

bIBLIOTECA
dIGITAL

LA MÚSICA ENTRE ÁFRICA Y AMÉRICA

A MÚSICA ENTRE ÁFRICA E AMÉRICA
MUSIC BETWEEN AFRICA AND THE AMERICAS

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MONTEVIDEO
2013

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

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

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

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

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

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

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

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2013.

Edición digital, 2014.

© 2013, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2013, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-231-4 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

EL LEGADO AFRICANO EN LOS INSTRUMENTOS Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL CUBANA

Introducción

La publicación en 1997 del *Atlas de los instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*,¹ basado en una amplia expedición a cada uno de los 169 municipios del país, que tomó como referencia cuanti-cualitativa cada una de las entonces catorce provincias, puso en evidencia – entre muchos aspectos – la significación y actualidad del legado africano en los instrumentos y conjuntos instrumentales de la música popular tradicional cubana.

Esta obra actualizó el estado del conocimiento con una muestra nacional, por primera vez, y valoró el aporte que representó durante la primera mitad del siglo XX la magna obra de Fernando Ortiz² que – entre diversas fuentes – sirvió de referencia comparativa con las contribuciones de otros autores y especialmente de los testimonios que sirvieron de fuentes para el referido Atlas.

En este contexto temático es adecuado insistir que estos instrumentos y sus respectivos conjuntos instrumentales no fueron traídos por los africanos esclavizados cual objetos mudados de un continente a otro. El carácter omni-noso de la trata esclavista moderna solo permitió el traslado de personas convertidas en bienes muebles para el mercado capitalista en las Américas y el Caribe. Tanto los instrumentos como los conjuntos instrumentales formaban parte de la sabiduría, de la memoria y de la capacidad de reproducirlos en

1 Véase Eli Rodríguez, Victoria; et al. *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*. Editorial de Ciencias Sociales y Ediciones Geo, 3 tomos, La Habana, 1997.

2 Véase Ortiz, Fernando. *Los instrumentos de la música afrocubana*, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 5 v., La Habana, 1952-1955.

otro contexto y en condiciones comúnmente hostiles, con maderas, pieles y metales de cada lugar, debido a la necesidad de expresar, mediante la música, la danza, la oralidad, las comidas y bebidas, las formas no verbales de comunicación, todos los referentes culturales de los muy diversos lugares de origen.

Frente a los criterios de extrapolación o de prolongación simplista de África a las Américas y el Caribe, cual un trasplante estirable como un chicle, es conveniente resaltar las múltiples transculturaciones efectuadas durante siglos, según las diversas oleadas migratorias forzadas, la inevitable pérdida de elementos precedentes y la ingeniosa capacidad creativa para adecuar múltiples elementos culturales en los nuevos espacios.

En el caso de Cuba, se ha podido correlacionar este legado organológico y grupal con diversos componentes étnicos africanos y su variada influencia.

De acuerdo con la amplia diversidad de fuentes consultadas, desde la primera mitad del siglo XVI hasta hoy, se han localizado hasta el presente 1219 denominaciones de esclavos (africanos y criollos) cuya inmensa mayoría (95,33 %) proceden del sur del Sahara, en menor medida de las Américas y el Caribe (3,77 %) y del Norte de África y Europa (0,90 %).

De las anteriores denominaciones hemos podido identificar y clasificar 86 etnónimos propiamente subsaharanos, los cuales se corresponden con las zonas estudiadas de la manera siguiente:

Zona	Total	%
I. Entre Cabo Blanco y Cabo Las Palmas, correspondiente a las costas e interior de Mauritania, Cabo Verde, Senegal, Malí, Gambia, Guinea-Bissau, Guinea, Sierra Leona y Liberia	29	33,72
II. Costa de Oro, se corresponde con el área de Costa de Marfil, Ghana y Burkina Faso.	7	8,13
III. Costa de los Esclavos, abarca los actuales territorios de Togo, Benin, Nigeria, Camerún y Guinea Ecuatorial.	19	22,09
IV. Entre Cabo López y Cabo Negro, que es una parte significativa del área bantú, abarca los territorios de Gabón, Congo, República Democrática del Congo y Angola.	27	31,39
V. Costa Oriental, entre Mombasa y Zitundo, en la delimitación de los territorios de Tanzania, Mozambique y Madagascar.	4	4,67
Total	86	100,00

Aunque la zona I representa más de un tercio de la diversidad de etnónimos, los nexos históricos y comerciales durante la trata moderna de esclavos entre las zonas III y IV constituyen más de la mitad en la diversidad de etnónimos identificados, lo que se relaciona muy directamente con la mayor intensidad de los influjos culturales procedentes de las cuencas fluviales de los ríos Níger y Congo, respectivamente.

La diversidad de los etnónimos identificados no se corresponde necesariamente con el monto, el ritmo ni la intensidad de la inmigración trasatlántica o transamericana y caribeña forzada, sino con los modos de denominar a los sujetos esclavizados para someterlos a los intereses del comercio trasatlántico, transamericano y caribeño.

Muchos de los referidos etnónimos, debido a la escasa representación cuanti-cualitativa de africanos, no han trascendido a la cultura nacional cubana debido a múltiples razones: su presencia excepcional o muy escasa, la temprana mortalidad, la discontinuidad inmigratoria, la baja o nula reproductividad biológica, la disolución por asimilación en el contexto de los barracones de esclavos con mayor representatividad étnica de otro u otros grupos, los matrimonios mixtos en los que predominan mujeres nacidas en Cuba, y la ausencia de asociabilidad institucional en el contexto urbano.

Por el contrario, la constante e intensa representación cuanti-cualitativa de grupos humanos identificados genéricamente como *arará*, *congo*, *carabalí* y *lucumí* ha tenido una influencia predominante en la conformación de la herencia africana en la cultura nacional de Cuba; especialmente a través de la asociabilidad institucional de los cabildos de africanos y descendientes, que a su vez sirvieron de base para la formación de redes de familias religiosas con un carácter abierto a la participación social de sus cadenas intergeneracionales y del resto de la población cubana.

