

Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN: 1697-0101

www.sibetrans.com/trans

SIBE  Sociedad de
Etnomusicología

TRANS 25 (2021)

DOSSIER: MÚSICAS AFRO-HISPANAS EN AMÉRICA LATINA

La jerarquía del tambor en la narrativa sonora de Cuba.

María Elena Vinueza González (Casa de las Américas, La Habana-Cuba)

Resumen

Este artículo reflexiona sobre el significado y lugar que tambores y tamboreros alcanzan en la cultura popular de Cuba, teniendo en cuenta los resultados de los estudios organológicos realizados por la musicología cubana y el conocimiento alcanzado sobre instrumentos musicales sustentados en una larga práctica constructiva-artesanal y de interpretación musical. Son membranófonos que preservan la memoria histórica de culturas africanas diversas y en su funcionalidad socio-musical son generadores de múltiples narrativas sonoras dentro del contexto histórico y cultural de la música cubana. El artículo aborda como ejemplos de interés los tambores asociados a la regla de *ocha* o santería, las fiestas arará, las sociedades *abakuá* y las celebraciones de congos y paleros. Valora la significación de técnicas y conceptos de interpretación desarrolladas por los tamboreros tradicionales y su contribución a los nuevos entornos de la creación popular, donde la percusión cubana se ha convertido en valioso acervo cultural de la Nación.

Palabras clave

Música cubana, percusión, tambores, organología.

Fecha de recepción: diciembre 2020

Fecha de aceptación: julio 2021

Fecha de publicación: diciembre 2021

Abstract

This article ponders on the meaning and place that drums and drummers reach in the popular culture of Cuba, taking into account the results of the organological studies carried out by Cuban musicology and the knowledge obtained on musical instruments sustained in a long constructive-artisanal practice and musical interpretation. They are membranophones that preserve the historical memory of diverse African cultures and, in their socio-musical functionality, they are generators of multiple sound narratives within the historical and cultural context of Cuban music. The article addresses as examples of interest the drums associated with the santería, the arará ceremonial, the *abakuá* society and the celebrations of the congos and paleros. It values the significance of interpretation techniques and concepts developed by traditional drummers and their contribution to the new environments of popular creation, where Cuban percussion has become a valuable cultural heritage of the Nation.

Keywords

Cuban music, percussion, drums, organology.

Received: December 2020

Acceptance Date: July 2021

Release Date: December 2021

La jerarquía del tambor en la narrativa sonora de Cuba.

María Elena Vinueza González (Casa de las Américas, La Habana-Cuba)

Introducción

*A la memoria de Ricardo Suárez,
tamborero mayor.*

La percusión, en toda la amplia gama de sus posibilidades tímbricas e instrumentales, constituye un sello de identidad de lo cubano, al tiempo que ha sido reconocida como una valiosa contribución a la música del siglo XX. La presencia de instrumentos como la tumbadora, las pailas y el bongó, signan desde entonces los ensambles del jazz latino y de la música popular que, desde la trama caribeña, se impone en el ámbito internacional y en los más diversos espacios de la producción artística contemporánea, donde la industria de la música obtiene sumas considerables por la comercialización de productos seriados que, con sus marcas registradas y alto estándar de calidad, dejan a un lado la historia cultural de los instrumentos que multiplican. Tumbadoras, congas, pailas, bongos, cencerros y claves cubanas son herederas del patrimonio cultural que los pueblos africanos, en su diáspora forzada, legaron a las Américas.

En ese sentido, será útil reflexionar sobre el significado y lugar que tambores y tamboreros alcanzan en la cultura popular de la Cuba actual, teniendo en cuenta los estudios organológicos realizados por musicólogos cubanos. Con ese propósito, en este artículo regresaré a los resultados del trabajo de campo y a las consideraciones analíticas de la obra *Instrumentos de la música folclórica-popular de Cuba. Atlas*¹ (CIDMUC 1997) —publicada en dos volúmenes de texto y una carpeta cartográfica, que hasta el momento constituye el empeño más abarcador e integral de la musicología cubana y cuya realización contribuyó a desarrollar, como nunca antes, las herramientas teóricas y metodológicas de los estudios organológicos en nuestro país. Se trata de un estudio esencialmente musicológico, pero con estrecho vínculo interdisciplinario con otros desempeños tales como la etnología, la historia, la lingüística, la arqueología, la botánica, la zoología y especialmente la cartografía.

El *Atlas* revaluó críticamente la bibliografía cubana referente a la música popular tradicional y dio continuidad a los estudios realizados por Fernando Ortiz para sus cinco volúmenes de *Los instrumentos de la música afrocubana* (1952-1955), así como a los aportes de los investigadores que sentaron las bases para la disciplina en Cuba: Argeliers León (1974, 1986, 2001), María Teresa Linares (1981) y Olavo Alén (1986).

La aplicación del modelo teórico-metodológico² desarrollado por el *Atlas* permitió

¹ CIDMUC: *Instrumentos de la música folclórica popular de Cuba, Atlas* (1997). El colectivo de autores fue liderado por Victoria Eli Rodríguez, e integrado por Jesús Guanche Pérez, Carmen María Sáenz Coopat, Laura Vilar Álvarez, Ana Victoria Casanova Oliva, Zobeida Ramos Venereo y María Elena Vinueza González, junto a un nutrido grupo de colaboradores temáticos, consultores científicos, especialistas y asistentes de investigación.

² Como perspectiva metodológica, el *Atlas* aplicó un criterio materialista histórico-dialéctico, con énfasis en la reconstrucción de los procesos culturales desde una perspectiva que permitiera explicar el pasado desde el presente. Se planteó el conocimiento integral del instrumento musical a partir de la aplicación del modelo de estudio propuesto y estandarizado por el organólogo alemán Erich Stockmann, quien asesoró directamente al equipo de investigación en la primera etapa del trabajo. En la obra, cada especie instrumental quedó registrada a partir de los parámetros de: descripción y clasificación, terminología, construcción, ejecución y caracterización acústica, función musical y social e

sistematizar el conocimiento sobre los instrumentos de la música popular tradicional, de larga práctica constructiva-artesanal y generadores de múltiples narrativas sonoras en su funcionalidad musical y sociocultural. El corpus documental que avala la obra fue compilado durante los diez años de trabajo de campo realizado por el equipo de investigadores a lo largo y ancho de la Isla, desde 1981 hasta 1991, generando un valioso archivo de notas y diarios de campo, transcripciones, fotografías y registros sonoros que ahora forman parte de los fondos patrimoniales del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC).

Este empeño propició además la realización de diversas monografías sobre celebraciones tradicionales y conjuntos instrumentales cubanos presentadas en el contexto académico de los años ochenta (Brizuela 1988; Céspedes 1988; Casanova 1989; Lay 1985; Pérez 1988; Vinueza 1988), y en las décadas siguientes (Rosell 1990; Pérez 1993; Pérez Cuza 1993; Cepero 2007; Clemente 2014) lo cual ha permitido seguir observando de cerca los procesos de preservación y cambio que han tenido lugar en el escenario de la tradición popular.

