnos propios de la comunidad haitiana —puede incluirse en la ejecución del himno nacional haitiano—, y también se toca merengue, pero con una forma de comportamiento musical y danzario distinto al que se realiza en las festividades de carácter laico.¹¹⁷

Aunque interviene en ceremonias religiosas, no tiene una función religiosa específica y no se considera un instrumento sagrado. Sin embargo, se observó uno de estos membranófonos como objeto de culto dentro del altar de una sacerdotisa (*mambo*), lo cual denota una forma particular de distinción ritual del instrumento, además de su función original, como instrumento musical.

Historia

La referencia histórica más antigua que describe este instrumento, la ubica Fernando Ortiz entre fines del siglo XIX y principios del XX cuando plantea: “Y el pandero [se refiere al *tanbourin*] fue admitido local y transitoriamente en Santiago [de Cuba] como cosa de *negros franceses* o de *franceses de la calle del Gallo* que eran ricos y de rango” (1952-1955, v. IV: 101).

En la cita, Ortiz demuestra la presencia de este instrumento entre los haitianos o negros franceses —como se les llamaba a su llegada a Cuba—, en su vinculación con las clases sociales adineradas. Esto no significa que el *tanbourin* sólo haya sido portado por los haitianos de mejores condiciones económicas, pues no es precisamente de este estrato social su procedencia.

Referente al origen consideramos dos posibles definiciones: en la primera, el *tanbourin* como una derivación morfológica del tamboril utilizado en las bandas militares en Haití. Este último de dos cueros y con sistema de tensión por cuero apretado de membrana a membrana en forma de zig-zag, que por un proceso de simplificación pasó a la morfología actual del *tanbourin* con un solo cuero.

En la segunda —y a nuestro juicio la más acertada—, el *tanbourin* constituye la síntesis del tambor

vasque (*pandereta*), introducido por Francia en Haití, con una de las formas de tensión de cuero apretado de antecedente africano, muy bien conocidas por los esclavos de la zona del *Dahomey* trasladados al territorio haitiano por la trata.

Otro aspecto a examinar consiste en que el *tanbourin* resulta un ejemplo del fenómeno de síntesis que genera el proceso de nacionalidad en la cultura haitiana, y por ello ubicamos su existencia con mayor certeza posteriormente a la consolidación de este proceso económico-social. Por tal razón establecemos el *tanbourin* en suelo cubano de manera definitiva entre fines del siglo XIX y principios del presente.

En Cuba, el *tanbourin* se ha difundido sólo dentro de las comunidades haitianas portadoras de esta cultura. Existe en otros países del Caribe del área francófona con morfología, función e historia muy similares al *tanbourin* haitiano-cubano que nos ocupa.

Tambores nagó¹¹⁸

Descripción y clasificación

Membranófonos de golpe directo, de caja en forma tubular cilíndrica o cónica, abierta, independiente con la membrana sujeta y tensada según las siguientes variantes tipológicas:

- Membrana atada mediante soga y tirantes o ligaduras que se enlazan a un enrollado de soga, que rodea la circunferencia media de la caja de resonancia y se ajusta mediante cuñas parietales de tensión (211.211.11-8523).
- Membrana apretada por medio de un aro y tirantes de soga que se enlazan a estacas de tensión, que se introducen perpendicularmente en la región media superior de la caja de resonancia (211.211.11-92125).
- Membrana apretada por un aro de alambre tensado hacia abajo por tirantes del mismo material que

Tambor reconocido como *nagó* por haitianos y sus descendientes. Dibujo de Mario González, 1995.

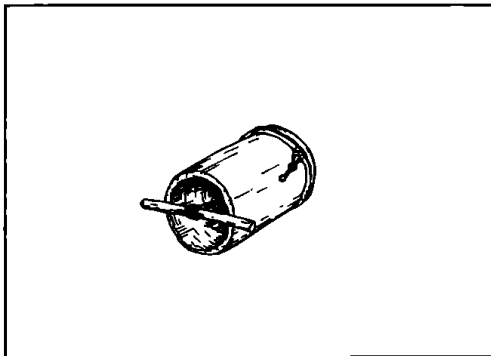


Foto: Laura Vilar

¹¹⁷ Aunque no se demuestra con transcripciones musicales las diferencias existentes entre estos dos merengues, el tempo en el merengue dentro del *vodú* es mucho más rápido que fuera de este contexto. Resultan observables también diferencias en los pasos del baile entre ambos tipos de merengue.

¹¹⁸ Laura Vilar Álvarez, autora.

penetran hacia el interior por orificios laterales de la caja de resonancia. Los tirantes de alambre se fijan a un palo transversal que se coloca en el extremo abierto inferior del instrumento. Este palo se mueve en forma giratoria, enrollando, a manera de torniquete, los alambres de tensión (211.211.11-92124).

- Membrana clavada con estacas de madera y con la tensión reforzada mediante una soga o cordel que se pone alrededor del parche, sobre las estacas y el borde de la piel. Esta tipología de tensión se observa en instrumentos de caja tubular cilíndrica o cónica (211.211.11-7) y (211.251.11-7).
- Membrana apretada por un sistema de aro y llaves metálicas de tensión (211.211.11-9221).

Terminología

Los términos por los que se les conoce tienen dos acepciones: una, como nombre genérico del conjunto y la otra, para identificar a cada uno de los membranófonos que lo integran en número de tres.

Este vocablo se asocia e identifica con una de las comunidades etnolingüísticas que arribaron a Haití durante la esclavitud.¹¹⁹ Posteriormente, *nagó* devino *lwa* o *deidad* dentro del panteón del *vodú*, tanto en Haití como en Cuba. También se conoce como *nagó* en territorio haitiano una danza que se realiza en honor al *lwa Oggún*, también dentro de las ceremonias del *vodú* (Courlander, 1955-1956: 429).

Como término individual se identifica como *bulá* (o *boulá*) al membranófono más grave; *segón* y *kon-dé* al de altura intermedia; y *koupé*, *met* y quinto al de afinación más aguda.¹²⁰

La palabra *boulá* o *bulá* posee una acepción igual a la que se le adjudica en el conjunto de *tumba francesa*; es decir, *percutir*, *golpear*, *tocar*. En *créole*, el término según significa *segundo* y *kondé* es una contracción de *sé kondè*, también en *créole*, que significa *secundario* o *seguidor*. En ambos casos, este sentido se relaciona con la función del instrumento en el conjunto, en el cual es el segundo en incorporarse al toque.

En *créole*, la denominación *koupé* quiere decir *cortar*, lo cual también se refiere a la función del instrumento, pues su lenguaje rítmico de carácter improvisatorio “corta” la estabilidad creada por los dos tambores acompañantes, durante el evento sonoro.

De igual manera sucede con la palabra *met*, que en *créole* significa *dueño*, relacionándose con la jerarquía que asume este tambor dentro del conjunto, pues domina el toque.

Quinto, palabra castellana, se aplica para designar los tambores que improvisan o “requintean”, en otros conjuntos instrumentales de la música folclórico-popular cubana.

¹¹⁹ Nagó es la denominación étnica dada por habitantes del antiguo Dahomey a los *yoruba*.

¹²⁰ Como en los otros membranófonos de antecedente haitiano, los términos en *créole* fueron definidos por la investigadora Isabel Martínez Gordo, del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba.

Construcción

La construcción de estos instrumentos se diferencia entre sí esencialmente en la colocación de su sistema de tensión y en la forma de la caja, las cuales evidencian las tipologías observadas.

En todos, la caja cilíndrica se hace de un tronco de madera enterizo. Éste se ahueca mediante una trinchera o aplicándole fuego en su interior. La forma cónica se obtiene rebajando su grosor externo.

Las maderas utilizadas más a menudo son el aguacate, el cedro y la majagua. Entre las variantes de aguacate —de la familia de las *lauráceas*— las características del aguacate cimarrón, de madera dura y compacta, lo hacen el más empleado precisamente por su resistencia. La utilización del cedro y la majagua se justifica por ser maderas duras y resistentes, particularidades que resultan una premisa esencial para la confección de la caja.

Como aro de tensión sirve la *güira*, pues su elasticidad permite la flexión para dar la forma circular del aro.

Para las estacas del sistema de tensión, la madera preferida resulta la majagua; este árbol de madera muy dura satisface las necesidades de este aditamento, pues sobre él se ejercerá toda la tensión de la membrana. En ocasiones puede servir el *marabú*, de cualidades similares a la anterior. A las estacas se les da la forma de un *garabato* y en su parte más gruesa se rebaja un poco, de manera que cuando se ponga la soga de tensión, ésta no resbale.

Para la construcción del sistema de tensión, en los tambores de cuero atado, se coloca éste encima de la caja y se fija con una soga a su alrededor, la cual lo ciñe a manera de aro. Entre este amarre y la caja se ponen las *cuñas* parietales de tensión.

En la variante de cuero atado con sogas y estacas, el parche se ensarta con una soga y se intercalan las estacas. Para este proceso se sitúan las estacas en la caja del tambor, y luego de colocada en la membrana se comienza el tejido, insertando la soga en la membrana; ésta pasa por debajo de la estaca y vuelve a ensartar la membrana; acción que se repite alrededor de toda la circunferencia del instrumento.

El sistema de tensión de cuero apretado por *tortor* se realiza horadando, próximos a la base de la caja del tambor, varios orificios equidistantes. Posteriormente se sitúa el cuero y éste se ciñe con un alambre. A este alambre se le adicionan unos pedazos en forma de gaza por donde se enlaza otro alambre que va hacia la parte inferior del tambor y penetra en su interior por los orificios previamente hechos. Todas las puntas de los alambres convergen en un madero, el cual queda colocado en forma horizontal y paralelo respecto del parche. La tensión de la membrana se logra dando vueltas a este madero en forma circular, a manera de *torniquete*.

Para la confección de tambores con el sistema de tensión de cuero clavado con estacas, se hacen unos orificios en la parte superior de la caja, por donde pasarán las estacas de sujeción y tensión. Después de puesta la membrana, las estacas de madera la atravesarán, las cuales quedan fijas en la caja. Por debajo de las estacas se pasa una soga o cordel, de manera que sirva de reforzamiento a todo el sistema de tensión.

La variante de tensión por aro y llaves es la más reciente y está muy extendida entre los membranófonos cubanos.

Una vez construido el tambor puede pintarse o no, ello queda a voluntad del artesano o del dueño. La exigencia de la pintura tiene una connotación religiosa que se halla en estrecha relación con los atributos de la deidad a cuya advocación estén dedicados, generalmente aquella en la que se encuentra iniciado el dueño del juego de tambores.

En el proceso constructivo de estos membranófonos existen normas y reglas religiosas aún por dilucidar. Sólo se conoce que deben ser “consagrados” o “bautizados” una vez concluida su confección.¹²¹

A continuación se ofrece una tabla con las dimensiones de aquellos tambores que nos fueron permitidos medir.¹²²

	1	2	3	4	5
Altura	460	300	400	370	330
Diámetro sobre el parche	240	190	225	210	200
Diámetro de la base	180	170	170	190	210
Grosor	20	18	13	13	30

Ejecución

Los tambores nagó en Cuba se emplean en número de dos o tres. El tocador siempre se encuentra sentado con el tambor sujeto entre sus rodillas y dadas sus dimensiones puede o no quedar apoyado sobre el suelo. En este último caso, el instrumento no descansa por completo sobre la superficie, sino queda ligeramente ladeado, lo que contribuye a obtener una mayor sonoridad.

El parche se percute con la palma de las manos de manera simultánea o alternadamente. A veces se desliza el dedo pulgar por la membrana, logrando con ello su vibración; esta técnica de ejecución enriquece sus posibilidades tímbricas.

En la ciudad de Las Tunas se observó la ejecución con palos, pero debe aclararse que en este caso el

nagó no realizaba su función original, sino que sustituía uno de los tambores del conjunto radá. Por ello, no ha de estimarse esto como una regularidad, sino sólo como excepción. Los informantes de mayor edad afirman que “los tambores nagó, deben tocarse sólo con las manos, no se requiere palo alguno”. La afinación se realiza de manera, que entre ellos queden alturas relativas correspondientes a tres planos: grave, medio y agudo. Con el tambor improvisador se relaciona el más agudo.¹²³

Función musical y social

El repertorio de los tambores nagó en su antecedente más cercano, Haití, se vincula con las variadas ceremonias y ritos que confluyen dentro de las prácticas del vodú, en el cual se mantienen ciertas normas para su celebración.

En Cuba, estas prácticas, como consecuencia de su inserción y desarrollo en un nuevo medio social, tienden a mezclarse y ocurre un proceso de síntesis e interrelación, el cual las diferencia de su antecedente haitiano. De ahí que en el panteón vodú en Cuba converjan Iwa provenientes de la rama radá y petró, sin establecer marcadas diferencias en sus conjuntos instrumentales, como sí sucede en las formas originarias de Haití.

En Cuba, se les rinde culto con los tambores nagó a los Iwa: Nagó, Ibo, Congó, Petró, Oggún, entre otros. Los cantos y toques que se realizan en estas ceremonias, conforman el repertorio propio de este conjunto instrumental.

La práctica musical actual con estos tambores en Cuba resulta muy escasa, sólo los informantes de muy avanzada edad conservan la tradición de manera más auténtica y conocen todas sus exigencias religiosas y musicales. Por tal motivo, cuando el conjunto instrumental nagó no está completo se utilizan los tambores wompí o leguedé del conjunto de radá para tocar el repertorio de los nagó, o viceversa. Como premisa se mantiene que sólo sean sustituidos o intercambiados por tambores “sagrados” o “fundamentados”.¹²⁴ El conjunto instrumental está formado por tres tambores y una campana; por lo general, una guataca o sanbá. Los tambores tienen bien determinadas sus funciones dentro del conjunto: el boulá y el kondé realizan una función acompañante, mientras el koupé improvisa.

Cabe destacar que, a diferencia de otros conjuntos instrumentales de antecedente africano —como el propio conjunto de radá—, los tocadores de nagó improvisan en el plano tímbrico más agudo, lo que evidencia una concepción diferente mucho más alejada de las fuentes antecedente originarias y más cer-

21 Emilio Nicolás Lewá, n. 1919. Vertientes, Camagüey, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989: 102-103). Haitiano residente en Cuba desde 1949 en la localidad La Clarita.

22 Los tambores 1 y 2 se observaron en la localidad La Clarita, municipio Vertientes; los 3 y 4 en el municipio Minas, y el 5 es de Makuto io. I, municipio Santa Cruz del Sur, todos en la provincia Camagüey.

23 No se hicieron mediciones acústicas a estos instrumentos por ser sagrados y no poder contar con un ejemplar para hacer las grabaciones.

24 Emilio Nicolás Lewá (Diario de campo, Camagüey, 1989: 102-103).

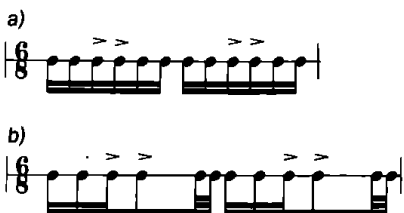
cana a la influencia europea. Este fenómeno de inversión de planos no sólo se evidencia en Cuba, sino también en conjuntos instrumentales de otros países del Caribe, como: Guyana, Granada, Guadalupe y en el propio Haití.

Los toques de nagó acompañan los cantos religiosos. Éstos se interpretan siguiendo la alternancia común de la música de antecedente africano; es decir, solo-coro. En todos los casos, comienza el solista acompañado de la guataca, le sigue el tambor boulá, luego el kondé y, por último, el koupé, en un orden de sucesión que va del registro grave al agudo.

El sanbá o triyang mantiene un comportamiento estable a partir de la repetición de tres corcheas, semicorchea, dos corcheas semicorcheas.¹²⁵ Este grupo rítmico puede variar a partir del uso de sincopas, pero que no impiden continuar la función de línea rítmica conductora.