Se ha podido determinar, en primer lugar (según las áreas estudiadas en África) que las denominaciones étnicas de los africanos en Cuba se relacionan principalmente con topónimos e hidrónimos que designan e identifican los territorios y áreas fluviales o marítimas de procedencia, respectivamente; en segundo lugar se corresponden con los etnónimos y linguónimos, o ambos, según las personas o grupos reconocidos por su pertenencia

o filiación étnica y/o lingüística; y en tercer lugar con la reventa procedente del propio continente americano y las islas del Caribe.

Se ha evidenciado que las denominaciones de los africanos en Cuba han sido identificadas principalmente a través de los vocablos transcritos en las lenguas de los países participantes en el tráfico esclavista, pues el estudio de las lenguas africanas vinculadas con el comercio de esclavos ha sido un proceso más reciente que depende del conocimiento y sistematización de la cultura de tradición oral en África.

La posibilidad de identificar y clasificar la mayoría de las denominaciones de esclavos africanos existentes en Cuba se corresponde con la alta capacidad de resistencia y supervivencia de los pueblos subsaharanos involucrados en el gran holocausto trasatlántico, lo que permite trazar las vicisitudes de la ruta de los esclavos, así como la complejidad y riqueza de su legado a los pueblos de las Américas y el Caribe.³

De los instrumentos idiófonos que actualmente se emplean hay referencias al origen africano por estudios comparados o evidencias de su reproducción en otro contexto con variantes diversas y según el orden clasificatorio en las *claves*, el *catá*, las campanas: *agogo*, *ekón* y *ogán*, la *jícara de jobá*, el *chachá*, los *erikundi*, el *acheré*, las *marucas*, el *giuro*, *agbe* o *chequeré*, el *giuro* o *guayo*, la *quijada* y la *marímbula*, es decir, doce de los dieciocho tipos de instrumentos que hoy se encuentran en uso.

En el caso de la amplia variedad de instrumentos membranófonos también hay evidencias demostradas de su origen africano, según el orden clasificatorio, en los tambores *yuka*, *makuta*, *biankomeko*, los de las *tonadas trinitarias*, *arará*, *olokun*, *tumba francesa*, *tabona*, *radá*, *tanbourin*, *nagó*, *bembé*, *batá*, *iyésá*, *dundún*, *gangá*, *palo*, *tumbadora*, *bocú*, *bongó* y *kinfuiti*. Esta situación evidencia una amplia diversidad de instrumentos que al correlacionar las formas de las cajas con sus respectivos sistemas de tensión nos aporta cuarenta y cinco tipos de instrumentos membranófonos.

A diferencia de las clases de instrumentos musicales anteriores, entre los cordófonos solo hay referencias a la *tumbandera* o *kaolin* y entre los aerófonos hay referencias al empleo del *guamo* o *lanbí* y al *basín*.

3 Véase Jesús Guanche. *Africanía y etnicidad en Cuba. Los componentes étnicos africanos y sus múltiples denominaciones*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2009:193-195.

Idiófonos

Una muy apretada síntesis de sus respectivas características nos permite constatar su cualidad organológica y sus referentes africanos:

Las *claves* son un 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). En el ensayo *La clave xilofónica de la música cubana*, Fernando Ortiz refiere 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» (1984: 73). El uso 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 de África y de las *tejoletas* de los galeotes blancos de Andalucía» (Ortiz, 1984: 78). Evidencias más particulares del empleo de palitos sonoros en áreas específicas del continente africano se exponen por Ortiz, cuando se remite a otros autores como: *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. Lenz, 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). Hoy las claves se usan en todo el país, y se encuentran entre los instrumentos de mayor empleo en la práctica musical folclórico-popular cubana.

El *catá* es un 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) 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) 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).

Como expresara Ortiz, el catá «es un aporte de la cultura bantú» a la cultura cubana (1952-1955, v. III: 141), lo que se evidencia en sus características organológicas y en los testimonios que ubican su uso más antiguo en interpretaciones propias del asentamiento congo en Cuba, donde 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, 1988: 6). El catá constituye un ejemplo más de los instrumentos de antecedente afrosahariano 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.

Las campanas *agogo*, *ekón* y *ogán* 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 (111.242.23). El *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). El uso del hierro como material sonoro para la construcción de instrumentos musicales, es 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 da Montecucolo 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 (1959: 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.

La *jícara de jobá* es un idiófono de golpe directo, de percusión, en forma de vaso o recipiente, de cáscara, independiente (111.243.1) o en juegos (111.243.2), con resonador. El instrumento consiste en colocar una o más cáscaras semiesféricas – jícaras – 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 percutir sobre esa área con una o dos varillas de madera. En el recipiente con agua pueden colocarse de una a tres jícaras, las cuales se percutirán por sus respectivos ejecutantes de manera independiente o por un solo tocador, en forma de juego. En su estudio acerca de la jícara de jobá, Fernando Ortiz demuestra 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,⁴ al norte de Nigeria, quienes en la música

4 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).

de sus ritos animistas incluyen, «junto con un violón y unas maracas [...] algunas calabazas, jícaras o güiros boca abajo, sobre la convexidad de cuya tez, se percute con sendos hacecillos de varillas» (1952-1955, v. III: 173); los ibibio situados al sur de Nigeria, en la región del Calabar, quienes poseen en su lengua efik la voz *ntibi* 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).

