CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

# Del tambor al violín: hibridez cultural en las ceremonias de la Regla de Ocha cubana

LESLIE DEL CARMEN MORALES VIDEAUX
Universidad de Salamanca, id00853122@usal.es

2026. Cuadernos de Etnomusicología n.º 21

Palabras clave: Regla de Ocha, hibridez musical, toque de violín, transculturación, etnomusicología.

*Keywords: Regla de Ocha, musical hybridity, violin performance, transculturation, ethnomusicology.*

Cita recomendada:

Morales Videaux, Leslie del Carmen. 2026. "Del tambor al violín: hibridez cultural en las ceremonias de la Regla de Ocha cubana". *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 21, pp. 186-214. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en:

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material* (*Cuadernos de Etnomusicología*), *either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:*

*http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/*

# DEL TAMBOR AL VIOLÍN: HIBRIDEZ CULTURAL EN LAS CEREMONIAS DE LA REGLA DE OCHA CUBANA

**Leslie del Carmen Morales Videaux**

**Resumen**

Este artículo examina la práctica ritual del toque de violín en las ceremonias de la Regla de Ocha, práctica extendida sobre todo en el occidente de Cuba, abordando este fenómeno como un proceso de hibridez cultural que transforma los códigos sonoros e introduce nuevas lógicas rituales. A través de un análisis etnomusicológico se documenta cómo un instrumento de origen europeo se ha integrado en rituales de matriz africana, transformando los patrones tradicionales y generando nuevos significados simbólicos. Se argumenta que esta hibridación musical responde a factores socioculturales complejos, que incluyen aspectos de economía ritual, innovación y resignificación simbólica, adaptado a contextos contemporáneos. El estudio contribuye a comprender los procesos dinámicos de transformación cultural en las religiones afrocubanas y la naturaleza permeable de las tradiciones rituales.

**Palabras clave**: Regla de Ocha, hibridez musical, toque de violín, transculturación, etnomusicología.

***Abstract***

*This article examines the ritual use of the violin in Regla de Ocha ceremonies, a practice particularly widespread in Western Cuba. It approaches this phenomenon as a process of cultural hybridity that reshapes sonic codes and introduces new ritual logics. Drawing on ethnomusicological analysis, the study documents how an instrument of European origin has been incorporated into rituals of African-derived traditions, transforming established performance patterns and generating new symbolic meanings. It argues that this musical hybridity is shaped by complex*

*sociocultural dynamics, including ritual economy, innovation, and processes of symbolic re-signification within contemporary contexts. The article contributes to understanding the dynamic nature of cultural transformation in Afro-Cuban religions and highlights the permeability of ritual traditions.*

***Keywords:*** *Regla de Ocha, musical hybridity, violin performance, transculturation, ethnomusicology.*

## Introducción

En Cuba aún perviven múltiples elementos de las religiones africanas llegadas durante la época colonial, de ahí la diversidad de sistemas religiosos afrocubanos que convergen en un mismo espacio, entre ellos la llamada Santería o Regla de Ocha. Esta religión es el resultado del sincretismo entre el sistema mágico religioso de la población de ascendencia yoruba y el catolicismo impuesto por la metrópoli española. Sus practicantes veneran a los orichas, deidades africanas asociadas simbólicamente con santos católicos.

En el plano musical, las religiones afrocubanas se distinguen por el uso sistemático de tambores e idiófonos (campanas y güiros) como eje central de las acciones rituales. Sin embargo, resulta particularmente significativo que en determinadas celebraciones de la Regla de Ocha el violín haya logrado insertarse de manera progresiva, al punto de conformar una práctica ritual estable conocida como toques de violín[1] (*violín santoral*), dedicada principalmente a Ochún[2], una de las deidades más importantes del panteón yoruba en Cuba.

La presencia de este instrumento melódico de origen europeo en un contexto ritual dominado históricamente por la percusión invita a reflexionar sobre las

[1] En el transcurso del artículo seguiremos empleando el término toques de violín para referirnos al *violín santoral*, en el caso contrario se explicarán otras acepciones. Se caracteriza por la interpretación de un repertorio musical variado que alterna también cantos en lengua yoruba y español frente al altar del oricha agazapado.

[2] Ochún: Es una de las deidades femeninas más importantes del panteón yoruba, asociada con el amor, la fertilidad, la belleza, la riqueza y las aguas dulces (ríos y manantiales). Se vincula con metales como el oro. En el catolicismo se sincretiza con la Virgen de la Caridad del Cobre, viste de amarillo (es su color identificativo), relacionándosele con la miel, la sensualidad y la coquetería.

dinámicas culturales que posibilitan su incorporación. Para comprender este proceso, resulta pertinente considerar la noción de transculturación propuesta por Fernando Ortiz (1983 [1940]), quien resalta que los intercambios culturales no son lineales ni unidireccionales, sino procesos complejos que pueden desembocar en la creación de nuevos fenómenos culturales. En el caso que nos ocupa, más que una pérdida de formas tradicionales, la introducción del violín evidencia la capacidad de la Regla de Ocha para integrar nuevos elementos sin alterar la estructura esencial de la acción ritual.

Asimismo, el concepto de hibridez cultural desarrollado por Néstor García Canclini (2001 [1990]) ofrece un marco analítico relevante para interpretar esta práctica. Según el autor, "la hibridación implica la articulación creativa de elementos previamente diferenciados, generando nuevas configuraciones estéticas y simbólicas" (García Canclini 2001[1990]: 14). Desde esta perspectiva, los toques de violín pueden entenderse como un espacio de encuentro entre sonoridades rituales afrodescendientes y recursos musicales seculares cuya combinación produce una nueva forma expresiva coherente dentro del entramado religioso.

En este sentido, el presente artículo tiene como objetivo examinar la elección del repertorio y su relación con la acción ritual, así como la elección de los formatos instrumentales y su variabilidad presente en el toque de violín de las ceremonias rituales festivas de la Regla de Ocha. Para alcanzar estos fines se atiende tanto a los procesos históricos que la posibilitaron como a los mecanismos rituales que la legitiman dentro del culto contemporáneo.

## Estudios sobre la introducción del violín en las religiones afrocubanas

La bibliografía sobre la incorporación del violín en las acciones rituales de la Regla de Ocha es limitada. Balbuena Gutiérrez (2003: 112) plantea que:

> La utilización de los violines en las celebraciones festivas populares de Cuba tiene lugar primeramente en las fiestas espirituales, con el objetivo de cantarle a la Virgen María y

amenizar estas conmemoraciones. (…) Finalmente esta costumbre es apropiada por la gran masa de creyentes y practicantes de la Regla de Ocha.