El kondé o según efectúa figuraciones estables de semicorcheas que se distinguen por las acentuaciones en la tercera y cuarta figura del grupo de seis semicorcheas.



A pesar de ser un tambor que desarrolla una línea complementaria, expone un discurso rítmico con cierta libertad de improvisación, pero sin llegar a perder su función esencial.



El koupé es netamente improvisador y su discurso muy libre, máxime que su improvisación está estrechamente relacionada con el bailar. Resulta difícil establecer una regularidad rítmica para este instrumento y lograr su transcripción es harto compleja.

Uno de los requerimientos rituales que posee el juego de tambores nagó, es formar parte de las piezas sagradas del altar y permanecen colgados o encima de una silla dentro del cuarto sagrado. Sólo se les traslada de lugar cuando se utilizarán como instrumentos musicales.¹²⁶ Situados en el propio recinto del altar se les ofrece la comida sagrada (chivo, puerco o gallo), y de estos animales sólo se les ofrenda la sangre del animal, patas, y vísceras (Diario de campo, Camagüey, 1989: 292).

Cuando el dueño de un juego de tambores nagó accede a prestarlos para tocar en otra ceremonia fuera de su casa, la persona que los toma en préstamo debe pagar a su dueño con la ofrenda de huevo, harina de castilla, aguardiente y una vela (Diario de campo, Camagüey, 1989: 291). Éstas son algunas de las formas de revelar el significado religioso de los instrumentos.

Historia

La presencia de los tambores nagó en Cuba llega directamente de Haití. Su origen se relaciona con la alta connotación jerárquica que se adjudica a los lwa de nación dentro del vodú; para estas deidades se definieron en Haití conjuntos instrumentales específicos, muy bien diferenciados tipológicamente de los instrumentos del radá y el petró.

En Haití se comprueba la presencia de este membranófono en la siguiente cita, en que lo vinculan con la tipología de membranófonos semejante a los tambores radá y plantean: "El Boula del juego Nagó (dios del rito Radá) es con tripode. El second de otro juego terminaba en dobles círculos" (*Instrumentos musicales...* [s.a.]: 9).

Referente al conjunto de tambores ibo, se expresa la siguiente cita: "Los tambores Ibo, de caja cilíndrica, se asemejan a los petró [con sistema de tensión en forma de Y], pero la membrana está sujeta en forma distinta, obligatoriamente tiene que ser de piel de carnero, agujereada con ojales por los que pasan unas cuerdas que en el otro extremo se sujetan en los agujeros horadados en la base del instrumento" (Metraux, 1963: 157). Y continúa: "La orquesta congo está formada por bimebranófonos con la membrana sujeta de aro a aro con sogas de tensión" (1963: 156).

En las referencias anteriores quedan expresadas las particularidades tipológicas y la diferenciación de estos conjuntos. Sin embargo, en Cuba tales agrupaciones tienden a simplificarse e, incluso, a mezclarse entre sí, estableciendo préstamos y sustituciones de los instrumentos originales, lo cual justifica, en cier-

125 Las transcripciones fueron realizadas por Julio Peraza y Laura Vilar.

126 Estos tambores se observaron en Santa Cruz del Sur y Vertientes, municipios ambos de la provincia Camagüey, en 1986 y 1989.

ta medida, la variedad tipológica existente entre los tambores nagó.

Esta variedad que destaca al conjunto de tambores nagó se debe a que en Cuba la práctica de este culto se ha ido simplificando y adecuando al medio en que se desarrolla, luego de extrapolarla de su medio original. Éste es el caso de la tipología de tambor nagó de cuero apretado con estacas parietales de tensión, del cual sólo obtuvimos información histórica. Esta forma de tensión no resulta usual en Haití y, sin embargo, en Cuba se usa en otros membranófonos, por lo que se evidencia un préstamo o una influencia de la cultura cubana en este medio haitiano.

En la actualidad sólo queda el concepto de *jerarquía* que lleva intrínseco el culto nagó, y su carácter religioso, no así el conjunto instrumental original; pero esto no es óbice para que en todos los conjuntos observados se les adjudique a los membranófonos que lo integran —sin distinción de características morfológicas— la condición de “tambor sagrado”.

Otro aspecto importante estriba que en el conjunto nagó de mayor presencia en nuestro país, es el de cuero apretado por tortor, el cual no responde a la tipología de cuero clavado descrita en Haití como la más frecuente.

Al respecto planteamos la hipótesis de que a Cuba llegó el conjunto instrumental nagó, llamémosle original, pero con el tiempo sufrió una asimilación y adoptó la forma de tensión de los membranófonos del culto ibo, a la cual se sumó la relevancia jerárquica del propio culto nagó. Con este criterio inferimos que en Cuba también existieron membranófonos ibo que no llegaron al presente, sino se fusionaron en un mismo tipo de instrumento musical, ambas tradiciones de antecedente haitiano.

El criterio de varios informantes haitianos en Cuba coincide en que “se usaban los tambores ibo para tocarle a nagó”, y que “nagó es aparte, nagó no es congó” ni “petró”, lo cual confirma nuestra hipótesis.

El conjunto instrumental nagó no se incluyó por Fernando Ortiz en *Los instrumentos de la música afrocubana*, quizá no conocido por él. No obstante, estimamos que la presencia del culto nagó y de sus instrumentos se remonta a la llegada a Cuba de los portadores del vodú, durante los primeros años del presente siglo.

Este criterio lo verificamos con la historia de un juego de tambores sagrados del vodú vistos en La Clarita, Camagüey. Según su dueña, “los había heredado de su padre, el cual, a la vez, los heredó de su abuelo”. Este dato ubica estos tambores en los inicios del siglo XX.¹²⁷

En la actualidad, la presencia y difusión de este conjunto instrumental resultan muy escasas, pues son muy pocos los lugares donde se mantienen vigentes estos instrumentos musicales y no suelen trasladarse más allá del sitio donde radican sus dueños.

Bombos o tamboras¹²⁸

Descripción y clasificación

Membranófonos de golpe directo, que se percuten con palo o bolillo y mano. En la actualidad pueden establecerse 12 variantes tipológicas fundamentales, según las formas y dimensiones de la caja, así como el sistema de tensión de sus parches:

- De caja tubular cilíndrica, con dos membranas percutidas en juego y clavadas a la caja de resonancia (211.212.2-7).
- De caja tubular cilíndrica, con dos membranas percutidas en juego y apretadas por un aro y tirantes de sogas ajustados por torniquetes como aditamento de tensión (211.212.2-92124).
- De caja tubular cilíndrica, con dos membranas percutidas en juegos y apretadas mediante un sistema de aros y llaves o tirantes metálicos (211.212.2-9221).
- De caja tubular cónica o ligeramente cilíndrica, con dos membranas percutidas en juego y apretadas por un aro y tirantes de sogas con bandas transversales de tensión (211.252.2-92121) y (211.212.2-92121).
- De caja tubular abarillada, abierta, independiente con la membrana clavada (211.221.11-7).
- De caja tubular abarillada, abierta, independiente, con la membrana apretada por aro y llaves metálicas de tensión (211.221.11-9221).
- De caja tubular cónica, abierta, independiente, con membrana clavada (211.251.11-7).
- De caja tubular cónica, abierta, independiente y con la membrana apretada por un aro, sin otro aditamento de tensión (211.251.11-9211).
- De caja tubular, con forma de poliedro irregular, abierta, independiente, con la membrana clavada (211.271.11-7).
- De marco, sin mango, con dos membranas de percusión independiente, clavadas (211.312.1-7).
- De marco, sin mango, con dos membranas que se percuten en juego y apretadas por aros y ligaduras de tensión (211.312.2-92121).
- De marco, sin mango, con dos membranas que se percuten en juego y apretadas por aros y llaves o tirantes metálicos de tensión (211.312.2-9221).

Terminología

Bombo o tambora son los términos genéricos más comunes en Cuba para identificar un mismo instrumento. La palabra tiene su posible origen en la onomatopeya “bon”, tan usada por diversos pueblos para señalar un sonido muy fuerte.

En el campo específico de la música, con esta voz se reconoce universalmente un tambor cilíndrico con dos parches propio de las bandas militares, y posteriormente de las bandas civiles, orquestas sinfónicas,

127 Carlota Barreta, n. 1936 (?). Vertientes, Camagüey, 1989 (Diario de campo. Camagüey, 1989: 101).

128 Zobeyda Ramos Vencero, autora.

incluso de jazz (Klement, 1988: 61-62, 78); éste se difundió prácticamente por toda América y asumió, en algunos casos, elementos organológicos novedosos.

En Cuba, bombo es un vocablo extendido en todo el país, pero de mayor difusión en la zona centro-occidental. Además de aplicarse como genérico, en ocasiones con él se señala específicamente uno de estos instrumentos cilíndricos; sobre todo, el de mayores dimensiones o sonido más grave.

En la provincia Santiago de Cuba, popularmente, los bombos se diferencian de las tamboras; en el primer caso se refieren a los de mayor tamaño y en el segundo, a los medianos y pequeños, e, incluso, a estos últimos puede llamárseles *tamboritas*, diminutivo de tambora, para destacar sus dimensiones en relación con los otros instrumentos. Asimismo se le llama tambora al bombo más grande de las bandas militares (*Dicc. de la música...*, 1946: 486), que se difundieron en toda Latinoamérica.

Según Ortiz, la palabra tambora es de origen castizo y se aplica a diversos tambores, pero el más característico es “un tambor grande, bимembranófono y generalmente unipercusivo con un palo (...) de caja cilíndrica” (1952-55, v. IV: 390); indica, además, que en Cuba identifica “ciertos grandes tambores africanos” sin especificar característica alguna (1985: 458).

En la bibliografía sobre música en Cuba referida a los siglos de colonización española, y principalmente a partir del ochocientos, se halla a menudo el término tambora, no así el de bombo, por lo cual aquel vocablo resulta más antiguo dentro de la música popular que se hacía en el país.

Ocasionalmente se recurre a otros vocablos para referirse de manera genérica a los bombos o tamboras: tambor, tumbas, congas o redoblates, y en casos muy específicos se utiliza la palabra kés.

Los tres primeros términos son muy comunes en la zona oriental de la Isla para aludir indistintamente a los membranófonos participantes en las congas. Redoblante resulta un genérico muy tradicional para este tipo de instrumento y a veces señala su función musical: la de redoblar.

Kés es un vocablo créole con el cual los haitianos identifican en Cuba este tipo de membranófono y se ha extendido como denominación de los tambores radá y nagó.

Sin dejar de reconocer las palabras bombo y tambora como genéricos, también se suele señalar con otros nombres un grupo de estos instrumentos, según su función musical. Entre ellos están: *galleta*, *bajos* y *pilones*.

Para designarlos individualmente existe gran diversidad de términos; sobre todo, en el área oriental del país, y en especial en los conjuntos de conga, al coincidir con una marcada presencia de variantes tipológicas, así como una mayor difusión cuantitativa en estas agrupaciones. La utilización de tales términos se hace notoria a partir del siglo XX, precisamente cuando toman auge las congas.

Algunas de las denominaciones vigentes se corresponden con la terminología propia de las bandas militares, como los vocablos caja y redoblante; pero la mayoría son términos criollos, algunos de carácter figurativo, como *tres golpes*, *rompecalle* o *pequeño rápido*; otros están relacionados con la altura del sonido que se obtiene en el instrumento, como *fondo*, *bajo*, *siete leguas* u *oboe*; otros vinculados con la función musical que desarrolla en el conjunto, como abridor, llamador, repicador o pilón, a semejanza del golpe sobre un pilón; y en otros casos se corresponden con la forma específica del instrumento, como llamarle galleta, porque su caja es de muy poca altura, aplanada.

Hay vocablos que también se aplican a membranófonos de diferente tipología, como la tumbadora y el bocú, pues realizan una función musical parecida a ellos. También se hallan palabras derivadas, como son: fondo y fondeador, pilón y pilonera, e, incluso, algunas veces se expresa la dependencia de uno con otro al llamarles pilón y *contrapilón* o redoblante y *contrarredoblante*.

Mención aparte merece la terminología aplicada en la provincia Camagüey, donde a los vocablos generalizados en el país, se suman otros muy peculiares como: bombo mayor paso de conga, bombo mayor, tres golpes, rompecalle, bombo pequeño bajo, bombo tres pasos, bombo dos pasos, bombo pequeño rápido, abridor, o simplemente se les denomina en una relación numérica, por tamaño u orden de ejecución, así se les llama *bombo primero*, *segundo*, *tercero*, *cuarto*, etc., según la cantidad dentro del conjunto. En esta terminología también se combinan términos que señalan características morfológicas del instrumento específicamente referidas a sus dimensiones, y palabras que se relacionan con la función musical de cada uno en el conjunto, como abridor, paso de conga o bajo.

Otro caso peculiar es la denominación de oboe y *traga leguas* a un bombo o tambora, utilizado en el conjunto del cabildo Carabali Olugo en el municipio y provincia Santiago de Cuba. El significado o relación semántica de estos términos con los instrumentos, constituye un fenómeno de difícil explicación, si bien los tocadores plantean que así se les ha llamado siempre, respondiendo al sonido que de ellos resulta; es decir, el oboe tiene un sonido más agudo que el traga leguas. Este último término, traga leguas o siete leguas, sirvió para designar al bимembranófono que integraba los conjuntos de tahona en Guantánamo por su potente sonido.

Dentro de la terminología para nombrar los bombos y tamboras llaman la atención algunos vocablos en lengua créole, los cuales, por supuesto, aluden a los instrumentos con expresiones de origen haitiano. Fernando Ortiz y Elisa M. Tamames recogieron distintas voces con las cuales se identificaban los bombos o tamboras de los conjuntos de tumba francesa y tahona antiguamente, muchos de ellos en desuso en nuestros días.

Ortiz recoge los vocablos *tamborón* y *kumba*. El primero es aumentativo de la palabra tambora; pero

el segundo resulta muy curioso, pues el propio autor señala se deriva “del verbo congo Kumba”, que entre otras cosas “significa ‘hacer ruido’, ‘rugir’, ‘murmurar’, ‘escandalizar’ ” (1952- 55, v. IV: 150-313).

Elisa M. Tamames dice que en la tumba francesa “hay un pequeño tambor bímembranófono que recuerda a los europeos y se llama tambora, timbal, tambú, tambor” (1955: 18). El vocablo *timbal* aún se oye en la provincia Guantánamo y es el singular de timbales, denominaciones francesas para referirse al *timpani* o los *timpanis* utilizados, sobre todo, en la orquesta sinfónica; en Cuba también se hallan en la música folclórico-popular en los conjuntos de son con órgano. Acerca de este vocablo o el de *timbalito*, como llaman en la provincia Las Tunas a una especie peculiar de bombo o tambora, debe destacarse que también se aplica en Haití para nombrar al mismo tipo de instrumento que integra un conjunto de tambores congó, de ahí principalmente su difusión en Cuba. Además, por ello, a veces le llaman tambor congó.

Igualmente se aplica la palabra *tambú*, resultante fonética del vocablo créole *tanbou*, proveniente del término francés *tambour*, el cual, entre otras cosas, señala un tambor de “caja cilíndrica de dos bocas con parches tensos en cada una” (*Dict. du français...*, 1966: 1120).

La terminología popular para referirse a los bombos o tamboras ha sido muy diversa, pudiéndose encontrar palabras de distinto antecedente cultural; pero actualmente priman los vocablos criollos, y en muchos casos difundidos en la música folclórico-popular cubana.

Teniendo en cuenta la altura aproximada del sonido de estos membranófonos pueden obtenerse los términos más generalizados, aunque de manera ocasional algunos se aplican indistintamente.