Los membranófonos en la organología cubana

Los membranófonos denotan como la clase instrumental más numerosa en ejemplares, diversa en especies y compleja en variantes tipológicas. Se muestran en una amplia gama de dimensiones, cualidades acústicas y funciones estético-musicales vinculados a prácticas tradicionales de alta significación local y claro exponente de la historia etnocultural de sus portadores. Tal arsenal de tambores permitió indagar en el desarrollo histórico y tecnológico, seguido no sólo por el instrumento, sino por géneros, tendencias y modos de creación en el pensamiento musical cubano. Muchos de estos tambores conforman familias de tres o cuatro membranófonos de morfología similar y funcionalmente interdependientes para integrar conjuntos instrumentales que se asocian por su funcionalidad socio-musical a los componentes etnoculturales legados desde África.

Por tanto, antes de abordar la diversidad de tambores como marca o huella profunda de culturas africanas específicas, es necesario abundar en la trascendencia que tuvo en la integración del pueblo cubano la contribución de los africanos que a lo largo de más de cuatro siglos fueron traídos por la fuerza y quedaron definitivamente atrapados en el entramado socio-económico de la Isla. Ha de tenerse en cuenta que el inhumano tráfico negrero hacia Cuba se mantuvo hasta muy avanzada la segunda mitad del siglo XIX, porque hasta 1886 no se hizo efectiva la abolición de la esclavitud.

Se ha estimado que, solo entre 1790 y 1860 —período colonial de máximo auge para el desarrollo de la plantación y producción azucarera en Cuba—, fueron introducidos más de un millón de africanos, trasladados desde una extensa área de la costa occidental de África que abarcó desde el Golfo de Guinea hasta el sur de Angola y que afectó fundamentalmente a pueblos del área lingüística Nigero-Congolesa. La procedencia y composición etnocultural y lingüística de esa población africana fue muy compleja y diversa, según indican los numerosos etnónimos y denominaciones étnicas registradas en las fuentes documentales que han sido revisadas por historiadores, etnólogos y antropólogos cubanos que han estudiado el tema (De la Fuente 1986; Guancho 2009; López Valdés 1985). Para situar los procesos culturales que se abordarán más

historia. La clasificación de los instrumentos tomó como base la apropiación crítica y abierta de la Sistemática de los instrumentos de la música de Hornbostel y Sachs (1914), teniendo en cuenta la observación de las especies instrumentales cubanas para la ampliación de los criterios clasificatorios realizada por la musicóloga cubana Ana Victoria Casanova Oliva y publicado en su libro *Problemática organológica cubana...* (1989).

adelante, en apretada síntesis resumiremos las consideraciones del etnólogo Jesús Guanche (1997: 17-23) sobre la entrada a la Isla de:

- Africanos reconocidos con la denominación metaétnica de congos, procedentes del área etnolingüística bantú desde la parte norte del río Congo hasta el sur de Angola, correspondientes al subgrupo lingüístico *benué-congo*: *bacongo, loango, bafiote, macuba, mayombe* o *yombe, mondongo, musundi, musoso, ambundu, cambaca*, entre otros.
- Africanos procedentes del margen oeste de la desembocadura del río Níger, actual Nigeria, con predominio de población del subgrupo lingüístico *kwa* y significativa presencia de yoruba, reconocidos en Cuba bajo la denominación multiétnica de lucumí: *eyó* u *oyó, egbado* o *egguado, iyesá* o *ilechá*, entre otros. Como lucumí también se introdujeron en Cuba africanos de otros pueblos vecinos del subgrupo lingüístico *kwa* y de las etnias *edo, nupe, mosi, ywani*, entre otras.
- Africanos reconocidos en Cuba como carabalí, traídos del área que abarca desde la margen este del río Níger al sur de Nigeria, hasta la desembocadura del Río de la Cruz en el Viejo Calabar. Entre ellos se registran *ibibio*, de lengua *efik*; los *ekoi* que se identifican como *berún* y *atam*; los *ibo* o *igbo* (subgrupo *kwa*); los *isuama, isuche, oru*; y a los *iyo*, denominados *bran* o *bras*.
- Del subgrupo *kwa* son también los *ewe* y *fon*, procedentes del centro y sur de la actual República de Benin, antiguo reino de Dahomey, que fueron reconocidos con la denominación étnica de arará, seguido de un segundo término como *sabalú, dahomé* o *dajome, mahino, mají* o *majino*.
- A estos cuatro grandes grupos se sumaron en número más reducido: los *mina*, procedentes de la Costa de Oro; los *achanti* y los *fanti* del etnos *akán*; los mandinga, término que agrupó a los *mandé* y también a *bambará, fulbe, gola, malinqué, susú*, entre otros; los gangá de Sierra Leona y Liberia y que, como denominación, también incluye a los *pepel, quisi* y *wolof*; los *macua* que provienen por excepción del área oriental de África.

En consecuencia, los africanos y sus descendientes se convirtieron en un componente heterogéneo, multiétnico y multicultural esencial para la integración del pueblo y la identidad nacional, proceso al que se incorporaron en necesario y desventajoso vínculo económico y social con el resto de los componentes etnoculturales asentados en la Isla: pueblos originarios que sufrieron el etnocidio de la conquista española; europeos, que de igual modo representan un complejo universo multicultural (andaluces, canarios, gallegos, germanos, vascos; lusitanos, ingleses y franceses); asiáticos (chinos, filipinos, japoneses, indostanes) traídos como mano de obra asalariada a fines del siglo XIX; inmigrantes caribeños (haitianos, jamaicanos, caimaneros, barbadenses) y de otras zonas cercanas como Yucatán y el sur de los Estados Unidos, entre otros. Ese crisol de culturas devino en intenso proceso de transculturación y síntesis que se materializa en todas las esferas de la cultura material y espiritual del pueblo cubano.

Como contexto social, el palenque de cimarrones, la plantación, el barracón, los antiguos cabildos de nación y luego las casas templo y las sociedades de recreo, fomentaron las relaciones interculturales de los africanos y de su descendencia cubana. Festividades como el carnaval y las celebraciones rituales festivas de la religiosidad popular, fueron el escenario más favorable para la preservación de su memoria histórica, la reconstrucción de sus imaginarios y la reintegración de modelos de elaboración melódica, rítmica, tímbrica, de organización estructural y organológica, que hasta el presente se asocian con las diversas culturas africanas que le dieron origen.

De ese modo, hasta nuestros días mantienen plena vigencia los complejos músico-danzarios de la santería cubana, el palo monte, los cultos arará, *gangá*³ y las conmemoraciones de las sociedades *abakuá*. A lo anterior deben sumarse los espacios de la rumba, las congas de carnaval y otras expresiones del entorno afrocaribeño, como los bailes de tahona y las fiestas de la tumba francesa, resultantes de la primera migración franco-haitiana ocurrida desde el XVIII; o el *vodú* y *gaga* de los haitianos asentados en el pasado siglo. En todos esos casos, tambores y tamboreros se convierten en protagonistas esenciales del entramado sociocultural de lo cubano en una larga travesía de la que, a continuación, mostraremos solo algunos fragmentos:

Los tambores de la Regla de *Ocha* o santería cubana

Conocido popularmente como Regla de *Ocha* o santería cubana, el sistema religioso *Ocha-Ifá* es la religión popular más difundida entre la población cubana. Su complejo ritual festivo comprende una amplia gama de elementos culturales, léxicos y simbólicos de origen yoruba y está signado por el culto a los *orichas*, deidades del panteón lucumí que en su representación simbólica perviven en relación sincrética con la imagen y los atributos de diversas divinidades católicas⁴.

