

Sincretismo religioso y musical en Cuba

Fabio Betancourt*

Antecedente africano en la musica cubana

El aporte de las *etnias negras* de procedencia africana, es decisivo en la formación de la nacionalidad cubana. Este antecedente mayor o constituyente, define en el ámbito musical la *textura sonora* de lo que se ha llamado cubanía.

Antes del descubrimiento de América por los peninsulares, ya existían esclavos negros en Europa llevados por traficantes portugueses, españoles y de otras nacionalidades. El tránsito o trasplante cultural de Africa al Nuevo Mundo Americano, aún para las etnias negras que conservaron *formas puras* de sus cosmovisiones y concepciones del mundo, significó cambios culturales de importancia. Decir *cultura afroamericana* es designar una forma genérica de un vasto y complejo entrettejido de *relaciones multiétnicas*.

Partiendo de las valoraciones y periodizaciones existentes acerca de la esclavitud africana en Cuba, encontramos que esta trata negrera fue significativa en extensión e intensidad:

* Sociólogo. Profesor Depto. de Sociología, Universidad de Antioquia.

Períodos	Esclavos africanos llevados a Cuba
1512-1763	60.000 (tráfico legal)
1764-1790	33.400
1791-1820	281.600
1821-1827	39.900
1828-1841	179.900
1842-1861	137.000
1862-1873	84.000

Sobre los lugares de procedencia de los esclavos africanos, dicen expertos demógrafos de Cuba, según la reseña de Enrique Sosa Rodríguez:

La trata negrera con puertos cubanos...comprendió una extensísima área costera, con mayor o menor penetración hacia el interior continental del África Occidental; desde los límites norteros del Senegal descendiendo por las tierras conocidas entonces por Guinea superior y Guinea inferior, pasando por Cabo Verde, Gambia y Sierra Leona hasta alcanzar los ricos enclaves abastecedores de la Costa de los Granos, Costa de Marfil, Costa de los esclavos y Ríos de Aceite y, aún más al sur, ya en pleno territorio bantú, hasta el Camerún, el Congo y Angola.

Las etnias negras en Cuba se hallan conformadas por cuatro culturas fundamentales conocidas como *yoruba* o *lucumí*, grupos *congos* o *bantúes*, cultura *caraball* y cultura *arará* del antiguo Dahomey. En menor medida aparecen grupos de *mandingas*, *minas* y *gangás*.

De estas comunidades tribales las culturas de mayor incidencia en el fenómeno afrocubano son *la bantú* y *la yoruba*, y en segundo orden la cultura *caraball* y *la arará*. La comprensión de estas antiguas sociedades o comunidades africanas ágrafas, se hace difícil no solo por la ausencia de este esencial invento de la escritura, sino también por los prejuicios que enturbian una justa valoración de sus creaciones musicales, artísticas y cosmogónicas.

Sincretismo religioso

Las ricas tradiciones orales africanas son perpetuadas en América, de la misma manera que se perpetúa el "archivo" de sus *mitologías* ancestrales,

con su *panteón politeísta* de dioses negros, y las prácticas ceremoniales donde cantos y danzas, y el sagrado lenguaje del tambor, son instrumentos de su compleja comunicación.

La música tradicional afrocubana tiene orígenes religiosos en tanto la música ritual *yoruba*, *conga* y *abatíná*, tiene evidentes nexos con las formas profanas que se encuentran en la música popular como la rumba y el son.

De la misma manera que para el etnólogo C. Levi-Straus no debe separarse el tiempo mítico del tiempo histórico, y la historia debe ser una continuación de la mitología, un presupuesto para estudiar la música afrocubana en forma cabal es descubrir el secreto nexo de lo sagrado y lo profano, existente entre la música ritual y la *música popular*.

Derivadas del proceso de transculturación afro-español, las formas puras, las formas mixtas y las formas blanqueadas de cultura negra, al mezclarse con la cultural ibero-española, surgió el fenómeno del sincretismo.

Esta síntesis de cristianismo y teogonías afrocubanas es definida así por Jesús Guanche: "*El sincretismo religioso* es el proceso por el cual determinada deidad es identificada por los creyentes con los poderes, tributos, atributos y ceremonias de otra u otras deidades".