<i>Muy grave</i>	<i>Grave</i>	<i>Medio</i>	<i>Agudo</i>
Bajo	bombo	abridor	bombo
Contrapilón	caja	golpe	caja
Contrarredoblante	conga	llamador	conga
Fondo	fondo o fondeador	redoblante mayor	galleta
Grave	llamador	requinto	kés oulan o kés
Mayor paso de conga	mayor	redoblante o redoblete	oboc
Siete leguas	pequeño bajo	según	pequeño rápido
Traga leguas	pilón o pilonera	segundo	quinto
	repicador	tambora	redoblante o redoble
	tambora	tamborón	requinto
		tres golpes	repicador
	tres pasos	rompescalpe	
		tambora	tamborita
		tambou	tanbou
		timbal	timbal
		timbalito	timbalito

En su ubicación regional y según el nivel de generalización, los términos más difundidos son:

<i>Centro-occidental</i> <i>Pinar del Río a Ciego de Ávila</i>	<i>Oriental</i> <i>Camagüey a Guantánamo</i>
Bombo	tambora
Redoblante	galleta
Caja	redoblante
Congas	pilón
	pilonera
	requinto
	bombos
	repicador
	llamador
	quinto
	fondo

Construcción

La construcción de bombos o tamboras es un hecho común. Históricamente, estos membranófonos de la música folclórico-popular cubana, han sido elaborados por artesanos y músicos, aunque paralelamente se han usado instrumentos de confección fabril, hechos en Cuba o importados. Hoy día, la realización de ambos procesos sólo conlleva pequeñas diferencias, pero por ser el desarrollo y la técnica de construcción artesanal los más significativos, hacia esa dirección se encamina el análisis.

En nuestros días, el sistema constructivo de bombos o tamboras resulta muy diverso, según los materiales y técnicas empleados, así como las formas de tensión del parche, todo lo cual determina la existencia de las diferentes variantes. Las peculiaridades del proceso de confección son muchas y responden al nivel de conocimiento o experiencia del artesano, así como a los materiales disponibles. Por ello, se referirán los procedimientos más comunes.

El material más frecuente para la caja es la madera de cedro, además de algunos derivados industriales de ésta como el cedrín;¹²⁹ también el pino —tomado principalmente de barriles—, la yagruma y el *playwood*, e, incluso, metal, como el cinc o zinc galvanizado.

Independientemente del material escogido deben rebajarse los bordes para facilitar que el parche, una vez colocado, pueda deslizarse y estirarse al ser tensado.

Para el parche, el cuero de chivo se considera el material más idóneo, pero también el de res, ya sea de ganado vacuno o caballar, y pergamino. El cuero se procesa con tratamiento de cal viva o sal común. En el caso del cuero de chivo generalmente se recurre a animales viejos y de gran tamaño, pues sólo empleando todo el cuero se logra cubrir la circunferencia del instrumento, quedando la parte del lomo diametralmente sobre las bocas de la caja. En el cuero de res, casi siempre se toma la parte del abdomen, vientre o barriga de la bestia, zona más fina y flexible en este tipo de cuero. Después de ensamblados caja y parche, se procede a quitarle el pelo al cuero, con una cuchilla de afeitar.

129 *Cedrín*: mezcla de cedro y pino.

Las dos membranas de un bombo o tambora suelen ser de un mismo material, aunque en ocasiones se utilicen dos parches distintos, pues no se hallan cueros del tipo y las dimensiones necesarios.

Para su sistema de tensión sirven aros de bejuco de guaniquiqui, sogas de cáñamo, aros metálicos y puntillas o clavos, según la variante tipológica dada.

Las cajas pueden confeccionarse de una pieza entera o conformarse por la unión de duelas. En nuestros días se mantiene la concepción de la caja entera, como una de las formas más antiguas y conocidas; pero modernamente se utilizan planchas de *plywood* o zinc de poco grosor, que por su flexibilidad facilitan el proceso constructivo. Para ello se corta el listón a la altura deseada, en el *plywood* con una segueta, la herramienta más apropiada para cortar este tipo de madera, y luego se unen los extremos, superponiendo una parte de ellos que se fija mediante clavos.

Por lo común, el zinc se obtiene de bidones u otros envases metálicos, los cuales se cortan transversalmente con un alicate o segueta y, si es necesario, se reduce su diámetro cortándolo verticalmente, para después unir sus extremos con soldadura, dobles y clavos.

Como el material resulta muy flexible, para mantener la circunferencia de la caja, debe colocarse en su interior un aro metálico o de madera adosado a lo largo de los bordes del cilindro, y a veces estos aros se refuerzan con listones de madera, puestos en forma de cruceta por sus cuatro puntos equidistantes.

Para confeccionar las cajas de duelas de madera se toman comúnmente barriles, de los cuales se aprovechan, además, los aros metálicos. Las duelas se cortan a una altura determinada, con un serrucho o sierra; se utiliza un número de ellas según el diámetro deseado, y con los propios aros del barril se mantienen ajustados.

En algunos casos y principalmente en los bombos o tamboras de dimensiones mediana y grande, en el interior del instrumento se colocan dos o tres cuerdas tensas paralelas o en cruceta a modo de bordones, solas o con pequeñas planchuelas metálicas insertadas. Otras veces se ponen laminitas metálicas que se clavan a la caja por uno de sus extremos, mientras en el otro se hacen hendiduras, de manera que resultan especies de flejes o lengüetas, o se clavan chapas metálicas, unidas entre sí por un cordón.

Para algunos tocadores, las cuerdas ayudan a ajustar la caja del instrumento, pero realmente dichos aditamentos condicionan su timbre específico; pues, al golpear el parche, sus vibraciones provocan que esos bordones o láminas se pongan en movimiento y el sonido resultante del entrecuque se integre al del parche.

A las cajas de estos tipos de bombos o tamboras se les hacen una o dos pequeñas perforaciones o huecos a lo largo de su circunferencia, para que, según los constructores, salga el aire que se acumula dentro de la caja cuando se golpea el parche. De esta manera se reduce el tiempo de vibración de la membrana

o caída del sonido, así como la cantidad de frecuencias, resultando un sonido más grave, el deseado por los tocadores y constructores.

Después de confeccionada la caja y preparado el cuero, se realiza el montaje de ambos. Ante todo, el cuero se humedece y coloca sobre una de las bocas de la caja, de manera que la cubra por completo, y se fija alrededor de la circunferencia con cuatro o cinco puntillas equidistantes, las cuales no permiten que el cuero se corra o ruede, y a la vez lo mantienen estirado.

Hoy día, el sistema más difundido para ajustar y tensar el parche es el de apretamiento por aro y llaves metálicas. Para ello se necesita la ayuda de un herrero o, al menos, algunos implementos de este oficio, como una terraja, soldadura y otros. Después de presentar el parche sobre la caja, se ajusta con un aro o listón de hierro generalmente recubierto con tela, cuero, *nylon* u otro material; en ocasiones se pone un aro de bejuco de guaniquiqui. Seguidamente, se dobla el reborde del cuero hacia arriba, quedando tapado por completo el aro. A continuación, encima de éste y del cuero que lo cubre se coloca un segundo aro de hierro, también revestido, alrededor del cual se soldaron previamente varias anillas o tuercas. La cantidad de ellas se corresponde con las dimensiones del aro y la circunferencia de la caja del instrumento; así, el número de anillas oscila entre cuatro y ocho, situadas a una distancia aproximada de 200 mm. Después se coloca el otro cuero de igual forma y se procede a introducir, por las anillas paralelas de cada aro, las varillas o tiradores de hierro, que quedan ubicados alrededor de la circunferencia, uniendo ambos aros mediante las anillas soldadas. Estas varillas pueden ser largueros de bastidores o, simplemente, varillas de hierro a las cuales se les hizo rosca a cada extremo con una terraja. Una vez introducidas las anillas, se les pone una tuerca a cada límite. En algunos bombos y tamboras de marco, en vez de colocar una varilla labrada a ambos lados, se usan tornillos largos o varillas con rosca en un extremo, ellos se sueldan a las anillas o directamente a uno de los aros, por su extremo liso, introduciendo sólo el opuesto por las anillas fijadas en el otro aro.

Los bombos o tamboras con este sistema de tensión se afinan con ayuda de una llave para tuercas; éstas se aprietan, logrando que los aros se acerquen más entre sí y con ello se estiren los cueros que ajustan. Los cueros pueden o no poseer la misma afinación, aunque se tiende a afinarlos igual.

En las dimensiones de estos instrumentos existe gran diversidad, pues no responden a patrones preestablecidos, sólo pueden definirse las medidas generales más frecuentes, mediante métodos estadísticos. En un total de ocho ejemplares representativos de todo el país, de la tipología de caja tubular cilíndrica con parches tensados por apretamiento de aros y llaves metálicas, vemos que la altura oscila entre 220 y 560 mm, aunque la mayoría de los ejemplares medidos se halla entre 250 y 299 mm para una tendencia modal de 265,5 mm. El diámetro abarca de 340 a

670 mm, con mayor incidencia aproximada de 420,9 milímetros.

Dentro de esta variante se emplean bombos o tambores muy semejantes al redoblante de las bandas, los cuales poseen medidas más estables. Su altura es de unos 260 mm y el diámetro de 265 milímetros.

En los bombos o tambores con igual sistema de tensión pero la forma de la caja de marco, en que la altura de su caja debe ser, a lo sumo, igual al radio de su circunferencia, se midieron 25 ejemplares, cuya altura estaba entre 130 y 250 mm y una tendencia modal de 158,7 mm. El diámetro suele hallarse entre 320 y 650 mm con mayor ocurrencia alrededor de los 599 mm; mientras la del radio se localiza entre los 295,7 milímetros.

Dada la diversidad dimensional, así como terminológica, no puede establecerse una correlación estable entre estos aspectos y la función musical que desempeña el instrumento en determinado conjunto, además de su vinculación con la altura de su sonido, pues ésta también depende del grado de tensión del parche.

La forma de tensar el parche con sogas no se practica en la actualidad; por tanto, su proceso de elaboración sólo pudo conocerse a través del testimonio de personas que antiguamente lo hicieron u observaron como se hacía. Marcos Evangelista Cacero, máxima figura de la tradición de tahoneros en el municipio Songo-La Maya, provincia Santiago de Cuba, plantea que "la tambora que él conserva es semejante a la de un conjunto de tahona muy antiguo que existió en la zona".¹³⁰

Para confeccionar este tipo de instrumentos, después de colocado el cuero sobre una de las bocas de la caja, se fija con un aro de bejuco de guaniquiqui, el cual, como en la variante anterior, queda cubierto al doblarse hacia arriba el reborde del cuero. Sobre este aro tapado y el cuero se pone otro aro de igual material, el cual está recubierto o enrollado generalmente con tela. Similar procedimiento se sigue con la tensión del otro cuero. El segundo aro tiene doble función. Por un lado, sirve de fijador del cuero a la caja y, por otro, de tensor; pues posteriormente se sitúan los tirantes de cáñamo o sogas de un aro a otro en forma de zig-zag. Por último se anuda un tirante a lo largo de la circunferencia de la caja, que llaman *cadena*, uniendo por pares los tirantes que ensartan los dos aros, de esta manera en vez de zig-zag, los tirantes describen una Y.

En el ejemplar que se conserva en el municipio Las Tunas, su sistema de tensión constituye un híbrido entre la forma descrita antes y el sistema del membranófono de procedencia haitiana llamado *tanbourin*, y precisamente ambos participan en un conjunto del mismo antecedente cultural.

La caja de este bombo es de duelas y los dos parches están ajustados con un aro de bejuco de guaniquiqui y otro metálico. Este último presenta varias

perforaciones centrales a todo su largo, por donde se introducen los tirantes que van de un aro a otro, tal como ocurre en el *tanbourin*, aunque se trate de un solo parche. Además presenta el tirante de tensión central característico de las tamboras de la ciudad de Santiago de Cuba aún existentes. A este tipo de bombo o tambora no se le coloca sonajero o bordón alguno en el interior de su caja, pero sí se le hacen las dos perforaciones o huecos vistos antes.

La afinación de esta tipología, con parche apretado por aro y sogas, se obtiene zafando primero el tirante central para golpear con un martillo o mazo el aro superior y después estirar los otros, con lo cual tienden a unirse los aros que ajustan los cueros, y éstos se tensan. Después de este proceso, el sobrante de los tensores en zig-zag de aro en aro se suma al tirante central que vuelve a anudarse.

El ejemplar que se encuentra en el municipio Songo-La Maya, Santiago de Cuba, posee las siguientes dimensiones (en milímetros):

Altura	290
Diámetro sobre el parche	480
Diámetro de la base	440

Relacionado con este sistema de tensión se hallan dos bombos en el municipio Cueto, provincia Holguín, propiedad del haitiano Dinai Luis Batista. Además del cordaje explicado, estos instrumentos poseen pequeños tarugos de madera que enlazan por pares los tirantes a manera de torniquetes, lo cual funciona como una forma de tensión adicional. El instrumento se afina dándole vueltas a estos torniquetes, con lo cual se enlaza más el cordaje, se tensan más y con ello el parche; pero además suelen zafarse los tirantes, apretar su zig-zag y volver a ponerlos. Las dimensiones (en milímetros) de éstos son:

	I	II
Altura	310	430
Diámetro	200	220

La variante tipológica de cueros clavados sólo ha podido observarse en el municipio Manzanillo, provincia Granma, aunque hay testimonios acerca de su pasada utilización en otras zonas del país.

Los ejemplares vistos se construyeron en la década del 40, cuando, según José Alejandro González Oduardo, *Pito* —renombrado *comparsero* de la zona—, "se usaban casi todos los instrumentos clavados, incluso las *tumbadoras*".¹³¹ Presentan la caja enteriza hecha de *plywood* con el reforzamiento interno explicado, así como la "manita metálica".

En este caso, el proceso de montaje del cuero resulta más sencillo, pues después de confeccionada la caja del membranófono, preparado el cuero y pre-

130 Marcos Evangelista Cacero (Diario de campo, Sierra Maestra, 1987: 261-263 y Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

131 José Alejandro González Oduardo, *Pito*, n. 1931. Manzanillo, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 355-381).

sentado húmedo sobre una de las bocas, se fija con cuatro o cinco puntillas equidistantes, tratando que la membrana quede bien estirada; a continuación se clava colocando en ocasiones una tira de cuero, o cinta de tela, en todo el borde, previamente o después de asegurado el cuero, como refuerzo. Los clavos y puntillas se introducen muy cerca unos de otros, casi unidos, para evitar que el parche se raje con el uso.

Algunas dimensiones de instrumentos que posee José Alejandro González Oduardo, *Pito*, empleados aún en la década del 60, son las siguientes:

	<i>Bajo 1</i>	<i>Galleta 2 (en mm)</i>	<i>Repicador 3</i>
Altura	360	135	230
Diámetro	400	570	380

El tipo de bombo unimembránfono de cuero clavado sólo se halla en la provincia Camagüey, y su rasgo más singular, además de tener un solo parche, radica en las variadas formas de la caja de resonancia.

La variante con caja abarrilada quizá se asemeje a la bomba puertorriqueña, la cual, según Fernando Ortiz, eran hechas "de algún barril vacío o tronco perforado en uno de cuyos extremos se extendía un cuero delgado" (1952-1955, v. III: 382).

Para confeccionar este tipo de bombo, en la provincia Camagüey se toma un barril de manteca y se procesa de la manera explicada, se le colocan dos aros metálicos alrededor de la caja: uno en el borde inferior y de menor diámetro, y otro hacia el centro de la caja. Posteriormente se pone el cuero por su extremo más ancho, siguiendo los pasos descritos para las variantes cuatro y cinco. Los barriles de manteca se utilizan casi enteros, o se les cortan un tanto las duelas para ampliar el diámetro de una boca y situar el parche. Un ejemplo de las dimensiones (en milímetros) que puede alcanzar esta tipología de bombo es:

Altura	420
Diámetro sobre el parche	405
Diámetro de la base	384

La última variante constituye un fenómeno insólito en los membránfonos de la música folclórico-popular cubana y específicamente como variante de bombo. Lo totalmente inusual aquí está en la forma de poliedro de la caja de este tipo de instrumento, ya sea de tronco de pirámide recta o hexaedro.