En su organización social, los núcleos santeros mantienen una estructura de jerarquía ritual, dada en la condición de *babalawos*, *babaloshas* e *iyaloshas*, quienes junto a ahijados y oficiantes (*osainista*, *italero*, *iyawona*) se encargan de conducir las prácticas cotidianas, los ritos y las celebraciones festivas. Ellos transmiten los saberes y tradiciones orales que sustentan la filosofía y ética de este culto ancestral.

Del canto, el toque del tambor y la danza depende en gran medida el logro satisfactorio de los objetivos rituales de la celebración. Los músicos ocupan un lugar de gran importancia dentro de la comunidad. El *apkuón*, gallo o cantador domina los rezos y cantos que deben acompañar cada acción y el *oru*, orden tradicional en que se invoca a los *orichas*. A ello se debe la preservación de remanentes de las lenguas yorubas y de un valioso repertorio de cantos lucumí, *oyo*, *iyesá*, *egbado* que aún permanecen en la tradición santera.

Los tocadores son merecedores de atenciones especiales de acuerdo con su alto rango, porque a su habilidad artística se suma la autoridad que le ha sido otorgada, en ceremonias específicas de iniciación y ritos consagratorios para "el lavado de sus manos", más aún si se trata de un *olubatá* encargado de tocar los sagrados tambores *batá*, considerados los instrumentos de mayor jerarquía ritual. En consecuencia, los tamboreros deben mantener una serie de normas de conducta individual y social que les distingue ante la comunidad religiosa y contribuyen al cumplimiento de su función como mediadores en la comunicación necesaria entre los seres humanos y los *orichas*.

La construcción de cada uno de estos instrumentos responde a procedimientos tradicionales, técnicas artesanales y acciones rituales que han de ser observadas de modo muy riguroso para garantizar a lo largo de todo el proceso —desde la selección de los troncos de madera hasta el ritual de reconocimiento o "de dar voz" al tambor—, la calidad acústica y el significado social

³ Este caso no será detallado en este artículo, pero puede consultarse la monografía realizada por Ana V. Casanova en el *Atlas* (1997: 362-368) y el excelente ensayo *Los gangá en Cuba* de Alessandra Basso Ortiz (2005).

⁴ Por ejemplo, Yemayá se asocia con la Virgen de Regla, Oshún con la Virgen de la Caridad del Cobre, Obatalá con la Virgen de las Mercedes, Orula con San Francisco de Asís, Changó con Santa Bárbara, Babalu Ayé con San Lázaro. Estas son las deidades más queridas por el pueblo de Cuba y sus fiestas públicas se realizan según el calendario católico en los días 7, 8 y 24 de septiembre, 4 de octubre y 4 y 17 de diciembre respectivamente.

que ha de alcanzar un instrumento musical que es a la vez, un objeto de culto. Al respecto, en el extenso ensayo monográfico que dedica a los tambores *batá*, Victoria Eli explica:

[...] Una vez construidas las cajas de los tres instrumentos continúan las prácticas ceremoniales de lavado del juego e imprecaciones a los *orichas*, y se efectúan las consultas a través del *dialoggun* – caracoles para adivinar– o del *okpelé* u *opelé* –cadena de Ifá, también con fines adivinatorios. Con tales recursos, por intermedio del *osainista* y del *babalawo*, quedarán definidos los signos y marcas que ostentará cada tambor, el nombre del trío o conjunto de *batá* y otros preceptos religiosos que han de tenerse en cuenta una vez consagrados.

Entre los creyentes se encuentra muy generalizado que Aña los defiende y protege; aún más, se le atribuye el poder de «hacerlos hablar», todo lo cual intensifica la práctica de ritos especiales dedicados a los tambores *batá*.

Este poder mágico –representado en materiales naturales diversos, según dicte el oráculo– está oculto en una pequeña bolsita de piel o tela que puede quedar clavada en la pared interior de la caja o también suelta [...]

Una vez preparados los Aña de cada instrumento y hechas las marcas correspondientes en el interior de las cajas, se les ofrenda comida [...]

Una vez terminado el nuevo juego, ha de ser presentado, reconocido por otro existente que lo apadrina. La consagración o nacimiento del trío de *batá* deben hacerla quienes, según la religión, tienen los poderes de Aña y de Osain [...] (Eli 1997: 336-337).

En adelante, los *olubatá* serán los encargados de atender a los tambores: les guardarán colgados en lugar seguro, alejados del suelo; tensarán sus membranas y prepararán la *fardela* (sustancia viscosa que se coloca sobre los parches para modificar la afinación); cubrirán las cajas con un *banté* o *bandel*, especie de paño o delantal profusamente decorado que se ajusta a cada tambor para las celebraciones; y cuando sea necesario colocarán los tambores sobre una estera y les "darán de comer" antes de iniciar una ceremonia.

A los tambores *batá* también corresponde el *oru* de *ibogdu* u *oru seco*, serie de toques sin canto, dedicados a cada *oricha*, que se realiza como saludo al inicio de la fiesta⁵. De igual modo, ante estos tambores sagrados deberán ser presentados los *iyawo* recién iniciados. En la fiesta pública, tambores y tamboreros también reciben el saludo de todos los presentes. Llamados por el toque o por el canto del *apkuón*, cada santero debe bailar para el *oricha* "dueño de su cabeza", y en ese momento saluda y ofrenda dinero para "pagar el derecho del tambor".

Al igual que ocurre con los demás conjuntos instrumentales, la principal función de los tamboreros es acompañar el canto y el baile. El canto, con una estructura alternante entre el *apkuón* y el coro, se integra a la relación de franjas tímbricas y funcionales que, en interrelación e interdependencia, definen el desempeño rítmico del conjunto instrumental.