Esta interpretación sitúa la inserción del violín en una historia más amplia de circulación de prácticas musicales entre espacios festivos, devocionales y rituales.

Por otra parte, el estudio de Lovio Díaz et al. (2006) señala que Aurelia Crespo[3] habría sido la primera persona en ofrecer un violín dentro de la Santería, hecho ocurrido el 12 de septiembre de 1941 en la ciudad de Matanzas. El estudio recoge que Crespo tuvo un sueño premonitorio en el que se le indicaba que debía tocarse el violín en honor a Ochún (Lovio Díaz 2008: 60). A partir de una labor de recopilación de memorias comunitarias, los autores reconstruyen este episodio, que posteriormente adquirió carácter estable dentro de las festividades rituales de la Regla de Ocha. Conviene señalar que los sueños, en el ámbito de las religiones afrocubanas, cumplen diversas funciones (mensajes divinos, guía espiritual, advertencias, orientaciones rituales, entre otras), por lo que su valor como fundamento de acción no resulta inverosímil ni ajeno a la lógica interna del sistema religioso.

En esta línea de inserción del violín dentro de este sistema ritual Koprivica (2010: 282) sostiene que los orígenes de estos toques de violín pudieran estar asociados a factores de índole políticos de principios del siglo XX, donde religiones de origen africano eran frecuentemente marginadas. Por tanto, su hipótesis sustenta que la inclusión del violín pudo ser un intento de blanquear la religión debido a los detractores con los que contaba. De igual modo alude a fuentes que vinculan esta inserción con la existencia de una ceremonia denominada violines espirituales en el occidente de Cuba, coincidiendo ello con el planteamiento de Balbuena Gutiérrez (2003). Por otra parte, también se adentra en la diversidad funcional del violín durante estos toques y la variabilidad de los formatos instrumentales que intervienen en estos espacios ritual-festivos.

[3] Aurelia Crespo (1909-1977) fue una practicante reconocida de la Santería en la ciudad de Matanzas.

Pese a la diversidad de visiones sobre su origen, existe consenso en considerar el toque de violín como una práctica que se ha ido extendiendo en el territorio cubano y que permanece en constante transformación. Un fenómeno atravesado por factores socioeconómicos y contextuales que condicionan tanto su organización como sus características performativas.

Finalmente, los trabajos de Iivari (2023) y Moore (2025) desplazan el foco hacia la dimensión performativa contemporánea del fenómeno. Iivari analiza el violín como agente expresivo dentro del ritual, destacando la improvisación y la agencia del instrumentista como elementos centrales. Por su parte, Moore (2025) interpreta estas prácticas como formas devocionales afrocubanas urbanas en transformación, donde el violín es "africanizado" y reconfigurado en función de necesidades espirituales, performativas y socioeconómicas de las comunidades religiosas.

**Procesos de resignificación del violín en la diáspora afrolatinoamericana.**

La resignificación del violín en contextos rituales afrodescendientes tampoco constituye un fenómeno exclusivo de Cuba. Diversos estudios han documentado su incorporación a prácticas religiosas y festivas en distintas regiones de América Latina.

En Venezuela, Garrido (2018) y Trampiando y Acosta García (2023) describen la presencia del violín en la festividad de Los Vasallos de la Candelaria, donde participa activamente en una celebración de profunda significación religiosa y comunitaria. En Colombia, Muñoz (2011; 2019) y Useche Acevedo (2022) muestran cómo los violines caucanos o violines de negros forman parte de complejos sistemas performativos afrodescendientes vinculados a celebraciones religiosas y a la construcción de memorias colectivas. En Perú, Vásquez Rodríguez (1982) y Chocano (2013) documentan el papel central del violín en el Hatajo o Atajo de Negritos, tradición ceremonial afroperuana donde el instrumento estructura el acompañamiento musical de la práctica ritual.

Estos casos evidencian que la adopción del violín por comunidades afrodescendientes constituye un fenómeno recurrente en la diáspora africana en América. Más que una simple transferencia organológica, estos procesos implican dinámicas de apropiación, reinterpretación y recontextualización cultural mediante las cuales el instrumento adquiere nuevas funciones simbólicas y rituales.

Desde la perspectiva de la criollización musical, estos procesos pueden entenderse como transformaciones estructurales de elementos europeos en contextos culturales afrodescendientes (Manuel 2009). Asimismo, desde los estudios del Atlántico Negro, estas dinámicas forman parte de procesos históricos de reapropiación de la modernidad occidental, en los que los elementos culturales europeos son resignificados dentro de marcos culturales propios (Gilroy 1993).

En esta línea, el violín no debe entenderse únicamente como un objeto organológico recontextualizado, sino como un agente sonoro cuya performatividad participa activamente en la producción de sentido ritual. Su uso en contextos afrodiaspóricos revela la articulación entre materialidad sonora, agencia musical y construcción de significados culturales.

En conjunto, los estudios revisados muestran que, aunque los orígenes del toque de violín en la Regla de Ocha se encuentran atravesados por narrativas diversas —que van desde revelaciones oníricas hasta procesos históricos de legitimación y apropiación cultural—, la literatura coincide en señalar su carácter dinámico, adaptable y situado.

Asimismo, el análisis de experiencias afrodiaspóricas en Venezuela, Colombia y Perú permite situar el caso cubano dentro de un marco transnacional más amplio de resignificación del violín en contextos rituales afrodescendientes.

Sin embargo, la escasez de investigaciones sistemáticas y comparativas evidencia un campo aún poco explorado, especialmente en lo relativo a los factores sociales que influyen en su ejecución, los modos de transmisión musical y las transformaciones estéticas recientes. Esta ausencia abre un espacio de estudio que permite problematizar no solo la inserción histórica del violín en las prácticas rituales

afrocubanas, sino también su papel contemporáneo como vehículo de agencia, creatividad y negociación identitaria dentro de las comunidades religiosas.

## Metodología

El estudio que llevé a cabo sobre la práctica ritual del toque de violín se basó en el análisis cualitativo, orientado a comprender estas prácticas musicales desde la perspectiva de sus protagonistas y atendiendo a los significados que les atribuyen. Esta aproximación, coherente con Heath (1997) y López-Cano y San Cristóbal (2014), permitió situar el análisis en la experiencia directa de los protagonistas. En tal sentido, la información se recopiló mediante entrevistas semiestructuradas[4], tanto presenciales como virtuales, dada la dispersión geográfica de los participantes y la validez de los entornos digitales como espacios de interacción etnográfica siguiendo a Hine (2004 [2000]). Por otra parte, el diseño de las entrevistas se ajustó a las pautas metodológicas de Ginesi (2018), orientadas a obtener información contextualizada sobre las prácticas musicales.