Se construye a partir de listones o planchas de madera gruesos, no curvos, que se unen por sus bordes paralelamente, formando cuatro ángulos rectos, de manera que resulte un hexaedro con cuatro caras cubiertas con madera. La unión de las planchas se hace mediante la superposición de los bordes o se pegan paralelamente, y sobre la línea de unión se clava

un listón de madera más fino. El cuero se fija mediante clavos de la manera descrita antes.

Usualmente, este tipo de bombo o tambora resulta el de dimensiones más pequeñas dentro del conjunto. Un ejemplo de ellas (en milímetros) es:

Altura	220
Ancho	
frontal	205
lateral	193

Las variantes con los parches ajustados y tensados mediante clavos, se afinan acercando cada cuero al fuego u otra fuente de calor. Este sistema de tensión se estima de los más antiguos y, a su vez, más simples; pero de escasa efectividad, pues cada vez que se toca el instrumento es necesario afinarlo varias veces.

Un tipo que, al parecer, existió antiguamente fue el bombo de parches tensados mediante apretamiento de aros, el cual —según Juan Gutiérrez, *Juanbo*—, se usó en el municipio Regla, Ciudad de la Habana, antes de 1959. Este tipo se utilizó de manera ocasional y se sustituyó por otros de tensión por aro y llaves metálicas.

Otro hecho singular es la confección de bombos o tamboras a partir de un recipiente metálico de forma tubular cónica, al cual se le coloca un parche por su borde más ancho y se ajusta mediante atadura de aro y sogas o aro y llaves. Según los testimonios recogidos, la adopción de esta técnica constructiva constituye una solución en aras de hacerlos más livianos. La afinación se obtiene zafando y estirando la sogá tensora o apretando las tuercas o llaves, y en última instancia calentando el parche al sol.

Con independencia de la tipología, estos membránfonos se decoran regularmente. Las cajas se pintan con colores de gran intensidad, ya sea aplicando un solo tono o combinando diferentes colores con diseños abstractos o figurativos.

Los percutientes pueden ser varillas, palos, bolillos o mazos hechos de cedro, roble, güira, naranjo u otra madera resistente. A una rama o pedazo de estas maderas se le da forma con un cuchillo o machete y después se lija. Las dimensiones de los percutores dependen del tamaño del instrumento. Por lo regular, para los pequeños sirven varillas de unos 275 mm de longitud y 30 mm de diámetro. Los medianos se ejecutan con palos o bolillos más gruesos que las varillas, de 250 a 350 mm de longitud y entre 20 y 30 mm su diámetro. En los instrumentos de mayores dimensiones se utilizan especies de mazos que pueden tener cerca de 260 mm de largo y 80 mm de diámetro.

En estos últimos, el extremo del percutor que golpea el parche suele ser algo redondeado o estar cubierto con tela, cuero u otro material y cinta adhesiva, de manera que resulta macizo, alcanzando hasta 110 mm de diámetro.

Este procedimiento permite lograr un sonido grave y, a la vez, evita, que el parche se raje por los gol-

pes continuos. Para la tambora que integra los conjuntos de tumba francesa se construye una especie de trípode o base de madera sobre la que se apoya. Ésta constituye una estructura de cuatro maderos principales unidos por varios tabloncillos, de manera que formen ángulos rectos entre unos y otros. Con ella, la tambora queda a la altura de la cintura del tocador; es decir, a unos 1 000 mm o más.

Ejecución y caracterización acústica

Las posiciones y formas de ejecución de los bombos o tamboras se correlacionan con la postura del tocador y con las características mismas de realización del conjunto instrumental que integra, así como del evento musical en que participa.

La situación más común del músico es de pie y en movimiento; o sea, caminando a la vez que ejecuta su instrumento, ello se observa ante todo en los conjuntos de carácter traslaticio. En estos casos, el ejecutante se cuelga el instrumento al hombro izquierdo o derecho —siempre opuesto al brazo que golpeará el parche— con una banda o tira de cuero, tela gruesa u otro material flexible y resistente, que pasa por su espalda transversalmente. Esta banda se anuda a los tirantes, a los aros de tensión o se clava a la caja del instrumento.

Así, el bombo o tambora adopta dos posiciones: una, con la caja horizontal y ligeramente ladeada hacia la izquierda o derecha del tocador, y otra, manteniéndola vertical; entonces, la banda para colgar el instrumento sólo suele pasarse por el cuello del tocador. En ambas formas, la caja se apoya en el vientre del ejecutante.

En el conjunto y evento de tumba francesa, el músico permanece de pie, en un lugar fijo, mientras el instrumento se sitúa sobre una base o especie de trípode de madera, con la caja horizontal y algo ladeada.

Cuando el evento en que participa el conjunto que integra el bombo o tambora se desarrolla en lugar pre-

ciso, el tocador suele sentarse y poner el instrumento sobre una o ambas piernas o en el piso, con la línea eje de la caja totalmente horizontal. Sólo en los tambores de Cueto, provincia Holguín, nos refirieron que a veces, cuando el músico está sentado, coloca el instrumento entre sus piernas, con la línea eje totalmente vertical; así, el parche sobre el cual se percute queda hacia arriba y el otro, abajo.

Los bombos o tamboras se golpean con uno o dos percutores sólo por un parche, cualquiera de los dos que posee la mayoría de éstos, e, incluso, durante la ejecución suele alternarse un tiempo cada uno, en dependencia de la afinación del parche que se está percutiendo. Generalmente, cuando ninguno de los dos parches tiene la altura deseada, se procede a afinar el instrumento.

Los bombos o tamboras que se sitúan con su eje vertical —usualmente, los de menores dimensiones— se tocan golpeando un parche con dos varillas, a semejanza de los redobles de las bandas militares.

Cuando se colocan con su eje horizontal, se ejecutan con un solo percutor, ya sea un palo, bolillo o mazo. En estos membranófonos se combinan, en lo fundamental, dos tipos de golpes: uno, percutiendo de forma libre con el palo al centro o zona central de un parche, y el otro, amortiguando este mismo golpe, mediante la colocación previa de algunos dedos o la palma de la mano en el centro borde del parche contrario. De esta manera, el golpe de la mano resulta una especie de contragolpe o mordente del golpe del palo y, a su vez, regula la duración de la vibración del parche.

Sólo en el instrumento que integra el conjunto de tahona y tumba francesa se golpea con un bolillo en el parche y con otro en la caja, o en uno de los aros de tensión que la bordean. Este golpe, que también se incorpora a la resultante sonora del instrumento, es de muy poca duración. Ocasionalmente, y sobre todo cuando el tocador “está inspirado”, se recurre a esta técnica en los instrumentos de otros conjuntos.

De manera general y según las mediciones acústicas realizadas a cinco instrumentos de la provincia Santiago de Cuba, los sonidos que resultan de su percusión oscilan entre las frecuencias medias bajas, alcanzando de manera casual las graves o las medias frecuencias. En la variante tipológica con sistema de tensión mediante aro y soga se registraron las frecuencias más bajas, con formantes entre 125 y 163 Hz. En cuanto a los tiempos de caída, en la percusión libre alcanzó 1,39 seg. y en el golpe presionado, 0,43 seg., este último notablemente más corto.

En la variante tipológica más extendida en el país —o sea, los bombos o tamboras tensados mediante aro y llaves metálicos— se aprecia una diferencia entre instrumentos de sonido de registro medio y grave; no pueden hacerse referencias a reales instrumentos de registro agudo, aunque de manera empírica traten de obtenerse tres o cuatro niveles relativos de contraste entre los bombos o tamboras integran-



Foto: Raul Diaz

tes del conjunto. Por ejemplo, los de sonido más agudo —el redoblante y la galleta— alcanzaron su formante más definido alrededor de 250 Hz; el de frecuencias intermedias en el requinto, sobre 125 Hz y el más grave se desarrolla en 85 Hz. Es decir, un rango de frecuencias no muy amplio, en el cual en ocasiones se entrecruzan las alturas de los sonidos, según el tipo de golpe empleado, y en el cual la diferenciación más esencial se observa en la función musical desempeñada.

Función musical y social

Dentro de la música folclórico-popular cubana, los bombos o tamboras se han empleado, ante todo, en eventos de amplia participación popular y de carácter abierto, como las celebraciones carnavalescas, o en aquellos en que prima la expansión, el disfrute y la diversión plena. En menor medida se observan en festividades con ciertas reglamentaciones, como la tumba francesa o con vínculos religiosos, como el bembé, el gagá y el vodú.

Son instrumentos por excelencia de los conjuntos de congas y comparsas, cuyas peculiaridades pueden establecer rasgos distintivos del área más oriental de la Isla y de la zona centro-occidental, así como locales y provinciales.

En la organización del conjunto en pleno toque, los bombos o tamboras se sitúan después de los bocucos o tumbadoras; es decir, en el centro del conjunto, pues atrás están los hierros.

En el área oriental del país, los toques de conga comienzan con la *diana*; o sea, con una melodía de aviso interpretada en la corneta china, y a continuación, los idiófonos y membranófonos, tras los cuales empieza el canto.

Los diversos toques individuales de cada bombo o tambora no reciben un nombre específico, cada uno ejecuta un ritmo diferente al de otro instrumento, que puede o no variar con el tipo de canto. Sólo en la

provincia Santiago de Cuba se han diferenciado algunos toques en general, como el masón, de aire lento y el *quirina*, propios de la conga Los Hoyos y el *columbia* de la agrupación Paso Franco. Además, los toques también contribuyen a distinguir el aire de las agrupaciones de comparsas, paseos y congas; de ellos resultan los primeros más lentos y los últimos más vivos. Sin embargo, en Camagüey, en cada comparsa se establece una diferencia de tres toques con funciones específicas; es decir, para tocar detenidos, para caminar y para “evolucionar”.

En Santiago de Cuba se recuerda un tipo de toque denominado *montompolo* que, según Fernando Ortiz, constituía “el episodio final de la fiesta carnavalesca de Santiago” y se ejecutaba “conjuntamente por todas las comparsas” (1952-1955, v. III: 382). Al parecer, así se le llamó al momento climático de estas fiestas, en el cual por la diversión misma se olvidaba toda rivalidad, entre todos los grupos participantes. Aún, en 1977, en Guantánamo se recordaba este momento de la fiesta carnavalesca, presentándose dentro de toda la festividad un espectáculo denominado “Montompolo viejo mundo”.

A manera de ejemplo analizaremos los toques de bombos o tamboras, en algunos conjuntos representativos de su comportamiento general. Según las transcripciones realizadas por el percusionista Tomás Jimeno Díaz sobre toques de antiguas congas, los grupos rítmicos fundamentales que se ejecutan en los bombos o tamboras de las agrupaciones de la zona occidental y oriental del país se diferencian marcadamente. Es necesario destacar que en estas transcripciones no se reflejan los grupos rítmicos improvisatorios ni las posibles tendencias improvisatorias típicas en algunos de estos instrumentos.

En las comparsas de la ciudad de La Habana, El Barracón y Los Marqueses de Atarés, sólo aparecen dos o tres bombos en los conjuntos de conga, con los cuales se ejecutan grupos rítmicos parecidos. Por ello, sólo para ejemplificar tomamos un fragmento de la última agrupación referida.

The image shows a musical score for four instruments: Cencerro, Bombo (grave), Bombo (medio grave), and Redoblante. The score is in 2/4 time and consists of two measures. The Cencerro part is a simple melody. The Bombo (grave) and Bombo (medio grave) parts feature complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings like sfz. The Redoblante part provides a steady bass line.

(Jimeno, T.)

En este fragmento llama la atención el desplazamiento de acentos que ocurre en los grupos rítmicos de los tres bombos; en especial, el traslado del acento desde la parte fuerte del segundo tiempo del compás a la débil del primero del compás siguiente en los bombos graves y medios graves de manera tan marcada, que el transcriptor señala un *esforzato* en ese instante.

Además resulta interesante la contraposición de ideas o grupos rítmicos que se establecen entre el bombo grave y el medio grave, tal como expresa la línea de puntos en el fragmento ejemplificado y ambos toman como referencia la línea conductora que marca el cencerro. Sobre esta base rítmica, el redoblante elabora figuraciones más breves de posible carácter improvisatorio.

En el toque del conjunto de la conga San Pedrito de la ciudad de Santiago de Cuba participan cinco bombos o tamboras, en los cuales se desarrollan grupos rítmicos cuyas relaciones de duraciones temporales son más estables y con menor contrastación de acentos que lo observado en el ejemplo anterior.



Ejecución de un bombo propio de las congas camagüeyanas. Dibujo de Mario González, 1995.

The musical notation consists of five staves, each representing a different type of conga drum. Each staff is labeled on the left and has a 2/4 time signature. The notation includes rhythmic patterns with accents (v) and sforzato (sfz) markings. The patterns are as follows:

- Bombo (agudo):** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the first and third notes of each measure.
- Bombo (medio agudo):** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the first and third notes of each measure.
- Bombo (medio):** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the first and third notes of each measure, and a sforzato (sfz) marking on the second note of the second measure.
- Bombo (medio grave):** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the first and third notes of each measure, and a sforzato (sfz) marking on the second note of the second measure.
- Bombo (grave):** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the first and third notes of each measure, and a sforzato (sfz) marking on the second note of the second measure.

(Jimeno, T.)

El bombo agudo y el medio grave desarrollan los mismos grupos rítmicos con los peculiares desplazamientos de acentos de esta manifestación. El bombo medio agudo se mantiene como línea conductora; el bombo medio es un complemento para éste y el bombo muy grave, pues dobla las relaciones temporales de ambos. La intervención del bombo muy grave resulta determinante en la caracterización de esta manifestación en la zona oriental del país. Los desplazamientos temporal y de acento en el plano sonoro más bajo de los bombos y tamboras y su remarcada fuerza acentual, les imprimen un sello distintivo a las congas y comparsas santiagueras.

En el municipio especial Isla de la Juventud, las expresiones congueras o comparseras tomaron auge a partir del establecimiento en ese municipio de personas provenientes de las provincias orientales del país, tal es el caso de Pablo Vicet Caballero, guanta-

namero de origen. Este individuo trasladó y adoptó el modelo tradicional de la conga oriental al territorio pinero, conservando rasgos esenciales de esta expresión musical. Dicho conjunto suele estar integrado por tres hierros, seis bocuces y cuatro bombos, aunque el número de instrumentos puede variar.

El siguiente fragmento constituye un ejemplo del comportamiento de los grupos rítmicos de los bombos y su vinculación con los hierros. En este caso, dentro de los bombos, en el llamador y los pilones se reiteran grupos de relaciones rítmicas estables que se corresponden con la línea conductora general que desarrollan los hierros. En la galleta se ejecutan relaciones libres, improvisadas, que se contraponen habitualmente a las anteriores; sobre todo, mediante el desplazamiento de acentos y la prolongación o ausencia de golpes.¹³²

132 Las transcripciones correspondientes a los cuatro ejemplos siguientes se hicieron por la autora.

Hierros (resultado general)

Llamador

Pilonos

Galletas

En la provincia Camagüey proliferan las congas, pero con rasgos muy particulares. En esta zona, los conjuntos están integrados, en lo fundamental, por varios hierros y bombos de las tipologías seis y siete; es decir, de caja de duelas de forma cónica o hexaédrica con sólo un parche clavado. Estas congas se caracterizan por la ejecución

de grupos rítmicos de relaciones muy estables en duraciones temporales, métricamente inalterables. La mayor diversidad y riqueza rítmica se concentra en los hierros. Ejemplo de lo dicho es el siguiente fragmento, de la conga Los Comandos, una de las agrupaciones más antiguas del municipio Camagüey.