Cuando se trata de los tres tambores *batá*, el pequeño (*okónkolo* u *omelé*) y el mediano (*itótele*) sientan la base para la improvisación virtuosa que realizará el tambor de mayor tamaño (*iyá*), guiado por el pulso rítmico de una sonaja o *atcheré* y el sonido acompañante de los *chaworó* (campanas y cascabeles que se atan alrededor del tambor). Si se emplean otros tambores como los de *bembé*, de igual modo se tocan tres instrumentos de similares características y diferentes

⁵ Una amplia muestra de los cantos y toques de la santería cubana aparecen recogidos en la *Antología de la música afrocubana* (EGREM 1981), colección discográfica producida por María Teresa Linares a partir de sus grabaciones in situ realizadas desde 1948: *Viejos cantos afrocubanos*, vol. 1 (LD 3325); *Oru de Igbogdu*, vol. 2 (LD 3995), *Fiesta de Bembé*, vol. 6 (LD 3997), *Toque de güiros*, vol. 8 (LD 4483). Se recomiendan también los discos *Cantos y toques de Santería* (CD ARTEX 1994) y la serie *Oricha Aye*, liderados por el *apkuón* cubano Lázaro Ros para el sello Unicornio, de Producciones Abdala (2001).

dimensiones, guiados por la campana o *agogo* y un *atcheré*

En la dinámica festiva la correspondencia entre el toque y la danza deviene comportamiento esencial para propiciar el estado de trance en alguno de los iniciados. La persona que "se monta" asume la representación de la deidad que ha tomado posesión de su cabeza, por eso es atendida por los demás santeros que le visten con los colores y atributos necesarios para que regrese a bailar al centro de la fiesta. Es entonces cuando se produce el diálogo virtuoso del tamborero principal y el bailarín, al lograr la máxima intensidad en la correspondencia entre la compleja elaboración rítmica del toque y las figuraciones del baile. La capacidad de improvisación y libertad creadora se impone desde los códigos musicales, gestuales y danzarios compartidos y validados por la comunidad santera, que de ese modo confirma la presencia trascendente del *oricha* en la festividad.

En la actualidad, los tambores *batá*, así como los tambores de *bembé* y los conjuntos de güiro o *abwe*, se encuentran en todo el país, con más presencia en la zona occidental de la Isla. En un ámbito mucho más local, en las festividades de la santería, también se conservan los tambores *iyesá* (en las ciudades de Matanzas y de Sancti Spíritus), los tambores de Olokun (solo en Matanzas) y los tambores *dundún* (en Cienfuegos). Estos instrumentos son ejemplares únicos, muy antiguos, contruidos por africanos o descendientes directos y con cualidades morfológicas y acústicas significativas, por lo que en su existencia física representan un patrimonio cultural de muy alto valor para la organología cubana. De igual modo, son considerados tambores sagrados y en la práctica familiar festiva preservan repertorios de cantos y toques mucho más específicos dentro de las antiguas expresiones yorubas.

En el primer caso, los tambores del Cabildo Iyesa Moddú de Matanzas, que remonta su tradición a la primera mitad del siglo XIX, son quizás los documentos más valiosos de aquel primer momento que Argeliers León refiere en sus notas al único registro fonográfico publicado sobre esa agrupación⁶:

Aquellos veintiún babalaos fundadores eran todos negros de nación, que la trata esclavista había arrancado de sus tierras Iyesa Moddú, reuniéndolos la suerte, siendo ya libres. Y se encontraron y reunieron en Matanzas, en otro cabildo, que venía desde antes agrupando a los hombres que llegaban de la región yoruba: el cabildo de Santa Teresa. Fue este cabildo el que bautizó la bandera del que así nació y reunía negros *iyesá* en este cabildo de San Juan Bautista.

Tan valiosos como esos instrumentos centenarios son los tambores *iyesá* del Cabildo Santa Bárbara de Sancti Spíritus, donde la presencia de los africanos es evocada en los nombres de "Ma Salomé Valle y Octavio Carrillo, *Taita Vale*, ambos de nación lucumí *iyesá*, perteneciente a la dotación de esclavos de la familia Valle y a quienes mencionan como sus fundadores", así lo afirma en su estudio la musicóloga cubana Analeese Brizuela (1997: 355).

Los Olokun constituyen un único conjunto instrumental integrado por cuatro hermosos tambores tubulares en forma de copa y con la membrana atada con aros y estacas de tensión. Están dedicados al culto a Yemayá Olokun, se relacionan con tradiciones *eggbado* y en todos los aspectos de su existencia y funcionalidad musical y ritual son respetados y hasta temidos dentro de las prácticas santeras. Identificados con los nombres de las deidades Olokun, Oddua y dos como Yewa, estos tambores protagonizan una de las historias más interesantes en la genealogía de lo popular.

⁶ Los cantos y toques *iyesa* grabados por Argeliers León en el Cabildo Iyesa Moddú de la ciudad de Matanzas en julio de 1977 fueron editados en el disco *Música Iyesa vol.3* (LD 3747), *Antología de la música afrocubana* (EGREM 1981)

En las últimas décadas del pasado siglo los instrumentos pertenecían a los descendientes de la santera matancera Fermina Gómez, muy mencionada en los libros de Fernando Ortiz. Ella recibió esos tambores de Ña Monserrate, la esposa de Ña Julián, jefes ambos de un cabildo lucumí en la localidad habanera de Guanabacoa y amigos de Ño Filomeno García, *Atandá* y Ño Juan, *Añabí*, afamados constructores de tambores *batá*, a quienes se atribuye la consagración de los primeros instrumentos "de fundamento" y la fundación del cabildo habanero Yemayá, en el pueblo marítimo de Regla (Ortiz 1952-1955, vol IV: 315). *Atandá*, también tallaba ídolos de madera y, según dice Ortiz, hizo la careta de madera que perteneció a Ña Matilde Zayas, *Langueni* "una negra libre de nación *egguado*" que celebraba la fiesta de Olokun en la localidad de Regla (Ortiz 1981: 453).

A la muerte de Fermina, ocurrida en los años sesenta del siglo XX, los tambores quedaron bajo la responsabilidad de sus hijos, nietos y ahijados, y aunque estos conservan su buen estado físico, sus toques fueron cada vez más escasos hasta quedar limitados a una breve ceremonia donde solo se ratifica la condición sagrada de estos objetos y "se le pasa la mano al tambor".

En los años ochenta pudimos asistir a un toque de los tambores Olokun y registrar el valioso repertorio de cantos *eggbado* que acompañaba al toque. Ya entonces era notable el olvido de aquellos comportamientos observados por Ortiz en cuanto al baile con caretas de madera, vestuarios policromados, complejas pantomimas y actitud reverencial que, según escribió, eran de "impresionante efecto estético" (1981: 453). Aun así, a pesar de la pérdida de tales comportamientos, el toque del tambor Olokun por su cualidad acústica y modo de ejecución, seguía siendo para quien lo escuchara, una experiencia sonora y artística extraordinaria.

Por su parte, el juego de cuatro tambores *dundún* se distingue por la diversidad morfológica de los componentes, tal y como registró la musicóloga cubana Carmen María Sáenz (1997) en núcleos rituales de diversas localidades de Cienfuegos. Dos de los tambores, denominados *caja* y *umelé* son tubulares cilíndricos con dos parches útiles que se tocan de modo independiente, atados por tirantes de cáñamo y tiras transversales de tensión. El otro tambor, reconocido como *ganga* o *guengue*, es un bimumbranófono de caja tubular en forma de reloj de arena y dos membranas de igual diámetro que se tocan en juego, atadas con una cuerda de cáñamo y tensadas de tal modo que se puede modificar la tensión de la membrana al regular la presión de los tirantes contra la caja, de ese modo en el instrumento se logra una diversidad de tonos que los tamboreros más hábiles aprovechan para hacer "hablar al tambor". Y el cuarto tambor es el requeté o cazuela, un raro ejemplo de tambor semiesférico con membrana atada y tensada por cuerdas de cáñamo que forman un rodete y se ajustan con cuñas parietales de tensión (Sáenz 1997: 357).