Las cosmovisiones religiosas de los afrocubanos, asimilaron los santos y las formas culturales del catolicismo, impuestas por los españoles a las deidades y formas culturales propias, dándole equivalencias en su simbología, sus representaciones, imágenes, signos y credos.

Los *cultos sincréticos* de Cuba contienen prácticas de adivinación, brujería, contextos cetónicos, prácticas iniciáticas, supervivencias animistas, y relaciones mágico-religiosas del negro con la naturaleza.

Argeliers León señala la extensión de este sincretismo religioso:

Los elementos culturales *yoruba* entremezclados con algunas prácticas del catolicismo que ha llegado a las masas populares, ha producido un complejo sincrético conocido por *Santería* o *Regla Ocha*. En la misma forma responden transculturalmente los elementos culturales de procedencia bantú, con los aportes católicos y no pocos de la propia santería, en lo que se

conoce por *palo*, *palomonte* o por el término más genérico de *brujería*, donde algunos oficiantes más ortodoxos distinguen entre las *reglas biyumba*, *quimbisa* o *mayombe*. La *regla arará* está mantenida hoy por contados grupos, muy influenciados por la santería, y conservan sus tambores y algunos ritos que denotan su lejana procedencia dahomeyana. Los restos culturales conocidos en Cuba por carabali han desaparecido ya, conservándose solamente en las sociedades o agrupaciones mutualistas conocidas por *abakuá* o de *ñañigos*.

En estas formas culturales conocidas como reglas, se halla un sincretismo poliétnico, cuando la regla de *Ocha* –*Santería*– y la *regla de palomonte*, se mezclan en sus componentes *católicos*, *yorubas* y *bantúes*, originando las *reglas cruzadas*.

Incluso las deidades africanas conocidas como *Orissa* u *Orisha* que identifican al santo, no solo tienen su equivalente en el santoral católico, sino un equivalente común a la cultura lucumí –yoruba– y a la cultura conga –bantú– y en algunos casos a deidades abakuá.

Como un recurso o instrumento mnemotécnico, que refuerza la *tradición oral* en sus contenidos, sin sustituir la oralidad originaria, aparecen entre los padrinos, ahijados y creyentes de estos cultos, las *libretas*. Estas libretas como filtro moderno de informaciones o saberes ancestrales, son principalmente libretas de santería pero existen también libretas abakuá, paleras y entre los viejos tumberos de las tumbas francesas.

No obstante la jerarquización, funciones y forma narrativa de la tradición oral referente a las deidades africanas originarias, sufrió alteraciones al convertirse en afrocubana.

Entre las divinidades afrocubanas se encuentran:

– Olorum u Olodumare (Lucumí), Nsambi, Sambia (Congos) equivalente al dios supremo del culto católico.

– Changó (Lucumí), llamado también Siete Rayos y Sarabanda. Nsasi (Congos), dios del fuego, el trueno, la guerra y los tambores, equivalente a Santa Bárbara en el culto católico.

– Obatalá (Lucumí), llamado tiembla-Tierra (Congos) y equivalente a la Virgen de las Mercedes, es el orisha del cielo y la tierra, es una deidad creadora.

– Balalú-ayé (Lucumí), Tata-Kañeñe o Tata Fumbi (Congos), equivale al santo católico San Lázaro, es el dios de las enfermedades y tiene origen dehomeyano.

– Yemayá (Lucumí), es Balaundé (Congos), y la Virgen de Regla (Católico), es la diosa dueña del Mar y de la maternidad.

– Aggayú o Agayú-Solá (Lucumí), equivalente a San Cristóbal y San Miguel. Dueño de las sabanas y patrono de los porteadores.

– Elegua (Lucumí), Tata Elegua, Quicio-Puerta (Congos) equivalente a varias deidades católicas, como San Roque, el Niño de Atocha, el Anima Sola... Es el mensajero de los dioses y guardián de las puertas y los caminos.

– Ochún (Lucumí), Chola Wengue (Congos), equivalente a la Virgen de la Caridad del Cobre. Es la dueña de los ríos y diosa del amor y los placeres.

– Oggún (Lucumí), es Sarabanda (Congos), y equivale a San Pedro y así mismo se sincretiza con San Juan Bautista. Es el dios de los metales y de la guerra.

– Ifá, Orula u Orúmila (Lucumí), equivale a Tata Funde, Cuatro Vientos, Tondá (Congos) y expresa el sincretismo con San Francisco de Asís. Es el dios de la Sabiduría y la adivinación.

Investigadores como Fernando Ortiz han insinuado estudios de mitología comparada para encontrar los nexos existentes entre mitologías como la de la Grecia Arcaica donde se celebraban los *misterios eleusinos* y el *culto a Dionysos*, con los dioses negros afrocubanos como el musical Changó y la danzarina de las olas, la diosa yemayá. Ortiz ve así mismo en el ritual ñañigo o abakuá del sacrificio totémico del chivo, una compleja forma del teatro negro cubano, cercana a los rituales que antecedieron a la tragedia griega.

El mitólogo y poeta Robert Graves, ratificando investigaciones de R. Gordon Wasson, encuentra importantes analogías entre *Dionysos*, dios del vino, la música frenética y el hongo sagrado, con el dios de México, *Tlaloc*, dios de la lluvia, la vegetación y el hongo sagrado en la cultura Náhuatl. Tanto *Dionysos* como *Tlaloc* fueron engendrados por el rayo. *Changó* el dios yoruba llamado también Siete-Rayos, además de ser dios de la música, es dios del trueno, y encuentra en la palma real, su morada sagrada y el seguro refugio que amarra al rayo.

La interpretación de los cultos sincréticos, es bastante difícil, dado su hermetismo y el difícil acceso a los informantes. El testimonio del escritor Alejo Carpentier es elocuente: "al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal del mundo que había pretendido pintar en mi novela —se refiere a *Ecue-Yamba-O* (1932)— había permanecido fuera del alcance de mi observación".

El régimen colonial cubano hacia la segunda mitad del siglo XVI, agrupa los esclavos negros en asociaciones llamadas *Cabildos de nación*. Eran llamados de nación, puesto que se evitaban las relaciones interétnicas africanas, y cada nación conservaba así su cultura original sin "peligrosas" mezclas. De esta manera aparecen cabildos arará, de congo real, mandinga, carabalí, apapá, apapá chiquito, costa de oro, etc.

Son sociedades mutualistas y recreativas que tienen también funciones religiosas y organización para festividades en el Día de Reyes.

Los cabildos tenían un rey, capataz o presidente de cabildo. Así mismo otros cargos como el de cajero, el de abanderado y el de mayor de plaza.

En el día de Reyes y otros días festivos, los cabildos exhibían mascaradas, diablitos, comparsas y danzas negras vistiendo singulares atavíos y llevando abigarradas cintas, plumas, flores y otros elementos coreográficos propios de un *carnaval negro*.

Se considera que los cabildos afrocubanos derivan de los cabildos españoles que se daban en Sevilla en el siglo XIV. Los negros de Sevilla eran africanos congos y guineos. Para evitar y aislar la "rebambaramba" o "al-

boroto" de los instrumentos musicales africanos las autoridades coloniales, mantenían los cabildos en las zonas periféricas.

De acuerdo a fuentes históricas y arqueológicas, el patrón habitacional de los negros esclavos comprende tres momentos: 1. Alrededor de parcelas llamadas *conucos*, y centrados por una plaza llamada *batey*, los esclavos, viven en *bohíos*. 2. Las viviendas o bohíos negros, en líneas paralelas forman una especie de U, al cerrarse en uno de sus extremos con un *bohío mayor* que vigila la negrada. 3. A partir de 1830 se implanta el *barracón* cerrado, hecho de cal y canto, y en forma cuadrangular, con un patio central y cuartos alrededor llamados también bohíos.

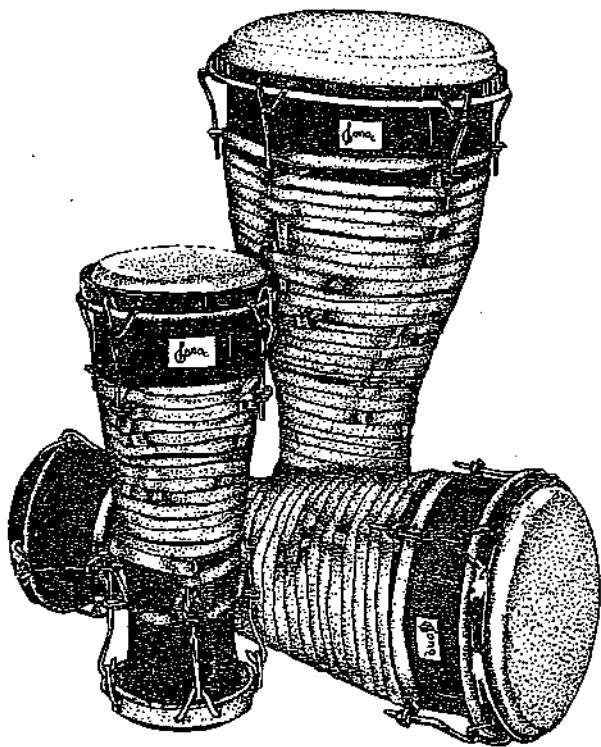
Son tres secuencias del desarrollo progresivo de la vigilancia cuando ya en el siglo XIX las rebeliones de esclavos llevan a la creación de palenques. Los primeros *palenques* y *cimarrones* no fueron negros sino indios. Los palenques de negros tienen un gran auge entre 1800 y 1850. Son ellos zonas de refugio y resistencia antiesclavista donde los negros prófugos o cimarrones se asentaban, construían sus casas, cultivaban sus parcelas y conservaban su cultura. Los palenques se localizaban en montañas y tierras inhóspitas.

La generalización del cimarronismo y el apalencamiento en el siglo XIX, llevó al régimen político a tomar múltiples medidas coercitivas y a la creación de *depósitos de cimarrones*, con el objeto de agrupar a los esclavos fugitivos apresados y propiciar su devolución a sus amos.

La música afrocubana

Músicas negras neoafricanas, rastafricanas, re-africanización, son algunas de las expresiones que designan la influencia africana en la música actual de América. Antes que aceptar o no estos conceptos, que evidencian diversas maneras de interpretación del fenómeno, lo que aparece acentuado, es la pluralidad de la cultura musical afroamericana.

Establecer una continuidad entre la antigua música ritual africana del tiempo de la trata esclavista y la moderna música afroamericana, remitiéndolo todo a las raíces u orígenes, es ciertamente crear un mito histórico: *La homogenización* de los procesos. El mismo vocablo "afroamericano", es generalizante y de una utilidad precaria. Cuando se trata de llegar a topolo-



gías y tipologías en las que está en juego la *identidad cultural*, la homogeneización como modelo, soslaya las diferencias culturales, el papel de las minorías étnicas, y los procesos de transculturación.

Si comparamos la música ritual africana occidental del período colonial americano, con el jazz negro que se genera al sur de los Estados Unidos en este siglo, apreciamos una profunda *discontinuidad*, que no es obstáculo para encontrar analogías, diferencias, e influencias en los modos de hacer música, de ambas tradiciones.

Del siglo XVII hasta hoy, las músicas negras de antecedente africano, han tenido un hondo proceso de transvaloración musical que ha modificado, no solo los elementos formales sino los modos de ejecución, los patrones rítmicos, el desarrollo melódico y tímbrico y la conjunción armónica. No solo en el plano estético, sino en sus contextos histórico-sociales o extramusicales, ha cambiado la textura sonora.

Como muy bien lo plantea Leonardo Acosta, las músicas de ascendencia africana que en América han logrado configurar una tradición musical y se convierten en "polos de atracción", son la *samba* en Brasil, el *son* y la *rumba* de Cuba, y el *jazz* de los Estados Unidos.

Cuando se habla de música negra, un elemento recurrente es hablar de los tambores y del sentido rítmico de la "raza negra". Si bien la polirritmia y la estrecha relación de lenguaje y música y lenguaje y tambor, son elementos de análisis ineludibles al hablar de música afrocubana —especialmente en el son y la rumba— y de otras músicas como la samba brasileña, es preciso entender que la originalidad de estas músicas, trasciende estos elementos, que en la crítica occidental son a menudo minimizados.

De especial significación en la música ritual de Cuba y sus derivaciones profanas, son los rezos, toques y cantos a los orishas, de los grupos yorubas y congos. En la diversidad instrumental y en particular de tambores, están los tambores ngoma (bantú), igualmente los tambores arará, los tambores de la orquesta de ñañigos, los tambores batá de la santería y los también bantú, llamados tambores yuka y tambores makutas.

Los tambores de mayor expresividad son los *tambores sagrados batá*, de procedencia yoruba. Los batá, son tres tambores bimembranófonos de carácter ceremonial en los cultos yorubas o lucumís. La voz batá es de origen yoruba y quiere decir "tambor", "piel" y también "cuero" y "sandalia". Nace tal vez por *onomatopeya* como muchos de los vocablos que designan tambores: "tabá, tambá, tambó, timbá, tumbá, etcétera, son como batá, palabras que se forman acoplando en diverso orden los fonemas onomatopéyicos ta y ba, el uno duro y el otro suave; ambos expresan con su unión dos tonos diversos y fundamentales de los ritmos ejecutados en la música de tales instrumentos percusivos". Para Ortiz el vocablo mbatá indica una forma de tañer los tambores: "un golpe con la mano abierta". El trío orquestal de los batá recibe el nombre sagrado de *aña* o *añá*, y guardan en su caja hermética el misterio de un secreto. De ahí que deben ser "jurados" por un sacerdote, para ser auténticos y no "judíos".

Los batá se construyen con una caja enteriza del tronco de un árbol ahuecado y sus parches son de piel de cabra o de venado. Tienen los tres la misma forma Clepsídrica, pero distintos tamaños, según sean el tambor madre (yá), el tambor mediano (tótele u omelé-enkó), y el tambor niño

(omelé o kónkolo). Los batá tienen dos membranas que son a la vez percusivas y repercusivas de *piel de macho cabrío*. La de boca grande (enú) de cabrío viejo y la pequeña (cha chá) de cabrío joven.

Los batá son de tensión permanente por un cordaje de tiras de piel de toro (tensión longitudinal) y tiras de pellejo de macho cabrío (tensión transversal) y sus orígenes cubanos datan apenas del siglo XIX, con la llegada de esclavos tamboreros de ña de origen yoruba.

El grupo instrumental de la santería, además del juego de tambores batá, cuenta con tres güiros o chekerés, las maracas o acheré y el cencerro o agogó. El trío de tambores batá pasa por el ritual de trabajo de fabricación de los tambores, el ritual de iniciación del tamborero en el toque complejo del instrumento y en el canto en lengua lucumí; y finalmente el ritual de consagración de los tambores. Es así como tambores y tamboreros se hacen "jurados" o de "fundamento", consagrados por un "padrino" o sacerdote de Ña.

El trío orquestal de los tambores batá, y solo ellos, hacen el *toque santo*, a los dioses u orishas negros como Oyá, Yemayá, Ochosi, y otros como Changó, el más relevante dios de estos ceremoniales.

Una sugerente hipótesis de Fernando Ortiz asocia el origen de los tambores batá con el dios de los tambores, la música y el trueno o "música celestial". Según esto el *pilón o asiento de Changó* que se usa en las iniciaciones y tiene una forma análoga a los batá guarda en sí la fuerza sacromágica de un misterio también análogo al de los batá. El pilón es un utensilio usado en Africa y América para machacar los granos. El pilón primitivo pudo estar asociado a rituales de las cosechas, de granos como el arroz y el maíz. En el toque santo llamado orú de batá se dan 24 toques a 22 Orichas y se repiten dos a Elegua y Babalú-Ayé.

Los tambores de batá (olú-batá), no obstante aprender los cantos sagrados, no cantan por la difícil ejecución de su instrumento. En los toques donde hay canto, las voces antifonales, como corresponde al sentido musical africano, se subordinan al instrumento percusivo.

Los olú-batá, corporizan la música que están tocando en movimientos gestuales y de baile, y los danzantes se mueven como faunos en embriaguez.

Siguiendo la tradición africana de *orquestas de tambores*, el sexteto de membranas percusivas, funciona como una conversación a seis manos abiertas, bajo la dirección del tambor mayor (yá). Es el *lenguaje del tambor*, que en una pluritonalidad constante hace posible combinaciones melódicas y rítmicas:

Es "habla", la de esos tambores cuyas vibraciones traducen ciertas locuciones del lenguaje vocabulado propio del respectivo país de su oriundez, con sus peculiaridades fonéticas, tonéticas, duréticas e ideofónicas como dice Duke con referencia a los idiomas bantús y sus grandes posibilidades literarias y musicales.

Los especialistas en música africana y de ascendencia africana, consideran que es un error pretender que la diferencia entre la música africana y la música occidental está en que la una es rítmica y la otra melódica.

Especialistas del jazz consideran que tanto el sentido del ritmo como el sentido melódico son diferentes cuando se trata del discurso musical en Africa, en comparación con Europa:

Casi todos los principios de la forma musical que hemos desarrollado a lo largo de los siglos tienen su contraparte en Africa occidental; pero mientras nosotros los hemos aplicado a la *melodía* y la *armonía*, reduciendo el *ritmo* y el *timbre* a la condición de parientes pobres, los africanos los aplicaron al ritmo y al timbre, abandonado el desarrollo melódico y armónico a un papel subordinado.

El jazz

Si bien el tambor tiene un *rango* especial en la base rítmica de la música afrocubana, existen músicas negras de raíces africanas como el jazz, en donde el *tambor negro* no tiene tal jerarquía, y el ritmo es expresado en la batería, y otros medios instrumentales como el piano, el vibráfono, la guitarra y el contrabajo.

Una razón histórica de esta ausencia se encuentra en la política impuesta por la cultura protestante anglosajona de los Estados Unidos, de proscribir los tambores de los esclavos, por considerarlos parte de su cultura "pagana". En el jazz tradicional, la batería se limitaba a hacer del ritmo un factor

de orden, en el sentido de la medida, y en el jazz moderno, el orden rítmico marcado por el baterista alcanza un nivel orgánico y matizado, con mejor desarrollo de la tensión: "En los estilos de Nueva Orleans, Dixieland, Chicago y Swing, el portador del ritmo fundamental es el bombo, mientras que en el bebop y en el cool jazz lo es el platillo".

En el jazz moderno, la incorporación de tambores afrocubanos como el bongó y la conga o tumbadora, fue importante, tanto para la batería y la sección de ritmo, como para el desarrollo estilístico mismo. El jazz es una música negra que ha heredado no solo un formato instrumental de base europea, sino también unos principios melódicos y armónicos también occidentales. En el jazz, ha ocurrido una *singular transculturación* debida al permanente contrapunto y conflicto de los elementos de cultura blanca y negra que lo configuran. Nació del contrapunto de los *negros americanos* libres, descendientes de esclavos de plantación, y de los *negros criollos* que en Nueva Orleans y el país de la Louisiana, se jactaban como Jelly Roll Morton, de ser descendientes de franceses y que son como la contraparte norteamericana de aquellos "negros franceses" que llegaron a las provincias orientales de Cuba.

Es precisamente Joachim Berendt quien al definir el *swing* como la coexistencia de dos planos temporales, uno dado por un tiempo continuo de medida objetiva, y otro dado por la discontinuidad temporal de un tiempo vivido y psicológico subraya la diferencia entre el sentido rítmico africano y el *swing* cuando dice: El *swing* se relaciona con el sentido africano del ritmo, pero sin embargo —como ha señalado Marshall W. Stearns— en el Africa no hay *swing*. Este se produjo ahí donde el sentido rítmico del africano, se "aplicó" al compás regular de la música europea y a través de un largo y complejo proceso de fusión.

Asociado al jazz feeling, ese estado emocional sin el cual no es posible el jazz con *swing*, en la década del cuarenta, surge en Cuba el *movimiento feeling* —palabra inglesa que significa sentimiento— desarrollado por músicos populares cubanos que como herederos de la tradición trovadoresca y del canto de músicos como Bola de Nieve, ampliaban con sus innovaciones, el horizonte de la canción y el bolero cubanos:

Entran a la música cubana —según análisis de Helio Orovio— nuevos elementos expresivos. La melodía abandona la quietud tonal, aborda las mo-

dulaciones y armónicamente se amplía el enlace de acordes tonales y extra-tonales... en las canciones del feeling, la melodía es consecuencia de la armonía. A su vez, la armonía amplía la gama de recursos técnicos que caracterizan a la trova tradicional (desarrollada por lo general en el marco de un tranquilo diatonismo) y aborda el impresionismo debussista, que llegaba pasando por el filtro de la música norteamericana. La canción, temáticamente se hace íntima, llena de imágenes, poética. Más que canta se expresa, se dice...dando libertad al intérprete.

Las confluencias musicales Cuba-Nueva Orleans y jazz norteamericano, datan desde finales del siglo XIX con la migración de negros cubanos libres a Nueva Orleans, al abolirse la esclavitud. El acento español "Spanish tinge" del jazzista Jelly Roll Morton era una manera de designar los acentos afrolatinos o afrocubanos que debía tener el jazz: "En realidad si no se logra introducir acentos españoles en las melodías, nunca se podrá conseguir la auténtica sazón del jazz" —decía el músico norteamericano Morton—.

Roll Morton introducía el ritmo de habanera como parte de su "acento español". Igualmente el "tangana rhythm" del jazzista William C. Handy, que aparece en "Saint Louis Blues" y "The Memphis Blues" y otras melodías suyas, es el ritmo de habanera, articulado al género del Blues. Antes de empezar a hacer jazz W. C. Handy, estuvo en 1896 en Cuba con una compañía de espectáculos de Menestreles, en la cual era su director, vocalista, corneta y contrabajo.

En la década del veinte empiezan a llegar a Cuba, bandas de jazz norteamericano contratadas para tocar en clubes, casinos y grandes hoteles. Después de 1925 los directores de esas bandas de jazz iban a Cuba a contratar músicos cubanos: "Teníamos fama de ser muy buenos lectores y además nos pagaban menos" —dice el maestro cubano Armando Romeu—.

El gran maestro del jazz Duke Ellington, en 1931, hace un arreglo en jazz del son-pregón "El Manicero", "The Peanut Vendor". Después el mismo Ellington, reiteraría este encuentro en nuevos temas.

Tambores: Lenguajes africanos y sincréticos

Existen muchos "africanismos" en el jazz que han sido depurados por los desarrollos estilísticos y de escuela. El *timbre* es uno de ellos y para algu-



nos analistas éste es un elemento diferenciador definitivo frente a la tradición musical europea. Desde Eric von Hornbostel "el primero que enunció la importancia particular del timbre en la música de África Occidental", los especialistas conceden singular importancia a las lenguas tonales africanas, que evolucionaron "no solo desde las vocales y las consonantes, sino también a partir de un tercer elemento de articulación, basado simultáneamente en variaciones de tono, timbre y compás". El timbre en combinación con el tono es llamado por los filólogos "tono significativo", y como concepto musical africano tiene función en el desarrollo melódico y de polifonía rítmica, así como en el color tonal y las variaciones tonales que son bastante complejas. Es ahí donde el lenguaje del tambor se hace posible como una reproducción del lenguaje verbal que depende del tono, el vibrato y el compás: "Es este empleo semántico de la melodía y el timbre, antes que el tan mentado "sentido africano del ritmo", lo que realmente separa la tradición musical de África occidental de la europea" —concluye Ernest Borneman.

En la música afrocubana, el rango social y cultural del tambor, ha tenido mutaciones en consonancia con las múltiples transculturaciones de la cuba-

nidad. *El rango del tambor* ha comprendido tránsitos de lo sagrado a lo profano, de la selva al cabildo, del escenario de la guerra al recinto doméstico-familiar y del templo negro a los salones de los blancos. El blanqueamiento del tambor es un prolongado proceso que se inicia siglos antes de que los españoles conquistaran América y sus cronistas hablaran de "Atambores" y "Atabales". Tambores como el timbal, de origen africano habían sido previamente blanqueados en España y Europa.

En el caso de Cuba, los tambores negros triunfaron sobre los tambores blancos como el pandero, el bombo, el redoblante, la caja y el tamboril.

No obstante fue necesario crear *tambores criollos* como la conga y el bongó, como un resultado inevitable del mestizaje.

Los tambores sagrados como los batá de los yoruba y los tambores makuta de los bantú, conservan su tradición ceremonial en tanto el sincretismo los hace intocables, y estos cultos disponen de tambores profanos que pueden ser tocados en lugares y fiestas de ese corte, como los tambores yuka de los bantú y los tambores del bembé yoruba.

Orquestas de soneros y salseros, han incorporado en los últimos años, tambores batá a su experimentación folclórica. Changó el dios tamborero permite estas licencias "judías".

Bibliografía

- Academia de la Ciencia de Cuba. Instituto de Ciencias Históricas. "La esclavitud en Cuba". Ed. Academia, La Habana, 1986.
- ACOSTA, Leonardo. "Del tambor al sintetizador". Ed. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1983.
- ACOSTA, Leonardo. "Música y descolonización". Ed. Arte y Literatura. Ciudad de La Habana, 1982.
- BARNET, Miguel. "Biografía de un Cimarrón". Ed. Siglo XXI.
- BARENDT, Joachim. "El Jazz". Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- CARPENTIER, Alejo. "La Música en Cuba". México, Ed. Fondo de la Cultura Económica, 1946.

- CARPENTIER, Alejo. "Tiempos y Diferencias". Ed. UNE ac. La Habana, 1974.
- CASTELLANOS, Isabel. "Elegua quiere tambó: cosmovisión religiosa afrocubana en las canciones populares". Pliego(12). Ed. Departamento de Publicaciones, Universidad del Valle, 1980.
- DESCHAMPS CHAPEAUX, Pedro y PEREZ DE LA RIVA, Juan. "Contribución a la historia de la gente sin historia". Ed. Ciencias Sociales La Habana, 1974.
- FEJOO, Samuel. "El negro en la literatura Folclórica Cubana". Ed. Letras Cubanas, 1980.
- GUANCHE, Jesús. "Procesos Etnoculturales de Cuba". Ed. Letras Cubanas 1983.
- HENTOFF, Nat. Mc. CARTHY, Albert J. y otros. "Jazz, Psicología y Sociología".
- JANHEINZ, Jahn. "Muntu: las culturas neoafricanas". Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- LEON, Argeliers. "Un caso de tradición oral escrita: las libretas de Santería". (mimeo).
- ORTIZ, Fernando. "Africanía de la Música folclórica de Cuba". Ed. Universitaria, La Habana, 1965.
- ORTIZ, Fernando. "Ensayos etnográficos". Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 1984.
- ORTIZ, Fernando. "Nuevo Catauro de Cubanismo". Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 1985.
- ORTIZ, ODERIGO, Néstor. "Panorama de la música afroamericana". Buenos Aires, 1944.
- ORTIZ, ODERIGO, Néstor. "Diccionario del Jazz". Buenos Aires, 1959.
- UNESCO, "Africa en América Latina". Relator Manuel Moreno Fraginals. Ed. Siglo XXI, 1977.

Vocabulario

- AHIJADO: protegido de un santero, quien trata de aprender todo lo posible de su "padrino" y que esté relacionado con la santería.
- LIBRETA: tipo de manuscrito en libros, hojas sueltas, cuadernos, que contienen anécdotas de santos, apuntes sobre rituales, remedios caseros, son como textos sagrados que se pasan de mano en mano los creyentes.
- ORISHA: divinidad lucumí. Santo. Personaje histórico-mítico objeto de culto.
- PADRINO: persona encargada de reafirmar, sobre la cabeza del iniciado, el orisha que le corresponde en compleja y secreta ceremonia convirtiéndose así en un oficiante más de la Regla de Ocha.
- REGLA DE OCHA: Conjunto de mitos y prácticas religiosas de origen yoruba. Sinónimo Santería.
- SANTERO: Sacerdote del culto de la Regla de Ocha o Santería.