Las entrevistas priorizaron el análisis de la dimensión estructural, repertorial y litúrgica del fenómeno, estructurándose en tres ejes medulares:

a) El repertorio y su orden interpretativo, enfocado en examinar cómo coexisten piezas folklóricas, populares y del canon religioso, y cómo la articulación de estas obras construye una dramaturgia ritual implícita en la ceremonia.

b) La variabilidad de los formatos instrumentales empleados, indagando en los elementos socioeconómicos y contextuales que suscitan la elección de agrupaciones diversas.

c) La relación intertextual y funcional que guardan estos toques de violín con la tradición percusiva de los tambores batás, evidenciando una liturgia que no actúa de forma rígida.

[4] La entrevista semiestructurada es un método de recolección de información que parte de una guía de preguntas predeterminadas con la libertad de explorar nuevos temas que surjan durante la conversación.

Asimismo, de forma complementaria, se incorporó un eje secundario orientado a captar otros criterios compartidos por los entrevistados, tales como las causas de inclusión del instrumento, la formación de los ejecutantes y el estatus de consagración del violín. A modo de ilustración, se plantearon preguntas como: "¿existe algún orden litúrgico en la interpretación?" y "¿a qué responde la variedad de agrupaciones instrumentales empleados en los toques de violín[5]?"

La muestra estuvo compuesta por dieciséis personas procedentes de diversas regiones de Cuba y de la diáspora. Asimismo, se procuró la diversidad etaria con el fin de contemplar una posible heterogeneidad de criterios, situándose el rango de edad entre los 26 y 63 años. Aunque se definieron dos grupos (Grupo 1: Practicantes de la Regla de Ocha y Grupo 2: Músicos participantes en los toques de violín), este artículo se centra exclusivamente en el Grupo 2, en coherencia con los objetivos del estudio, orientado al análisis de los formatos instrumentales y su variabilidad en el contexto ritual. Esta elección permitió centrar el análisis en las decisiones performativas y en los modos de adaptación musical propios de los intérpretes.

Para dar cumplimiento a las directrices éticas de la investigación cualitativa, asegurar el anonimato y proteger la identidad de los participantes, los testimonios recolectados durante el trabajo de campo se citan textualmente mediante códigos alfanuméricos correlativos (I1, I2, I3...). El perfil sociodemográfico, la experiencia y el ámbito geográfico de los seis colaboradores se sistematizan de forma homogénea en la tabla 1.

| Código | Sexo | Edad | Instrumento | Años de actividad | Lugar de residencia |
|---|---|---|---|---|---|
| I1 | Masculino | 33 | Violín | ~16 años (desde 2008) | Cuba |

[5] La Guía de Entrevista completa se detalla en el Apéndice.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I2 | Masculino | 59 | Violín | ~31 años (entre Cuba y España) | España |
| I3 | Masculino | 63 | Guitarra | ~43 años (entre Cuba y España) | España |
| I4 | Masculino | 49 | Percusión | ~31 años (en Cuba y España)[6] | España |
| I5 | Masculino | 45 | Violín | ~29 años (desde los 16) | Cuba |
| I6 | Femenino | 27 | Violín | ~4 años (discontinuos)[7] | Dubái |

Tabla 1. Codificación de los informantes Grupo 2. Elaboración propia.

En este marco, las citas textuales se han seleccionado en función de su relevancia y capacidad representativa. No obstante, el análisis no se limita a dichas intervenciones, sino que se apoya en el conjunto del corpus de entrevistas, permitiendo identificar tanto discursos individuales como patrones compartidos entre los entrevistados.

Sobre esta base, se procedió al análisis comparativo del corpus de entrevistas siguiendo las orientaciones de Miles y Huberman (1984), el cual articula de manera simultánea la reducción de datos, su disposición organizada y la extracción y verificación de conclusiones. Todo ello fue posible mediante la aplicación de métodos de análisis-síntesis, inductivo-deductivo y dialéctico. Asimismo, se adoptó la perspectiva funcional de Blacking (2006 [1973]: 62) consistente en examinar el rol de la música en la cultura para ayudarnos a comprender las estructuras musicales, lo que permitió situar el toque de violín

[6] Los informantes residentes en España (I2, I3 e I4) aportaron testimonios basados en su trayectoria musical previa en Cuba y en su práctica litúrgica activa dentro de la diáspora en el contexto español actual.
[7] Los años de actividad y testimonios aportados por la informante I6 corresponden estrictamente a su experiencia y práctica activa dentro de Cuba, previa a su actual cambio de residencia a Dubái.

dentro de las dinámicas rituales y comprender su papel en los procesos de hibridez cultural.

La validez y consistencia de los resultados se reforzaron mediante la triangulación de los datos obtenidos, contrastando el material de campo con investigaciones previas y documentación histórica y musicológica. De este modo, la consulta de fuentes archivísticas aportó el contexto necesario para situar la evolución de esta práctica dentro de los procesos socioculturales afrocubanos.

## Circulación y apropiaciones tempranas del violín en la Cuba colonial

El violín se introdujo en Cuba durante la etapa colonial como parte del instrumental europeo, registrándose su presencia desde el siglo XVI primeramente bajo las modalidades de viola o vihuela de arco (Rodríguez Ruidíaz 2015). Su uso sistemático se consolidó en las capillas de música e iglesias, espacios encargados de la enseñanza musical que favorecieron la formación de intérpretes locales y la circulación del instrumento más allá de los marcos estrictamente litúrgicos. No obstante, el desempeño del oficio musical quedó mayoritariamente relegado a la población negra; una actividad marcada por la precariedad y la baja remuneración, pero donde los músicos negros manifestaron una notable predilección y destreza por el violín, asimilando y reproduciendo con agudeza los repertorios occidentales (Carpentier 1988 [1946]).

Esta presencia activa se constata en documentos de los siglos XVI al XVIII pertenecientes a las fiestas del Corpus Christi y a los archivos de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba (Hernández Balaguer 1986), los cuales dan cuenta de la participación de violinistas afrodescendientes en circuitos religiosos y públicos. De ahí que en la isla destacaran valiosos intérpretes afrodescendientes como Secundino Arango (finales del siglo XVIII-1842), Ulpiano Estrada (1777-1847), Joaquín Gavira Rondón (1780-1880), Tomás Buelta y Flores (1798-1851), y posteriormente José White (1835-1918) y Claudio Brindis de Salas (1852-1911). Algunos de estos intérpretes combinaban ese rol con su desempeño

en otras áreas musicales como la composición de piezas populares y religiosas, además de la dirección de orquesta.