Aunque en la actualidad solo se conserva un juego completo en el Cabildo la Divina Caridad de Cienfuegos, resulta significativo el hecho de que, por el valor ritual de estos tambores de *dundun*, entre los santeros de esa región del país, es innecesario el uso de otros tambores "de fundamento" –como los *batá*–, para cumplir con los ritos consagratorios y de iniciación.

Los tambores de los arará

Los practicantes del llamado culto o Regla Arará muestran un comportamiento ritual festivo muy parecido a los cabildos y casa templo de la Regla *Ocha* o santería con las que comparten profundos procesos sincréticos y relaciones de parentesco familiar y ritual. Sin embargo, en el imaginario de los arará cubanos conservado entre familias y templos del occidente, más aún en la provincia de Matanzas, el culto al extenso panteón de los *vodú* del Dahomey y a los antepasados sagrados mantiene notable vigencia (Vinuesa 1988).

Desarrollado primero en el contexto social de los cabildos arará de grandes ciudades como La Habana y Matanzas, y luego en la dinámica de resistencia cultural que tuvo lugar dentro de la plantación azucarera, el acervo material y espiritual de los dahomeyanos y sus descendientes se materializó en expresiones culturales diversas pero signadas por la profunda autoconsciencia étnica y la memoria histórica que sus portadores trataron de preservar. Ese sentido de pertenencia al lugar de origen contribuyó a que los arará se diferenciaron entre otros grupos étnicos africanos mucho más numerosos. A esto se agregó el criterio selectivo en la integración de las familias rituales, la discreción con la que se manejan los procesos de iniciación, y la reserva o secreto sobre los saberes ancestrales. Todo ello son factores que contribuyen al respeto y prestigio que distinguen a los santeros de arará, aunque también es cierto que eso limita el alcance de esta religiosidad entre los cubanos.

Son aspectos muy significativos en la identidad de estos núcleos rituales festivos el uso de tambores arará y el dominio de cantos y rezos que guardan claros remanentes de las lenguas *ewe* y *fon* (Brice 1998). Los cantos arará destacan por la elaboración melódica y rítmica con que se entona el texto, y por eso han trascendido no solo a otros repertorios rituales, sino también a la música popular contemporánea⁷.

El conjunto instrumental está integrado por un mínimo de tres tambores consagrados, un idiófono de hierro denominado *oggán* y una o más sonajas. Los tambores son reconocidos con nombres propios como *Ojun*, *Dajun*, *Asojun*, *Junga*, donde la presencia del término *jun* o *hun* indica que el tambor ha sido debidamente preparado y consagrado para las funciones que ha de desempeñar en el rito y lograr la comunicación entre los humanos, los *voduns* o *foduns* y los antepasados sagrados o *kutotó*. El tambor mayor o caja se toca combinando la percusión de un palo y de la mano, en tanto los demás se percuten con uno o dos palos, según su función.

En estos tambores se observa como característica morfológica fundamental el sistema de tensión de sus membranas, atadas con aros y cuerdas ajustados al cuerpo del tambor por medio de tirantes y estacas de madera que atraviesan perpendicularmente la caja. Son unimembranófonos tubulares cilíndricos o en forma de copa, cuidadosamente decorados en la superficie exterior. A través del tallado de figuras geométricas, imágenes o pintura de las cajas se identifican los tambores de un mismo juego.

De esa habilidad artística de los artesanos para decorar sus tambores aún se puede ver una muestra en la hermosa colección de tambores arará muy antiguos que conserva el Museo Nacional de la Música. Uno de esos instrumentos, el gran tambor de talla zoomorfa, fue estudiado durante el proceso de restauración realizado por el investigador cubano Dennis Moreno (1988), quien comprobó que en las sucesivas capas pictóricas aplicadas al instrumento habían quedado ocultas incisiones talladas en la madera, líneas y figuras geométricas, así como otros detalles referentes al imaginario y a la vegetación africana, como la imagen de la hoja de un árbol que ahora ha quedado expuesta en el resultado final de la restauración.

De igual modo, durante las investigaciones de campo, pudimos observar ese interés por el tallado, el color y la decoración que se mantiene en los tambores arará de Matanzas, incluso uno de esos ejemplares conservado en la pequeña localidad de Agramonte está pintado con los colores y la imagen de la enseña nacional cubana.

⁷ Cantos y toque arará grabados in situ, según la tradición de la familia Baró de Jovellanos se registran en el disco *Música Arará*, vol. 4 (LD 3996), *Antología de la música afrocubana* (EGREM 1981).

Los tambores de las Sociedades Abakuá

En su compleja dinámica sociocultural, las sociedades secretas abakuá han sido ampliamente abordadas por investigadores como Fernando Ortiz (1981), Lidia Cabrera (1959), Rogelio Martínez Furé (1965), Enrique Sosa (1982), Lino Neira (1992) y Bárbara Balbuena (1996). Integradas solo por hombres, las sociedades o juegos abakuá se fundaron desde las primeras décadas del siglo XIX dentro del seno de antiguos cabildos carabalí y proliferaron en el contexto socioeconómico de ciudades como La Habana y Matanzas. El puerto, los astilleros, las tabaquerías, las fábricas y otros espacios laborales fueron favorables para el desarrollo de instituciones como estas, que propiciaban alianzas y relaciones de hermandad entre individuos de igual condición social.

Los abakuá reproducen un modo de organización jerárquica y de funcionalidad ritual que les relaciona a las antiguas sociedades secretas (*Egpé* o *Ekpé*) utilizadas en África. Tienen como sustento la trama de un antiguo mito del Viejo Calabar, el cual define la estructura jerárquica y las normas de comportamiento con las que se forma cada "juego" o "potencia", integrado por numerosos individuos (*obonekues* o *ekobios*), dirigidos por aquellos miembros a los que ritualmente se ha otorgado autoridad (plazas) en una complicada y muy rigurosa distribución de funciones que encabezan el *Iyamba* y el *Mokongo*.

Las fiestas o plantes, que pueden ser ceremonias de iniciación o ascenso (*baroko*) o funerarias (*llanto*) son, sin lugar a dudas, espacios tradicionales de gran interés por el desempeño escénico representacional que alcanzan todos sus componentes. En ese sentido, destacan la capacidad del *Mokongo* para pronunciar sus *enkame*, largas parlas o alocuciones que narran y explican el sentido de cada acción y que demuestran su conocimiento y dominio del acervo lingüístico preservado; la pantomima y el baile de los *íremes* o diablitos, personajes trascendentes esenciales en la liturgia *abakuá*; el empleo de trajes y accesorios característicos; el sistema de firmas o representaciones simbólicas (*anaforuana*), que son trazadas en el suelo y en los objetos utilizados; el canto del *morua yuansá*, responsable de mantener la pronunciación y entonación correcta; el valor simbólico y de comunicación gestual y sonora que se otorga al tambor como objeto de culto e instrumento musical. Es precisamente en el sonido de un tambor de fricción, el *Ekue*, donde queda contenido el secreto sagrado del imaginario abakuá. Tambores ceremoniales como el *empegó*, el *ekueñon* y el *enkrícamo*, en manos de las respectivas jerarquías, se utilizan para dar órdenes y conducir acciones.

