



Ministerio de Educación Superior
Instituto Superior Minero Metalúrgico de Moa
"Dr. Antonio Núñez Jiménez"
Facultad de Humanidades

Tesis en opción al Título de Licenciada en Estudios Socioculturales

*Título: Las manifestaciones musicodanzarias del folklore
afrocubano en el Instituto Superior Minero Metalúrgico de Moa.*

Diplomante: Leydis Martínez Carballido

*Tutor: José Antonio Alayo Llorén
Tutor (a) Consultante: Yusmey M. Lías*

Año 2009

*“La fusión del pasado con el futuro es el inexcusable deber de todo
presente [...]”.*

Don Fernando Ortíz



Dedicatoria

A Aithana por ser mi inspiración y mi razón de vivir.

Agradecimientos

A mi mamá, Mariluz Carballido Lías, por ser una madre excepcional, por su amor más fiel y porque sin ella no hubiera podido llegar a este punto en el camino de mi vida.

A Leonard Saldás Paumier por haber estado a mi lado durante estos años, porque sé que esta también es su obra.

Por ser el padre de mi hija.

A José Antonio Alayo Llorén mi tutor, por su paciencia y por estar siempre a mi disposición.

Por ser mi guía en los momentos difíciles.

Por confiar en mí.

A mi papá, a Migue, a mi hermano, a mis abuelos, a mis tías y tíos, a mis primos, por estar conmigo.

A Ernesto y a su familia, toda, por abrirme sus puertas.

A Yuli, mi mejor amiga, mi hermana.

Por sus consejos e ideas y por escucharme siempre.

A Elizabeth, por estar siempre juntas, hasta el fin, a pesar de todo.

Y

A Karina, Daubel, Isabel, Yusi, Nildíña, Arianna, Mandela y Kennis, por compartir conmigo tantos momentos y por su ayuda también.

A Adis Dalmau, por estar siempre pendiente de mí.

A Alicia y a su esposo Migue, por su ayuda y apoyo.

A Yusmey por dar un paso al frente y ayudarme incondicionalmente.

A Yuliuva.

Finalmente

A todos aquellos que de una forma u otra contribuyeron para ver realizada esta obra.

A todos mis más sinceros agradecimientos y mi corazón.

Resumen

El trabajo investigativo *Las manifestaciones musicodanzarias del folklore afrocubano en el Instituto Superior Minero Metalúrgico de Moa*, aborda aspectos sobre las músicas y danzas afrocubanas que se originan en las fiestas de culto sincrético aportadas por el modelo sociocultural africano que forman parte de la identidad cultural cubana y la labor de reanimación y recuperación de estas expresiones artísticas a través del grupo folklórico afrocubano Akalé en el instituto moense, de manera que como objetivo general se propone *determinar la influencia que ejercen las manifestaciones musicodanzarias afrocubanas en los estudiantes universitarios del ISMM* y, como método se utiliza la etnografía, posibilitando así la descripción de estos productos culturales de antecedente africano y se evalúa su influencia mediante el trabajo artístico de Akalé en estos universitarios mediante grupos de discusión, observaciones, entrevistas en profundidad y grupales y además, se realiza una extensa revisión bibliográfica. No teniendo antecedentes este informe se convierte en un documento de vital importancia en los estudios socioculturales dejando como saldo más apreciable el enriquecimiento espiritual de los jóvenes de hoy.

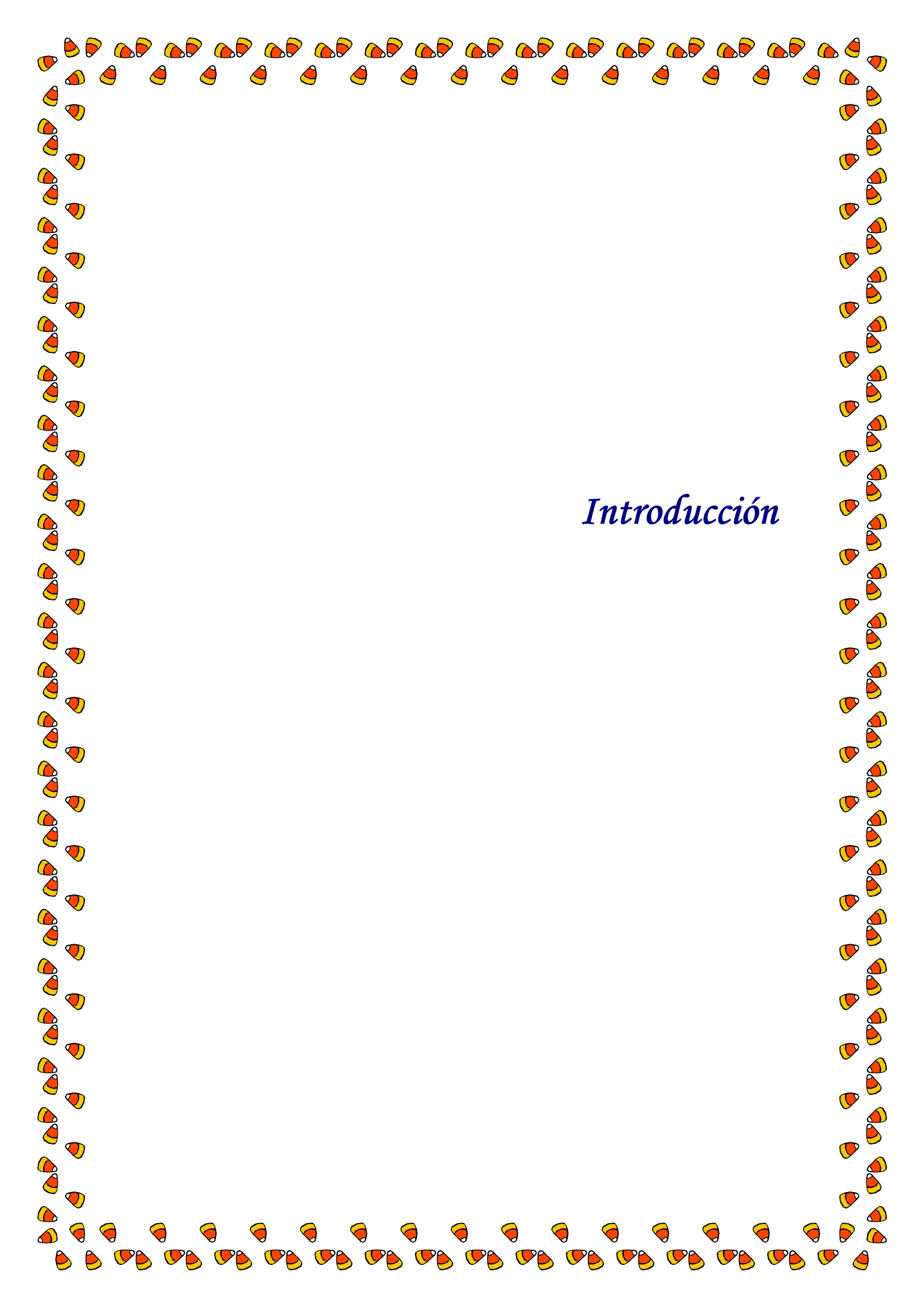
Summary

The investigation, *The musical-dance manifestations of Afro-Cuban folklore in the Institute Superior Mining Metallurgist of Moa*, expounds on aspects of the Afro-Cuban dances and music that originated from syncretise cult gatherings driven by the socio-cultural African influence that form part of the Cuban cultural identity and the work needed for the reanimation and the recovery of these artistic expressions by the Afro-Cuban folkloric group Akalé in the moense institute and proposes as its general objective *to determine the influence that the musical-dance manifestations of Afro-Cuban folklore has on the university students of the ISMM*. As method ethnography was used to facilitate the description of the cultural products of African descent and its influence was evaluated by means of the artistic work of Akalé in these university students through group discussions, observations, in depth solo and group interviews and also an extensive bibliographical revision was realized. This report, not having antecedents, becomes a document of vital importance in the socio-cultural studies leaving as a remnant a more appreciable spiritual enrichment in today's youth.

Índice

Contenido	Páginas
Introducción	9
Capítulo # 1 El mestizaje cultural de la Isla de Cuba: la herencia africana.	19
1. Breve resumen del presente capítulo.	20
1.1 Cultura, patrimonio, identidad y folklore en la nacionalidad cubana.	20
1.2 Del folklore a la cultura popular tradicional.	24
1.3 La religiosidad popular en Cuba: un ingrediente clave dentro de la cultura cubana. La ascendencia afro.	25
1.3.1 El vodú o vudú.	27
1.4 Festejos aportados por el modelo sociocultural africano: cuna de las manifestaciones musicodanzarias afrocubanas.	29
1.5 Conclusiones del Capítulo.	34
Referencias	35
Capítulo # 2 Música y danza afrocubana: formas de expresión artística, estética, comunicativa y transmisoras de fuertes valores de identidad cultural.	36
2. Breve resumen del presente capítulo.	37
2.1 Dos expresiones del arte en la vida del hombre: la danza y la música.	37
2.2 La danza y la música de ascendencia afro en el folklore cubano.	39
2.2.1 Expresiones de danzas o bailes afrocubanos. Sus particularidades y acompañamiento instrumental.	40
2.3 Breve acercamiento a la cultura holguinera. Moa y su pequeño universo cultural afrocubano.	56
2.4 Conclusiones del Capítulo.	65
Referencias	66
Capítulo # 3 Sustentos metodológicos de la investigación.	67
3. Breve resumen del presente capítulo.	68
3.1 Enfoques de la investigación.	68
Referencias	74
Capítulo 4 Las manifestaciones musicales y danzarias del grupo folklórico afrocubano Akalé y su influencia en la comunidad universitaria del Instituto Superior Minero Metalúrgico de Moa.	76
4. Breve resumen del presente capítulo.	77
4.1 El grupo folklórico afrocubano Akalé.	77
4.1.1 Tipos de danzas y músicas afrocubanas que practica el grupo folklórico afrocubano Akalé.	81
4.2 Resultados finales de la investigación.	83
Referencias	93
Conclusiones	94

Recomendaciones	97
Bibliografía	99
Anexos	107

A decorative border of candy corns surrounds the page. The border is composed of many small, stylized candy corns with yellow bodies, orange tips, and white outlines, arranged in a rectangular frame.

Introducción



Muchos historiadores afirman que cuando Cristóbal Colón arribó a tierras cubanas, en aquel muy lejano 1492, expresó con admiración que "...esta es la tierra más hermosa que ojos humanos hayan visto...", nunca imaginaría el Almirante español cuan ciertas fueron sus palabras ya que esta isla no es solo bella por su espacio físico geográfico; Cuba, es hoy, un país caracterizado por su herencia cultural.

Y no es precisamente la cultura de aquellos hombres que encontrara Colón, en nuestras tierras vírgenes, el ingrediente fundamental y más importante de nuestra cultura actual. El poblamiento del Nuevo Mundo por los conquistadores del Viejo Mundo, representó fundamentalmente el impacto de dos o más civilizaciones muy distintas entre sí. Serían las voces culturales de la civilización europea, con una eminente presencia del capitalismo mercantil, traídas por el propio navegante en sus archiconocidas *La Niña*, *La Pinta* y *La Santa María*, las que se mezclarían, primero, de forma dominante y exterminadora con la civilización primitiva de los aborígenes, y después, con los esclavos africanos, que comenzaron a llegar en 1513 para sustituir al indio en las duras faenas.

En Cuba fue el modelo sociocultural africano, traído por los distintos grupos étnicos del *continente negro*, el que dejó su impronta en todas las manifestaciones de la cultura popular. Estas etnias aportaron notablemente diferentes voces religiosas a la vida cultural del cubano, de las cuales se desprenden costumbres, vocablos, normas, valores, ritos, mitos, expresiones culinarias, artes visuales, teatro, literatura oral, música y danza (de las que surgieron géneros musicales y danzarios como la rumba); todo lo cual se asentó con tanta fuerza como las expresiones culturales, tanto artísticas como religiosas, venidas de España; siendo así, estas dos vertientes, la africana y la española, los componentes fundamentales de nuestra cultura mestiza.

Durante este largo proceso se asentaron los verdaderos rasgos del pueblo producto de todo este fenómeno de transculturación, teniendo lo "afro" un sello indeleble que está presente en el cubano, tanto en su modo de ser como de percibir su realidad, constituyendo un importante componente dentro de nuestra identidad cultural.



Por todo lo dicho podemos afirmar con toda certeza, lo que expresara el célebre antropólogo Don Fernando Ortiz: *“Se ha dicho repetidamente que Cuba es un crisol de elementos humanos. (...) Pero acaso puede presentarse otra metáfora más precisa, más comprensiva y más apropiada para un auditorio cubano, ya que en Cuba no hay, fundiciones de crisoles, fuera de las modestísimas de algunos artesanos. Hagamos mejor un símil cubano, (...). Cuba es un **“ajiaco”**.”*

(...) “¿Qué es el ajiaco? Es el guiso más típico y más complejo, hecho de varias especies de legumbres, que aquí decimos “viandas” y de trozos de carnes diversas; todo lo cual se cocina con agua en hervor hasta producirse un caldo muy grueso y succulento y se sazona con el cubanísimo ají que le da el nombre.”¹

Es por ello que de antaño se han realizado muchos estudios que defienden y contribuyen a la preservación de las identidades nacionales ante las imposiciones hegemónicas de la era global y así, elevar nuestra cultura general e integral y a tales efectos, el Comandante Fidel Castro hizo un llamado a la masificación de la cultura situándola como genuina creación humana en el centro de las ideas y de la política nacional; claro que, para ello es necesario partir de nuestras raíces. Hoy día, en nuestro país se trabaja en pos de la concientización de nuestros valores culturales e idiosincrásicos; especialmente en la juventud, con el fin de fomentar un sentido de pertenencia que permita una mejor defensa de nuestra cubanía. Es decir que resulta importante comprender la diversidad de procesos culturales vividos en Cuba que conservan y estimulan cada una de las identidades locales para poder hablar de: **cultura, patrimonio, identidad, folklore y nacionalidad cubana**.

Los aportes culturales afroides, se convirtieron a través de un proceso de continuidad, en un elemento tradicional de nuestra genuina cultura cubana. Lo que significa que decir *“afro”* en Cuba, nos es hablar del pasado ni de un congelamiento en el tiempo de nuestros enraizados valores; significa la subsistencia de nuestros propios símbolos en cada una de las prácticas sociales de las diferentes expresiones o manifestaciones de la cultura que hoy conocemos como **popular y tradicional**.

En la sociedad actual, podemos hablar de dos expresiones de **la cultura popular tradicional** que a diferencia de otras artes, constituyen unas de las que mayor poder de comunicación posee, se trata de la danza y la música. Ambas constituyen uno de los medios que utiliza el hombre para su expresión artística y comunicativa, y en muchas naciones con el paso del tiempo se convierten en parte de su patrimonio siendo así elementos de su propia identidad cultural.



En el caso particular de Cuba, sabemos de unas danzas y músicas legítimas cubanas, oriundas de España y; de otras que irrefutablemente también son cubanas, oriundas de África. Estas últimas tienen su cuna en las formas religiosas aportadas por aquellos hombres diversos venidos del **continente negro** a través de la **“trata”** y que aparejadamente con la evolución y el desarrollo de la sociedad cubana se fueron mezclando unas con otras hasta convertirse en expresiones cubanizadas.

Cultivar estas manifestaciones artísticas y trabajarlas en los propios escenarios donde han germinado a través de generaciones como patrimonio vivo de la cultura, constituye una fuente de conocimiento y de educación del ser humano en defensa de nuestra identidad, de nuestros valores y de nuestra cultura nacional, articulada ésta, con la cultura universal.

En los jóvenes, especialmente, pueden ejercer gran influencia en el desarrollo de cualidades morales, de sentimientos, favorecer la socialización e incitar la imaginación creativa que puede dar frutos no solo en las artes sino también en el sentido general de la vida.

Trabajar con el legado cultural africano a través de la danza, y con ella, de la música, constituye la idea original de esta investigación; y no existe mejor escenario que el marco universitario para fomentar nuestras raíces, que están en todas partes, esperando el motor impulsor que las haga salir a flote.

Y si de todas partes se trata, *por qué no*, **Moa**. ¿Qué hay de **su comunidad universitaria?**, ¿de **sus jóvenes?**

Así como otros autores cubanos de la talla de Don Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Natasha Bolívar, Argeliers León y otros tantos tuvieron, y tienen, la voluntad de contribuir a la concientización del carácter de transculturación que presenta la identidad cubana con su obra; es nuestra intención ilustrar cómo a través del arte musical danzario esta parte de la nación también está inmersa en ese *‘ajiaco’*, y cómo puede aportar la generación del presente a la conciencia social sobre el histórico mestizaje cultural cubano; y viceversa.



Moa, municipio ubicado al este de la provincia Holguín, presenta en su haber una población heterogénea, los pobladores provienen de distintas regiones y provincias del país, fundamentalmente de Guantánamo y Santiago de Cuba, que trajeron consigo sus creencias, sus tradiciones, en fin, sus productos culturales identitarios todos de su región de origen; por lo que este pueblo eminentemente minero no se caracteriza por tener tradiciones culturales autóctonas sino más bien un complejo de raíces importadas que poco a poco fueron fundiéndose. Así que en este municipio podemos hablar de un 'ajjaco', mas no entre españoles, negros, indios, chinos y criollos; acá se engendró entre hombres netamente cubanos, solo que de diversas áreas de la Isla. Y dentro de esta región encontramos una comunidad particular, que se integra sin excusas a la sociedad y que a su vez, presenta características semejantes a la generalidad moense, estamos hablando de **la comunidad universitaria del Instituto Superior Minero Metalúrgico (ISMM)**.

Los estudiantes universitarios del ISMM provienen de distintas provincias y municipios del país, lo que le atribuye a la comunidad formada por éstos, especialmente en el área de **la Residencia Estudiantil**, un carácter heterogéneo. Como consecuencia el conjunto de hábitos y modos de vida o de asumir la realidad, reflejan una diversidad, que se justifica con lógica, no solo por el medio familiar, educacional o social en el que cada uno se ha desarrollado, sino porque cada región de Cuba presenta características culturales que, aunque en la generalidad son parecidas, muchas son particulares o propias o asumidas desde otra perspectiva, producto de todo el proceso histórico sociocultural acaecido en la formación de cada territorio, haciéndolos o no distinguibles en la nación cubana.

Es por ello que a la hora de asumir un producto cultural manifiestan diferencias de gustos, preferencias o modos de apreciación diferentes. Es posible que en este sentido incidan también los distintos perfiles de estudios que existen en esta universidad, pues los que cursan las carreras técnicas se manifiestan menos proclives a entender, disfrutar o estimar, una obra artística como medio o vía para la recreación o la diversión, que aquellos que cursan las carreras humanísticas.

Para estos jóvenes la recreación y la distracción constituyen aspectos reclamados y ocupan un lugar de importancia relevante puesto que las opciones, en una ciudad en la que todavía la vida cultural es precaria, no abundan. Durante mucho tiempo se ha tratado de llevar a las instituciones escolares y universitarias, y a la juventud, en general, la idea de una forma de recreación sana.



Con esta idea y con el propósito de ofertar una opción de animación sociocultural diferente para la comunidad universitaria, surge en el **Instituto** moense una pequeña agrupación músico danzaria en el año 2007; se llama **Akalé** que significa “renacer” en lengua yoruba, y como su nombre sugiere, practica músicas y danzas propias del folklore afrocubano.

Esta nueva institución artística se origina desde y para la comunidad universitaria del ISMM. Su labor está inmersa en el rescate de nuestras raíces, lo que podría calificarse como un proceso dialéctico en el que la conservación de lo tradicional se corresponde de forma directa, con un proceso de renovación, de creación de lo nuevo a partir de lo ancestral, ya que hay que tener en cuenta su formación aficionada y el empleo de sus propios recursos y de lo poco que puede facilitarle **la extensión universitaria** del centro para el logro de sus objetivos; dentro de los cuales no solo está la aspiración de ofertar un producto cultural de calidad, en el que pueda lograrse mantener las danzas y músicas “afro” en su plena fisonomía con los agregados que el propio pueblo cubano ha ido aceptando durante generaciones, como incorporados a su tradición y folklore, sino también utilizar estas expresiones identitarias para fomentar la cultura general e integral de los jóvenes, no solo en el **Instituto** sino también en aquellos espacios a donde el grupo ha llevado o pudiera llevar su trabajo y talento artístico.

La observación científica de la vida cotidiana asevera que este tipo de prácticas identitarias no son típicas en Moa, no identifican como territorio. Medir el surgimiento de una institución artística cultural que pretende ilustrar una parte de la población cubana constituye para esta investigación un reto, ya que resulta indispensable demostrar que no es necesario ser una entidad reconocida por su formación profesional y años de fundación y perdurabilidad, o ser una escuela en las artes, o incluso ser un grupo de aficionados registrados por su labor y popularidad, para procurar respeto, motivación, subsistencia y fomento de esos llamados tesoros humanos vivos, es decir, de las manifestaciones musicales y danzarias que forman parte de nuestro patrimonio cultural vivo, que es en definitiva aquello que nos pertenece, lo nuestro, lo propio y lo singular de cada cubano.

Y en este sentido **una casa de altos estudios** constituye un eslabón fundamental para fomentar una manera de hacer y de vivir con cultura. No hay mejores manos que las de los jóvenes universitarios para llevar a la comunidad la batalla contra la ignorancia y la mediocridad; y qué mejor que hacerlo a través de una propuesta de animación sociocultural que aporte disfrute y recreación sana, llevando implícitamente una gran carga de valores y sentimientos morales sobre identidad y cultura nacional.



La difusión de las músicas y danzas afroides, a la comunidad, como parte de nuestro patrimonio cultural, insistir en el trabajo con éste y con el legado cultural de la nación, no solo enriquece el repertorio de una entidad artística, que en este caso sería **Akalé**, y hacen más atractivas sus programaciones en cualquier espacio donde se presenten: plazas, barrios, escuelas, empresas o en la propia universidad; sino que resulta el mejor seguro que puede tener una sociedad para constituir parte de su historia e identificarse, y formar parte de sus bienes, y protegerlos.

Teniendo en cuenta lo antes expuesto nos planteamos como problema científico de investigación ***¿qué influencia ejercen las danzas y músicas afrocubanas cultivadas por el grupo folklórico afrocubano Akalé en la comunidad universitaria del Instituto Superior Minero Metalúrgico de Moa (ISMM)?*** Asumiendo como objeto de estudio ***las expresiones de danzas y de músicas afroides en Cuba*** y como campo de acción ***efecto en los jóvenes de la comunidad universitaria del ISMM***. Nos planteamos como objetivo general ***determinar la influencia que ejercen las manifestaciones musicodanzarias afrocubanas en los estudiantes universitarios del ISMM*** y como objetivos específicos ***1) definir las manifestaciones musicodanzarias afrocubanas; 2) caracterizar las manifestaciones musicodanzarias afrocubanas en Moa; 3) determinar las manifestaciones musicodanzarias afrocubanas que practica el grupo folklórico afrocubano Akalé y 4) evaluar el efecto que tiene Akalé, con su trabajo artístico, en la comunidad universitaria del ISMM.***

En esta obra realizamos una amplia labor de observación, cuando las circunstancias así lo exigieron, con vistas a obtener una auténtica visión de la labor artística y cultural de el proyecto **Akalé** en su contexto natural, empleamos varios procedimientos y técnicas, sustentados en los preceptos de una investigación cualitativa, que implicó la utilización y recogida de una gran variedad de materiales bibliográficos y documentales; tratamos tanto fuentes orales como escritas, que incluyeron la realización de entrevistas abiertas, especialmente a expertos para constatar la calidad del grupo y su importancia en la integración de la identidad cultural, así como para ampliar nuestro conocimiento sobre el universo cultural afrocubano; el uso de testimonios y se escogió una muestra de estudiantes por carreras y se efectuó tres grupos de discusión para medir el impacto y conocimiento que los universitarios tienen sobre **Akalé**, así como la influencia estética y educativa de este proyecto en el medio en el que se desarrolla.



Todo esto posibilitó la obtención de la información que se recoge en este trabajo y que hemos estructurado en cuatro *capítulos*, en el primer y segundo capítulo se plantean los sustentos teóricos de la investigación, el tercero está dedicado a los sustentos metodológicos y el cuarto a la implementación práctica y a la validación de los resultados de la misma; dentro de la estructura se incluye además, *índice*, *resumen*, *introducción*, *conclusiones*, *recomendaciones* y *anexos*. Además se anexa una gran variedad de testimonio gráfico en formato digital que complementa el informe de investigación.

Con la intención de mostrar que todas las artes van de la mano nos apoyamos, en distintos momentos de la redacción del informe, en fragmentos de la obra poética de Nicolás Guillén porque “... *cualquier cubano se siente representado en su poesía*”² y así contribuir a la interpretación de lo específico cubano en este rincón del país que tiene por nombre **Moa**, haciéndole un homenaje a nuestro Poeta Nacional en el año en que se cumple el XX aniversario de su desaparición física.

Realizar un estudio de este tipo, basado en los fundamentos de la **etnografía**, como método que estudia los productos culturales de una etnia determinada, en este caso la africana, en el contexto social universitario de este **Instituto**, resulta una tarea ineludible dado que descubrir el conocimiento cultural que estos jóvenes guardan para sí y como es empleado en su interacción social, así como los efectos de su empleo, constituye no solo una excelente vía para imbricarlos en el medio donde se desarrollan como seres culturalmente sociales sino para comprender la relación recíproca y dual que los convierte en parte de él.

No existen asientos ni fundamentos sólidos previos a esta investigación, que en el orden cultural sirve de base, primeramente, para ganar conciencia de la diversidad como riqueza de la cultura y el patrimonio nacional, presentando dentro de ésta las manifestaciones musicales y danzarias afrocubanas, vistas desde el escenario de una zona industrial (**Moa**) no caracterizada por un legado de tradiciones autóctonas, sobre todo, africanas, como es el caso de ciudades como Santiago de Cuba, Guantánamo, La Habana o Matanzas, muy ricas culturalmente, como prueba de que en cualquier rincón de la Isla también puede hacerse mucho por aportar a la generación del presente, elementos culturales de la cultura popular y tradicional y así consolidar una conciencia social sobre el mestizaje cultural cubano como elemento importante de nuestra identidad cubana; lo que subraya una significación de la cultura en su complejidad, desde lo nacional hasta lo regional o local.



Se beneficiarán con ella no solo los integrantes del grupo **Akalé**, que tendrán ahora en sus manos un material de consulta prácticamente obligada, para profundizar y ahondar en sus conocimientos sobre el arte que cultivan y sus orígenes; también lo hará la comunidad universitaria en sentido general, sobre todo los estudiantes de la carrera *Estudios Socioculturales*, que la pueden utilizar como una opción bibliográfica más para las asignaturas de *Música Cubana* y *Apreciación de la Cultura Cubana*, entre otras.

Confiamos que los aportes de esta tesis sirvan de material de consulta e iniciativa para continuar el estudio y proyección de tan importante tema en nuestro país y sobre todo en el ámbito universitario y moense; pues el estudio de la música, así como de la danza, que forman parte de nuestro folklore o de nuestra cultura popular tradicional, y en el caso que nos ocupa: **las afrocubanas**, “...contribuye a profundizar en mecanismos socio-psicológicos que impulsan a los hombres a conservar y preservar su acervo cultural, por lo ligado que se encuentra a su razón de ser.

Las tradiciones contribuyen, de la preservación y transmisión de expresiones vitales, a activar el sentido de pertenencia de las personas a sus comunidades y compartir sus preocupaciones y emociones con el grupo social al que pertenece, así como satisfacer sus necesidades espirituales³.”



Referencias

¹ En "Los factores humanos de la cubanidad", en *Órbita de Fernando Ortiz*, de Julio Le Riverend. Ediciones Unión, La Habana, 1973, pp. 149-157.

² En *Nicolás Guillén. Sones, sonetos, baladas y canciones*. Selección de Denia García Ronda. Editorial Ediciones Especiales, 2006. Biblioteca Familiar, p. 3.

³ En *Consideraciones generales acerca de los grupos músico danzarios tradicionales o portadores*, en <http://www.cubarte.cult.cu/patrim/index.html> . (En su momento no se tomó nota del autor del artículo).



1. Breve resumen del presente capítulo.

Es importante realizar una disertación teórica relativa a la significación de los elementos esenciales que rigen el perfil nacional en la sociedad cubana; es decir, cultura, identidad, folklore y patrimonio. Esto facilitará una mejor comprensión sobre el real mestizaje cultural de la nación caribeña y la fuerza palpable de la herencia africana.

1.1 Cultura, patrimonio, identidad y folklore en la nacionalidad cubana.

Gaspar Jorge García Gallo en el Prólogo del libro *Lo universal y lo específico cubano en la cultura* expresó que “... *decir cultura, es decir, hombre-humanidad. La cultura abarca todo lo que cabe en los sentidos, en la conciencia o alma de los hombres, y, esto es muy importante, en la actividad cotidiana concreta, del producto más alto y complejo del mundo: el homo-sapiens*”.

Cultura y patrimonio son componentes de la vida humana que presentan un estrecho vínculo. La primera resume todos aquellos bienes materiales y espirituales producidos por el hombre en el espacio en que se desenvuelve; y partiendo de esta afirmación, así como teniendo en cuenta todo lo que la bibliografía consultada aporta, dado que, muchos estudiosos e investigadores, han definido el término patrimonio, desde diferentes puntos de vista o representaciones; se puede decir que el patrimonio acumula en su seno esta cultura recolectada en forma de tradiciones, mitos, creencias... que puede expresarse a través de la herencia de esos bienes materiales o inmateriales en el mundo natural o social. De ahí que el patrimonio de una nación tiene una herencia y se combina por la relación de dos elementos que lo identifica y distingue: el natural y el cultural. Pueden referirse dos variantes de patrimonio: *tangible e intangible*. El patrimonio tangible es aquel que se transmite de generación en generación como lo más sagrado de nuestra herencia cultural. Es la representación de la historia y el pasado cultural de un pueblo que a su vez muestra la verdadera relación entre ese pasado y el ámbito cultural del presente. Y el patrimonio intangible está constituido por aquella parte invisible que reside en el espíritu mismo de la cultura. No se limita a las creaciones materiales. La noción de patrimonio intangible o inmaterial prácticamente coincide con la de cultura, y añádasele a esto la capacidad de transformación que la anima y los intercambios culturales en que participa. Viéndolo de este modo, el patrimonio cultural es un componente inseparable de la cultura de una sociedad; constituido entre otros elementos por la poesía, la medicina tradicional, los ritos, los modos de vida, la religiosidad popular, las diferentes lenguas, la música y los instrumentos musicales tradicionales, las danzas religiosas y los bailes festivos, los trajes que identifican cada región, la cocina, los mitos y las leyendas, las adivinanzas, los cantos de cuna, las creencias mágicas...



La afirmación de la **identidad cultural**, concebida en sus orígenes como una necesidad regional y nacional, se presenta como un deber hacia la comunidad nacional en la medida en que ésta se condiciona la diversidad de culturas, es decir, las riquezas del patrimonio común de la humanidad.

La cultura es elemento integrante de la nacionalidad y se nutre de las raíces de las cuales ésta se ha formado. *“La búsqueda de lo nacional en la cultura no puede entenderse únicamente como ejercicio de rescate, en el sentido de algo existente que espera ser descubierto, sino también y sobre todo como ejercicio de creación (Ubieta Gómez, 1993)¹”*.