En conjunto, estas referencias evidencian que la inserción y consolidación del violín en el contexto cubano fue resultado de un complejo proceso de apropiación social y estético, en el que los músicos negros desempeñaron un papel decisivo. Lejos de permanecer circunscrito a la música culta o al ámbito eclesiástico, el instrumento comenzó a desplazarse hacia espacios performativos más amplios, acompañando nuevos repertorios, prácticas y sociabilidades. Este tránsito (marcado por continuidades, resignificaciones y nuevas adaptaciones) preparó el terreno para su integración en diversas agrupaciones de la música popular cubana, por lo que es posible constatar su empleo en varios formatos instrumentales que han contribuido a configurar sonoridades emblemáticas del panorama musical cubano.

## El violín en los formatos y géneros de la música popular cubana

La participación de músicos que transitaron entre los ámbitos culto y popular favoreció que géneros de raíz europea experimentaran procesos de transformación, incorporando un marcado acriollamiento, especialmente perceptible en la reconfiguración de patrones rítmicos. Paralelamente, a medida que géneros como la contradanza se modificaban, surgieron nuevos formatos instrumentales en los cuales el violín se integró de manera sistemática.

Ya a finales del siglo XIX se documenta la presencia del violín en formaciones populares como la orquesta típica o de viento, cuya estructura instrumental, tal y como se aprecia en la figura 1, se componía de: contrabajo, 2 clarinetes, 2 o más violines, cornetín, trombón de pistones, bombardino o figle, timbales o pailas criollas y güiro. Las orquestas típicas se dedicaban principalmente a la interpretación de contradanzas, danzas y, posteriormente, danzones.



Figura 1. Orquesta típica Enrique Peña. Fuente: Rodríguez Ruidíaz 2015: 28.

Con la consolidación del danzón a finales de ese siglo, el instrumento se incorpora al formato de la charanga francesa, conformada por: flauta, clarinete, 1 o 2 violines, piano, contrabajo, pailas cubanas y güiro. Este formato enfatizaba las secciones tímbricas de cuerdas, piano y flauta permitiendo pasajes improvisados.

Durante la primera mitad del siglo XX, el desarrollo musical propició la emergencia de nuevos géneros populares (son, bolero, guaracha, chachachá, canción, entre otros), lo que impulsó una evolución en el formato de la charanga francesa. En este proceso se incrementó el número de violines en la sección de cuerdas y se añadieron instrumentos como las tumbadoras en la percusión.

Como conclusión parcial de este apartado, la evidencia histórica disponible permite afirmar que el violín ocupó un lugar relevante dentro de los procesos de conformación cultural e identidad musical en Cuba. Su temprana presencia en repertorios tanto cultos como populares, ejecutados y transformados por intérpretes negros, constituye el antecedente fundamental que posibilitó la posterior ampliación de su uso. Esta versatilidad organológica y su arraigo en la sensibilidad

afrodescendiente fueron los factores clave que determinaron su consideración como un instrumento susceptible de ser incorporado, finalmente, a las celebraciones litúrgicas de la Regla de Ocha.

**Los toques de violín en la Regla de Ocha.**

Los toques de violín dentro de la Regla de Ocha consisten en la ejecución de repertorios musicales diversos durante el contexto ritual festivo. Se realiza frente al altar de la oricha correspondiente mientras el violín acompaña cantos diversos, algunos en lengua yoruba y otros en español; y en algunos casos se articulan momentos de danza. Constituyen una práctica festiva particular, permeada por elementos seculares que se manifiestan en la variabilidad del repertorio, las vías de transmisión musical y los formatos instrumentales empleados. Estos toques suelen ofrecerse como forma de agradecimiento a determinada deidad (con mayor frecuencia Ochún) por favores concedidos.

A pesar de la presencia de elementos seculares, la finalidad religiosa permanece. En algunos casos, la música busca propiciar estados de trance y posesión con el oricha (aunque no es la finalidad en sí), integrándose en un conjunto de procedimientos litúrgicos específicos. Entre ellos se encuentran la misa al muerto, la preparación del trono, el baile ceremonial y la disposición del vestuario, comidas y bebidas ofrecidas (Lovio Díaz et al. 2006).

Según plantean Lovio Díaz et al. (2006: Sección C, párr.5), “en los toques de violín realizados por Aurelia Crespo solían intervenir entre uno y cinco violines, ocasionalmente acompañados de violonchelo y piano. No se empleaban tumbadoras, pues se consideraba que los ritmos de tambores no apaciguaban ni calmaban a Ochún”. La imagen de Aurelia Crespo ante un altar dedicado a Ochún constituye, asimismo, un testimonio visual de la presencia del violín en este contexto ritual (figura 2).



Figura 2. “Aurelia Crespo, ofreciendo un toque de violín frente a un altar de Ochún”. Fuente: Archivo personal de Marlene Lovio Díaz.

Si bien los toques de violín han sido una práctica que se ha extendido y permanecido en el tiempo, también han experimentado transformaciones. Sin embargo, su esencia y significación se mantienen. En este sentido, Koprivica (2010: 282) afirma que “los toques toman sus objetivos en la dinámica y la interacción de los seguidores religiosos, dando significado y límites a cualquier práctica humana”.

## Regularidades en el repertorio y en el orden interpretativo

El análisis de las entrevistas realizadas a los músicos permitió identificar una serie de regularidades en torno a los formatos instrumentales empleados y al repertorio interpretado durante los toques de violín. A pesar de la diversidad de trayectorias individuales, emergió un consenso notable respecto al orden general de las piezas, que tiende a reproducirse con relativa estabilidad en distintos contextos rituales.

Varios informantes subrayaron que el *Ave María* de Schubert constituye un punto de referencia casi obligatorio dentro del desarrollo musical del ritual. Al respecto, uno de los músicos entrevistados afirmaba: “hago el *Padre Nuestro*, de segundo el *Ave María* y ya después empiezan las otras canciones espirituales que se le hacen a los *Egguns*[8]. Posteriormente se realizan las canciones a los orichas” (I3). En consonancia, otro colaborador señalaba: “el orden varía según el gusto de cada cual o la circunstancia; suelo comenzar con el *Padre Nuestro* y luego el *Ave María”* (I1). Estos testimonios refuerzan la centralidad simbólica y sonora de ambas obras en la apertura ceremonial.