Hierros (resultado general)

Redoblante

Primero

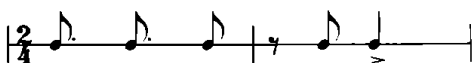
Segundo

Tercero

Quinto

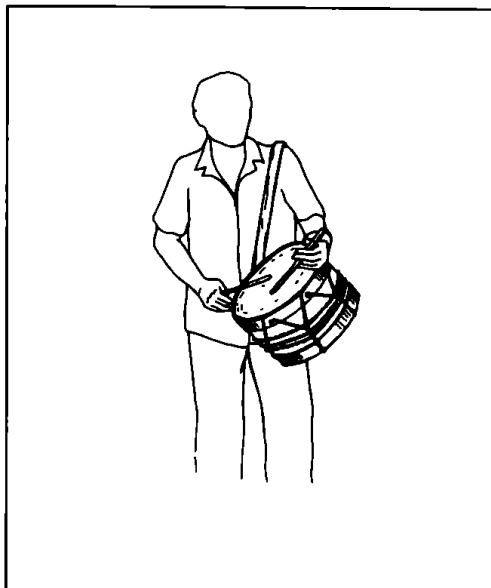
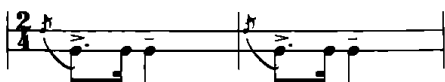
Debe subrayarse que, en estas agrupaciones, la línea conductora del conjunto suele desarrollarse en un bombo y no en los idiófonos, como es común en esta función; en este caso, el redoblante y los hierros se incorporan últimos al toque. En el quinto se aprecian relaciones más libres, incluso se contraponen a la binaridad del toque general, pues se realizan acentuaciones ternarias junto a las relaciones establecidas antes.

De manera general, los bombos o tambores en los conjuntos de congas o comparsas de la zona oriental del país, desempeñan un papel esencial; pues la intensidad alcanzada en su polirritmia se destaca sobre la resultante total. En todos los conjuntos priman relaciones binarias enriquecidas por el rejuego de acentuaciones y alturas que se establecen entre estos instrumentos y los otros coparticipes. Además, la relación metrorrítmica que los identifica y que constituye a su vez la síntesis del comportamiento rítmico general, se aprecia en el siguiente ejemplo.



En el grupo o sección de los bombos o tambores pueden apreciarse dos funciones principales: en una se presentan las relaciones más segmentadas, improvisatorias y de gran virtuosismo, y la otra se desempeña como línea conductora o guía metrorrítmica, en la cual resaltan golpes de valor referencial a la par de la función de los hierros dentro del conjunto. Ambas funciones las desarrollan ciertos bombos o tambores, pero en los momentos climáticos suelen alternarse. En los instrumentos de sonido más grave se concentra gran fuerza rítmica al acentuarse los golpes, contrapuestos a la métrica general.

Dentro de las agrupaciones de congas o comparsas se incluyen los conjuntos de tahona. En estos grupos sólo se utiliza una tambora; por lo general, un membranófono de caja cilíndrica o ligeramente cónica con dos parches ajustados y tensados mediante aro y sogas. En la agrupación del municipio Songo-La Maya, provincia Santiago de Cuba, el toque de tahona se inicia con el hierro y a continuación la tambora, efectuándose en ella relaciones temporales reiterativas. Así se integra a la función de línea conductora del hierro, aunque a veces, cuando el toque alcanza un punto climático, suele alternar ritmos de carácter libre o improvisatorio con el quinto (tumbadora). En este caso se combinan golpes en el aro de tensión del parche y golpes en el propio parche; ambos con palos.

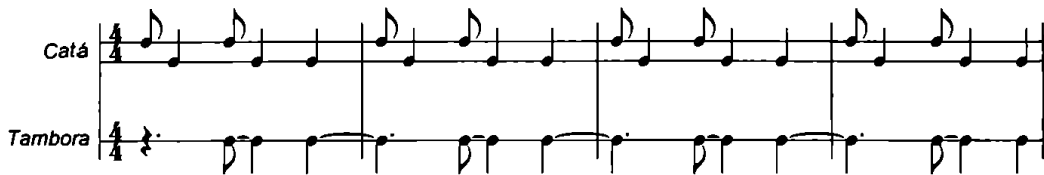


Ejecución de la tambora. Dibujo de Mario González, 1995.

Con este mismo conjunto de tahona también se toca bembé. La tambora asume el papel principal, en ella se efectúan combinaciones rítmicas de gran diversidad, como ocurre en los instrumentos de tesitura más grave dentro de los tambores de bembé.

Aunque este hecho es peculiar, en los toques de bembé de la zona oriental del país resulta común la presencia de bombos o tambores; se utilizan membranófonos que se corresponden con las variantes tipológicas más difundidas, incluso bombos o tambores de construcción fabril integrantes de los sistemas instrumentales conocidos como batería. En estos eventos se mantiene la correlación entre la tesitura del instrumento y las relaciones temporales características que se efectúan en él; es decir, en los de registro más grave suelen desarrollarse ritmos improvisatorios, de gran virtuosismo, mientras en los de sonidos medios y más agudos se concentran las duraciones más estables, reiterativas de carácter complementario que sirven de basamento métrico a aquél.

La tambora también ha integrado algunos conjuntos de tumba francesa; sobre todo, en los ubicados en zonas urbanas y que se convirtieron en sociedades de tipo mutualista, como los agrupamientos aún vigentes en los municipios y provincias Santiago de Cuba y Guantánamo. Dentro de ellos, la tambora sólo participa en el toque masón, considerado menos antiguo que los otros. En él es la segunda en incorporarse al toque, después del catá y desarrolla una función de línea rítmica complementaria, ejecutándose pulsaciones regulares muy simples.



(Alén, 1986: 151)

Cuando se toca este instrumento en conjuntos de ascendencia haitiana funge también como línea complementaria; sin embargo, en un conjunto localizado en Cueto, provincia Holguín, se observó el uso de una tambora con función improvisatoria.

Historia

Los antecedentes más remotos de esta tipología de membranófonos en Cuba, se hallan en los bimbembranófonos empleados por los colonizadores con fines militares y en ocasiones de diversión, denominados a veces de forma indistinta, *tamborino*, *tamboril*, *tambor* y *atabal*. Al parecer, aquellos instrumentos traídos por los españoles contenían ya cierta “dosis de elementos africanos”; sobre todo, norafricanos. Dicho tambor, también llamado de marcha, consistía en una “caja cilíndrica de madera o metal, cada extremidad de la cual está cerrada por una membrana. La tensión de ambas membranas se regula mediante cuerdas colocadas al exterior de la caja y que están dispuestas dos a dos por abrazaderas móviles de arriba abajo (...) Debajo de la membrana inferior están tendidas de lado a lado dos cuerdas, de manera que toquen la membrana en toda la expansión de su diámetro” (*Dicc. de la música...*, 1946: 185). Este tipo de instrumento considerado el antecedente del redoblante militar europeo, se difundió en América; pero, caso curioso, según esta descripción y el laminario del libro de la musicóloga Michel Brenet, *Diccionario de la música, histórico y técnico*, posee algunos elementos semejantes a la tipología aún conservada en Cuba.

Quizá, Fernando Ortiz vió uno de estos instrumentos de tensión por sogas, comparándolo precisamente con los tambores usados por las bandas militares, y lo describe como “bimbembranófono y unipercusivo con tensores enroscados (...) El tipo es de procedencia europea”, y más adelante plantea que el “trensado por lo general es muy irregular y a veces en figura de Y imitando los bombos o cajas militares” (1952-1955, v. IV: 390-391). De la presencia y amplia difusión de aquel tambor dan fe, entre otros, los cronistas de Indias y los viajeros en sus anécdotas, muchas de las cuales recopiló Gloria Antolitia en sus libros: *Situación de la música en Cuba en el siglo XVI y Cuba: dos siglos de música*.

Dicha tipología de membranófono europeo evolucionó y dio paso a variantes un poco más altas, más bajas o más anchas (*Dicc. de la música...*, 1946: 486), y se consolidó en las bandas u orquestas militares que se desarrollaron principalmente en el siglo XIX europeo (Klement, 1988: 71).

Se estimaban instrumentos de señales, medio de aviso o alarma, con su ritmo se diferenciaba el significado de cada mensaje; incluso han servido para marcar el paso de la marcha de un escuadrón u otro agrupamiento militar, además participaban como integrantes de las bandas militares en todos los eventos oficiales del período colonial cubano, como las procesiones del Corpus Christi (24 de mayo) y el Día de Reyes (6 de enero).

Su desarrollo en el campo militar debió repercutir necesariamente en las colonias americanas, si se tiene en cuenta el carácter impositivo y de conquista del proceso de colonización.

La amplia funcionalidad y utilidad de las agrupaciones musicales propias de los batallones, regimientos y agrupaciones militares en general, se refleja ante todo en los siglos XVIII y XIX cubanos. En la conformación de estos conjuntos es importante tomar en cuenta la participación en ellos de la población nacida en el país, de los criollos; en especial, la organización de los famosos “batallones de pardos y morenos” (mulatos y negros de Cuba); todo lo cual condiciona o presupone un contenido cultural novedoso en el resultado musical mismo de dichas agrupaciones.

En la bibliografía acerca del tema enmarcada en aquella época se refiere el uso constante de los bombos o tamboras, integrando orquestas populares o para divertir a grupos militares. Laureano Fuentes Matons, en su libro *Las artes en Santiago de Cuba*, refleja en notas breves este fenómeno, así como expresa que a fines de 1700 la orquesta de pardos dirigida por monsieur Dubois se componía de “seis o siete clarinetes en B, dos trompas, dos fagotes, dos serpentones, un oboe, un clarín, dos corno bass, seis pífanos, un triángulo, el tambor sordo, los platos, la tambora, las castañuelas y el imprescindible pandero” (1981: 186). Con este “instrumental de su época”, el señor Dubois “ensayaba las marchas de distintos géneros” y con orquestas parecidas, pero más pequeñas, con “uno o dos clarinetes, dos o tres violines, dos trompas, un bajo violón y bombo, que llamaban tambora” (1981: 124-125), se interpretaban contradanzas, valsés cantados, minué o *passe-pied*, entre otras danzas.

También participaron de manera habitual los bombos o tamboras en festividades populares convocadas por la Iglesia. Así, el 6 de enero de 1843, el diario *La Prensa* de la ciudad de La Habana publica que “grupos numerosos de negros y negras cruzan por la gran ciudad en todas las direcciones, al son de sus tamboras, vestidos ridículamente” (Ortiz, 1984: 46), o que este día “las bandas de tamboras de los

cuerpos militares y de milicias de todos colores iban a pedir sus aguinaldos a sus oficiales respectivos, llevando una multitud de muchachos gritándoles" (Bacardí, 1923-1925, t. III: 26).

Durante el XIX, las bandas se popularizaron además por los conciertos o retretas que ofrecían en lugares abiertos, como los parques principales de cada pueblo y se convirtieron en especies de instituciones musicales locales o lugares de aprendizaje; sus instrumentos se tomaron para festividades populares, como los carnavales u otra celebración de corte similar, hecho muy usual aún en nuestros días. Lo cierto es que los bombos o tamboras en manos de los criollos y mulatos se acreditaron y difundieron rápidamente; primero y sobre todo, en el área más oriental de la Isla, entre otras posibles causas por la caracterización en esta zona de festividades "de participación colectiva más igualitaria" (León, 1984, no. 6: 56). Este proceso de popularización y difusión se agudiza a fines del siglo XIX y primera mitad del XX, período de grandes movimientos socioculturales en Cuba, en el cual proliferaron los conjuntos de amplia participación y de carácter traslaticio.

La Guerra de Independencia hizo necesaria la participación de grupos que alentaran a los combatientes de ambas partes en los momentos más críticos de la lucha. Además conllevó un gran movimiento de despliegue y repliegue poblacional, que condujo a fuertes interacciones culturales entre personas provenientes de diferentes áreas del país.

Precisamente a partir de este período se enmarca la etapa de definición de expresiones populares y conjuntos instrumentales en que aparecen los bombos o tamboras, como la tumba francesa o las tahonas, así como la conformación de otros muy peculiares y aislados de carácter ocasional, en los cuales el bombo o tambora se muestra como expansión o elemento foráneo proveniente de zonas orientales.

Conjuntos que salían en época de festividad, formados por "instrumentos de cuerda, tales como guitarras, violines, mandolinas y marcando el compás un solo bombo" (Hernández Rodríguez, 1981: 5), muchos de ellos desaparecieron, se integraron a las congas o comparsas, o se erigieron variantes locales de éstos, constituyendo un rasgo peculiar o caracterizador de la música popular en ciertos lugares, como son los grupos de repique en las Parrandas de Remedios o los tambores de la Charanga de Bejucal.

Aún hoy día se hallan ejemplos recientes del proceso de expansión o extensión de los bombos o tamboras, y con ellos de elementos creacionales populares propios del área oriental del país. Tal es el caso del municipio especial Isla de la Juventud, donde prácticamente se comenzaron a formar conjuntos de conga hace unos años, después del establecimiento, a partir de 1970, de trabajadores provenientes de las provincias Santiago de Cuba y Guantánamo.

El proceso de definición de las comparsas o congas como expresión popular y conjunto instrumental, se caracterizó por ser un fenómeno de creación popular, "desarrollado a partir de relaciones sociales

que han moldeado los diferentes aspectos que presentan en el tiempo" (León [b], 1984, no. 6: 45).

Así, aparejado a los instrumentos propios de las bandas militares, tensados con aro y llaves, en un nivel más profundo se mantuvieron ejemplares muy antiguos o los mismos instrumentos adoptaron elementos organológicos de distinto antecedente cultural, de ahí la diversidad tipológica que puede apreciarse en la actualidad.

En algunos casos, la variante tipológica de tensión por aro y sogas, y torniquete ha estado asociada, ante todo, a expresiones de antecedente haitiano, como las tahonas, las tumbas francesas, el gagá o rará y el vodú. Su presencia en Cuba se debe principalmente a esta cultura, recuérdese la tipología de tambora tan popular en Haití y República Dominicana.

El bombo o tambora tensado con aros y sogas fue muy común en la provincia Santiago de Cuba hasta la primera mitad del presente siglo. En este mismo período, dicha tipología de membranófono tuvo una reinyección con otra inmigración de haitianos y su presencia se extendió al área central. En este caso, relacionado en lo fundamental con el vodú, pues en Haití un instrumento semejante forma parte del conjunto de tambores para tocar a los Iwa congó. Varios informantes coinciden en señalar que esta tipología de bombo en las provincias Las Tunas y Guantánamo, es la misma empleada en Haití para este instrumento, considerado como el "que produce los verdaderos sonos de la música congó" (Metraux, 1963: 156).

Los bombos o tamboras con tensión por apretamiento de aros y sogas, reforzado con torniquetes, constituyen un fenómeno un tanto inexplicable, si bien se reconoce su antecedente cultural como propio del área bantú. Dentro de la música folclórico-popular cubana sólo tenemos conocimiento de los ejemplares en uso existentes en la provincia Holguín, si bien este sistema de tensión está muy difundido en otras islas del Caribe, como Guadalupe o Granada. En la misma Haití está vigente dicho sistema, pero en membranófonos de diferente tipología; no obstante, cabe la posibilidad de una transformación en territorio cubano. Por otro lado, los instrumentos se emparentan con los tambores europeos de las bandas del siglo XIX.

Tomando en consideración el papel de relleno o acompañamiento que desempeña la tambora en estos conjuntos, su participación sólo en un toque catalogado como de menos antigüedad que otros, así como su ausencia en conjuntos que existieron en casi todo el territorio nacional e incluso en el conjunto de tumba francesa en el municipio Sagua de Tánamo, provincia Holguín, lo estimamos como una incorporación tardía. Es decir, en los testimonios recogidos, así como en la bibliografía consultada, las referencias más antiguas no muestran la presencia de tamboras como parte de los conjuntos de tumba francesa; por tanto, resulta lógica la hipótesis de que, a partir del auge de los conjuntos de congas, comparsas y paseos en la zona oriental de la Isla en este siglo, se asimila la tambora en dichas agrupaciones, y, precisamente la tambora con sistema de tensión mediante aro y llaves.

La amplia utilización de membranófonos de cuero clavado en la primera mitad de este siglo, marca un período de extensión o dispersión de elementos propios de la organología bantú o congo; principalmente, en la zona oriental del país. Incontables resultan los testimonios que apoyan esta hipótesis referente a instrumentos, como la tumbadora, el bocú y los propios bombos con cuero clavado empleados antiguamente. Relacionado con este aspecto es curioso el señalamiento de un viajero, Walter Goodman, acerca del desfile en una fiesta de máscaras de una "importante comparsa de congos y congas" en Santiago de Cuba (1986: 132).

En algunos municipios de la provincia Camagüey se conservan, como tradición viva, bombos o tambores tensados mediante clavos. En este territorio se conocieron cabildos de congos finos (bacongo o reales), mandinga y congo loango, algunos de los cuales se mantuvieron hasta principios del XX, lo que demuestra, al menos, la amplia representación de este antecedente cultural en la provincia y la posible difusión de sus elementos. En este caso específico se concretó una variante de bombo muy simplificada con una forma caprichosa y sólo un parche clavado; pero que suplió la función de los popularizados por las bandas militares.

Según José A. Montero, *Wichy*, viejo tocador, el tipo de "tamborcitos más bien cuadrados, resultaron muy tradicionales en Camagüey por los años 20 para hacer rumba".¹³³ Esta tipología de instrumento unida a la del tambor semicónico con un cuero clavado, constituyen variantes totalmente nuevas, cubanas, criollas; que poco o nada tienen que ver con las hechas antes. Se trata de membranófonos originados en esta zona del país que forman una nueva cualidad resultado de un proceso de sincretismo, síntesis y simplificación, los cuales adoptaron los términos nominativos de los instrumentos que realizan una función musical y social semejantes.

El sistema de tensión por parche clavado resultaba fácil para la construcción, pero no así para su afinación, pues como consecuencia del desarrollo tecnológico se sustituyó por el de herrajes que posibilita al músico obtener y mantener una afinación más segura.

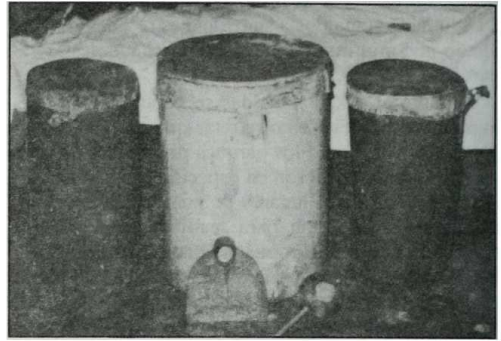
Los bombos o tambores constituyen uno de los instrumentos de la música folclórico-popular cubana de mayor arraigo, difusión y diversidad tipológica.

Tambores de bembé¹³⁴

Descripción y clasificación

Membranófonos de golpe directo que se presentan con las siguientes tipologías:

- De caja de madera tubular cilíndrica, abarrilada, o cónica, abierta, independiente y con la membrana clavada en uno de los extremos de la caja de resonancia (211.211.11-7), (211.221.11-7) y (211.251.11-7).



Conjunto instrumental de bembé con caja tubular cilíndrica y cuero clavado. Jagüey Grande, Matanzas, 1981.

- De caja tubular cilíndrica, con dos membranas de percusión independientes, clavadas a la caja de resonancia (211.212.1-7).
- De caja tubular cilíndrica o abarrilada, con dos membranas de percusión independientes y sujetas por la atadura de una soga y tirantes de cáñamo enlazados en zig-zag, de parche a parche y reforzados por bandas transversales de tensión que enlazan los tirantes, formando figuras de rombos (211.212.1-8121) y (211.222.1-8121).
- De caja tubular cilíndrica, abarrilada o cónica, abierta, independiente, con la membrana apretada por un aro o junquillo y tensada mediante un cáñamo que enlaza en zig-zag el parche con las estacas de tensión, que se introducen perpendicularmente en la región media superior de la caja de resonancia (211.211.11-92125), (211.221.11-92125) y (211.251.11-92125).
- De caja tubular, cilíndrica, abarrilada o cónica, abierta, independiente y con la membrana apretada por un sistema de aros y llaves metálicas de tensión (211.221.11-9221), (211.221.11-9221) y (211.251.11-9221)

Tambor de bembé con caja tubular cilíndrica con membrana apretada por sistema de aros y llaves metálicas de tensión. Unión de Reyes, Matanzas, 1981.



133 José A. Montero Puig, *Wichy*, n. 1931. Camagüey, ciudad, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989: 70).

134 Carmen María Sáenz Coopat, autora.

- De caja de madera tubular cilíndrica o cónica, abierta, independiente y con la membrana atada por sogas y tirantes que se enlazan a una faja de igual material situada en la región media superior de la caja de resonancia y ajustada con cuñas parietales de tensión (211.211.11-8523) y (211.251.11-8523).

Si bien pueden establecerse estas tipologías para los juegos de tambores de bembé, este conjunto instrumental se caracteriza actualmente por su heterogeneidad y el uso de otros membranófonos de diversos conjuntos instrumentales, con funciones religiosas y laicas, entre los cuales ocupan un lugar preponderante la tumbadora y el bocú.

Terminología

El término bembé se emplea en todas las provincias de Cuba para designar el conjunto de tambores, el baile que se produce al son de éstos y la fiesta en que participan.

Bembé es el nombre aplicado a una especie de fiesta para alegrar a los orichas o dioses del panteón nigeriano, venerados también por los practicantes de la santería o Regla de Ocha (Cabrera, 1957: 80).

Además, entre los yoruba de Nigeria se nombra bembé un tambor unimembranófono cerrado, percutado con un palo encorvado que se usa, acompañado o no, para tocar música de baile (Laoye, 1961, año 1, no. 6: 20).

Así, pues, tanto la identidad fonética entre la palabra cubana y la yoruba, como su común valor semántico (tambor para el baile), permiten afirmar que éste ha sido el origen del vocablo.

Al mayor de los tambores de bembé le llaman generalmente caja, habiéndose perdido su nombre africano original. Los tres tambores de bembé reciben el nombre de caja o llamador, segundo y salidor, al decir de Ortiz (1952-1955, v. III: 370). Sin embargo, hoy día, en las provincias Habana y Matanzas —esta última importante área del bembé—, los nombres más difundidos para el tambor mediano y el pequeño del trío de bembé son mula y cachimbo, tomados de la denominación de los tambores yuka, de origen congo; aunque excepcionalmente en el poblado de Agramonte, provincia Matanzas, se designa el menor con el vocablo keremú, de origen desconocido; y en Martí, en la misma provincia, la palabra mula se aplica al menor, y no al mediano de los tambores, recibiendo éste la denominación de llamador. En la ciudad de Sancti Spiritus, el tambor mediano se nombra tahona, terminología detectada también en las provincias Holguín, Santiago de Cuba y Guantánamo, donde resulta muy popular el término aplicado a rumbas y congas rurales, y como genérico a varios tipos de tambores, así como a los de bembé. En la ciudad espirituaña, el más pequeño del conjunto se nombra *kalunga*, como también se llama uno de los tambores del conjunto de bembé de Guasimal, área rural de la propia provincia.

Según consigna Fernando Ortiz, un informante “muy sabedor” le comunicó que “al más pequeño

de los tambores de bembé se le titula *kalunga*”. Y seguidamente comenta que, según las sectas mayomberas, *kalunga* significa mar; es palabra del Congo, cuyo significado no parece tener relación con tambores ni bailes. Por último, este autor señala que “parece nomenclatura local y caprichosa y acaso de mala fe” (1952-1955, v. III: 370). Mas, el término *kalunga* no es ni local ni caprichoso, y nada tiene que ver con su homófono congo.

Kalunga es el nombre del cuarto tambor percutado con palos entre los hausa del norte de Nigeria, de quienes los yoruba tomaron probablemente esta denominación (*A Dict. of the Asante...*, 1881: 121).

Además de estas terminologías, en Matanzas existe otra denominación excepcional de iyá, obbatá y erum para designar cada uno de los tambores: iyá significa madre y se aplica a numerosos tambores mayores en África y al mayor de los batá. Se desconoce el significado y el origen de los otros dos vocablos mencionados, pero pueden asociarse a la denominación de objetos de culto.

El término okónkolo —propio de los batá— lo hemos detectado para nombrar en Camagüey al bembé más pequeño, pero con la transformación fonética *kónkolo*. Otro término antiguo de origen africano en uso es *umelé* u *omelé*, generalizado en las provincias centrales para nombrar el tambor mediano y asociado al nombre que recibe un membranófono semejante en tamaño y funciones en el juego de dundún.

Resulta muy importante destacar la pérdida acelerada de vocablos africanos para los tambores de bembé. En la actualidad, en un mismo conjunto se combinan términos criollos y castellanos, algunos de cierta antigüedad, con otros más modernos, que comienzan a aplicarse de forma generalizada en la década del 50 y se corresponden con las funciones y terminologías de la rumba. Así, quinto, llamador, abridor, salidor, un golpe o un solo golpe, entre otros, son muy difundidos para nombrar los tambores de bembé en todo el territorio nacional.

Debe apuntarse que, si bien hay una adopción generalizada de las voces rumberas relacionadas con los registros de cada tambor, no se corresponden totalmente las funciones. Por ejemplo, quinto es el tambor más pequeño y agudo de un conjunto de bembé; sin embargo, el repicador realiza la función improvisadora, es el tambor mayor; pues en el bembé se mantienen las funciones originarias de antecedente africano.

Resulta interesante que en las provincias orientales —Las Tunas, Granma, Holguín, Santiago de Cuba y Guantánamo— se adopten para los bembé nombres propios de las congas típicas de esta zona: tumba, bocú, fondo, requinto, bombo, entre otros.

Como términos genéricos para nombrar la fiesta de bembé, se localizó *tambor de saó* en la provincia Santiago de Cuba y en Habana, *bembé sato*, ambos para designar los eventos en los cuales se toca con los instrumentos que estén a mano y que por

cualquier motivo de diversión entre creyentes se efectúa sin previa preparación.

A continuación presentamos una tabla que ilustra la variedad y combinaciones terminológicas más comunes, así como su correspondiente localización.

<i>Tambor mayor</i>	<i>Tambor mediano</i>	<i>Tambor menor</i>	<i>Provincias donde se localizan</i>
Caja	mula	cachimbo	Pinar del Río La Habana Matanzas Camagüey
Caja Mula Repicador	dos golpes llamador llamador	un golpe tumbador quinto	La Habana La Habana La Habana
Caja Caja Caja lyá	mula llamador llamador obbatá	keremú mula un golpe erum	Matanzas Matanzas Matanzas Matanzas
Caja	umelé	mula	Cienfuegos Sancti Spiritus Villa Clara
Caja	umelé	llamador	Cienfuegos
Caja Caja	tahona tumba	kalunga kalunga	Sancti Spiritus Sancti Spiritus
Caja Caja	tumba umelé	requinto kónkolo	Camagüey Camagüey La Habana
Caja Caja Tumba Tahona Bombo Mayor	tahona llamador bocú tahona tumba fondo	quinto quinto quinto tamborita quinto requinto	Stgo. de Cuba Holguín Holguín Holguín Holguín Guantánamo

Construcción

En Cuba, la construcción de estos tambores se ha realizado históricamente de manera artesanal, con recursos materiales y técnicas constructivas que han ido variando según las posibilidades y soluciones creadas por los constructores.

Actualmente no está extendida la confección del instrumento, los artesanos se han ido limitando a la reparación de viejos juegos de tambores de las décadas del 30-40; por lo regular, cuando hay que sustituir alguno se emplean las tumbadoras o bocuces de fabricación industrial. Un aspecto interesante es el uso en todos los puntos de localización del país de los mismos tipos de madera y cuero para la construcción de las tipologías básicas, así como la similitud entre las técnicas de construcción.

En la información que ofrecen los entrevistados más ancianos sobre la confección de tambores de bembé, utilizados históricamente y llegados algunos hasta el presente, puede apreciarse la práctica de técnicas artesanales muy parecidas a las de África.

Según relatan, los tambores se hacían con un tronco seco de aguacate preferentemente, empleándose

también, entre otras maderas, el mango y el almángo. Estos troncos escogidos, de acuerdo con las dimensiones deseadas, en el monte, se vaciaban; luego se desprendía la corteza y se lijaba la madera en toda la superficie exterior e interior; en especial, los bordes de los extremos de la caja. La caja de resonancia o cuerpo del tambor podía asegurarse con aros metálicos para que no se rajara y, por último, se colocaba la membrana.

Generalmente, la membrana es de cuero de buey o res, aunque algunos artesanos prefieren poner también cuero de chivo e, incluso, de caballo, mula o ternera. El cuero aún se curte mediante el procedimiento tradicional.

Después se limpia bien de residuos de grasa y se corta según el diámetro necesario para la caja, luego se mantiene uno o dos días en agua para ablandarla.

El próximo paso consiste en colocarla sobre la caja, estirándola entre dos hombres hasta lograr que ceda al máximo, y con esa tensión ir clavándola al borde de la caja. La membrana se clava con puntillitas y para asegurarla, en ocasiones, ponen una cinta de cuero u otro material resistente sobre el borde del parche y se clava sobre la cinta. Finalmente se afeita el cuero con una cuchilla.

En los tambores que se barnizan o a los que se les aplica pinturas decorativas, éstas deben realizarse antes de clavar la membrana, así como los que tienen aro y llaves.

Los tambores de bembé que se construyen en el presente son en general de duelas, aunque esta práctica resulta también muy antigua. A veces ocurre que en un mismo conjunto coexisten tambores enterizos y clavados muy antiguos con otros que por necesidad de renovación se han hecho con duelas y poseen un sistema de tensión por aro y llaves. Para confeccionar estos tambores es común el uso de duelas de barriles de vino o manteca, de madera de pino o pinoitea, aunque también pueden elaborarse con listones de otras maderas. Los barriles se desarman para procesar de nuevo las duelas; éstas se cepillan y rebajan con lija hasta lograr las dimensiones y el grosor adecuados; luego se arma la caja uniendo las duelas con el auxilio de unos cintillos de metal que se colocan al centro y en los extremos de la caja, los cuales se clavan o fijan con remaches al cuerpo del instrumento.

Así, las duelas quedan unidas por la presión, aunque también se les puede aplicar cola para que sea aún más resistente. Una vez armada la caja se empareja la superficie con el cepillo y la lija, con lo cual queda lista para la decoración y posterior montaje del cuero.

Los aros y llaves se han desarrollado como un arte de los herreros, habitualmente los aros de fijación se hacen con hojalata, con hierro el aro de tensión y las llaves; elaborándose éstos en talleres de maquinarias de los centrales azucareros u otras industrias. En muchas ocasiones como llaves sirven grandes tornillos con sus tuercas.

Las reparaciones por deterioro de los antiguos tambores han resultado una vía para introducir cam-

bios en el sistema de tensión y en los materiales utilizados para la confección de la caja generalizándose sustituir el cuero clavado por aros y llaves, así como la madera de cedro mucho más resistente por la de aguacate o almácigo.

Cuando en la ejecución de los tambores se usan percutores —palitos o baquetas—, éstos se hacen en general por el propio tocador, que les da un perímetro y largo adecuados al tamaño del instrumento y de fácil manipulación, con lo que tiende a satisfacer sus necesidades de ejecución. Estos palitos se construyen con madera dura de rascabarriga o guayaba, la cual se moldea con un machete o cuchillo, y luego se lija para dejar bien lisa la superficie y no dañar las manos del músico.

Para alcanzar la tensión y la altura deseadas en cada parche se emplea el calor. El tambor puede ponerse al sol durante algunas horas, pero lo más común es acercarlo, por la zona del parche, al fuego de una pira de guano,¹³⁵ tusa¹³⁶ o papel con alcohol hasta lograr en la membrana la tensión y afinación requeridas, en los instrumentos de membranas clavadas.

En los tambores que se tensan mediante amarres y estacas de tensión, la afinación se obtiene martillando con una maceta de madera sobre las estacas, las cuales con el golpe descienden y a su vez tensan el cáñamo y la membrana, debiéndose realizar este proceso varias veces durante el toque para mantener la afinación.

El mecanismo que garantiza una mejor tensión del parche, sin necesidad de una afinación reiterada, es el de aro y llaves; estas últimas se aprietan con una pinza o alicate, haciendo descender el aro de tensión que bordea el parche, lográndose así la altura deseada.

Un caso particular de tensión del parche lo hallamos en la casa de Heriberta Rojas, en Guasimal, provincia Sancti Spiritus, donde se encuentra un tambor de bembé unimembranófono abierto con parche fijado mediante un aro. Aunque éste posee además llaves, se contribuye a una mayor tensión aplicándole el calor que irradia un bombillo que está en el interior de la caja de resonancia fijado a una cruceta que sirve de refuerzo a la caja del instrumento. El cordón eléctrico sale por un agujero practicado en la pared del tambor cerca del borde inferior.¹³⁷

Tiende a generalizarse la incorporación de la tumbadora y el bocú como sustitutos de los originales tambores de bembé una vez deteriorados, con independencia de su tipología original, sustituyéndose fundamentalmente en sus funciones musicales.

Los juegos de tambores de mayor antigüedad presentan la peculiaridad de estar en “madera viva”; es decir, sin barnices ni pinturas. Según la experiencia de algunos viejos santeros, la moda de decorar los tambores comenzó en la década del 40. Asimismo, la pintura sirve de preservó a la madera contra la hume-

dad y los insectos. Aunque hemos visto tambores pintados con aceite o esmalte, la pintura preferida por algunos es la de agua, *vinyl* o tempera, pues la madera no pierde con ellas sus poros naturales, contribuyendo con esto a una mayor resonancia de la caja.

La decoración de estos tambores tiene un profundo simbolismo religioso. Los colores son comúnmente los característicos de las deidades a las cuales se hallan consagrados; así, los tambores adjudicados a Changó se decoran en colores rojo y blanco, dibujándosele hachas y espadas; los colores de Aggayú son el rojo, amarillo y verde, usualmente en forma de franjas horizontales en el decorado de la caja; los tambores de Yemayá son blancos y azules pintados con “moteado” y “serpentina”, y en ocasiones tienen fijados a la madera cauries u otros caracoles.

Las dimensiones de los tambores de bembé responden a las variaciones lógicas de la construcción artesanal; es decir, de acuerdo con la apreciación y preferencia de los artesanos, pero lo tradicional es que cada una de las tipologías presente cierta uniformidad en las dimensiones de los tambores que ocupan los distintos registros.

Las siguientes tablas resumen las medidas (en milímetros) con caja cilíndrica más relevantes de las tipologías básicas, expuestas a través de algunos de los juegos más importantes, por su antigüedad y significación religiosa.

TAMBORES DE LA FAMILIA SAMÁ, JAGÜEY GRANDE, MATANZAS

(Variante 1, con caja cilíndrica)

	Caja	Mula	Cachimbo
Altura	600	540	540
Diámetro sobre el parche	430	290	580,5
Diámetro de la base	430	290	580,5

TAMBORES DEL CABILDO SAN JUAN BAUTISTA DE CIDRA, UNIÓN DE REYES, MATANZAS

(Variante 2, con caja cilíndrica)

	Caja	Mula	Cachimbo
Altura	400,5	370	340
Diámetro parche 1	350	340	240
parche 2	350	340	240

135 Pira de guano: antorcha confeccionada con hojas o pencas de palmas.

136 Tusa: denominación que recibe la mazorca de maíz, cuando está desprovista de los granos.

137 Heriberta Rojas, n. 1900. Sancti Spiritus, ciudad, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

TAMBORES DEL ANTIGUO CABILDO SANTA TERESA, TRINIDAD, SANCTI SPIRITUS

(Variante 3, con caja cilíndrica)

	<i>Caja</i>	<i>Mediano</i>	<i>Menor</i>
Altura	480	350	300
Diámetro parche 1	315	246 x 260	210
parche 2	315	230-240 (ovalados)	210

TAMBORES DEL CABILDO AMÓ LAYÉ, MATANZAS, CIUDAD

(Variante 4, con caja cilíndrica, abarrilada y cónica)

	<i>Iyá</i>	<i>Obbatá</i>	<i>Erum</i>
Altura	800	460	470
Diámetro sobre el parche	420	370.5	350.5
Diámetro de la base	420	380.5	250.5

TAMBORES DE LA CASA-TEMPLO DE SANTA BÁRBARA, GÜINES, HABANA

(Variante 5, con caja abarrilada)

	<i>Mayor</i>	<i>Mula</i>	<i>Cachimbo</i>
Altura	760	770	285
Diámetro sobre el parche	255	235	225
Diámetro de la base	190	175	139

La tradición en la construcción de tambores de bembé radicó y aún se mantiene con mayor fuerza hacia el centro-occidente del país. En la región oriental, los conjuntos se caracterizan por la integración de otros membranófonos propios de las congas o del vodú, sin que se haya desarrollado una tradición constructiva de los bembé.

En los juegos matanceros hemos visto que al tambor mayor o caja se le ata al borde de la boca un cinturón con tiras de tela y pañuelos de colores. También, por encima de los pañuelos se coloca el *maribú*, cinturón hecho con fibras de coco seco que cubren la parte anterior del tambor.

Ejecución

Los tambores unimembranófonos abiertos con cuero clavado se ejecutan, dada su poca altura, por los tocadores sentados en banquetas, taburetes o sillas, y colocados los tambores en el suelo entre ambas piernas. En estos tambores se combina la percusión con baquetas y las manos.

La mula y el cachimbo se tocan generalmente con dos "palitos", que sujeta el músico con cada una de sus manos, mientras la caja se ejecuta combinando los toques de la mano izquierda con las percusiones de un palo, sujeto por la diestra del tamborero; este percutor es de mayor tamaño y grosor.

Sin embargo, dentro de esta tipología instrumental, como en las subsiguientes, aparecen excepciones; por ejemplo, los tambores de bembé de la familia Samá en Jagüey Grande, Matanzas, siempre se percucionaron a mano limpia, mientras en la ejecución del juego de bembé de Eusebio Saldivar en Carlos Rojas, Jovellanos, Matanzas, se realiza golpeando la membrana de la caja con un palo y la palma de la mano, de la mula con dos palos y del cachimbo con un sólo palo.¹³⁸

También existe la posibilidad excepcional de que los tocadores de este tipo de conjunto permanezcan de pie al estar los tambores sobre un banco largo que permita situar sobre él los tres instrumentos; en este caso, algunos instrumentistas alternan los golpes sobre el parche con percusiones en el banco sobre el cual está el tambor.

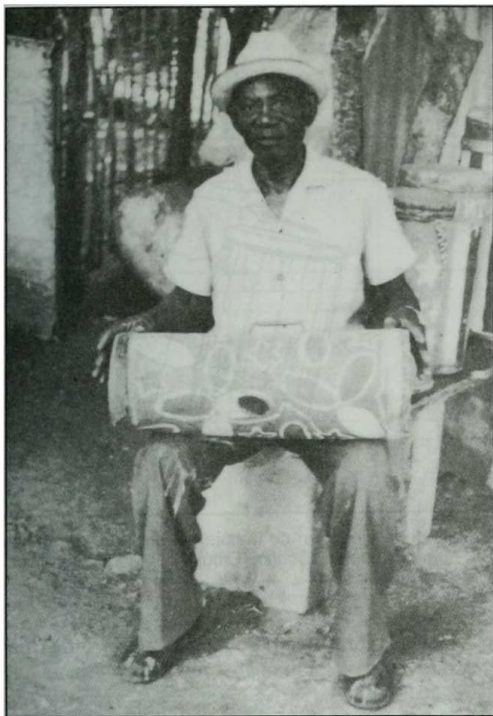
En todas las tipologías de bembé se realizan golpes con la baqueta sobre la caja de resonancia. Este toque está muy generalizado; sobre todo, en la mula, en la cual el músico repica con el palo sujeto con la mano derecha en la parte inferior del cuerpo del instrumento.

Los tambores bimembranófonos con membrana clavada los ejecuta el tocador sentado, con el tambor horizontal sobre ambas piernas o sobre la pierna izquierda. La caja se presiona con el brazo izquierdo y las percusiones se hacen con dos palos —sujetos por ambas manos— sobre la membrana que queda en posición frontal, combinando esta percusión con golpes que se ejecutan con la palma de la mano y que tienen una función reguladora del timbre y el volumen sonoro. "Se aprieta el cuero con el palo de la mano izquierda y cuando la suelta, el sonido que se produce es más agudo, menos apagado".¹³⁹ Este toque resulta peculiar del abridor; los golpes más graves de la caja se logran percutiendo en el centro del parche; los más agudos, golpeando en los bordes de los parches de los tres tambores.

La membrana útil puede ser una u otra. De acuerdo con la pérdida de afinación durante el toque, puede alternarse el uso de una u otra membrana. En los ejemplares más antiguos, vinculados con casas-templo de fuerte tradición religiosa, el uso de los parches tiene una significación ritual.

138 Eusebio Saldivar, n. 1913 (?). Jovellanos, Matanzas, 1982 (Diario de campo, Matanzas, 1982-1985: s.p.).

139 Marcelino Valdivia, *Cuto*, n. 1936. Trinidad, Sancti Spiritus, 1981 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).



Ejecución de tambor de bembé con dos membranas clavadas. Perico, Matanzas, 1981.

“Los tambores de bembé de dos cueros se tocan según el santo al que se le cante. Si es santo macho, se toca por donde nace, y si es santa hembra es por debajo, en el caso de la caja”.¹⁴⁰

De forma más contemporánea y en búsqueda de una mayor comodidad para los extensos toques, algunos músicos prefieren colgarse al cuello, con una correa, el tambor y golpearlo alternadamente por uno u otro parche.

También resulta muy característico en esta tipología instrumental golpear la caja de madera con el palo sujeto con la mano izquierda, “para llevar la clave”.

Una manera muy peculiar de ejecución de estos tambores se localizó en Gibara, provincia Holguín: los tambores se colocan de pie, colgados mediante una correa al cuello del tocador, percutiendo siempre con las manos (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 197); modalidad que puede estar influida por la forma de situar el ejecutante los tambores de la conga oriental.

Los tambores unimembranófonos abiertos con estacas de tensión poseen un mayor tamaño que permite al tocador de la caja permanecer de pie; inclina el tambor hacia delante y se pone a horcajadas sobre éste. El cajero golpea el parche con un percutor, to-



Ejecución de la caja y el resto de los tambores de bembé de Eugenio Lamar, Cucho. Matanzas, 1981.

mado con una u otra mano, y combina la percusión con toques a mano limpia; con el palo puede golpear en los bordes del parche y en el cuerpo del instrumento para repiquetear. Para obtener golpes graves y profundos, golpea en el centro del parche con el puño cerrado.

Es necesario señalar que para todas las tipologías, el cajero resulta un virtuoso en la ejecución, al combinar ritmos y timbres. Los tocadores de los dos tambores restantes permanecen sentados con el instrumento entre ambas piernas; así apoyándose sobre la punta y despegando los talones del piso, presionan con ambas rodillas las cajas de resonancia, las cuales elevan o bajan según los momentos de mayor expresividad del toque que se corresponden con movimientos armónicamente articulados del torso, los brazos y las piernas.

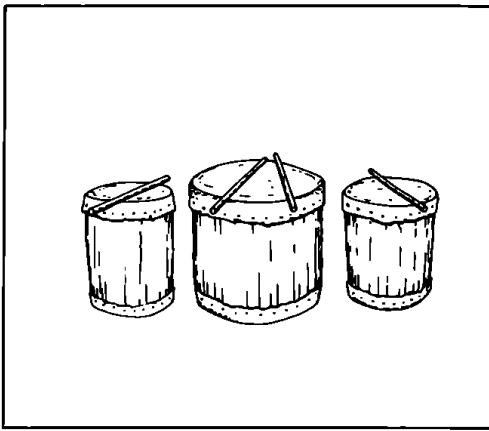
La posición y movimientos del músico sentado son similares para la ejecución de los tambores unimembranófonos con aro y llaves de tensión; éstos se tocan por lo regular a mano limpia, como cuando se sustituye cualquier tipo de tambor por la tumbadora o el bocú.

Para todas las tipologías de bembé se mantiene un orden en la colocación del juego de tambores en el local de la fiesta. En la extrema izquierda, el tambor mediano; al centro, siempre el mayor, y a la extrema derecha, el tambor más pequeño.

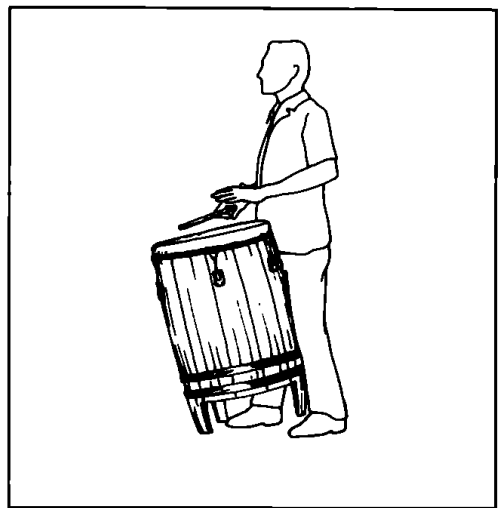
En cada toque interviene un promedio de nueve tocadores, quienes se alternan en sus funciones durante las seis u ocho horas de fiesta, además del cantante solista y el coro de mujeres. Los ejecutantes son generalmente músicos que constituyen una agrupación relativamente estable; éstos deben ser santeiros y en las casas de mayor fuerza religiosa se requiere que tengan “las manos lavadas”;¹⁴¹ es decir, haber pasado por una ceremonia religiosa previa que le permita iniciar el aprendizaje de los toques y su posterior participación en estas ceremonias.

140 Ana Barrera (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

141 Juan Drake, n. (?). Unión de Reyes. Matanzas, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).



Conjunto de bembé con dos membranas clavadas. Dibujo de Mario González, 1995.



Detalle de la ejecución de la caja del conjunto de bembé de Eugenio Lamar, *Cucho*. Dibujo de Mario González, 1995.

Función musical y social

Los tambores de bembé se tocan en las celebraciones homónimas. Éstas pueden ser de dos tipos: uno se caracteriza por su tono festivo y se produce para regocijo de los creyentes y las deidades, y otro con un marcado sentido religioso, en el cual se lleva a cabo un Oru de Igbođu con todos los requerimientos de rigor.

El primer tipo de evento se practica en las regiones en que se acostumbra a celebrar las ceremonias religiosas con los sacros tambores batá, pero donde éstos no existen, por ejemplo en la provincia Cienfuegos y en la localidad de Unión de Reyes, Matanzas, los de bembé asumen pleno carácter litúrgico. Excepcionalmente pueden emplearse, además, para los toques de Palo, de origen bantú, como sucede en Martí, provincia Matanzas, y en varios municipios de Cienfuegos y Trinidad.

Los toques y cantos de los tambores de bembé siguen el mismo orden del oru tradicional al comienzo de la fiesta; y después de completar el saludo a todos los orichas, se pasa a tocar para el santo u oricha a quien está dedicado el rito. Cada tipología instrumental presenta especificidades en lo concerniente a los toques, mientras los cantos demuestran particularidades locales.

No obstante las diferencias en el comportamiento de los toques por tipologías y regiones, existen parámetros o elementos básicos que distinguen los toques y cantos de bembé en todo el país. Este comportamiento relativamente uniforme se caracteriza por los siguientes aspectos:

- La guataca u otro idiófono de hierro inicia el toque, lo identifica y se establece como línea conductora, orientando así a los cantadores, bailadores y tocadores de tambor. Existen diferentes modelos rítmicos que asumen esta función y que pueden presentar variantes. Tal línea conductora está estrechamente

vinculada con el comportamiento metrorrítmico del canto y éste determina el modelo o la variante que ha de utilizarse.

- El segundo instrumento en incorporarse al toque es el de registro medio. Este tambor ejecuta estructuras rítmicas simples y repetitivas que sirven de base a la improvisación del tambor mayor y que, sin perder su función referencial, puede desarrollar a veces alguna ligera improvisación.
- El tercero en incorporarse es el tambor más pequeño y agudo, el cual tiene regularmente un diseño rítmico constante que guarda relación con las figuraciones del segundo y mantiene el pulso metrorrítmico del toque, con una función también conductora para el conjunto.
- La caja o tambor mayor de registro grave resulta el instrumento improvisador, y como tal presenta los grupos rítmicos de mayor variedad. Por lo general sobre un grupo rítmico estable elabora varios grupos improvisatorios, que enriquecen por las combinatorias de altura la intensidad de los sonidos, según las modalidades de ejecución que realice el músico.

En su función virtuosa, el tambor mayor o caja tiende a establecer una estrecha comunicación con el creyente bailador, pues sus toques “llaman al santo”; es decir, desempeña un papel fundamental en el proceso de posesión. La efectividad de este llamado está en correspondencia con la fortaleza y expresividad que se le imprima al toque.

A continuación ofrecemos un fragmento de un toque de bembé a Ochosi en el cual pueden observarse, a manera de ilustración, las regularidades antes expuestas.¹⁴²

142 La transcripción fue realizada por Rolando Pérez. Corresponde a un toque del grupo Ara Okó de Martí, Matanzas, 1981 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

System 1 of a musical score. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 6/8 time signature, containing a melody of eighth and sixteenth notes. The second staff is a guitar accompaniment with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some notes marked with an accent (>). The third staff is a guitar accompaniment with a bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some notes marked with an 'x'. The fourth staff is a guitar accompaniment with a bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some notes marked with an 'x'.

System 2 of a musical score. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 6/8 time signature, containing a melody of eighth and sixteenth notes. The second staff is a guitar accompaniment with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some notes marked with an accent (>). The third staff is a guitar accompaniment with a bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some notes marked with an 'x'. The fourth staff is a guitar accompaniment with a bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some notes marked with an 'x'.

System 3 of a musical score. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 6/8 time signature, containing a melody of eighth and sixteenth notes. The second staff is a guitar accompaniment with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some notes marked with an accent (>). The third staff is a guitar accompaniment with a bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some notes marked with an 'x'. The fourth staff is a guitar accompaniment with a bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some notes marked with an 'x'.

Al margen de las funciones más generales, en estos conjuntos ocurren excepciones, como: la realización de funciones improvisatorias por parte de cualquiera de los tres tambores, para aliviar la carga física y emocional que gravita sobre el cajero; la modificación del orden de incorporación al toque y la inversión funcional en los registros que lleva a una improvisación sobre el tambor más agudo, apreciándose una distribución más criolla, típicamente rumbera, asumida por el conjunto de bembé. Esta distribución rumbera del toque se ha localizado entre otros en las ciudades de Sancti Spiritus y Holguín.

Historia

La integración del conjunto de tambores de bembé es resultado de las concepciones organológicas de los grupos africanos que actuaron como portadores de esta expresión músico-danzaria y la experiencia acumulada por varias generaciones de creyentes, constructores y ejecutantes cubanos.

Por ello, si detallamos los rasgos tipológicos que personalizan estos membranófonos y sus funciones esenciales, encontramos una relación antecedente en los tambores propios de la cultura musical de los pueblos yoruba y múltiples influencias propias del proceso de interrelación cultural entre las diversas étnias africanas llegadas a Cuba, con importantes aportaciones del componente bantú.

Como la generalidad de los tambores de bembé se caracteriza por poseer parche clavado, el menos típico dentro de la tradición yoruba, resulta evidente que en ellos ha habido un proceso de evolución a través del cual se han incorporado las influencias referidas antes —específicamente congo— y cuyo punto de partida debe buscarse en un tipo de tambor con el cual estos instrumentos transformados conserven, a pesar de todo, ciertas semejanzas.

Los tambores iyésá —entre los tipos de membranófonos ortodoxos de ascendencia yoruba en Cuba— presentan mucha mayor similitud con algunas tipologías de bembé que los batá; muy en especial, con los bимembranófonos de parche clavado. Éstos sólo se diferencian de aquéllos en el sistema de tensión, pues se asemejan en ser tambores cerrados y ejecutarse con percutores de madera. La tipología de bимembranófono con cordajes de cuero a cuero en el sistema de tensión, tiene parecido con el conjunto iyésá, pero no debe descartarse la posibilidad de su inmediato parentesco con otras tipologías africanas, como los tambores dundún. De ello se infiere que con posterioridad —ya derivados de una a otra tipología— uno de los dos parches del tambor se elimina, por lo cual el instrumento deviene un unimembranófono abierto.

Al respecto resulta ilustrativo un caso de transformación sucedido en Guasimal, Sancti Spiritus,¹⁴³ don-

de los tradicionales tambores del antiguo cabildo lucumí-yesá (iyésá) han perdido uno de los cueros y, a la vez, su característico sistema de tensión por cordajes de parche a parche, para convertirse en tambores de bembé unimembranófonos abiertos de cuero clavado; en ocasiones, su ejecución es con palos y en posición horizontal y, en otras, con las palmas de las manos y en posición vertical.¹⁴⁴ Asimismo, en Jove-llanos, provincia Matanzas, subsiste cierta tradición familiar que mantiene rasgos musicales y danzarios iyésá y cuyos instrumentos son unimembranófonos abiertos de caja tubular cilíndrica y membrana clavada.

Amado Díaz, *Guantica*, importante informante y constructor de batá y gran conocedor de la música de santería en la ciudad de Matanzas, estima que “el verdadero bembé en Matanzas se hacía en Cidra con tambores de nacimiento yesá con dos parches clavados”.¹⁴⁵

En relación con la vinculación del origen de los tambores de bembé con el territorio yoruba de Ilesha, Fernando Ortiz ha expresado: “Varias veces se nos ha dado la hipótesis de que los bembé sean de los pueblos takuá o iyésá (...) Sobre todo la tesis de que los bembé son de procedencia iyésá es en Cuba la favorita y no desatendible, dada la gran difusión que hubo de los iyésá y aún se observa en las antiguas regiones azucareras de Matanzas y Las Villas” (1952-1955, v. III: 374-375).

La etapa final en la evolución de los tambores de parche clavado, resultado, a su vez, de la transformación de los tambores iyésá, es la adopción del sistema de tensión por roscas o llaves y la ya anotada asimilación a la tumbadora cubana.

El área de vigencia actual de los unimembranófonos abiertos de parche clavado, se extiende por dos regiones del país: la región centro-occidental y la sudoriental. En la primera se encuentran las provincias Habana (Güines y Nueva Paz), Ciudad de La Habana (Cotorro), Matanzas (Matanzas, Jagüey Grande, Jove-llanos, Perico, Martí, Colón, Calimete y Pedro Betancourt), Villa Clara (Placetas) y Sancti Spiritus (Sancti Spiritus y Guasimal). En la región sudoriental están comprendidas las provincias Guantánamo y Santiago de Cuba.

Los tambores bимembranófonos de parche clavado se hallan exclusivamente en Limonar y Perico, provincia Matanzas, mientras los bимembranófonos con ataduras de cuero a cuero se localizan en las áreas llanas de la provincia Cienfuegos, y los municipios de Ranchuelo y Placetas, provincia Villa Clara, y Trinidad y Sancti Spiritus, en la provincia homónima; su localización coincide con los antecedentes dundún e iyésá. Los tambores unimembranófonos abiertos de parche atado con tensión de estaca o clavijas, con influencia arará, también están circunscritos a la provincia Matanzas; sólo se encuentran en la ciudad de Matanzas y en Agramonte. En Guantánamo se conoció de la antigua existencia de tambores de bembé con tensión de amarre o estaca, resultado

143 Élsida Noguera, n. 1937. Las Tunas, ciudad, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 581).

144 Silvio García, n. (?). Sancti Spiritus, ciudad, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales. CIDMUC).

145 Amado Díaz Alfonso, *Guantica*, n. 1908 - m. 1989. Matanzas, ciudad, 1981 (Diario de campo, Matanzas, 1981: s.p.).

de la influencia de los tambores del vodú haitiano, de igual procedencia dahomeyana.

Finalmente, los tambores unimembranófonos abiertos de cuero apretado con tensión de roscas o llaves, se hallan en el área que abarca la mitad occidental de la Isla, desde la provincia Pinar del Río (San Luis, Bahía Honda, Los Palacios) hasta la de Villa Clara (Sagua la Grande), pasando por Habana (Güines), Ciudad de La Habana (Guanabacoa) y Matanzas (Matanzas, Unión de Reyes, Colón, Calimete y Martí) y difundidos recientemente hacia las provincias Camagüey y Holguín en la mitad oriental de Cuba. La semejanza tipológica de estos tambores con las tumbadoras, hace inferir que, en su etapa precedente —abarrilado, de cuero clavado—, el tambor de bambé recibió las ya referidas influencias congo y de hecho se sitúa entre los antecedentes del membranófono cubano.

Las funciones actuales de los tambores de bambé han salido del estricto ámbito de la religiosidad de la santería. En la región oriental del país, el bambé y su heterogéneo conjunto de tambores están vinculados con formas muy modificadas de la santería, el “espiritismo cruzado”, el Palo y otras manifestaciones del catolicismo popular. Estos conjuntos pueden estar integrados por:

- una tumbadora, un bocú y un taburete,¹⁴⁶
- dos tumbadoras y un chequeré,¹⁴⁷
- tres tumbadoras,¹⁴⁸
- una tumbadora y dos bocuces,¹⁴⁹
- un batá y dos tumbadoras.¹⁵⁰
- una tumba francesa, un bocú y una tumbadora.¹⁵¹

La utilización de tambores de tumba francesa para tocar bambé en el municipio de Sagua de Tánamo y en general de todo el este de la provincia Holguín, data de la década del 50 (1952 al 1954, aproximadamente). En esa época sólo se usaban las tumbas y posteriormente comenzaron a combinarse con tambores más modernos y con tambores radá para tocar en los bambé haitianos y en las fiestas del 4 y 17 de diciembre para Santa Bárbara y San Lázaro, respecti-

vamente, los días de celebración más importantes del año en que intervienen los conjuntos de bambé.

Un aspecto de marcado interés resulta la denominación, en la propia región oriental, de conjuntos de bambé a grupos de instrumentos que combinan algunas características del conjunto de ascendencia africana con instrumentos típicos del intenso ambiente sonero de esta porción del país. Así tenemos el empleo pasado y actual, en menor medida, del bongó —clavado y de tortor—. Estos bongoes pueden acompañarse de tumbadoras o bocuces. Algunos de los conjuntos más interesantes están integrados por:

- dos bocuces, tres, guitarra, maracas, claves y azadón,¹⁵²
- tres tumbadoras, dos quintos (bocú), guitarra, maracas y güiro¹⁵³ y
- dos bocuces, tres y maracas.¹⁵⁴

Estos conjuntos, típicos para los “bambé de San Lázaro”, muestran un fenómeno de acriollamiento sonoro, muy contemporáneo, resultado de la interinfluencia de las tradiciones musicales religiosas y laicas.

Una tendencia actual que va ganando significación es la desritualización del conjunto y su circunscripción; “se toca bambé con los tambores que aparezcan o que cada cual traiga”,¹⁵⁵ o sea, el ya referido bambé sato o tambor de sao. En algunas localidades de la provincia Habana, los informantes señalan que esta modalidad existe desde hace muchos años como una forma de diversión popular muy asociada a la rumba, en la cual “cualquiera (creyente o no) puede coger una o más tumbadoras, las que aparezcan, una guataca, una maraca y a veces un güiro, lo que sea, y se tocaba para bailar y acompañar cantos ‘inventados’ con letra mezclada entre español y lucumí”.¹⁵⁶

Todo lo apuntado nos lleva a pensar en una paulatina y hasta acelerada desaparición de los conjuntos de bambé más ortodoxos y el paso a una festividad de carácter más abierto desde el punto de vista religioso y musical.

146 Francisca Galano Legrá, n. 1919. Moa, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 7).

147 Bohemia Abat Silva, n. 1912. Antilla, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 93).

148 Virgilio Rodríguez Badia, n. 1900. Nuevitas, Camagüey, 1989 (Diario de campo, Camagüey, 1989: 132).

149 Félix Navarro, n. 1955. Santiago de Cuba, ciudad, 1983 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

150 Élsida Noguera (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 581).

151 Wiston Graham Renall, n. 1942. Frank País, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 41).

152 Wiston Graham Renall (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 42).

153 Aleyda Molina Palacios, n. 1918. Banes, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 87).

154 José Sacarlás Abdel Reinos, n. 1907. Moa, Holguín, 1988 (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 4).

155 Wiston Graham Renall (Diario de campo, Holguín-Granma-Las Tunas-Santiago de Cuba, 1988: 41).

156 Osiris Díaz Forte, n. 1945. Batabanó, Habana, 1986 (Diario de campo, Habana-Ciudad de La Habana, 1985-1986: s.p.).



Foto: María Elena Vinuesa González

Ndimbu colocado sobre el parche del tambor de makuta denominado ngoma del cabildo Congo Kunalungo. Sagua la Grande, Villa Clara, 1985.



Detalle de la cuerda encima del parche del premier de la tumba francesa La Pompadú. Guantánamo, 1986.



Conjunto de la sociedad de tumba francesa La Pompadú, Guantánamo, 1986.

Tambor radá. Santa Cruz del Sur, Camagüey, 1986.

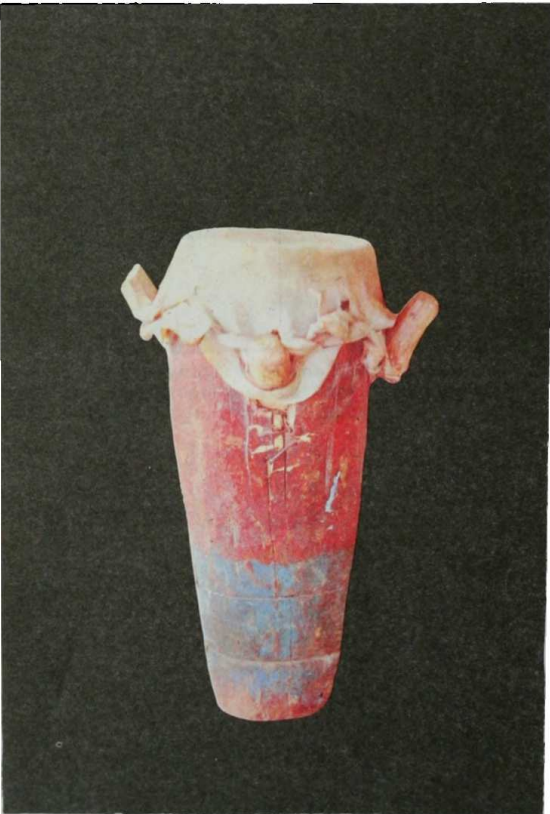


Foto. Laura Vilar Álvarez



Tambor radá, perteneciente al grupo Los Cosiá. Guantánamo, 1986.

Foto. Ana V. Casanova Oliva



Conjunto instrumental y ejecución de Tambor radá del grupo haitiano La Flor de Rosa, Holguín, 1989.

Detalle del sistema de tensión del tambourin. Camagüey, 1989.

Foto. Laura Vilar Álvarez





Tambor nagó. Las Tunas, 1988.

Foto Raúl Díaz



Tambora del cabildo Carabali Olugo. Santiago de Cuba, 1987.



ISBN 959-06-0279-7



9 789590 602795