Por la importancia que tiene la música, cada potencia abakuá posee su propio juego de tambores *biankomeko*, integrado por el tambor *bonko enchemiyá* y los tres tambores *enkomo* (denominados *biankomé*, *obiapa* y *kuchiyeremá*) que se percuten solo con las manos; un idiófono de hierro denominado *ekon*, los sonajeros de cesta llamados *erikundi* y los palos de entrechoque, *itones*. Este conjunto acompaña al canto y al baile de los *íremes* de acuerdo con el estilo que corresponda, teniendo en cuenta que según el *tempo* en que se toque, tradicionalmente se distingue como *efi* o *efo*⁸.

De igual modo que sucede con otros instrumentos de alta responsabilidad ritual, su construcción es encargada a artesanos expertos que garanticen la calidad de estos unimembranófonos tubulares cilíndricos o cónicos, realizados por lo general con troncos de cedro

⁸ Marchas, cantos y toques abakuá pueden ser escuchados en los discos: *Viejos cantos afrocubanos, vol 1* (LD 3325) y en *Abakuá* (CD 0744), disco producido por Lino Neira y que María Teresa Linares sumó como vol.10 en la edición digital de la *Antología de la música afrocubana* (EGREM 2006).

y con la membrana atada mediante un peculiar modo de "enjar" o anudar el cáñamo hasta rodear la zona media alta de la caja y que se ajusta con cuñas parietales de tensión.

Es oportuno señalar que este sistema de tensión tan característico de lo carabalí en Cuba se hace notar en otros membranófonos como los que corresponden a los tambores de las tonadas trinitarias, y en los tambores del Cabildo Congo de San Antonio, por lo que tal marca cultural llevó al musicólogo cubano Rolando Pérez a indagar en la presencia de ese componente etnocultural en el centro de la Isla, aportando valiosas conclusiones sobre los procesos de interrelación bantú-carabalí que se produjeron en esa área, en particular en la localidad costera de Trinidad (Pérez 1986).

Tambores de congos y paleros

La contribución bantú fue la más numerosa y sostenida en el tráfico negrero hacia Cuba desde los primeros tiempos de la colonización hasta las postrimerías del comercio esclavista (Guanche 1996; López Valdés 1980), eso nos lleva a valorar a ese componente etnocultural como uno de los más significativos en el proceso de integración del etnos cubano y a reconocer su incidencia en diversas esferas de la cultura nacional (Valdés 2002; Vinuesa 1999).

Lo congo es cultura viva y actuante en el imaginario y la ritualidad de muchos cubanos que, por motivos disímiles, deciden "rayarse" en palo; y en complejo ritual consagradorio ante la *nganga* poderosa de un *Tata Nganga* quedan hermanados con "la prenda" del mismo modo que antes lo hicieron los congos y sus descendientes. Es una continuidad simbólica sustentada en el criterio rector de que una nueva *nganga*⁹, como la cultura, siempre nace de otra anterior.

La Regla de Palo o Palo Monte es una de las religiones populares más extendidas a lo largo y ancho del país y su sistema de creencias y prácticas presenta numerosas variantes, entre las que se reconocen como más frecuentes de palo *briyumba*, palo *mayombe* y palo *kimbisa*. Otro aspecto a tener en cuenta es el hecho de que, en cada caso, las normas rituales y sociales están determinadas por la tradición y experiencia —individual o colectiva— del núcleo palero y eso hace que sus comportamientos en todos los órdenes sean flexibles, permeables y diversos.

En las ceremonias del palo, el canto cobra especial relevancia porque sirve para invocar los poderes de la *nganga*, guiar las acciones de los *nganguleros* y propiciar el baile; pero también, y de modo muy significativo, es medio para poner a prueba el dominio del poder y el conocimiento palero. Así sucede cuando en la fiesta pública, un "gallo" desafía a los otros con sus "cantos de puya" y se impone con su voz y la fuerza de su palabra cantada. Entonces, vocablos del antiguo *kicongo* y de otras lenguas bantúes se mezclan con palabras del castellano para generar el lenguaje o jerga del palero que preserva el carácter sagrado o secreto de lo que se hace y se dice en el rito. Según señala Argeliers León:

La estructura sintáctica de lo bantú a base frases cortas y entrecortadas se repite en la estructuración melódica de sus cantos, elaborada a partir de motivos breves y giros melódicos apoyados en sonidos muy fijos que obran como apoyos de giros melódicos que se resuelven en los mismos (1974: 63).

⁹ Se reconoce como prenda o *nganga* el recipiente mágico que contiene la representación simbólica de todos aquellos objetos, fenómenos y procesos de la realidad que el palero debe controlar. A través de los años, se van sumando nuevos sujetos y elementos a este importante objeto de culto y se hacen los rituales necesarios para fortalecer su poder mágico.

Para acompañar el canto se puede utilizar cualquier elemento percusivo: desde simples palmadas o golpes sobre el suelo hasta instrumentos como el pequeño tambor de *nganguleros* o el conjunto de tambores de palo, integrado por dos o tres tambores *ngoma*, una campana y un sonajero. Desde el punto de vista morfológico y funcional, esos *ngoma* son herederos de una larga tradición organológica de tambores clavados, también representada en los tambores de la *yuka*, el *kinfuiti* y la *makuta*, frecuentes hasta la primera mitad del siglo pasado.

Las fiestas de *yuka* —al igual que los bailes pugilísticos del maní— eran toques, cantos y bailes públicos propios de los momentos de descanso de las antiguas plantaciones coloniales, y luego caracterizaron las "fiestas de domingo" en las conguerías y otras barriadas humildes, donde los africanos compartieron su vida junto a otros sectores de la población hasta mediados del siglo XX.

Hasta hoy día podemos encontrar esta tradición festiva entre los pobladores de las localidades de El Guayabo y de San Luis, en la región montañosa de Pinar del Río, la provincia más occidental de la isla. Allí mantienen vigencia estos grandes tambores cilíndricos, con membranas clavadas que se tensan al calor del fuego y se percuten solo con las manos, así como la costumbre de tocar guagua o *nkoko*, golpeando con palos sobre la madera en la parte inferior de la caja o tambor mayor¹⁰.

De igual manera, en Quiebra Hacha, un pequeño pueblo relativamente cercano a La Habana, el tambor de *kinfuiti* ha sobrevivido como raro testigo de lo que en el pasado fueron las fiestas que congos y descendientes celebraban el día de San Antonio en honor a Ta Makuende Yaya. Ese es el único ejemplar que se conserva de los tambores de fricción que fueron muy utilizados en el occidente de Cuba (Ortiz 1952-1955; León 1974; Lay 1985). Es una suerte que en manos de tamboreros más jóvenes este instrumento, ya centenario, aún se toque acompañado por la percusión de una guataca y de tres pequeños membranófonos de caja cilíndrica (o abarrilada) y cuero clavado que sus tocadores aún reconocen como *ngomas*¹¹.