A partir de los datos recogidos fue posible establecer un repertorio común y no rígido que opera como pauta ampliamente reconocida entre los músicos. El orden más recurrente se aprecia a continuación en la tabla 2.

| | | |
|---|---|---|
| 1-Padre Nuestro | 2-Ave María | 3-Egguns |
| 4-Elegguá[9] | 5-Madrecita | 6-Babalú |
| 7-Un bolero o instrumental | 8-Obatalá | 9-Un bolero o instrumental |
| 10-Oyá | 11-Un bolero o instrumental | 12-Changó |
| 13-Un bolero o instrumental | 14-Yemayá | 15-Un bolero o instrumental |
| 16-Brindis de Ochún | 17-Ochún | 18-Elegguá |

Tabla 2. Repertorio. Elaboración propia.

Si bien este esquema aparece con frecuencia, los músicos enfatizaron su carácter flexible. Todos coincidieron en que la organización de las piezas varía

[8] Egguns: Es el plural del vocablo eggun y hace referencia a los espíritus de los ancestros fallecidos en la tradición yoruba y en la Santería. Son centrales en el culto a los muertos, venerados para protección y guía, y actúan como intermediarios entre los vivos y los Orishas, honrados con ofrendas y rituales.

[9] Las posiciones correspondientes a Egguns y Elegguá son intercambiables dentro de la secuencia.

según el gusto de los intérpretes y del solicitante del servicio; de ahí que el orden de Elegguá y de los Egguns pueda modificarse indistintamente. Este intercambio inicial no es interpretado por la comunidad como una falta de respeto al dogma, sino como una muestra de la plasticidad del formato. De este modo, la agencia del instrumentista se erige como el factor articulador de una dramaturgia ritual que prioriza la fluidez y la atmósfera espiritual por encima de la fijeza secuencial.

Asimismo, es necesario aclarar que, en las secciones designadas al bolero o instrumental, este apartado puede abarcar música clásica, estándares de jazz y música actual adaptada al formato disponible. Con esta selección se busca guardar una estrecha relación con el momento litúrgico (secuencias o pasos específicos dentro de la ceremonia), ya sea a través del tempo o del contenido del texto elegido.

Este orden se articula con una lógica litúrgica en la que las piezas iniciales se dirigen a las entidades espirituales. Como explicó uno de los informantes, "cuando se comienza una misa espiritual, una de las primeras cosas que tienes que hacer es rezar el *Padre Nuestro*" (I1). El *Ave María* desempeña una función paralela, reforzando no sólo el carácter devocional de la apertura, sino también el carácter sincrético de la práctica.

Posteriormente se ejecutan los cantos a los *egguns*, siguiendo el principio ritual según el cual primero se debe rendir homenaje a los muertos antes de dirigirse a los orichas, aunque como ya se ha planteado, esta secuencia es variable. Luego, el repertorio avanza hacia los cantos a los guerreros[10], alternados con boleros o piezas instrumentales. Esta alternancia introduce momentos de distensión y aporta un matiz festivo y secular al evento, aun cuando persiste el trasfondo ritual. La inclusión de repertorio popular dinamiza la progresión musical y equilibra las dimensiones sagradas y lúdicas de la ceremonia.

[10] Guerreros: son un grupo de cuatro Orishas (Elegguá, Oggún, Ochosi y Osún) considerados protectores principales de los iniciados en esta religión. Encabezan la vida espiritual, abren caminos y proporcionan fortaleza ante los desafíos; se les rinde culto con ofrendas como caramelos, aguardiente, café y velas.

Uno de los aspectos más significativos es la convergencia de tres universos estético-musicales: 1) repertorio clásico[11], 2) cantos folclóricos afrocubanos y 3) música popular.

Esta mixtura refleja la hibridez histórica de la música cubana y el modo en que el violín ha transitado por iglesias, espacios domésticos, conjuntos populares y orquestas típicas.

Por otra parte, la organización del repertorio reproduce de una forma u otra el orden secuencial presente en diversos rituales de la Regla de Ocha. Como señaló otro informante, “la lógica Espíritus–Egguns–Guerreros también estructura los toques de tambor tradicionales” (I3), lo que sugiere coherencia interna entre prácticas musicales del sistema ritual. No obstante, los toques de violín se distinguen por aportar un mayor dinamismo enfocado en la participación de los creyentes.

Como síntesis parcial de este apartado, puede afirmarse que el dinamismo melódico del violín y la inclusión de un repertorio poroso —que transita entre el canon sagrado y la música popular cubana— actúan como catalizadores sociales. Esto estimula el canto colectivo, la interacción lúdica y el disfrute estético de los asistentes, consolidando el toque de violín como un mecanismo de cohesión y celebración horizontal dentro de la comunidad religiosa.

## Variabilidad y configuración de los formatos instrumentales

En cuanto a los formatos instrumentales, se constató la coexistencia de configuraciones muy diversas, que pueden ir desde violín solo hasta formaciones con teclado, guitarra, percusión menor y voces adicionales. Uno de los informantes lo sintetizó así: “si redondeas todo con cuatro músicos basta… todo es según la posibilidad económica de la persona que solicite el toque” (I3). A partir de esa

[11] Cuando me refiero a repertorio clásico aludo a obras comprendidas dentro del canon de la formación musical académica.

posibilidad económica pueden surgir variaciones en la elección del formato siendo frecuentes los que se aprecian en la figura 3.

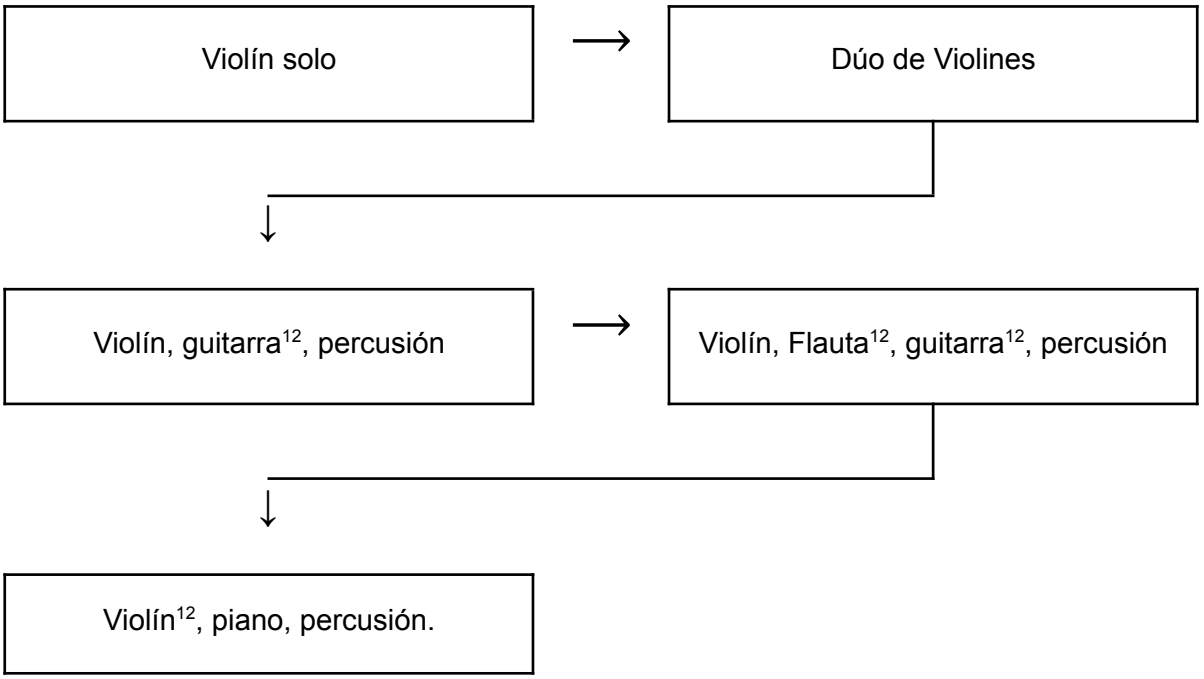



Figura 3. Variantes de formatos instrumentales. Fuente: Morales Videaux 2024: 41.

La sección de percusión puede estar integrada por bongós, tumbadoras o cajón, aunque la configuración instrumental admite variaciones mediante la incorporación de instrumentos de percusión menor como güiros, maracas, campanas o cencerros. La elección de estos recursos dependerá de las características y necesidades expresivas de cada agrupación.

La guitarra y el piano desempeñan una función fundamentalmente armónica, proporcionando soporte al entramado sonoro y contribuyendo al enriquecimiento tímbrico del repertorio. La flauta por su parte asume un papel completamente melódico y de carácter improvisatorio. Asimismo, es habitual que su ejecutante

[12] Realizan también la función de cantantes, pueden existir otros formatos y la función de cantante puede darse según determine la agrupación.

participe simultáneamente como cantante o corista, función que puede ser compartida igualmente por el guitarrista.

En el caso del violín, presenta varias funciones que transitan desde la melódica (como voz principal), armónica (apoya la melodía principal) y rítmica (el violín se percibe como percusión) (Koprivica 2010: 23). Es preciso aclarar que, en el formato de violín solista, su función es netamente melódica y, en muchos casos, las ejecuciones se realizan sobre pistas musicales de acompañamiento instrumental (por lo general con ritmo lento). Por otro lado, en los dúos de violines las funciones se distribuyen: mientras uno de los instrumentos asume el rol melódico principal, el otro cumple una función armónica, realizando acompañamientos fundamentalmente a intervalos de terceras y sextas, o mediante el empleo de arpegios para enriquecer el trabajo musical.

La improvisación violinística constituye otro de los rasgos distintivos de esta práctica musical, especialmente en aquellas secciones vinculadas al repertorio de carácter popular. Más que un recurso ornamental, la improvisación favorece la participación activa de los asistentes y refuerza los mecanismos de interacción entre músicos y participantes. Este proceso suele articularse mediante estructuras responsoriales en las que el violinista introduce breves motivos improvisados que debieran ser respondidos colectivamente a través del canto. Sin embargo, esta dinámica enfrenta desafíos significativos en la práctica actual debido a la pérdida de competencias lingüísticas del público, tal como plantea uno de los entrevistados:

> Hoy en día, un problema grande que hay es que la gente no te responde los coros en lengua yoruba porque no dominan las canciones yorubas, el dialecto, etc. Entonces no funciona hacer ese tipo de coros; (...) yo los hago en español y, según lo que yo vaya usando, la gente reacciona. Una de las cosas más importantes es ir viendo lo que hay —o sea, el público participante— y, en función de lo que hay, ir haciendo el trabajo. Si yo veo que funcionan más los boleros, voy más hacia los boleros; [...] si funciona más la música popular bailable, trato de potenciarlo. Yo me voy moviendo según lo que me encuentre (I1).

Este testimonio evidencia que la alternancia entre la ejecución instrumental y la participación vocal no es estática, sino que exige una negociación constante. La flexibilidad del músico para transitar hacia repertorios populares (como el bolero o la música bailable) cuando la respuesta litúrgica en yoruba falla, termina generando un espacio de intercambio adaptativo donde confluyen dimensiones sagradas y profanas, reforzando así el carácter comunitario y performativo del evento.

Esta capacidad de adaptación del intérprete ante el público no solo responde a dinámicas performativas, sino que está estrechamente ligada a condicionamientos económicos, logísticos y de emplazamiento que determinan la configuración misma de los formatos. En muchos casos, el presupuesto del solicitante determina el número de músicos disponibles. En consecuencia, estas decisiones de reducción de formato responden a una estrategia de optimización económica, ya que disminuyen los costos al prescindir de músicos adicionales en vivo; de este modo, se requiere un presupuesto significativamente menor al que demandaría una agrupación más amplia. Asimismo, en los últimos años, la oferta de instrumentistas —mayoritariamente formados en escuelas de música— también ha influido en esta variabilidad. Los toques de violín se han convertido en una fuente de ingresos para muchos músicos, lo que ha favorecido la aparición de formatos nuevos entre las generaciones más jóvenes interesadas en insertarse en este mercado. En este proceso, la organización de estos formatos equilibra las necesidades musicales básicas de melodía, armonía y ritmo con la capacidad financiera de los contratantes.

Por otro lado, en el plano logístico, las limitaciones del traslado de instrumentos y las restricciones de espacio del emplazamiento condicionan también la elección del formato. Como señaló un entrevistado: “antes había más gente con tumbadoras; hoy casi todo el mundo usa bongó porque es más funcional” (I1).

Bajo esta lógica de adaptación, la configuración actual de estos formatos caracterizados por el uso del violín, el teclado, la guitarra y la percusión menor opera como un nexo con tradiciones precedentes. Su estructura remite directamente a formatos consolidados de la música popular cubana, lo que indica que los músicos trasladan al ámbito ritual reducciones de modelos instrumentales aprendidos en

espacios urbanos y profesionales. Este desplazamiento confirma que el violín históricamente articulado en géneros como el danzón, la canción, el son y el bolero mantiene un papel central en prácticas que se nutren de repertorios urbanos. La práctica ritual, por tanto, no reproduce una "música religiosa" aislada, sino un continuo cultural en el que el violín circula entre lo popular y lo sagrado, integrando elementos académicos, urbanos y rituales en una misma dinámica sonora. Este dinamismo sugiere que, ante condicionamientos materiales o económicos, el sistema litúrgico de la Regla de Ocha despliega una flexibilidad interna donde la eficacia del tributo musical reside en la intención devocional y el agrado de la deidad, priorizando el cumplimiento del rito por encima de la rigidez de una plantilla instrumental fija**.**

**Otros criterios compartidos**

Además de las coincidencias relativas al repertorio y los formatos instrumentales, los informantes expresaron criterios comunes sobre las condiciones necesarias para participar en los toques de violín. Un aspecto en el que todos coincidieron fue en que ni el instrumento ni el músico deben estar iniciados o consagrados dentro de la religión, lo cual evidencia el carácter inclusivo de la práctica. Ello se explica, en parte, porque el violín no es considerado una deidad, mientras que los tambores batás[13] sí, requiriendo su consagración, lo que marca diferencias en la ritualidad exigida.

En cuanto a la formación de los intérpretes, los entrevistados coincidieron en que la mayoría de los violinistas posee algún grado de instrucción académica, aunque no necesariamente de nivel superior. Como se indica en las entrevistas: "quizás no han realizado la carrera completa, pero han estudiado 2, 3 o 4 años y se han dedicado a esto" (I2).

[13] Los tambores batá son considerados entidades vivas o deidades, en tanto en ellos reside Añá, el oricha yoruba asociado a la custodia y sacralidad de los tambores. Estos instrumentos sagrados funcionan como medio de comunicación directa con las divinidades del panteón yoruba y, una vez consagrados mediante rituales específicos de carácter iniciático, reciben culto y ofrendas dentro de la tradición religiosa.

En otras de las entrevistas se amplió esta perspectiva señalando que, aunque antes predominaban instrumentistas no académicos, hoy existe un peso mayor de violinistas procedentes de escuelas de música y escuelas de instructores de artes lo que evidencia un proceso de profesionalización creciente.

Finalmente, aunque el toque de violín se asocia de manera predominante con Ochún, esta práctica no se restringe exclusivamente a dicha deidad, sino que puede extenderse a otros orichas, generalmente de género femenino dentro del panteón yoruba. Desde la perspectiva emic, los practicantes suelen justificar esta asociación a partir de una concepción energética en la que las deidades femeninas son vinculadas a cualidades consideradas suaves, dulces o apacibles. En este marco, el violín es interpretado como un instrumento afín a dichas cualidades debido a su timbre, su capacidad expresiva y su cualidad melódica.

No obstante, desde una perspectiva analítica, esta correspondencia puede ser problematizada a partir de enfoques de género en la música, en tanto reproduce asociaciones culturalmente construidas entre feminidad, suavidad y determinadas cualidades tímbricas. En este sentido, la relación entre timbre y género no responde a una correspondencia natural, sino a procesos históricos de codificación cultural del sonido, en los que determinadas cualidades musicales han sido asociadas a construcciones normativas de feminidad (McClary 1991). Desde esta perspectiva, la asociación del violín con deidades femeninas no solo refleja una lógica simbólica interna del sistema religioso, sino también la reproducción de esquemas culturales más amplios que vinculan género, afecto y cualidades sonoras.

Asimismo, desde una perspectiva antropológica del sonido, el timbre no constituye una propiedad neutra, sino una forma de mediación cultural a través de la cual se organizan modos de percepción, afecto y significado en contextos específicos de escucha (Feld 2012 [1982]). Así, el violín no solo opera como mediador musical dentro del ritual, sino también como un dispositivo simbólico y sensorial mediante el cual se actualizan, negocian y reproducen representaciones de género en el contexto afrocubano.

## Conclusiones

El estudio del toque de violín en la Regla de Ocha pone de manifiesto la integración creativa de repertorios de tradición clásica, cantos afrocubanos y músicas populares, dando lugar a una práctica ritual de carácter híbrido en la que convergen lo sagrado y lo secular. La variabilidad de los formatos instrumentales, la flexibilidad en la organización del repertorio y la diversidad en la formación de los músicos favorecen la continuidad de la práctica, permitiendo su adaptación a contextos contemporáneos sin que se vea comprometida su función ritual.

Asimismo, los resultados evidencian la agencia de los intérpretes en la configuración del ritual, en tanto la interacción entre músicos y participantes incide directamente en el desarrollo de cada ceremonia. En este sentido, la Regla de Ocha muestra una notable capacidad de incorporación y resignificación de elementos externos sin alterar su estructura fundamental, en consonancia con los procesos de transculturación e hibridación, dando lugar a nuevas formas de prácticas culturales. El violín santoral se configura así como un espacio privilegiado de articulación cultural, donde la incorporación de un instrumento de origen europeo no solo se integra en el contexto afrocubano, sino que genera nuevas configuraciones estéticas y simbólicas.

Si bien este trabajo se centra en el violín santoral, la presencia de otras tipologías de toques (el violín espiritual[14] y violín de don de gracia[15]) sugiere un campo más amplio de circulación y apropiación musical en las religiones afrocubanas. Este hecho abre líneas de investigación orientadas al estudio comparado de repertorios, formatos instrumentales y prácticas performativas en distintos contextos rituales.

[14] Según los testimonios recogidos en las entrevistas, el denominado “violín espiritual” se caracteriza por su realización frente a una bóveda espiritual, donde se interpretan cantos de carácter devocional en español como forma de agradecimiento a entidades espirituales.
[15] El denominado “violín de don de gracia” suele ofrecerse como forma de veneración a la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba. Este repertorio se caracteriza por la interpretación de piezas en español, con predominio de boleros y música instrumental.

En conjunto, el análisis confirma que el toque de violín constituye no solo un dispositivo musical, sino también un espacio dinámico de negociación cultural, en el que se articulan continuidad y transformación dentro de la música ritual afrocubana.

## Bibliografía


Balbuena Gutiérrez, Bárbara. 2003. *Las celebraciones rituales festivas en la Regla de Ocha*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

Blacking, John. 2006 [1973]. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.

Carpentier, Alejo. 1988 [1946]. *La música en Cuba*. 3.ª ed. La Habana: Letras Cubanas.

Chocano, Rodrigo. 2013. "Introducción". En *El Hatajo para el Niño: Hatajos de Negritos y Pallitas del Distrito de El Carmen*, eds. Rodrigo Chocano y Antonio Rodríguez, 9-53. Lima: Ministerio de Cultura. https://www.academia.edu/37917854/Chocano_Rodrigo_Hatajo_para_el_nino_Hatajos_de_negritos_y_pallitas_en_El_Carmen_Chincha_liner_notes [Consulta: 4 de junio de 2026].

Feld, Steven. 2012 [1982]. *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. 3.ª ed. Durham: Duke University Press.

García Canclini, Néstor. 2001 [1990]. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1.ª ed. actualizada. Buenos Aires: Paidós.

Garrido, Alfonso. 2018. "Una manifestación tradicional venezolana llamada Vasallos de la virgen de Candelaria". *Fermentum* 82: 478-521. https://hdl.handle.net/20.500.14330/CLA01000500040 [Consulta: 28 de mayo de 2026].

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Ginesi, Gianni. 2018. *Seguir el discurso. La entrevista en profundidad en la investigación musical*. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología, SIBE. https://www.sibetrans.com/manuales/manual/4/seguir-el-discurso-la-entrevista-en-profundidad-en-la-investigacion-musical [Consulta: 25 de mayo de 2026].

Heath, Anthony W. 1997. "The Proposal in Qualitative Research". *The Qualitative Report* 3(1): 1-4. https://doi.org/10.46743/2160-3715/1997.2026 [Consulta: 29 de septiembre de 2026].

Hernández Balaguer, Pablo. 1986. *El más antiguo documento de la música cubana y otros ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Hine, Christine. 2004 [2000]. *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC. https://seminariosocioantropologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/hine-christine-etnografia-virtual-uoc.pdf [Consulta: 16 de enero de 2026].

Iivari, Ville. 2023. *Violin improvisation in Afro-Cuban religious ceremonies*. Tesis doctoral, University of Turku. https://www.utupub.fi/handle/10024/175198 [Consulta: 10 de marzo de 2024].

Koprivica, Ana. 2010. "The 'Toque de Violín': An Emerging Tradition in Cuba". *International Journal of Cuban Studies* 2(3/4): 276-285. https://www.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.2307/41945907 [Consulta: 20 de marzo de 2026].

López-Cano, Rubén y San Cristóbal, Úrsula. 2014. *Investigación artística en música: problemas, experiencias y propuestas*. 1.ª ed. Barcelona: FONCA-ESMUC. https://www.academia.edu/7073979/Investigaci%C3%B3n_art%C3%ADstica_en_m%C3%BAsica_Problemas_experiencias_y_propuestas [Consulta: 20 de febrero de 2026].

Lovio Díaz, Marlene, Andrés Rodríguez Reyes y Jorge Luis Molina Rodríguez. 2006. "Aurelia Crespo: el primer violín para Ochún". Ponencia presentada en el coloquio del Festival Wemilere, Matanzas.

Lovio, Marlene. 2008. "En Síntesis". *Triunvirato*, época segunda, 2: 60.

Manuel, Peter. 2009. *Creolizing contradance in the Caribbean*. Filadelfia: Temple University Press.

McClary, Susan. 1991. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press. https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttt886 [Consulta: 4 de junio de 2026].

Miles, Matthew B. y Huberman, A. Michael. 1984. *Qualitative data analysis: A sourcebook of new methods*. Beverly Hills, CA: Sage Publications.

Moore, Robin D. 2025. *Violín: Mediating musical style and devotional practice in 21st-century Cuba*. Nueva York: Cambridge University Press.

Morales Videaux, Leslie del Carmen. 2024. *El toque de violín: hibridez cultural en las fiestas religiosas de la Regla de Ocha en el occidente de Cuba*. Trabajo de fin de máster, Universidad de Salamanca.

Muñoz, Paloma. 2011. "'Violines de negros' del valle interandino del Cauca". *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura* 18: 1-20. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7610108 [Consulta: 4 de junio de 2026].

____. 2019. *Las almas de los violines negros*. Cali: Gamar Editores. https://www.academia.edu/70424285/Libro_Las_almas_de_los_violines_negros [Consulta: 4 de junio de 2026].

Ortiz, Fernando. 1983 [1940]. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Rodríguez Ruidíaz, Armando. 2015. *Los sonidos de la música cubana. Evolución de los formatos instrumentales en Cuba*. https://www.academia.edu/18302881/Los_sonidos_de_la_m%C3%BAsica_cubana_Evoluci%C3%B3n_de_los_formatos_instrumentales_en_Cuba [Consulta: 27 de mayo de 2026].

Trampiando, Revista y Acosta García, María Eugenia. 2023. "Los Vasallos de la Candelaria de la Parroquia Santiago de La Punta: acervo cultural y religioso

de los merideños". *Revista Trampiando*. https://www.academia.edu/121502485/Los_Vasallos_de_la_Candelaria_de_la_Parroquia_Santiago_de_La_Punta_acervo_cultural_y_religioso_de_los_merida%C3%B1os [Consulta: 28 de mayo de 2026].

Useche Acevedo, Vanesa. 2022. *Violines caucanos. Producción de tradición musical*. 1.ª ed. Popayán: Universidad del Cauca. https://doi.org/10.2307/jj.6047893 [Consulta: 17 de julio de 2026].

Vásquez Rodríguez, Rosa Elena. 1982. *La práctica musical de la población negra en el Perú: Danza de Negritos en El Carmen, Chincha*. Tesis de Bachiller Profesional en Musicología, Escuela Nacional de Música, Perú. https://hdl.handle.net/20.500.12767/50 [Consulta: 28 de mayo de 2026].

**Apéndice**

1. ¿Qué causas considera que motivaron la inclusión del violín en las festividades de la Regla de Ocha?
2. ¿Debe pertenecer a la religión el músico que participa en estos toques de violines?
3. ¿Qué formación musical tienen los músicos que realizan estos toques de violines?
4. ¿El violín(es) que se emplean deben estar consagrados como sucede en el caso de los tambores batás?
5. ¿Qué repertorio se suele realizar?
6. ¿Existe algún orden litúrgico en la interpretación?
7. ¿Qué relación existe entre el repertorio empleado en los toques de violín con las prácticas religiosas de la Regla de Ocha?

8. ¿A qué responde la variedad de agrupaciones instrumentales empleados en los toques de violín?

9. Desde su experiencia, ¿cree que tienen más aceptación los toques de violín o los toques de batás o güiros entre las fiestas religiosas de la Regla de Ocha?