La cultura recoge en su seno todas las actividades creadoras de un pueblo, lo que presume que cada pueblo apropie su particular identidad y la enriquezca. *“La identidad cultural de un pueblo depende de tres factores principales: el histórico, el lingüístico y el psicológico (este último entendido en su acepción más amplia puede abarcar las particularidades religiosas)”* (Anta Diop, 1986)². Cada uno de estos factores (ver en Anexo # 1) está condicionado por las características histórico – sociales de cada sociedad por lo que su apreciación según el contexto puede ser diversa. Han de estar presente los tres para poder hablar de una identidad cultural plena aunque siempre existirá predominio de uno sobre los otros.

Realizando un análisis sobre lo antes expuesto y extrapolando al caso particular de Cuba, podemos decir que ésta constituye una sociedad no exenta de una identidad cultural plena.

Dos grandes culturas dejaron su legado para componer la sociedad cubana: las española y la africana, sin embargo, la importación de la raza negra no fue considerable en Cuba “... hasta que por el impulso dado por los inmigrantes blancos a la vida económica del país, se dejó sentir extraordinariamente la necesidad de brazos para las plantaciones, de tal manera que al mediar el siglo XIX hubo en Cuba más negros que blancos. Y así como los blancos trajeron consigo diversos caracteres psíquicos, según la región de su procedencia, así sucedió con los negros, según la comarca africana de donde fueron arrebatados: agrícolas, pacíficos y algo civilizados unos; guerreros, indómitos y salvajes otros, etc. (Ortiz, 1975)³”

*¡Aquí estamos!
(...)
el grito se nos sale como una gota
de oro virgen.
Nuestro pie,
duro y ancho,
aplasta el polvo en los caminos
abandonados
y estrechos para nuestras filas.
(...)
Traemos
nuestro rasgo al perfil definitivo
de América.**



Podemos afirmar, a través de los estudios realizados por diversos especialistas que en la mayor de Las Antillas, la raza negra, influenciada por la raza blanca se vio impulsada al progreso y con el desarrollo fue saliendo de “ese subsuelo social en que la retenía su falta de cultura” (Ortiz, 1975)⁴; y fue apropiándose recíprocamente de los caracteres psíquicos, no solo de los blancos, sino incluso, de los de su mismo linaje que eran más civilizados; de ahí que a pesar de que cada pueblo importó sus creencias y supersticiones propias, las de la cultura Yoruba han predominado (ver en el epígrafe 1.3.).

“Todas estas circunstancias permiten conceder a la raza negra en Cuba una psicología homogénea...” (Ortiz, 1975)⁵ y afirmar que “...la raza blanca africanizó su clase ínfima aceptando aquellas formas que traducían de un modo orgánico, completo y exacto sus impulsos primitivos, aún no aplastados por el peso de sus superiores estratos de cultura (Ortiz, 1975)⁶.”

Desde tiempos de la trata negrera, los negros afrocubanos, fueron destacando sus elementos culturales aunque estos se vieran influenciados por agentes externos característicos de la sociedad, es decir, los aportes españoles y criollos que, por supuesto, no pueden verse desligados. Hablando así, estamos en presencia de un claro y evidente fenómeno de transculturación vivido en nuestra Isla.

Fueron transmitidas de generación en generación, ya sea, oralmente, por imitación o de otras maneras, normas, valores, su lengua, literatura, música, danza, mitología, ritos, costumbres.

En “El etnos-nación cubano entre tradición y modernidad” de María del Carmen Victori Ramos, en *Panorama de la Cultura Cubana, Antología* la autora trata argumentos y temas sobre la identidad cultural, refiere que los estudios sobre este tema aún guardan vigencia en toda América Latina gracias a la gran diversidad cultural característica de los pueblos del continente. Esta autora señala la especificidad del caso cubano, “...aún se presentan diversidades derivadas de su antigua pluralidad de culturas, la multiplicidad de antecedentes étnicos y raciales, junto a la posición social según raza o mezcla, que subyacen todavía en algunos estratos de la sociedad cubana”, y refiere que una insuficiente conciencia del valor de la diversidad durante una etapa inicial de masificación de la cultura, dio por resultado cierta homogeneización de la vida cultural, que en la búsqueda de la vida posterior de formas para enriquecer la oferta, ha sido paulatinamente transformada. Y en otro momento apunta que: “Las posibles relaciones interculturales en la sociedad cubana no poseen el carácter de interétnicas, sino de diversidad de elementos por territorios históricos y grupos sociales (Victori Ramos, 2006).”



De ahí que, retomando lo planteado por Cheikh Anta Diop, el conocimiento sobre la historia y los aspectos culturales, incluyendo dentro de éstos los lingüísticos, los psicológicos, además de los literarios, los musicodanzarios, los rituales y costumbres que han perdurado a través del tiempo, contribuye a la configuración de una idea de identidad cultural y étnica, en nuestro país, muy rica y definitivamente amplia; que en un principio fundieron las bases de la nacionalidad y hoy la consolidan.

Esencialmente la cultura cubana se basaba solo en el precepto europeo y cuando se trataba al negro se hacía desde una posición paternalista y eurocéntrica, lo verdaderamente cubano, lo criollo, lo genuino de nuestra cultura, se despreciaba o se distorsionaba, sin embargo las clases populares fueron capaces de conservar sus tradiciones; y precisamente de éstas surge el llamado **folklore** que, actualmente en Cuba, se tiende a referir la cultura popular relacionada con éste. Según Martha Esquenazi (2006) "...folklore es una palabra que ha sembrado muchas dudas, ¿por qué?, porque el concepto dice: folklore es el saber del pueblo; y entre paréntesis, pueblo es la capa más baja de la población. (...) Aquí han interpretado que lo folklórico son los negros⁷."

En un principio el folklore fue concebido como la incultura o el saber empírico de las clases dominadas por las sociedades estilizadas, fundamentalmente, (Feliú Herrera, 2003); esto reafirma lo planteado por Esquenazi, y, en este sentido es un tanto discriminatorio pues, refiere solo a las clases desposeídas, el concepto de cultura fue reservado a las manifestaciones intelectuales y artísticas de la clase dominante (Feliú Herrera, 2003).

Realmente en nuestra sociedad muchos le atribuyen el término folklórico a aquellas manifestaciones de raíces africanas, sin embargo: "El folklore es un patrimonio, una herencia, (...) parece que es nuestra única e inmovible identidad. Es una herencia que se conserva, se respeta, etc.... (García Espinosa, 2006)⁸" y es claro, que no hablamos solo de lo heredado por los negros africanos; y más aún, después de tener en cuenta las características de la Cuba de hoy: socialista y democrática.

Aunque si bien el folklore afrocubano no debe considerarse de forma absoluta, como lo único que compone nuestra cultura nacional, no cabe dudas que sea el que mayor connotación posee, incluso a nivel internacional.



1.2 Del folklore a la cultura popular tradicional.

Virtudes Feliú Herrera en su libro *Fiestas y tradiciones cubanas* (2003) refiere que en todo proceso de cambio y tránsito a otro orden social se producen transformaciones en la vida socioeconómica, política y cultural de un país. Instituciones y costumbres pueden surgir y convertirse en tradiciones, así como pueden perderse otras; y durante este período la cultura manifiesta un marcado carácter popular. Afirma (basada en otras literaturas) que después de una valoración científica en la que se reconoce la esencia popular tradicional del término folklore, éste toma plenamente la categoría de cultura, se determina la necesaria transformación terminológica y categorial y por eso se le confirió una nueva connotación: *cultura popular tradicional*, valorando así sus raíces y significados; en fin, en su seno, porta la especificidad étnica de nuestro pueblo, implícita en todo el proceso de transculturación. **La cultura tradicional y popular** es el conjunto de creaciones que emana de una comunidad cultural fundada en tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responde a las expectativas de la comunidad en cuanto a expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes.

La cultura tradicional y popular en cuanto a expresión cultural, debe ser salvaguardada por y para el grupo (familiar, profesional, nacional, regional, religioso, étnico, etc.) cuya identidad expresa. Aunque la cultura tradicional y popular viva, dado su carácter evolutivo, no siempre permite una protección directa, la cultura que fue objeto de una fijación debería ser protegida con eficacia.

Tratar la cultura popular tradicional como un símil del término folklore, ideológicamente “...*subraya la identidad nacional, a la vez que posibilita el surgimiento de una cultura netamente cubana, heredada de lo mejor que ha creado el pueblo durante su evolución histórica. La cultura popular tradicional es cultura porque constituye el compendio de expresiones que se transmiten de generación en generación, con el desarrollo de nuevas tradiciones. Es tradicional porque esta es una ley que define y determina la perdurabilidad de las manifestaciones culturales, así como su índice de desarrollo, a partir de un continuo proceso de asimilación, negación, renovación y cambio progresivo hacia nuevas tradiciones, las cuales trascienden, por lo general, a diversas formas económico-sociales. Nuestro país ostenta una cultura basada en los orígenes étnicos que conformaron nuestra nacionalidad, por medio de las manifestaciones que legitimizan la cultura popular tradicional* (Feliú Herrera, 2003).”



1.3 La religiosidad popular en Cuba: un ingrediente clave dentro de la cultura cubana. La ascendencia afro.

Yoruba soy, lloro en yoruba
 lucumi
 Como soy yoruba de Cuba,
 quiero que hasta Cuba suba mi
 llanto yoruba,
 que suba el alegre llanto yoruba
 que sale de mí
 Yoruba soy,
 cantando voy,
 llorando estoy,
 y cuando no soy yoruba,
 soy congo, mandinga, carabali.
 (...) ⁺
 Estamos juntos desde muy lejos,
 jóvenes, viejos,
 negros y blancos, todo mezclados,
 (...) ⁺⁺

En Cuba, muchos estudiosos e investigadores, aseveran que un elevado porcentaje de la población profesa alguna creencia religiosa, esencialmente de la religión popular, independientemente de que, la mayoría no se encuentre afiliada de forma directa con cualquiera de estas organizaciones.

Esta religión popular aparece como resultado de la integración y continuidad cultural de elementos étnicos y religiosos provenientes de España y de África; de un lado los españoles, con su cultura europea y su catolicismo como religión oficial de la sociedad colonial, privilegiada en las relaciones políticas y, por otro lado, los africanos, con su diversidad de cultura traída por la trata negrera. Esto refleja la relación dialéctica entre cultura dominante y cultura dominada, con el consiguiente mestizaje racial, cultural, religioso y económico.

Según los datos que ofrece la bibliografía histórica los grupos africanos deportados a la Isla eran provenientes de tres significativas culturas dentro del continente negro: la Yoruba, la Dahomeyana y la Bantú.

La religiosidad popular de Cuba es, en definitiva, la práctica extendida entre la población de rendir culto a los dioses africanos de estas culturas, de las cuales se destacan de forma predominante la Yoruba y la Bantú. Al verse forzados al catolicismo y privados de practicar libremente su propia religión, encontraron similitudes entre ambas y las combinaron. A esta fusión es a lo que denominamos *sincretismo*, rasgo característico fundamental de la religiosidad popular cubana, que le permitió venerar a los santos católicos en el altar cuando en realidad veían a los orishas o deidades africanas detrás de ellos.

El sincretismo no es un fenómeno propiamente cubano, siempre que dos o más culturas diferentes se encuentran y por diversas circunstancias cohabitan en el mismo espacio y tiempo, se produce éste y no se circunscribe solamente al ámbito religioso, aunque éste sea el tema tratado en este epígrafe.



La palabra *Regla* se utiliza en un sentido de culto o religión, y comprende los ritos y prácticas mágicas de los creyentes de cada una de las culturas antes mencionadas. En Cuba encontramos la Regla de Osha o Santería (de origen yoruba), la Regla Conga o Palo Monte (de origen bantú), la Regla Arará (de origen dahomeyano) y la Sociedad Secreta Abakuá (de origen carabalí).

La Regla de Osha es la más difundida en la actualidad; toma su nombre del culto de los oshas u orishas, santo o deidad que tiene potestad propia y que solamente deriva su poder de Olofin o Dios supremo (Feliú Herrera, 2003). *Ver santos del panteón yoruba en Anexo # 2.*

La Regla Conga se le conoce más bien por Palo Monte, ya que la base de su religiosidad radica en los palos y hierbas que se entiende poseen poderes sobrenaturales, presentes principalmente en la nganga (ver en la Fig. 1 en Anexo # 3), cazuela o caldero de hierro, principal atributo mágico religioso de esta secta (Feliú Herrera, 2003).

Ver sus deidades en Anexos # 4, como se verá, algunas están sincretizadas con las de la Regla de Osha. Ver también las de Arará y de la Sociedad Secreta Abakuá.

La Regla Arará es la religión de los descendientes de esclavos del grupo lingüístico ewefong perteneciente al antiguo Dahomey, actual Benin (Feliú Herrera, 2003). Según otros investigadores es la menos extendida.

Sociedad Secreta Abakuá se desarrolló junto al puerto y los muelles, particularmente en los de La Habana, Matanzas y Cárdenas, en la costa norte de la zona occidental del país e integrada solamente por hombres, la única existente en América, que constituye un fenómeno común en África Occidental.

Entre los Abakuá, se rigen una serie de características organizativas y están formados por pequeños grupos llamados juegos o potencias. Se profesa la solidaridad entre los hermanos de cada juego, los ekobios, y también la rivalidad entre distintos juegos que han conducido a hechos de sangre. Para el Abakuá o ñáñigo el sentido del honor se manifiesta en torno a la hombría.

Este tipo de religiones sincréticas la practican lo mismo blancos que negros, sin distinción de profesión, nivel cultural o estatus social. Paralelamente al catolicismo u otras religiones cristianas, muchos cubanos practican algunos de los ritos de las religiones sincréticas y acuden a las consultas de un babalawo, de un santero o de un palero, así como acuden a un espiritista, cartomántico o curandero. Resulta un dato interesante el hecho de que ningún santero puede iniciarse si no está bautizado en la iglesia católica, aunque durante toda su existencia se acoja a la santería.



Aunque en el pasado las religiones populares en Cuba estaban sustentadas por razones de base social por nativos descendientes de africanos; ya desde el siglo XIX estas creencias y prácticas religiosas son compartidas con personas de otras razas en correspondencia con la propia diversidad del pueblo cubano. De ahí aquel viejo refrán que asegura que en este país el que no tiene de congo tiene de carabalí.

La esfera religiosa constituye entre las formas de conciencia social, la que en mayor medida ha conservado las influencias africanas y, hoy día, disfrutan de la libertad de culto que garantiza la Revolución.

1.3.1 El vodú o vudú.

También existen en Cuba manifestaciones religiosas propias del vodú o vudú, palabra que viene de vodún, que en dahomeyano quiere decir genio o demon (orisha). Esta religión es el resultado de la sincretización de varias creencias de África Occidental, el culto católico y manifestaciones haitianas. Está basada en los espíritus de los familiares de sus practicantes, a la vez sirve para la protección de los campos, la fertilidad, la danza, la música, el drama y el teatro. Estos espíritus dan ayuda y protección a los miembros de sus familias y se representan por un *loa* (deidad), representantes de los distintos aspectos de la vida, de la naturaleza, de las emociones y de las actividades humanas, actúan como intermediarios entre los hombres y los dioses. El vudú carece de base teológica y de una jerarquía, pero tiene sus propios rituales y tradiciones, ceremonias y altares, donde están sus símbolos, imágenes y rezos católicos mezclados con rituales vudú y que la hacen una religión haitiana y única.

A Haití fueron llevados como esclavos de diferentes etnias y regiones, por eso se evidenció la formación de dos sectas principales: la de Petro' (con sus dioses del Congo-Guinea), y la de Radá (que unificaba a los dioses dahomeyanos). No se formó un panteón y un ritual único por la variedad de las nominaciones, las características de los dioses, los detalles de los ritos y los conceptos religiosos. La sobrevivencia de mitos, ritos, dioses, tradiciones y representaciones religiosas de los africanos esclavizados, traídos hacia Haití, se mezcló con la religión de sus opresores europeos: el cristianismo. En su sincretismo tomó del catolicismo varios de sus santos y los incorporó al panteón vudú, tales como, Cosme y Damián; el más importante es Papá Legbá, responsable de caminos y encrucijadas, se sincretiza con el Elegguá de la Regla Osha; Oggún, que sin dudas es una apropiación de la Santería, tiene varios caminos que se denominan Oggún Balenyo, Oggún Feray y Oggún Miray; es también guerrero y, dueño del rayo y usa como atributo el machete.



Está Loa Blanch quien es la diosa de la pureza; existen otros como Ibó, a quien muchos señalan como Santa Bárbara; la Reina del Agua; Criminel; Calfú, San Juan Bautista, y otros. Los gemelos Masha ocupan un lugar distinguido por los poderes que se les atribuye: predicción del futuro, castigo a los desobedientes y otros.

Su introducción en Cuba está relacionada con la contratación de braceros para la industria azucarera en desarrollo, a partir de 1912 (Feliú Herrera, 2003). Esta religión es muy notable en las provincias de Camagüey (específicamente al norte), Ciego de Ávila, Holguín, Las Tunas, Granma, Santiago de Cuba y Guantánamo. También, aunque muy breve pero es válido mencionar la introducción de grupos rastafaris autóctonos de Jamaica, que también son procedentes de África.

En el artículo *“Estereotipos en la percepción de las prácticas religiosas de origen africano”* en la revista *Temas*, No 45 de enero-marzo del 2006, sus autores David González y Walterio Lord plantean que hoy día se contemplan nuevos estereotipos sobre ciertos cultos practicados por estas religiones, se habla de que unos son más aceptables que otros. Entre los primeros están los de origen yoruba -principalmente la llamada Santería- que son predominantes entre los creyentes cubanos. *“Un proceso de yorubización parece haber marcado a la mayoría de los cultos, e incluso algunos de los más próximos culturalmente a lo yoruba -como los arará- parecen a punto de ser absorbidos por el empuje yoruba (González López y Lord Ganés, 2006)”*.

Dentro de los menos aceptables cuentan los de origen bantú, las prácticas del llamado Palo Monte. *“Los paleros no son las únicas víctimas de los estereotipos de discriminación, este estigma es compartido por el vodú, cuyas prácticas son quizás incluso más temidas, en el imaginario popular cubano, que las de Palo Monte, y consideradas aún más atrasadas y dañinas. Si ese rechazo no tiene mayor impacto se debe más bien a la limitación del vodú a las provincias orientales del país, y en especial a zonas rurales (González López y Lord Ganés, 2006)”*.

Aún existen sectores de la población que reniegan y rechazan estas culturas, sobre todos aquellos que profesan religiones católicas y cristianas, es por ello la necesidad de que estas culturas sean más conocidas y respetadas, pues cada cual está en su derecho de creer y practicar lo que quiere sin ser juzgado. Esto se debe en gran medida a que en las raíces africanas intervino la ausencia de estructuras organizativas, ser parte de la cultura dominada y las subestimaciones sobre ellas sostenidas durante mucho tiempo; el hecho de que haya sido valorada atendiendo a criterios occidentales sin tener en cuenta sus valores idiosincrásicos y sin respetar sus diferencias, contribuyó a prejuiciarlas y considerarlas religiones amorales.



Sin embargo, en 1991 en los acuerdos de IV Congreso del PCC, se permite el ingreso en él de creyentes; y en la Reforma Constitucional de 1992, se explica de forma más clara el carácter laico del Estado cubano. Iniciándose así, sobre esta política cultural el rescate de los valores tradicionales folklóricos, especialmente de raíces africanas y, en particular, la danza y los instrumentos musicales.

La santería constituye **patrimonio de la cultura del pueblo cubano** y está presente en distintas manifestaciones artístico culturales como en la plástica, en el teatro, en la música o en la danza, puede apreciarse en estas dos últimas en mayor grado; y todas ellas como formas de expresión estética, comunicativa y transmisoras de fuertes valores de identidad.

En el caso cubano, las músicas y las danzas afrocubanas, constituyen un elemento importante dentro de nuestro folklore o de nuestra cultura popular tradicional. Es una muestra viva de lo que heredamos de nuestros antepasados. Pero para conocer mejor este interesante mundo, es indispensable partir del hecho de que estas manifestaciones artísticas folklóricas tienen su origen en las fiestas realizadas por cada regla o rito afro expresado en la vida sociocultural del cubano.

1.4 Festejos aportados por el modelo sociocultural africano: cuna de las manifestaciones musicodanzarias afrocubanas.

En Cuba existe una gran variedad de fiestas populares tradicionales (*Ver Fiestas y Tradiciones Cubanas (2003) de Virtudes Feliú Herrera*) pero solo puede encontrarse una mayor expresión de las manifestaciones musicales y danzarias de origen africano en aquellas que son conocidas genéricamente por el nombre de Fiestas de Culto Sincrético, y que según sea el caso, se les denomina: **Bembé, Wemilere, Toque de Santo, Toque de Palo, Güiro, Toque de Tambor y Plante.**

El negro creó formas de expresiones culturales que por sus características eran criollas. Revivir las fiestas más importantes de sus tierras significó, no solo una muestra de su gran acervo cultural, sino que ejercieran una considerable influencia en las distintas etnias africanas hasta que sus propios elementos y expresiones llegaron a confundirse; y comenzaron a acrisolarse produciéndose así uno de los fenómenos primarios del proceso de gestación de la nacionalidad cubana.

Las fiestas de este orden más conocidas en la Isla pertenecen a las ya mencionadas, Regla de Osha, Regla de Palo Monte, Regla Arará y a las Sociedades Secretas Abakuá.



Son muy populares las celebraciones o ceremonias para rendirle tributo a algunos de los santos más importantes del panteón yoruba, que el pueblo cubano realiza cada año, tal es el caso de Changó (Santa Bárbara), el 4 de diciembre, de Oshún (Nuestra Señora de la Caridad del Cobre), el 8 de septiembre, de Babalú Ayé (San Lázaro), el 17 de diciembre [ese día el Santuario El Rincón en La Habana se llena de fieles devotos para llevarle ofrendas, y visitantes y turistas observan como muchas personas van de rodillas hasta el altar para estar más cerca y rogarle a San Lázaro, que a la vez vela un Leprosario construido muy cerca], de Obbatalá (Nuestra Señora de las Mercedes), el 24 de septiembre y de Yemayá (Nuestra Señora de Regla), el 7 de septiembre.

El Wemilere (palabra que significa fiesta profana dedicada a los orishas o dioses; o reunión de todos ellos) y el Bembé tienen un carácter más abierto, menos litúrgico.

¿Qué cubano no conoce, o por lo menos, no ha oído mencionar, los famosos *bembés*? El bembé toma su nombre de los tambores que se utilizan en la ceremonia.

En Santiago de Cuba fue detectado en 1976 el llamado Bembé de Sao. Se realiza al aire libre, en medios rurales y suburbanos, de ahí su nombre. Se evidencia una mezcla de la Regla Osha con la de Palo Monte.

Se ha detectado en las provincias de La Habana y Cienfuegos el Toque de Violín. Se trata de un conjunto de dos violines, una guitarra y una tumbadora que acompaña composiciones dedicadas al santo. Una voz solista es la guía a fin de que los creyentes respondan de forma antifonal. El ritmo de la música aumenta en la medida en que avanza la fiesta, hasta culminar en un canto general con participación activa de todos los asistentes. A veces una bailarina actúa personificando al orisha que se agasaja, hecho que le confiere cierto ambiente teatral al festejo. Esta es una modalidad devenida del espiritismo practicado en los cultos sincréticos que, a pesar de su actual popularidad, muchos investigadores entienden que no ha de calificarse todavía como tradicional.

Las fiestas de Palo Monte son más reservadas y la liturgia no es tan rica y compleja. Los toques de palo más conocidos son los dedicados a Madre Agua, Shola Nguengue (Oshún en la Regla de Osha), Tiembla Tierra (Obbatalá), Pata Llaga (Babalú Ayé), y Centella (Oyá).

Se realizan toques de tambor Kinfuiti el día de San Antonio (13 de junio), a Elegguá, en Quiebra Hacha (Municipio Mariel) y Arcos de Canasí (provincia Habana). En Matanzas, se festeja día de Sarabanda (Oggún), el 24 de junio.



La festividad principal de la Regla Arará (mayores asentamientos en Matanzas) es la dedicada a Male, que ellos denominan San Manuel, el 1ero de enero y el 18 de marzo, lo consideran su verdadero santo. Las fiestas tienen un oru o ceremonial, con cantos en los cuales abundan disímiles ritmos, acompañados de tambores y danzas arará.

Otra festividad importante es la dedicada a Aluá (Babalú-Ayé), dueño de las enfermedades, el 17 de diciembre. Este orisha de origen yoruba también está presente en el ritual arará; por eso es usual que la persona que lo recibe en la santería también lo haga en este rito, y esto es una muestra de la sincretización de las diferentes reglas.

Los festejos de abakuá (o carabalíes) no tienen fecha fija de celebración. La más conocida es la de iniciación de un creyente, llamada Plante, cuya celebración es aleatoria y termina de forma abierta. El ritual varía según el motivo de la fiesta. Existe un íreme o diablito que representa a los muertos o antepasados. Esta sociedad de ayuda mutua exclusiva de hombres, tiene un ritual de procedencia carabalí con algunos elementos católicos, de santería, de Palo y del espiritismo, el cual incluye música, danza y lenguaje de este origen. Se han realizado festejos ocasionalmente a una deidad marina llamada Okande, sinónimo de Nuestra Señora de Regla, equivalente a Yemayá.

Los ritos propios de los llamados Gangá se practican muy poco en el territorio nacional. Sobrevive en decadencia el culto a Yebbe, que se sincretiza en Osha con Babalú-Ayé, el cual se celebra en Perico, Matanzas. La fiesta de la Reina Africana, en Colón, Matanzas, en Cifuentes, Villa Clara. Existen otras deidades respetadas y alabadas por los gangás, por ejemplo Geguá, que en el rito Gangá es Elegguá; Nou, La Vieja, Arengue, es Oggún; China significa Obatalá; Oyá es lo mismo que en la Santería; Obbe es Yemayá; Yeyé es Oshún, y Mambá equivale a Shangó.

Dentro de los festejos de tradición popular en nuestro país están también los de antecedentes haitianos, que presentan características particulares, pues los negros de origen africano venidos de Haití ya habían vivido en ese país caribeño un proceso de transculturación muy similar al experimentado aquí en Cuba, de manera que sus aportes no solo tienen ascendencia afro sino que presentan elementos de otras culturas como la francesa, que fue en definitiva, la colonizadora de las tierras haitianas por mucho tiempo. En Cuba las fiestas dedicadas a los loas se realizan por acción de gracias y, sobre todo, por fin de año. Del 20 al 27 de diciembre se suceden fiestas en honor a Criminel, Calfú, Papá Legbá y Oggún. A Ibó, y la Reina Agua el 31 de diciembre. En cambio a los Loas Gemboa y Loa Blanch se les agasaja en los meses de noviembre y enero sin fecha fija. La fiesta de los Masha se celebra durante la navidad y Epifanía con una comida.



La fiesta más importante es el Band Rará, que coincide con la Semana Santa Católica. Se celebra desde el Domingo de Ramos hasta el Sábado Santo, al conmemorar la crucifixión y muerte de Jesucristo. También de antecedes haitianos y muy importante resulta mencionarlás, están las sociedades de Tumbas Francesas que hasta ahora constituyen la única expresión cubana en el registro de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, que se le otorgó en el 2003, y cuentan con tres agrupaciones: La Caridad de Oriente, de Santiago de Cuba (Ver Anexo # 4), la Tumba Francesa de Bejuco, de Sagua de Tánamo, en Holguín y la Pompadour Santa Catalina de Ricci, de Guantánamo.

Podemos decir que nacionalmente se destaca la práctica de festejos propios o derivados de la Regla Osha, seguida por la Regla Bantú, así como el cruce de algunos ritos mencionados con el espiritismo de cordón, propio de la región oriental del país. La Santería, mezclada con este espiritismo, está presente en las cinco provincias orientales y también se presenta aisladamente en Pinar del Río y Villa Clara. En cambio la Santería con Palo está presente en Santiago de Cuba y Camagüey, Sancti Spíritus, Villa Clara, Matanzas, Ciudad Habana y Pinar del Río (Feliú Herrera, 2003). (Ver en Anexo # 5 las Fiestas de Culto Sincrético vigentes en Cuba).

Las características más notables de estas fiestas son (Feliú Herrera, 2003):

- Agrupan gran cantidad de creyentes, pero de una manera dispersa, en muchas casas-templos, por su carácter privado y doméstico.
- Por motivaciones económicas algunas veces se sustituyen platos y elementos propios del ritual por otros de más fácil adquisición.
- Se ha reducido la duración de los festejos a solo unas horas.
- Se han propagado los Toques de Violín, por lo que se contrata para su ejecución a un grupo profesional dedicado a este tipo de festejos.
- La mayoría están vigentes y mantienen una tradición añeja en el tiempo, que se ha modificado por el proceso de transculturación de la nación cubana, como símbolo del sentimiento religioso popular, sin distinción de raza o posición social.
- Las fiestas propias de estos ritos o reglas, cuando se sincretizan entre sí o con el espiritismo, sufren algunos cambios que pueden resultar no sustanciales en su desenvolvimiento: el orden en el que se agasaja a los orishas, el conjunto instrumental que acompaña los cantos, las comidas que se ofrecen y hasta en las propias deidades a quienes se le rinde homenaje.



- El Oru u orden ritual en que se canta y baila a los orishas no se mantiene igual en todas las regiones del país. Mientras, en la mayoría de las zonas se respeta el orden, con todos o casi todos los orishas, en las zonas orientales solo se ejecutan a los más conocidos: Elegguá, Oggún, Babalú Ayé y Shangó, entre otros.
- Es el caso también de la composición organológica del conjunto que acompaña el festejo, pues en las provincias orientales no existe tradición en cuanto al uso de tambor batá, que solo es llevado, en algunas ocasiones, de otras zonas del país.

No solo aquellos que son devotos o creyentes de cada una de estas reglas respectivamente, organizan y participan en fiestas de esta índole, pues instituciones culturales cubanas organizan importantes eventos vinculados con las religiones populares, tal es el caso, del Festival Internacional de Raíces Africanas Wemileres que se realiza todos los años en la última semana de noviembre en la Villa de La Asunción de Guanabacoa, en La Habana; o La Fiesta del Fuego o Festival del Caribe que se desarrolla en Santiago de Cuba (Ver Anexo # 6).

Se realizan, además, otras actividades con características diferentes como la Octava Conferencia Internacional de Cultura Africana y Afroamericana, que se realizó en el mes de abril del 2004 en Santiago de Cuba, donde prestigiosos investigadores, expusieron pasajes históricos de la identidad africana, en el que se mezclaron las artes plástica, la danza y el cine. Se inauguró una exposición de pintura de varios artistas y se presentó una veintena de piezas en acrílico que muestran tendencias religiosas africanas vigentes en la Isla como la Abakuá, Vodú y Yoruba.

Otro evento importante lo constituye Folk-Cuba que se hace casi anualmente, donde el Conjunto Folklórico Nacional desempeña un papel importante, la asistencia es internacional, se dan conferencias, talleres, se preparan coreografías. Algunos grupos tienen peñas que invitan a otros grupos y artistas hasta de otras provincias.

Las fiestas populares tradicionales de municipios y poblados se han incluido en los programas de festejos locales, dentro de estas cabe mencionar los carnavales***; pues en el ámbito carnavalesco se debe conjugar lo hispano con lo africano, fundamentalmente en nuestras comparsas, músicas, bailes y demás elementos, imprimiéndole un sabor cubano “mulato”.

Se les llama comparsas cuando hay un grupo de personas representando un área que bien puede ser un lugar: *Guaracheros de Regla, El alacrán, De la Universidad de La Habana*, etc., y junto con los músicos se monta una coreografía, muchas veces de acuerdo a las posibilidades, tienen carrozas, derroche de estilos, vestuarios, coreografías, etc.