Por otra parte, la fiesta de *makuta* tuvo un carácter más ceremonial y caracterizó el ambiente y la dinámica social de los antiguos cabildos congos de nación. Su propósito era reunir a los miembros, honrar a las autoridades (rey y reina, abanderado, tesorero) y conmemorar, según el calendario católico, el día de su santo patrón —San Antonio de Padua o San Francisco de Asís—, imagen pública sincretizada con las divinidades ancestrales veneradas por el culto popular.

Los cabildos de nación formalmente desaparecieron hace mucho más de un siglo, pero algunas de sus prácticas rituales quedaron arraigadas en la memoria cultural de núcleos descendientes localizados en el centro de la isla y que se identifican como agrupación bajo el nombre de cabildo. Ese es el caso de las celebraciones rituales y las presentaciones públicas del Cabildo de Congos Reales de Trinidad, el Cabildo San Antonio en la localidad de Palmira y el Cabildo Congo de Lajas¹².

¹⁰ Los cantos y toques de *yuka* realizados por la familia Rivera y otros pobladores, guiados por Perfecto Rivera Caraballo, de 98 años, fueron grabados in situ y quedaron registrados en el disco *Tambores Yuka* (LD 3994), vol. V, *Antología de la música afrocubana* (EGREM 1981).

¹¹ En 2013 el repertorio de cantos y toques de *kinfuiti* fue registrado nuevamente, por la musicóloga cubana Sonia Pérez Casola para la producción de *Ta Makuende Yaya. La fiesta de San Antonio y el kinfuiti* (CD-DVD 049), editado por Bis Music.

¹² Una muestra del repertorio conservado en los cabildos de la región occidental puede encontrarse en las grabaciones in situ que integran los discos: *Congos*, vol. 9 (LD 4493) de la *Antología de la música afrocubana* y *Cantos de congos y*

En cada uno de estos espacios se conserva un repertorio específico de cantos congos y toques ceremoniales que se acompañan con el toque de dos grandes tambores de *makuta* percutidos solo con las manos, a los que se suma el sonido de los *nkembis*, pequeñas sonajas colocadas en las muñecas de los tamboreros, y la percusión de una guía rítmica sobre un objeto de hierro (hoja de azada o diente de arado) o sobre la misma superficie de madera del tambor. Por su función ceremonial, a los tambores de *makuta* se les atribuye las cualidades de objetos de culto, por lo que requieren de atenciones especiales para reafirmar su fuerza o poder y el vínculo con la divinidad al que han sido consagrados.

En esta historia cultural también se debe mencionar al Cabildo Kunalungo, de la ciudad villaclareña de Sagua la Grande, cuyos tambores de *makuta* fueron referentes para los estudios de Fernando Ortiz (1952-1955, vol III) y de igual interés para estudios posteriores (Rosell 1990), pero en la actualidad solo quedan como piezas de gran valor patrimonial para la comunidad. El tambor mayor o *ngoma*, con el nombre propio de Catalina en honor una antigua reina del Cabildo, destaca por su morfología de caja tubular abarrilada, hecha con duelas y con la membrana apretada por un aro y llaves de tensión; en el centro de la membrana tiene el *ndimbo*, sustancia viscosa que se coloca en círculo sobre el parche para modificar acústicamente el sonido del instrumento. El segundo tambor identificado como *kimbandu* presenta una morfología más tradicional de tambor cilíndrico con la membrana clavada.

En este juego de tambores es posible observar la coexistencia de dos modelos morfológicos que representan pasado y presente de una tradición artesanal. El *kimbandu* resulta más cercano a los modelos antecedentes, mientras que el *ngoma* revela el avance hacia nuevos conceptos de construcción, porque su caja abarrilada implica el dominio de un proceso de gran complejidad técnica que exige del artesano un alto grado de especialización y de herramientas y recursos propios del arte tonelero. Más aún, el empleo de aros y llaves metálicas como sistema para apretar y tensar la membrana nos pone en presencia de criterios y de soluciones a necesidades acústicas y de afinación, que más adelante derivarían en la tipología final característica de la tumbadora cubana.

Por último, cabe anotar otra observación no menos importante: en la interpretación de los tambores de congos y paleros –al igual que señalamos en los tambores biankomeko– predomina la tendencia de percutir la membrana solo con las manos, técnica de ejecución donde el tocador pone en juego toda su habilidad para lograr una amplia gama de matices tímbricos, intensidades sonoras y cualidades expresivas que contribuyen a la destreza y complejidad de su desempeño rítmico dentro del conjunto.

Este concepto de interpretación será asimilado por los instrumentistas de otros entornos de la creación popular, como la conga, la rumba, el son y la música popular bailable y se convertirá en el modelo de ejecución referente para otros membranófonos que representan la síntesis y concreción de lo cubano. Los tocadores de la tumbadora y el bongó —instrumentos también deudores de lo bantú en sus morfologías más primarias—, anclados en su herencia, aprovecharán las posibilidades de sus manos y poco a poco irán dotándolas de la resistencia y sensibilidad necesaria para controlar la fuerza y la sutileza de un golpe sobre el parche, para crear nuevos sonidos, para imponer la voz de su tambor en el diálogo expresivo con los otros.

De ese modo, en los contextos más tradicionales la tumbadora integrada a conjuntos instrumentales diversos asumirá el lugar de un tambor de bembé para convocar a los *orichas*; tramará la compleja polirritmia de una conga o asumirá el desafío creativo de la figuración de una

pareja rumbera. El bongó, por su parte, será imprescindible en las agrupaciones y repertorios cubanos como por ejemplo en el son, donde el músico aprovecha la naturaleza tímbrica de su sonido agudo y aporta con mucho ingenio, los elementos rítmicos discursivos que caracterizan la expresividad sonera, a la que suma el sonido metálico del cencerro (campana) percutido en el momento justo en que la dinámica musical del grupo necesita llamar la atención del bailarín.

Por tanto, en cualquier ámbito de la creación popular es en ese modo de pensar y hacer la música cubana donde ha quedado plasmada la huella más profunda de saberes y destrezas acumuladas por los tambores y tamboreros precedentes; es ahí donde se ha hecho valer la capacidad generadora de los modelos tímbricos, rítmicos y expresivos originales para multiplicarse en las más diversas naturalezas sonoras y dar cauce a la creatividad. A través de la historia cultural de nuestro pueblo, el secreto sagrado del tambor, más que guardado, ha sido compartido en las manos, el desempeño virtuoso y la maestría artística de varias generaciones de tamboreros que han hecho de la percusión cubana uno de los más valiosos acervos de la Nación.