El *chachá* es un 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). A partir de la 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 origen dahomeyano – asentados desde el siglo XVII en las plantaciones y ciudades del occidente. 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». ⁵ La

5 Conrado Abreu Romero, n. 1917. Cienfuegos, ciudad, 1982 (Col. Dpto. Investigaciones Fundamentales, CIDMUC).

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 del África Subsahariana resulta muy fuerte la presencia de los sonajeros metálicos. En Angola, por ejemplo, «al conjunto instrumental Patenga, acompañante de las danzas y cantos de dibango, se le añaden las *sangu*, idiófonos de sonajas 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 bailarines 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.

Los *erikundi* 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). Es indudable la ascendencia africana de este instrumento que, con ligeras variantes constructivas y terminológicas, se localiza en toda el África Occidental Subsahariana. 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-Lexikon...*, 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 semi-bantú, 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, pues hoy es propia de los abakuá y de los cabildos carabalí isuama y olugo.

El *acheré* es un 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 (112.13 1.2). 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. El principio constructivo de estos instrumentos consistentes en sonajas de vaso vegetal puede habernos 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, está presente en la santería cubana. Posiblemente, el *acheré* se haya manifestado desde el siglo XVII en conjuntos de bembé. En su 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 gjiira*» (*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, es usual la presencia del *acheré* en los conjuntos de bembé con tambores bимembranófonos 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 función religiosa.

Las *maracas* son 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). Junto con sus cualidades generales y sus referencias a las culturas originarias de América, 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. ⁶ 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.

El *güiro*, *agbe* o *chequeré* 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 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). 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 Malí 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 y mujeres procedentes de la casi totalidad de los países antes enumerados. Sin embargo, de todos ellos, su vínculo con los individuos reconocidos mayoritariamente como lucumí, de mayoría yoruba, se erige como el más decisivo, en especial, por la utilización de estos instrumentos en las ceremonias de santería.

6 Fecha aproximada que establece en sus investigaciones Danilo Orozco, vol. I, *Antología del son*. Siboney LD 286 y 287.

El *güiro* o *guayo* 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 restriega una baqueta o varilla (112.22). 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. 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 hechos 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 *tirano*, formado por el tallo seco de *Upoibia 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 *changüü* en el Congo (1687)» incluida por Fernando Ortiz en *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*,⁷ demuestra la existencia de instrumentos similares, aunque de mayores dimensiones y confeccionados a partir de un fruto

7 Esta ilustración fue tomada de la obra *Istorica descrizione de'tre regni Congo, Matamba et Angola situati nell' Etiopia inferiore occidentale e delle missioni apostoliche esercitateu di religiosi Capuccini* (1687), de Giovanni Antonio Cavazzi da Monteccuolo.

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 designar 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,⁸ en contraposición al posterior poblamiento africano de procedencia yoruba.

La *quijada* es un idiófono de golpe indirecto, consistente en el empleo en funciones musicales del maxilar inferior de un animal solípedo⁹ 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). Hasta la publicación del referido Atlas 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* del siglo XX, sin antecedente alguno fuera de Cuba ni de tiempos antañeros» (Ortiz, 1952-1955, v. II: 182). No obstante, Fernando Ortiz 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,

8 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 tasa estadística que aparece en el artículo «Esclavos africanos en La Habana del siglo XVI», de Gloria García, 1982.

9 Solípedo se llama a los mamíferos perosidáctilos de cabeza alargada y con un solo dedo cubierto por una pezuña en cada pata.

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 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).

La *marímbula* 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. 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 Montandon, Curt Sachs, Kirby, Hornbostel, Anckermann, Soderberg 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.

La identificación de sus variados antecedentes africanos no es óbice para valorar la presencia actual de estos instrumentos como parte de la música cubana debido a la variedad morfológica y amplitud de sus repertorios.

Membranófonos

Los tambores *yuka* son tres membranófonos de golpe directo con caja de madera tubular cilíndrica abierta, independiente, con la membrana tensada y clavada en uno de los extremos de la caja de resonancia (211.211.11-7). Estos instrumentos tienen un claro antecedente bantú, pues durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX, la práctica sociorreligiosa identificada como *yuka* constituyó el complejo músico-danzario más conocido en el área centro-occidental de Cuba. Estos tambores, peculiares por la forma cilíndrica de sus cajas y clavado en el borde de la membrana, se relacionan directamente con algunos de los modelos estudiados por Olga Boone en el antiguo Congo Belga, hoy República Democrática del Congo, en particular lo que denomina forma ecuatorial, considerada por ella como la más simple y próxima al tronco del árbol.

Los tambores *makuta* son membranófonos de golpe directo con las siguientes variantes:

- 1) De caja de madera tubular cilíndrica, abierta, independiente, con la membrana tensada y clavada en uno de los extremos de la caja de resonancia (211.211.11-7);

- 2) De caja de madera tubular cilíndrica, abierta, independiente, con la membrana apretada mediante un sistema de aros y llaves de tensión (211.211.11-9221);
- 3) De caja de madera tubular abarrilada, abierta, independiente, con la membrana tensada y clavada en uno de los extremos de la caja de resonancia (211.221.11-7);
- 4) De caja de madera tubular abarrilada, abierta, independiente, con la membrana apretada mediante un sistema de aros y llaves de tensión (211.221.11-9221); y
- 5) De caja de madera tubular cilíndrica, abierta, independiente, con la membrana atada con sogas 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).

Estos tambores tienen su antecedente en los membranófonos de tensión del cuero clavado, que según expresa Bernhard 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, Hefl. 1:94). En sus estudios sobre los tambores del antiguo Congo Belga y de Ruanda-Urundi, Boone corrobora el criterio de Ankermann. Los estudios realizados posteriormente por colegas del CIDMUC en Angola, comprobaron este sistema de tensión en las provincias de Zaire y Uige, cuya composición étnica fundamental es bacongo y ambundu (Vinueza y Pérez, 1986, no. 8: 67-88).

Los tambores identificados como parte del conjunto instrumental *biankomeko* son cuatro unimembranófonos de caja tubular cilíndrica o cónica, abiertos, independientes y con la membrana sujeta y tensada por 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). Los tambores y el conjunto *biankomeko* es el más

importante ejemplo de la influencia del área del Calabar, al suroeste de Nigeria y sureste de Camerún, en la música popular tradicional cubana. Este tipo de agrupación se extendió desde la tercera década del siglo XIX por áreas cercanas a las zonas portuarias de La Habana y Matanzas. Forma parte consustancial de las asociaciones masculinas *abakuá* y sus prácticas religiosas, que tienen sus antecedentes directos en diversos elementos de sociedades análogas de los ibo, ibibio, idjo y ekoi.

Los tambores de las *tonadas trinitarias* son tres membranófonos de golpe directo, de caja tubular cilíndrica, abierta, independiente, 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). Este sistema de tensión denota un evidente origen en el área del Calabar, de modo particular los esclavos ibo, ibibio y los reportados como «carabaló», cuya presencia en los archivos parroquiales de esta localidad es superior al 14 % de los africanos registrados (Guanche, 2008: 84). En una obra de Samuel Akpabot sobre la música del pueblo ibibio se observan los tambores tensados mediante cuñas parietales, que evidencian las semejanzas entre los tambores largos o *nting* y el *bonkó enchemiyá* de Cuba y los cortos o *ekomo*, coincidente con los *enkomo* abakuá y con los de las tonadas trinitarias.

Los tambores *arará* son membranófonos de golpe directo, de caja tubular en forma de copa o cilíndrica, abierta, independiente y con la membrana apretada por soga o por un aro de cáñamo grueso que se tensa mediante tirantes de soga enlazados en zigzag 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 instrumentales de Matanzas se emplea un membranófono de golpe directo, de caja tubular cilíndrica, y con la membrana clavada (211.211.11-7). Estos tambores tienen sus antecedentes directos en los pueblos principales de Benin (fon) y Ghana (ewé) y otros grupos vecinos como los achanti y los yoruba. En el caso de Cuba, la formación de cabildos de africanos y descendientes fueron la vía fundamental para preservar en los contextos urbanos estas tradiciones culturales. Los cabildos registrados como *arará* datan del siglo XVII y fueron expandiéndose desde La Habana hacia Matanzas, Cienfuegos y Santiago de Cuba.

Los tambores *olokun* son cuatro membranófonos de golpe directo, de caja 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 tensión con las estacas que se introducen perpendicularmente en la región media superior de la caja de resonancia (211.261.11-92125). Si bien estos tambores poseen sus antecedentes morfológico y funcional en los tambores de copa propios de la región centro sur de Nigeria, Benín, Ghana y Togo, se corresponde con el área de asentamiento de los *egbado* de stirpe yoruba, conocidos en Cuba como *egguado* o *egbado*. En Nigeria el culto a Yemayá tiene dos centros importantes: Abeokuta, antigua capital de los *egba*, y en la ciudad de Benín, habitada originalmente por los *edo*. Sin embargo en Cuba el culto a Olokun, el oricha del mar, es asumido como uno de los caminos o avatares de Yemayá.

Los tambores de *tumba francesa* son dos o tres membranófonos de golpe directo, de caja tubular cilíndrica, abierta, independiente y con la membrana apretada por un aro y tensada mediante tirantes de sogas enlazados en zigzag 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 estirado (211.211.11-92125). Aunque esta manifestación músico-danzaria en Cuba procede de la migración de africanos y descendientes, tanto esclavos como libertos, tras la Revolución haitiana, son resultado de la creación y proliferación de *Sociedades de tumba francesa* desde Pinar del Río hasta Guantánamo. En ellas se mezclan los bailes de cuadros y de parejas franceses, con los bailes improvisatorios frente al tambor principal (*premier*) propios de las tradiciones *fon*, que a su vez se simbolizan en la protección al bailaror (*fronté*) con los pañuelos de colores alusivos a los *loa* del vodú. Esta es una original recreación americana de expresiones europeas y africanas en un nuevo contexto. Esta manifestación, aun vigente, fue declarada por la UNESCO en el 2003 «Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad». Existen actualmente tres expresiones: La Caridad de Oriente, en Santiago de Cuba; Santa Catalina de Risis, en Guantánamo y la de Bejuco, en Sagua de Tánamo, Holguín, única con ubicación rural.

Los tambores de *tabona* 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). Las actividades músico-danzarias de *tabona* fueron también resultado de los inmigrantes de Haití, desde fines del siglo XVIII e inicios del XIX. Tanto las características morfológicas de los instrumentos como el sistema de tensión se corresponden con el área ewé-fon común en el actual Benín. Posee una cualidad más abierta y festiva que el orden establecido para las ceremonias de tumba francesa, ya que puede ser de carácter traslaticio como las congas y no depender de locales o sitios establecidos previamente.

Los tambores *radá* son tres membranófonos de golpe directo con morfologías y sistemas de tensión que permiten establecer ocho variantes tipológicas:

- 1) de caja tubular cilíndrica, abierta, independiente y con la membrana clavada con estacas de madera (211.211.11-7);
- 2) de caja tubular cilíndrica, abierta, independiente y con la membrana atada por soga y tirantes de igual material, que se enlazan en zigzag a estacas que se introducen perpendicularmente en la región media superior de la caja de resonancia (211.211.11-86);
- 3) de caja tubular cilíndrica, abierta, independiente y con la membrana apretada por un aro y tirantes de soga 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);
- 4) 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);
- 5) de caja tubular cónica, abierta, independiente y con la membrana clavada por estacas de madera (211.251.11-7);
- 6) de caja tubular cónica, abierta, independiente y con la membrana apretada por un aro y tirantes de soga que se enlazan en zigzag a estacas de tensión, que se introducen perpendicularmente en la caja de resonancia (211.251.11-92125);

- 7) de caja tubular cónica, abierta, independiente y con la membrana apretada por un sistema de aros y llaves metálicas de tensión (211.251.11-9221); y
- 8) de caja tubular de copa, abierta, independiente y con la membrana clavada con estacas de madera (211.261.11-7).

Estos instrumentos membranófonos y sus variaciones son parte esencial del conjunto instrumental de *radá* que forma la práctica del vodú en Cuba. Las obras de Courlander, Métraux y Lamartinière sobre las ceremonias de vodú refieren cinco tipos de conjuntos instrumentales identificados como: *radá*, *petró*, *congó*, *ibo* y *nagó* y este es uno de ellos. También queda claro la influencia *fon* en este tipo de práctica religiosa y musical.

El *tanbourin* o *tambourin* es un membranófono de golpe directo, con la caja en forma de marco, en la que se insertan chapillas de metal a manera de sonajas. Este instrumento posee tres sistemas de tensión:

- 1) membrana apretada por un aro al cual están atadas sogas que penetran hacia su interior por los distintos orificios que presenta el marco. Estas van apretándose hacia el eje de la circunferencia donde se efectúa el amarre. En las ligaduras de tensión se ensartan opcionalmente unos cascabeles (211.311.11-92121);
- 2) membrana apretada por un sistema de aro y llaves metálicas de tensión. En el interior de la caja están soldadas unas barras de alambión dobladas en forma triangular, creando un sistema estrellado en el interior del instrumento (211.311.11-9221); y
- 3) membrana apretada por un aro al cual están atadas sogas que penetran hacia su interior por los distintos orificios que presenta el marco. Entre estas sogas y el marco están colocadas las cuñas parietales de tensión (211.311.11-12).

La referencia más antigua a este instrumento se ubica hacia fines del siglo XIX en Santiago de Cuba «como cosa de *negros franceses* o de *franceses de la calle del Gallo* que eran ricos y de rango» (Ortiz, 1952-1955, v. IV: 101). Si bien morfológicamente es una versión del *tambour basque* o pandereta introducida

por los franceses en Haití, los sistemas de tensión son propios de otros tambores de estirpe africana readecuados al nuevo contexto. Observaciones de campo posteriores también ubican al *tambourin* como parte del conjunto instrumental del *Bande rará* o fiesta procesional de la semana santa haitiana (Guanche y Moreno, 1988:118).

El tambor *nagó* es un membranófono de golpe directo, con la caja en forma tubular cilíndrica o cónica, abierta, independiente, con la membrana sujeta y tensada según las siguientes variantes tipológicas:

- 1) membrana atada mediante sogas 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);
- 2) membrana apretada mediante 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 (211.221.11-92125);
- 3) membrana apretada por un aro de alambre tensado hacia abajo por tirantes del mismo material que 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 de forma giratoria, enrollando, a manera de torniquete, los alambres de tensión (211.211.11-92124);
- 4) 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 se observa en instrumentos de caja tubular cilíndrica o cónica (211.211.11-7) y (211.251.11-7); y
- 5) membrana apretada por un sistema de aro y llaves metálicas de tensión (211.211.11-9221).

La presencia de los tambores *nagó* en Cuba es parte del legado haitiano y sus prácticas musicales, danzarias y religiosas en general. Se vincula con la

jerarquía de los *loa* del vodú en las ceremonias radá y petró, aunque en Cuba ha sido simplificado debido a las condiciones sociales de las migraciones haitianas a inicios del siglo XX y la necesidad de readaptar a los lugares de asentamiento sus actividades sociorreligiosas.

Los tambores de *bembé* son membranófonos de golpe directo que se presentan con las siguientes tipologías:

- 1) de caja 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).
- 2) de caja tubular cilíndrica, con dos membranas de percusión independientes, clavadas a la caja de resonancia (211.212.1-7).
- 3) 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 zigzag, 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).
- 4) 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 zigzag 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).
- 5) de caja tubular cilíndrica, abarrilada o cónica, abierta, independiente, con la membrana apretada por un sistema de aros y llaves metálicas de tensión (211.221.11-9221), (211.222.11-9221) y (211.251.11-9221).
- 6) de caja tubular cilíndrica, abarrilada o cónica, abierta, independiente y con la membrana atada por soga 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 conjuntos de tambores de bembé, este conjunto instrumental se caracteriza por su amplia heterogeneidad y el uso de otros membranófonos de diversos conjuntos instrumentales, con funciones religiosas o festivas, entre los cuales resaltan la tumbadora y el bocú. Debido a la diversidad de formas estos tambores integran influjos congo y yoruba recontextualizados en un nuevo medio y para satisfacer tanto necesidades religiosas como recreativas. La propia terminología *bembé* representa un vocablo yoruba alusivo a la festividad que sigue a las ceremonias religiosas.

Los tambores *batá* son tres bимembranófonos de golpe directo, con caja de madera en forma clepsídrica o de reloj de arena. Sus dos membranas hábiles de distintos diámetros se percuten en juego y están apretadas por un aro y tensadas por correas o tirantes de cuero o cáñamo que van de uno a otro parche en forma de N. Este sistema de tensión está unido y atado al cuerpo del tambor por otro sistema de bandas transversales que rodean la región central de la caja de resonancia (211.242.2-92121). Este conjunto, así como cada uno de sus instrumentos y los procesos de consagración religiosa de sus ejecutantes es un vivo ejemplo del legado yoruba a la cultura musical cubana.

Los tambores *ijesá* son membranófonos de golpe directo, con caja de madera tubular cilíndrica, con dos membranas, de las que solo una se percute durante la ejecución. Sus membranas están atadas o apretadas por sogas y tensadas por medio de un cordaje transversal, que forma una especie de red y que se ajusta con varias vueltas de soga alrededor de la región central de la caja de resonancia (211.212.1-8121) y (211.212.1-9121). Este es otro ejemplo de legado yoruba de la región de Ilesha, actual ciudad del suroeste de Nigeria, en el estado de Ondo. Sus miembros iniciales, antiguos esclavos ya libertos, formaron un cabildo en 1854 en la ciudad de Matanzas.

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

tambores del conjunto es el *ganga* o *guengue*: membranófono de golpe directo, con caja de madera tubular en forma de reloj de arena, con dos membranas de igual diámetro que se percuten en juego, atadas con una cuerda de cáñamo y tensadas con tirantes de igual material que enlazan ambos parches y se ajustan con bandas transversales de tensión (211.242.1-8121). El cuarto tambor es el *requeté* o *cazuela*: unimembranófono de golpe directo con caja semiesférica con la membrana atada y tensada por cuerdas de cáñamo que forman un rodete en la parte inferior de la caja de resonancia; entre este rodete y la superficie de madera se ajustan cuñas parietales de tensión (211.11-8523). Este tipo de tambor vigente en el cabildo de San Roque en Palmira, Cienfuegos y en La Divina Caridad de Cienfuegos, también se emplea en el área yoruba y en otras partes de la región, lo que corrobora las opiniones de Ortiz acerca de la procedencia étnica oyó o takuá (nupe).

Los tambores *gangá* son membranófonos de golpe directo con caja tubular cilíndrica y dos membranas de percusión independientes durante la ejecución. El sistema de tensión de los dos juegos de tambores localizados en Cuba, presenta como característica común la atadura de la membrana con cáñamo y tirantes o ligaduras de tensión de parche a parche. Un elemento diferenciador radica en el empleo o no de bandas transversales de tensión (211.212.1-81219 y (211.212.1-811). Según las características de este conjunto instrumental los tambores que posee el cabildo *gangá longobá* de Matanzas son propios entre los *bulom* (*bullom*, *bulem*, *bullum*, *kafu*, *sherbo*, *amapa*, *mampua*), grupo muy relacionado con los *kisi* de Sierra Leona.

Los tambores de *palo* o *ngoma* son un conjunto de dos a cuatro tambores con las siguientes variantes tipológicas:

- 1) de caja tubular cilíndrica o cónica, abierta, independiente y con la membrana clavada (211.211.1-7) y (211.251.1-7);
- 2) de caja tubular abarrilada, abierta o cerrada, independiente y con la membrana clavada (211.221.1-7) y (211.221.21-7);
- 3) de caja tubular cilíndrica o abarrilada, abierta, independiente y con la membrana apretada por aro y llaves de tensión (211.221.1-9221) y (211.221.11-9221); y

- 4) de caja tubular cilíndrica, abierta y membrana atada con soga y tirantes que se enlazan a un enrollado de igual material, situado en la región media superior de la caja de resonancia y que se ajusta con cuñas parietales de tensión (211.211.1-8523).

Estos tambores están considerados más como los usados por los pale-ros o tatangangas en sus ceremonias y también acompañan al tambor kin-fuiti y tienen sus antecedentes en el área del Congo, pero actualmente cada uno de los tambores que componen el conjunto posee denominaciones en español, según la función musical de estos. También se usan en actividades festivas más allá de los procesos invocatorios a los difuntos.

La *tumbadora* es un membranófono de golpe directo con las siguientes variantes tipológicas:

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

Aunque es el prototipo de membranófono cubano común en todo el país y con una amplia expansión internacional, tiene sus antecedentes en los tambores de membrana clavada del área bantú. Por ello se repite a nivel popular la denominación de cada uno de los tambores del conjunto, pero con la improvisación del más agudo y no del más grave según la tradición africana.

El *bocú* es un membranófono de golpe directo con las siguientes variantes tipológicas:

- 1) de caja tubular cilíndrica o cónica, abierta, independiente, con la membrana clavada (211.211.11-7) y (211.251.11-7);

- 2) de caja tubular cónica, abierta, independiente, con la membrana apretada por un aro (211.251.11-9211); y
- 3) de caja tubular cónica, abierta, independiente, con la membrana apretada por un sistema de aro y llaves de tensión (211.251.11-9221).

De manera análoga que otros tambores, el término *bokú* es de origen kikongo, que en una de sus acepciones puede interpretarse como «habla-dor». Aunque por su forma es semejante al *bonkó enchemiyá* de las sociedades abakuá, por su función y sistema de tensión tradicional del parche (clavado) también puede ubicarse en el área bantú, especialmente por su mayor extensión en la región sudoriental de Cuba.

El *bongó* es un membranófono de golpe directo, compuesto por dos tambores de tamaños diferentes que poseen sendos parches con disímiles alturas de tono, abiertos y que se percuten en juego durante la ejecución. Según la forma de la caja y el sistema de tensión posee las siguientes variantes:

- 1) de caja tubular cilíndrica o cónica con la membrana clavada (211.211.12-7) y (211.251.12-7);
- 2) de caja tubular cilíndrica o cónica con la membrana apretada por un aro y torniquete interior (211.211.12-92124) y (211.251.12-92124);
- 3) de caja tubular cilíndrica o cónica con la membrana apretada por un aro y llaves metálicas de tensión (211.211.12-9221) y (211.251.12-9221); y
- 4) de caja tubular cilíndrica o cónica con la membrana atada por soga y tirantes que se enlazan a un enrollado de igual material situado en la región media superior de la caja de resonancia y que se ajustan con cuñas parietales de tensión (211.211.12-8523) y (211.251.12-8523).

Este es otro de los instrumentos cubanos que sintetiza diversos elementos de membranófonos en juego, pero tanto su denominación (*bongó* => tronco de árbol ahuecado, tanto para el tambor como para la canoa) como su construcción inicial de parche clavado denotan su origen congo.

El tambor *kinfuiti* es un membranófono de frotación con caja de madera tubular cilíndrica o abarrilada, abierta, con la membrana clavada al borde de un extremo de la caja de resonancia o atada por sogas y tirantes que se enlazan a un enrollado de igual material, situado en la región media superior de la caja de resonancia y que se ajustan con uñas parietales de tensión. El sonido se produce por la frotación de una varilla que se ata mediante una cuerda al punto central de la membrana, de manera que el frotador quede hacia el interior de la caja de resonancia y la cuerda se anude por la superficie exterior de la membrana (231.211-7) y (213.211-8523). Su terminología señala para los pueblos de la cuenca del río Congo las denominaciones de *kinkvita* o *dingvinti* y otras como *ngulu-ngulu*, *kingulu-ngulu*, entre otras, pero de ellas *kinkvita* o *dingvinti*, se vincula con el rugido del leopardo, mientras que *ngulu-ngulu*, *kingulu-ngulu* es con el cerdo, según el referente contextual. Por su tipo de parche comúnmente clavado se ubica como muy común desde el Congo hasta la mitad oeste de Angola.

Cordófonos

La *tumbandera* o *kaolin* es un cordófono compuesto del grupo de las arpas con portacuerda flexible en forma de arco, el cual se fija en la tierra por uno de sus extremos y por el otro se le ata una cuerda. El resonador está unido al portacuerda y consiste en una cavidad hecha en la tierra o un recipiente de metal o de madera en forma de caja colocado cerca del portacuerda, que se cubre con una tapa donde se fija y tensa el otro extremo de la cuerda (322.211.1-457). Si bien el término *tumba* viene del *kikongo* relacionado con fiesta, ceremonia, bailes e instrumentos musicales, la denominación *kaolin* es el resultado de la migración haitiana en Cuba, cuyos miembros también han empleado este instrumento. Este tipo de arco terrero se extiende por gran parte de África con diversas denominaciones, como *nguanda-nguanda* en la región central y *igbombo* en la República Democrática del Congo; de modo que su memoria pudo haberse reproducido por cualesquiera de los grupos africanos, especialmente en zonas rurales y entre los migrantes haitianos.

Aerófonos

El *guamo* o *lanbí* es un aerófono de soplo verdadero del grupo de las trompetas naturales, confeccionado de un conivalvo marino del tipo *Strombus gigas*, que como instrumento musical presenta dos orificios artificiales, en el ápice y por la parte lateral del cono o espiral (423.112.1). Si bien este instrumento ha sido empleado por la población indígena, hispánica y sus

descendientes, es común también en África aunque mediante otras especies. El propio Martínez Furé refiere su empleo en un conjunto de tambores brícamo de Matanzas, junto con una marímbula, un hierro, dos maruguitas y un cajón (1979:170); mientras Ortiz lo vincula con un conjunto de tahona de Oriente durante los festejos del carnaval (1952-1955, v. IV: 109-110). También lo emplean los conjuntos de *gagá* o *rará* de haitianos y descendientes.

El *basín* es un aerófono de sopro del grupo de las trompetas naturales, con forma tubular cilíndrica, sin mecanismo para modificar la altura del sonido (423.112.11). Si bien el término es de origen francés llevado al creóle, derivado de un recipiente (*vaxin*) morfológicamente semejante, por la presencia de la inmigración haitiana, también se conoce y emplea en la región bantú, pero con un tamaño más reducido debido al empleo traslaticio en el conjunto instrumental de *gagá* o *rará* haitiano.

Conjuntos instrumentales

El estudio de los complejos y conjuntos instrumentales de la música popular tradicional cubana fue uno de los resultados más novedosos del referido Atlas.¹⁰ Para el análisis se partió del siguiente criterio:

Las tipologías instrumentales no resultan de la suma caprichosa de elementos, sino son el producto de la unidad estructural de *grupos de elementos rectores tímbricos distintivos y elementos tímbricos rectores comunes*. Los primeros son capaces de caracterizar o diferenciar distintas tipologías, por la especificidad de su combinatoria o de su individualidad tímbrica y de agrupar alrededor de un núcleo a un determinado número de variantes tipológicas que no pueden existir si no quedara al menos uno de estos elementos tímbricos; mientras que los segundos agrupan en torno a sí a los elementos que emparentan a todas las variantes [o combinaciones] de una misma tipología e incluso a las propias tipologías que proceden de un mismo núcleo organofónico de referencia.¹¹

Del referido estudio puede deslindarse un tipo de conjunto instrumental cual *modelo primario* que es el resultado de la reconstrucción de núcleos organofónicos de culturas musicales antecedentes o aquel que aparece en las primeras fases de concreción de un

10 Véase vol. II: 555-584.

11 Ibídem: 555-556.

género; y otro tipo cual *modelo terminal* que en cierta fase del desarrollo de un género o manifestación concreta se establece como tipología estable.

Tras las investigaciones de campo se identificaron 25 complejos y conjuntos instrumentales con diversas variantes instrumentales más frecuentes o habituales en la práctica musical. Estos son:

Complejos instrumentales	Combinaciones o variantes tipológicas
Yuka	2
Palo o ngoma	2
Makuta	2
Arará	3
Tumba Francesa	2
Tahona	2
Radá	4
Tanbourin	3
Gagá	14
Bembé	11
Güiros	5
Iyesá	2
Rumba	7
Conga	20
Punto	23
Son	66
Conjuntos instrumentales	
Kinfuiti	1
Biankomeko	1
Olokun	1
Batá	1
Dundún	1
Gangá	1
Nagó ¹²	2
Tonadas trinitarias	1
Coro de clave	1

Fuente: *Atlas de los instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, v. II: 556.

12 Aunque el *nagó* presenta dos combinaciones instrumentales, no constituye un complejo. La variante muestra la sustitución de uno de los instrumentos originales – *nagó* por *radá* –, sin que se produzca modificación alguna en las funciones musicales.

A partir de la cantidad y diversidad de instrumentos y sus combinaciones se establecieron cinco tendencias principales:

- 1) *tendencia rítmica*: complejos instrumentales de yuka, palo, makuta, arará, tumba francesa, tahona, radá, bembé, güiros, agbe o chequeré, iyésá; conjuntos de los complejos instrumentales de tambourin, gagá, rumba y conga, y conjuntos de kinfuiti, biankomeko, olokun, nagó, batá, dundún, gangá y tonadas trinitarias;
- 2) *tendencia rítmico-melódica*: conjuntos del complejo instrumental de conga;
- 3) *tendencia rítmico-armónica*: conjuntos del complejo instrumental de gagá y un conjunto del complejo instrumental de rumba;
- 4) *tendencia melódico-armónica*: conjuntos del complejo instrumental de punto; y
- 5) *tendencia rítmico-melódico-armónica*: complejo instrumental del son; conjuntos de los complejos instrumentales de tanbourin, conga y punto, y el conjunto de coro de clave.

El legado africano en estos conjuntos instrumentales estudiados salta a la vista en las propias consideraciones sobre las cinco tendencias observadas.

Existen complejos instrumentales en los cuales todos sus modelos tipológicos responden a una misma tendencia funcional. Este hecho se evidencia, por un lado, en la casi totalidad de los conjuntos de fuerte antecedente africano cuya proyección monofuncional se identifica con el acompañamiento rítmico, y por otro, en el complejo instrumental del son, en el cual todos sus conjuntos se encuentran dentro de la tendencia rítmico-melódico-armónica, manifiestos en grupos cuantitativa y cualitativamente simples y en variantes de mayor nivel de complejidad, tanto por el número de instrumentos como por el desempeño de estas cualidades funcionales.

Otros complejos presentan modelos tipológicos en distintas tendencias. Así ocurre en los de rumba, punto, gagá, tanbourin y

conga. No obstante la pluralidad de pertenencias, pueden apreciarse inclinaciones particulares hacia cierta tendencia. El complejo de rumba denota una subrayada tendencia rítmica, pues solo una variante de las siete recogidas durante la investigación demuestra, con carácter excepcional, la dualidad rítmico-armónica; en el complejo de punto, en cuatro de sus 23 variantes, prevalece la tendencia melódico-armónica, y en el resto lo común es la tendencia rítmico-melódico-armónica. En el complejo instrumental de conga, diez conjuntos de un total de veinte realizan un acompañamiento de tendencia eminentemente rítmica, tres se manifiestan como de tendencia rítmico-melódica y siete, en la rítmico-melódico-armónica. El complejo de tanbourin presenta diversificación funcional en sus tres variantes: una de tendencia rítmica y dos de tendencia rítmico-melódico-armónica. El complejo de gagá, dado su alto grado de circunstancialidad, en sus tipologías expresa un sentido de ambivalencia rítmica o rítmico-armónica.¹³

Todo lo anterior evidencia de modo contundente la significación del legado africano en la formación y desarrollo actual de la música popular tradicional cubana así como su posterior influencia en otras formas expresivas de la música profesional.

13 *Ibidem*: 557-558.

Bibliografía

- Akpabot, Samuel: *Ibibio Music in Nigerian Culture*, University Press, Michigan, 1975.
- Ankermann, Bernhard: «Die afrikanischen Musikinstrumente», en *Ethnologisches Notizblatt*, Berlín, 1901: Heft 1 (Separata, t. III, cuaderno I).
- Bruk, Salomón. «África», en *Los pueblos del mundo, prontuario etnodemográfico*, Editorial Nauka, Moscú, 1981 (en ruso).
- Eli Rodríguez, Victoria; et álii: *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*. Editorial de Ciencias Sociales y Ediciones Geo, 3 tomos, La Habana, 1997.
- García, Gloria: «Esclavos africanos en La Habana del siglo XVI», en *Granma*, La Habana, 7 de junio de 1982.
- Guanche, Jesús y Dennis Moreno: *Caidije*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1988.
- Guanche, Jesús: *Componentes étnicos de la nación cubana*, Editorial Adagio, La Habana, 2008.
- : *Africanía y etnicidad en Cuba. Los componentes étnicos africanos y sus múltiples denominaciones*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2009.
- : *Cultura popular tradicional cubana: nomencladores de los Atlas culturales*, Editorial Adagio, La Habana, 2011.
- Jones, Arthur M.: *Studies in African Music*, Oxford University Press, London, 2 t., 1959.
- Laoye I., Timi de Ede: «Los tambores yoruba», en *Actas del Folklore*, La Habana, 1961, año 1, no. 6.
- León, Argeliers: «Continuidad cultural africana en América», en *Anales del Caribe*, La Habana, no. 6, mayo de 1984.
- Leuzinger, Elsy: *El arte de los pueblos: África negra*, Editorial Praxis, Barcelona, 1959.
- Martínez Furé, Rogelio: *Diálogos imaginarios*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1979.

El legado africano en los instrumentos y conjuntos instrumentales

Ortiz, Fernando: *Los instrumentos de la música afrocubana*, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 5 v., La Habana, 1952-1955.

—: *La clave xilofónica de la música cubana, ensayo etnográfico*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1984.

—: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.

Pichardo, Esteban: *Diccionario provincial casi-razonado de voces y frases cubanas*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1976.

Sachs, Curt. *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Georg Olms, Hildesheim, 1964.

Vinueza, María Elena y Rolando Pérez: «Cultura musical bantú en el noroeste de Angola: una investigación de campo», en *Temas*, La Habana, noviembre de 1986, no. 8: 67-88.

Vinueza, María Elena: *Incidencia de la organología bantú en los instrumentos de la música popular de Cuba*, CIDMUC, La Habana, 1988 (edición ligera).