García Torrell (ver entrevista en Anexos) afirma que los carnavales son reflejo de cubanía, de preservación de nuestra cultura e identidad, ya que en los diferentes géneros musicales que se utilizan, sobretodo bailables está implícito todo el legado anterior, por supuesto, se incluye lo afro. Puede ser que en actividades dadas esté invitada algún conjunto de música afrocubana con su representación danzaria. Uno de los ritmos más utilizados es la conga, que muchas veces se mezcla, como en la conga oriental con la corneta china (ver en Anexo # 15).

Cada provincia cubana presenta sus propias particularidades, como hemos visto hasta aquí, que las identifican dentro del territorio nacional, y algunas, hasta en el plano internacional, como Santiago de Cuba, por ejemplo. Es importante destacar que estas particularidades no solo se debe al hecho de que los elementos cubanos se hayan fusionado directamente con los españoles y, con los africanos, que es el caso que nos ocupa; pues en nuestro país también ha estado latente desde siempre, el fenómeno de migración interna, o sea, intermunicipios de las provincias y de otras zonas, así como, entre las mismas provincias, lo que coadyuvó a la extensión, intercambios y fusión de elementos culturales, ya mezclados en sus lugares de origen, produciéndose de esta forma lo que podríamos llamar, un segundo proceso de fusión o transculturación.

En 1976 se inició el plan nacional de revitalización de manifestaciones populares tradicionales, que asumió la preanimación de fiestas, músicas y danzas, así como la proyección artística de estos dos últimos rubros (Feliú Herrera, 2003). *La fiesta popular tradicional* cubana ha sido la incubadora de innumerables tradiciones y géneros de la cultura popular tradicional, pues en su seno surgieron y preservaron géneros musicales y danzarios, teatrales, artesanales, culinarios y otros (Feliú Herrera, 2003). En Cuba existen artistas y agrupaciones artísticas que cultivan estas expresiones folklóricas afrocubanas relacionadas con las ceremonias y festividades de los cultos sincréticos, convirtiéndose en portadores de la tradición musicodanzaria (ver en Anexo # 7).

1.5 Conclusiones del Capítulo.

Hasta aquí se ha demostrado que el pueblo cubano nació como resultado del choque dramático entre dos culturas, la española y la africana. Que esta última nos legó una amplísima herencia cultural, que se refleja en su religiosidad, en los festejos aportados por ésta, en las expresiones musicales y danzarias nacidas en ellos y en otros tantos elementos. Todo esto formando parte de la interrelación que se produce entre cultura, identidad, folklore y patrimonio, elementos que rigen nuestro perfil nacional. Lo 'africano' está presente en el arte, así como también en el modo de ser, de percibir la realidad, de enfrentar los problemas, en expectativas y previsiones e incluso sobre la vida y la muerte, de los cubanos.



Referencias

¹ En Ensayos de identidad de Enrique Ubieta Gómez, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993. (En su momento no se tomó nota de la página).

² Anta Diop, Cheikh. "Los tres pilares de la identidad cultural" en *El Correo de la UNESCO*. Año XXXIX, mayo-junio de 1986, p. 58.

³ Ortiz, Fernando. Los negros esclavos. Pensamiento Cubano. Editorial Ciencias Sociales. La Habana, 1975.

* Fragmentos del poema *Llegada* de Nicolás Guillén. Tomado de Nicolás Guillén. Sonos, sonetos, baladas y canciones. Selección de Denia García Ronda. Editorial Ediciones Especiales, 2006. Biblioteca Familiar, p.8.

⁴ Ídem

⁵ Ídem

⁶ Ídem

Nota: En su momento no se tomó nota de las páginas donde aparecen estas citas de Ortiz.

⁷ En *Cultura popular entre el patrimonio y el folklore. Sección Controversia*, en Revista Temas No 45, enero-marzo, 2006.

⁸ Ídem

** Fragmento del poema *Son número seis* de Nicolás Guillén. Tomado de Nicolás Guillén. Sonos, sonetos, baladas y canciones. Selección de Denia García Ronda. Editorial Ediciones Especiales, 2006. Biblioteca Familiar, p.27.

*** El Carnaval, celebración reconocida en el calendario católico, se festeja en la mayor parte de Latinoamérica durante los últimos días antes de iniciarse la Cuaresma. No obstante, en Cuba se celebra en julio para conmemorar la revolución. Su celebración es una combinación de influencias africanas y españolas. Muchos de los grupos musicales que actúan en Carnaval no son profesionales, por lo que proceden de ambientes y clases sociales diferentes. El Congo de Santiago es un tipo de música de Carnaval particular de la ciudad de Santiago de Cuba. Entre los instrumentos están las galletas (tambores anchos y delgados), los bokuses (similares a las congas), los hierros (tambores de freno) y la trompeta china, un instrumento similar al oboe traído a Cuba desde China a finales del siglo XIX.



2. Breve resumen del presente capítulo.

Partiendo de la idea de que el arte, como forma de conciencia social está estrechamente ligado a la vida sociocultural del hombre, nos adentramos en el mundo de la danza, y con éste, de la música, significándolos como manifestaciones artísticas que no solo surgieron con el hombre sino que han ido evolucionando conjuntamente con él, y que además de tener utilidad estética o de disfrute, también presentan una función comunicativa, educativa y de transmisión de valores. Después de hacer referencia a estas expresiones del arte en sentido global, encausamos el hilo central profundizando en la música y la danza afrocubana, que tienen su cuna en las formas religiosas aportadas por el modelo sociocultural africano y que también han ido desarrollándose y evolucionando a la par del cubano, como elementos de su “folklore” que manifiestan ilustrativamente la identidad cultural cubana. Entonces realizamos un breve acercamiento al universo cultural artístico de la provincia Holguín, y dentro de ésta, del municipio Moa, realizando particular énfasis en el mundo danzario musical, especialmente, en todo aquello que enraíza elementos afro.

2.1 Dos expresiones del arte en la vida del hombre: la danza y la música.

La esfera del arte se encuentra estrechamente relacionada con la vida sociocultural del hombre. Una de sus expresiones que surgió con el nacimiento de la especie humana es **la danza**. El hombre de la era primitiva vióse en la necesidad de explicarse los fenómenos naturales de su hábitat y de favorecerlos para sí, acudiendo a formas rituales fantásticas para invocar las fuerzas místicas del bien y del mal.

Lisette Hernández García en la introducción del libro *Apreciación de la Danza* de Ramiro Guerra (2003), plantea que: *“El reconocimiento de la danza como forma del arte, susceptible al campo investigativo resulta escaso en nuestros días. (...) La danza vive en la vitalidad efímera del instante y tiene un carácter fugaz que la hace particularmente compleja de estudiar y dependiente de otras formas artísticas; no obstante, hoy, su teorización resulta un hecho inaplazable, en tanto, acercamos a ella, es aproximamos a la existencia del hombre, a su historia, es descubrirla como un medio de comunicación.”*

“Como forma de expresión humana, cuya práctica ha sido universal, tanto en tiempo como en el espacio, su código de comunicación está formado por un amplio rango de figuraciones sígnicas que se nos presenta y representa como el lenguaje, por excelencia, del movimiento corporal humano en un tiempo y espacio determinados.”



Es decir, que a diferencia de las otras artes transcurre en un breve plazo de tiempo y espacio, más allá del cual las imágenes significativas del movimiento desaparecen del ojo del espectador, siendo así; la inmediatez, la irrepetibilidad y lo efímero del fenómeno danzario, las características esenciales de la danza, en cuanto a su percepción o la relación de comunicación entre la obra danzaria y el público. Constituye una expresión artística en constante cambio y transformación, esto se debe precisamente al movimiento, que no es más que el material esencial que utiliza la misma. Hoy día este conjunto de movimientos corporales pudiera parecer un producto artístico apto para el entretenimiento y el disfrute, sin embargo, al adentrarnos retrospectivamente en el mundo danzario desde sus raíces más antiguas hasta los momentos vigentes, nos convencemos de que ha constituido uno de los medios de comunicación de base en la vida social del hombre; y no solo ha surgido, sino que ha ido evolucionando conjuntamente con éste, tanto, que actualmente podemos hablar de danza folklórica, danza moderna, danza recreativa, danza clásica o académica. En la actualidad vivimos en un mundo cargado por los adelantos científico-técnicos, sin embargo, resulta difícil que este mundo, coloque al arte en el mismo nivel investigativo. Muchos no entienden que una obra coreográfica puede resultar tan extraña y compleja como *“el ser humano flotando sin gravedad en medio del cosmos”* (Guerra, 2003)¹.

Por otro lado está **la música**, que se descubre en el medio primitivo como una expresión del arte que se engendra y genera como soporte estimulante de la danza. No existe música independiente de la acción danzaria en esta etapa.

El palmoteo del bailarín y sus golpes de pie en el suelo produjeron la pulsación y los acentos rítmicos que la danza necesitaba, y los sonidos evocadores de los animales que el danzante emitía tratando de imitarlos dentro de las narraciones danzarias de sus cacerías, al ser pronunciados con diferentes inflexiones vocales, engendraron las distintas alturas sonoras de las que surgieron las escalas y de éstas la línea melódica. Este acompañamiento orgánico musical, surgido de la naturaleza intrínseca del movimiento, tiñó de matices emocionales a la danza, provocó imágenes más vastas en recursos dramáticos, enfatizó su excitación y dio un control dinámico al bailarín. Luego se inventaron los instrumentos, que hicieron posible un mayor dominio y desarrollo rítmico y melódico musical. Los tambores de corteza de árbol y pieles de animales, los instrumentos de viento, hechos de caña de bambú y, luego, el descubrimiento de los metales y el uso de las cuerdas abrieron enormes posibilidades a las combinaciones de la voz humana con las sonoridades instrumentales.

La música fue ganando en valores y recursos propios que le permitieron independizarse de la danza y constituir un goce para el hombre sin necesidad de estar relacionada con esta última.



Esto no significa que dejara de ser un acompañamiento al movimiento danzario. Las frases musicales han tenido desde siempre su equivalente danzario y producto de esta práctica, la danza se convirtió en un arte dependiente de la música. Como movimiento organizado de sonidos a través de un espacio de tiempo, la música desempeña un papel importante en todas las sociedades y existe en una gran cantidad de estilos, característicos de diferentes regiones geográficas o épocas históricas. La música en específico es un arte de tiempo y aunque sus sonoridades sugieran espacio, no depende del mismo para existir. Solo el tiempo en el que se devuelvan las frases de sus temas sonoros da la posibilidad al desarrollo y a la realización concreta de la misma. La danza, por su parte, además de desarrollarse en el tiempo, también necesita del espacio para ser y existir.

La danza y la música cumplen cabalmente todas las funciones del arte en sí, pues constituyen una *práctica transformadora* en la que se toman y modifican diversos elementos para obtener como resultado la obra artística; tienen una función *comunicativa*, por ser portadoras de ideas, emociones, sentimientos, es decir, en la comunicación artística se logra que el público se apropie de forma sensible de la esencia plasmada en la obra de arte (danzaria o musical); son *cognoscitivas*, implícitamente tratan temas sociales, sobre el individuo o lo acontecido en el mundo en general o incluso sobre el arte mismo; *valorativas*, ya que lo mismo el artista que el público, valoran situaciones, gestos, caracteres, personajes, ideas, procesos sociales, el universo en general. El artista comunica su valoración al público, que la acepta o la rechaza, y este resultado, produce a su vez la estimulación o inhibición, respectivamente, del creador o productor; finalmente, podemos agregar, que al ser creadoras de lo bello, lo trágico, lo dramático, lo cómico..., son eminentemente estéticas. De estas funciones claramente sociales, se desprende el carácter educativo de estas manifestaciones artísticas, así como la recreación social; siempre teniendo en cuenta su vinculación con los rasgos ideológicos de la sociedad en la que se desarrollen, sus intereses y fines.

2.2 La danza y la música de ascendencia afro en el folklore cubano.

Como resultado de la unión de la cultura española y la cultura africana surgieron las expresiones musicales y danzarias criollas, mulatas, nacionales y regionales; en las que está aún palpitante la rica herencia de los tambores africanos, pues, ya ha sido ilustrada la significativa influencia de lo 'africano' en la cultura cubana, ingrediente fundamental de su identidad cultural, conjunta con la hispana entre otras.



Los bailes, las danzas, los cantos constituyen una parte esencial dentro de un sistema cultural amplio, y como se expresó anteriormente se estructuran sobre la base de ideas, conceptos, religiosidad, psicología social, etcétera.

En el caso cubano, estas manifestaciones artísticas, en su mayoría, se desglosan de las diferentes formas religiosas aportadas por el modelo sociocultural africano que con el desarrollo y evolución de la cultura en Cuba, fueron modificándose hasta convertirse en expresiones cubanizadas, y las que han sido heredadas de otras culturas, principalmente, la europea, en su devenir también se sincretizaron con éstas.

Por lo que, entendemos por danza y música afrocubana, aquellas que el pueblo cubano recibió de los negros africanos y, las creadas después en Cuba, bajo la influencia de las tradiciones musicodanzarias de ascendencia afro en combinación con otras de diversas procedencias.

2.2.1 Expresiones de danzas o bailes afrocubanos. Sus particularidades y acompañamiento instrumental.

Los cantos y bailes afroides, así como su acompañamiento instrumental constituyen antecedentes en la música y danza cubana. La influencia directa del aporte africano concluyó con las migraciones de esclavos a finales del siglo XIX, anterior a la abolición de la esclavitud en 1840 y otras, de carácter clandestino que se sucedieron hasta un poco más adelante (León, 1974).

Las distintas culturas africanas congregadas en Cuba se vieron arremetidas por parte de los representantes administrativos de la sociedad colonial, este etnocidio cultural estaba dirigido contra los cultos religiosos, la música y la danza; eran considerados pecaminosos, diabólicos e inmorales. Sin embargo la mayoría de aquellos bailes y cantos son supervivencias de ritos de fertilidad que debían favorecer la caza, agricultura y más exactamente la procreación de la naturaleza viviente y de la etnia o tribu; y fueron reconstruidos y adecuados, así como el resto de las tradiciones africanas, a las nuevas circunstancias económico sociales en los llamados *cabildos*².

En éstos, se estabilizaron cantos e instrumentos que conservaron sus caracteres generales aunque se modificaron algunos aspectos melódicos y organológicos y se recombinaron con nuevas funciones expresivas, que han perdurado en el decursar del tiempo.



“Junto al africano que convergía con los de un mismo cabildo, a los cuales se asimilaron otros africanos que iban quedando más aislados, se incorporaron los descendientes de aquellos, los negros criollos y mestizos, los cuales adoptaban uno u otro complejo de creencias sin importarle sus ascendencias tribales, (...) al verse compelidos a desarrollar nuevas relaciones sociales, asimilaron y crearon formas de cantar y de bailar en independencia de las que se realizaban para los diversos grupos afroides que se reconstruían desde el cabildo”³.

Desde los siglos XVI y XVII se mencionan bailes como *gurrumbé, paracumbí, del guineo, chanchambé, congó, tumbalalá, zambapalos, yayumbas, retumbos, yeyés, cachumbas*; que por la sonoridad de sus vocablos pueden relacionarse con *las rumbas, macumbas, yambús, candombes, bambula, guaguancó, bembé, tumbas, tangos, sambas, zarabandas, milongas* (León, 1974). En la actualidad, para muchos la danza y la música son las expresiones artísticas más notables popularmente; esta afirmación, sin dudas, ha de estar sustentada por lo contagioso que puede llegar a ser sus ritmos y sus bailes. En Cuba, las que son afrocubanas, cautivan a cualquier espectador.

Sin embargo, aún existen personas que dudan que la música que heredamos de nuestros negros esclavos, no pertenece a nuestro folklore, tal vez eso ocurra porque no se ha interiorizado en el hecho de que aunque esta música es de origen africano, como se dijo anteriormente, se ha desarrollado y a la vez evolucionado, en el saber del pueblo, en nuestro suelo patrio.

El célebre antropólogo Don Fernando Ortiz expresó en una de sus obras que *“Cuba tiene una musicalidad nacional genuina y de cosmopolitas valores.”* Y más adelante agregó: *“La música popular cubana es un engendro de negros y blancos; producto mulato. Y (...) es (...) la más genuina de Cuba, porque esas músicas mulatas, sí son creaciones exclusivas del genio de su pueblo (...) La música afrocubana es fuego, sabrosura y humo; es almíbar, sandunga y alivio; como un ron sonoro que se bebe por los oídos, que en el trato iguala y junta a las gentes y en los sentidos dinamiza la vida.”⁴*

En muchas religiones africanas, el sonido es considerado uno de los medios primigenios con que las deidades y los humanos imponen orden en el Universo. Así mismo ocurre en nuestro país, los percusionistas desempeñan un papel esencial en las ceremonias de trance y posesión, en las que los dioses entran o ‘cabalgan’ sobre los cuerpos de los devotos. La música que se ejecuta dentro del conjunto de ritos africanos es de acción y versión de acciones que se repiten una y otra vez.



Las ceremonias en las que interviene son de conmemoración, las de ofrendas en pago de algún servicio prestado por la divinidad, las de iniciación y las mortuorias; con excepción de estas dos últimas, el repertorio de cantos utilizados en éstas, comprenden dos grandes grupos: las invocatorias y las que proporcionan un rato de diversión con las divinidades.

Las particularidades más generales de las etnias que más se destacan en Cuba (Lucumí, Congo, Carabalí, Arará, Mina, Mandinga) son el canto alternado entre solo y coro y el acompañamiento instrumental de membranófonos e idiófonos.

Según García Torrell (ver entrevista en Anexos), los membranófonos e idiófonos son las clasificaciones de instrumentos dentro de la familia de la percusión, o sea, instrumentos que necesitan ser golpeados para que produzcan el sonido. Los membranófonos son los que presentan membrana: en la orquesta sinfónica el tímpano, diferentes tipos de tambores (bombo, caja, redoblante, etc.), en los grupos diversos el bongoe o timbal, tumbadora, etc. Los idiófonos generalmente no tienen afinación determinada, y no tienen membrana o parche: claves, maracas, triángulos, cencerro, güiro o guayo, castañuelas, cascabeles, platillos, etc.

En cuanto a la particularidad del canto alternado entre solista y coro, en los grupos de procedencia **Yoruba**, puede explicarse que el solista es el *akpwón* (especie de relator de la corte) al que responde el coro. El *akpwón* entona su canto dentro de un registro preferiblemente agudo, a diferencia del coro que se va ajustando a un tono coincidente en la medida que el *akpwón* marque su entrada. Durante el canto algunas voces se separan por propia voluntad.

El carácter de los cantos puede estar determinado por la simple narración de un suceso (momentos de sus vidas o hechos notables) o por la alusión a divinidades o cantos de sátira a las personas que asisten a una celebración determinada (cantos de *puya*) que no logren ser escuchados por los orishas. Los instrumentos musicales abarcan tres registros: uno grave, otro medio y uno agudo. En el conjunto de los batá, como se verá más adelante, el grave lo lleva *el iyá*, el de mayor tamaño. También lleva este registro *la caja*, llamado genéricamente así el *abwe*, el de más tamaño entre los tambores *iyesá* y de *bembé*.

En los instrumentos que ocupan el registro grave se ejecuta un ritmo parlante, altamente figurativo, recurriendo a una mayor variedad de golpes y maneras de atacar el parche de modo de obtener diversas calidades tímbricas, lo cual hace que el tamborero pueda hablar al repetirse las inflexiones rítmico-melódicas de la lengua yoruba. Esto se produce fundamentalmente por el que toca *el iyá*. Los demás instrumentos que ocupan los planos sonoros medio y agudo, ejecutan patrones rítmicos reiterantes. Las figuraciones rítmicas son cambiantes según el toque para cada santo y cada momento de su mitología (los llamados caminos de los orishas) (León, 1974).



Los instrumentos musicales de función más ritual en el complejo cultural **Yoruba** son los tambores *batá*, sustituidos a veces por cajones, sin la sacralidad de aquellos, después los *abwes*, llamados también *chekerés* o *güiros*, y los tambores de *bembé*.

El conjunto de tambores *batá* esta integrado por: el *iyá*, el más grave, el *itótele*, mediano, y el *okónkolo*, el más pequeño y el más agudo. Son bимembranófonos y ambipercusivos (ver en Anexo # 8) poseen un secreto o *añá*; para muchos *añá* es un orisha que radica en los tambores, principalmente en el *iyá*, por esta razón son objeto de cultos especiales. Se dice que cada uno de los tres tambores habla por uno o varios Orishas. El *okónkolo* habla por los guerreros, o sea por Elegguá, Oggún, Ochosi.

Los tambores *batá* en Cuba han evolucionado buscando una mayor diferenciación en el diámetro de sus parches, con lo cual se ha obtenido una ampliación del ámbito sonoro total del conjunto (ver figuras 4, 5, 6 y 7 en Anexo # 8 Tambores *batá* modernos).

Un buen intérprete de tambor debe conocer composiciones de ritmos específicos para cada uno de los dioses y ser responsable de regular el flujo de poder sobrenatural en el contexto del rito (Biblioteca de Consulta Microsoft Encarta, 2005).

Dentro de los instrumentos de procedencia yoruba están los llamados tambores *iyesá* (ver en anexo) y otros tambores que pertenecieron a cultos locales en África como los tambores de *olokum*, otros reservados a ciertas fiestas para Shangó, o un tambor de *gudugudú* que todavía se toca en una región de Matanzas.

Ni los *batá* ni los *iyesá* se tiemplan por medio del calor, tampoco los tambores de *olokum*, ni otros de cultos particulares cuyos parches se sujetan por tarugos. Sin embargo, los tambores de *bembé* sí se pueden atesar por medio de candela, ya que éstos a diferencia de los otros, no exigen de fundamento ritual ni para su construcción ni para su manejo.

Encontramos también los tambores de **bembé** (ver en Anexo # 8), y a ellos debe su nombre un tipo de festejo y baile yoruba. Para los **bembés** pueden usarse cualesquiera otros tambores de duelas como los que se utilizan en las *comparsas*, pues éstos constituyen fiestas para divertirse con los orishas o para que éstos lo hagan con sus adeptos; en ellos, participaban blancos curiosos, que iban a observar los bailes de negros y mulatos; hoy día están muy vigentes; las rumbitas de santos son los cantos propios de esta celebración, casi siempre se emplea un paso único para todos los santos y lo que a veces varía es el movimiento de los brazos. García Torrell (ver entrevista en Anexos) afirma sobre esta festividad religiosa que generalmente, en la actualidad, se utilizan los tambores *batá* y se les llama *añá*.



Hemos de mencionar los *abwes* o *chekerés* (ver en Anexo # 8) en conjunto de tres, al cual se le añade el sonido de un hierro percutiente cuya forma peculiar africana se ha perdido en Cuba.

Tanto en los grupos de *bembé*, como en los *abwes*, puede añadirse el sonido de una maraca metálica (*atcheré*). Entre estos también se pueden intercalar los ritmos de uno o dos tambores pequeños. A estos instrumentos hay que agregar una gran variedad de sonajas: además de la ya mencionada *atcheré*, encontramos las *aggogo* (campanillas), las *adyá* (ver Fig.9 en Anexo # 8), pitos, zumbadores y percutidores que tienen funciones rituales específicas de acuerdo con sus sonidos, formas y colores (ver en Anexo # 8). El conjunto de todos estos instrumentos han ido simplificándose considerablemente.

En las danzas de los Yorubas (Santeros) cada Santo tiene sus especificidades en cuanto a cantos, bailes, vestuarios y demás expresiones coreográficas. Tratan de escenificar el carácter del mismo. (Ver en Anexo # 9). En las celebraciones, cuando se está danzando, los creyentes que bailan, o simplemente los que participan cantando u observando, se van posesionando de algún muerto (si es congo), o de un santo (si es yoruba), o sea que recibe en su cuerpo el espíritu de alguna entidad. Todas estas danzas tienen características similares a base de hileras o círculos, aunque algunas con el tiempo han evolucionado y adquirido novedosas coreografías. Estos bailes no se convirtieron nunca en populares por su carácter intrínsecamente religioso.

A todos estos, el pueblo los identificaba como *Toque de Santo* y su fidelidad fue privativa de la gente de color (sus primeros practicantes).

La estructura sintáctica en el conglomerado ***Bantú***, a base de de frases cortas y entrecortadas se repite en la estructura melódica de sus cantos, construida sobre la base de motivos breves y giros melódicos apoyados en sonidos muy fijos que obran como giros melódicos que resuelven en los mismos (León, 1974).

Los cantos congos se diferencian de los yorubas, en estos aparecen motivos cortos, de sonidos no precisos, que buscan su apoyo en un sonido terminal. Los sonidos terminales pueden alternar en cada motivo, formando como una referencia tonal que se reitera en todo el canto. Es decir, los motivos cambian o varían el diseño melódico según se va improvisando el texto. Al solista se le llama *gallo* o *insunsu*, y al coro *vasallo* o *muana*. Van acompañados de tambores, aunque en las ceremonias, los rezos para abrir el altar pueden hacerse a voces solas. Los cantos, llamados también, *mambos*, se inician con unas frases habladas que denotan elementos culturales que aparecen en las clases dominadas. Esta introducción se hace en los cantos de fundamento (ver en Anexo # 10), después se cantan unas *makaguas* que no la requieren (la introducción).



En las ceremonias, los asistentes, pueden arrebatarse el canto y empezar a hacer de solista (ver otros cantos de palo en Anexo # 10). El arsenal instrumental es muy variado, esto ha facilitado una mayor transformación y cambios en sus usos, así como la pérdida de otros. Se han empleado desde simples troncos ahuecados con cuero clavado en una o en las dos bocas, sin detalles de pulimento y sin talla exterior, conservando las rugueses de la madera, hasta el tambor hecho de duelas, cónico o abarilado, con acabado de su superficie y tensores de sus parches por medio de llaves niqueladas (León, 1974).

Encontramos percutientes denominados *guagua* o *catá*, respectivamente, esta designación es utilizada por *las tumbas francesas* para el tronco ahuecado, aunque el término usado también en Haití, parece ser de origen bantú. En Cuba no se expandieron los grandes percutidores de madera, de estos solo podemos encontrar troncos simples ahuecados, antes mencionados, sin mucha elaboración, y el empleo de una tabla rústica, ya sea en forma de mesa o un madero con una hoja clavada de latón, sustituidos por el golpear con dos palos en el cuerpo del tambor de más tamaño (ver en Anexo # 11).

Los paleros emplean tres tambores de duelas rectas en forma cónica invertida, truncados por la base con cuero clavado, para tocar sentado y ladeándolos un poco; estos tambores genéricamente son conocidos como *ngoma* (ver en Anexo # 11), y a su conjunto se añade además de los palos (que entran en el conjunto después de los dos tambores de sonido más agudo y repiten un motivo rítmico muy breve), la percusión en un hierro cualesquiera, o un cencerro por ejemplo, golpeándose con una varilla, también de hierro, o un palitroque grueso de madera dura.

El toque en el hierro resulta una variación rítmica del toque de los palos, y su ejecutante se incorpora al conjunto inmediatamente que lo hace éste. Así son los tambores llamados *conga*, que se emplean en las comparsas carnavalescas habaneras. En las zonas rurales y en algunas zonas de Oriente se emplean los tambores *yuka*, son tres también y están hechos de un tronco rústico. *Caja* se llama el mayor de estos tambores, *mula* el mediano y *cachimbo* el más pequeño (ver Fig. 11 en Anexo # 13). En tiempos pasados era frecuente el uso de cueros de buey para los parches, que eran clavados rígidamente para sostener la tensión de los mismos (León, 1974). A este conjunto también se le añade el toque con los palos en una *guagua* o en el cuerpo de la caja (ver en Anexo # 12).

Algunos congos emplearon en Cuba un tambor de fricción interna llamado *kinfuiti* (ver en Anexo # 12), éste se acompaña de un conjunto de tres tambores pequeños, también abarilados, de duelas y cuero clavado, para percutir sobre sus parches, así como dos cencerros grandes.



Al kinfuiti no se le puede ver, se ejecuta detrás de una cortina y se le guarda convenientemente tapado. Junto con los tambores de makuta son los únicos a los cuales se les ofrenda sangre de animales en sacrificio. Se asocia a ritos funerales y a otros de necromancia, donde se llama a los muertos (*ndoki*) que habitan en la nganga. Esta sacralidad del instrumento hace que su ejecutante esté especialmente iniciado para esta función, como lo es también para los *olú-batá*, para los tambores de iyesá y para los tocadores de tambores de makuta (León, 1974).

En los cultos kimbisa se emplean gajos de palma llamados *matende*, o atados de ramas de otras plantas para percutir en el suelo, o bien se utilizan bayas de flamboyán; se utilizan en la misma forma que los *garabatos* (ver en **Baile de Palo o Garabato**).

Los bantús también recurrieron a otros instrumentos como *la marímbula*, que pasó después a los conjuntos de son; *el tingotalango* o *tumbadera* (ver en Anexo # 12), y algunas formas de arco-monocorde, sujeto con la boca o apoyado en una güira para obtener una caja de resonancia.

Los grupos de procedencia **Bantú** tienen bailes colectivistas y no presentan la variada mímica de los bailes de origen yoruba, a causa de la naturaleza de sus creencias, dentro de lo cual se desenvuelven canto y danza. Sus bailes, aún en los posesos presentan una mezcla heterogénea de gestos y pasos, como si se tratara de una combinación de antiguas danzas, cuya funcionalidad representacional se hubiera perdido. Lo mismo ocurre con los movimientos coreográficos observándose a veces el círculo, pero más bien para formar [corro] alrededor de un bailarín o una pareja que quede en el centro. Hay referencias de antiguas danzas en formas de hileras, de doble círculo, de hombres y mujeres y danzas en orden procesional, pero que no se practican ya. (León, 1974).

Los tambores yuka solían acompañar un baile con el mismo nombre: **El Baile de la Yuka** (ver en Anexo # 13), en este baile se hacía un gesto del mismo tipo del vacunao de la rumba (ver más adelante). Según las investigaciones de Lydia Cabrera algunos decían Yuka o Makuta indistintamente, por lo que se nota que el tiempo ha influido y transformado algunos de estos cantos y coreografías en diversas regiones, como ha pasado con todos estos cultos de transmisión oral, por lo que no son exactos en todas partes que se conozcan (ver Fig. 12).

También se bailaron otras danzas ya perdidas como **El Maní, La Makuta y El baile de Palo o Garabato** (ver en Anexo # 13). Se ha oído mencionar también entre los congos el baile de *La Culebra* (ver Fig. 14).



Estos bailes tienen aún alguna vigencia. En cualquier casa de palo se ejecutan casi a diario en ceremonias de iniciación, de celebración de la festividad de algún dios, o simplemente para hacer que la prenda o nganga camine bien. Como ya se dijo, son de fuerte carácter colectivista. Unos son de parejas, como el palo y la yuka, otros como la makuta y el garabato, de organización más anárquica, pero todos con una formidable pantomima.

En relación con estos bailes García Torrell (ver entrevista en Anexos), reafirmó que los mismos forman parte de la expresión musical danzaria de los paleros o congos y que utilizan frases cortas y no son tan variados como los de origen yoruba, emplean tronco ahuecados y tambores.

Además declaró que igual que otras manifestaciones afrocubanas estas se han llevado a coreografías por diferentes grupos de aficionados y profesionales, forman parte de contenidos dentro de la asignatura *Folklore* en la formación de un bailarín cubano, de manera internacional despierta curiosidad y lo representan mediante montajes que resaltan el ritmo que tiene, los pasos y figuras; cada uno trasmite estilos diferentes, el palo: fuerza, virilidad; la yuka: erotismo, sensualidad, unión de las parejas; la makuta: alegría, vitalidad, con movimientos más rápidos.

Como forman parte de nuestra tradición, nuestra idiosincrasia, nuestro folklore, es por supuesto, una forma más de manifestación artística, que, en su marco cerrado, para los creyentes que profesan esa religión tiene un carácter de goce, pero funcional; y para el grupo que la demuestra en forma de espectáculo es para dar conocimiento a públicos diversos, nacionales e internacionales, de esa forma peculiar de tocar, bailar, cantar.

Los tambores arará son de una sola membrana, con distintos sistemas de ataduras, con los que se ejecutan toques que varían según la tradición de cada zona. Los que se percuten en los ritos gangá son *cachimbo*, *tumbador*, *llamador* y *caja*. Las danzas son la makuta y el bembé. En esta creencia prima el animismo y el poder de las fuerzas sobrenaturales que radica en las hierbas.

Junto a la música de los grupos religiosos de procedencia africana, están los que se practican en las congregaciones llamadas **Abakuás** o **Ñáñigos**, consistentes en cantos solos o acompañados de instrumentos. Las cofradías *abakuás* fueron surgiendo como sociedades secretas porque simplemente no se daban a conocer sus membresías, ni se les otorgaba documentación alguna. Sin embargo, el abakuá no ocultaba su adscripción a tales organizaciones. Dentro de estas sociedades sobresale un personaje muy pintoresco: el diablito o íreme, éste representa un ente sobrenatural que comparece ante cada una de las ceremonias que integran las fiestas abakuá, para dar fe y comprobar la corrección de cuanto se hace. Es por eso que de acuerdo con la complejidad del rito existen muchos íremes. Dentro de nuestro folklore, sus vestimentas y bailes son lo más característico.



En estos ritos está presente *el moruá*, personaje que guía al diablito (ver en Anexo # 14) y lo obliga a actuar, hablándole unas veces, otras cantándole, en los restos de una lengua *efik*, denominada por muchos como *carabalí bríkamo*. Estos cantos son imperativos.

Estas sociedades secretas emplean dos órdenes de instrumentos. El primer orden está formado por 4 tambores simbólicos en los que se ejecutan algunos golpes de función simbólica (valga la redundancia), por lo que no se ejecutan ritmos para acompañar cantos o bailes. Estos tambores son *el empegó*, el de mayor tamaño, cuya sola presencia, en manos de la jerarquía o plaza así llamada (*empegó*), impone una señal de atención, de alerta, de orden. Le siguen *el ekueñón*, *mediano*, y *el enkríkamo*, *el más pequeño* (ver en Anexo # 14).

La música abakuá interpretada por el segundo orden, la constituyen el conjunto llamado *Biankomeko*, y lo integran 4 tambores también: *bonkó-enchemillá*, *biankomé*, *obí-apá*, *kichi-yeremá* (ver en Fig. 17 en Anexo # 14), y además, dos palos percutientes (*itones*, *un cencerro* (*ekón*) y *dos sonajas* (*erí-kundí*). Estas son hechas de un tejido de cestería, de fibras vegetales, figura cónica igual que en las otras ceremonias, los asistentes corean diferentes cantos. La música se basa en dos ritmos que se diferencian por el tiempo: el *efik* es más rápido que el *efor*.

De algunas de estas danzas se han originado bailes populares en Cuba, como es el caso especial de *la rumba*.

*Záfate tu chal de espumas
para que torees la rumba;
y si Antonio se disgusta
que se corra por ahí
¡la mujer de Antonio tiene
que bailar aquí!
(...)
y vengan de dos en dos,
que el bongó
se calentó...**

La **Rumba** cubana es tanto un género musical específico como un ritmo de baile que tiene sus raíces en danzas rituales de origen africano. A comienzos del siglo XX (específicamente hacia 1930, alcanzó popularidad internacional), la rumba se popularizó transformándose en una de las más importantes formas musicales de baile de Cuba.

Argeliers León (1974) expresó que en ésta “... se integran muchos elementos que indudablemente parten de aportes africanos a nuestra cultura, pero no ya como música ritual; sino producida como música profana y en un plano urbano o suburbano. Es música para divertirse, de entretenimiento, que ocupa un tiempo libre que se realiza en colectividad, que requiere de ésta además. Más que baile o que canto, es un tipo de fiesta creada, en determinadas circunstancias sociales, por el africano y sus descendientes, sin excluir la presencia de una población blanca que compartió con ellos en los niveles más bajos de la sociedad clasista colonial.



(...) En la fiesta que constituyó una rumba concurrieron, pues determinados aportes afroides, pero convergieron también otros elementos, de raíz hispánica, que habían sido incorporados ya a las expresiones que aparecían en la nueva población que surgía en la Isla⁵.

De ahí que las rumbas constituyen la expresión festiva de carácter laico que combina música y danza.

- Es uno de los primeros géneros musicales en que se van a mezclar claramente las tradiciones africanas y europeas.
- Se versifican en cuartetos y décimas.
- Se emplean cajones de madera en número de tres (grave, medio y agudo).
- Éstos paulatinamente fueron reemplazados por tumbadoras, luego se les añadieron los idiófonos.
- Los idiófonos fueron sustituidos después por cajitas chinas y claves para estabilizar el ritmo.
- Se aprecian el tono alternante entre solo y coro.
- Hay representaciones coreográficas.

El significado de la palabra rumba según Argeliers León está comprendido dentro de una serie de términos de origen afroamericano como tumba, macumba, tambo, y otros que significaron fiestas colectivas con sentido general de grupo o de reunión.

Comienza a escucharse a partir de 1880 en Matanzas, interpretados por negros criollos, entre ellos, Anselmo y Matías Calle, y llega a La Habana en 1896 y 1897. En sus inicios reflejaba fundamentalmente sentimientos patrios y amorosos, necesidades de la raza negra. El primer rumbero de Cuba es Felipe Espinola, quien realiza en 1894 la agrupación “Los Marineros”, agrupa a los mejores rumberos de Cuba para la interpretación de su repertorio (saturado de contenido patriótico) que él mismo componía.

En su libro *Del canto y el tiempo*, Argeliers León hace alusión a un proceso de adaptación en cuanto al canto, los instrumentos y los bailes para la rumba, denominándolos como *una versión* de las músicas y bailes que le antecedieron, teniendo en cuenta no solo las de origen africano, también vióse influenciada por las de la clase dominante de la colonia.



Hoy día constituye el género de la música cubana capaz de hacer converger en ella diversos sectores de la población. La expresión bailada de la rumba interviene como número o acto dentro del total representativo de esta fiesta. Toda rumba comienza con una parte de canto de carácter expositivo, de propuesta seguido de otra parte donde se le da intervención al coro. Luego viene la intervención del baile.

Para León el canto de las rumbas no es “...*ni una réplica del coplero español (como ocurre con el son), ni el traslado de una forma poética cultista y la incorporación de nuevas imágenes (como ocurre con la décima en el cantor guajiro), ni una imitación del canto ritual afroide; sino una versión de unas maneras de cantar que han alcanzado a la población donde se ha producido la rumba: son los rasgos culturales implicados en una práctica generalizada de canto. Se trata de la puesta en juego de las posibilidades de canto que le quedan a un sector del pueblo que ha estado, a su vez, en contacto con las demás formas de cantar que le llegaban de la cultura de dominación*”⁶.

“...*como versión de un rasgo cultural fue el resultado sonoro que se obtuvo de los cajones...*”⁷ instrumentos primigenios y más importantes de la rumba. Su plano sonoro va ejecutando figuras rítmicas muy constantes, a diferencia del plano sonoro grave de la música ritual afroide, donde se ejecutan ritmos elaborados figurativamente.

Al respecto la rumba nos plantea [León, 1974] como el bongó en el son, el paso de un elemento de estilo que en su forma original se le confiaba a un plano sonoro grave, a un nuevo plano agudo, al perderse la funcionalidad ritual expresiva de este efecto. Dentro de los cajones está *el cajoncito de velas*, de sonido agudo, en el cual se ejecuta un ritmo muy figurativo, parlante, segmentado y variable, por lo que el músico recurre a una gran variedad de toques para obtener diversas calidades tímbricas, así sucede también con las pequeñas cajas que hoy se construyen. La parla ritual deja su papel invocatorio y pasa a dialogar con el bailador.

Los cajoncitos de velas eran muy valiosos para quintear, como se le llamó el efecto obtenido en él. Quinto, quinteador, quintera, palabras usadas en nuestro léxico proveniente de la música europea, donde el término requinto designa un instrumento de sonido agudo, como en la familia de los clarinetes (León, 1974). También se incorpora al conjunto *cucharas* y *claves*, que utiliza el cantante. A veces se incorpora el güiro. Estos instrumentos ocupan otro plano tímbrico, donde se desarrollan figuraciones rítmicas constantes y estructuradas en motivos cortos.

A veces se utilizan también unas sonajas, del tipo maracas, hechas de hojalata y también de metal, dos pequeñas sonajas como *los nkembi* de la música bantú, que el quinteador se coloca en las muñecas. Los cajones se llegan a sustituir por dos tambores del tipo abarrilado, de duelas y cueros tensados por medio de llaves: la tumbadora y el quinto (León, 1974).



Actualmente la instrumentación para la rumba incluye tres *tumbadoras* (*la tumbadora* es un tambor inventado en Cuba que, a diferencia de los africanos, tiene llaves; se puede afinar, y escribir partituras). Dos de los tambores, (la tumbadora prima y el segundo o tres), marcan el ritmo básico; la tercera tumbadora llamada "quinto", (que se afina más alto), da los golpes improvisados, los floreos dirigidos a los bailarines.

Retomando el carácter de *versión* del cual hablara León (1974) es necesario referir la presencia del *bongó*, ahora *el quinto* en la rumba (ver en Anexo # 15).

*Esta es la canción del bongó:
-Aquí el que más fino sea,
responde si llamo yo.
(...)
Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco,
que bailen el mismo son,
cuenpárdos y alimpietos
más de sangre que de sol,
pues quien por fuera no es noche
por dentro ya oscureció.**

El bongó, es un instrumento importante del son, pero sus antecedentes están en los aportes culturales que hicieron los negros africanos y además, retorna a sus antepasados, siendo ahora el quinto en la rumba.

Existen también otros instrumentos propios del son que en la actualidad son incorporados a expresiones reantecedentes africanos como las claves en la rumba; éstas se diferencian en dos tonos: la más grave al que se le identifica como macho y la más aguda, como hembra.

"... en la rumba no se produjo la secularización de un baile a Changó, ni del baile del palero, ni la de un baile de makuta, ni la del íreme abakuá; no se trató de un traslado o préstamo de estos bailes a una nueva circunstancia, sino que a la rumba pasó lo que de movimiento y gesto (rasgos culturales) dejaron aquellos: análisis que alcanzó una nueva síntesis, descomposición que logró su reintegración, impresión que se manifestó en una versión. Pero en esta nueva síntesis, en esta versión, intervinieron también otras formas de baile (sus rasgos) que llegaban al pueblo, los cuales se reintegraron también como lo que quedaba del movimiento y gestos de aquéllos. Por eso la rumba no es caricatura o réplica deformada de los elementos originales, sino una nueva expresión con lo que el pueblo ha asimilado de éstos (León, 1974)"⁸.

Existe una serie de rumbas que son muy antiguas: las conocidas *rumbas de tiempo España*. Según León (1974) dentro de este grupo de rumbas está *Mamá buela*, *Lala no sabe hacer na'*, *Tus condiciones*, y la *Mañunga* (ver en Anexo # 16).



Hoy podemos hablar de tres modalidades principales de rumba, acompañada cada una por una diferente forma de tocar la percusión.

Complejo folklórico de la Rumba {Guaguancó Yambú Columbia (ver en Anexo # 16)

Sobre el exquisito complejo folklórico de la rumba, García Torrell (ver entrevista en Anexos) expresó que dentro de sus modalidades la más popular es *el guaguancó*, por su estilo, su representación teatral acompañado de la música y el baile, de temáticas diversas (esta danza es originada en el perímetro urbano en el sur de Matanzas; permanecen muchos elementos hispanos y uno de los nombres significativos es Celestino Domenech); manifiesta, además, que antes de estas variantes, estuvo la llamada rumba de cajón llamada así por los objetos que emplea: la superficie de la mesa, la silla, el escaparate, la gaveta o el taburete, un par de cucharas, una botella, un sartén, unos palos corrientes o un cajón cualquiera, y fueron estas fuentes sonoras las habituales para rumbear. Actualmente, en algunos lugares de Cuba, la rumba se acompaña, en numerosas ocasiones con estos instrumentos caseros, incluyendo güiros, claves y tambores.

A la familia de la rumba pertenecen la conga, el danzón y el son.

La **Conga** (Ver Anexo # 17), es una danza cubana de origen africano que alcanzó su máxima popularidad en la década de 1940. Gracias algunos datos importantes que aporta García Torrell podemos agregar que la conga es un ritmo ya cubano, por supuesto, con una latente influencia afrocubana, es el géneroailable y cantable de las comparsas, se originó en las festividades de los negros esclavos. En cada región del país, ya sea oriental u occidental, muestra características peculiares. Puede producirse en cualquier momento porque es de gusto más generalizado.

Otra de las danzas o bailes, comunes en Cuba, especialmente en la región oriental es el **Rara' o Gaga' haitiano**, como su nombre indica, tiene su procedencia de los negros haitianos traídos al país. Estas danzas son propias de celebraciones festivas. Podemos citar dos variantes: el de geremie' o Rara' pingue', y el Rara' machet (ver en Anexo # 18). En algunas danzas de ascendencia africana podemos apreciar una imitación de los bailes de la Europa cortesana, tal es el caso de *las Tumbas Francesas de Cuba*. En éstas ocurrió una imitación de los bailes de salón de los amos franceses; aparece el masón que según Fernando Ortiz, se deriva de la palabra gala *maison*.

Las Tumbas Francesas muestran una fase interesante del proceso de transculturación ocurrido en la Isla. Tumba por los tambores africanos, y el gentilicio está relacionado con todo lo referente a los inmigrantes franco-haitianos.



Esta tendencia era muy frecuente en los esclavos, sobre todo en aquellos que compartían el espacio físico y espiritual de los amos franceses, de quienes asimilaron hábitos y costumbres que les resultaron atractivos. Las sociedades de tumbas francesas fueron agrupaciones de recreo, protección y ayuda mutua.

Los bailes presentan la elegancia nobiliaria y cortesana propia de los franceses de la época y aún conservan muchos giros tomados de las antiguas cuadrillas y otros bailes de salón francés; entre ellos figuran *el masón (de parejas entrelazadas)*, *el yubá* y *el frentec*. Las Tumbas muestran además los bailes *carabiné* y la popular *tajona* (se hacen trenzas con cintas apoyadas de una base de madera, con diseños en el espacio en parejas, respetando a los dos reyes, pareja principal [ver entrevista a García Torrell en Anexos]). Los integrantes visten imitando la sociedad francesa de aquella época. Su música es interpretada con grandes tambores de oriundez dahomeyana, son tres: *premier* o *cortador*, *bulá* y *second*; utilizan el catá (un tronco de madera ahuecado) con dos baquetas como idiófono (ver en Fig. en Anexo # 18); *la tambora*, que se cuelga del cuello y *los chachse*, que se utilizan para aumentar la sonoridad. El solista canta en creóle, alternando con el coro y se baila con una maruga que le dicen chachás. En el caso, por ejemplo, de la Tumba Francesa santiaguera se agrega un quinto para que la percusión sea más penetrante. (Ver en Anexo # 18 algunas agrupaciones de origen haitiano en Cuba).

Las danzas cubanas y su música, que indudablemente inspira, muestran rasgos y representaciones simbólicas de infusión africana, estas danzas están constituidas a partir del mestizaje progresivo. En los bailes afrocubanos el danzante utiliza todas las partes del cuerpo. El ritmo marcará cada movimiento, paso, giro, figura, cambio de actitud. La música y la danza forman una unidad indisoluble. La música, al decir de Ortiz, les “*entra por todas partes, por la cabeza, por los oídos, por los ojos, por la boca, por el cuello, por los brazos, por los pies, por las caderas, por el ombligo, por los pelos, por las nalgas... por todos los sentidos, nervios, músculos. (...) los negros bailan con todo el cuerpo, poniendo en movimiento hasta los párpados y la lengua.*”

Muchos investigadores aseguran que los bailes afrocubanos no se convirtieron nunca en populares por su carácter intrínsecamente religioso, pero, ¿en la actualidad podemos decir que han alcanzado el carácter de popular? En respuesta a esta interrogante, García Torrell (ver entrevista en Anexos) declaró que ahora es difícil diferenciar qué es culto, popular o tradicional, y cita a profesionales de la música como Victoria Eli, Zoila Gómez, Carmen Valdés, entre otros, que afirman en años atrás, la música popular es la de mercado, la que más se escucha, la que más gusta, por lo que no tiene necesariamente que perdurar, hay canciones y ritmos populares en determinados momentos que han quedado un poco en el olvido, lo bueno, lo mejor, es lo que queda.



El gusto por estas formas musicales y danzarias no es de manera masiva, lo tradicional es lo que ha pasado de generación en generación, que se creó de forma colectiva, generalmente de forma anónima y considera que, guarda más relación si se debe clasificar, aunque en determinadas zonas de la población, por tener relación con su religión o por gustar, o por el asentamiento poblacional que tiene tradición de ello, puede ser popular. Por lo antes dicho, cabe decir que no solo la rumba, que tiene en su génesis una integración clave de las músicas y bailes afrocubanos que le antecedieron y que como vimos, se ha convertido en un género muy popular; o la conga, con su contagioso y arrollador ritmo, popular también, sobretodo en los carnavales orientales; también aquellos bailes de procedencia yoruba o de los orishas, pueden ostentar la distinción de *populares*, pues hoy día están muy difundidas sus fiestas, sus bembés y hasta sus representaciones coreográficas e interpretaciones musicales, a nivel de escena.

De alguna manera el bailarín también es actor pues desarrolla pantomimas tradicionales heredadas de sus antepasados. Los bailes afrocubanos constituyen piezas dramáticas o cómicas donde el gesto o determinados movimientos o desplazamientos coreográficos, expresan viejas historias, muchas de ellas, nacidas en África. Con su arte, el danzante afrocubano refleja estados de ánimos, actitudes que semejan a un demente embravecido, a un guerrero, a un niño juguetón. Suele representar a un santo, un loa o una fuerza deificada. Sus movimientos estarán en correspondencia con la función religiosa y con el carácter tradicional de la danza.

En el caso de las danzas propias de la Regla de Osha, como vimos, se da el caso de los diferentes caminos del santo que presuponen toques específicos de los tambores y formas danzarias distintivas, como por ejemplo, Elegguá; puede ser un infante travieso y juguetón, pero puede presentarse como un guerrero peligroso y temido (ver Anexo # 9).

Existe una gran variedad de danzas afrocubanas en las que la polirritmia de ciertos tambores produce un contrapunteo o diálogo con el bailarín más hábil. Es una competencia de destreza y habilidad entre un tambor en función de quinto y un figurante virtuoso en el baile. Los ejecutantes mueven con arte y agilidad su cuerpo, pero especialmente sus piernas y pies, donde se concentra la mayor atención.

Así ocurre en la rumba con el tambor agudo llamado quinto. En las Tumbas Francesas de Santiago de Cuba y Guantánamo la competencia se produce al ejecutarse el frente con el tambor conocido como premier o primero. En los bailes abakuás o ñañigos, tan comunes en los barrios populares de La Habana y Matanzas, esto ocurre con el tambor bonkó enchemiya, de origen carabalí.



En la danza popular cubana conocida como el baile de la chancleta, propia del carnaval se produce una interesante controversia rítmica entre todos los bailarines y sus propios pies, pueden moverse en perfecta sincronía y producir un ritmo unitario sobre el suelo con sus cutaras o chancletas de madera.

La planta del pie del bailarín afrocubano, por lo general, se apoya en toda su extensión en el piso. Las danzas más tradicionales se distinguen porque sus protagonistas desempeñan su papel con los pies desnudos sobre la tierra. Las celebraciones mágico religiosas de ascendencia afro se caracterizan por la presencia de oficiantes descalzos, recurso ritual para establecer comunicación con los antepasados o con determinadas deidades. La tierra es un elemento importante en las danzas religiosas africanas, a través de ellas se produce para los creyentes, el encuentro con un camino de aproximación a los misterios de lo desconocido que está en convivencia permanente con el hombre, según el pensamiento mítico africano. La tierra posee una relación mítica con los antepasados, con los difuntos, y ella garantiza y simboliza el equilibrio, la integridad y la permanencia del grupo étnico; este significado de carácter religioso se expresa en sus formas danzarias más representativas. En bailes no religiosos, colectivos o por parejas, más occidentalizados, es común utilizar calzado. Aunque las condiciones del piso donde se ejecute el baile, pueden determinar la utilización conveniente de zapatos u otras prendas; tal es el caso de los bailes ambulatorios colectivos y procesionales que recorren grandes distancias, como las congas y las comparsas gagá, urbanos y rurales respectivamente.

Los haitianos cubanos bailan su gagá para Semana Santa y los santiagueros desde el mes de junio, con San Juan, comienzan a invadir las calles con sus ambulatorias congas, que se hacen seguir por una multitud que se adueña del escenario callejero.

Arrollar en el carnaval es una costumbre bien enraizada en esta región del país, donde la influencia de la cultura bantú es notable en la música, en determinados tambores y en las figuras danzarias. Cuando la muchedumbre arrolla tras la conga se produce una suerte de posesión o éxtasis colectivo de gran intensidad, motivado por el tamboreo afrocubano, necesidad espiritual que es más profunda en practicantes de religiones de inspiración afro. Varios conguceros afirman que no es solo placer, algo más profundo y complejo forma parte de esas fuerzas tradicionales.

Otro rasgo de distinción afro en las danzas cubanas es la apropiación expansiva del espacio. El bailarín se siente y de hecho es dueño del lugar y el tiempo. El bailarín montado o poseso es dueño de la fiesta, que exige ser atendido y reconocido por los presentes. Esta regularidad genérica se manifiesta en casi todas las danzas afrocubanas de carácter religioso y también en aquellas consideradas profanas.



Podemos apreciarlo en las danzas abakuás, rumbas, santería bembé, palo monte, yuka, vodú, gagá y conga. En esos momentos de euforia posesiva expresada a través del movimiento de su cuerpo y de gestos, el danzante aspira a una posición jerárquica dentro de la fiesta, produciéndose una entrega total al espíritu de la música y de la danza, pero siempre congregada para la ocasión.

El bailarín afrocubano crea de forma continua una ampliación del círculo que sirve de escenario para su actuación, ya sea individual o colectiva, puede darse en una casa, en un patio, en un batey, bajo una Ceiba, en una calle o plaza. Esto ocurría en La Habana del siglo XIX (ver en Fig. 19 y 20 en Anexo # 19) con la apropiación de la vía pública, al celebrarse la fiesta afrocubana del Día de Reyes. En Santiago de Cuba, desde hace más de cien años, los cabildos, las congas, las tajonas y paseos deambulan por calles y callejones en los días del carnaval.

El carnaval y en particular el danzar rítmico y procesional de la conga cubana crea un ambiente de relajamiento del orden establecido y de liberación colectiva. El erotismo de la conga cubana no sólo se aprecia en las contorsiones de los danzantes, mujeres y hombres, y en el aparente desenfreno de los instintos, que suelen inferirse de la observación de esa masa sudorosa y movediza, sino también en los cantos de temas sexuales reiterativos, que en ocasiones llegan a ser obsesivos. El erotismo y la sensualidad de los bailes folklóricos afro han influido en bailes populares nacionales, al punto de observarse de manera intrínseca en ellos. En Cuba podemos referir el danzón, el son, el mambo, el chachachá, hasta llegar a la salsa que hoy se escucha por doquier. Los bailes y cantos simples, son comunes en ceremonias para difuntos y de iniciación, también en la festividad de alguna deidad.

En nuestro pueblo están vivas las esencias simbólicas de milenarias culturas africanas, de ahí que, podemos afirmar que vivimos en una región multicultural, multilingüística y multirreligiosa.

2.3 Breve acercamiento a la cultura holguinera. Moa y su pequeño universo cultural afrocubano.

Holguín es una de las provincias cubanas que destaca en la Isla por su riqueza cultural. Sus tradiciones tienen origen a partir de la transculturación producida entre las etnias aborígenes, las africanas y la cultura hispana, siendo estas dos últimas los troncos básicos de este proceso; además influyen otros grupos étnicos que arribaron en el siglo XX del Caribe de habla inglesa y francesa, fundamentalmente jamaicanos y haitianos. En esta provincia existieron muchas danzas que hoy son conocidas como históricas (*lanceros holguineros y lanceros mayariceros*) y otras (*baile del chivo, baile de la guanaja o guanajá, el papelón, son montuno*), que no están totalmente perdidas (Toirac, 1994). Todas ellas con verdaderos antecedentes hispánicos, y aunque después la población criolla le imprimiera su sello particular; la influencia hispana identifica mucho más al territorio holguinero, con sus fiestas patronales, su lírica, su son..., que la influencia africana.



Sin embargo también fueron practicadas otras danzas de carácter religioso de cuna afro (*Baile San Lázaro, Orilé o baile de cordón, Baile congo, Baile ibó y otras de origen africano pero con un mayor carácter popular, como Comparsa de los Mamarrachos y Conga de la sogá*). Éstas generalmente se realizaban en las fiestas de culto sincrético y es posible encontrar algunas todavía. En Sagua de Tánamo se baila aún la tumba francesa de origen franco haitiana, como vimos en el capítulo anterior la Tumba Francesa de Bejuco (ver en Anexo 20), deviene hoy como Patrimonio de la Humanidad.

Siguiendo nuestra perspectiva de que las danzas afrocubanas constituyen un baluarte de nuestra preciada identidad, nos llama la atención el caso particular de una danza ya perdida en el territorio holguinero, que tuvo por mucho tiempo una muy bien arraigada tradición; a pesar de haber surgido y desarrollado en una zona, que según la opinión errónea de muchos no tiene una identidad cultural. Nos referimos a **Moa** y su **Comparsa de los mamarrachos**.

Moa, municipio ubicado al este de la provincia Holguín, tiene una extensión territorial de 732.6 kilómetros cuadrados y una población de 64 684 habitantes provenientes de distintos territorios y provincias del país, investigaciones realizadas muestran que los principales grupos de migrantes internos en éste son fundamentalmente de Santiago de Cuba y Guantánamo, que incorporaron en el ámbito sociocultural de la localidad algunos elementos culturales representativos de sus regiones de origen; por lo que este pueblo saturado por la heterogeneidad, se caracteriza por una cultura altamente minera e industrial, no presenta en su haber tradiciones culturales artísticas autóctonas, sino más bien un complejo de raíces importadas que poco a poco fueron fundiéndose.

Sin embargo, dentro de éste hay una zona, que según nos explica la especialista de la Casa de la Cultura “*Joseíto Fernández*”, de este territorio, García de la Cruz (ver entrevista en Anexos) hizo época por un conjunto de tradiciones creadas, en el arte culinario, en la artesanía, en las fiestas de cultos sincréticos, en las manifestaciones musicodanzarias, entre otras; nos referimos al barrio rural de Cañete; se conoce que en 1868 éste era el único sitio habitado en Moa, aunque existieran aisladamente algunos vecinos en otros lugares, concretamente en los más cercanos al entonces conocido Partido de Sagua de Tánamo. En Cañete fue considerable la presencia de emigrantes provenientes de la Isla de Santo Domingo, llegados en la década de 1840. La danza, el teatro, la música o la plástica eran desconocidas como manifestaciones artísticas.



En Cañete, se celebraban actividades festivas que tenían sus antecedentes en las **Fiestas de los Mamarrachos** o **Máscaras de los negros africanos**, evidentemente traídas por los dominicanos. Y es aquí, precisamente donde surge la antes mencionada **Comparsa de los mamarrachos** (ver Fig. en Anexo # 20), danza ejecutada durante estas fiestas, que estuvo vigente desde la década de 1920, practicada por familias y vecinos del propio barrio y de otros como Cupey. Según la revisión bibliográfica (Toirac, 1994) esta comparsa se realizaba en el mes de julio durante los carnavales de Santiago de Cuba; sin embargo García de la Cruz (ver entrevista en Anexos) nos dice que se realizaban en el mes de septiembre en ocasión de celebrarse el santoral católico de nuestra Señora de la Caridad del Cobre. Por lo que es posible que para ambas fechas se realizaran aunque tuvieran motivos diferentes.

Ésta era una danza colectiva que se bailaba al aire libre, en grupos con o sin parejas, arrollando en forma parecida a una conga de ciudad. El vestuario era variado, se usaban ropas rpiadas, parches, flecos, se disfrazaban los hombres de mujer, exagerando los tributos sexuales. Durante muchos años se presentaron dos personajes muy populares en la comparsa: *la yegua loca* (vestía traje completo, anchos de arriba abajo, de color rojo y en la cabeza se ponía una careta que imitara la de una yegua; una de las maldades que solía hacer a los vecinos en su recorrido era meterse en la cocina y morder un tasajito o cualquier alimento que colgara, y se lo llevaba); y *el perro*, que también hacía trastadas semejantes (Toirac, 1994).

A veces se jugaba *el juego del berraco*, en donde el que interpretaba a este animal se escondía y era buscado para darle captura por aquellos que hacían de perros, estuvieran o no, disfrazados.

Antes de salir la comparsa, se tocaba un fotuto o un guamo para avisar a los vecinos que guardaran las cosas. Dentro de los diversos instrumentos musicales que utilizaban encontramos los bocúes, maracas, varios güiros, un tres, bongoes y además, latas, botellas y guatacas; así como otros instrumentos generalmente contruidos por los mismos vecinos. Durante dos o tres días bailaban al compás del grupo musical formado por éstos. Los cantos eran improvisados y seguían la estructura alternante entre solista (el guía que era quien improvisaba) y coro (que respondía al guía).

Se recuerda el siguiente texto de un canto (Toirac, 1994):

Muchacha, dile a tu madre

Que no te cele tan chica

Que por mucho que vuele el aura

Siempre el pítire la pica.



Lamentablemente esta danza no quedó hasta nuestros días y muchos no conocen siquiera de su existencia. Según García de la Cruz (ver entrevista en Anexos) estas festividades fueron una tradición hasta aproximadamente la década de 1950, sin embargo la revisión bibliográfica (Toirac, 1994) nos revela que aún en 1984 se ejecutaban; los investigadores de la Casa de la Cultura afirman que pueden ser consideradas como una expresión de la cultura de Moa.

Por sus características podemos decir que tiene sus antecedentes en la cultura afro, por la coincidencia en algunos instrumentos y la forma que adoptó de comparsa, así como su semejanza a la conga o la estructura alternante entre solista y coro en los cantos; sin embargo hay que recordar que no fue creada o practicada por negros o descendientes directos de africanos aquí en Cuba, como es el caso de las danzas yorubas o las de otras reglas.

Ésta no solo fue iniciada por los emigrantes dominicanos asentados en esta zona sino que fue desarrollada por los pobladores de ésta, gente sencilla y humilde, además, criolla; cubana. Hoy podemos considerarla como una danza histórica.

Siguiendo esta línea de la comparsa, podemos decir que no fue hasta el año 1965, 5 años después de haberse iniciado en Moa las fiestas carnavalescas, que tomó auge la presencia de comparsas y congas, haciendo más atractivas estas actividades. Los carnavales de Moa constituyen el festejo popular tradicional, en el que podemos ver fusionados estos dos hechos artísticos (las comparsas y las congas) como elementos casi únicos de raíces africanas, dentro del territorio.

Dentro de los grupos y comparsas de Moa (ver reseñas en Anexo # 21), que desde entonces son reconocidos en el territorio por su presencia en los carnavales están:

- Conga Despaigne
- Conga Las Taberas
- Eco de Miraflores
- El Pesquero
- Comparsa de Ismaela

La Conga Despaigne fue la primera unidad artística folklórica que surgió en Moa en el año 1962, a partir de entonces fueron apareciendo poco a poco, el resto de las agrupaciones danzarias de este tipo en el territorio. La mayoría han tenido una proyección efímera, y se han limitado a participar en los carnavales, en los desfiles por el 1ero de mayo o en algún que otro acto de manera esporádica.



Todas han tomado la forma de comparsa o de conga, y cuentan con un instrumental variado, que por lo general es construido o conseguido por sus propios medios; pueden encontrarse tumbadoras, cencerros, platillas, bombos, bongoes, galletas, campanas.

Los cantos de comparsas o de congas, mantienen la estructura de alternancia entre solista y coro, hecho característico de toda nuestra música de antigua procedencia africana, o son simples estribillos repetidos. El papel del solista era desempeñado antiguamente por un cantante de voz potente llamada clarina, hoy el cornetín o trompeta lo sustituyen (Fernández, 1974).

Las de mayor connotación han sido La Conga de las Taberas y La Comparsa de Ismaela, esta última relacionada con la primera, pues entre sus fundadores estaban Abel y Miguel Taberas, las dos figuras principales de La Conga... Éstas se destacan por sus presentaciones en otros municipios y la obtención de algunos premios. Además los Taberas realizan una importante labor con una agrupación infantil integrada por 16 niños, suponiendo así una tradición familiar y una continuidad en el desarrollo cultural del municipio.

Según García de la Cruz (ver entrevista en Anexos), estos grupos, en sus inicios, carecieron del apoyo de las instituciones culturales del área, y no fue hasta la década de 1990 que algunas contaron con el asesoramiento técnico de un instructor de arte de Santiago de Cuba, pues no se contaba con personal preparado para asumir esta tarea. Sin embargo hubo que esperar hasta el año 2003, que el Departamento de Investigación de la Casa de la Cultura “Joséíto Fernández”, representado por ella misma (García de la Cruz) y la promotora Tania Céspedes, lograron la incorporación de algunas, principalmente La Conga de las Taberas, a la institución; y en ese año se decidió dedicar *la semana de la cultura* a esa unidad artística.

A casi todas estas agrupaciones artísticas las une un rasgo característico muy peculiar, y es que, en algunas, sus fundadores principales, y en otras, algunos integrantes, no son oriundos de Moa, sino que nacieron en las dos provincias de Oriente que poseen mayor connotación africana y que constituyen los puntos más cercanos a la región: unos en Santiago de Cuba y otros en Guantánamo, y en el caso de aquellas que surgieron más adelante, se han visto influenciadas por éstas, lo que demuestra la incidencia de otras formas culturales producto del fenómeno migratorio que caracteriza a esta localidad.



Las investigaciones realizadas por la Casa de Cultura “Joséito Fernández” muestran otras danzas históricas en Moa: *el Alíbabao*, que se desarrolló en Punta Gorda hacia el año de 1959 aproximadamente, *el Balse* en bahía de Moa y Centeno, *la Karinga* en La Melba, *el Gavilán* en Cañete y Punta Gorda. García de la Cruz (ver entrevista en Anexo) afirma que a pesar de ser derivadas del son montuno y no de antecedentes afrocubanos como apunta el interés de esta investigación, constituyen parte de nuestro acervo cultural que debiera ser rescatado, pues continúan llevando el apelativo de históricas porque la Cátedra de Danza de esta institución (la casa de cultura) no ha mostrado interés por ellas.

Debemos agregar a estas danzas el *Baile de la Guanaja o Guanajá*, practicado en fiestas familiares y de vecinos en Cañete. Según la bibliografía (Toirac, 1994), se recuerda haberse bailado hasta la década del 30 del pasado siglo XX, sin embargo, García de la Cruz (ver entrevista en Anexo) asegura que éste se desarrolló aproximadamente desde el año 1903 hasta el año 1959.

Este baile (que se ejecutaba por una pareja solista o en una rueda de bailadores con la pareja solista en el centro, con un paso básico que variaba solo cuando el hombre se desplazaba alrededor de la mujer semejando gestos para “cubirla”, moviendo la cabeza, hombros y torso, imitando al macho que persigue a la hembra) resulta muy peculiar, pues a pesar de tener su origen en el son montuno y su música acompañante constituía una expresión de éste, así como sus instrumentos (tres, bandurria, marímbula, bongoes, maracas), es muy semejante al Baile de la Yuka de los paleros y presenta el gesto del vacunao de la rumba guaguancó.

En Moa se han destacado algunos grupos musicales, que no cultivan el folklore afrocubano, pero si son o han sido, aunque no de renombre, portadores de la música popular tradicional y al menos, en su conjunto instrumental, han utilizado un instrumento de antecedente afrocubano, como las tumbadoras, el bongó o los chekerés. Dentro de ellos encontramos el sexteto *Catarsis*, dirigido por Eusebio (Pachi) Ruiz, del Instituto Superior Minero-Metalúrgico, Cubaníquel, Onda Joven, La Fe y algunos conjuntos típicos de zonas rurales (ver entrevista en Anexos).

Todo esto demuestra como el mestizaje de nuestra cultura es apreciable en las danzas y en las músicas, cultivadas en el municipio, vigentes o no; aunque sea en pequeños rasgos, lo negro está mezclado como un sello indeleble.



Como se aprecia, a diferencia de las comparsas y de las congas, las danzas históricas ya no están presentes en la vida cultural del moense, en cambio, dentro de su religiosidad popular sí han sido muy notables las fiestas de culto sincrético denominadas bembés y toques de santos, para rendirle tributo a dos santos del panteón yoruba: Shangó que sincretiza con Santa Bárbara, el 4 de diciembre y Babalú Ayé que sincretiza con San Lázaro, el 17 de diciembre; esta última es la más extendida y practicada, pues resulta que en esta fecha muchas casas-templos festejan a ambos santos en la misma ceremonia y en ella está inmerso otro baile popular, reconocido en Moa (Toirac, 1994), el Baile de San Lázaro.

El hecho de que se festejen a ambos orishas en una misma ceremonia es producto de las limitaciones económicas que se vive en la actualidad y que es palpable en cualquier región de la sociedad cubana, por esta causa también se sustituyen platos, adornos y elementos rituales por otros mejor adquiribles.

Estas fiestas agrupan gran cantidad de creyentes, e incluso, a personas que solo acuden por curiosidad o por la fiesta en sí, como una opción de divertimento y no por sus creencias; no existen distinción de razas ni posición social.

La mayoría de estos festejos yorubas, presentan características propias de las que se realizan a nivel global en las provincias orientales, en cuanto a la sincretización con otras reglas o ritos, o con el espiritismo; y se evidencian en el Oru u orden ritual en el que se agasajan, se les canta y baila a los orishas, pues solo se ejecutan a los más conocidos, que son Elegguá, Oggún, Babalú Ayé y Shangó, estos dos últimos con mayor connotación; en el conjunto instrumental que acompaña los cantos y hasta en éstos. Además hasta en las propias deidades a las cuales se les rinde homenaje se aprecian rasgos sincréticos al ser nombrados indistintamente sin caer en la realidad de su procedencia (ya sea católica, yoruba, palera o del vudú).

Para poder apreciar estas características visitamos algunas casas-templos de Moa, y tomamos dos como ejemplo, pues consideramos reúnen características representativas de la zona. Es necesario tener en cuenta que el objetivo principal no fue la fiesta de culto en sí, sino sus danzas o bailes y músicas e instrumentos.

La primera casa-templo visitada fue la de la santera Soraida García Hernández, ubicada en el edificio 49 del Reparto Caribe, el 4 de diciembre del pasado 2008, en este día solo se le rindió culto a Santa Bárbara preparándole un altar y ofreciéndole velas y otros elementos rituales, pues su fiesta de celebración iba a ser realizada el día 17, uniéndola con el homenaje a San Lázaro (ver observación en Anexos); y la segunda, la del santero José Antonio Fuentes Cardoza, ubicada en la calle Fito Maceo 57B, en el Reparto La Playa, en este mismo día.



En la casa-templo del santero Fuentes Cardoza, notamos un gran fenómeno de sincretización entre las reglas Osha y Palo Monte, el Vudú y el Espiritismo. Entre los bailes, el santero, que lo mismo hace las veces de palero o espiritista, según la situación lo exija, reconoce cuatro tipos: *Baile Caliente*, *Baile Mandué*, *Baile de Santa Bárbara* y *Baile de Elegguá*. Sin embargo estos bailes en general muestran muy pocas diferencias entre sí, y sí muchas semejanzas a los bailes de los orishas y las rumbas. Los cantos para el festejo de la deidad de ese día, Santa Bárbara, no son muy variados y se destaca el que popularizara Celina González “Qué viva Shangó” (ver observación en Anexos).

El día 17 de diciembre la santera Soraida García Hernández realizó un gran festejo en homenaje a San Lázaro que duró desde el día 16, hasta bien entrada la madrugada del 18. En los bailes distinguimos un paso único para todas las deidades, a veces variando el movimiento de los brazos y cambiando solamente el texto de los cantos, que se concretan solamente a las rumbitas de santos (ver observación en Anexos).

Se dejó escuchar:

*Babalú Ayé, dale la vuelta a la casa
dale la vuelta a la casa
dale la vuelta a la casa.*

Fue notable la presencia de elementos, lo mismo yorubas que congos, muy mezclados, así como rasgos del orilé, propio del espiritismo, en algunos instantes. Lo observado en aquella ocasión coincide con lo aportado por la bibliografía en cuanto a que estas danzas a San Lázaro se caracterizan por ser un baile de solista, y cuando a veces forman un círculo, de varios solistas entre sí. Generalmente se trata de un paso básico y con éste se marca en el lugar, se realizan vueltas y se traslada. Los brazos pueden ir relajados, a los lados del cuerpo, moviéndose desde abajo hasta arriba. En otros momentos pueden ir doblados por el codo a la altura del pecho, en movimientos hacia atrás y hacia delante (Toirac, 1994).

Se apreciaron además muchos toques de rumbas con sus bailes, específicamente de la variante guaguancó. La observación científica y las entrevistas realizadas a estos informantes (ver en Anexo) nos permitió conocer que no existe tradición en cuanto al uso del tambor batá, que solo es llevado, en algunas ocasiones, de otras zonas del país, más bien emplean tumbadoras, claves, cencerros y maracas, y a veces en última instancia, un cajón de madera, construido por sus propios medios que hace las veces de quinto.



Los bailes y la ceremonia en sí, se desarrollan en un local cerrado: en el primer ejemplo fue en un apartamento, en el tercer piso de un edificio y en el segundo, en una casa pequeña. Esto dificulta el movimiento y troncha el espacio en el que se desenvuelven los asistentes.

Los creyentes en Moa, realizan otras celebraciones cuando cumplen alguna promesa o cuando realizan una ofrenda ritual específica, es por ello que no asombra escuchar en cualquier fecha del año, los toques de algún tambor. En Cañete aún están vigentes otras celebraciones, que lo distinguen del resto del territorio moense: el 25 de julio rinden homenaje a Oggún que sincretiza con Santiago Apóstol, el 8 de septiembre a Oshún que sincretiza con Virgen de la Caridad del Cobre y el 24 de diciembre celebran el nacimiento de Jesús. García de la Cruz (ver entrevista en Anexos) manifiesta que en esta zona, se realizan las más grandes celebraciones a Shangó y Babalú Ayé, de todo Moa.

Actualmente en Moa se conservan momentos determinados que son específicos de lo religioso, como ya vimos: toques, cantos, bailes, tambores y otros instrumentos, ofrendas específicas de acuerdo con lo que se va a realizar, y con la religión que sea. Pero la representación escénica de estos bailes, o sea, ya desde un punto de vista artístico, fuera del marco religioso, no es muy común en el municipio; salvo en algunos eventos en los que se han preparado algunas coreografías, preparadas por la Casa de la Cultura, o traídas de otros lugares de la provincia o del país, o representadas por el grupo de baile del Hotel Miraflores, o por aficionados universitarios del Instituto Superior Minero Metalúrgico.

Y en este sentido, lo que lleva a escena las agrupaciones danzarias que disfrutamos en las fiestas populares, o sea las congas y las comparsas, ya es, también, un producto artístico, actuado, montado coreográficamente, con vestuarios atractivos en la medida en que se pueda, maquillajes, se presentan carrozas, todo con un carácter estético recreativo pensado para el disfrute del espectador, por lo que se realizan algunos toques, cantos, bailes, de acuerdo con la imaginación del que lo monte, y la buena actuación de quien lo ejecute, ya sean niños, jóvenes, adultos; profesionales o aficionados. Es claro que aún se aprecian y están implícitas las características afro en estos casos, pero ya en un plano más abierto, sin apegos rituales.

La población moense se caracteriza por estar generalmente desligada a los espectáculos danzarios en un marco cerrado y culto como los teatros, a diferencia de los públicos de las capitales de provincias que están en constante contacto con todo tipo de manifestaciones artísticas en las mejores condiciones. Los espectáculos en este municipio se dan en espacios abiertos, al aire libre, en tarimas preparadas para la ocasión o en el muy popular “Teatro del Pueblo”.



El público que integran las personas de Moa, está ávido de recreación y disfrute, de opciones que alivien las tensiones y el estrés de trabajo. En su desarrollo cultural ha incidido con notable presencia, la labor de alumnos y profesores de la universidad, no solo en la proyección de una cultura general e integral, sino también en el arte y la literatura.

2.4 Conclusiones del Capítulo.

En nuestro país las expresiones musicales y danzarias afroides constituyen unas de las manifestaciones artísticas de mayor arraigo dentro de la población y, su complejidad y diversidad están condicionadas por antecedentes socio históricos que le atribuyen un carácter popular tradicional. La riqueza de estas expresiones es tan amplia, que ha servido de antecedente para muchas manifestaciones y géneros de la cultura cubana.

Hasta hoy, solo algunas comparsas y congas, así como la danza histórica de *los Mamarrachos* y ciertas fiestas de cultos sincréticos, constituyen las expresiones de danzas y de músicas con antecedentes o ascendencia africana más apreciables en el municipio de Moa, que presentan también influencias notables de otras formas culturales, venidas de otras provincias del país. Esto establece cómo el carácter heterogéneo de los pobladores de este municipio incide notablemente en su manera de hacer cultura, incorporando elementos culturales de otras áreas de la Isla, que van pasando de generación en generación, solo que sus conocimientos se modifican y se van adecuando al momento histórico concreto en que se vive, como es el caso de las manifestaciones afrocubanas.



Referencias

¹ Guerra, Ramiro: *Apreciación de la Danza*, Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2003, p 215.

² Al crecer la presencia del africano y sus descendientes en Cuba, surgió la necesidad de agruparse aún en el negro mismo. Los africanos y criollos se agruparon en *cofradías* que se organizaban en las iglesias. A los africanos se les permitió agruparse en asociaciones o *cabildos*, se les llamó así, escogiendo esta palabra que tenía gran significación en el gobierno español; la expresión *cabildo de negros* pasó a significar una reunión cualquiera de éstos. Los cabildos agrupaban africanos de una misma nación o procedencia territorial africana, y prestaban socorro, ayuda mutua y protección. Además servían para mantener el rito y las prácticas ancestrales de cantos y danzas que implicaban sus creencias religiosas. Los cabildos fueron los medios para conservar algunas de las tradiciones culturales africanas, muchos de cuyos elementos pasarían a integrar la cultura cubana, entre estos los de la música. Contribuyeron también a la incorporación del negro criollo y a su presencia en el nuevo medio social que surgía en la Isla (en Argeliers León: *Del canto y el tiempo*, pp. 15-16).

³ Argeliers León: *Del canto y del tiempo*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1987, p. 17.

⁴ Ortiz, Fernando: "La música afrocubana y la indocubana", de *Africanía de la música folklórica de Cuba*, en *Panorama de la Cultura Cubana*. Antología, pp. 264-267.

* Fragmentos de *Secuestro de la mujer de Antonio* de Nicolás Guillén. Tomado de *Nicolás Guillén. Sonetos, baladas y canciones*. Selección de Denia García Ronda, p. 10.

⁵ Argeliers León: *Del canto y del tiempo*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1987, p. 139.

⁶ Argeliers León: *Del canto y del tiempo*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1987, p.140.

⁷ Ídem.

** Fragmento de *La canción del bongó* de Nicolás Guillén. Tomado de *Nicolás Guillén. Sonetos, baladas y canciones*. Selección de Denia García Ronda, p. 8.

⁸ Argeliers León: *Del canto y del tiempo*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1987, p.140.



3. Breve resumen del presente capítulo.

A continuación se refieren los aspectos metodológicos sobre los cuales se sustenta la presente investigación, teniendo en cuenta el paradigma cualitativo.

3.1 Enfoques de la investigación.

*Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.*

*Lanza con punta de hueso,
tambor de cuero y madera:
mi abuelo negro.
Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera:
mi abuelo blanco.**

En los capítulos anteriores se da a conocer el carácter de transculturación la sociedad cubana y el papel que juega la cultura de antecedente africano en la misma; además, nos adentramos en el espléndido mundo de las expresiones danzarias y musicales de ésta. Se apunta lo importante que resulta rescatar nuestras raíces para así consolidar nuestra identidad. Se agregó también, que en la región minera de Moa, en la provincia Holguín, existen solo algunos rasgos de estas manifestaciones musicodanzarias afrocubanas, y que no destaca en la Isla por sus particularidades culturales sino por su carácter industrial.

Existe una porción de la población de este municipio (Moa) que se integra a la sociedad, no solo tomando lo que ésta le aporta culturalmente, que en materia de opciones recreativas y de distracción, no es mucho, debido a que la vida cultural artística no constituye el fuerte del territorio, sino tributándole a ésta, elementos culturales trabajados desde la formación estética, educativa y formal, que le ofrece el alto centro docente al cual pertenece, estamos hablando de **la comunidad universitaria del Instituto Superior Minero Metalúrgico (ISMM)**; ésta, además, le expone productos atrayentes en el sentido del arte, que al final se convierten en una oferta, no solo para la población sino para ella en sí. Y muchas veces, aunque de una manera implícita, contribuye al desarrollo de un sentimiento de pertenencia, de identidad; fomenta una manera de hacer y de vivir con cultura; consolida cualidades morales y el gusto por lo estético, favoreciendo la socialización y la imaginación creativa. No existen mejores manos que la de los jóvenes de una casa de altos estudios, para llevar a la comunidad una cruzada contra la inopia, la mezquindad o lo vulgar.

Hoy día, en nuestro país se trabaja en pos de la concientización de nuestros valores culturales e idiosincrásicos; sobre todo en la juventud, con el fin de fomentar un sentido de pertenencia que permita una mejor defensa de nuestra cubanía; en este sentido juega un papel importante la masificación de la cultura en el centro de las ideas y de la política nacional.



Sin embargo, para tomar conciencia de nuestra cultura, es necesario partir de nuestras raíces, y si este hecho si se pone a merced del arte, mucho mejor, pues éste resulta más dinámico y didáctico.

Con este propósito surge una opción de animación sociocultural para la comunidad universitaria con una agrupación musicodanzaria que se llama **Akalé** y que, dentro de sus objetivos principales, pretende ilustrar, a través del rescate de algunas manifestaciones artísticas afrocubanas (las musicodanzarias), una parte importante de nuestra sociedad transculturada y con ello, fomentar la formación de valores de identidad y de la cultura nacional en los jóvenes universitarios del ISMM y en aquellos espacios a donde esta nueva unidad artística, ha llevado o pudiera llevar su trabajo y talento; además de promover el desarrollo humano local.

Akalé surge desde la universidad y para la universidad, exponiéndose ante un tipo de público un tanto exigente, pues no se conforma con lo poco ni se contenta con lo fácil; y aunque, ésta sea su campo de desarrollo, su labor se ha proyectado más allá de los marcos universitarios dentro de la localidad, y en ocasiones, incluso, fuera de ella.

La universidad no solo constituye el espacio en el que se desenvuelve este hecho artístico, sino la porción de la sociedad de Moa, que más se asemeja a la realidad del territorio en cuanto a su marcado carácter heterogéneo, manifestado por los distintos lugares de procedencia de los estudiantes y los diferentes perfiles de carreras que estudian; lo cual supone una diversidad de puntos de vistas en cuanto a apreciación y conocimiento sobre estas manifestaciones artísticas afrocubanas. Teniendo en cuenta la especificidades culturales de este público universitario para el cual trabaja Akalé, así como, su trabajo en bien de la comunidad, su formación de aficionados y el empleo de sus propios recursos y de lo poco que puede facilitarle **la extensión universitaria** del centro para su desarrollo; se plantea como problema científico de investigación **¿qué influencia ejercen las danzas y músicas afrocubanas cultivadas por el grupo folklórico afrocubano Akalé en la comunidad universitaria del Instituto Superior Minero Metalúrgico de Moa (ISMM)?**

Así, el objeto de estudio se concreta **en las expresiones de danzas y de músicas afroides en Cuba** y se tiene como campo de acción **efecto en los jóvenes de la comunidad universitaria del ISMM.**



La solución del problema precisa como objetivo general **determinar la influencia que ejercen las manifestaciones musicodanzarias afrocubanas en los estudiantes universitarios del ISMM** y como objetivos específicos **1) definir las manifestaciones musicodanzarias afrocubanas; 2) caracterizar las manifestaciones musicodanzarias afrocubanas en Moa; 3) determinar las manifestaciones musicodanzarias afrocubanas que practica el grupo folklórico afrocubano Akalé y 4) evaluar el efecto que tiene Akalé, con su trabajo artístico, en la comunidad universitaria del ISMM.**

Por el alcance de los objetivos propuestos se precisó el desarrollo de las siguientes tareas de investigación:

- 1) Realizar un análisis crítico en torno al objeto de estudio de la investigación, donde se precisen los fundamentos teórico-epistemológicos relacionados con las músicas y danzas afrocubanas y con las del municipio de Moa, su importancia en el rescate de valores identitarios y la influencia de lo 'africano' en la cultura cubana.**
- 2) Proceder al diagnóstico del desarrollo y tratamiento de las músicas y danzas afrocubanas por el grupo folklórico afrocubano Akalé, en el contexto de la formación aficionada de los integrantes del mismo.**
- 3) Realizar una entrevista grupal a los integrantes de Akalé, para conocer el conocimiento que tienen sobre el arte que desarrollan y determinar qué le aporta en su desarrollo humano.**
- 4) Realizar tres grupos de discusión con los estudiantes universitarios, por carreras, para determinar el conocimiento que éstos tienen sobre la labor artística de Akalé y determinar qué influencia ejerce en ellos, las manifestaciones musicodanzarias cultivadas por este grupo folklórico afrocubano.**

La realización de esta investigación parte del sustento que proporciona **la investigación cualitativa** estudiando la realidad que envuelve a este grupo folklórico afrocubano (Akalé) en su contexto natural tratando siempre de interiorizar en cada momento la importancia que tiene éste para las personas que están implicadas en él, sus integrantes, su director y otras personas que contribuyen con su desarrollo, y para aquellas sobre las cuales se proyecta; es decir, para los estudiantes de la comunidad universitaria del ISMM. En este sentido puede decirse que estamos en presencia de una de las definiciones de este tipo de investigación (que se caracteriza, además, por tener significados diferentes en cada momento), en la que se destaca que "...es multimetódica en el enfoque, implica un enfoque interpretativo, naturalista hacia su objeto de estudio (Denzin y Lincoln, 1994³)."



La presente investigación se inicia y se desarrolla como un estudio exploratorio, pues el problema de investigación no ha sido abordado con anterioridad y la revisión de la literatura así como la observación científica de la vida cotidiana, reveló que la práctica de músicas y danzas afrocubanas no identifican a Moa como territorio, por lo cual son vagamente tratadas y no son representativas de su cultura. De manera que estudiar y medir el surgimiento y desarrollo de esta unidad artística en la universidad moense contribuye a la familiarización con este aspecto de nuestra cultura, relativamente inexplorado. Como parte del objeto de estudio, se adentra en el universo de dos productos culturales de la etnia africana, palpable en nuestra sociedad cubana: la música y la danza afrocubana, por ello se empleó el método etnográfico que es el que permitió clasificar, estructurar y describir científicamente estas expresiones culturales (de esta etnia) y tener en consideración la interrelación que se produce con la unidad social en la que se exhiben, es decir, la comunidad universitaria del ISMM, a través del grupo folklórico afrocubano Akalé.

Es por ello que se pone en consideración el hecho de que "...la preocupación fundamental de un etnógrafo es el estudio de la cultura en sí misma, es decir, delimitar en una unidad social particular cuáles son los componentes culturales y sus interrelaciones de modo que sea posible hacer afirmaciones explícitas acerca de ellos (García Jiménez, 1994⁴)."

Dentro de las técnicas e instrumentos para la recogida de información se utilizaron:

- ***La observación científica que constituye el instrumento universal del científico. Fue aplicada en sus dos variantes: participante y no participante; y nos permitió constatar el tratamiento de las danzas y músicas afrocubanas por el proyecto Akalé, en sus ensayos y presentaciones. En algunos momentos se empleó junto con entrevistas grupales e individuales a los integrantes de Akalé, lo que permitió la comparación de los resultados obtenidos y una mayor precisión en la información recogida. Así como, observar qué bailes y qué músicas, practican los creyentes de las religiones afrocubanas, en Moa.***

La observación es un procedimiento de recogida de datos, que proporciona una representación de la realidad, de los fenómenos en estudio. Como tal procedimiento tiene un carácter selectivo, está guiado por lo que perseguimos de acuerdo con cierta cuestión que nos preocupa³. En los estudios etnográficos las observaciones son contextualizadas, tanto en el lugar inmediato en el que la conducta es observada como en otros contextos relevantes más alejados, y son prolongadas y repetitivas. Para llegar a establecer la fiabilidad de las observaciones es preciso observar en varias ocasiones las cadenas de sucesos (Spindler y Spindler, 1992⁴).



- ***Entrevista a informantes realizada a: Soraida García Hernández y José Antonio Fuentes Cardoza, santeros del municipio Moa, que presentan una tradición en la práctica de cultos sincréticos y de festejos por el Día de Santa Bárbara y de San Lázaro. Esta técnica fue necesaria para conocer qué tipo de bailes y qué músicas se desarrollan en estos festejos, y así constatar si se mantiene esta tradición en el municipio, fiel a las del resto de la Isla o presentan variaciones.***

“...Los informantes considerados en una investigación cualitativa se eligen porque cumplen ciertos requisitos que, (...) en la misma población, no cumplen otros miembros de la comunidad.” (...) Esta selección supone “una selección deliberada e intencional”. La selección de informantes en la metodología cualitativa es “...un procedimiento a posteriori que se va definiendo con el propio desarrollo del estudio...”⁵

- ***Entrevista en profundidad realizada a: Isabel Cristina García Torrell. Técnico Medio Superior en Danza Moderna y Folklórica. Licenciada en Educación Musical del Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona” de Ciudad de La Habana, Profesora del mismo Instituto, en la Facultad de Educación Infantil, en el Departamento de Educación Preescolar, Disciplina de Educación Musical y Expresión Corporal. Profesora Auxiliar. Con más de 25 años de experiencia y con estudios para Maestría y Doctorado. Y a Hidrohilia García de la Cruz. Licenciada en Filología. Graduada en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de Oriente. Investigadora del Departamento de Investigación de la Casa de la Cultura “Joséito Fernández” de Moa, Holguín. Con más de 20 años de experiencia. Estas entrevistas se realizaron con el objetivo de ampliar y constatar el conocimiento obtenido a través de la bibliografía consultada sobre las danzas y músicas afrocubanas: en el primer caso en el universo cultural y general de la Isla y en el segundo, en el marco referencial de Moa. Esta técnica explora desde la perspectiva del especialista la condición actual de estas manifestaciones artísticas a nivel nacional y en Moa, respectivamente y la forma en que se vinculan; y se empleó además para corroborar la importancia del surgimiento de Akalé como una unidad artística en el marco universitario y portavoz de nuestras tradiciones culturales. Para estas entrevistas se realizaron guiones de preguntas abiertas.***

Para aplicar esta técnica se tuvo presente que no se pretende “...contrastar una idea, creencia o supuestos...” sino “...profundizar en ellas hasta hallar explicaciones convincentes”⁶.



Además, convino el hecho de que, este tipo de entrevista se desarrolla en una situación abierta, donde hay mayor flexibilidad y libertad (Cohen y Manion, 1990⁷), pues así las entrevistadas pudieron responder con amplitud cada una de las preguntas y así salieron a flote muchos elementos que aportaron a la investigación.

- ***Se realizaron Grupos de Discusión con algunos (tres grupos de 10 cada uno) estudiantes universitarios del ISMM, con el objetivo de propiciar un clima de mayor naturalidad y desinhibición, para lograr entonces una mejor espontaneidad por parte de los participantes. De esta manera se produjo material cualitativo que aporta sobre las actitudes, opiniones y conocimientos que tienen los sujetos que participan, acerca del tema investigado.***

Las discusiones en estos grupos poseen una alta validez cualitativa, se desarrollan "...como una conversación cuidadosamente planeada, diseñada para obtener información de un área definida de interés, en un ambiente permisivo no-directivo. Se lleva a cabo de 7 a 10 personas guiadas por un moderador experto. La discusión es relajada... (Krueger, 1991)", se realizan preguntas abiertas y los presentes pueden escoger la forma de contestar.

- ***La triangulación metodológica: se emplea esta técnica ya que en la investigación se utilizan diferentes métodos para estudiar el problema a investigar.***
- ***Otras fuentes de datos: documentos, fotografías, videos, notas de campo.***

Hemos de referir que por primera vez se realiza un estudio en el que se presenta las manifestaciones musicales y danzarias afrocubanas desde la perspectiva de una universidad inmersa en el escenario de una zona industrial (Moa), que no se caracteriza por el desarrollo de un legado de tradiciones autóctonas africanas, como puente para consolidar una conciencia sobre la riqueza de cultura y patrimonio nacional de nuestra sociedad mestiza y arraigar principios de identidad en la población, especialmente en los jóvenes, como prueba de que en cualquier rincón de la Isla también puede hacerse mucho por aportar a la generación del presente, elementos culturales de la cultura popular y tradicional. Se espera que los integrantes de Akalé, se sirvan de esta investigación, no solo para la creación de su **Proyecto de Animación Sociocultural (Akalé)**, sino para fomentar su trabajo artístico con vistas al rescate de nuestras raíces culturales, lo cual implica y facilita que su labor de animación sociocultural (valga la redundancia), esté encaminada de una forma más seria y mejor pensada. Y que otros estudiantes como los de la facultad de Humanidades, especialmente de la carrera de Estudios Socioculturales, la puedan utilizar como una opción de consulta dentro de su material de estudio.



Referencias

³ Citado en Rodríguez Gómez, Gregorio, Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez: Metodología de la Investigación Cualitativa, Editorial Félix Varela, La Habana, 2008, p. 32.

⁴ Citado en Rodríguez Gómez, Gregorio, Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez: Metodología de la Investigación Cualitativa, Editorial Félix Varela, La Habana, 2008, p. 45.

³ Rodríguez Gómez, Gregorio, Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez: Metodología de la Investigación Cualitativa, Editorial Félix Varela, La Habana, 2008, p. 151.

⁴ Citado en Rodríguez Gómez, Gregorio y Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez: Metodología de la Investigación Cualitativa, Editorial Félix Varela, La Habana, 2008, p. 47.

⁵ Rodríguez Gómez, Gregorio, Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez: Metodología de la Investigación Cualitativa, Editorial Félix Varela, La Habana, 2008, Pp. 135 a 136.

⁶ Rodríguez Gómez, Gregorio y Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez: Metodología de la Investigación Cualitativa, Editorial Félix Varela, La Habana, 2008, Pp. 168.

⁷ Citado en Rodríguez Gómez, Gregorio y Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez: Metodología de la Investigación Cualitativa, Editorial Félix Varela, La Habana, 2008, p. 169.



4. Breve resumen del presente capítulo.

¿Cómo llega Akalé a los universitarios de Moa? En este capítulo resulta oportuno conocer los orígenes, las características y la labor de este grupo folklórico afrocubano, en la comunidad universitaria del ISMM, para entonces argumentar la influencia que tienen las músicas y danzas por él practicadas en los estudiantes de la misma.

4.1 El grupo folklórico afrocubano Akalé.

El grupo Akalé (ver en Anexo # 22) surge como una idea desde hace casi cinco años (a mediados del 2004) y así se convirtió en un plan de investigación y preparación por parte de su fundador, director y coreógrafo, Lic. José Alayo Llorén, profesor de Matemática del Instituto Minero Metalúrgico de Moa, quien además tiene un diplomado en trabajo social comunitario; y algunos estudiantes de la carrera de Mecánica de este instituto que hoy son egresados.

Es así como el 1ero de febrero del 2007 comienzan los ensayos de esta pequeña agrupación resaltando entre ellos la inclinación hacia los bailes afrocubanos. Para comenzar no tenían todos los instrumentos apropiados, ni los de mejor calidad. La Extensión Universitaria del alto centro docente les proporcionó tres tumbadoras, un cencerro y un par de claves. Después por sus propios medios incorporaron al conjunto instrumental, otro cencerro, un caracol y unas maracas (ver en anexo). Su repertorio tiene todo lo relacionado con los aportes africanos a la cultura musical danzaria, incluyendo las influencias franco haitianas.

También la Extensión Universitaria les facilitó el vestuario. Los trajes pertenecían al antiguo grupo de aficionados, por lo que no están hechos propiamente para los integrantes del grupo, blusas anchas y sayas largas con vuelos para las hembras y pantalones cortos con un acabado en las patas de telas rípiadas para los varones y pañuelos para las cabezas para ambos sexos (ver en Anexo # 22), se le agrega otro vestuario compuesto por guaracheras para ambos sexos también y para las hembras unas sayas cortas con vuelos; sin embargo cuando se pone empeño y emoción, se logran grandes cosas que se superponen a las dificultades.

La idea original de este proyecto tuvo su antecedente en el grupo folklórico “Yambú Akalé”, del municipio guantanamero de Baracoa, del cual también fue su fundador y director, José Alayo (quien se formara y desarrollara en materia de cultura afrocubana en el Conjunto Folklórico Jagüey, de la provincia Guantánamo con más de 33 años de fundado) y sus inicios se remonta al año 1992. De ahí proviene el nombre con el cual ha sido bautizado el conjunto artístico, “Akalé”, que significa *renacer* en lengua yoruba o lucumí.



El nombre para el grupo folklórico, tiene una intención bien marcada, pues se trata del renacer de nuestra cultura afrocubana, en el instituto universitario, ilustrando una parte importante del universo artístico de la sociedad transculturada de Cuba y con ello, fomentar la formación de valores identitarios de la cultura nacional.

Esta agrupación de aficionados está conformada por estudiantes de las carreras de Mecánica, Informática, Minas, Metalurgia, Bibliotecología y Estudios Socioculturales de los diferentes años en curso. Cada uno de los integrantes da lo mejor de sí en los ensayos y en las presentaciones, y dentro de la labor educativa que ejerce su profesor director, está la incentivación a no descuidar las actividades docentes, importa mucho la disciplina. Entre ellos hay dos estudiantes egresadas que ahora son profesoras del Dpto. de Humanidades del Instituto.

El conjunto Akalé tiene una secuencia de ensayos de 3 horas diarias. El salón para sus prácticas está ubicado en el Edificio # 3 de la Residencia Estudiantil universitaria. Antes de comenzar a ensayar o a coreografiar las obras a presentar, realizan siempre ejercicios de calentamiento y de respiración, son muy importantes porque les permite preparar el cuerpo para unos ejercicios más fuertes y agotadores.

Sus creadores se han dedicado a preservar las huellas de nuestra herencia africana en Cuba, y a traerlas al espacio de una zona minera que no ostenta, como vimos en el capítulo anterior, con una tradición latente de este tipo de prácticas. Brindando así una forma de recreación sana para el ámbito universitario, llevando implícita la presencia de la cultura cubana, su promoción y el intercambio con los estudiantes.

Y como todo arte implica un público, Akalé necesita también de éste para alcanzar su plenitud, ya que *“... una obra no está realmente terminada y completa hasta que no haya sido sometida a la prueba de fuego del escenario, ante un grupo de espectadores, cuya reacción establecerá su distancia, su ritmo, su objetivo y sus resortes emocionales, así como su claridad de expresión y la exactitud del vínculo comunicativo que, a fin de cuentas, será la medida de su vigencia* (Guerra, 2003)¹.” Y en este sentido sus oportunidades de presentaciones no han sido pocas, dentro del centro universitario; sin embargo a pesar de su poco tiempo de creación, este grupo ha traspasado las fronteras del alto centro docente, y se ha proyectado también a la comunidad moense, incluso hasta en otros espacios de la provincia, este hecho lo ha situado ante un público diverso y en todos los casos la acogida ha sido muy buena y han resonado los aplausos.



Se ha presentado en el ISMM en:

- Plaza “2 de diciembre”
- Parque “julio Antonio Mella”
- Aula Magna
- Facultad Metalurgia Electromecánica
- Pasillo Central (tanto del área docente como de la Residencia Estudiantil)

Se ha presentado dentro de Moa en:

- Cine de Rolo Monterrey (más de 6 ocasiones)
- Teatro del Pueblo (más de 10 ocasiones)
- Combinado Mecánico “Gustavo Matachín”
- CAMARIOCA
- ESUNI
- Hotel Miraflores
- Teatro del Hospital General “”
- Preuniversitario “Antonio López”
- Preuniversitario de Guajimero
- Comunidad de Punta Gorda
- Comunidad de Joselillo
- Comunidad de Farallones
- Fiestas Populares del año 2007

Se ha presentado fuera de Moa, en:

- Sede Universitaria de Frank País
- En Holguín (Teatro Ismaelillo, Plaza de la Marqueta, Boulevard, Escuela de Trabajadores Sociales “Celia Sánchez Manduley”, Instituto Superior Pedagógico “José de la Luz y Caballero”, Universidad “Oscar Lucero Moya”, Prisión para Mujeres, en la sede de la UNEAC)



Su primera presentación ante un público fue en el Cine de Rolo Monterrey, en ocasión del Festival de Artistas Aficionados de la FEU, y la obra que se llevó a escena ese día fue “El cañaveral”. Ganaron el 1er lugar, y así fueron al Festival Municipal y luego al Provincial, comenzando así esta larga lista de presentaciones. Como artistas aficionados no solo han llevado alegría y distracción a la comunidad, sino productos artísticos que resaltan por su esplendor, dinamismo, creación, variedad y belleza, demostrando gran responsabilidad y seriedad ante su trabajo creador y transformador en este arte tradicional. Su propósito se debe a la necesidad inherente a todo ser humano de estetizar la vida y de mejorar su calidad, llevando a la comunidad universitaria, con su pegado y contagioso ritmo y con sus bailes exóticos, una forma de liberar las tensiones y de crear un momento único e irrepetible.

Por su calidad de artistas aficionados, los integrantes no cuentan con una preparación profesional en materia de danzas y bailes, en este sentido juega un papel importante la labor de su director, pues sus conocimientos y preparación, constituyen hasta el momento el único soporte de formación que tienen estos muchachos para lograr productos culturales de calidad.

El Artista Aficionado es un bien de la comunidad, pertenece a ella y se debe a ella. Con esta perspectiva Akalé ha realizado una labor comunitaria de animación sociocultural, que ya no comprende solamente la universidad como marco cerrado de su desarrollo, como vimos, su presencia ha sido notable en otras áreas, tanto en la comunidad de Moa como fuera de ella, y con vistas a ampliar su trabajo artístico y su objetivo de llevar a cabo un proceso de conocimiento y formación de valores de nuestra identidad en los jóvenes, se presentó como Proyecto de Animación Sociocultural “Akalé”, el 12 de enero del 2009, en ocasión de la visita que hiciera al ISMM, el entonces Ministro de Educación Superior Dr. Juan Vega Valdés, y para el cual la presente investigación, realizó un gran aporte con la recopilación de datos y materiales sobre el universo afrocubano que envuelve su trabajo artístico.

La labor que realiza la FEU en las universidades en su accionar de extensión universitaria le imprimen una nueva vitalidad y recrean nuestras tradiciones, en este sentido juegan un papel importante los festivales de artistas aficionados. Akalé es una muestra fehaciente de la labor que realizan integrantes de esta organización en la región de Moa en el rescate y recreación de algunas manifestaciones afrocubanas que forman parte de nuestras tradiciones.



4.1.1 Tipos de danzas y músicas afrocubanas que practica el grupo folklórico afrocubano Akalé.

Dentro de su repertorio danzario encontramos variedad. No bailan solamente un tipo de baile, sino que son capaces de montar diversas y muy bonitas coreografías.

Tal como se aprecia en el Capítulo II, las danzas **yorubas** tienen un baile para cada santo. Akalé tiene coreografiado un **Baile a Shangó**; y su montaje es lo más fielmente posible, a las características propias de este singular baile. Fue presentado algunas veces en el pasado curso 2007 2008, en estos momentos no está incorporado al repertorio actual, porque el bailarín que lo interpretaba ahora es egresado y todavía no se ha hecho el montaje con otro de los integrantes del grupo. Para aquellas ocasiones el vestuario que se utilizaba, era prestado por el grupo de baile del Hotel Miraflores (ver características del vestuario y la danza en Anexo # 9).

También, de procedencia **Bantú**, se encuentra *la conga* (ver sus características en Capítulo II, epígrafe 2.2.1 y complementar en anexo), que la ejecutan para acompañar la danza de *la chancleta* (ver sus características en Capítulo II, epígrafe 2.2.1). El título de esta obra es "Ritmo en los pies", y en ella los bailarines muestran grandes habilidades rítmicas con las chancletas al paso de la conga (ver en Anexo # 21 breve reseña de esta danza).

De lo bantú, también está presente el baile de Palo o Garabato (ver sus características en Capítulo II, epígrafe 2.2.1 y complementar en anexo) con la obra "El Cimarrón" (ver en Anexo # 23 breve reseña de esta danza). En ella los bailarines denotan mucha fuerza y precisión, realizan pasos en círculos e hileras y movimientos propios de este baile.

La *Rumba*, como género popular cubano, no podía faltar, y aunque en este momento la obra preparada para esta danza, no está dentro del repertorio actual, debido a que sus bailarines principales, ahora son egresados, aún se practica mucho en los ensayos, con el objetivo de ampliar el universo danzario de los bailarines y así fomentar su preparación, podemos ver prácticas de sus tres modalidades: yambú, columbia y guaguancó (ver sus características en Capítulo II, epígrafe 2.2.1 y complementar en anexos).

De procedencia franco haitiana, podemos apreciar el Rara' pingue' y el Rara' machet (ver sus características en Capítulo II, epígrafe 2.2.1) del **Rara' o Gaga' haitiano**, en las obras "El cañavera" (Rara' pingue') y "Danzando a la puesta del Sol" (Rara' machet), en ellas los bailarines realizan diversas habilidades, como levantar una mesa o una tumbadora con las boca, lanzan llamas, realizan maniobras con machetes afilados sobre distintas partes del cuerpo, entre otras, todo lo cual demuestra gran destreza, agilidad y precisión en los movimientos (ver en Anexo # 23 breve reseña de esta danza).



De origen franco haitiano también, específicamente de las Tumbas Francesas, se puede ver uno de sus populares bailes, danzados por Akalé: *la tajona* (ver sus características en Capítulo II, epígrafe 2.2.1), aunque este, solo lo vimos en los ensayos, denota gran dinamismo y exactitud, se espera que el resultado final de esta obra sea un éxito. Esto prueba, además, que la creación del grupo, no se detiene, siempre va adelante en busca de lo nuevo y lo original.

En todos estos bailes a excepción del baile de la chancleta, los bailarines actúan descalzos, lo cual es muestra de la importancia que para Akalé representa seguir lo más fielmente posible la tradición, pues como se expone en el capítulo II la tierra es un elemento importante en las danzas religiosas africanas.

Puede notarse que Akalé tiene un repertorio danzario que abarca una muestra de cada Regla afrocubana, lo mismo bailan una danza yoruba, de palo, de vudú o una rumba. Lo cual denota un gran interés por mostrar lo más variado de la cultura afro en Cuba; sin embargo, necesitan el apoyo de un instructor de arte preparado profesionalmente, para que los bailarines, así como los músicos, puedan reforzar las técnicas.

La música que acompaña a estas danzas es ejecutada por un solista un coro integrado por una cantante y los percusionistas, siguen la estructura alternante entre solista y coro y dentro de las canciones encontramos: Canto Vudú, Canto del Garabato, Canto de Makuta, La Guinea, entre otros, son cantados, unos en creole y otros en yoruba. Éstos se corresponden con los bailes. El conjunto instrumental lo ejecutan 4 percusionistas, los instrumentos se pueden ver en el epígrafe anterior.

Akalé ha tenido una presencia importante dentro del ámbito universitario del instituto, realizando espectáculos en diversas áreas del mismo, como se expuso anteriormente y por diversos motivos: celebraciones por el 4 de abril, por el Día del Estudiante, en acreditaciones de algunas carreras, por el Día del Idioma, en las galas de las recreaciones, entre otras; esto lo ha puesto en contacto directo con los estudiantes, que como ya se refirió en distintos momentos provienen de distintas partes del país y estudian diferentes carreras, por lo cual, sus formas de asumir las representaciones artísticas que proyecta el grupo folklórico afrocubano reflejan una diversidad de criterios, de gustos, de puntos de vista, de sentimientos y sensaciones, todo esto como consecuencia de su origen y formación, como se viene explicando desde el principio. Sin embargo, la experiencia cultural que les propone, los ha impactado y los ha puesto en un nuevo punto de valoración.



4.2 Resultados finales de la investigación.

Este informe reúne los resultados globales obtenidos en la investigación del tema que nos aborda: *influencia de las manifestaciones musicales y danzarias afrocubanas que practica Akalé en los jóvenes universitarios*. Gracias al mismo, existe ahora un conocimiento sobre el ínfimo universo musicodanzario afrocubano del municipio Moa, en la provincia cubana de Holguín, lo cual resulta sin precedentes y constituyó un aporte importante que sirvió de punto de partida para la promoción y presentación del *Proyecto de Animación Sociocultural Akalé*, el 12 de enero del 2009.

El informe está redactado con una finalidad comunicativa y presenta un marcado carácter artístico, pues en el caso de las investigaciones cualitativas "...no siguen un orden o un formato de presentación convencional. La diversidad de enfoques dentro de la investigación cualitativa genera paralelamente una variedad de estilos a la hora de redactar el informe de investigación. Además, la propia concepción de la investigación cualitativa como un proceso abierto y flexible propicia esta variedad, y ha hecho que investigadores se decanten por informes que posean un valor artístico (Woods, 1989)²."

Aquí se reflejan los bailes o danzas y sus respectivas músicas e instrumentos de ascendencia afrocubana en sentido general, y se enfatiza en las expresiones de este tipo que existieron en la región moense y aún permanecen en la practica social, como las congas y las comparsas, o las practicadas en los cultos sincréticos; así como otras ya desaparecidas, como la *Comparsa de los mamarrachos* y el *Baile de la guanaja*; por lo que, se trata de un marco referencial que tiene como guía tres aspectos fundamentales: el social, el religioso y el cultural; refiriendo las características de la sociedad cubana vinculada con las particularidades de su cultura y los aspectos más notables de su religiosidad popular, haciendo hincapié en lo afro, como rasgo esencial de nuestra identidad, que deviene esencialmente de su religión, que a su vez es cuna de las manifestaciones musicodanzarias afrocubanas, que constituyen el objeto de estudio de esta investigación, incluyendo las de Moa.

Así se ofrece una idea general de lo que se ha investigado, y además, se expone la labor incipiente de recuperación de algunas de ellas a través del grupo folklórico afrocubano Akalé del Instituto Superior Minero Metalúrgico.



Cuando se habla de rescate, hay que aclarar, que no se trata de rescatar las congas y las comparsas, porque aunque con pocas presentaciones y escasa popularidad, están presentes en Moa; tampoco se trata de rescatar la *Comparsa de los mamarrachos*, porque eso implica otras cuestiones, como por ejemplo, un acercamiento a la zona de Cañete y revivir todas sus costumbres en cuanto a comidas, vestuarios y sus fiestas en sí, esto quedaría para la labor de instituciones como la Casa de Cultura; se trata de rescatar aquellas danzas afrocubanas de nuestra tradición cultural nacional, porque en definitiva, vivimos en Cuba y, no debemos dejar de lado nuestra riqueza cultural limitándola solo a algunas provincias con ya marcada tradición, además como ya hemos visto, la universidad está integrada por estudiantes de otras provincias o municipios y zonas del país, como Santiago de Cuba, Guantánamo, Matanzas y La Habana; así como de la misma provincia Holguín y de algunos de sus municipios como Banes, Antilla, Cueto y Mayarí, que cuentan con una enraizada tradición afrocubana, de manera que el rescate de raíces que propone Akalé, tiene como premisa, que éstos (estudiantes no originarios de Moa), retomen en el espacio universitario en donde permanecen conviviendo la mayor parte del tiempo, su cultura, y aunque no pongan en sus manos el hecho de cultivarla, la revivirán y la tomarán con agrado influyendo también en los demás estudiantes, moenses o no, transmitiéndoles sus conocimientos y valores de apreciación, y a su vez produciendo un intercambio, una fusión, una extensión de elementos culturales que al final, fomentarán su identidad.

Con la revisión bibliográfica se comprobó que con la caída del campo socialista de la URSS y el desarrollo del Período Especial, en Cuba en la década de los ´90, se produjo un aparente desplazamiento, por parte de los cubanos, hacia las religiones de origen africano, ya que éstas nunca recesaron y continuaron latentes en las capas más modestas de la población; y muchos artistas y agrupaciones cubanas incorporaron a sus creaciones y obras artísticas el acervo cultural de los cultos sincréticos afrocubanos, no solo profesionales sino aficionados también. Por lo que se sienten con fuerzas dentro de nuestra cultura popular tradicional.

Las notas de campo, las fotografías y los videos realizados permitieron consolidar nuestra investigación.

Se constató que dentro de las fiestas de cultos sincréticos se registran gran cantidad de la Santería, seguidas por las de Palo, en todo el ámbito nacional, tanto en forma autóctona como mezclada con otros ritos o reglas, como la arará, gangá, iyésá y el propio espiritismo, originado en las provincias más orientales. La observación científica, así como las entrevistas realizadas a los informantes (santeros visitados) y a la Investigadora García de la Cruz (ver en anexos), nos sirvió para comprobar que estos festejos, con sus mismas características están vigentes en Moa; así como para conocer qué bailes y qué músicas practican dentro de estos y qué tratamiento les dan.



En la tarea de rehabilitación y preanimación de manifestaciones afrocubanas en los aspectos constitutivos de sus danzas y músicas, a través del grupo folklórico afrocubano Akalé, hemos contribuido en alguna medida al conocimiento de éstas en la comunidad universitaria del ISMM y crear un forma más de recreación sana y de disfrute, enraizando implícitamente valores identitarios de nuestra cultura nacional; al restituir detalles no tratados por los otros grupos practicantes de la zona, en la coreografía y la música; aunque urge el mejoramiento de detalles escenográficos y de vestuario que requieren la ayuda de instituciones que puedan patrocinarlo. Sin embargo consideramos que es esta una propuesta con gastos más modestos, acordes con el momento de escasez económica en que vivimos, con miras a no perder las costumbres populares cubanas y así, tratar de conservarlas.

Con el Proyecto de Animación Sociocultural Akalé apoyado por la presente investigación, se ha logrado la imbricación de algunos jóvenes universitarios del ISMM y otros sectores de la población de Moa a su labor artística cultural, en el primer caso con el interés de integrarse a él como artistas; y en el segundo, manifestado en el interés de algunos jóvenes universitarios de la SEDE UNIVERSITARIA del municipio, así como de algunas instituciones escolares como la ESBU “26 de junio” y la Escuela Primaria “Amistad Venezuela-Holanda”, y algunas empresas o centros de trabajo, como el Combinado Mecánico, no solo de integrarse al grupo, sino de pedir asesoramiento para formar otras agrupaciones que supongan una continuidad; o en el caso por ejemplo de la escuela primaria antes mencionada, para solicitar colaboración para incorporar pasos de bailes en ejercicios de gimnasia para niños; además ha servido para ampliar el conocimiento, la apreciación y valoración, sobre estas manifestaciones afrocubanas, en aquellos que han tenido oportunidad de contacto con el grupo, ya sea en las presentaciones o fuera de ellas, o en los ensayos.

La observación científica no participante en las presentaciones posibilitó el encuentro con un público que se manifiesta de forma diversa: muchos siguen con concentrada atención el producto artístico si éste le interesa; pues le resulta imprescindible que exista dentro del espectáculo algo que lo atraiga, ya que de lo contrario lo abandona; y otros se muestran exigentes, queriendo entender, sacando explicaciones y prestando mucha atención; pero ambos grupos se revelan fascinados ante los colores, las luces, los maquillajes y los vestuarios; y aunque, los del primer grupo, al finalizar no aplauda, siguen la representación activamente impresionados hasta su fin, en cambio los otros aplauden vivamente y vitorean con silbidos y otras manifestaciones de aceptación (ver en observación en Anexos).



En este sentido, también permitió constatar lo importante que han sido las actuaciones del grupo en las que convidan al público a participar también en la actuación, creando una interrelación con éste matizada por el intercambio de conocimientos y habilidades; esto fue notable también en los ensayos, en los cuales también se aplicó la observación participante, en tanto, la autora se integró al grupo desde su fundación asumiendo las mismas obligaciones y responsabilidades de sus integrantes, participando de sus triunfos, de sus decepciones, de sus anhelos y proyectos.

Es por ello que se atribuye a la observación participante, la mayor importancia como técnica o procedimiento de recogida de información, ya que "...es uno de los procedimientos más utilizados en la investigación cualitativa (...)" "...como un método interactivo de recogida de información que requiere una implicación del observador en los acontecimientos o fenómenos que está observando. La implicación supone participar en la vida social y compartir las actividades fundamentales que realizan las personas que forman parte de una comunidad o una institución. Supone, además, aprender los modos de expresión de un determinado grupo, comprender sus reglas y normas de funcionamiento y entender sus modos de comportamiento."³

Se considera que la labor artística de Akalé en la comunidad universitaria, incluso fuera de ella, porque como se muestra anteriormente, su campo no se limita sino que se extiende, es una forma estratégica de demostrar que, y retomando lo dicho anteriormente en la introducción del informe, no es necesario ser una institución reconocida por su formación profesional y años de fundación y perdurabilidad, o ser una escuela en las artes, o incluso ser un grupo de aficionados registrados por su labor y popularidad, para procurar respeto, motivación, subsistencia y fomento de lo que nos pertenece, de lo nuestro, lo propio y lo singular de cada cubano y, de probar que las raíces, nuestras raíces, están en todos lados, esperando el motor impulsor que las haga salir a flote.

En este sentido García Torrell (ver entrevista en Anexos) expresó que este Proyecto Animación Sociocultural en el centro universitario y en toda la comunidad que lo abarca, puede ser una forma de revitalizar la música y la danza afrocubana, y más si en esa zona (Moa) no se tiene tradición de estas manifestaciones, a excepción, por supuesto, de las congas y las comparsas, constituye una vía de conocimiento y de goce y alega, que ésta no puede ser impuesta sino utilizada para ayudar a entender su significado, sus valores, que los espectadores puedan comprender y apreciar; pues cuando se realiza un montaje de calidad se gana el respeto y admiración de quienes lo vean, y reciben opiniones de agrado y aplausos merecidos. Finalmente comentó que estas manifestaciones artísticas contribuyen al desarrollo físico motor de quienes las practican, al desarrollo de la imaginación, de cualidades y valores morales, a la socialización y al compañerismo, fomenta un estado de relajación y desinhibición.



Por otro lado García de la Cruz (ver entrevista en Anexos) manifiesta que la presencia de este grupo folklórico afrocubano en Moa, supone la reanimación de su vida cultural y cubre un espacio de opciones artísticas para la población; y agrega que los artistas aficionados del ISMM siempre han presentado ofertas culturales valiosas para la comunidad y, éste Proyecto Animación Sociocultural, no se queda atrás, todo lo contrario, pues contribuirá, sin lugar a dudas, al conocimiento y al fomento de nuestra identidad, sobre todo en los jóvenes.

En uno de los ensayos se realizó una **entrevista grupal** (ver en Anexos) a los integrantes de Akalé, que permitió conocer lo qué éste le aporta para la vida; la mayoría coincide en que los ha dotado de conocimientos sobre esta parte de la cultura cubana, que hasta entonces, para muchos era inexplorada, les ha aportado disciplina, responsabilidad; ejercicios físicos que les hace sentir más ágiles, más enérgicos, más dinámicos; les ha facilitado la socialización y ha fomentado el compañerismo entre ellos; todo esto sumado a la oportunidad de aprender a bailar, tocar y cantar, las músicas y bailes afrocubanos, que son tan bonitas y diversas. Esto se complementó con algunas entrevistas individuales, que se realizaron al azar a ellos mismos.

En el proceso de investigación se realizaron tres **Grupos de Discusión (G.D)** en el ISMM (ver en Anexos) para comprobar el conocimiento que tienen los jóvenes universitarios sobre las manifestaciones musicales y danzarias de antecedente afrocubano, y constatar cómo influye la labor del grupo folklórico afrocubano Akalé, en los mismos. Y así evaluar la pertinencia del grupo ya como Proyecto de Animación Sociocultural. Estos **Grupos de Discusión (G. D)**, fueron estructurados por carreras: dos de carreras técnicas (uno con Metalurgia, Eléctrica y Mecánica y el otro con Informática, Minas y Geología) y uno de carreras humanísticas; las muestras fueron de diez en cada caso.

Respecto al conocimiento sobre las músicas y danzas de antecedentes africanos en la cultura cubana, los sujetos participantes en los Grupos de Discusión **demostraron que sus conocimientos están condicionados por el poco contacto con este tipo de manifestaciones artísticas y por el perfil de carreras que estudian**, pues su perspectiva de estudio e interés se ve limitado por esto:

S1. (G.D. 1): (...) si en la carrera tuviéramos que estudiar elementos sobre la cultura, como lo hacen los de la Facultad de Humanidades, tal vez conoceríamos un poco más, o si tuviéramos más oportunidades de asistir a la presentación de grupos folklóricos afrocubanos.



S3. (G.D. 1): (...) no es solo el hecho de que la parte cultural artística no entre en nuestro perfil como materia de estudio, también incide el lugar de donde uno proviene, pues el que vive en Santiago de Cuba, por supuesto que debe saber más sobre danzas africanas que el que vive en Bayamo, por ejemplo. Además, aquí tenemos poco contacto con este tipo de grupos.

S8. (G.D. 2): (...) puede que uno viva en una provincia donde se hacen muchos eventos culturales donde se presentan grupos folklóricos afrocubanos, pero, uno se deleita con ellos, por lo que hacen, por como bailan, por sus vestuarios, sus maniobras, pero en la mayoría de los casos uno entiende, ni sabe qué tipo de baile es, aunque lo digan en la presentación, porque se olvidan rápidamente, y si uno no estudia eso, es difícil comprender.

S1. (G.D. 2): (...) uno sabe que en Cuba hay muchos artistas y grupos que practican estas cosas, pero llega el momento en que se cree que todo es lo mismo, porque no podemos distinguir qué tipo de baile es o qué música, o que significa lo que cantan, a no ser la rumba, pero en ese caso es porque es popular, aunque todo el mundo no sabe qué es una rumba o qué tipo de rumba es.

S2. (G.D. 3): (...) sabemos que en Cuba existe gran influencia africana y que las danzas afrocubanas identifican mucho nuestro folklore, pero hay quienes creen que porque estudiamos carreras humanísticas, podemos apreciar un producto cultural de este tipo y la verdad es que aunque uno estudie elementos de la cultura cubana, no estudiamos específicamente apreciación de las danzas o de las músicas, y si además, no estamos en contacto con ellas a través de espectáculos u otros medios, resulta muy difícil comprender.

S3. (G.D. 3): (...) es cierto que nuestro perfil nos ayuda a conocer sobre esta parte de la cultura cubana, pero no tenemos grandes oportunidades de tener frente a frente estas representaciones artísticas, y esto influye en nuestra apreciación y en nuestros conocimientos.

Esto denota **que existe un escaso conocimiento sobre las músicas y danzas afrocubanas, en cuanto a tipo y procedencia, en los estudiantes universitarios del ISMM**. Durante el discurso de los sujetos investigados notamos que atribuyen su falta de conocimiento sobre este tema, al hecho de que, en el caso de los que estudian carreras de ingenierías, sus perfiles de estudio están en el marco cerrado de aspectos técnicos y cuando se interesan por algo diferente, se inclinan por cosas superficiales y ya desde una perspectiva de entretenimiento; en el caso de los que estudian carreras de humanidades, lo atribuyen además al poco contacto que tienen con estas expresiones folklóricas, porque muchos no viven en zonas proclives a éstas y encima, estudian en una región en la que resulta difícil poder apreciar un producto artístico de este tipo.



De este modo podemos decir que **los distintos perfiles de estudio que existen dentro de la universidad inciden en el nivel de conocimiento sobre las manifestaciones musicodanzarias afrocubanas, manifestándose, los estudiantes que cursan las carreras técnicas menos proclives a entender, disfrutar o estimar, una obra artística de este tipo como medio o vía para la recreación, que aquellos que cursan las carreras humanísticas.**

Durante la interacción en los grupos de discusión se apreció que **existe conocimiento por parte de los estudiantes del ISMM, de la existencia y permanencia del grupo folklórico afrocubano Akalé en la universidad**, por lo que la mayoría está consciente su trabajo artístico:

S 1. (G.D. 2) Sabemos que el grupo folklórico existe, no solo por las presentaciones que han tenido en la universidad, sino por los ensayos, que son diarios y cuando comienzan ya todos saben que es el grupo que está practicando.

S 8. (G.D.3) Los ensayos son tan fuertes que es imposible no notar su presencia, y a veces te dan deseos de ir, y ver qué es lo que hacen. Después en las presentaciones, podemos darnos cuenta que los ensayos no fueron en vano, porque de verdad hacen cosas muy bonitas.

Atendiendo a lo dicho por los participantes podemos señalar que **Akalé se ha hecho notar en el centro universitario**, esto es producto de que sus ensayos se efectúan en un área privilegiada dentro de la Residencia Estudiantil, en el sentido de que todos tiene que pasar enfrente del local inevitablemente, unido esto al hecho de que los estudiantes becados cohabitan en el mismo espacio y resulta casi imposible no escuchar el toque de los tambores y el resonar de los pasos de baile en el piso. **Los sujetos se expresan en cuanto a esto en sentido favorable, pues afirman que la presencia de Akalé le atribuye más vida a la residencia, que la mayor de las veces es solitaria y sin mucho movimiento.**

Las danzas y músicas afrocubanas trabajadas por Akalé, causan asombro y curiosidad a los jóvenes universitarios:

S5. (G.D.1) A veces no entendemos algunos bailes, pero vemos la obra hasta el final, tratando de comprender, y nos gusta mucho el empleo de la candela, los machetes, eso impresiona mucho, sin embargo entendemos lo que ocurre en la obra.

S9. (G.D. 2) Tal vez nosotros no sepamos a qué parte de la cultura afrocubana pertenecen esos bailes, pero tratamos de entender la obra y nos gusta, porque los bailarines lo hacen muy bien, también los músicos; además nos asombran las cosas que son capaces de hacer como lo de los machetes y el fuego.



S3. (G.D.3) Es posible que alguien pueda no entender las interpretaciones coreográficas del grupo, pero también es verdad que en sus representaciones actúan, y no es necesario ser un especialista para llevarnos el mensaje de las obras, y para apreciar el esfuerzo que realizan sus integrantes para lograr un producto de calidad, pues entendemos que son aficionados.

Los estudiantes universitarios del ISMM **se muestran inclinados al disfrute de las danzas y músicas afrocubanas e interesados por comprender y conocer este universo cultural, a través de la propuesta artística del grupo folklórico afrocubano Akalé.** Lo cual prueba que no necesariamente los de las carreras de humanidades se inclinan más por este tipo de manifestaciones, a la hora de asumirlas como un producto cultural, pues los de las carreras técnicas también se muestran atraídos.

En este momento resulta oportuno señalar, que lo anteriormente expresado, está respaldado en la información obtenida, a partir de las observaciones científicas realizadas a las presentaciones y ensayos de Akalé, y de las entrevistas efectuadas a los integrantes del mismo, tanto individuales como la grupal. Ésta muestra similitud con lo obtenido de los grupos de discusión; sobre todo, en el hecho de que **muy por el contrario de lo que muchos piensan los estudiantes de las carreras de ingeniería, desde la fundación de grupo, se han mostrado más propensos a formar parte del mismo e interesados por conocer todo lo que envuelve a estas músicas y danzas afrocubanas que los de las carreras humanísticas.**

Las expresiones musicodanzarias afrocubanas **contribuyen al relajamiento, a aliviar el estrés, a ampliar la imaginación creativa...**

S10. (G.D. 1) A veces uno sale del aula agobiado o estresado por una prueba o un seminario, para lo que has tenido que estudiar la noche entera, y de casualidad en ese día hay recreación o algún evento en la escuela, y se presenta Akalé en la gala, y uno se mete tanto en los bailes que ellos realizan y en los toques de los tambores, que cuando terminan, uno ya ni se acuerda de todo lo que hizo en el día ni de las tensiones que teníamos.

S6. (G.D. 3) Se dice que cuando uno se dispone a disfrutar un espectáculo artístico, ya previamente se relaja y se desinhibe de todo, sin embargo no siempre es así, y aunque fuera el caso, las músicas y los bailes que nos presenta Akalé, tienen un ritmo que contagia, al punto que ciertamente uno en lo único que piensa es en lo que está viendo, en lo que va a pasar o en cómo va a terminar.



Según el análisis de lo dicho por los sujetos estudiados, **las danzas y músicas afrocubanas ejecutadas por Akalé ejercen influencia en los jóvenes universitarios, en tanto la aprecian con curiosidad e interés por lo nuevo, con asombro por sus habilidades y calidad de trabajo a pesar de ser aficionados, la asumen como un producto artístico capaz de disfrutar como una opción cultural capaz de distraerlos al punto de lograr una desinhibición y una liberación del estrés producto de las actividades docentes y extracurriculares que se pueden dar en la vida normal de cualquier universitario;** además solicitan un mayor contacto con Akalé a través del incremento de sus presentaciones en la universidad y por ende, la creación de nuevas obras:

S4. (G.D. 2) (...)Sería muy apropiado que Akalé tuviera un mayor número de presentaciones en el ISMM.

S3. (G.D. 1) (...) no solo en la universidad sería bueno que el grupo tuviera más presentaciones sino en Moa también, así podíamos disfrutarlo también fuera del marco universitario, y así se verían motivados a crear nuevas obras.

De aquí salen elementos muy peculiares que caracterizan a la sociedad de Moa y que no le son ajenos a los sujetos estudiados: **la vida de los hombre y mujeres de Moa es muy ocupada y existe una carencia de opciones culturales que promuevan el esparcimiento del tiempo libre,** por lo que los estudiantes del ISMM, están abiertos a cualquier oferta de distracción y recreación sana, y si es, con un producto ya conocido (Akalé):

S2. (G.D. 3) (...) se crea un clima de mayor confianza y se produce un intercambio de los universitarios con la comunidad de Moa.

S7. (G.D. 1) (...) se convierte en una opción más para el disfrute en el territorio en donde está enmarcada la universidad.

Al conocer sobre las músicas y danzas afrocubanas, los sujetos participantes en estos grupos de discusión manifiestan que, **aprenden mucho más sobre la cultura cubana y los ayuda a comprender más ciertas características:**

S1. (G.D. 3) (...) las músicas y danzas afrocubanas nos muestran una parte importante de nuestra cultura, porque hay muchos grupos musicales que la practican como los Orishas o Síntesis, esto denota que lo africano está en todas las esferas de la vida del cubano principalmente en el arte.

S6. (G.D. 2) (...) Muchos no saben que algunos bailes que vemos en las actuaciones son los mismos que se bailan en los bembés. Y eso es algo muy cubano, pues a nivel nacional, se cree mucho en las religiones africanas.



S5. (G.D. 3) (...) cuando estamos en presencia de las expresiones artísticas afrocubanas como las que practica Akalé, “me siento más cubano”, y en ese sentido nos parece importante el acercamiento al grupo porque aprendemos más.

Es importante destacar que dentro de los dos primeros grupos de discusión (los de las carreras técnicas) se encontraban también estudiantes extranjeros, que también emitieron opiniones favorables en cuanto a la proyección artística de Akalé en la universidad, y **se mostraron interesados por las expresiones de la cultura popular tradicional de Cuba, a través de Akalé**; recalcaron la importancia del grupo, en este sentido, pues lo calificaron como:

S9. (G.D. 1) (...) lo más cercano que tenemos aquellos que somos de otros países, de la cultura cubana. Lo que hacen, como bailan, todo es tan lindo, que nos da curiosidad y también quisiéramos aprender.

Evidentemente en estos grupos de discusión se notó que las músicas y danzas afrocubanas rescatadas por Akalé en la universidad no solo impactan a los jóvenes como productos artísticos, sino que el mismo interés que estas producen en los sujetos que participan, interés marcado por los deseos de conocer, de explorar, de aprender, **mueve en ellos un nuevo sentimiento de identidad, de comunicarse con lo que nos antecede para poder entender, por qué estamos aquí y qué es lo que mueve a los cubanos a hacer su cultura, tan rica en elementos afro.**

Así mismo se confirma lo analizado en estos grupos con las entrevistas en profundidad, que valoran el surgimiento y el desarrollo de Akalé como una unidad artística, en el contexto universitario en pos de **fomentar nuestra cultura, tan imprescindible para la vida y tan vigente en la lucha diaria por su masificación**; esto se concatena además, con lo aportado por los integrantes de Akalé a través de las observaciones y las entrevistas realizadas a éstos, que son también estudiantes universitarios del instituto que se encuentran en un proceso de interrelación constante con el resto que está del otro lado como espectador, ejerciendo influencia en ellos transmitiéndoles indirecta o directamente, lo que les proporciona las manifestaciones que practican como parte de esta agrupación: **disciplina, responsabilidad, conocimientos amplios sobre esta parte de nuestra cultura, socialización, compañerismo...**

El saldo más notable de este trabajo de investigación es el conocimiento aportado, de cuya valoración comenzó una labor de conservación y reanimación de las expresiones musicales y danzarias afrocubanas, por parte de Akalé, desde una perspectiva más formal y mejor pensada, logrando así una sensibilización de los estudiantes universitarios del ISMM, cuyo máspreciado resultado **es el enriquecimiento espiritual y un fomento en la conciencia de identidad**, a través de estas manifestaciones de la cultura popular tradicional de nuestro pueblo.



Referencias

¹ En Guerra Ramiro: *Apreciación de la danza*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 201.

² Citado en Rodríguez Gómez, Gregorio y Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez: *Metodología de la Investigación Cualitativa*, editorial Félix Varela, La Habana, 2008, p. 261.

³ Citado en Rodríguez Gómez, Gregorio y Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez: *Metodología de la Investigación Cualitativa*, editorial Félix Varela, La Habana, 2008, p. 165.



Con la presente investigación se pudo constatar que la cultura cubana ha sido conformada por una mezcla de varias raíces, las más importantes son la española y la africana, en correspondencia con nuestro devenir histórico. Si España influyó en el punto con sus décimas, tonadas e instrumentos de cuerdas o cordófonos, África lo hizo con otros elementos como la alternancia solista-coro, y los instrumentos de percusión, por ejemplo, los batá, los bongoes, las tumbadoras, los chekerés...; así como en los distintos bailes o danzas, hubo influencia, ya sea de una u otra cultura. Sin embargo, si bien es cierto, que la herencia africana, no es la única palpable en la Isla, también es cierto que tiene una gran connotación, sobre todo en estas expresiones artísticas que transmiten valores, tradiciones, elementos idiosincrásicos y sentimientos de identidad. *Las danzas y las músicas afrocubanas son aquellas que el pueblo cubano recibió de los negros africanos y las creadas después en Cuba, bajo la influencia de las tradiciones musicodanzarias de ascendencia afro en combinación con otras de diversas procedencias.*

Estas manifestaciones afrocubanas cautivan por su contagioso ritmo y esplendor; en Cuba existen con marcada tradición en Santiago de Cuba, Guantánamo, Matanzas y en La Habana fundamentalmente. Éstas comprenden un complejo cultural bastante amplio que tiene sus orígenes en las distintas religiones afro. Se comprobó que *las congas y las comparsas que se presentan de forma esporádica en las fiestas populares, así como las danzas yorubas, de palo o de vudú que practican el grupo folklórico afrocubano Akalé, comprenden las manifestaciones musicodanzarias afrocubanas más notables en Moa, Holguín.*

Los estudiantes universitarios del ISMM tienen *poco conocimiento sobre las músicas y danzas afrocubanas, en cuanto a tipo y procedencia, el cual está condicionado por el poco contacto con este tipo de manifestaciones artísticas y por el perfil de carreras que estudian*; aquellos que cursan las carreras de ingeniería *se muestran menos proclives a entender, disfrutar o estimar, una obra artística de este tipo como medio o vía para la recreación, que aquellos que cursan las carreras humanísticas.* Sin embargo, contrario a lo que muchos piensan, los del primer grupo se han mostrado, desde la fundación del grupo, más interesados en formar parte del mismo y atraídos por todo lo que envuelve a estas músicas y danzas afrocubanas que los del segundo grupo.

El grupo folklórico afrocubano Akalé del Instituto Superior Minero Metalúrgico de Moa, con su labor de difusión de las músicas y danzas afroides a la comunidad universitaria del mismo, como parte de nuestro patrimonio cultural *propicia un estado emocional positivo en los jóvenes e influye en la manera de comportarse, de desenvolverse en el mundo que los rodea, mueve en ellos un nuevo sentimiento de identidad, de comunicarse con lo que nos antecede para poder entender, por qué estamos aquí y qué es lo que mueve a los cubanos a hacer su cultura, tan rica en elementos afro.*



Las danzas y músicas afrocubanas ejecutadas por Akalé son asumidas por los jóvenes universitarios como un producto artístico capaz de disfrutar como una opción cultural capaz de distraerlos al punto de lograr una desinhibición y una liberación de estrés, contribuyen al desarrollo de la observación, la memoria, del lenguaje, el sentido rítmico, la coordinación de los movimientos, hábitos de buena conducta social, el sentido de autodisciplina y fomenta las relaciones interpersonales. Gracias a ellas aprenden mucho más sobre la cultura y sus aspectos histórico-sociales más relevantes.

Por lo que las manifestaciones musicales y danzarias afro practicadas por el grupo folklórico afrocubano Akalé, producen un efecto positivo en lo espiritual, lo psicológico, lo cultural, lo histórico, lo social y en el desarrollo físico motor, reafirmando así su propia potencialidad y les ayuda a tomar conciencia de su identidad.

*Virgen de la Caridad,
que desde un peñón de cobre
esperanza das al pobre
y al rico seguridad.
En tu criolla bondad,
¡oh madre!, siempre creí,
por eso pido de ti
que si esa bondad me alcanza
des al rico la esperanza,
la seguridad a mí.**

* "A la Virgen de la Caridad", de Sátiras, de Nicolás Guillén. Tomado en García Ronda, Denia: Nicolás Guillén. *Sones, sonetos, baladas y canciones*, Editorial Ediciones especiales, Biblioteca Familiar, 2006, p. 59.



Después de analizar el contenido de esta investigación, resulta oportuno recomendar que:

- 1) Akalé no limite su trabajo artístico a sus presentaciones, sino que extienda su labor a la realización de talleres, debates, ensayos en los que sean convidados una muestra de los estudiantes universitarios y otras actividades que les permita establecer un contacto con éstos, y así poder transmitir sus conocimientos, sus experiencias y contribuir al desarrollo intelectual y humano de éstos jóvenes en el ISMM.
- 2) La Casa de la Cultura “Joseíto Fernández” tenga en cuenta al grupo folklórico afrocubano Akalé, para divulgar en el municipio la cultura popular tradicional, en cualquier espacio recreativo cultural.
- 3) Los integrantes del grupo Akalé conjuntamente con su director, utilicen la presente investigación como material de consulta para encaminar su proyecto sobre la base del conocimiento y el interés por la búsqueda y la comprensión de nuestras raíces, para que éste haga suya desde una perspectiva más responsable y consciente, que vaya más allá de la creación netamente artística, la identidad cultural que los caracteriza a través de las dos grandes expresiones del arte afrocubano que practican y así, llevar al espectador un producto más creíble e interpretado con una mayor carga semántica.
- 4) Los estudiantes de la carrera *Estudios Socioculturales*, utilicen esta investigación como una opción bibliográfica más para las asignaturas de *Música Cubana* y *Apreciación de la Cultura Cubana*, entre otras.
- 5) Esta investigación suponga un punto de arranque para otras investigaciones, pues insistir en buscar en las raíces contribuye a fortalecer la creación artística local y nutre a los implicados en ella de lo que late en su territorio.



1. Abranches, E: *Identidad y patrimonio cultural*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1988.
2. Acosta, Leonardo: *Otra visión de la música popular cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
3. Alen Rodríguez, Olavo: "Las sociedades de Tumba Francesa en Cuba", Revista Santiago, mayo, 1977, no. 25, pp.193-194.
4. -----: *Pensamiento musicológico*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
5. Anta Diop, Cheikh: "*Los tres pilares de la identidad cultural*", en Revista Correo de la UNESCO, mayo-junio, 1986. Año XXXIX. p-58.
6. Arjona, M: *Patrimonio cultural e identidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.
7. Barnet, Miguel: *Cultos Afrocubanos. Regla de Ocha. Regla de Palo Monte*, Editorial Unión, La Habana, 1995.
8. Bolívar Aróstegui, Natalia: *La Regla de ocha o Santería. Bosquejo histórico*, en Revista Temas No. 4, octubre-diciembre, 1995.
9. -----: *Los orishas en Cuba*, Ediciones Unión, La Habana, 1990.
10. Brice Sogbossi, Hippolyte: *La Tradición ewe-fo fon en Cuba*, Fundación Fernando Ortiz, Colección Africanía, La Habana, 1998.
11. Cabrera, Lydia: *El Monte*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.
12. Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
13. -----: *Temas de la lira y el bongó*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994.
14. Colectivo de Autores: *Estudios afrocubanos. Selección de Lecturas*, Tomo IV, Editorial Félix Varela, La Habana, 2002.
15. -----: *La cultura en la Intervención Comunitaria*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2000.



16. -----: *Metodología de la Investigación Social*, Editorial Félix Varela. La Habana, 2002.
17. -----: *Panorama de la cultura cubana. Antología*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2006.
18. *Constitución de la República de Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 2008.
19. Díaz Quiñones, Arcadio: “*Fernando Ortiz y Allan Kardec: espiritismo y transculturación*”, en Revista Catauro Año 1, no. 0, julio-diciembre, 1999.
20. Du Bois, W.E.B: *Las almas del pueblo negro*. Fundación Fernando Ortiz, 2001.
21. Duharte Jiménez, Rafael: *Nacionalidad e historia*, Editorial Oriente, 1991.
22. Esquenazi Pérez, Martha E: “*Fiestas de antecedentes africanos*”, en Panorama de la cultura cubana. Antología, Editorial Félix Varela, La Habana, 2006, pp.-268-281.
23. Feliú Herrera, Virtudes: *Fiestas y tradiciones cubanas*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinillo, La Habana, 2003.
24. Fernández, María Antonia: *Bailes populares cubanos*, Editorial Pueblo y Educación, 1974.
25. Franco, José Luciano: *La diáspora africana en el Nuevo Mundo*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1975, p. 229.
26. -----: “*Folklore criollo y afrocubano*”, Publicaciones de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, La Habana. 1959.
27. Freud, S: *Una interpretación de la cultura*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1980.
28. Fuentes de la Paz, Ivette: “*De lo cubano en la danza*”, en Revista Temas No. 12-13, octubre, 1997-marzo, 1998.
29. García Alonso, Maritza: *Identidad cultural e investigación*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinillo, La Habana, 2002.



30. García de la Cruz, Hidrohilia: *Trabajo cultural en el municipio Moa: valoración y perspectiva del movimiento de artistas aficionados*, Trabajo de Diploma en opción al Título de Licenciatura en Filología, Universidad de Oriente, 1989.
31. -----: *"La música folklórica en Moa"*, Trabajo Investigativo, 2006.
32. -----: *Banco de Información de la Cultura Popular Tradicional*. Casa de la Cultura "Joseíto Fernández".
33. García Meralla, Emir: *"La rumba del fauno"*, en Revista La Gaceta de Cuba No.4, julio-agosto, 2007.
34. García Ronda, Denia: *Nicolás Guillén. Sonetos, sonetos, baladas y canciones*, Editorial Ediciones especiales, Biblioteca Familiar, 2006.
35. González Aróstegui, Mely. *"La cultura de la resistencia en el proceso de identidad cultural"*, en Revista Temas No. 15, julio-septiembre, 1998.
36. González, Eduardo: *"Ortiz y el adiós a la filosofía. La tragedia de los ñañigos"*, en Revista Catauro Año 1, no. 1, enero-diciembre-junio, 2000.
37. Guadarrama Pablo y Nicolai Pereleguín: *Lo universal y lo específico en la cultura*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1990.
38. Guanche, Jesús: *"¿El patrimonio de la cultura popular tradicional es realmente inmaterial o intangible?"*, en El cotapletas, no. 19, septiembre, 2003, p.365.
39. -----: *Procesos etnoculturales de Cuba*, Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1993.
40. Guerra, Ramiro: *Apreciación de la Danza*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003.
41. Guillén, Nicolás: *"Ortiz: misión cumplida"*, en Revista Casa de Las Américas, Vol.X, no.55. 1969.
42. Hart Dávalos, Armando: *Cultura e identidad nacional*, Editorial Félix Varela, La Habana, 1989.
43. Hernández Pérez, Jorge Ángel. *La parranda*. Fundación Fernando Ortiz, 2000.
44. Krueger, Richard A.: *El grupo de discusión. Guía práctica para la investigación aplicada*, Ediciones Pirámide, S.A-Madrid, 1991.



45. León, Argeliers: "Contribución africana a la identificación del hombre americano". En *Revista Catauro*. Año 2, no. 3, enero-junio, 2001. Pp. 53-65.
46. -----: *Del canto y del tiempo*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1987.
47. -----: "El Monte de Lydia Cabrera". En *Revista Catauro*. Año1, no.1, enero-diciembre-junio, 2000.
48. Le Riverend, Julio: *Órbita de Fernando Ortiz*, Ediciones Unión, La Habana, 1973.
49. Matibag, Eugenio. "Religión afrocubana y sociedad civil: una aproximación semiótica". En *Revista Catauro*. Año1. no. 0 julio-diciembre, 1999. Pp. 84-93.
50. Matos Arévalos, José A. *La historia en Fernando Ortiz*. Fundación Fernando Ortiz, 1999.
51. Menéndez Vázquez, Lázara. ¿Un cake para Obatalá?! En *Revista Temas* no.4, octubre-diciembre, 1995.
52. Menjuto, Margarita. "Seguimos conversando sobre Patrimonio Cultural vivo". En <http://www.casasdecultura.cult.cu>. Fecha de consulta: 6/03/08.
53. Merino Acosta, Luz. *Arte en Cuba. 1902-1958*. Universidad de La Habana. Facultad de Artes y Letras. Ciudad de La Habana, 1983.
54. Miranda Peláez, G: *Proyecto de identidad: promoción del patrimonio histórico cultural*, Centro de Patrimonio Cultural de Holguín, 2000.
55. Mitjans, Julio. "Acerca del trabajo comunitario y el diagnóstico". En <http://www.casasdecultura.cult.cu>. Fecha de consulta: 6/03/08.
56. Millet, José. "Sustrato cultural de la santería santiaguera". En *Revista Catauro*. Año 2, no. 3, enero-junio, 2001. Pp. 128-147.
57. Neira Betancourt, Lino Arturo. *La percusión en los géneros musicales en Cuba*. Editorial Adagio. La Habana, 2004.
58. ----- *Cómo suena un tambor Abakuá*. Editorial Pueblo y Educación, 1991.
59. Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Dirección General de Publicaciones Universidad Central de las Villas, La Habana, 1963.



60. -----: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Ediciones Cárdenas y Cía., La Habana, 1951.
61. -----: *Los negros esclavos*, Pensamiento Cubano, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1975.
62. -----: *Nuevo Catauro de Cubanismos*, Pensamiento Cubano, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1974.
63. ----- "Más y más fe en la ciencia", en *Revista Bimestre Cubana* Vol. LXX, 1955. pp. 43-52.
64. ----- "Sin el negro Cuba no sería Cuba". En *Revista Catauro*. Año 2, no. 3, enero-junio, 2001. Pp. 221-226.
65. Pérez de la Riva, Juan. *La conquista del espacio cubano*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2004.
66. Ramírez Calzadilla, Jorge: "Persistencia religiosa de la cultura africana en las condiciones cubanas", en *Revista Catauro*, Año 2, no. 3, enero-junio, 2001. pp. 106-124.
67. Rey Roa del, Annet y Yalaxy Castañeda Mache: "El reavivamiento religioso en Cuba", en *Revista Temas* no.31, octubre-diciembre, 2002.
68. Rodríguez Gómez, Gregorio, Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez: *Metodología de la Investigación Cualitativa*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2008.
69. Sánchez, Yamira: Ritmos afrocubanos, en <http://www.cubanfolkloricdance.com>. Fecha de consulta: 18/01/08
70. Terrero, Ariel: "Moa sacude el polvo del camino", en *Revista Bohemia*, no. 6, 15 de marzo, 1996.
71. Toirac, Haydée: *Danzas tradicionales en Holguín*, Ediciones Holguín y Publicigraf, 1994.
72. Torre de la, Carolina: "Identidad e Identidades", en *Revista Temas* no.28, enero-marzo, 2002.



73. Ubieta Gómez, Enrique: *Ensayos de identidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.
74. Valdés, Alicia: *Con música, textos y presencia de mujer. Diccionario de mujeres notables en la música cubana*, Ediciones Unión, 2005.
75. Vega Suñol, José: *Región e identidad. Holguín*, Ediciones Holguín, 2002.
76. Vinueza, María Elena: "Presencia y significación de lo bantú en la cultura musical cubana", en *Revista Catauro*. Año1 no. 0 julio-diciembre, 1999, Pp. 63-82.
77. Vera Estrada, Ana: *Pensamientos y tradiciones populares: estudios de identidad cultural cubana y latinoamericana. Compilación*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2000.
78. West-Durán, Alan: "Lo afrounido jamás será vencido: Ocha y Palo en el Rap Cubano", en *Revista La Gaceta de Cuba* no.4, julio-agosto, 2007.

Algunos sitios consultados en Internet.

Fecha: 04/05/08 Hora: 10:45 PM

1. <http://www.es.wikipedia.org/wiki/lydiacabrera>

Fecha: 01/07/08 Hora: 11:45 PM

2. <http://www.baibrama.cult.cu/municipios/moa>
3. <http://www.cubamusic.com>
4. <http://www.hechizosdeamor.info/vudu.php>
5. <http://www.cubaliteraria.com>
6. <http://www.members.totunecity.es/magiavudu>
7. <http://www.emba.cubaminrex.cu>
8. <http://www.cultstgo.cult.cu/festivalcaribe04/haiti>



9. <http://www.cmk.cu/2004/cultura/caribe.htm>
10. <http://www.sierramaestra.cu/esp/noticia/25caribeo6081230.html>
11. <http://www.cmkc.cu/2004/cultura/a.tumbafestival.htm>
12. <http://www.soycubano.com/bijirita/chango/asp>
13. <http://www.archivocubano.org/vizcaino.htmcuba>
14. <http://www.icarialiberia.com>
15. <http://www.pucmm.edu.do/hispaniola/africana.htm>

Fecha: 03/09/08 Hora: 10:00 AM

16. <http://www.cubarte.cult.cu>
17. <http://www.soycubano.com>
18. <http://www.latidosproductions.com>
19. <http://www.p.principe.cult.cu>

Fecha: 06/11/08 Hora: 9:30 AM

20. <http://www.lajiribilla.cubaweb.cu>
21. <http://www.santiagoencuba.com>
22. <http://www.trabajadores.cu>
23. <http://www.filomusica.com>

Fecha: 17/11/08 Hora: 8:30 AM

24. <http://www.tvsantiago.co.cu>
25. <http://www.almamater.cu>

Fecha: 10/01/09 Hora: 12:30 M

26. <http://www.holguin.cu>
27. <http://www.afrocubaweb.com>
28. <http://www.casasdecultura.cult.cu>

Anexo # 1

Tres factores principales para la identidad cultural de un pueblo (Anta Diop, 1986).

✓ Factor histórico:

“La conciencia histórica es el baluarte más sólido que un pueblo puede exigir contra todas las formas de agresión exterior, ya sean culturales o de otro tipo.

La pérdida de la soberanía nacional y de la conciencia histórica como resultado de una ocupación extranjera prolongada determina un estancamiento, incluso una regresión.”

✓ Factor lingüístico:

“Se advierte que pese a cuatro siglos de opresión cultural ninguna lengua europea (inglés, francés, portugués o español) ha ejercido la menor influencia sobre la gramática de la lengua africana más vulnerable o más expuesta a los peligros de una alteración.”

Sin embargo:

Un fenómeno particular es la “creolización” que está vinculada a circunstancias históricas muy precisas. Los africanos analfabetos deportados a Las Antillas han deformado algunas lenguas europeas y creado nuevos lenguajes – como el creole -.”

✓ Factor psicológico: “Supone en el seno mismo de la diversidad cierta permanencia de las estructuras psíquicas.”



Anexo # 2

Rasgos de algunos de los orishas más importantes del panteón yoruba (en orden alfabético).

Argayú (Algallú).- Este orisha nace de las entrañas de la tierra. Su nombre significa "mirar hasta donde alcance la vista" y también "poderío del otro mundo." Se manifiesta a través de los volcanes y del Sol, de ahí su poderío. Es el hermano mayor de Changó aunque hay quien cree que es su padre. Tiene que ver con todos los elementos de la vida y de la muerte. Se ha sincretizado con San Cristóbal, patrón de la ciudad de La Habana, capital de Cuba.

Babalú Ayé.- Es un orisha peculiar ya que tiene un reino, Yefa, donde es dueño y señor. En la provincia de Matanzas, en Cuba, se le venera en un culto específico. Es el dios de las enfermedades y de la sangre y es a quien se le pide cuando hay problemas relacionados con la sangre y enfermedades malignas. Al único santo que respeta es a Changó porque fue éste quien le quitó los perros a Oggún para dárselos a él y fue también quien lo llevó a Yefa donde lo hizo rey.

A Babalú Ayé se le ha sincretizado con el San Lázaro católico de los perros y tiene su propio santuario en el pueblo de El Rincón, en La Habana, lugar donde se ha construido un leprosorio con el mismo nombre. Se le rinde homenaje el 17 de diciembre. Muchas de las promesas que se le hacen se cumplen este día convirtiendo al santuario y sus alrededores en el lugar más venerado y conocido por los cubanos y muchos extranjeros.

Changó (Shangó).- Es posiblemente el más conocido de los orishas y al que muchos fieles admiran. En su vida en la tierra fue rey. Se le ha sincretizado con Santa Bárbara. Es el dueño del rayo y del fuego. Fue adivino antes que Orula, su hermano, pero le dio su tabla a este para que se ganara la vida. Es el guerrero más fuerte y fiero de todos los orishas. Es mujeriego, alegre y guarachero, buen bailarín. Es el estereotipo clásico del macho valiente, pendenciero y conquistador que rechaza a los homosexuales. Le tiene un gran amor a la vida y es por ello que no le gusta andar en cosas de muertos. Es el dueño del tambor y le pertenece el batá.

Eggún.- En la Santería o Regla de Ocha hay una idea o creencia de rendirle honores a los antepasados o ancestros de los santeros que van a rendirle culto a sus santos u orishas mediante una ceremonia muy importante. Pero primero hay que rendirle culto a los *Eggún* o espíritus de sus mayores dentro de la rama a la cual pertenece ya que en la Regla de Ocha existe el principio de rendirle honores primero al muerto y después al santo. Los *Eggún* o los espíritus de los espíritus demandan que además de rendirle honores se les dé de comer en caños y vertederos, además de gallos, gallinas y otras ofrendas. También puede realizarse una ceremonia donde se les ofrezca un toque de tambor siempre y cuando el *Eggún* lo pida.

Elegguá (Elegwuá).- Es el dueño de los caminos y es él quien los abre o cierra a voluntad, ya sean los caminos físicos de las calzadas como el camino de la vida. Vive dentro de las casas y se le coloca junto a la puerta principal. Es juguetón y travieso como un niño. En las ceremonias y rituales es el primero en comer. Se le ofrecen chucherías, caramelos y golosinas entre otras ofrendas. Se le ha sincretizado con el Niño de Atocha.

Ibeyis, Los.- Los Jimaguas son los santos más pequeños de la religión Yoruba. Son hijos de Changó. La palabra Ibeyi significa "jimaguas sagrados". Tienen un poder muy grande y son los niños mimados de esta religión. Se les ha sincretizado con San Cosme y San Damián.

Inle.- Médico, pescador, cazador y adivino con Ucuele. No era babalawo pero tenía la autorización de Olofi para que fuera todas estas cosas y todo lo que hacía le salía bien aunque su principal función era la de ser pescador. Es patrón de los médicos. Se cuenta que es dueño de los ríos y protector de los peces.

Obatalá.- Es el primer orisha en rango porque fue el primero que bajó a la Tierra y porque en él está materializado Olofi. Su nombre significa, literalmente, Rey de todos los Santos. Es el creador de los demás orishas. Él dice todo en este mundo y cuida que todo salga bien. En Obatalá nace la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, lo bueno y lo malo. Es el único juez de esta religión pues su palabra es ley.



Es el único que puede mediar cuando hay guerra entre los santos ya que todos le respetan. Es el dios de las casas y se le pide cuando se quiere conseguir un hogar propio. En Obatalá nace todo lo puro y espiritual de esta vida.

Obatalá es la cabeza de esta religión en el sentido de guía. Obatalá es quien nos juzga en la Tierra por las malas acciones. Se le ha sincretizado con la Virgen de las Mercedes.

Ochosi.- Ochosi es el único Orisha que es brujo de verdad, de acuerdo con la creencia popular. Es Ochosi quien tiene la tarea de cazar para que Olofi y Obatalá puedan comer. También es el dios de la justicia.

Ochún.- También se le conoce como Yalorde que significa Reina. Según cuenta la leyenda fue la única que pudo sacar a Oggún del bosque utilizando la miel (es la diosa de la miel). Se dice que tuvo amores con todos los Orishas, que conoce sus secretos y que todos le respetan y le quieren. Estos amores fueron en etapas (camino) diferentes de su vida. En cada una ella fue mujer de un solo hombre. Por este atributo le corresponde ser la diosa del amor que lo hereda de su madre, Yemayá. Es la reina de la dulzura, del amor, del oro, del pelo lacio y las aguas dulces. Tiene el atributo de ser la salvadora del mundo. Es la mensajera de Olofi siendo este el motivo por el que todos los Orishas, cuando se van a coronar, tengan que ir al Ile de Ochún para darle cuenta de lo que se va a hacer. Se ha sincretizado con la Virgen de la Caridad del Cobre, Patrona de Cuba.

Oggún.- Es un orisha muy importante en la religión Yoruba porque es el encargado de dar de comer al resto de los orishas. Es el dueño de los metales y del cuchillo con el que se hacen los sacrificios. La sangre de los sacrificios que después llenará las soperas de los demás pasa primero por sus manos.

Su misión es la de guerrear sin descanso por todos nosotros en la religión y en la vida. Es brujo y guerrero (como Changó) y lo demuestra en las guerras. Oggún nace de la entraña de la tierra porque él es el hierro. La palabra Oggún significa guerra y destrucción pero también medicina y espíritu bueno y malo. Tiene mucha relación con los espíritus. Le gustan las cosas de muertos y la hechicería. Su esposa es Oyá quien le enseñó el arte del amor.

Olofi.- Es el creador del universo. Fue él quien repartió a cada orisha los dominios que cada uno tendría sobre los elementos y las fuerzas. A partir de ese momento los orishas comenzaron a ejercer sus propios influjos sobre los hombres, las plantas, las aguas y los animales que poblarían la Tierra. Siempre que se hace algo en la Regla de Ocha se le pide permiso a Olofi.

Este dios supremo no come ni bebe, ni usa collares, ni tiene colores, ni yerbas, ni cantos, ni rezos, porque lo es todo en el sentido infinito de la palabra "Olofi" (Dios).

Olokun.- Reina en las aguas. Cuando se formó el mundo había más agua que tierra y por eso le corresponde el segundo lugar en jerarquía del panteón Yoruba. Su nombre también significa la profundidad de los océanos, madre de los peces y caracoles del mundo. Con Olokun viven dos espíritus: uno que representa la vida y otro que representa la muerte. Ambos están representados en las herramientas de Olokun. No habla directamente sino por boca de Yemayá.

Orisha Oko.- Junto con Olokun es el orisha más poderoso de este mundo y uno de los más venerados en el panteón Yoruba. Orisha Oko es la tierra, toda la tierra, es decir, una parte de este planeta ya que la otra parte es agua. Del matrimonio de la tierra y el mar nacen todos los orishas. Este santo tiene dos caras: de día es un hombre apuesto y hermoso y de noche es todo lo contrario. Habla por boca de Yemayá. Todo creyente debe tener este santo pues él es la tierra de donde venimos y adonde iremos al morir.

Esto nos garantiza la firmeza necesaria para vivir en este mundo. Es tan viejo como el mismo Obatalá. Su grandeza viene dada, además, porque posee el misterio de la vida y de la muerte.

Orula.- Es el depositario del tablero de Ifá por medio del cual los babalaos realizan su tarea adivinatoria. El primer adivino fue Changó pero le regaló el tablero a su hermano Orula para que fuera él quien realizara esta labor.



Orula es un orisha muy poderoso y tiene prioridad, por sobre todos los demás orishas, para seleccionar a sus "hijos". Los babalaos (sacerdotes de esta religión) son hijos de Orula.

Osaín.- La palabra Osaín significa conocedor, médico, comienzo de vida, eternidad. Osaín es el espíritu que vive en todo lo que tiene vida en la tierra. Es el médico de la religión. Es el dueño de todas las plantas, hierbas, y animales de este mundo. No hay nada de santo sino se pasa por los baños de las hierbas de Osaín. Osaín tiene una sola pierna, un solo brazo y un solo ojo. Este espíritu no es visible para nadie. Se le conoce a través de sus plantas y animales, en una palabra, de la vida en la tierra.

Oyá.- Oyá es uno de los cinco elementos más importantes en esta vida. Ella es la secretaria de Olofi porque es la primera que lo sabe todo en esta vida, pues es el aire. En las ceremonias de muerto se busca a una hija de Oyá para que baile el tambor por ser la muerte en persona. Oyá es dulce y pura, amable y bondadosa. Cuando hay enfermos es a ella a quien se le pide y ruega por la salud de esa persona. Cuando está enfadada, como tiene los atributos de Oggún y de Changó, es tan falsa y mala como el huracán y el tornado. Su esposo es Oggún a quien abandonó por el amor de Changó.

La parió Olokun y la crió Yemayá. Oyá es la orisha del campo Ocu: la casa de los muertos, del cementerio.

Yemayá.- Es la más grande deidad del panteón Yoruba ya que de ella nacen todas las cosas de esta Tierra. Es tan vieja como Obbatalá y de este matrimonio nacen los demás orishas. En esta religión sólo hay dos orishas absolutos: Eleguá y Obatalá que nacieron primero. Es la santa de la creatividad y de la naturaleza. En Yemayá nace el amor y fue la que le enseñó a Changó y al resto de los orishas el arte de amar. Es buena y noble con sus hijos y con la humanidad.

Cuando se enfada nadie la puede calmar y provoca calamidades a quien la enojó. Es reina absoluta en esta religión y cuando habla es como si estuviese hablando el propio Obatalá. Yemayá es la que crea y por eso es a ella a quien se le pide en problemas de embarazo. Yemayá es cabeza de la religión.

Anexo # 3

Fig.1Nganga.





Anexo # 4

Deidades de la Regla Conga o Palo Monte.

- Madre Agua, Shola Nguengue (Oshún)
- Tiembla Tierra (Obatalá)
- Pata Llaga (Babalú Ayé)
- Centella (Oyá)
- Elegguá
- Sarabanda (Oggún)

Deidades más importantes de la Regla Arará.

- Male (que ellos denominan San Manuel a quien consideran su verdadero santo)
- Alua (Babalú Ayé, dueño de las enfermedades)

Deidades más importantes de la Sociedad Secreta Abakuá.

- Okande (deidad marina sinónimo de Nuestra Señora de Regla, equivalente a Yemayá)

- También sincretizan con elementos católicos, con palo, santería y espiritismo: celebran por ejemplo el día de Oshún (Nuestra Señora de la Caridad del Cobre)

Deidades de los llamados Gangá.

- Yebbe (Babalú Ayé)
- La Reina Africana
- Gegua (Elegguá)
- Obbe (Yemayá)
- Nou, La Vieja, Arengue (Oggún)
- China (Obatalá)
- Yeye (Ochún)
- Mamba (Shangó)

(Oyá es lo mismo que en la Santería)

La liturgia de estas reglas no es tan rica y compleja como la Yoruba.



Anexo # 5 (Tomado de: Feliú Herrera, Virtudes: *Fiestas y tradiciones cubanas*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinillo, La Habana, 2003).

Fiestas de Culto Sincrético vigentes más relevantes a nivel provincial o nacional.

<i>Nombre</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>
Toque de tambor Kinfuiti a San Antonio	13 de junio	Quiebra Hacha, Mariel (Provincia La Habana)
Fiesta de San Juan	24 de junio	Matanzas
Fiesta de San Manuel	1ro. de enero	Jovellanos (Matanzas)
Fiesta de la Reina Africana	S/FF	Perico (Matanzas)
Fiesta de Santa Bárbara	4 de diciembre	Trinidad (Sancti Spiritus)
Fiesta de San Lázaro	17 de diciembre	Jagüey Grande (Matanzas)
Toque de Tambor Yuka por la Cruz de Mayo	3 de mayo	Camajuaní (Villa Clara)
Fiesta de Santa Bárbara y San Lázaro	4 y 17 de diciembre	Holguín
Bembé de Sao	S/FF	San Luis (Santiago de Cuba)
Fiesta Abakuá	S/FF	Cárdenas (Matanzas)
Fiesta de la Virgen de Regla	7 de septiembre	Regla (Ciudad Habana)
Fiesta a Elegguá	13 de junio	Centro Habana (Ciudad Habana)



Anexo # 6

El Festival del Caribe o Fiesta del Fuego en Santiago de Cuba y Guantánamo. Tomado en:

<http://www.sierramaestra.cu/esp/noticia/25caribe06081230.html>

El Festival del Caribe (Fiesta del Fuego) como tal comenzó en Santiago de Cuba en 1981 y es hoy uno de los más importantes del hemisferio en lo relacionado con la cultura popular y tradicional. Es un evento internacional artístico, académico y de espacios comunitarios. Es decir, cuenta con múltiples y diversas actividades, desde teóricas hasta de diversión callejera. A partir de su fundación en 1982 es convocado por la Casa del Caribe, a lo que se suma el Ministerio de Cultura y otras instituciones culturales; se efectúa del 3 al 9 de julio en esa ciudad, a la vez que comparte su sede con la ciudad de Guantánamo, del 4 al 8 de julio. Cada año se dedica a la cultura popular de un país del Caribe, en este año 2009, está dedicado a Honduras.



La foto a la izquierda muestra la clausura del Festival del Caribe del 2007, en la que se realiza una ceremonia tradicional que comienza con el desfile del Fuego y termina con el incendio de los más de diez metros de altura del Diablo. En este año estuvo dedicado a la república Dominicana y en el 2008 a los estados caribeños de México: Campeche, Tabasco, Veracruz, Quintana Roo, Tamaulipas y Yucatán.

Festival de Raíces Africanas Wemilere. Por JESÚS RISQUET BUENO, tomado en <http://www.trabajadores.cu>



El Wemilere tiene como objetivo central conservar los valores más auténticos de una cultura, lo cual preserva la génesis de la identidad. Cada vez es una fiesta distinta, ya sea porque el país al que se dedica imprime su fuerza raigal, ya sea por la variedad de los artistas que recorren las calles en los siete días de júbilo; ya sea porque por sobre el placer de los sentidos está la fiesta del espíritu, y en su esencia predomina la pasión de los que acuden.

Wemilere en lengua yoruba significa "fiesta dedicada a los orishas"



Cada año, en el mes de noviembre, en la legendaria Villa de la Asunción de Guanabacoa, conocida por su historia y reconocida por sus valores patrimoniales, literarios y artísticos, baluarte en la conservación de la presencia africana, se celebra el Festival de Raíces Africanas "Wemilere", dedicado a la recopilación y transmisión de conocimientos sobre el universo africano en la cultura cubana.

Tal festividad fue concebida, en su origen, para celebrar la identidad de los dioses del panteón africano. En consecuencia, su origen litúrgico, carácter que aún mantiene en algunos sitios, ha marcado el tono de las celebraciones actuales.

El Wemilere tiene como objetivo central conservar los valores más auténticos de una cultura, lo cual preserva la génesis de la identidad. Cada vez es una fiesta distinta, ya sea porque el país al que se dedica imprime su fuerza raigal, ya sea por la variedad de los artistas que recorren las calles en los siete días de júbilo; ya sea porque por sobre el placer de los sentidos está la fiesta del espíritu, y en su esencia predomina la pasión de los que acuden, siempre convocados por la idea que susurra al oído y desde los rincones "¡Las raíces hablan!", y continúan estudiando la huella profusa y diáfana. Es un espacio propicio para un singular intercambio entre prestigiosos artistas e intelectuales y las comunidades de Guanabacoa, portadoras de tradiciones vivas.

El Wemilere ofrece opciones variadas con una amplia gama de manifestaciones y certámenes, tales como: coloquios, concurso de agrupaciones danzarias no profesionales, rumba en las calles, feria popular, galas artísticas con afamadas agrupaciones folclóricas de Cuba y el mundo, muestras de vídeo, exposiciones de artes plásticas, foros y visitas a centros de interés cultural e histórico en Guanabacoa.

Anexo # 7

Artistas y agrupaciones cubanas que cultivan músicas y danzas de origen africano. (Nota de la autora).

En Cuba existen grupos que cultivan estas expresiones folklóricas afrocubanas relacionadas con las ceremonias y festividades de los cultos sincréticos, convirtiéndose en portadores de la tradición músicodanzaria. Sin embargo durante mucho tiempo la sociedad vio estos grupos con un acoso de prejuicio racial, tanto, que por ejemplo, los tambores afrocubanos no se incorporaron plenamente a la corriente general de nuestra músicaailable hasta los años setenta, con la presencia de **los batá** en la orquesta **Irakere**. **La tumbadora** o **conga**, típica de la rumba, tuvo que esperar hasta fines de los años treinta para ser incorporada a las charangas y conjuntos, y hasta los cuarenta, en las jazzbands y en los cabarets de lujo, y en estos últimos solo después de haberse hecho en Nueva York y Hollywood.

Sin embargo, cabe decir, que ha sido la cultura de los barrios populares, de los pueblos marginados o la de las clases más humildes, que desde la época de los "bailes de cuna" y el teatro bufo hasta la actualidad, la que ha determinado el rumbo de nuestra música y bailes populares.



Cada grupo musical o danzario que utiliza elementos de la música y la danza afrocubana, respectivamente, tiene su propio estilo de reflejar estas manifestaciones, unos lo hacen con la utilización de nuevas sonoridades, introducen instrumentos electrófonos o electroacústicos, lo mezclan con otros ritmos, movimientos danzarios; en relación con esto García Torrell (ver entrevista en Anexo #) afirma que entonces estas manifestaciones ya no se presentan puramente afrocubanas ni tradicionales, en estos casos se produce una fusión, en el mundo actual esto es muy común, se prueban nuevas formas de ver las cosas en todos los campos de la vida, la música y la danza no están excluidas, es la evidencia de una de las funciones del arte: la transformadora, pero siempre encaminada hacia el disfrute de los demás, y del desarrollo del compositor e intérprete. Este proceso de fusión lo podemos apreciar, en Cuba, por ejemplo en el rap y en el reggaetón, en los que encontramos ritmos afro.

Desde hace más de una década la música popular cubana ha ido retomando la antigua tradición de temas afrorreligiosos en sus canciones, como por ejemplo: “Soy todo” de **Los Van Van**, “Papá Elegguá” de **Elio Revé (padre)**, “¿Y qué tú quieres que te den?” de **Adalberto Álvarez**, “Viejo Lázaro” de **Dan Den**, “Santa Palabra” y “Papá Changó” de **NG La Banda** y “Bangán” de **Gema y Pavel**. Cada vez el acervo cultural de las religiones cubanas de origen africano se hace más notable.

Dentro de las muchísimas y disímiles agrupaciones cubanas que trabajan y promueven estas manifestaciones afrocubanas encontramos de gran renombre a **Los Muñequitos de Matanzas**, que tocan generalmente rumba; al **Conjunto Folklórico Nacional**, que aunque tienen coreografías nuevas en las que mezclan muchos rasgos de la cultura popular y tradicional, se caracteriza por la preservación de nuestras tradiciones.

Desde sus inicios en 1962, la motivación del ballet Folklórico Nacional de Cuba fue recoger, recopilar y transmitir todas las manifestaciones danzareas y musicales de carácter nacional e integrarlas a la cultura para representar el folklore cubano en todas sus manifestaciones. Todo ello con un arduo trabajo de investigación de Fernando Ortiz, el Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias y de muchos informantes llamados “Bibliotecas vivientes”.

Es por eso que esta institución es nuestro mejor exponente de información y documentación de música, cantos y bailes, dirigido por un Consejo Artístico formado por grandes profesionales de las artes escénicas. Las Escuelas de Arte, las Casas de Cultura y las compañías de baile siembran el interés por nuestro folklore para que se mantengan tan fuertes raíces.

Imposible olvidar la admirable trilogía de **Síntesis** (*Ancestros I*, [con este disco tuvo un éxito rotundo por la idea de mezclar las sonoridades afros de los Orishas y sus cantos tan melódicos con rock y timbres más contemporáneos; la primera canción del disco que marcó época en Cuba fue *Asoyín-Babalú Ayé*, y fue usada en muchos montajes] *II*, *III*) y el disco de **Mezcla** (Cantos, con Lázaro Ros).



Las escrituras de las letras de las canciones yorubas pueden variar por ser un dialecto ancestral. En el disco *Asoyín* de **Lázaro Ros** están recopilados cantos *Arará* para éste orisha. En arreglos musicales con orquestación para shows y espectáculos se menciona a Babalú en las partes afro como los de **Mercedita Valdés**, **Celeste Mendoza** en sus rumbas (“*Papá Oggún, qué es esto, papá Oggún*”, así reza una conocida canción de la cantante y eterna rumbera acompañada por el conjunto de percusión “Los Papines”), **Miguelito Valdés**, **Celia Cruz**, y canciones para bailadores de orquestas en la actualidad también.

Lázaro Ros y el grupo Olorum fue nominado al Grammy como Mejor Álbum Folklórico en el año 2002 por su disco “Orisha Ayé Shangó” que es parte de la colección formada por 13 discos con toques y cantos de distintos orishas.

También podemos citar a la cantante cubana Celina Gonzáles, quien compuso y popularizó el tema líder “*Que viva Changó*”. Esta artista ha manifestado en varias ocasiones que Santa Bárbara en un sueño le incitó a componer una canción en su nombre para triunfar... y así sucedió.

También está el Conjunto de Tambores Batá de Amado Díaz Alfonso.

Cuando la mayoría de los músicos cubanos hacen referencias a los orishas o a las religiones, con mayor frecuencia; los raperos, ahondan más en el mundo de Osha y Palo, es decir, evitan la tendencia de nombrar orishas como puntos de referencias. El *rap cubano* ha seguido un camino parecido pero con matices diferentes, y aquí aludimos a lo referido por García Torrell sobre el proceso de fusión. El surgimiento del rap en el mundo artístico cubano coincide con el surgimiento de la crisis de valores engendrada por el Período Especial, en el que muchos cubanos acudieron a la religión, y no solo a las de origen africano, y se debe a esto, el empleo en su letra y música, de ritmos, rezos, frases y hasta leyendas o mitos de ascendencia afro.

Hay un mayor uso del lucumí, el congo, el abakuá, y no necesariamente indican lo que significan los términos, de esta forma marcan una cierta pertenencia que obligan al no iniciado o no conocedor a interesarse por descifrar códigos vedados. Además de servir como afirmación y orgullo de sus raíces africanas, los raperos al identificarse con Osha, Palo y Abakuá, también subrayan su cubanía.

En Cuba se conocen por ejemplo: **La Fres-K**, con su disco *Simplemente Fres-K* del 2004, **Los Paisanos**, con *Paisanología*, del 2003, **Gema y Pavel** con *Art Bembé*, **Los Aldeanos** con *Mi aldea*, **Eleyó** con *Sonando a Cuba* del 2001 [en este disco está incluida la canción “*Ponle Fe*”, que es representativa en este sentido, pues empieza con un coro que recita el canto a Elegguá, para abrir los caminos, pero con un trasfondo electrónico (ver en anexos); en ésta se rapea en yoruba o lucumí, en congo, hasta en cierto tipo de bozal], **Anónimo Consejo** con *Asere /* del 2003 [en este disco está la canción “*Loma y Machete*” donde se evocan Osha y Palo, dentro de un contexto panafricano], entre otros como **Obsesión**, **Doble Filo**, **Las Krudas**, **Hermanos de Causa**.

Un caso muy popular resultan **los Orishas** con su pegado disco *A lo cubano* del 2000 (en éste empiezan con los tambores y un rezo yoruba que termina con la palabra *aché*, y tiene pegadas canciones como “*Represent*” en la que invocan a todos los orishas, a los muertos, a Shangó y los collares y “*Canto para Elegguá y Changó*”) (ver en anexos). En su obra es apreciable una admirable síntesis de sabiduría ancestral y la autonomía personal de nuestra modernidad, con mayor resonancia en las nuevas circunstancias cubanas (West-Durán, 2007).



El discurso rapero y su manejo de lo afrorreligioso es un fenómeno que seguirá profundizándose, ya que los dos discursos plantean preguntas y propuestas de enorme relevancia para la sociedad cubana.

En cuanto al *reggaetón cubano*, como dijera García Torrell, presenta generalmente ritmos afro. Sin embargo, muchos no saben que de consenso general, es decir, de todo lo dicho y expresado, por distintos analistas, investigadores y especialistas en el tema, se asume que el reggaetón es el resultado de la síntesis de elementos del reggae y el rap con ritmos latinos como la bomba, la salsa, la bachata y hasta **la rumba**. En el caso particular de Cuba, fructificó por vez primera, en Santiago de Cuba con **Candyman** y **El Médico**.

En fin, la música cubana en sentido general está totalmente influenciada por elementos culturales de ascendencia afro, que resulta visible desde en los instrumentos musicales hasta en la letra y ritmo de las canciones.

“No está mal referirse a la música popular de Cuba como “cubana”, “solo cubana”, pero cuando se necesite especificar la caracterización histórica o transcultural de esa músicaailable “cubana” y “solo cubana”, se le ha de calificar sin rebozo de “afrocubana”; o se le dirá “mulata” sin error alguno, puesto que es fruto generado por cópula de pigmentaciones y culturas, una nueva sustancia, un nuevo color, un alquitarado producto de transculturación (Ortiz, 1965)¹”.

Por supuesto, de la mano de la música está la danza. Danzas o bailes pensados, bien para estas músicas o géneros musicales antes mencionados, o bien para representaciones coreográficas en las que utilizan estas músicas o emplean otras con semejantes características afrocubanas.

Las músicas y las danzas afrocubanas como manifestaciones del arte cumplen cabalmente sus funciones, pues contribuyen, entre otras, al desarrollo estético al ayudar a la comprensión, conocimiento y valoración de un hecho artístico que tiene su propia historia y formas expresivas, es una actividad de comunicación y creación que puede llegar a transformar nuestras formas de pensar si es negativa hacia éste y a contribuir al desarrollo de la personalidad al conocerlo, ejecutarlo y apreciarlo. García Torrell nos comenta que en Cuba se han hecho proyectos comunitarios en zonas de desventaja social o con factores de riesgos, que han incorporado la conformación de grupos con estas formas musicales y danzarias, ya que son de su agrado, con muy buenos resultados en la integración de personas a la vida en sociedad, mejorando su conducta. Además una persona culta debe apreciar todo tipo de manifestación artística de cualquier época o país, y la suya ha de ser la primera. Manifiesta también que el trabajo en las universidades en su accionar de extensión universitaria tienen un valor fundamental en la preservación de nuestra identidad cultural, en nuestras tradiciones musicodanzarias ya no solo mediante la conformación de grupos de aficionados y talleres, sino un complemento de actividades curriculares y extracurriculares que contribuyan a ello en función de un desarrollo integral. Sin embargo, recalca que este sentido de pertenencia y conservación de lo nuestro, de lo real cubano, de nuestra identidad, constituye un proceso que debe venir transitando desde la orientación familiar del hogar, instituciones escolares, culturales, etc.



El movimiento de artistas aficionados en las universidades constituye la oportunidad ideal para que la diversión o la recreación, sea para los jóvenes una propuesta más. A principios de los años '80, muchos artistas profesionales se quejaban de que las instituciones oficiales apoyaban en demasía a los aficionados; y a mediados de aquella década el movimiento artístico estudiantil, decaía poco a poco. Sin embargo a partir de los años '90, se sintió un nuevo impulso y las universidades cubanas retomaron esta idea como medio para rescatar y preservar nuestras tradiciones.

La Universidad de La Habana cuenta hoy con cuatro importantes instituciones culturales dentro del movimiento de artista aficionados de la Federación Estudiantil Universitaria: *Teatro Universitario de la Habana* (TUH), que constituye la más antigua agrupación teatral del país, *la Coral Universitaria*, *el Conjunto Folklórico Universitario* y la agrupación danzaria *Alma Máter*, cuyos ensayos y presentaciones son tomados, en general con riguroso cumplimiento por sus integrantes.

Otro ejemplo importante lo forma el conjunto danzario "*Maraguán*", de la Universidad de Camagüey, que es hoy una institución por sí misma de la cultura comunitaria (ver en anexos).

Existen otros grupos que pertenecen al Movimiento de Artistas Aficionados que tienen en las manifestaciones de danzas afrocubanas su más alto exponente, por ejemplo, *Abbure-eyé* (en lucumí significa "Hermanos de sangre") de Santiago de Cuba.

Los grupos portadores de estas expresiones artísticas, ya sean aficionados o profesionales, están condicionados mayormente por valores culturales adquiridos por generación, y su nivel de desarrollo, por las modificaciones y transformaciones que sufre la tradición popular. En el caso de los aficionados no pueden ser catalogados sencillamente como tal, pues muchos ejecutan conscientemente los requisitos y acciones que demanda cada manifestación. Éstos, como portadores se convierten en informantes del Patrimonio Cultural Vivo que, con sus conocimientos, con su información, permiten que no mueran las memorias culturales que nos son genuinas.

Conjunto Artístico Maraguán. Por Jesús Risquet Bueno. En <http://www.p.principe.cult.cu>



Maraguán es un triunfador seguro manifestando el patrimonio musical y danzario camagüeyano y de otras regiones.

La juventud, el entusiasmo y el talento caracterizan a los bailarines y músicos del grupo danzario

El Conjunto Artístico Maraguán, de la Universidad de Camagüey, obtuvo la medalla de oro en el Concurso Internacional de Dijon, Francia, uno de los principales certámenes de la danza y la música folklóricas en el mundo.

Maraguán, agrupación músico-danzaria de aficionados, está conformada por alumnos y egresados de la Universidad de Camagüey, y es dirigida desde hace 25 años, por el ingeniero Fernando Medrano Vireya, único fundador en activo, de este emblema de las artes en la Ciudad de los Tinajones.

La compañía acaba de conquistar un nuevo lauro antecedido por la presea de plata alcanzada ya en el año 2003 en esta misma competencia artística, lo que subraya el prestigio de ese colectivo, actualmente en su XXI gira fuera de la Isla.

Más de 350 premios, reconocimientos y distinciones recogidas en los países visitados y en citas criollas, como los Festivales de la Federación Estudiantil Universitaria y los Nacionales de la Danza, enriquecen la trayectoria del Conjunto Artístico Maraguán.

Anexo # 8 (Notas de la autora. Fuente: León Argeliers: *Del canto y del tiempo*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1987 y otras).

Tambores Batá

Presentan dos parches colocados horizontalmente de forma que permita la percusión con ambas manos; cilíndricos con un estrechamiento hacia un tercio de su longitud y del lado de su boca más pequeña, formado a manera de dos copas juntadas por sus bases. Los parches están puestos en tensión por un sistema de tirantes en forma de *N*, pero unidos dos a dos por medio de otro sistema de tirantes transversales a los anteriores y rodeando el tambor por la cintura que queda entre las dos porciones en forma de copa. Los tirantes pueden ser de tiras de cuero, o por cordeles.

Al tambor *iyá*, suele adicionársele, en cada uno de sus bordes, sendas correas de cuero, en las cuales se ensartan cascabeles, cencerros y campanillas de bronce; se les llama *chaworó*. Con estas sonajas se añade una nueva sonoridad al ser percutido el tambor.

También se le pone en el centro de su parche mayor, una sustancia resinosa de color rojo oscuro preparado según cierta fórmula ritual, la cual sirve de apagador de las vibraciones, con lo cual se obtienen sonidos de timbre seco.

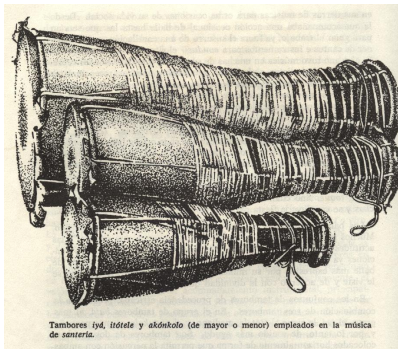


Fig. 2 Tambores *iyá*, *itótele* y *okónkolo*.



Fig. 3 Tambores *batá*.

Este tambor (el *iyá*) se considera que tiene una representación femenina, pues su nombre quiere decir madre en lengua yoruba.

Tambores Batá modernos



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



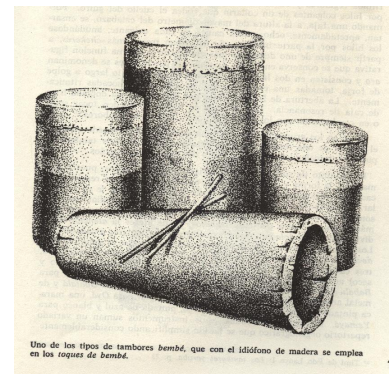
Fig. 7 *Iyá*

Tambores iyésá

Cuatro tambores cilíndricos son los tambores *iyésá*, de distintos tamaños, con dos parches para tocar solo por uno y con un sistema de tensión en *N* con tirantes transversales separados, formando una cuadrícula sobre el cuerpo del tambor.

Tambores de Bembé

Los tambores de **bembé** pueden variar desde algunos de más de un metro de alto y cilindroides, hasta otros pequeños tambores hechos de barriles de envase. En determinadas zonas de la Isla, como por ejemplo, en Placetas, Las Villas, son construidos con troncos de palma, un solo parche clavado y de poco más de medio metro de altura y, por el extremo en el que se asientan tienen practicadas tres aberturas que forman a su vez tres patas. En estos casos es añadido un idiófono de madera, de un tronco ahuecado, que es percutido con dos baquetas, igualmente de madera (Ver en la Fig. 8 a la derecha). En otras zonas de la región central, también se construyen con troncos de palma, con dos parches clavados o puestos en tensión como los tambores *iyésá*.



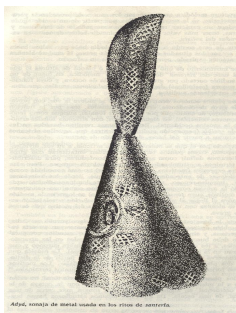
Los abwes o chekerés

Los *abwes* o *chekerés* consisten en tres güiros grandes, forrados de una malla que lleva insertada cuentas gruesas de vidrio o semillas, que debe quedar desahogada para así, al sacudir el güiro se golpee la pared exterior del mismo y se produzca el sonido. A este conjunto de tres *abwes* se le añade el sonido de un hierro percutiente cuya forma peculiar africana se ha perdido en Cuba.

Sonajas

A continuación se ejemplifican algunas de éstas y los respectivos santos a los cuales aluden:

- Pito de auxilio (o cualquier silbato): Elegguá
- Zumbadores: Echu
- 3 campanas cuadrangulares, de hojalata o zinc (sonido apagado o seco) adosadas a un mango: Ikú
- Tabletillas de madera: Babalú Ayé
- Campanillas de plata (*aggogos*) o de metal blanco: Obatalá
- Campanillas de metal amarillo: Ochún
- La baya de flamboyán: Oyá
- Maraca (*atcheré*) pintada de rojo y blanco: Shangó
- Maraca pintada de azul y blanco: Yemayá

































21 4 2007





21 4 2007



21 4 2007