BIBLIOGRAFÍA

- Alén, Olavo. 1986. *La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.
- Balbuena, Bárbara. 1996. *El íreme abakuá*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Basso, Alessandra. 2005. *Los gangá en Cuba*. La Habana: Colección La Fuente Viva, no. 25, Fundación Fernando Ortiz.
- Brice, Hippolyte. 1998. *La tradición ewé-fon en Cuba*. La Habana: Colección Africanía, Fundación Fernando Ortiz y Universidad de Alcalá.
- Brizuela, Analeese. 1988. *Presencia iyesa en Sancti Spíritus, Cabildo Santa Bárbara*. Tesis de pregrado. Facultad de Música, Instituto Superior de Arte. La Habana.
- _____. 1997. "Tambores iyesa". En *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, ed. CIDMUC, 343-356. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Cabrera, Lydia. 1959. *La sociedad secreta abakuá*. La Habana: Ediciones C.R.
- Casanova, Ana. 1989. *Problemática organológica cubana: crítica a la sistemática de instrumentos musicales*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- _____. 1997. "Tambores gangá". En *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, ed. CIDMUC, 362-368. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Cepero, Heidy. 2007. *Estudio musicológico del Grupo Caidijes*. Tesis de pregrado. Facultad de Música, Instituto Superior de Arte. La Habana.
- Céspedes, Doris. 1988. *El asentamiento bantú en la llanura aluvial al sur de Pinar del Río*. Tesis de pregrado. Facultad de Música, Instituto Superior de Arte. La Habana.
- CIDMUC. 1997. *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba, Atlas*, vol 1-2. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Clemente, Jéssica. 2014. *Tambor pa` Oggun y Ochún, del Cabildo Iyesá Modue, tramas para su historia*. Tesis de pregrado. Facultad de Música, Universidad de las Artes (ISA). La Habana.
- De la Fuente, Alejandro. 1986. "Denominaciones étnicas de los esclavos introducidos en Cuba. Siglos XVI y

XVII". *Anales del Caribe* 6: 75-96.

Eli, Victoria. 1997. "Tambores batá". En *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, ed. CIDMUC, 319-343. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Guanche, Jesús. 1996. *Componentes étnicos de la nación cubana*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz / UNEAC.

_____. 1997. "". En *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, ed. CIDMUC, vol. 1, 9-41. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

_____. 2009. *Africanía y etnicidad en Cuba. Los componentes africanos y sus múltiples denominaciones*. La Habana: Editorial Adagio, Centro Nacional de Escuelas de Arte.

Hornbostel, Erik M., y Curt Sachs. 1914. "Systematik der Musikinstrumente". *Ein versuch. Zeitschrift für Ethnologie*, 553-590.

Lay, Mercedes. 1985. *El kinfuiti en la fiesta de San Antonio de Padua en Quiebra Hacha*. Tesis de pregrado. Facultad de Música, Instituto Superior de Arte. La Habana.

León, Argeliers. 1974. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

_____. 1981. *Musica lyesá. Antología de la música afrocubana*, vol III. La Habana: EGREM.

_____. 1986. "Continuidad cultural africana en América". *Anales del Caribe* 6: 115-130.

_____. 2001. *Tras las huellas de las civilizaciones en Américas*. La Habana: Colección La Fuente Viva no. 19, Fundación Fernando Ortiz.

Linares, María Teresa. 1981. *Antología de la música afrocubana, vol. I-X*. La Habana: EGREM.

López Valdés, Rafael. 1980. "Problemas del estudio de los componentes africanos en la historia étnica de Cuba". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 71 (3), septiembre-diciembre: 155-172.

_____. 1985. *Componentes africanos en el etnos de Cuba*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Martínez Furé, Rogelio. 1965. "Los Abakuá". *Revista Cuba* 41, septiembre: 38-45.

Moreno, Dennis. 1988. *Un tambor arará*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Neira, Lino. 1992. *Como suena un tambor abakuá*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Ortiz, Fernando. 1952-1955. *Los instrumentos de la música afrocubana, vol 1-5*. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación.

_____. 1981. *El baile y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Pérez, Ileana. 1993. *Aggó Yemayá. Un prototipo de las agrupaciones de tambores batá en Ciudad Habana*. Tesis de pregrado. Facultad de Música, Instituto Superior de Arte. La Habana.

Pérez, Rolando. 1986. "Un caso de transculturación bantú carabalí en Cuba". *Revista Del Caribe* (año 2) 6: 20-27.

_____. 1988. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.

Pérez Cuza, Yanela. 1993. *Los Cabildos Carabalí Isuama y Ologu de Santiago de Cuba*. Facultad de Música, Universidad de las Artes. La Habana.

Rosell, Ysabel. 1990. *El complejo ritual festivo del Cabildo Kunalungo de Sagua la Grande*. Tesis de pregrado. Facultad de Música, Instituto Superior de Arte. La Habana.

Sáenz, Carmen María. 1997. "Tambores dundún". En *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, ed. CIDMUC, 357-362. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Sosa, Enrique. 1982. *Los ñañigos*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.

Valdés, Gema. 2002. *Los remanentes de las lenguas bantúes en Cuba*. La Habana: Colección La Fuente Viva no. 23, Fundación Fernando Ortiz.

Vinueza, María Elena. 1988. *Presencia arará en la música folclórica de Matanzas*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.

_____. 1999. "Presencia y significación de lo bantú en la cultura musical cubana". *Catauro, Revista Cubana de Antropología* 0, año 1: 63-83.

DISCOGRAFÍA

Antología de la música afrocubana (EGREM 1981): vol. 1. *Viejos cantos afrocubanos* (LD 3325); vol. 2 *Oru de Igbogdu* (LD 3995); vol. 3 *Música Iyesa* (LD 3747), vol. 4 *Música Arará* (LD 3996); vol. 5 *Tambores Yuka* (LD 3994); vol. 6 *Fiesta de Bembé* (LD 3997); vol.7 *Tumba francesa* (LD 3606); vol. 8 *Toque de Güiros* (LD 4483); vol. 9 *Congos* (LD 4493); vol. 10 *Abakuá* (CD 0744). [*Antología de la música afrocubana*, COL 0011, EGREM, 2006]

Cantos y toques de Santería (CD 090), Artex, 1994.

Cantos de congos y paleros (CD 091), Artex, 1994.

Lázaro Ros, Orisha Aye. Colección discográfica. Unicornio. Producciones Abdala, 2001.

Ta Makuende Yaya. La fiesta de San Antonio y el kunfuiti (CD-DVD 049), Bis Music, 2013.

María Elena Vinueza González: Musicóloga y pedagoga ecuatoriana radicada en Cuba desde 1962. Máster en Música, mención Musicología por la Universidad de las Artes, ISA. Desde 1996 es Directora de Música de la Casa de las Américas y de su revista *Boletín Música*. Profesora titular de la Universidad de las Artes, ISA y de la Maestría en Gestión del patrimonio documental de la música del Colegio Universitario San Gerónimo, Universidad de La Habana.

Cita recomendada

Vinueza, María Elena. 2021. "La jerarquía del tambor en la narrativa sonora de Cuba". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 25 [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 (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES