

Sin diana no hay guaguancó:
caracterización musical del guaguancó al estilo matancero y habanero.

Trabajo de grado para obtener el título de Licenciada en Música

Nicole Alexa Socha Domínguez

1030698995

Asesor Específico: Andrés Florez

Asesor Metodológico: Manuel Hernandez

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá

2024

AGRADECIMIENTOS

Primero agradecer a mi madre por el apoyo, la confianza y dedicación en cada momento, por su infinito e incansable amor. A mi padre por creer en mis capacidades para lograr mis metas, por su cariño y paciencia. A mi hermana por escucharme, sostenerme y comprenderme incondicionalmente. A toda mi familia por apoyarme en cada paso.

Gracias a Juan Florez por animarme y acompañarme con tanto amor, a mis amigos por permitirme crecer musical y personalmente junto a ellos.

Al maestro Javier Riveros y al semillero Sabor Caribe, por sembrar en mí el deseo y la pasión por investigar y enseñar.

Gracias a Cuba, a Don José y su familia por acogerme y cuidarme como una hija, a Patricia por ser amiga y compañía, a Cary por abrirme las puertas de su corazón y su casa, a Lázaro por la complicidad, a María Elena Vinuesa por su tiempo, amabilidad y conocimiento.

Por supuesto a Descendencia Rumbera, a esmeralda y todos los músicos que con amabilidad, alegría y paciencia me recibieron y enseñaron. A Los Muñequitos de Matanzas por compartir su preciada música y conocimiento en la sencillez de un escalón, a Pelladito por su exigencia y sinceridad, a Elias por su labor y sencillez, a Abel por su entrega, a Yuliet Abreu por permitirme conversar, reír y conectar. A los Maestros Fabio Ortiz y Rafael Lozina por su tiempo, paciencia, humanidad y la desbordante pasión por la música. A Cuba por la música tan fascinante que emana, a la rumba por abrazarme y llevarme a instantes inexplicables.

A la Universidad Pedagógica Nacional por permitirme continuar mi sueño, a la Maestra Silvia Ortega por ver más allá de mis miedos, al maestro Manuel por su ayuda y comprensión, al maestro Andrés y a todos los que me formaron para lograr mis más profundos retos personales y profesionales.

TABLA DE CONTENIDO

1.	Planteamiento del problema.....	17
1.1.	Resumen.....	17
1.2.	Delimitación del problema.....	17
1.3.	Pregunta de investigación	19
1.4.	Objetivos.....	19
1.4.1.	Objetivo general.....	19
1.4.2.	Objetivos específicos	19
1.5.	Justificación	20
1.6.	Antecedentes	21
2.	Marco teórico.....	24
2.1.	Historia de la Rumba cubana	24
3.	Antecedentes de la rumba	31
3.1.	Lo africano.....	31
3.2.	Cultura Yoruba/Lucumí.....	33
3.2.1.	Los Batá	39
3.2.2.	Tambores iyesa	42
3.2.3.	Güiros/chekerés/abwe	43
3.2.4.	Bembé	44
3.2.5.	Características vocales	45
3.3.	Cultura Bantú-Congo.....	46

3.3.1.	Makuta	49
3.3.2.	Kinfuiti	50
3.3.3.	Tambores de Yuka	51
3.3.4.	La conga y el tambor Bocú	52
3.4.	Carabalíes- Abakúa/Ñáñigos	55
3.4.1.	Tambores de primera orden	57
3.4.2.	Tambores de segunda orden- Biankomeko	58
3.5.	Sobre mas tambores y culturas	60
4.	Sobre el aporte hispánico a la rumba	62
5.	Características musicales de la rumba cubana	65
5.1.	Sobre los complejos genéricos	65
5.2.	Proceso evolutivo de la rumba/protorrumbas	67
5.2.1.	La Rumba Rural	70
5.2.2.	La rumba urbana, de cajón o de solar	71
5.2.3.	Otros tipos de rumba	72
5.3.	Algunas variantes de la Rumba	73
5.3.1.	Guarapachangueo	73
5.3.2.	Columbia	73
5.3.3.	Yambú	74
6.	El Guaguancó	76
6.1.	Los coros de guaguancó	76

	10
6.2. Características musicales del guaguancó	77
6.2.1. En lo vocal	78
6.2.2. En sus tambores	81
6.2.3. En su clave	82
6.2.4. En el shekere y catá.....	86
6.2.5. En el baile	86
6.3. Algunos exponentes de la rumba	88
7. Marco metodológico	89
7.1. El método inductivo y su aplicación a la etnomusicología.....	93
8. Etapas de investigación.....	96
8.1. Recolección de información	96
8.1.1. Observación	96
8.1.2. Cuaderno de campo.....	96
8.1.3. Entrevistas.....	97
8.1.4. Transcripción musical.....	98
8.1.5. Fotografías, grabación de video y audio.....	98
9. Resultados.....	99
9.1. Antecedentes de la rumba cubana.....	99
9.1.1. Etnias en Cuba	99
9.1.2. Música ritual y rumba	103
9.2. El público y la rumba.....	107

9.2.1.	El ambiente	111
9.3.	El guaguancó.....	¡Error! Marcador no definido.
10.	Analisis musical comparativo del guaguancó.....	114
10.1.	Morfología	114
10.2.	Baile del guaguancó.....	117
10.3.	Transcripciones.....	117
10.3.1.	El guaguancó habanero y sus patrones rítmicos	117
10.3.2.	La clave.....	119
10.3.3.	El catá.....	119
10.3.4.	El chekeré.....	120
10.3.5.	Salidor o tumbador.....	121
10.3.6.	Tres dos o tres golpes o conga	121
10.3.7.	El quinto.....	122
10.4.	El guaguancó matancero y sus patrones rítmicos	122
10.4.1.	La clave.....	122
10.4.2.	El catá.....	123
10.4.3.	El chekeré.....	123
10.4.4.	El salidor o tumbador.....	123
10.4.5.	El tres dos, conga o seis por ocho	124
11.	Características estilísticas de cada agrupación	126
11.1.	Los Muñequitos de Matanzas	126

11.2.	Descendencia Rumbera.....	127
11.3.	Los Papines	128
12.	Análisis musical de las Dianas.....	130
12.1.	Análisis vocal general.....	130
12.1.1.	Fonemas en la habana	131
12.1.2.	Fonemas en matanzas	131
12.2.	Los Papines	131
12.2.1.	Diana 1-Tiembla tierra (anexo 9).....	131
12.2.2.	Diana 2 La Chambelona (anexo 10)	133
12.2.3.	Diana 3- Mi quinto (anexo 11).....	135
12.3.	Los Muñequitos de matanzas.....	136
12.3.1.	Diana 4- Oiga Varón (anexo 14).....	136
12.3.2.	Diana 5 La llave (anexo 15).....	137
13.....		138
14.....		138
15.	Conclusiones.....	139
16.	Bibliografía	141
17.	Anexos	147
17.1.	Transcripción de entrevistas y cuadros de análisis	148
17.2.	Ensayo Descendencia Rumbera.....	149
17.3.	Fotos.....	150
17.4.	Videos	150

17.5.	Ruta de campo.....	150
17.6.	Anexo 1 salidor	7
17.7.	Anexo 2 tres dos Matanzas	8
17.8.	Anexo 3 tres dos Habana	9
17.9.	Anexo 4 Guaguancó estilo Matanzas.....	10
17.10.	Anexo 5 Guaguancó estilo Habana.....	11
17.11.	Anexo 6 Guaguancó Los Papines	12
17.12.	Anexo 7 Guaguancó Los Muñequitos de Matanzas	13
17.13.	Anexo 8 Guaguancó Descendencia Rumbera.....	14
17.14.	Anexo 9 Diana 1 Tiembla la Tierra- Los papines.....	16
17.15.	Anexo 10 Diana 2 La Chambelona- Los Papines	17
17.16.	Anexo 11 diana 3 Mi quinto- Los Papines.....	19
17.17.	Anexo 12 Diana 4 Blancas Margaritas- Los papines.....	20
17.18.	Anexo 13 Diana 5 En el Balcón Aquel.....	21
17.19.	Anexo 14 Diana 6 Oiga Varón.....	22
17.20.	Anexo 15 Diana 7 La llave	23
17.21.	Anexo 16 Diana 8 La Leyenda Del guaguancó	24
17.22.	Anexo 17 Diana 9 Los Beodos	25

TABLA DE FIGURAS

Figura 1 <i>Multas</i>	25
Figura 2 <i>Árbol raíces de la Rumba</i>	30
Figura 3 <i>Odudúa y Obatalá</i>	36
Figura 4 <i>Tambores Batá</i>	40
Figura 5 <i>Ritual de iniciación de Iyawó</i>	41
Figura 6 <i>Tambores iyésá</i>	43
Figura 7 <i>Conjunto de Chekerés</i>	44
Figura 8 <i>Algunos tambores dundún usados en el Bembé</i>	45
Figura 9 <i>Canto a Elebwa del grupo de origen yoruba</i>	46
Figura 10 <i>Antiguo Catá</i>	48
Figura 11 <i>Tambores Makuta</i>	49
Figura 12 <i>Tambor Kinfuiti</i>	50
Figura 13 <i>Antiguos tambores de yuka</i>	52
Figura 14 <i>Tambor Bocú</i>	54
Figura 15 <i>Ritmo de Conga</i>	55
Figura 16 <i>Tambor Ekue</i>	58
Figura 17 <i>Ekón ñañigo</i>	59
Figura 18 <i>Íreme y conjunto Biankomeko</i>	60
Figura 19 <i>Cucharas y conga</i>	70
Figura 20 <i>Cajones de rumba de los muñequitos de matanzas</i>	72
Figura 21 <i>Clave de yambú</i>	74
Figura 22 <i>Posición velo del paladar</i>	80
Figura 23 <i>Formato musical rumba guaguancó</i>	82
Figura 24 <i>Las claves instrumento</i>	82
Figura 25 <i>Patrón rítmico</i>	83
Figura 26 <i>Compás fuerte del patrón rítmico</i>	83
Figura 27 <i>Adaptación del motivo 6/8 a 2/4</i>	84
Figura 28 <i>Percepción de una célula rítmica como binaria o ternaria</i>	84
Figura 29 <i>Claves binarias y ternarias principales</i>	86

Figura 30 <i>Coreografía del guaguancó</i>	87
Figura 31 <i>Objetos de la religión de santería</i>	101
Figura 32 <i>Íreme</i>	104
Figura 33 <i>Rumba de Santo</i>	107
Figura 34 <i>Casa de Los Muñequitos en Matanzas</i>	112
Figura 35 <i>Entrada a un solar en el barrio Alamar</i>	113
Figura 36 <i>Catá: Jamblock de Los Muñequitos de Matanzas</i>	120
Figura 37 <i>Chekeré actual</i>	121
Figura 38 <i>Tumbadoras de Los Muñequitos de Matanzas</i>	124
Figura 39 <i>Primer Disco de rumba</i>	126
Figura 40 <i>Patricia y yo en concierto de Los Muñequitos de Matanzas</i>	127
Figura 41 <i>Ensayo con Descendencia Rumbera</i>	128
Figura 42 <i>Cajita musical Los Papines</i>	129

TABLAS

Tabla 1 <i>Modelo de cuaderno de campo</i>	97
Tabla 2 <i>Modelo de Entrevista</i>	97
Tabla 3 <i>Modelo tabla individual para video, foto, audio.</i>	98
Tabla 4 <i>Algunas etnias en Cuba</i>	103
Tabla 5 <i>Convenciones</i>	118
Tabla 6 <i>Dianas</i>	130

Planteamiento del problema

1.1. Resumen

La presente investigación busca analizar las características musicales y extra musicales del ritmo guaguancó en sus dos estilos (matancero y habanero) y de la diana presente también en cada estilo, mediante el uso de material historiográfico y un trabajo de campo, los cuales permitan extraer algunas características de su formato musical tradicional tanto del estilo de guaguancó matancero, como el habanero y sus dianas, esto con el fin de evidenciar dichos elementos en transcripciones, análisis musicales, reflexiones, entre otras.

1.2. Delimitación del problema

Este proyecto surge primero de la curiosidad por la improvisación, un elemento que está presente en la interpretación de la música caribeña. Desde el 2018 soy parte de la Orquesta Música del Caribe “OMC” de la Universidad Pedagógica, allí tengo la oportunidad de interpretar una variedad de géneros musicales, además pertenezco al semillero de investigación “Sabor Caribe”¹ en el cual investigamos, analizamos, leemos, tocamos varios instrumentos y conversamos alrededor de toda la música del caribe. Estos lugares y experiencias hacen parte del cómo surge este proyecto y en este caso me quise enfocar en la música popular cubana.

La primera vez que escuche esta música, me transmitió fuerza, energía y pasión, no sabía por qué bailaban de esa forma tan peculiar, ni que decían sus letras. La palabra guaguancó la escuche en letras de canciones salseras y tocando salsa en la OMC, era una sección corta dentro de algunas canciones de salsa y siempre sonaba “tun tun tun tummm”. Luego en el semillero vi documentales y videos de cantos, religiones y muchos fenómenos culturales cubanos, sin embargo, seguía sin entender muchas cosas, ni de su interpretación, ni de su estilo, ni como se toca.

En los exámenes de canto en la Universidad Pedagógica, se canta un género propuesto para cada semestre, al principio lo asigna el docente y al final es más libre, yo elegí para mi recital final interpretar un guaguancó, “Consuélate como yo” en versión de Celeste Mendoza;

¹ Este enlace es del blog del semillero, aquí está cada libreto de los programas de radio grabado y emitido por la emisora de la Pedagógica Radio. En este espacio se habla y se escucha música de muchísimos álbumes del universo caribeño <https://saborcaribe-upn.blogspot.com/>

tema que despertó en mi un interés hacia la investigación de este género musical; Cuando estaba estudiando este tema, me surgieron varias preguntas como, por ejemplo: ¿Cómo variar las melodías vocales de la introducción? ¿Cómo entrar a “tiempo”? ¿Cuáles son los elementos vocales que caracterizan la interpretación de este género? ¿Cómo crear pregones dentro del estilo melódico del género? ¿Cuál es el contexto social y el significado de la letra de este tema? Estas y otras preguntas de creación, ejecución e interpretación me surgieron en la preparación de este tema, para mi recital de canto. Estudié la canción como siempre, la letra, las notas, el estilo, el color de la voz, y yendo a una imitación, pero me sentía incomoda, no lograba la imitación, no podía entrar en el tiempo correcto, no entendía la letra así esta fuera en español.

Me empecé a preguntan cuáles eran las habilidades que debía desarrollar para abordar este género musical, quería hacerlo bien. Podía quedarme con el intento que hice en mi recital, pero definitivamente había algo más allá que el estudio de la letra y las notas. Noté al revisar el video del recital, lo insegura que estaba, no sabía bien lo que hacía, ni que estaba pasando con los instrumentos a mi alrededor, pensé, no es como en la “salsa” que descanso en la melodía, juego con ella, sé dónde entrar, que sigue, que mensaje y que energía proyectar, sé que instrumentos hay y como suenan en cada sección de la canción, en este guaguancó no pude dejarme llevar, ni proponer nada con respecto a la melodía vocal. También pensaba en lo “simple” de la melodía, no era nada del otro mundo. Tal incomodidad y sensación de ignorancia me hizo decidir investigar un poco más, para experimentar una interpretación más fluida y tener un contexto más claro de este género.

Otro punto que quiero destacar es la dificultad rítmica que tenemos algunos estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional al ejecutar células rítmicas con sincopa, contratiempos, compases partidos, acentos en tiempos débiles, y demás características propias de los ritmos afrocaribeños. Esto pienso que debido al poco uso de esta música, en la práctica, investigación, exploración, análisis y en general en nuestra formación musical dentro del aula de clase.

Buscando algunas respuestas, comienzo a escuchar diferentes intérpretes de la Rumba cubana, como lo son: Los muñequitos de matanzas, Celeste Mendoza, Los papines, Yoruba Andabo, Clave y guaguancó, Rumba all-stars. En esta actividad me llamó la atención el contexto social en el que se daba la rumba y como la música contaba todas esas historias cotidianas, también despertó en mí el interés sobre la interpretación vocal de las dianas en el guaguancó y en cómo crearlas, continuando con ese proceso de exploración, la pregunta y estructura del proyecto

se amplía, al acercarme al formato musical donde la diana tiene lugar, me encontré con rumores de dos estilos del guaguancó, además la mayoría de las fuentes sobre la rumba suelen mencionar tres tipos de rumba, dos que surgieron en Matanzas, como lo son el yambú y la columbia y el guaguancó surgido en la Habana, sin embargo, no se menciona que el guaguancó tiene dos formas de ser tocado, al estilo habanero y matancero.

En este punto recordé mi viaje a San Basilio de palenque, donde pude comprender mucho mejor el *Son Palenquero* a través de sus creencias, sus rituales y la música en vivo. Esta experiencia me animo a visitar la Habana y la provincia de Matanzas en Cuba, para realizar un trabajo de campo, que me permita a través de la experiencia y la recolección de información, explorar y conocer, cada estilo del guaguancó, sus instrumentos, sus dianas, sus patrones y en general sus características musicales y extra musicales para desarrollar estrategias y habilidades en el proceso creativo de la obra.

1.3. Pregunta de investigación

¿Cuáles son los elementos musicales y extra musicales que caracterizan a las dianas y a los dos estilos de guaguancó, habanero y matancero?

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivo general

Indagar sobre el género musical rumba cubana y su variación Guaguancó, en sus dos estilos habanero y matancero a partir del trabajo de campo, análisis y estudio de los aspectos históricos, culturales y musicales del formato musical tradicional.

1.4.2. Objetivos específicos

Averiguar sobre la procedencia histórica y cultural que dio lugar al Guaguancó a fin de comprender su origen y su contexto.

Caracterizar los elementos musicales de cada instrumento, con el fin de contrastar musicalmente las particularidades de cada estilo de guaguancó.

Evidenciar los elementos musicales propios caracterizados a partir de los análisis y transcripciones del formato musical tradicional.

1.5. Justificación

El estudio técnico vocal en la Universidad Pedagógica generalmente es encasillado en el contexto del canto lírico y de la música académica. En la práctica vocal y en el momento de adquirir herramientas técnicas en este instrumento, se presenta repertorio en su mayoría europeo (occidental), ya que se considera que tiene mayor complejidad técnico-vocal. Ahora pensemos también en la variedad y riqueza musical de la rumba cubana, de un currulao, una carranga, una cumbia, en la diversidad vocal de timbres, registros, instrumentos, adornos melódicos e improvisaciones. Podríamos considerar estudiar y alcanzar un excelente nivel técnico-vocal y musical por medio de ésta y por qué no en conjunto con la música clásica.

Por supuesto, en el caso de la música “popular” se ha demostrado la exigencia no solo técnico-vocal, sino el desarrollo de una musicalidad integral y una comprensión amplia del panorama musical. Pongamos el caso de Ariacne Trujillo pianista, cantante y compositora cubana. Una voz flexible, un registro amplio y limpio en su ejecución, una habilidad para improvisar única, mientras interpreta el piano de una manera extraordinaria. Dice Ariacne:

Yo soy una mezcla de pasajes clásicos, con los boleristas de Cuba de los años cincuenta, también me pegó muchísimo la nueva trova y la trova tradicional, Pablo, Silvio, de pop, soy una mezcla de muchas cosas. Definitivamente creo que mi estilo es un latin jazz, yo lo pondría como afrocuban jazz. Pero también vocalmente tengo pinceladas de R&B, soul, blues, mezcla ahí medio rara, pero definitivamente el corazón es de música afrocuban (Gómez, N. D. 2020).

Podemos entonces reflexionar sobre “la música académica” y la “música folclórica”, tal etiqueta limita el campo de aprendizaje musical, dejando atrás las divisiones y estereotipos entre una música culta y otra que no lo es, una que es digna de estudiarse y otra que no. Los interesados estudian con libertad la interpretación, la historia, el origen, la población y demás características de varios géneros musicales, también como algunos de estos géneros se entrelazan y construyen el sincretismo musical, sin importar si viene de tradición oral o escrita. Es por eso, que la mezcla de todos esos paisajes sonoros, amplían nuestra visión a nuevos panoramas musicales y nos construyen como músicos integrales.

Por lo anterior este proyecto impulsa el desarrollo de otros trabajos de investigación musical variada, sin calificar o encasillar, además pretende incitar el uso del trabajo de campo como herramienta de investigación y creación artística. Es útil para estudiantes de música de cualquier instrumento que quieran interpretar y/o explorar repertorio de la rumba cubana principalmente la variante del guaguancó en su estilo habanero y matancero.

De igual modo, busca que se aclaren o expliquen algunos conceptos usados en la práctica de este género musical, puesto que en la búsqueda de información de varios de estos conceptos básicos usados en el guaguancó, como por ejemplo la “diana”² cubana, en muchas ocasiones no se encuentra directamente su significado, en algunos proyectos de investigación sobre el guaguancó no se reconoce y en ocasiones no se menciona la palabra “diana”, esta se reemplaza con improvisación de carácter vocal, sin embargo, según el musicólogo Jesús Gómez Cairo, estaríamos hablando de una función y sección dentro de la forma de Rumba Guaguancó, con una riqueza ritmo-melódica que establece la tonalidad de toda la canción. Asimismo, sobre los estilos del guaguancó.

Como Licenciada en música, considero pertinente realizar este proyecto, ya que visibiliza la diversidad musical, le da el lugar e importancia al estudio de las músicas tradicionales dentro de los espacios educativos y académicos, formándonos y formando músicos integrales, conscientes de nuestra identidad ancestral y de nuestras raíces. En este caso la rumba cubana, declarada patrimonio inmaterial de la humanidad.

1.6. Antecedentes

Se tomaron como referencia los siguientes proyectos de grado de diferentes universidades.

En la Universidad de Queensland, elaboraron un documento de actas del simposio de posgrado de la QCGUP en 2014, entre ellas la del australiano Gay Bryant “*Cuban Folkloric Rumba applied to Jazz Big Band Composition*”, en la cual explora la adaptación e interpretación de estilos de rumba folclórica cubana para un formato de big band, además recurre a entrevistar músicos y musicólogos cubanos para recopilar información sobre los estilos musicales

² Precisamente la primera sección es llamada la “diana”. El musicólogo Jesús Gómez Cairo menciona que esta se ejecuta a manera de “lalaleo”, utiliza giros y melismas con similitudes al canto andaluz, también dice que son llamados cantos campesinos y resalta el principio de improvisación por parte del solista, lo descriptivo de los textos, y la decimas como forma poética utilizada. (Cairo, 1997)

mencionados, incluye en las adaptaciones elementos rítmicos de las tres variaciones de rumba, además de nombrar “la diana” como sección común dentro de la estructura musical de ellas, Bryant enuncia:

La diana introduce fragmentos del material melódico que se va a utilizar y establece la zona tonal mediante el uso de terceras, sextas y octavas diatónicas. El canto presenta ese material en frases de 4 compases que tienen contornos y secuencias más complejas. El coro es una sección de llamada y respuesta de 2, 4 u 8 compases (Bryant, 2014, p. 19) ³.

La monografía de la Universidad Pedagógica Nacional en 2023, por el bajista Juan David Florez “*Timba cubana: aportes a su caracterización a través de una perspectiva compositiva (Obra: La piruja)*” en el cual indaga sobre los elementos técnico-musicales e históricos de la timba cubana y sobre el proceso creativo de un individuo. También realiza el análisis de tres obras de timba, reuniendo así las particularidades del ritmo, melodía, armonía y orquestación, dando como resultado una composición con todos los elementos del estilo adquiridos mediante la investigación.

El proyecto de grado de la Universidad Pedagógica Nacional, por el flautista Jonnatan Villegas Huertas en 2021 “*Danzón y pachanga a propósito de la creación (Obra: Dos estilos pa’ gozar)*” su trabajo se enfoca en tres aspectos: la creación, lo histórico y el análisis. Además, desarrolla un trabajo compositivo, producto de un proceso creativo. Realiza una búsqueda musical e histórica sobre la música del caribe y los estilos de danzón y pachanga, que determinan ciertos parámetros para la composición.

De la Universidad de Montreal, el proyecto *Music’Oriente : Appréhender l’expérience d’un stage de musiques cubaines à Santiago de Cuba* en 2015 por Catherine Harrison-Boisvert, una investigación etnomusicológica de la experiencia de un grupo de turistas que participaron en la edición 2014 del taller Music’Oriente, centrado en el aprendizaje de la música cubana en Santiago de Cuba, allí se realiza por medio de un trabajo de campo un análisis de la dimensión experimental de la práctica musical, usando como herramientas videos y entrevistas.

³ Traducción propia

Por último, también de la Universidad de Montreal la tesis “*Organologie, rythmes et scène musicale actuelle de Palenque*” de Isabel Almario Vásquez en 2021, quien realiza un trabajo de campo por San Basilio de Palenque, donde estudia la organología de los instrumentos, sus orígenes, técnicas y estilos de fabricación e interpretación, un estudio de repertorios tradicionales y modernos, bailes respectivos y las principales bases rítmicas con el fin de situar estas prácticas. Menciona que este ejercicio de investigación surge de la preocupación de la falta de fondos e interés nacional por Palenque, lo cual ocasiona que los estudios centrados en la música de Palenque sean pocos.

Marco teórico

Tener en cuenta que la información presentada a lo largo del documento, tienen algunos audios de referencia en hipervínculos para acompañar la lectura.

2.1. Historia de la Rumba cubana

“la historia de la rumba es la historia del negro en Cuba, de la marginación, la explotación, la opresión.” (Argyriadis, 2006, p. 262)

La palabra rumba se identifica con otros vocablos afroamericanos como tumba, macumba, tambo, cuyo significado era fiesta, donde convergían colectivamente los grupos más explotados de la población (Rodríguez et al., 2023).

La rumba como concepto general, Es un “complejo musical, danzario, coreográfico y literario”(Radamés & Martínez, 1997). Nace dentro de las poblaciones marginadas, predominantemente negra y mulata, específicamente en los solares de los puertos de Matanzas y La Habana, aparece como una creación popular donde un grupo de personas, se reúne en el barrio del puerto o aceras de los barrios o en el patio de un solar, los cuales son inmuebles subdivididos en un gran número de pequeñas viviendas alrededor de un gran patio central, (parecidos a los barracones⁴ en las plantaciones, lugar donde encerraban a los esclavos.) con un buen Ron, instrumentos de percusión u objetos improvisados, inician la fiesta (Roy, 2003). La Rumba es música para divertirse, de entretenimiento colectivo. Una fiesta creada por africanos y sus descendientes, sin excluir la población blanca que compartía circunstancias sociales en los niveles más bajos de la sociedad clasista colonial (León, 1984).

Con respecto a su origen es relevante mencionar la trata esclavista en las Américas, la cual comenzó en el área del Caribe, cuando los primeros colonizadores necesitaron ayuda manual en el establecimiento de las primeras colonias y en los primeros intentos de agricultura y comercio. Como los indígenas no eran aptos para estas actividades, trajeron esclavos de la costa occidental del África, eran de la sub-familia sudánica, que se encuentra desde Senegal hasta la

⁴ El barracón es por tanto la respuesta a un supuesto delito “el robo del tiempo”, que es una de las principales mercancías que controlan los regímenes disciplinarios. Una mercancía que el esclavo puede robarse a sí mismo solamente si pensamos que no es su tiempo sino el del amo, el que gasta. (Camacho, 2020)

frontera entre Nigeria y Camerún, y de la sub-familia bantú, que se encuentra desde Camerún hasta la frontera entre Angola y Namibia (Megenney, s. f.).

Las tradiciones africanas comienzan a arraigarse en Cuba en el siglo XVI con la llegada de negros de la familia sudánica, ya que los portugueses, que controlaban la mayor parte de la trata en esta época, comenzaron a traerlos de esta parte de la costa africana (Megenney, s. f.).

Es importante señalar que desde principios del siglo XIX Matanzas contó con cabildos⁵ de esclavos africanos, eran cabildos negros que congregaban gentes procedentes de una misma tribu, una táctica de las autoridades para evitar cualquier brote de solidaridad y propiciar la continuidad de las hostilidades intertribales. Es así como los cabildos se convirtieron en refugios culturales de africanía. Con el tiempo, esa africanía elaborada y transformada con creatividad extraordinaria modificó la sociedad en varias regiones. En la rutina y en la fiesta, en lo sagrado, lo profano y en lo fúnebre (de Friedemann, 1990)

Poco a poco las prácticas rituales fueron permitidas solamente durante los días festivos, este maridaje constituyó uno de los factores principales que influyeron en la intercomunicación de la cultura africana y la española.

Figura 1 Multas

«En 1890 \$ 5 (cinco) pesos de multa a don Pedro Pérez, vecino de la calle Jovellanos, n.º 72, por haber ofrecido en su morada una fiesta de tambor y canto acompañada de gran escándalo y quejas de los vecinos» (1).

«En 1893 son detenidos en el solar de la calle Manzano n.º 251, después de salir sin autorización tocando cajones y bailando rumbas ñañigas por las calles, un grupo de pardos y morenos de ambos sexos» (2).

Fuente: (Martínez & De la hoz, 1977)

Más adelante y con la abolición de la esclavitud en 1886 (Morejón, 2016), una serie de inconvenientes al interior del país, generados por problemas de desarrollo económico, la poca participación gubernamental y el comercio limitado para los cubanos, se producen una serie de guerras en busca de la separación de Cuba como colonia española, la guerra hispanoamericana⁶

⁵ La legislación colonial impuso el reagrupamiento de los esclavos nacidos en África, los bozales, dentro de los cabildos, unas estructuras dentro de las cuales estaban autorizados a practicar sus tradiciones. Tanto en plantaciones como en las ciudades, sus celebraciones seguían estando sometidas a estricta vigilancia. (Roy, 2003, p. 14)

⁶ Una de las causas de la guerra hispanoamericana fue la filosofía imperialista reinante en los Estados Unidos y conocida popularmente como la del "Destino Manifiesto". La creación de esta filosofía del Destino Manifiesto tuvo su origen alrededor de 1840, su renacimiento tuvo lugar unos cuarenta años más tarde impulsado por el profundo impacto que tuvieron las teorías de Charles Darwin sobre el pensamiento y desarrollo intelectual del siglo diecinueve. La teoría evolucionaria de Darwin, basada en la supervivencia de los más aptos, fue adaptada política y

que con el triunfo de los Estados Unidos sobre España en 1898, Estados Unidos toma la isla y establece La República de Cuba en 1902 (Casellas, 1965).

En ese marco, los antiguos esclavos tomaron rumbos diversos, unos siguieron atados a la tierra como cortadores, otros de artesanos en las ciudades, otros no tuvieron más remedio que ofrecerse en los muelles del naciente puerto como cargadores, ya en las calles de la ciudad, en los barrios de Simpson y La Marina, el primero, crecido alrededor de la estancia de un norteamericano (de ahí el nombre); el segundo, zona de almacenes y comerciantes que después de un incendio gigantesco acaecido en el último cuarto del siglo pasado, se convirtió en núcleo urbano de población negra mayoritaria, algunos músicos, con cajones, parches e instrumentos elementales, empezaron a interpretar las formas nacidas de la fusión de lo africano y lo español. Entre ellas, la rumba, formada por las siguientes manifestaciones: columbia, bandos, yambú y guaguancó (Martínez & De la hoz, 1977).

Geográficamente la rumba surge en la zona occidental de Cuba, principalmente en Matanzas y La Habana. También en pueblos y algunas ciudades como Guanabacoa, Güines, Unión de Reyes y partes de las provincias Pinar del Río, Cienfuegos y Santa Clara (Simarra, 2017). En sus inicios fue columbia, un baile y toque de carácter profano, típico de las zonas rurales donde el negro una vez libre se estableció como jornalero. Se advierten en sus raíces acentos de la música de origen congo y gangá, gran parte de los esclavos provenían de dichas nacionalidades africanas. Enumera también Raúl Martínez Rodríguez “carabalí, arará, gangá, congo, lucumí, mandinga, mina, etcétera”, y agrega, “pero de todas esas culturas traídas de África las que más influyeron en la rumba matancera fueron las de origen Congo y Gangá”. (Martínez & De la hoz, 1977). Es decir que la Rumba sintetiza diferentes elementos africanos, en ella confluye todo.

Según Argeliers León, la polirritmia de la Rumba proviene de la secularización de los ritmos religiosos africanos, donde la música y la danza tienen un papel fundamental en los ritos llegados de África, por lo cual los percusionistas, en su mayoría vinculados en prácticas religiosas yoruba, Abakuá, Santería, Palo Monte, etc. utilizaban sus conocimientos musicales sagrados para la animación de fiestas profanas (León, 1984).

económicamente por intelectuales como John Fiske, Josiah Strong y John Burgess. Estos escritores sostenían la proposición de que la raza anglosajona era superior a las demás y que estaba destinada a colonizar y a civilizar el mundo. (Casellas, 1965, p.59)

Por otra parte, el musicólogo Leonardo Acosta está de acuerdo con Fernando Ortiz, quien halló ciertos antecedentes de la rumba en los toques y bailes de yuka y Makuta, también en la danza popular Caringa o calinda que bailaban los esclavos. “Relacionan la Calinda con el fandango, la zarabanda, la bambula, la gayumba, el zarambeque, el chuchumbé y otras danzas de los oscuros siglos coloniales americanos” (Acosta, 2007). La Rumba es entonces una nueva síntesis, con antecedentes en ese folklore de la plantación, dice Argeliers que en la rumba actual hay elementos de diferentes etnias, donde los congos y bantúes predominan, sin embargo, también están presentes las influencias yoruba y abakuá, entre otras.

Otros antecedentes que menciona Argeliers León, son los toques de palo de carácter religioso, dice Acosta “no es casual que muchos rumberos famosos sean paleros”. También en la estrecha conexión de la rumba con el género Conga en la Habana “como lo prueba el hecho de que las más populares comparsas del carnaval habanero fueron encabezadas por rumberos famosos como Chano Pozo (Los Dandys), Santos Ramírez El Alacrán y Silvestre Méndez (Las Jardineras), entre otros (Acosta, 2007).

“Está comprobado que casi nada surge de una sola fuente, ni nadie crea nada por sí solo. Todo proviene, por lo general, de un proceso en el cual puede haber una figura central o varias” (Acosta, 2007, p. 79).

Sobre la interacción entre formas y tipos de arte popular, existen varios estudios hechos por el musicólogo Cubano Fernando Ortiz, quien introdujo el término “transculturación”. Con anterioridad a este fenómeno se le llamaba Aculturación, concepto proveniente del inglés (aculturation), el cual fue usado para denominar el tránsito de una cultura a otra. Sin embargo, Ortiz consideró este término inadecuado, ya que se trata de un vocablo etnocéntrico⁷, el cual considera que es el indio, el inmigrante el que debe adquirir una nueva cultura, por ello Ortiz propone el termino transculturación, proceso en el cual se da y se recibe, en el que ambas partes resultan modificadas. Lo describe también como una transición entre dos o más culturas activas, cooperantes y contribuyentes.

⁷ "vocablo etnocéntrico con una significación moral", que resulta inconveniente para la ciencia por sus implicaciones etimológicas. La aculturación presupone que es el inmigrante (o el colonizado) el que debe aculturarse, el que adquiere una cultura, al entrar en contacto con Occidente (Ortiz, 2002 p. 125).

Menciona Ortiz en su libro *El Engaño de las Razas*” que hay tres momentos en dicho proceso, el primero lo denomina desculturación, que es el desarraigo de la cultura originaria, la segunda es aculturación, imposición de la nueva cultura y la tercera transculturación, la creación de nuevos fenómenos culturales. Incluso Ortiz lo compara con la genética, dice:

Toda herencia humana es un fenómeno binario. Dos producen un tercero que nunca es igual a sus progenitores. La función genética no es reproducción sino coproducción [...] la herencia es el resultado de cierto número de factores genéticos susceptibles de combinaciones innumerables (Ortiz, 2001, P. 500).

Ortiz agrega que en la transculturación existe siempre momentos de dominación y violencia, como lo fue la década de los 90 un momento crítico para la población cubana, que un día amaneció desabastecido, los escaparates de las tiendas vacíos y la población sumida en el desconcierto. Desde luego una etapa de incertidumbre que fue bautizada con el nombre de “Periodo Especial”. La desaparición de la Unión Soviética y del Consejo de Ayuda Económica Mutua (CAME), principales mercados exteriores y proveedores de la isla, unida a la ineficaz estructura económica cubana y a la continuación del embargo norteamericano sumieron a Cuba en su mayor crisis del siglo pasado (Fuarros, 2005).

También es importante mencionar el proceso que surge de la imposición de lo católico sobre lo africano, en el cual se asigna un orisha africano a los santos católicos, esto con el propósito de seguir venerando a sus orishas, rescatar y mantener su cultura religiosa, sin levantar sospechas, a este suceso, se le llama sincretismo. En la sociedad colonial cubana existió el catolicismo como religión oficial, pero por otro lado la religiosidad popular, llena de animismo, supersticiones y creencias mágicas, las cuales se mezclaban con elementos católicos, africanos y supervivencias de la religión aborígen, estas manifestaciones se interrelacionaron y mezclaron entre sí, reajustándose a las condiciones precisas de cada país (Ortiz, 2002) dice Ortiz también:

El sincretismo de las creencias africanas entre sí y con el catolicismo, dio lugar a la aparición de las religiones sincréticas de origen africano, de las cuales las principales y más extendidas son la Regla de Ocha o santería, de raíz yoruba, y la Regla de Palo Monte, del tronco bantú. Otras expresiones sincréticas menos

extendidas son la Regla Arará, la Sociedad Secreta Abakuá y el vodú, este último procedente de Haití (Ortiz, 2002, p. 21).

La Rumba no es la única expresión sincrética que apareció en estos barrios populares a finales del siglo XIX. Al mismo tiempo, surgió en el occidente de Cuba, la Danza proveniente de la Contradanza, Así podemos leer en un artículo de la prensa conservadora cubana, publicado en los años 1880, la frase siguiente: "Desde hace algún tiempo, hemos leído de la supuesta defensa de la Danza cubana y el Danzón, como géneros cubanos, y que son solo degeneraciones del Tango africano" (León, 1984).

Es así, como el intercambio entre los elementos religiosos aborígenes, hispanos y africanos, formaron una nueva religiosidad, dicho proceso permitió la pérdida de algunos rasgos propios, pero también el surgimiento de nuevos componentes. Todo esto fue indispensable para el proceso de transculturación, explica Ortiz:

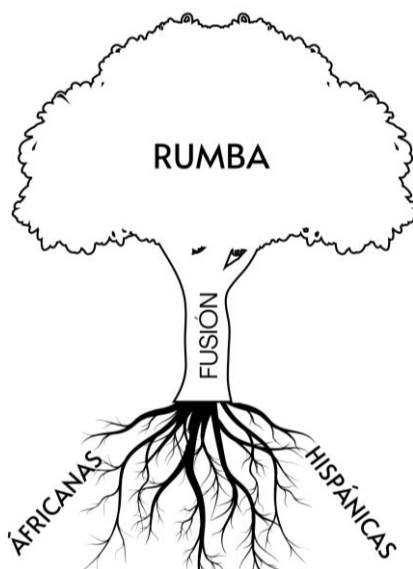
En África, Elegua es el dios erótico, pero en Cuba parece haber olvidado ese carácter. Acaso porque ya su ritualismo de fertilización ha perdido su función social, dado el régimen de vida económica a que tuvo que ajustarse el negro africano, tan distinta de la de allende (...) En Cuba hubo que prescindir de la pantomima copular, como de los ritos judiciales, la circuncisión, el sacrificio humano y otros elementos de la ritualidad religiosa y social que no se podían amalgamar con el sistema de la sociedad cubana. Proceso necesario y simultáneo de desculturación o abandono de ciertos elementos de las culturas afrooccidentales o negras y de aculturación o acomodamiento a ciertas exigencias de las culturas eurooccidentales o blancas para lograr por síncretismo la transculturación, o proceso de transición, readaptación o reajuste en otra cultura, la cubana o mulata, de nueva creación (Ortiz, 1945, p. 222,225).

Continuando con esta interacción de elementos, Argeliers León menciona, que en la Rumba no se produce una secularización de un baile de changó, ni la del baile de palero, ni de Makuta, ni íreme abakuá, no se trata de un préstamo de estos bailes a una nueva circunstancia, sino que la rumba tomó movimientos, gestos y como tal los rasgos culturales que dejaron estos bailes. Dicho análisis dio paso a una nueva síntesis, descomposición que logró su reintegración y

se manifestó en una nueva versión, así mismo, en esta versión intervinieron otras formas de baile que llegaban al pueblo, las cuales también se reintegraron. Por eso: “la rumba no es caricatura o replica deformada de los elementos originales, sino una nueva expresión con la que el pueblo ha asimilado de estos” (León, 1984, p.152).

Dice el musicólogo Helio Orovio “Detrás de eso está el barrancón, está la plantación y esta todo el mundo del azúcar”, por ello durante mucho tiempo la Rumba se consideraba una música marginal, de lo más bajo en la escala social de la población, ya que como se mencionó anteriormente fue cultivada por negros de origen africano (esclavos). Él la considera un género esencial dentro de la música cubana, un género que es raíz de toda la música cubana (Argyriadis, 2006).

Figura 2 *Árbol raíces de la Rumba*



Fuente: Elaboración propia

De la imagen anterior podemos sintetizar entonces, que la Rumba surge de la fusión de raíces africanas e hispanas, por ello más adelante hablaremos de algunos aportes correspondientes a cada raíz y el proceso evolutivo de la rumba.

Antecedentes de la rumba

en mi caso personal y a mi edad Como decía Borges, podrá gustarme o no cualquiera de esas nuevas modalidades o corrientes, pero luego de vivir -y a veces padecer- tantas nuevas ondas e incluso tomar parte en varias de ellas como músico, prefiero analizarlas desde la perspectiva de sus antecedentes, sin despreciar ni sobrevalorar a ninguna. *Porque todo empezó antes de lo que se cree.* (Acosta, 2007, p. 15)

Es relevante resaltar en este apartado de antecedentes, las poblaciones indígenas reducidas al estado de esclavitud desde el nacimiento de la Colonia, que se usaban para extraer y lavar el oro, razón por la cual quedaron diezmadas en unas cuantas décadas. Por este motivo apenas encontramos rastro de ellas en el terreno musical. Algunos de los cronistas españoles, mencionan instrumentos usados en las fiestas indígenas: Calabazas vaciadas y rellenas de granos como las maracas o incluso el mayohuacán⁸, tronco de árbol, vaciado y percutido con unos palitos de madera. Estos instrumentos también existían en África y los primeros esclavos africanos que coexistieron en la isla con los indígenas supervivientes en el siglo XVI, los utilizaron porque les eran familiares (Roy, 2003).

3.1. Lo africano

Todo absolutamente todo lo que hace, dice piensa el hombre negro se desarrolla dentro de una dimensión estrictamente religiosa. Quien no comprenda esto, no podrá comprender acerca de las deidades, las oraciones y los diferentes rituales de las sociedades (Giraldo, 2002, p. 95).

Cuba es un país, que mantiene vivas las cosmogonías africanas, los rituales y prácticas culturales asociados a ellas. Esta herencia africana empapa toda la cultura cubana, una de las fuentes de las que se nutren las músicas populares. Un saber que se transmite y modifica de generación en generación desde la época de la esclavitud, en cual los cantos, danzas e instrumentos, se desarrollan en una visión donde los muertos están presentes entre los vivos y no

⁸ Una historia que se remonta a los indígenas con sus tambores Mayohuacán. Después llegaron oleadas de negros esclavos africanos que reprodujeron sus tambores y dignificaron la identidad nacional. (*EcuRed*, 2010)

existe división de lo sagrado y lo profano, ya que los actos sociales *son inconcebibles fuera de su dimensión sagrada* (Roy, 2003).

Dice Acosta “el son presenta un mayor grado de transculturación euroafricana mientras la rumba sobre todo en su aspecto danzario y su instrumental nos resulta más apegada a las raíces africana”(Acosta, 2007). Sin duda los cantos y el baile de la música africana constituyen factores antecedentes en la música cubana, por medio de migraciones sucesivas de diferentes procedencias, estos aportes directos terminaron con las últimas entradas de esclavos anteriores a la abolición de la esclavitud, algunas clandestinas que siguieron hasta un poco más adelante.

Teniendo en cuenta la incorporación de negros esclavos desde los primeros momentos de la colonización, dichas culturas africanas se reintegraron en Cuba, sufriendo cambios por consecuencia de las circunstancias económicas y de las relaciones sociales, de cada época o ciclo económico en el que se ubicará el esclavo. (León, 1984)

La expresión musical de los negros funciona por medio de los acentos aproximados a la palabra, es decir el acento prosódico⁹, Todo lenguaje africano tiene varios vocablos para expresar “el tamboreo” por medio de onomatopeyas de los ritmos más frecuentes. ellos han denominado al automóvil, no por sus características físicas, sino por el sonido que emite el motor “A los hombres blancos los negros del África Central los llaman *Uatukukutu*, por el ruido que hacen sus fluviales barcos de vapor y *utampa-tampa* dicen a los soldados, por el acompasado ruido de su marcha” (Ortiz, 1993).

Para comprender las músicas rituales traídas por los esclavos llegados a tierras americanas, generalmente se estudian los diversos orígenes de aquellos. En los tiempos de la colonia, la administración española utilizaba el término “nación” para denominar a los principales grupos que se consideraba procedentes de una misma etnia o zona lingüística. Se agrupaban bajo nombres genéricos y superficiales, como *lucumí*: asociado con *yoruba*, *Congo*: asociado con *bantú* y *carabalí*: que procede del *Calabar*, sin embargo, estas clasificaciones eran equivocadas o se referían solo al nombre del puerto donde embarcaban a los africanos capturados. (Roy, 2003).

⁹ la prosodia estudia la entonación, el acento y el ritmo, que incluye a su vez timbre, pausas y velocidad de elocución. El análisis de los rasgos prosódicos de los sonidos de una lengua permite caracterizar los fenómenos suprasegmentales de la misma. Los rasgos fonéticos que se estudian son el tono, la intensidad y la cantidad. La unidad significativa mínima determinada por un rasgo prosódico se denomina prosodema. Los prosodemas son unidades abstractas que se realizan de modo distinto en cada lengua. También se establecen patrones acentuales, patrones de entonación y patrones rítmicos, que constituyen los esquemas prosódicos generales. (Cabré, 2012)

Por último, es relevante hablar del “magara” la fuerza del yo y/o la esencia, que recibe el africano desde su nacimiento por el hechicero. El magara está presente tanto en las cosas animadas como inanimadas, el negro posteriormente desarrolla el conocimiento de los magaras, para apropiarse y enriquecer sus fuerzas vitales, “es por eso que el negro no siente el menor reparo en admitir en su patrimonio todos los magaras de la divinidades extranjeras” (Giraldo, 2002, p. 95). Para comprender la Magarización que el negro hace de la música y los instrumentos musicales de otras culturas, cita Giraldo “La aparente facilidad con que los negros se dejan catequizar en las otras religiones ya tiene su explicación. En realidad lo que hacen es asimilar magaras para dominarlos y usarlos según sus propias necesidades” (Zotti, 1974, como se citó en (Giraldo, 2002). Los dioses en África aman, odian, luchan y se mueven al ritmo del tambor, también protegen y guían el camino de los hombres con su Aché¹⁰. Una de las formas de invocarlos es por medio de la música.

Por lo anterior, la música y la danza son expresiones vitales para el africano presentes en cada instante de su vida. Las fuentes escritas son escasas en Cuba y solo aparece citada de manera parcial la participación del negro africano y sus descendientes criollos en diferentes manifestaciones, incluso en las no religiosas. “Pero, por fortuna, quedó la tradición oral para mantenerlas y transmitir las a sucesivas generaciones” (Tienda, 2013, p. 8).

A continuación, se mencionarán algunos elementos musicales de las músicas rituales africanas, que sin duda son precedentes de la Rumba cubana.

3.2. Cultura Yoruba/Lucumí¹¹

Llamada colectivamente en Cuba como Lucumí, legaron como esclavos a las Américas a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, sus elementos culturales son los que más se han mantenido y extendido en Cuba, por su dominio de aspectos organizativos de sus cultos originarios, sus constantes aportes culturales y por ello la preferencia de los amos por usarlos en servicio doméstico y trabajos industriales, lo que hacía que ejercieran predominio. (León, 1984).

¹⁰ Ashé, palabra muy usada en ceremonias rituales de santería y Regla de Ocha, tiene diferentes formas de escritura, pero semánticamente posee un mismo sentido. En la religión yoruba dicese "Ashé", en portugués "ASHE" y en la afrocubana "Aché" significa todo lo bueno, es un don de virtud concedido, es poder, suerte, energía, fuerza, etcétera. Según Lázara Menéndez, en Estudios Afrocubanos, t. II, expresa que Ashé es un don virtud, concedido por Olodumare y Olofi y todos los Achés a ciertas personas que tengan santos asentados o no, para ejercer un poder o posesión determinada (Fernández, 2002, p. 128)

¹¹ Los yorubas “nagô” en Brasil, o lucumí en Cuba, (Lima, 2016, p. 79).

El área cultural yoruba abarcaba Nigeria y el este de Benín, incluyendo todo el Reino de Ketu, una de las localidades más importantes en la historia de la minoría yoruba de Benín, ya que fue la capital del reino de Ketu, un reino yoruba que fue fundado en torno al siglo XV (Roy, 2003).

Las agrupaciones yoruba, sus descendentes criollos, mestizos y blancos que practicaban estas creencias, se organizaron de acuerdo a la estructuración de la religión que profesaban: la regla ocha¹² “Nombre colectivo con que los yoruba designan a las divinidades de su panteón religioso” (León, 1984). Dice Roy, que se refiere a su sistema culto: regla de ocha ifá, más conocido como nombre de santería: en alusión al supuesto sincretismo con la religión católica, Roy menciona que hay cierta correspondencias entre deidades africana y santos católicos, pero que a través de la música se puede ver que la influencia católica es prácticamente inexistente, a no ser en forma particular, los cultos cruzados en los que interviene por ejemplo la lengua española (Roy, 2003).

Para conocer un poco más del contexto donde intervienen las funciones rituales y sociales de la música, el maestro Luis Giraldo en su artículo “*La religión yoruba- lucumí y su presencia en la música afrocaribeña*” habla sobre el panteón religioso africano, sin embargo, antes de citar a Giraldo, es importante aclarar que sobre esto hay muchas versiones sobre su historia y su orden.

Por ejemplo, la investigadora, etnóloga y narradora Cubana Lydia Cabrera, escribió varios libros en los cuales rescata las creencias y prácticas religiosas traídas a Cuba por los africanos, la mayoría de historias coleccionados por la maestra Lydia son de origen yoruba. Sobre una de sus obras, *Cuentos Negros de Cuba* (1993), hay un artículo académico en cual se cita algunos dioses y diosas mencionadas en cada uno de los cuentos del libro:

Así es como, en esta recopilación (Miami: 1993), irradia esta luz mágica superior, a través de la presencia constante de los dioses y de las diosas del panteón lucumí, a veces presentados con el nombre de los santos correspondientes: Yewá, « Virgen de los desamparados» (*La Prodigiosa gallina de Guinea*, p. 158), Olofi, «el viejo más viejo del cielo» (*La Carta de libertad*, p. 165), Ochún, « la Caridad del Cobre» (*en Los Compadres*); en el cuento *Bregantino Breganttn*, están explícitamente

¹² Apelativo que derivaría posiblemente de “oricha” (León, 1984)

citados Ogún y Ochosí, el protector y amparo de las mujeres (San Pedro y San Norberto, p. 19), Yemayá «dueña de la creación, del mar (la Virgen de Regla), madre de todos los santos, que registró en el tablero de Orúmbila el adivino de todas las cosas» (p. 21). El cuento *Los Compadres* presenta también gran parte del panteón de los santos y de los orishas: Changó, el Rey del Mundo, enamorado y pendenciero que también se llama Obakoso, Alafi, Dádda, Obaiyé, Lubbeo. Ochún, su hermana mayor, la ya citada Yemayá (p. 67-68), etc. Al panteón lucumí se suman reyes y reinas: entre ellas, las dos reinas lucumí Eléren Güedde y Oloya Guánna, cuyas rencillas y peleas recuerdan las acostumbradas guerras y contiendas entre tribus y reinos africanos (*Dos reinas*, p. 39-40 como se citó en Guicharnaud-Tollis, 2001, p. 553).

Los Orishas “Santos a los que con preferencia se les rinde culto en Cuba”(Rodríguez, 1945, p. 4), descienden de Odumare (creador del Universo), es fuente de luz y oscuridad, semilla de vida y muerte, de él provienen todos los dioses del panteón africano, que como los de otras cosmogonías, cada uno simboliza uno o varios aspectos de la vida y son protectores de los seres humanos (Zapata, 1983). En la mitología yoruba el Dios *Olodumare/Olorun/olofin*, es el Dios de Dioses, se presentan manifestaciones o esencias de él, como *Odudúá*, que es la tierra y a quien debían corresponder las funciones de fecundación y reproducción y *Obatalá* que representar el cielo. Ellos son representados por dos cabezas superpuestas:

Figura 3 *Odudúa y Obatalá*



Fuente: <https://sandrasabino.blogspot.com/2013/11/mitologia-ioruba-odudua-e-briga-pelos.html>

De la unión de Odudua y Obatalá nacen Aganju y Yemanya, los cuales representan la tierra y el agua. Estos dos hermanos se unen y tienen un hijo *Orungan*. Dicen algunas leyendas que *Orungan* se apasionó de su madre y consigue violarla, ella perseguida cae por el cansancio y la fatiga, de su cuerpo brotan dos corrientes de agua las cuales se unen y forman un gran lago, su vientre se rompe y salen algunos Orishas: Dada: Dios de los vegetales, Changó: Dios del trueno Ogun: Dios de la guerra, Olokun: Dios del mar, Oloxa: Diosa de los Lagos, Oshun: Diosa del río Oshun, Obba: diosa del río Oba, Orishako: Dios de la agricultura, Oshosi: Dios de los cazadores, Oke: Dios de los montes, Aje-Shalunga: Dios de la riqueza, Shankpanna: Dios de la viruela, Orun: Dios del sol, Oshu: Dios de la luna. Luego y como mencioné antes sobre el sincretismo entre algunas religiones, los negros asimilan a sus Orishas con santos católicos. Por ejemplo, Changó equivale a Santa Barbara, Babalu-aye a San Lázaro, Ochún a la Virgen de la caridad del cobre, Yemanya a la Virgen de regla, etc (Giraldo, 2002). Esta simbiosis entre las deidades, las podemos evidenciar en algunas canciones como:

A Santa Bárbara de Celina y Reutilio:

Clic [aquí](#) para escuchar

“Santa Bárbara bendita
 Para ti surge mi lira
 Santa Bárbara bendita
 Para ti surge mi lira
 Y con emoción se inspira
 Ante tu imagen bonita
 Que viva changó Que viva changó
 Que viva changó Señores”

Yemaya de Celia Cruz:

Clic [aquí](#) para escuchar

“Virgen de regla hoy es tu día
 madre de agua diosa mía Yemayá
 la reina eres es para ti
 estos cantares que te brindamos
 oh, madre mía madre mía madre mía madre mía
 Yemaya
 Ohhh viva Yemayá”

Luego en aquella época de esclavitud y por la disminución en la productividad, se le permitió al negro hacer sus fiestas, tener sus santos y agruparse en cabildos. Además, se realizaban las cofradías¹³ negras, las cuales tenían sus días y horas para hacer sus oraciones, realizaban también sus fiestas con motivo de algún santo y para rogaciones colectivas como prevenir una desgracia, hacer que lloviera, etc. En cuanto a la organización de los cabildos, era muy similar al de la corona, había un rey y una reina de cabildo, un tesorero, secretario, mayordomo, etc. Aunque en otros casos los africanos y sus descendientes se agrupaban en torno a una madrina o padrino, realizaban sus ritos y fiestas con cantos y baile en un ilé-ocha, que

¹³ Funcionaban en las iglesias como agrupaciones seculares de negros, separadas de los blancos y correspondientes a los lugares de origen de los africanos (León, 1984, p. 35)

significa *la casa de santo*. En los cabildos, utilizaban imágenes de santos católicos como un tributo más para las deidades africanas, es por eso que el término santería se refiere a “La mezcla de los ritos de procedencia yoruba con aquellos elementos católicos que le llegaban al pueblo desde la cultura de dominación” (León, 1984, p. 37).

En la *ilé-ocha*, se ubicaban en un cuarto los objetos mágicos para los *orichas*, como las *otá*, que son piedras, en donde residen los poderes de las deidades, con un material, forma, color y número específico. Cada piedra se ponía dentro de una *sopera* o canasta correspondiente al color simbólico del *oricha*, otros colocados en el *igbodú*, que es el cuarto donde se invoca a cada *oricha*, por medio de toques de tambor, también se ponían ofrendas de comida y demás atributos para cada deidad. En otro cuarto se realizaban los sacrificios de animales y ceremonias de iniciación, allí se entonaban cantos solos, sin acompañamiento instrumental, con la forma *solista-coro*, estos cantos reciben el nombre de *oru* (León, 1984).

Con el tiempo se estructuró dentro la práctica de la regla de *ocha* las *iyalochas*, *santeras*, la mayoría de ellas, se hacían *madrinas* de gran renombre y los *babalochas*, *santeros* que se distinguían por sus grandes habilidades, ellos ofrecían consultas, con diferentes sistemas adivinatorios adaptados a Cuba. La jerarquía más alta, como en África, se le asignó solamente a los hombres, la de los *babalawos*¹⁴. Aún se mantienen algunas jerarquías en la práctica de la regla de *ocha*, una de ellas los *olubatá*, *tamboreros de batá* (reservada solo para hombres) que tienen sus ceremonias de iniciación, donde adquieren el *aché*: que se refiere al poder o gracia que tienen para comunicarse por medio de los tambores y que el toque pueda llegar al oído de las divinidades.

Por otro lado, están los hombres y mujeres que dominan los cantos y rezos propiciatorios, los cuales son usados para cumplir al pie de la letra las funciones otorgadas a cada individuo, estos cantos o rezos tienen una línea melódica específica, se cantan mientras se realizan las tareas correspondientes y sin el acompañamiento de los tambores.

¹⁴ Babalao en el fetichismo Afrocubano dan este nombre al sacerdote o augur que, dotado de la facultad de adivinar, practica sus ritos valiéndose de caracoles [...] y del collar de Ifá para hacer sus adivinaciones a los creyentes que a ellos acuden. Algunos escriben también *babalawo*. (Real Academia Española)

Se repiten textos tradicionales o se improvisan, para lo cual hay que conocer lo que queda en Cuba de la lengua yoruba¹⁵, ya muy alterada y entremezclados vocablos procedentes de diferentes dialectos (León, 1984, p. 41).

Entre algunas ceremonias está el de la iniciación, que dura varias semanas y tiene varias etapas, también las celebraciones en una fecha específica en honor a algún orisha, las conmemoraciones de la vida de cada iniciado y las fiestas con una participación más amplia, por motivo de gratitud hacia una deidad o fiesta ofrecida a un orisha que solicita su tributo. (Roy, 2003).

Teniendo en cuenta lo anterior, los practicantes de estos ritos realizan toques a cada orisha, cada toque tiene un ritmo peculiar, los lucumís han denominado cada toque por onomatopeya o por qué las rítmicas tonalidades del tambor reflejan en cada caso, las características prosódicas y los tonos semánticos, la cual sirve para su identificación como título. “Esa locución yoruba es la que expresa el tambor cuando habla al ser tañido en sus membranas” (Ortiz, 1993, p. 190).

Sobre los instrumentos de función más ritual son los batás, después los abwes, llamados también chekerés o gúiros y los tambores bembé, otros tambores pertenecientes a la cultura yoruba, son los tambores iyésá, los tambores olókum, que pertenecieron a cultos locales en África. También varios tipos de sonajas, agogo (campanillas) o atcheré, pitos, zumbadores y otros instrumentos de percusión con formas, sonidos y colores usados según sus funciones rituales específicas (León, 1984). Una característica musical importante en la música ritual es la de la aceleración del ritmo hacia el final, dice Ortiz que se eleva la energía y se llega a un éxtasis, un momento de compensación psicológica y fortalecimiento de esperanza para el negro, en una vida llena de prohibiciones (Ortiz, 1993).

3.2.1. Los Batá

Los tambores batá de mayor sacralidad, provienen probablemente de Egipto, luego llegarían a Nigeria principalmente en las regiones de Oyo e Ife, donde se rinde culto a changó. Durante la esclavitud los pueblos yorubas situados en África occidental, entre países como

¹⁵ Los caracteres sintácticos del yoruba se han suplantado por los de la lengua de dominación (otros castellanos de fonación parecida), así como se han perdido los valores tonales de aquella lengua. (León, 1984)

Nigeria, Benín y Togo, traen los tambores y la religión de Orishas, las cuales llegan en su gran mayoría a Cuba (Valencia, 2022). Los tres tambores sagrados son bimembranófonos¹⁶, con forma clepsidra o de reloj de arena, percutidos con la mano en ambos lados, tallados en troncos de cedro o de caoba. Con membranas de diámetros diferentes. (Roy, 2003)

Figura 4 *Tambores Batá*



Nota: batás de la agrupación de “Los Muñequitos de Matanzas”, ubicados en la escuela de enseñanza de la agrupación en Matanzas. Elaboración propia.

El Iyá, el de registro más grave, ubicado en el centro, posee alrededor de sus dos bocas unas campanillas de bronce llamadas “Shaworó”, que complementan y modifican su sonoridad. Cada tambor tiene dos parches, el más grande Enú y el pequeño Chacha, se interpretan de forma horizontal, mano derecha en el enú y mano izquierda el chacha. El tambor con registro intermedio Itótele, ubicado a la izquierda del Iyá y el más pequeño y agudo Okónkolo. El Iyá dirige y da comienzo al ritual, llamando al orisha a que se dirige la invocación, luego le responde el Itótele y el Okónkolo ejecuta el patrón de base (Roy, 2003 como se citó en Rodríguez, 1945).

¹⁶ Bimembranófonos: De dos membranas, una en cada abertura, que mantienen la caja cerrada (Ortiz, 1952, p. 419)

Figura 5 *Ritual de iniciación de Iyawó*¹⁷

Video de los tambores Batá [aquí](#)



Nota: tambor de santería en “Reparto Martí” entre Boyeros y Camagüey. Elaboración propia.

Los tambores batá poseen el secreto Aña¹⁸, que les permite hablar e invocar a los orishas. Los olubatá son los únicos autorizados para interpretar estos tambores. Las ceremonias siempre comienzan y terminan con la invocación de Eleguá, quien abre y cierra los caminos de la vida. Dentro de los rituales hay secciones donde solo se utilizan los tambores como en el Oru de Igbo dú: saludo inicial a cada deidad. Otras secciones tienen cantos en lengua africana, en donde se intercalan el akpwón: solista y los coros. Su último objetivo es que bajen los orishas y se encarnen en uno de los iniciados. Algunos de los Akpwón más famosos fueron Merceditas Valdés y Lázaro Ros. (Roy, 2003)

¹⁷ Es un sacerdote recién iniciado, significa el esposo/sa del santo. El sacerdote es considerado Iyawó por el primer año y siete días (en algunas casas es diferente). Es un creyente que acaba de "nacer" porque nace a la vida religiosa y muere a la vida profana. Este debe vestirse de blanco durante un año y siete días, (la ropa blanca indica una disponibilidad espiritual para conectarse con lo divino) tiene su cabeza tapada con gorra o turbante y manga larga durante los primeros tres (3) meses, no puede coger sereno ni mojarse con agua de lluvia. Su Consagración se realiza en un periodo de siete días, donde permanece en el “Igbo dú” en su trono alusivo a su Orisha Tutelar, el Iyawó en silencio, descansa, medita y está en recogimiento (Página web, EcuRed)

¹⁸ Aña es un objeto misterioso con potencia sacramágica que se introduce en las cerradas cajas resonantes de los tambores batá, cuando son construidos y consagrados (Ortiz, 1952, p. 337).

En Cuba el tambor mayor se denomina Iyá. Que significa madre, los bata nacen unos de otros para hacer un juego de batá, que sea de “fundamento” es decir de Aña, es necesario que lo consagre un sacerdote que tenga aña y que pueda transmitirlo. Su creación está en las exclusivas facultades de los olosaín o sacerdotes de Osain: Dios de las fuerzas mágicas y medicinales de todos los árboles. Cada trío de tambores batá es un aposento de una entidad sobrenatural o santo, llamado aña. No se trata de una trinidad yoruba de tres entes míticos sino de una sola entidad. (Ortiz, 1952).

Los batá poseen la lengua para hablar con los dioses, es por medio de ellos que el “hijo del santo logra ser poseído, se dice que el “santo se asoma”, por esto el ritmo se acelera hasta lograr dicha posesión. Como ya mencioné tienen toques para cada orisha, incluso hay toques que tienen varios ritmos sucesivos, el paso de uno a otro se le llama “vuelta o viro”, por ejemplo, el toque de Ochosí tiene seis viros, es decir siete ritmos. En los toques surgen conversaciones, el tambor iyá toca ciertas frases con variaciones, se dice que el iyá “habla la lengua” ya que trata de reproducir con el tambor los timbres de la lengua yoruba, también este tambor hace “llames” o “murumacas”, hay llames iniciales e intermedios, los iniciales suenan al iniciar el toque, los intermedios consisten en un solo compás, para que el itótele le responda en seguida, allí se genera una pequeña conversación, que también indica a los demás tambores el cambio de ritmo (Ortiz, 1993).

3.2.2. *Tambores iyesá*

Traídos por yorubas nativos del reino de oyó de Nigeria, son cuatro tambores sagrados cilíndricos de distintos tamaños con dos parches, se ejecuta golpeando solo un lado con una baqueta y con la otra mano tocando el otro parche se puede modificar su timbre. Como son sagrados ni los batá, ni los iyesá se templan por medio del calor.

Figura 6 *Tambores iyesá*

Video de los tambores iyesá [aquí](#)



Fuente: imagen extraída de la portada del CD “*Cantos Afrocubanos-Cantos Iyesá*” de Luca Brandoli (2020).

En algunas ceremonias profanas, utilizan un cuarto tambor, tocado con las manos, que puede ser reemplazo por una tumbadora, lo acompañan con unos Agogo: percusiones metálicas, que depende de la deidad venerada su forma y sonoridad varían, esto también es acompañado por cantos por parte del solista, que intercala con el coro. (Roy, 2003; León, 1984).

3.2.3. Güiros/chekerés/abwe

Consisten en tres güiros grandes, forrados de una malla que tiene insertadas piedritas gruesas de vidrio o semillas, quedando la malla lo suficientemente holgada como para que al sacudirse el güiro ellas golpeen sobre él y produzcan un sonido. En este conjunto se utilizan los tres Güiros y se le añade el sonido de un hierro percutiente, cuya forma peculiar africana se pierde en Cuba y es sustituido por la hoja de una guataca percutida con un hierro. El güiro de mayor tamaño hace de caja y ejecuta ritmos cortos, (parecidos a los que hace el tambor Iyá) el ejecutante también se permite hacer algunos juegos rítmicos a modo de improvisaciones cortas, en los otros dos güiros se ejecutan ritmos regulares y constantes, esta combinación entre tres o más chekerés o abwes, surgen siempre a partir de uno con sonido más grave, con la misma función figurativa corta que se conserva en Cuba. Sobre los hierros percutientes que acompañan estos tambores, que como mencionó Don Argeliers depende su sonido y forma de la deidad

venerada, están los denominados *aros* y consisten en dos láminas lenticulares dobladas, tomadas una en cada mano para chocarlas entre si rítmicamente. (León, 1984).

Figura 7 Conjunto de Chekerés

Video de conjunto de Chekerés [aquí](#)



Fuente: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10212020971254473&set=p.10212020971254473>

Estos Abwes son interpretados en festividades como el aniversario del renacer del iniciado o acción de gracias, que no tienen el carácter de ritual sagrado, también pueden ser tocados solos o junto a los batá y otros tambores. (Roy, 2003).

3.2.4. Bembé

Los tambores de Bembé son muy variados y estos si se pueden tensar por medio de candela, ya que no tienen carácter ritual. Pueden ser de gran tamaño, de más de un metro de alto y forma cilíndrica, hasta tamborcitos hechos de barriles. En ciertas zonas de Cuba los tambores Bembé son hechos de tronco de palma o de aguacate, podrían tener un solo parche clavado. En esos grupos, se añade un idiófono de madera de un tronco ahuecado que se percute con dos baquetas de madera.

Figura 8 Algunos tambores dundún usados en el Bembé

Video de conjunto de bembé [aquí](#)



lya-llú



Atele



Omelé

Isajú



Gudugudú

Fuente: tomado de anexos de la tesis (Morales, 2010).

Para el bembé pueden usarse *cualquier tipo de tambores*, como los construidos para las comparsas, el bembé es fiesta para divertirse con las divinidades o mejor para darles a estas oportunidades de diversión con sus seguidores. por tal motivo los tambores no exigen de algún fundamento ritual, ni en su construcción ni en su ejecución.

En los grupos de bembé puede añadirse el sonido de una maraca metálica: atcheré. El conjunto de Sonajas es muy variado, por su material, forma y el color que alude a cada santo, el cual resulta invocado con el sonido producido por cada instrumento que le es particular. Generalmente es el akpwón el que marca un ritmo auxiliar con esta sonajas, cuyos sonidos pueden acelerar el fenómeno de posesión (León, 1984; Roy, 2003).

3.2.5. Características vocales

Con respecto a las melodías vocales, se puede decir que parten de un sonido agudo donde juegan anacrusas y bordaduras, a partir de estos sonidos la melodía baja por saltos hasta un plano sonoro más grave, con un carácter vocal “llorado o cansado”, como conclusión de un esfuerzo. El plano sonoro agudo posee una tensión expresiva, que luego concluye en el plano grave con

una relajación o conclusión expresiva, mediante un fragmento más corto del motivo completo utilizado. Esta dinámica no corresponde al tipo de la música europea tónica, subdominante y dominante, sino a una concatenación, enlace o encadenamiento de motivos expresivos o emotivos (León, 1984).

Figura 9 *Canto a Elebwa del grupo de origen yoruba*

Clic [aquí](#) para escuchar un fragmento

The musical score consists of six staves of music in a single system. The lyrics are written below the notes. The score is divided into sections marked 'solo' and 'coro'.

Staff 1: *solo*
 'Eh' - Ib-ba o-ri-sa, ib-ba la ye-o a-ché mo-yu

Staff 2: *coro* *solo*
 -ba 'Eh! Ib-ba o-ri-sa, ib-ba la ye-o 'Eh' A -

Staff 3: *coro* *solo*
 -có mo-yu-ba 'Eh! Ib-ba o-ri-sa ib-ba la ye-o A -

Staff 4: *coro*
 -ché mo-yu-ba o-ri-sa mo-yu-ba o mo-yu-ba o-ri-sa A -

Staff 5: *solo* *coro*
 -ché mo-yu-ba-o Mo-yu-ba o-ri-sa mo-yu-ba-o A-ché mo-yu-

Staff 6: *solo* *coro*
 -ba-o Mo-yu-ba o-ri-sa A-ché mo-yu-ba-o

Fuente: transcripción de (León, 1984, p. 61).

3.3. Cultura Bantú-Congo

Plural de muntu, hombre. El concepto implícito en esta palabra trasciende la connotación de hombre, ya que incluye a los vivos y difuntos, así como a los animales, vegetales, minerales y cosas que le sirven. Más que entes o personas, materiales o físicos, alude a la fuerza que une en un solo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia inmersas en el universo presente, pasado y futuro. Término genérico para aludir a la familia lingüística del mismo nombre y que se extiende en toda el África austral, por debajo del río Níger (Zapata, 1983, p. 648).

Los grupos de origen bantú, conocidos por “brujos o paleros” y llamados congos, practican ritos de iniciación, de conmemoración y de funerales. Antiguamente eran frecuentes las reuniones para diversión y otras donde se probaban las fuerzas mágicas de cada participante. A

través del comercio esclavista en Cuba, se desarrolló una diferenciación confusa en la reagrupación de estos grupos, está por ejemplo los mayombe, los briyumba y kimbisa, que se nombraron luego *regla* mayombe, así cada uno, refiriéndose a “regla” al conjunto de prácticas rituales. Estos Grupos Congos conservaron sus dialectos bantú, mezclaron sus vocablos e incorporaron algunos elementos de voces castellanas, con variados matices (León, 1984; Roy, 2003).

Con respecto a la danza de estos grupos, no hay la misma variedad mimesis de los bailes de origen yoruba. Sus bailes presentan una mezcla de gestos y pasos, como una combinación de antiguas danzas, en las cuales hay un círculo alrededor del bailaror o la pareja que está en el centro. Con respecto al vestuario se han perdido los adornos de plumas de fibras de paños bordados con abalorios y cauris y los grandes collares de cuentas de vidrio. Solo se conservan collares simples de colores, con algún colgante como amuleto, se utilizan también pañuelos de colores con símbolos rituales bordados que se amarran a la cabeza, la cintura y el pecho (León, 1984; Roy, 2003).

Algunos instrumentos que menciona el musicólogo Argeliers León, es el llamado *Palo Muboma*¹⁹, un simple tronco ahuecado que se golpea con dos palos, parecido a la guagua o catá, pero de menor tamaño. Los paleros, emplean otro monóxilo llamado nkonko, sobre esto dice Ortiz, a los palitos los congo les llaman kóko, que significa “mano” o “baqueta”, también Khónko es un tambor de madera sobre el cual se golpea con dos baquetas o kóko, también en congo se usa la kóko para referirse a la onomatopeya de golpe rítmico, siendo sustituido por las cajitas chinas (Ortiz, 1952).

¹⁹ Idiófono de golpe directo, percutido con dos palitos, compuesto por un tronco tubular cilíndrico, ahuecado con una hendidura que se extendía longitudinalmente por la casi totalidad del instrumento y cerrado en sus extremos. En su parte superior tenía esculpido un ídolo. (Página web, EcuRed).

Figura 10 *Antiguo Catá*



Fuente: EcuRed [https://www.ecured.cu/Cat%C3%A1_\(instrumento_musical\)](https://www.ecured.cu/Cat%C3%A1_(instrumento_musical))

En todos los conjuntos de los tambores de procedencia bantú, los motivos rítmicos se reiteran y se recurre a una explotación de las posibilidades tímbricas que ofrecen los más variados toques sobre el parche. Los grupos de origen bantú recurrieron a instrumentos como la marimbula, muchos informantes recuerdan a negros viejos acompañando sus cantos con sonidos de pequeñas marímbulas que sostenían entre las manos, más adelante la marimbula pasó a los conjuntos de son. También usaron los Tingotalongo o tumbandera, muy usado entre los núcleos haitianos en Cuba durante la fiesta de semana santa (León, 1984).

En los Grupos Congos se diferencian los cantos de fundamento, que son los cantos de palo utilizados en rezos para abrir el altar y comenzar una ceremonia. Son usados para jalar la prenda, es decir, estimular los poderes mágicos que los oficiantes conservan en unos de los calderos de hierro, algunos cantos como los makaguas son satíricos, con situaciones incongruentes y enigmáticas, estos cantos de Congo funcionan de forma responsorial (solista y coro), al cantor Solista se le llama *Gallo* y al coro *vasallo o muana*, estos cantos son acompañados por tambores, hay algunos rezos de solo voces. A diferencia de la cultura yoruba, el acompañamiento instrumental no tiene ritmos específicos para cada fuerza mágica, sin embargo, algunos cantos de fundamento además de invocar los poderes de la nganga o prenda, se usan para conseguir el estado de posesión de algunos de los participantes (León, 1984).

El investigador musical cubano Odilio Urfé ha escrito que la familia de tambores bantú congo en Cuba es bastante extensa y frondosa, y establece un registro de

instrumentos que han tenido y tienen uso activo en el folklore cubano, los tambores de yuca (caja, mula y cachimbo), tambor makuta, tambor kimfuiti y la tumba, con sus variados sobrenombres de tumbadora, conga y mambisa (Urfé, 1996, p. 224 como se citó en Brea, 2020).

3.3.1. Makuta

Existieron otras danzas, ya perdidas como la makuta y el maní. Estos eran bailes pugilístico, en el cual el hombre, al centro de un apretado ruedo también de hombres, se movía al compás de tambores de yuca y cantos, los participantes debían atacar con golpes contundentes a uno o cualquiera del ruedo, quien debía ofrecer otra tanta variedad de paradas y contrataques desde su sitio, sin dejar de bailar. En la actualidad se usan dos tambores que se organizan de mayor a menor, estos pueden ejecutarse con un palo, también con la mano o con dos palos, además de ser más pequeños que los del conjunto yuca. El hierro se incorpora también a este conjunto y los grupos folklóricos profesionales sustituyen a los tambores por tres tumbadoras (Martínez, 2014).

Figura 11 *Tambores Makuta*

Canto makuta [aquí](#)



Fuente: [https://www.ecured.cu/Tambores de Makuta#/media/File:Makuta_\(1\).jpg](https://www.ecured.cu/Tambores_de_Makuta#/media/File:Makuta_(1).jpg)

El baile de *Maní* se extendió entre las dotaciones de los ingenios azucareros, algunos dueños llevaban sus equipos de maniceros a competir a otros bateyes realizando apuestas, también hubo algunas mujeres maniseras. En el toque de yuca para acompañar el baile de maní, el tañedor de la caja debe marcar rítmicamente los gestos que hace el bailarín del centro del

ruedo, como acentos en los momentos que tire ciertos golpes, además los cantos también hacen comentarios para provocar un desafío. Cuando los tambores yuka acompañan el baile de Makuta, el cajero debe marcar los momentos en que la pareja logra el contacto pélvico en el baile (León, 1984).

3.3.2. *Kinfuiti*

“Es un tambor sagrado y consagrado ritualmente, que se mantiene oculto a los ojos de los no iniciados”(Roy, 2003, p. 30). Los Congos emplearon en Cuba este tambor de fricción interna llamado Kinfuiti, un instrumento de unos 60 cm de largo por 40 o 50 diámetro, de la parte interior sale del tambor un cordel que atraviesa el parche y sujeta a una varilla de madera o está fija directamente en el parche, el tamborero sentado en el suelo se coloca el tambor entre las piernas, con la abertura hacia él, de modo que pueda tomar la orilla con las manos frotarla, para obtener un sonido a manera de bramido ronco que se producirá rítmicamente, según los movimientos de las manos del Kinfuitero, haciendo ritmos irregulares, cambiantes, del mismo estilo de la percusión de los tambores graves. Para tocar estos tambores, el tocador se debe humedecer las manos en agua debidamente preparada y consagrada, que se pone en una vasija junto a él tocador.

Figura 12 *Tambor Kinfuiti*

Video del tambor Kinfuiti [aquí](#)



Fuente: <https://www.trabajadores.cu/20160205/un-tambor-para-una-fiesta/>

El que Kinfuiti se acompaña de un conjunto de tres tambores pequeños, estos instrumentos se habían extendido, por varias zonas de Cabildos Congos, pero fueron perdiendo

su uso, quedando algunos grupos en la población del norte de Pinar del Río. El que Kinfuiti se asocia a ritos funerales y otros de necromancia, donde se llaman a los muertos. Esta sacralidad del instrumento hace que el tocador deba estar iniciado para esta función, como sucede con los tambores batá, los iyésá y los tambores de makuta (León, 1984; Ortiz, 1952).

3.3.3. *Tambores de Yuka*

Entre los afrocubanos corre una tradición, de que la yuka²⁰ fue la primera música africana que se oyó en Cuba, tal vez así lo fue, sin embargo, no hay manera de comprobarlo. La yuka se compone de siete instrumentos percusivos, tres tambores, hechos de tronco de árbol frutal o de corazón blando para facilitar el trabajo de vaciado. Llamados Yuka o caja, mula y cachimbo.

Estos instrumentos de origen congo, poseen diferentes tamaños, por un lado, el tambor mayor, Yuka siendo el más alto y ubicado en el centro, a su derecha el tambor mediano, Mula (llamado así por ejecutar un ritmo constante cuya figuración recordaba el trote de este animal) y a su izquierda el tambor menor, cachimbo. Al tambor de yuka se le suele forrar con latas clavadas, a cuyo forro se le dice guagua. Luego dos maracas de pulsera que usa el yukero “los congos le dicen a las maracas nkembí y si son tipo pulsera nkembí-a-moko, o sea “de manos”(Ortiz, 1952, p. 204), son hechas de güiras pequeñas, con piedritas por dentro, que además de aumentar el volumen de los golpes sobre el tambor, protegen a los tamboreros de los enemigos que pueden agredirlos mediante hechizos maléficos de yerbas, gusanos, venenos, también de que se rompa el cuero o la caja del tambor. Por último, un instrumento metálico llamado muela o reja de arado, golpeado por uno o dos palos que combinan sus ritmos con los tambores. (León, 1984; Ortiz, 1995). Dice Ortiz:

La yuka se va blanqueando, desaparece, ya no es baile de África, ya no es yuka; se convierte en rumba brava, luego en rumba simplemente picaresca y definitivamente en rumba de salón, que puede bailarse “en sociedad”, y con recato y compostura, aunque sin perder un mínimo de sandunguero indispensable para conservar algo de su carácter genuino (Ortiz, 1952, p. 17).

²⁰ El vocablo yuka es bantú, en parte del congo significa “batir, golpear, percutir” (Ortiz, 1995, p. 10).

Figura 13 *Antiguos tambores de yuka*

Video de los tambores yuka [aquí](#)



Nota. Tomado del libro “*La Yuka- Los instrumentos de la música afrocubana*” (Ortiz, 1995, p. 17).

Yuka en Cuba, también se refiere a un baile erótico (alegoría copular de pareja) la primera parte en 2/4 y la segunda más rápida en 6/8, en la primera parte hay un coqueteo entre la pareja, en la segunda parte los pasos son más enérgicos y cercanos, para luego ir al episodio final, cuando el tambor marca el “golpe” y la mujer a voluntad decide si se rinde o si el bailarín la sorprende, hacen un “botao”, el cual consiste en echar su vientre hacia adelante y chocarlo con el del bailarín, “barriga con barriga”, a este movimiento en Cuba se le llama vacunao.

En Cuba el baile de yuka se fue acriollando y transformando los movimientos, cada vez más estilizados y simbólicos, el vacunao se sustituye por una seña simple, hacia el genital de la mujer, con la mano o el pie (Ortiz, 1995).

3.3.4. *La conga y el tambor Bocú*

El bocú o «fondo» es un tambor propio de las congas de Santiago y demás ciudades del Oriente de Cuba. Asimismo, es folklórico, profano, de una sola membrana, alargado, cónico y fabricado de piezas de madera agarradas por aros de metal. Es

más ancho en su parte superior, donde se inserta y tensa el cuero caprino, y más estrecho en su parte inferior. Los bocúes o bocuses son pintados con colores primarios, alegres y figuras geométricas que, de alguna manera, exteriorizan su uso festivo (Brea, 2020, p. 55).

Las congas del carnaval de Santiago de Cuba utilizan distintos instrumentos musicales, unos son varios tambores de distintas formas y denominaciones, metales (sartenes y campanas) y una o dos cornetas chinas. El bocú es parte de esa familia de instrumentos que conforman la conga y la comparsa. El tambor bocú es de origen congo, ahora es tambor cubano y parte integral de las orquestas de las comparsas congas de Santiago de Cuba y demás ciudades orientales de la isla. Es el tambor más importante de las congas santiagueras debido a su ligereza, forma cilíndrica y función musical, es usado en toques de bembé, bandé, rará o gagá haitianos en Cuba, así como en conjuntos folklóricos, musicales y bailables, gracias a sus características de diseño, sonoridad y la comodidad con el ejecutante (Brea, 2020).

La función social del bocú está relacionada a las fiestas colectivas del pueblo cubano. El bocú se encuentra en conjuntos instrumentales de son, rumba y en los de bembé y radá, pero es el instrumento por excelencia de las agrupaciones de conga y comparsa, no se concibe un conjunto de este tipo sin bocú (EcuRed).

Fernando Ortiz (1952) menciona que probablemente, el bocú bantú sirvió de inspiración a los cubanos para construir el bocú criollo. Por otra parte, el musicólogo cubano Helio Orovio (1981) asevera que el bocú, en principio, forma parte del complejo musical africano. Pero no solo resalta la ascendencia africana, sino que también añade que el fonema bocú, en el dialecto del pueblo Kikongo, grupo tribal de la actual República de Angola, significa «tambor» (Brea, 2020, p. 57).

La argumentación de Ortiz en cuanto a su posible ascendencia carabalí se fundamenta en ciertas similitudes morfológicas del cuerpo del bocú con la de un tambor ñañigo o abakuá conocido como bonkó enchemiyá (el cual veremos más adelante) ese tambor abakuá, se diferencia del bocú santiaguero en el sistema de montaje del parche de cuero. En su manera de ser, los bocúes de las congas se ubican al centro de la comparsa u orquesta o en la delantera

(también se le llama a este tambor “fondo” por su función musical ya que llenan el espacio sonoro con un solo ritmo), Mientras a los lados marchan los demás instrumentos musicales (tambores y campanas) que completan y conforman la música. La corneta china puede ir delante de la conga, sin embargo, el intérprete de ella se mueve y camina libremente.

Figura 14 Tambor Bocú

Video de la conga de los hoyos [aquí](#)



Fuente: EcuRed <https://www.ecured.cu/Archivo:Conguerodebocu.jpg>.

Helio Orovio escribe que “en las congas orientales a veces se ha introducido un “bocusito”, que hace de quinto” (Orovio, 1981, p. 50 como se citó en Brea, 2020). El bocú quinto es semejante al bocú fondo en estructura y origen, pero menor en dimensión y diferente en su afinación, más aguda que la del resto de sus hermanos. Asegura Ortiz (1952) que el concepto musicológico de *tambor quinto* es originario de los conjuntos de rumba cubana, y a partir de ese contexto musical se trasladó a la mayoría de las orquestas folklóricas de Cuba. (Brea, 2020).

El músico cubano Emilio Grenet menciona, que la conga era un espacio de desbordamiento de alegría africana, sin formalidad alguna, que tenía lugar en los días permitidos para estas actividades o en periodos electorales, ya que era usada como propaganda política. El baile consiste en marchar al compás de este ritmo, luego en todos los compases pares los cuales tienen un sincopa, se levanta una pierna con un movimiento brusco del cuerpo (Grenet, 1997).

Figura 15 Ritmo de *Conga*



Fuente: (Grenet, 1997, p. 94) “*panorama de la música popular cubana*”

Este baile de la conga trascendió de la calle al salón, fue llevado a una estilización por parte de Eliseo Grenet, llevado a París, luego de Francia a Estados Unidos y de allí llega a Cuba con una novedad en el baile, en la cual las parejas se sueltan y forman una cola que recorre el salón. La conga al poco tiempo evoluciona en la comparsa, la cual utiliza trajes y farolas, con una intensidad artística y entusiasta más formal, muy atractivas para los turistas, además se realizan competencias entre ellas. Luego la clase social dirigente prohibió el baile de comparsas, lo que conllevó al nacimiento del canto de clave o coros de clave (Grenet, 1997).

3.4. Carabalíes- Abakuá/Ñañigos

“Prácticamente no hay expresión cubana de la música o de la danza que no esté, de un modo u otro, marcada por la influencia abakuá, como el son y la rumba, tan importantes en el patrimonio cultural de la nación”(Guanche, 2015, p. 48).

Con este vocablo se denomina la región llamada por los nativos Kouara y que ocupa el territorio comprendido entre el delta del Níger y el río del Rey. Con el nombre de calabares, carabalíes o calabaris, entraron a la América diversidad de esclavos que pertenecían a más de cincuenta comunidades distintas. El área geográfica del Calabar se extendía a lo largo de la frontera actual entre Nigeria y Camerún, prácticamente desde la costa hasta el lago Chad, y comprendía tres etnias: Efik, Ekoi e Ibibio (Roy, 2003).

Las cofradías abakuá fueron surgiendo como sociedades secretas, no se daban a conocer sus membresías, ni se les otorgaba documentación alguna. Al reconstruirse en Cuba, perdieron muchas de las funciones que se desempeñaban en las sociedades secretas en África, entonces tuvieron que adaptarse a las nuevas situaciones sociales del africano. Por la cual se nutren de los criollos, negros y mulatos, hasta de blancos, criollos, peninsulares y chinos que ocupaban ciertos

sectores de la clase explotada. Las cofradías abakuá, partían de la conservación de un ritual complejo el cual repetía la historia legendaria de su surgimiento en África, esto les daba una unidad entre sus miembros y un compromiso con el grupo, esa misma historia creaba la estructura jerárquica de cada cofradía y le daba a cada integrante un código de comportamiento, este código iba más allá de realizar actividades internas y tenía que ver con determinadas formas de conducta. A estos cabildos después se les permitió reunirse y celebrar el “Día de Reyes” mostrando públicamente su música, sus bailes y sus vestidos tradicionales (León, 1984; Menéndez, 2015).

La confraternidad tuvo siempre el objetivo de prestar ayuda económica a sus individuos en momentos de necesidad, con el producto de cuotas mensuales que aseguraba un fondo común y en lo secreto, protegerlos mediante una alianza con poderes espirituales, contra los peligros imponderables, tales como maleficios o ataques de brujos que se valen de fuerzas maléficas para obstruir la suerte, arruinar la salud y el alma, provocar la enfermedad y la muerte (Cabrera, 1969, p. 139).

El primer compromiso que contraen al iniciarse en los llamados obonekues: cofrades, dice que deberán amarse y servirse como hermanos y guardar discreción sobre el culto de Ekue²¹ y los ritos herméticos de la confraternidad. En muchos casos se juramentan en el ñañiguismo por el materialismo y las apariencias, para lucirse con las mujeres, por la fiesta, el baile y el aguardiente. Uno de los personajes más importantes dentro de las cofradías abakuá es el diablito o *Íreme*, el cual representa un ente sobrenatural que viene a la tierra y es parte de cada una de las ceremonias que integran las fiestas. El moruá es el encargado de guiar e incentivar al íreme, le habla y le canta, esto al ser de tipo ceremonial, utiliza la lengua Efik. El moruá tiene dos cañas de azúcar entre las manos, con las cuales forma una cruz, también puede utilizar dos plátanos verdes en cada mano o un tambor pequeño Enkríkamo o un instrumento de cuatro pequeñas maracas llamado Erí-kundí (León, 1984).

Por lo anterior, podemos concluir que las cofradías de la música abakuá, al limitar el número de participantes en sus actos y confiar sus cantos a una jerarquía especial, como el caso

²¹ Ekue es un espíritu varonil, demasiado fuerte, bravo, — tereñon — guerrero, que detesta a las mujeres y a los afeminados, y sólo consiente a su servicio nombres recios y valerosos. Muchos piensan que la misoginia de Ekue se debe a que la mujer, a causa de sus reglas, es un ser impuro; la sangre menstrual es nefasta, tanto a las fuerzas sagradas como a los que durante los ritos estuvieron en contacto directo con ellas. Su inferioridad biológica, su naturaleza sucia, esclavizada a los períodos, que tienen una acción debilitante y maléfica, es, esencialmente, el motivo que las elimina de la religión de los nombres de Ekue. (Cabrera, 1969, p. 140)

del morúa, que se encarga de levantar los cantos (cantor solista), sea una expresión muy cuidada. Lo mismo sucede con los coros, generalmente son interpretados por las mismas personas en cada juego²², en estos coros se perfecciona la afinación y se producen movimientos paralelos de las voces por terceras, sextas u octavas, sin que falte la voz falsete (León, 1984).

3.4.1. *Tambores de primera orden*

Los abakuás emplean dos órdenes de instrumentos, el primero lo conforman cuatro tambores: el tambor de orden y de mayor tamaño el *Empegó*, (Los ñañigos lo consideran tan sagrado como el mismo Ekue) le sigue el *Ekueñon*, que anuncia las funciones de sacrificio, el *Enkríkamo* que es el más pequeño, el cual llama y domina a los íremes y el ultimo el *Seseribó*, lo toca la jerarquía o plaza llamada Isué, este tambor dirige las procesiones o marchas y representa a Sikanueke (León, 1984; Roy, 2003).

Sikanueke es la mujer que se presenta en el origen mítico de estas cofradías en África, Ciertamente fue una mujer (Sikán o Sikanueke) que todos los cofrades consideran como una madre. Cuenta la leyenda que ella encontró a la orilla del río que bañaba el territorio de su padre, (el rey de la tribu de Efor) un pez, Tanse o Tansi, cuya forma era extraordinaria y similar a la de un espíritu sobrenatural o el espíritu de un antepasado. Ella reveló el secreto del prodigioso hallazgo, que debía mantenerse inviolado, y por castigo fue sentenciada a muerte o se la sacrificó por pura necesidad religiosa, la traición de Sikán al casarse con el príncipe de la tribu de Efik, que codiciaba el secreto de los Efor, determino que las mujeres fuesen apartadas de las ceremonias y misterios de los ñañigos. Otra versión dice, que en un principio la única y verdadera dueña del poder era una mujer y los nombres la mataron para apoderarse de su Secreto, este poder lo fortalecieron ofrendándole su sangre, y para que nunca volviese a manos de una mujer, les prohibieron participar en sus juegos, sin embargo, por el sacrificio, Sikán se unió a Ekue²³ y es inseparable de Ekue. (Cabrera, 1969).

Continuando con los tambores de orden, hay uno fundamental el Ekue: tambor secreto ocultado de tras de una cortina dentro del cuarto sagrado o Fambá, solo algunas plazas o jerarquías pueden ingresar en este espacio reservado. El tambor Ekueñon se ubica en frente de la

²² Estas agrupaciones de ñañigos, como se les llama corrientemente con secular desprecio, se denominan Potencias o « tierras, Juegos o Partidos ». (Cabrera, 1969, p. 139)

²³ Ekue es la materialización del espíritu que asumió la forma de pez, por eso quiere decir pez y también tambor (Cabrera, 1969, p. 151)

cortina para tapar el secreto del Ekue, quien obtiene sonidos al frotar rítmicamente una varilla que se apoya en su parche los bramidos que se producen por esa fricción, simbolizan aquella voz mágica que producía el pez Tanze.

Figura 16 *Tambor Ekue*



Fuente: <http://www.habanaradio.cu/articulos/instrumentos-musicales-poco-conocidos-ii/>

3.4.2. *Tambores de segunda orden- Biankomeko*

Son cuatro tambores de un solo parche, el de mayor tamaño y sonido grave *Bonkó-enchemillá*, en este tambor es el único que habla e improvisa, también hace juegos con diferentes timbres que el intérprete pueda sacar del parche; y tres pequeños llamados: *Biankomé*, *Obí-apá* (salidor) y el *Kuchi-yeremá* (repicador o tres golpes), además los *Itones*: dos palos percutientes; el *Ekón*²⁴: llama al misterioso *Ékue*, es un instrumento metálico, idiófono, tubular, hecho de hierro que se toca con un palito de madera dura y *Eri-kundí*: dos sonajas. (León, 1984; Ortiz, 1952)

²⁴ Es exclusivo de África con nombres distintos (Ekón, Oggán, Kanga, Ngongui). Se encuentra en toda su costa occidental y es usado en Cuba por los ararás, los iyesás, Carabalís y en la música de los ritos abakuás (Ortiz, 1952, p. 271).

Figura 17 *Ekón ñañigo*



Fuente: (Ortiz, 1952, p. 277)

El conjunto Biankomeko acompaña los cantos y bailes de los íreme, aquí no existen toques diferentes o que tengan funciones distintas, sino que siempre son los mismos, sólo se diferencian dos estilos de toques y cantos, los efí y efó: En Cuba se identifican con estos nombre estas dos tribus que en África estaban separadas por el río Oddán (el río cruz). Los efó poseían el secreto, ya que de ellos es el suceso de la mujer anteriormente mencionada, Sikanueke que encontró el pez, en cambio, los efí eran los dueños de los tambores y de la música. Las leyendas hablan sobre las discordias entre ambos territorios por dominar la voz, algunas diferencias musicales entre ellos, es que los toques de los efí son más rápidos y figurativos, mientras que los de efó son más lentos y los diseños rítmicos son menos figurativos y rítmicamente más sintéticos (León, 1984).

El baile lo realizan solo los íremes, que es motivado por el morúa, como ya mencioné. Esta interacción no solo ocurre con el íreme y con el morúa, también pasa con el tambor Bonkó-enchemillá, que percutiendo su parche llama al íreme, estableciendo un diálogo que le obliga a desentenderse del morúa. En ese momento el íreme hace complicadas posturas con su cuerpo y demás gestos con las manos, también lleva la rama de escoba amarga o de millo y el Itón: dos palos de madera, el íreme sacudiendo el cinturón de Enkaniká: cencerros, responde al toque de dicho tambor, arrodillándose con una pierna junto a él y pegando la espalda al tambor, para después seguir respondiendo las llamadas del morúa (León, 1984; Roy, 2003).

Figura 18 Íreme y conjunto Biankomeko

Video íreme y conjunto Biankomeko [aquí](#)



Fuente: <https://havanatimesenespanol.org/>

3.5. Sobre mas tambores y culturas

Quedan muchas más danzas, cantos e instrumentos y culturas de raíces africanas, como Los Tambores Dundún, confeccionados con madera de aguaca denominados, tambor Caja o Madre, Umelé, Ganga, Cazuela o Requeté (Morales, 2010). Los Dahomey y sus tambores arará, los Gangá²⁵ de Sierra Leona, sobre esto el percusionista Rafael Lozina realizo un trabajo de campo, en el cual tiene algunos videos-documentales en YouTube²⁶ y realizo algunos libros como: *Tamboleros congos- Toques afrocubanos para batería* y *Tamboleros dahomeyanos- Toques afrocubanos para batería*.

Y podría seguir mencionando más referencias al respecto, sin embargo, en este trabajo considero imposible abarcarlos todos, es una investigación a la que se debe dedicar toda una vida. Como nos dimos cuenta las raíces africanas se tejen entre sí y tienen que ver una con la otra, tienen características similares, como los bailes, la función social de los tambores, la

²⁵ “Los Gangá son un grupo portador de rasgos culturales Gangá Longobá, que conforman una familia única en su especie sobreviviente con estos rasgos en la isla de Cuba que viven en Perico, Matanzas. Fueron llevados a la isla caribeña, como esclavos, desde lo que hoy es Sierra Leona. En dicha región, el santo más venerado era el que los yorubas llaman Babalu Ayé y que los Gangá llaman Yebbé. Tras la sincretización que tuvieron que llevar a cabo los esclavos para poder venerar a sus deidades sin que los españoles les reprimiesen, Yebbé se sincretizó con San Lázaro. El 17 de diciembre, día de San Lázaro, es el único día del año que los tambores Gangá suenan, y sólo suenan en Perico, porque es la última familia Gangá que queda y practica tal religión, y quizás. Ese día cantan, tocan, bailan, comen, beben y hacen ofrendas a Yebbé, el santo más venerado por los Gangá” (descripción que tiene el [video documental](#) que realizo Rafael Lozina en Cuba) (Lozina, 2020).

²⁶ Enlace del documental El Rey Congo [aquí](#).

expresividad, el colectivo, la magia, las deidades, la naturaleza, los objetos simbólicos y una historia que se quiere preservar, que les provee identidad, los hace pertenecientes a una comunidad y los conecta en lo más profundo de su alma, con el todo.

Sobre el aporte hispánico a la rumba

Dos complejos multiétnicos: el hispano y el africano, se distinguen como influencias fundamentales en el territorio caribeño. La música integra los elementos de transculturación que contribuyeron a la formación de un lenguaje artístico cubano.

Los géneros musicales que forman parte de la cultura popular tradicional de Cuba son las agrupaciones de antecedentes hispanos y africanos (los yoruba, bantú, arará, carabalí, vodú haitiano); también las agrupaciones de antecedentes caribeños (anglófonos y francófonos); las agrupaciones de congas y comparsas; las agrupaciones de son (son montuno, sucu-sucu-changüí, nengón, melcocha); las agrupaciones de punto (libre, fijo, cruzado, espirituano, parranda y seguidilla); y las agrupaciones de rumba (columbia, guaguancó y yambú). (Resolución 19/2010. Indicaciones Metodológicas para el funcionamiento del Sistema de Casas de Cultura, 2019) (Rodríguez et al., 2023, p. 205).

Los españoles trajeron consigo las tradiciones melódicas y armónicas europeas. Éstas incluían influencias españolas, portuguesas, francesas y algunas del norte de Europa, presentes en sus melodías, armonías, polifonía en la música vocal y ciertas estructuras de verso-estribillo y canto. Otra forma de música folclórica europea también llegó a estas regiones. Era la música de las clases campesina, la de los trabajadores españoles que llegaron a estas regiones como mano de obra, claro que por encima de los esclavos en la jerarquía social, eran campesinos pobres que trajeron consigo su propia música, principalmente en forma de canciones. Estas canciones influyeron directamente en el desarrollo del son, la rumba y otros géneros, con su estilo lírico y su estructura de “verso-estribillo-la décima y el estribillo”(Uribe, 1996).

Algunos instrumentos de percusión como el bombo y el redoblante que a través de los militares europeos evolucionaron y se integraron en algunos estilos folclóricos como, por ejemplo, el uso que hace la Comparsa de los bombos y cajas en los desfiles del Carnaval cubano. Otro estilo folclórico español que influyó mucho en la estilos de Rumba fue el Flamenco y la Rumba Flamenca (Uribe, 1996).

Junto a los instrumentos de cuerda, los españoles llevaron un repertorio de poesía cantada enriquecida con las tradiciones árabes del canto y la versificación, la estrofa

popular de cuatro versos Octosílabos, Copla, las Seguidillas. Las tiranas y los romances, así como toda una serie de danzas evocadas en las crónicas, como por ejemplo el zapateado (Roy, 2003, p. 12).

Cuando aumento la integración del negro a la sociedad durante el siglo XIX, una mayor cantidad de elementos esenciales de su cultura influyó en el estilo predominantemente hispano y es así como comienzan a visibilizarse los géneros musicales cultivados en las áreas rurales, nuevas características primigenias de la cultura africana. Es así como en el surgimiento de la rumba llamada urbana, de solar o de cajón en La Habana y Matanzas a finales del siglo XIX, impulsada por la abolición de la esclavitud, las formas de canción de origen hispano, como la copla y la décima²⁷, las relaciones tonales (Mayor-Menor), las estructuras melódicas y armónicas, se acompañarían por instrumentos de percusión de origen africano, como se acostumbraba en las fiestas de Yuka, o en los planteles de los grupos Abakuá (Rodríguez, 2015). “La “rumba de solar” es de gran importancia, ya que es el primer producto musical cubano, generado por la fusión de elementos de estilo hispanos y africanos, que es ejecutado sólo con instrumentos de descendencia africana.” (Rodríguez, 2015, p. 62).

En cuanto al componente hispano de la rumba de solar dice el famoso rumbero del grupo Los muñequitos de Matanzas Esteban Lantrí (“Saldiguera”) “la inspiración que se hace en el guaguancó se avecina mucho con el español... todo el que cante rumba tiene que saber que eso tiene de español... hay personas que dicen que no, pero yo, que soy hijo de español también, siempre lo oí de mi padre y de mi abuelo...” (Valdés, 1978 como se citó en (Rodríguez, 2015).

Con respecto a la décima menciona Yenma Boffill que este fenómeno se intensifica a finales de la década del 90, una época de renovación poética, de incremento de los repentistas y escritores, surgimientos de estudios especializados y espacios pedagógicos “la décima como género literario es una y como fenómeno sociocultural es otra. Cuando se le pone el apellido de campesina gana en dimensiones que superan el molde poético y el alcance literario para convertirse en herramienta de cambio y defensa de valores e identidad” (Bofill, 2023, p. 1). La décima logró un arraigo en Cuba tanto en áreas rurales como urbanas, transformándose en una

²⁷ “La décima y el zapateo cubano, no parecen ser de origen canario como se cree comúnmente en Cuba, sino andaluz” (A. Rodríguez, 2015, p. 4).

marca de identidad como nación, hasta el punto de que el poeta y patriota José Fornaris la llamara “la estrofa del pueblo cubano” (López Lemus, 1995 como se citó en Boffill, 2023).

“La décima es una estrofa de diez versos octosílabos con rima en consonante que sigue la secuencia abba ac cddc”(Bravo, 2022). A continuación, un ejemplo de décima:

“Décimas a Sol y Son” de Celina y Reutilio

Clic [aquí](#) para escuchar

Cuba mi tierra dorada A
Por Colombia y puerto rico B
Te abres como un abanico B
Y hechas fresco a la alborada A
Venezuela tierra amada A
Con una hermosa doctrina C
Allá en México se inclina C
Mi azúcar tabaco y ron D
Un canto de sol y son D
Les dan Reutilio y Celina. C

Características musicales de la rumba cubana

Alejo Carpentier: todo cabe en ella; todos los ritmos constitutivos de la música cubana, además de los ritmos negroides que puedan cuadrar con la melodía. Todo lo apto a ser admitido por un tiempo en 2 por 4, es aceptado por ese género que, más que un género, es una atmósfera (Nieto, 2017).

Hace un tiempo en Cuba la música se consideraba una profesión sin garantías de subsistencia, sin embargo, en algunos países esta profesión era de gran importancia y reconocimiento. En 1800, Antonio Valle Hernandez observa lo siguiente: aquellas artes que en otros países son el oficio de muchos blancos respetables y de buena cuna, son aquí prácticamente monopolio de la gente de color, es patrimonio de la gente de color.

Cuando la gente de color interpretaba la música, no existía una frontera clara entre música culta, religiosa y profana, puesto que habían aprendido a interpretar todos y cada uno de estos géneros. Los músicos de color, gracias a su destreza con los instrumentos y a su propio patrimonio musical, marcarán un carácter novedoso a las partituras originales, un sabor típicamente criollo que primero conquistará a un público popular, para luego introducirse en los salones de baile (Roy, 2003).

5.1. Sobre los complejos genéricos

El investigador Armando Rodríguez en su artículo *“La metodología de los “Complejos Genéricos “y el análisis de la música popular cubana autóctona.”* Habla de organización de la música cubana en complejos, propuesto por el musicólogo cubano Olavo Alén. Menciona también las bases de este concepto en el libro *“Del Canto y el Tiempo”* de Argeliers León, en el cual León divide el estudio de la música popular cubana en secciones presentadas en el siguiente orden: Música yoruba, Música bantú, Música abakuá, Música guajira, El son, La rumba, La guaracha, La canción y el bolero, Música instrumental, De la contradanza al danzón, al chachachá y Hacia el presente, en el presente. Sobre esto dice Rodríguez que León no siguió metodología lógica y organizada en su catalogación de los grupos genéricos de la música popular cubana, corrobora Alén diciendo: Argeliers no pretendían tener el rigor de un ordenamiento científico que fuera consecuente con los principios clasificatorios de la coherencia, la

exclusividad, la exhaustividad y, sobre todo, la dicotomía. Por supuesto que el criterio de género no tenía que ser, ni fue, una “camisa de fuerza” para que Argeliers elaborara su presentación panorámica de la música de Cuba. Considera Rodríguez que León abordó estos géneros musicales, aislándolos como si fueran entidades individualizadas sin relación unas con las otras “en vez de formar parte de un flujo continuo que se desarrolló coherentemente en el tiempo y el espacio” (Rodríguez, 2017).²⁸

Alén plantea que existen cinco formas de hacer música cubana, muy diferentes entre sí, los que decide llamar complejos genéricos, que denomina individualmente de la siguiente manera: son, rumba, canción cubana, danzón y punto guajiro. Posteriormente agrega un sexto, del cual dice que no es totalmente cubano, ya que sus componentes esenciales no nacieron en la Isla, sino en África. Sobre este sexto dice Alén: recordemos los cientos de miles de africanos forzados a poblar Cuba en calidad de esclavos. “Con ellos surgieron tipologías de música que no son totalmente africanas ni cubanas. Aquí también, para bien o para mal, utilicé un término ya conocido, pero utilizado por muchos expertos con otras acepciones: música afrocubana.”(Alén, 2010, p. 50).

Si bien durante muchos años hablé y escribí sobre la existencia de cinco grandes complejos genéricos de la música cubana, diferentes entre sí –después los amplí hasta seis –, hoy creo que lo que realmente existe, son seis grandes grupos de individuos cubanos diferentes, quienes, entre otras cosas, tienen sus propias músicas, diferentes también entre sí (Alén, 2011, p. 182).

Así como Rodríguez, el musicólogo cubano Leonardo Acosta considera la aplicación errónea del concepto de “complejo” al fenómeno musical. Este concepto se ha convertido en un dogma, usado por autores cubanos y extranjeros, sin análisis previo o reflexión crítica, incluso impide una visión clara del proceso histórico del desarrollo de los géneros cubanos más raigales, es decir, casi que, de toda la música popular cubana, en su mayoría laailable. Sobre la definición de complejo, él cita el Diccionario manual e ilustrado de la lengua española que dice:

²⁸ el método dialéctico entiende que ningún fenómeno de la naturaleza puede ser comprendido, si se le toma aisladamente, sin conexión con los fenómenos que le rodean pues todo fenómeno tomado de cualquier campo de la naturaleza, puede convertirse en un absurdo si se le examina sin conexión con las condiciones que le rodean, desligado de ellas; y por el contrario, todo fenómeno puede ser comprendido y explicado si se le examina en su conexión indisoluble con los fenómenos circundantes y condicionado por ellos. (Vissarionovich, 1977, p 852)

“Complejo: Dícese de lo que se compone de elementos diversos, conjunto o unión de 2 o más cosas”. Sin embargo, reflexiona que, para tener un verdadero complejo, dichos elementos diversos deben guardar algún tipo de jerarquía u organización²⁹. Para Acosta, un complejo es: “Un conjunto de factores bien diferenciados y que asumen o ejercen funciones distintas, aunque complementarias, destinadas a un objetivo común.”(Acosta, 2007, p. 39). Por ello se debe analizar el problema de los complejos para poder abrir el paso, hacia una historiografía y una musicología, libre de complejos (Acosta, 2007).

El término complejo a veces puede ser aplicable, si se refiere por ejemplo a la rumba, como fiesta con actividades sociales diversas, otra cosa muy diferente, usar el término hacia lo estrictamente musical. Cuando se habla de complejo genérico de la rumba, se mencionan las variantes principales: yambú, Columbia, Guaguancó. Sin embargo, el término se está refiriendo a lo que constituye, sin más esfuerzo, ni rebuscamiento “Un género con distintas variantes, proveniente de raíces comunes y con funciones similares. No idénticas, pero tampoco complementarias ni suficientemente diferenciadas.” (Acosta, 2007).

Concluye Acosta, que los complejos tienen su parte negativa para la investigación de la música popular cubana, ya que enmascara el campo de investigación al pretender delimitarlo, y en cambio, solo logra la fantasía de haber resuelto un problema. Debe recordarse que los tres géneros cruciales, son el resultado de transformaciones anteriores. Dicho concepto también

“Enmascara la unidad fundamental de nuestra músicaailable y su esencial Africanía, a partir de unas raíces caribeñas comunes. Al proceder a una compartimentación o segmentación de la misma y de sus pilares fundamentales, que se convierten en mundos separados y autónomos como ghettos.”(Acosta, 2007, p. 43).

5.2. Proceso evolutivo de la rumba/protorrumbas

En el 2012, la rumba se convirtió en la primera manifestación músico danzaría en ser avalada como Patrimonio Cultural de la Nación. Posteriormente, en el 2016, engrosó la lista mundial del Patrimonio Oral e

²⁹ La palabra misma. Es un comodín para designar muchas cosas. Para designar diferentes cosas que son complicadas. (Acosta, 2007)

Intangible de la Humanidad registrado por la UNESCO. Con esa declaración se reconocía la trascendencia de esa manifestación músico-danzaría, genuina expresión de nuestra identidad y foco de resistencia cultural. Con sus cantos y ritmos, la rumba ha roto las barreras sociales e irradiadas en todo el país. Además, de ser muy apreciada en los escenarios internacionales (Mestas, 2020, p. 146).

De la modificación de las primeras canciones bailables españolas de ritmo sesquiáltero traídas a Cuba, como la Sarabanda y la Chacona del siglo XVI, surgen tres líneas principales de evolución, las canciones bailables, bailes y canciones. En este caso se expone solo las canciones bailables la cual incluye en orden cronológico “el punto guajiro y el zapateo, la guaracha cubana, la rumba rural, la rumba urbana, la conga del carnaval, el Son, el danzonete, la rumba de salón, la conga de salón, el bolero bailable, el son montuno, el mambo, el chachachá, el songo y la timba” (Rodríguez, 2017, p. 10)

El significado más general de la palabra rumba es tal vez el de fiesta, su estructura musical es producto de la confluencia de elementos de estilo como la forma, la textura, la melodía y el ritmo. A estos componentes el músico cubano Armando Rodríguez se refiere al “prototipo de la rumba”, el resultado de “un proceso de fusión cultural, en el que se combinan componentes europeos tales como el texto, las relaciones tonales (Mayor-Menor), las estructuras melódicas y armónicas, y la forma de copla-estribillo, con patrones rítmicos sincopados y desplazamientos micrométricos de procedencia africana” (A. Rodríguez, 2015, p. 51).

La rumba entonces abarca varios elementos, mientras que otros términos como la guaracha, cumbia y candombe se refieren a géneros individuales, “pudiéramos afirmar que la guaracha es un derivado de la rumba, pero no que la rumba es un derivado de la guaracha” (Rodríguez, 2015, p. 46).

La guaracha ocupó un lugar importante en el desarrollo del teatro vernáculo en Cuba, su surgimiento a principios del siglo XIX encaja con la aparición de los primeros géneros musicales autóctonos de la nación. Francisco Covarrubias, considerado el padre del teatro bufo cubano, sustituye en sus obras los personajes típicos de la tonadilla escénica española, con personajes criollos como guajiros, monteros, etc. Con respecto al uso de términos guaracha y rumba, se refiere a una sinonimia, dos palabras que se refieren a una misma cosa. Sobre esto dice la

musicóloga cubana María Teresa Linares “En los primeros años de este siglo [XX], se mantenían al final de las obras del teatro vernáculo, unos fragmentos musicales que cantaban los propios autores y que se les llamó rumba final...” y continúa explicando que éstas... “eran ciertamente guarachas.” (Linares y Núñez, 1998 como se citó en Rodríguez, 2015, p. 48).

Es decir que las piezas musicales que cerraban las obras se les podía haber llamado rumbas o guarachas, ya que estos términos no precisaban ninguna diferencia genérica o estructural entre ellas, es posible afirmar que la guaracha, en sus inicios, era un tipo de rumba con tema humorístico, satírico o picaresco:

Las guarachas y las rumbas grabadas por María Teresa Vera y Rafael Zequeira a principios del siglo XX sólo se diferenciaban en que las rumbas eran interpretadas con acompañamiento de guitarra y clave cubana, mientras que las guarachas eran acompañadas únicamente por la guitarra, no existía ninguna otra diferencia apreciable, poseían la misma estructura formal, el mismo carácter jocoso de los textos, el mismo ritmo rasgueado de la guitarra (Vera, María Teresa y Zequeira, Rafael: Grabaciones Históricas – 1916-1924, Notas de María Teresa Linares, Tumbao Cuban Classics 1998. D.L.B. 11870, 1998, CD. Como se citó en (Rodríguez, 2015, p. 48).

Teniendo en cuenta lo anterior varios autores mencionan las protorrumbas, las cuales surgen muy probablemente en las áreas aledañas al puerto, en los astilleros (siendo una zona de gran mezcla étnica que propicia el proceso de transculturación) y en zonas rurales, lo cual origina durante la segunda mitad del siglo XIX, una forma de canción bailable llamada rumba o rumbita rural o campesina (Rodríguez, 2015).

Los esclavos negros tuvieron sus rumbas de protesta; entre las cantadas en el siglo XIX, hay una que decía: “ambere, mayorá, ambere”, es decir, hambre, mayoral, hambre. Según investigadores de nuestro folclor, en el baile de la yuka, cultivado por los congos, está uno de los antecedentes fundamentales de la rumba, también es indudable el acento español (Mestas, 2020, p. 143).

5.2.1. *La Rumba Rural*

Surge en la proximidad y amplia interacción social entre las áreas urbanas y rurales en Cuba, en estas interacciones incluyen en sus fiestas, llamadas *Guateques*” o *Changüís*, también en festejos populares como las parrandas y las fiestas patronales, unas rumbitas con ritmo binario parecidas a las guarachas de la ciudad. Este crecimiento en lo semi-rural tiene que ver con la población alrededor de los ingenios azucareros. Muchas rumbas antiguas son las llamadas, *Rumbas del tiempo España* tienen un carácter muy mimético en los bailes de pareja. Un ejemplo de esta es “Mamá’buela” donde los gestos miméticos son los de un muchacho, que no quiere ir a la escuela y la abuela lo regaña y le pega, así varias rumbas de tiempo España, se actuaban de acuerdo con sus temáticas e historias. En su forma de interpretar, los cantantes levantan su mano para indicar que van a cantar, en ese momento entran los demás instrumentos, el cantante con la clave marcando un ritmo constante, luego el cajón o tumbadora, le siguen las cucharas, palos, maracas y por último el quinto con su golpes sueltos. después de ese canto solista, él mismo da la entrada al coro o capetillo y comienza el juego de pregunta y respuesta, en donde el coro repetirá un mismo motivo y el cantante improvisará nuevos textos (León, 1984; Mestas, 2020). Para escuchar “Mamá’buela” Rumba de tiempo España Yambú rumba mimética clic [aquí](#).

Figura 19 Cucharas y conga



Nota: cucharas y conga para una rumba de santo en “Reparto Martí” entre Boyeros y Camagüey. Elaboración propia.

En estas rumbitas el campesino blanco no tuvo necesidad de imitar la música y el baile de los negros, ya que los mismos campesinos afrocubanos participaron en la creación de las rumbitas primigenias, y pusieron en ellas su tradición cultural. Uno de los rasgos musicales de las rumbitas campesinas relacionado a su estructura formal, la cual se basaba en una sola frase o fragmento musical de corta duración, que se repetía con ligeras variaciones durante toda la pieza, el cual fue llamado montuno, que se refiere a la persona procedente del monte o del campo (Rodríguez, 2015).

5.2.2. *La rumba urbana, de cajón o de solar*

La rumba de cajón, según la tradición oral, emerge a la luz pública entre finales del siglo XIX y principios del XX en algunas zonas de la Habana y Matanzas. Ella posee extraordinaria importancia, debido a que es el primer producto musical cubano, gestado por la fusión de elementos de estilo hispanos y africanos, que es ejecutado sólo con instrumentos de descendencia africana. Debido a su carácter muy humilde y también por el hecho de la desaparición de las comparsas del “Día de Reyes” a fines del siglo XIX, los tambores de origen africano estaban prohibidos por las autoridades de la Habana, por tal motivo este tipo de rumba no se ejecutaba precisamente con tambores, sino con cajones (Rodríguez, 2015).

En las viviendas de aquellos barrios marginales de La Habana y Matanzas llamadas solares o cuarterías, fue donde se llevó a cabo la fusión, que dio nacimiento a la rumba de cajón. Este conjunto está compuesto por tres cajones, el más pequeño y agudo, llamado quinto o repicador, improvisando figuras rítmicas que en ocasiones establecían un diálogo con el bailarín. En este estilo de la rumba, el plano más agudo le correspondía al quinto, a diferencia de los estilos más antiguos (congo, yoruba o carabalí), donde la parte solista se encontraba en el plano más grave. El segundo cajón era llamado tres-dos o tres golpes, debido a que su ritmo esencial está basado en el de la clave cubana. El patrón más estable lo interpreta el tumbador o salidor, se utilizan dos cucharas o dos palillos sobre un trozo horadado de bambú llamado guagua o catá, las claves cubanas y unas maracas parecidas de origen bantú, llamadas nkembí como mencioné en el apartado de tambores yuka (Rodríguez, 2015; Roy, 2003). Para escuchar una rumba de cajón clic [aquí](#).

Figura 20 *Cajones de rumba de los muñequitos de matanzas*



Fuente: Elaboración propia

El aporte de Carlos Embale constituye quizás uno de los mejores ejemplos de la fusión de la rumba urbana y la rumba rural, ya que él fue uno de los más destacados vocalistas tanto de los grupos de rumba como de los conjuntos de son de su época, con su característico timbre de voz nasal y vibrante definió el estilo vocal de varios grupos de son y otros conjuntos, Embale constituyó un importante referente en cuanto al estilo de grupos rumberos tales como los famosos Muñequitos de Matanzas, el Coro Folklórico y el grupo de Guaguancó que llevó su propio nombre (Rodríguez, 2015).

5.2.3. Otros tipos de rumba

También se mencionan las rumbas de santo, las cuales se tocan al final de un toque ritual, en el caso de la rumba de botella o Mañunga y la jiribilla son más variantes danzarías que musicales de este género que mutaron a la actual variación rumbera *Columbia* (Mestas, 2020; Rodríguez et al., 2023). Por otra parte, durante los años treinta, La orquesta de Don Aspiazu, “marcaba los compases para que girara Marina alma tangible de la rumba y cuyo verdadero nombre era el de Alicia Parlá” (Mestas, 2020, p. 143). Quienes popularizaron un género que

contenía elementos estructurales de la guaracha y el son, el cual fue lanzado en el extranjero con el nombre de [rumba de salón](#) y alcanzó enorme popularidad, originando lo que se conoció como rumba craze o furor de la rumba.

5.3. Algunas variantes de la Rumba

Los tres bailes más conocidos y popularizados de este género en Cuba son el Yambú, el Guaguancó y la Columbia. Como mencionamos anteriormente no son los únicos, se generan y evolucionan otras variantes y modalidades como la Jiribilla, la Mañunga o baile de la Botella, la rumba con cuchillos o machetes y la Managua, tahona, entre otras (Santos & Armas, 2002).

5.3.1. *Guarapachangueo*

En la actualidad, existe la forma del toque rumbero llamado [guarapachangueo](#), creada por Los Chinitos de la Corea. Lo caracteriza la síncopa, el contratiempo y la polirritmia. Ellos, no solo enriquecieron el discurso musical rumbero, sino que han dado vida al ambicioso proyecto Abbilona, que ya reúne 32 CDS; se trata de antológicas grabaciones sobre rituales afrocubanos, en las voces de los más notables akpownes y, entre ellas, las del inolvidable Lázaro Ross, quien en su juventud disfrutó la rumba que cantó y bailó (Mestas, 2020).

La rumba obtuvo gran reconocimiento internacional en el 2001 con el disco La rumba soy yo, que ganó Grammy Latino en la categoría de música folclórica con producción general de la musicóloga Cary Diez y dirección musical del maestro Joaquín Betancourt. (Mestas, 2014, p. 33).

5.3.2. *Columbia*

Otra variante de la rumba, el más antiguo según Raúl Martínez Rodríguez, es el llamado [columbia](#), y de acuerdo con algunos informantes surge en una zona cercana al pueblo de Unión de Reyes al sur de Matanzas, así como en otros pueblos cercanos como Sabanilla y Alacranes.

En la columbia se destacan la jiribilla y la rumba de botella, de las tres variantes es la de aire más rápido y ritmo más figurativo y segmentado (A. F. Rodríguez et al., 2023). Esta rumba es bailada en su mayoría por hombres, aunque algunas mujeres como Andrea Baró, se hicieron famosas interpretándolo, bailan con movimientos bruscos y acrobáticos, también puede hacer gestos miméticos como imitar un cojo o como si estuviera jugando a la pelota, boxeando o

empinando un papalote. José Rosario Oviedo “Malanga” llevó la Columbia a su máximo esplendor estableciendo un diálogo rítmico con el ejecutante del tambor quinto.

La estructura de la columbia presenta dos partes definidas. La de cantante solista o gallo³⁰ que realiza en la introducción la diana: lalaleo y la conocida por capetillo, que es la bailada, otra característica es el llorao. Los tambores inician con un tempo vivo, luego entra el gallo con la diana, después expone el tema e inicia el capetillo. La columbia tiene una particularidad en su tempo, en habana es más vivo y en matanzas más lento. (Motato, 2011; Radamés & Martínez, 1997; Roy, 2003).

5.3.3. Yambú

El [yambú](#) tiene su origen urbano en el siglo XIX y es una rumba lenta y cadenciosa. Según Argeliers León: La parte del canto es breve y se le antepone, a veces, un tarareo o lalaleo, llamado diana, que sirve de preparación para la entrada del coro (León, 1984). La música es muy melodiosa, la mujer baila con coquetería y el hombre trata de enamorarla danzando a su alrededor. Es como un diálogo amoroso entre la pareja danzante, sin embargo, aquí no está presente el vacunao³¹. El [yambú](#) de acuerdo con la tradición se interpreta solo con dos cajones o con cualquier elemento a la mano, como una botella o pared a manera de salidor y un cajón quinto, también unas cucharas o palos percutidas sobre una tabla y finalmente en el compás de 2/4 se marca con las claves una distribución un-dos-tres/un-dos. (Mestas, 2020; Radamés & Martínez, 1997; Roy, 2003).

Figura 21 Clave de yambú



Fuente: (Roy, 2003)

la rumba se extiende por todo el país, con una mayor incidencia en las áreas urbanas de la zona occidental y es el guaguancó el que más se baila, también el de mayor complejidad musical,

³⁰ Por ser esta ave sinónimo de poderío y de calidad para los cubanos (Roy, 2003, p. 60).

³¹ del cual hablaremos en el apartado del guaguancó

debido a las comparsas, las cuales como ya mencioné por su prohibición, motivaron o dieron lugar a los coros de guaguancó surgidos a finales del siglo XIX (Roy, 2003).

El Guaguancó

6.1. Los coros de guaguancó

La riqueza polifónica del guaguancó fue nutrida por los coros de clave. Grupos que a finales del siglo XIX recorrían las calles con un canto colectivo A capella, que se escuchaban en navidad y otros festejos. Estos coros, dice Don Helio Orovio, asimilaron elementos melódicos de los coros líricos. “Se afirma que los trabajadores portuarios matanceros Apolonio y Víctor Lamadrid llevaron el guaguancó a La Habana entre 1896 y 1897. Establecidos en el barrio de Colón, organizaron el coro La nueva Idea” (Mestas, 2020, p. 144). En La Habana fueron muy acreditadas las agrupaciones:

La Maravilla, El Tronco y El Arpa de Oro. Hacia 1886, surgieron en Matanzas otros grupos corales o bandos de clave, entre ellos, figuraban el Bando Verde, el Rosado, el Azul, El Marino, El Resedá y Los Congos de Angonga. En Sancti Spíritus fue muy popular el coro La Yaya, de Juan Echemendía. Otros coros de clave que afirmaron su presencia fueron el Grano de Oro y el Joven Clave (Mestas, 2020, p. 144).

La expansión urbana multiplicó estos grupos que creaban e interpretaban en décimas, todo un repertorio de rumbas, en especial guaguancó. La importancia de los coros se basa en la polifonía vocal y la manera de interpretar los versos, además de las voces femeninas sopranos, que se elegían generalmente como solista, también llamada *Clarina*. ellas innovarán las voces en el guaguancó, con su particular timbre brillante e interpretación. Con respecto a su formato musical, además de las voces, se acompañaban de una clave y una pandereta llamada viola, ya en desuso, fabricado a partir de un banjo, al cual se le quitan las cuerdas y en el cabezal, se decora con cintas con los colores representativos del grupo. Estos grupos desaparecieron en 1940, sin embargo su repertorio perdura en el teatro musical en la canción. (Roy, 2003)

En los coros de clave se destaca, el improvisador del coro de clave “El timbre de oro” Ignacio Piñeiro fundador del Septeto nacional, que luego se convirtió en director del prestigioso Grupo “los Roncos” (Roy, 2003).

En el siguiente video se aprecia un coro, con muchos más instrumentos y elementos, sin embargo, se encuentra los anteriormente mencionados la viola y las claves. “*Coro de clave y Guaguancó Marcha La Moralidad*” clic [aquí](#).

6.2. Características musicales del guaguancó

Ahora muy cultivado es el guaguancó. El baile consiste en la persecución de la hembra por el bailarín, quien intenta “vacunarla” mientras ella se defiende del ataque con maestría. Es erótico y picaresco. De origen urbano en el guaguancó se narran poéticamente diversos hechos y ha sido una fiel crónica de los avatares del negro (Mestas, 2020, p. 144).

El musicólogo Helio Orovio, menciona que el [guaguancó](#) nace a finales del siglo XIX, en los barrios suburbanos de la Habana y Matanzas, teniendo como antecedente el yambú, también elementos de la columbia, la yuka y de los coros de guaguancó. El guaguancó posee un ritmo más vivo, dinámico y rápido, que su antecesor el yambú (Orovio, 1994). Es el más moderno estilo de rumba de solar, es también un baile de cortejo o galanteo que llevan a cabo algunos animales, como el gallo y la gallina. Según Argeliers León, se inicia la diana o lalaleo, después sigue un canto extenso que toma carácter de un largo relato, en ocasiones los cantores utilizan décimas para la improvisación de sus textos, aunque también pueden utilizar simples pareados³² no necesariamente octosílabos, o una prosa. (León, 1984; A. Rodríguez, 2015).

Junto con el Son, el guaguancó es el ritmo más característico de la música contemporánea. Un universo donde la percusión es ritmo y melodía a la vez, donde se produce una constante interacción, entre la danza, los instrumentos, el canto y la improvisación que se funda en lo colectivo. “La rumba expresa con mayor profundidad el mestizaje, la riqueza y el sabor de la cubanidad, cada pieza se convierte en una experiencia única, portadora de emoción y placer, pues existen cantos de rumba tan conmovedores como un bolero” (Roy, 2003, p. 70).

³² El Pareado o Dístico, es una composición poética que consiste en una estrofa de dos versos que riman entre sí, pudiendo dicha rima ser en consonante o asonante. Estos pareados pueden ser de arte menor o de arte mayor (de arte menor: Aquellos que tienen menos de 8 sílabas, de arte mayor: Aquellos que tienen más de 8 sílabas) y ambos versos deben tener la misma medida. ([Wikipedia](#)).

6.2.1. *En lo vocal*

En la parte vocal, la sección introductoria es la llamada *diana*, la cual determina la tonalidad de la pieza y expone el motivo principal del tema

La diana introduce fragmentos del material melódico que se va a utilizar y establece la zona tonal mediante el uso de terceras, sextas y octavas diatónicas. El canto presenta ese material en frases de 4 compases que tienen contornos y secuencias más complejas. El coro es una sección de llamada y respuesta de 2, 4 u 8 compases (Bryant, 2014, p. 19) ³³.

Luego de la diana, continua con la forma española de copla-estribillo, incluyendo la sección del montuno, el cual se podría considerar un “estribillo ampliado, o desarrollado” en esta parte se incluye la alternancia de solista y coro tan característica de la música africana. Según Pasmanick, las melodías de las rumbas pueden variar como en sus estructuras textuales, “el solista puede escoger o improvisar una tonada para su verso, siempre y cuando funcione bien con la métrica de la canción y el compás característico de la clave” (Pasmanick, 1997).

Antiguamente se improvisaron décimas, pero con la evolución del ritmo se adoptó una especie de romance libre que narra un hecho o aborda una cualidad de una persona. En la música afrocaribeña es muy usual el término pregón, que tiene un contenido social y cultural. “Se hace pregón por una noticia agradable o triste, por un suceso funesto o divertido; el pregón anuncia y pone en contacto a sus gentes” (Motato, 2011, p. 114).

Según dice Philip Pasmanick la rumba en su mayoría y sobre todo los guaguancós, se desarrollan de la siguiente manera:

“Primero, una introducción sin palabras llamada diana o lalaleo, con la alternación de solo y dúo que caracteriza muchos estilos musicales cubanos. A veces un cantante especializado agrega ornamentos musicales llamados floreos. Sigue el cuerpo de la canción, llamado inspiración, donde aparece la décima si es que la hay; y finalmente el montuno, caracterizado por un estribillo repetido por el coro,

³³ Traducción propia

mientras el solista improvisa frases cortas en un patrón de llamado y respuesta.”
(Pasmanick, 1996 como se citó en (Rodríguez, 2015).

A continuación un ejemplo de una octavilla clásica de Yoruba Andabo (Pasmanick, 1997, p. 6):

Y ya se formó el rumbón (Gregorio Hernández) “el Goyo”

Clic [aquí](#) para escuchar

El guaguancó es especial A
de los dominios de Apolo B
es un elemento sólo B
del consejo universal A
en ello no tiene rival A
por lo bello y lo fecundo C
sí en este grandioso mundo C
no se ha visto cosa igual A

6.2.1.1. Twang

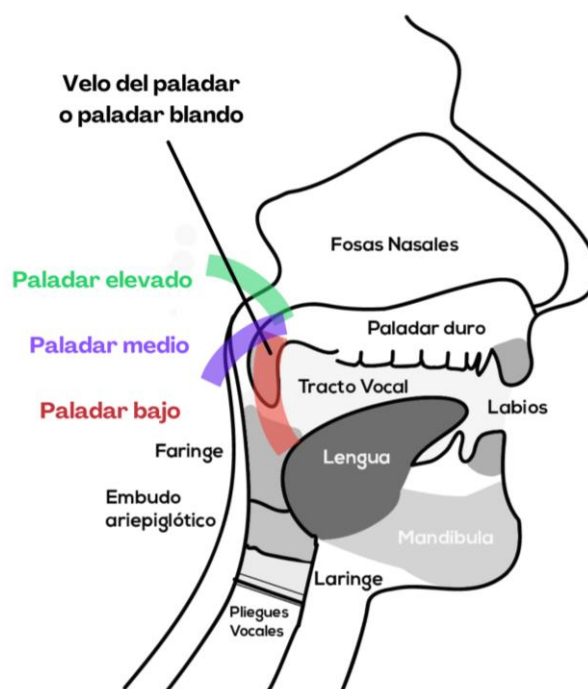
Algunos autores mencionan algunas características particulares de la voz en la rumba y cómo podemos escuchar en los videos propuestos, el estilo característico de la voz posee un timbre brillante, en el campo de la técnica vocal a este timbre se le conoce como twang, sobre esta técnica dice el científico Ingo Titze “esté término se refiere a la voz que traspasa el sonido de la orquesta completa, en el lenguaje cotidiano, también se le describe con la frase “la voz corre” (Titze, 2001 como se citó en Escudero, 2018, p. 66). La traducción literal al español significa tañido³⁴, este término es descriptivo y se refiere a imitar un sonido brillante (Escudero, 2018).

El termino de Twang en la pedagogía vocal, no está estandarizado, hay variedad en su definición y dependen del método que se use. En este caso tomaremos la definición de las escuelas de técnica vocal contemporánea, puntualmente la definición del método Estill Voice Training (EVT) la cual dice que Twang es un sonido brillante que se logra “estrechando la

³⁴ Tocar un instrumento musical de percusión o de cuerda, en especial una campana (Real Academia Española).

epilaringe (el tubo sobre los pliegues vocales verdaderos formado por el esfínter ariepiglótico) se crean unos armónicos entre los 2.500 y 3.000Hz (formante del cantante)” y se asegura que esta es la primera característica de la calidad vocal llamada *Twang* (Estill, 2012 como se citó en Escudero, 2018, p. 66). Estill en su método hace una distinción entre el sonido brillante que es nasalizado y entre el que no lo es, aunque son parecidas, por un lado, el *Twang nasal*, posee un velo del paladar (Figura 22) medio el cual está más cerca de la base de la lengua, lo cual deja un escape de sonido directamente hacia la nariz y hace obvia la diferenciación y el *Twang oral*, no resuena en la nariz. Desafortunadamente el *Twang* se ha asociado solo con la nasalidad, por la confusión sobre colocación y foco de resonancia de la voz (Escudero, 2018).

Figura 22 Posición velo del paladar



Fuente: <https://vocalstudio.es/2021/05/18/tracto-vocal/> con elementos adicionales de elaboración propia.

Para comprender más a fondo esta definición tendríamos que ahondar en la anatomía y demás campos vocales, sin embargo, en este apartado solo pretendo mencionar que la nasalidad no es la única característica presente en la ejecución de la rumba cubana y que ese sonido brillante se construye de muchas formas vocales diferentes. Pondré aquí unos videos con la diferencia entre el *Twang nasal* y el que no lo es, llamado *Twang oral*.

6.2.2. *En sus tambores*

La instrumentación evolucionó y los tambores de piel de bovino aportaron timbres diferentes a los antiguos cajones. Los tres tambores que se usan son el salidor o tumbadora, tres golpes o tres dos y quinto o requinto.

El primero en aparecer es el tambor de tamaño más grande y el más grave: El tumbador que se encarga de guiar a todo el conjunto, ejecutando un ritmo estable sostiene el tiempo. Se debe golpear en el centro. “Como el bombo de las comparsas para que suene como e’ debido” Dice el famoso percusionista Aspirina. El tres dos responde siempre dentro de los límites de un ritmo estable y en ocasiones dialoga con el quinto.

En el apartado de la rumba rural, mencionamos el cajoncito de velas, los cuales eran el perfeccionamiento de las gavetas³⁵, eran de sonido agudo, se tocaba con un ritmo figurativo y variable. Estos cajoncitos tenían la función de “quintear”, término que viene de la música occidental europea por el llamado requinto (instrumento de sonido agudo) En toda Cuba se usa la tumbadora quinto o conga quinto, el más pequeño de los tambores del conjunto y con sonido más agudo. (Brea, 2020). Es el encargado de improvisar y ejecutar todas las variaciones y motivos rítmicos más complejos, además dialoga no solo con los otros tambores, sino también con el akpwón, el coro y los bailarines (Roy, 2003; Orovio, 1994).

³⁵ Según Ortiz, las gavetas eran «Grandes cajones sobre ruedas donde se ponía a secar el azúcar en los ingenios».

Figura 23 *Formato musical rumba guaguancó*



Nota: agrupación Olba Ilu, director Lachy el hijo del famoso rumbero “el Goyo”. De izquierda a derecha, al fondo una corista tocando las claves, sigue la inspiradora o cantante solista, el shekere, el catá o cajita, tambor quinto, tambor salidor y tambor tres dos. Elaboración propia.

6.2.3. *En su clave*

Figura 24 *Las claves instrumento*



Fuente: (Ortiz, 2024, p. 10).

El compás del guaguancó como en otros estilos es marcado por las claves “un instrumento de percusión formado por dos trozos cilíndricos de madera que se percuten uno contra otro. También se le llama clave a los patrones rítmicos específicos que se ejecutan en el instrumento homónimo y a las reglas implícitas que gobiernan dichos patrones” (Ortiz, 2024, p. 10). El ritmo de la clave guía y somete a todos y cada uno de los instrumentos, además por su sonoridad sobresale entre el conjunto musical, los bailarines y demás instrumentos “Se ciñen al filo de su voz como la sombra al cuerpo”(Grenet, 1997, p. 65).

La clave es la estructuración rítmica de la música cubana. Esta construida con un patrón rítmico de dos compases, formando un solo compuesto. El primero siendo fuerte y el segundo débil, dicho ritmo es empleado en la música instrumental y vocal, con sus compases de 2/4 y 6/8.

A continuación, el patrón rítmico que menciona Emilio Grenet:

Figura 25 Patrón rítmico



Los españoles escriben:



Fuente: (Grenet, 1997, pp. 61 y 62).

La música o la melodía no siempre debe comenzar en el tiempo fuerte, sino que se requiere que el tiempo fuerte del compás coincida con el punto fuerte o de apoyo, de la frase melódica (Grenet, 1997, p. 62).

Figura 26 Compás fuerte del patrón rítmico

En 6/8:



o en 2/4:



Fuente: (Grenet, 1997, p. 62).

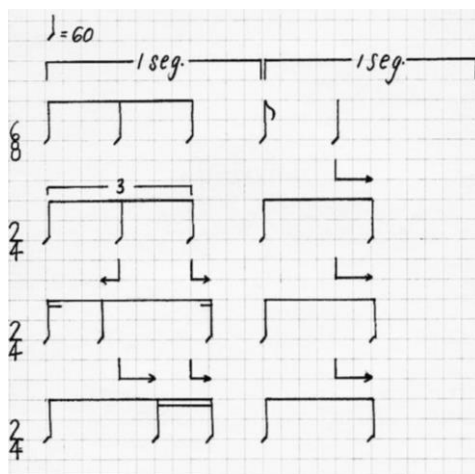
Se podría pensar que se hace una adaptación de este patrón a 2/4 y que el diseño original es en 6/8, “el 2/4 parece una repetición resolutive del motivo en 6/8”(Grenet, 1997, p. 66) “comienza a derivar gradualmente hacia el metro binario durante el siglo XVIII, hasta quedar fijado en éste hacia finales del siglo XIX” (A. Rodríguez, 2015, p. 32). de esta forma:

Figura 27 Adaptación del motivo 6/8 a 2/4



Fuente: (Grenet, 1997, p. 65)

Figura 28 Percepción de una célula rítmica como binaria o ternaria



fuentes: (Rodríguez, 2015, p. 32).

En este análisis evidencia Rodríguez que la diferencia entre los dos patrones rítmicos, ternario y binario, es mínima, de esta manera gradual, e imperceptible las células ternarias o binarias de las canciones-danzas sesquiálteras se fueron transformando con el transcurso del tiempo en binario-ternarias. Esta forma es llamada comúnmente hemiola.

6.2.3.1.1. Hemiola

A ese ritmo sensual, cuya popularidad se extendió por toda Europa, se le denomina generalmente como *hemiola*, y en España se llamó *sesquiáltera*: “la alternancia o superposición de grupos de sonidos de acentuación binaria y ternaria e igual duración, o más específicamente como la ejecución, consecutiva o simultánea de un compás en 6/8 y otro en 3/4, o viceversa”(A. Rodríguez, 2015, p. 16). En la sesquiáltera se observa una de las características esenciales de la rítmica africana, es decir, la sensación que da, alternar patrones rítmicos binarios y ternarios en una misma pieza musical, también menciona Rodríguez:

la clave oculta que una vez revelada nos muestra el carácter de canción danza de la Má Teodora. Esta es posiblemente una de las tantas canciones bailables que se tocaron y cantaron en Cuba entre los siglos XVII y XVIII, Sus características se ajustan perfectamente a las de la chacona española, así como a los de tantas otras canciones-danzas similares (Rodríguez, 2015, p. 24).

Los músicos cubanos introdujeron en el modelo formal europeo de la contradanza el ritmo sesquiáltero, característico de las antiguas canciones bailables españolas, en referencia al punto y el zapateo.

6.2.3.2. Las claves

En el proceso de binarización surge en la música tradicional afrocubana una variedad de patrones claves, entre ellas hay cuatro que se consideran fundamentales, dos de subdivisión binaria y otras dos de subdivisión ternaria.

“Las claves principales de subdivisión binaria son la clave de rumba y la clave de son y las de subdivisión ternaria son la clave abakuá o ñañigo y la clave negra o africana” (Ortiz, 2024, p. 11).

Figura 29 Claves binarias y ternarias principales

BINARIAS

CLAVE DE RUMBA

CLAVE DE SON

TERNARIAS

CLAVE ABAKUÁ O NANIQO

CLAVE NEGRA O AFRICANA

Detailed description: The figure shows four musical staves. The top two are labeled 'BINARIAS' and are in 4/4 time. The first is 'CLAVE DE RUMBA' and the second is 'CLAVE DE SON'. Both show a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, with a repeat sign. The bottom two are labeled 'TERNARIAS' and are in 6/8 time. The first is 'CLAVE ABAKUÁ O NANIQO' and the second is 'CLAVE NEGRA O AFRICANA'. Both show a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, with a repeat sign.

Fuente: (Ortiz, 2024, p. 11)

6.2.4. En el shekere y catá

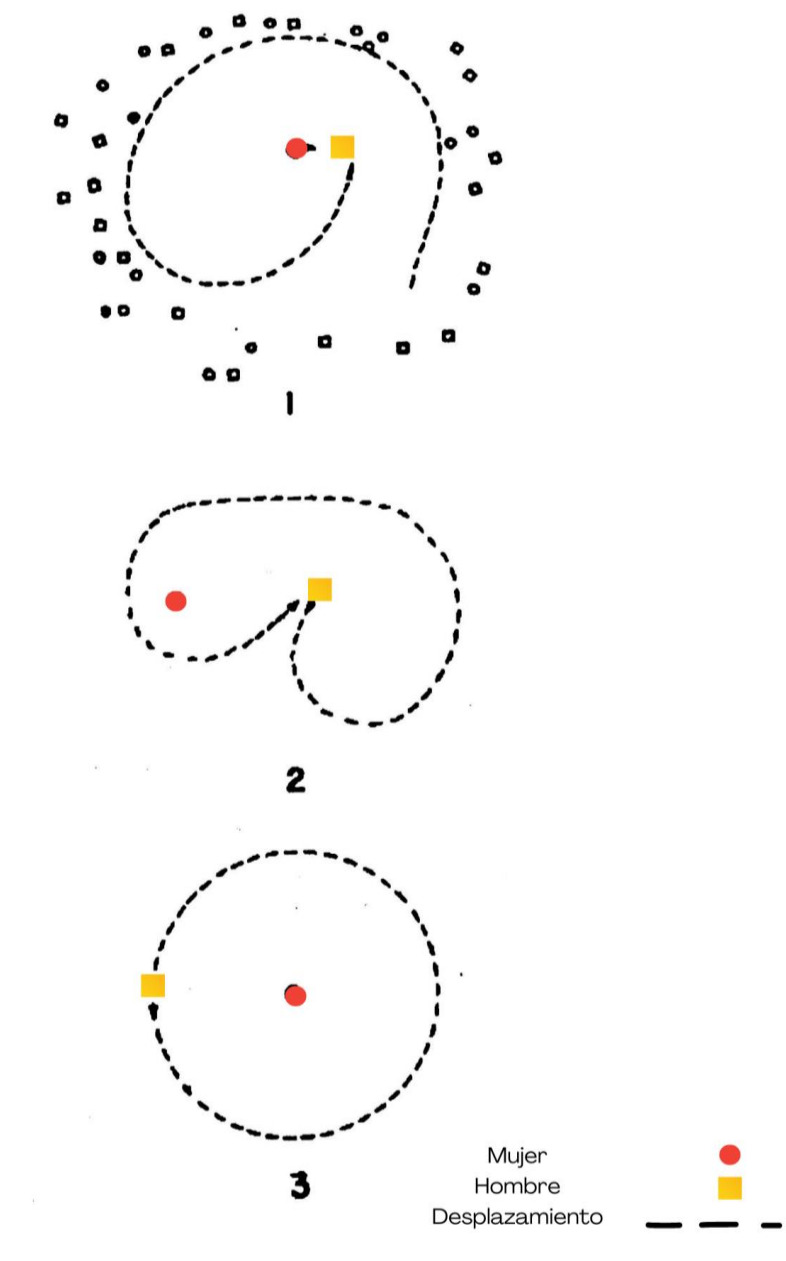
Esta variante también utiliza un pequeño güiro, mencionado en el apartado de “Güiros/chekerés/abwe”, también sonajas metálicas que usa en las muñecas el tocador del quinto y una guagua o catá o cajita, la cual puede estar hecha de diferentes materiales como cañabrava, bambú, entre otros. La cual se percute con dos baquetas. (Orovio, 1994; Radamés & Martínez, 1997; Roy, 2003). (ver figura 22 o 7).

6.2.5. En el baile

Este baile de pareja, la coreografía empieza despejando a los espectadores en forma de círculo, quedando la pareja en el centro. El hombre persigue a la mujer y aguarda el momento en que pueda tomarla desprevenida para ejecutar un rápido movimiento pélvico llamado vacunado de connotación sexual. El hombre baila de forma extrovertida, cortejando a su pareja, mientras la mujer más introvertida, se tapa con sus manos, falda o pañuelo sus partes íntimas y no se deja vacunar. En este baile los bailarores en ocasiones se separan y realizan pasos individuales, en el caso del hombre realiza una secuencia de pasos para alardear y presumir de sus habilidades, para así convencer a la bailadora de ser vacunada.

Al final, el hombre hace otro desplazamiento, una vez que la pareja ha terminado bailar. se define el ganador, si ella no se dejó vacunar, es buena, pero si él logró vacunarla, él es bueno, también pueden quedar empatados. (Radamés & Martínez, 1997; Roy, 2003).

Figura 30 Coreografía del guaguancó



Fuente: (Radamés & Martínez, 1997, p. 150) con colores añadidos de elaboración propia.

6.3. Algunos exponentes de la rumba

Son muchos los representantes de este género musical, algunas leyendas como [Celeste Mendoza](#)³⁶ “la reina del guaguancó”, [Pedro Fariñas](#) “el príncipe de la diana”, [Carlos Embale](#), los bailarines Malanga y Andrea Baró, Los Muñequitos de Matanzas, [Los Papines](#), Yoruba Andabo, entre otros (Mestas, 2014).

Actualmente continúa la dinastía de [Los muñequitos de matanzas](#), [Los Papines](#), [Yoruba Andabo](#), Eva Despaigne, quien dirige la agrupación [Obiní Batá](#) que lleva más de 30 años y fue la primera agrupación de mujeres en interpretar los batá, [Afrocuba](#), [Clave y Guaguancó](#), [Brenda Navarrete](#), entre muchísimos más. “Pura o fusionada a otros ritmos, la rumba mantiene su vigencia por toda la riqueza que atesora dentro de nuestro panorama sonoro” (Mestas, 2020, p. 149).

³⁶ Los nombres en color azul contienen un video del artista.

Marco metodológico

Si bien es cierto que sin la aplicación de un método la ciencia no puede llegar a constituirse como tal, tampoco hay que exagerar la importancia de este, pues su definición de *medio o camino*, permite ver que presupone ciertos elementos o condiciones sin los cuales no se llegaría al fin de la investigación. Tales condiciones son la capacidad intelectual del investigador, su capacidad de observación, el hallazgo de los materiales necesarios, la curiosidad y *el solo deseo de conocimiento*³⁷. (Locatelli de Pέργamo, 1981, p. 69)

Se puede resumir que el presente proyecto tiene por objeto de estudio al género guaguancó en sus dos estilos, pues surge de la necesidad de plantearme la pregunta misma ¿Cuáles son los elementos musicales y extra musicales que caracterizan el guaguancó habanero y matancero? que podrá desarrollarse de la mano de los objetivos: Averiguar sobre la procedencia histórica y cultural que dio lugar al Guaguancó a fin de comprender su origen y su contexto; Caracterizar los elementos musicales de cada instrumento, en cada estilo, con el fin de contrastar musicalmente las particularidades de cada estilo de guaguancó; Evidenciar los elementos musicales propios caracterizados a partir de los análisis y transcripciones del formato musical tradicional.

Este proyecto tiene un enfoque cualitativo, una investigación exploratoria y el diseño metodológico será el etnográfico. A continuación, desglosaremos cada una de acuerdo con el desarrollo de este proyecto.

Se usará el enfoque cualitativo, ya que no se busca cuantificar, sino comprender un fenómeno específico, es decir establecer cómo se relaciona un aspecto con otro y profundizar en el entendimiento de las interioridades de los fenómenos. Se debe tener en cuenta que en este enfoque “la conducta humana es compleja, tiene muchos matices, y es difícil, si no es que imposible, cuantificar algunas de sus manifestaciones” (Del Cid et al., 2011, p. 24).

Por lo anterior y teniendo en cuenta que en este caso se está investigando un tema poco estudiado como lo es la caracterización de estos dos estilos de guaguancó y que también que se

³⁷ Esta frase la escuche en repetidas ocasiones de Javier Riveros maestro de música en la UPN y director del semillero de investigación *Sabor Caribe* y considere pertinente añadirla a esta cita.

usara para aumentar el conocimiento del investigador, se plantea la investigación exploratoria, ya que este estudio se concentra más en la profundidad y comprensión de un tema que en la descripción o medición “le interesa sintetizar un proceso, esquematizarlo, comprenderlo, más que sólo medirlo y precisarlo” (Vara, 2012, p. 204).

El diseño metodológico por emplear es el etnográfico. Este diseño como mencionamos examina un problema de investigación poco estudiado, del cual existe poca bibliografía sobre el tema, además utiliza principalmente diseños e instrumentos cualitativos como la observación no estructurada, las entrevistas, la revisión documental, historia de vida, grupos focales, etc. Además realiza análisis cualitativo (codificación, tabulación, análisis de contenido) (Hurtado, 2012; Vara, 2012).

La música posee elementos organológicos y acústicos muy importantes, sin embargo, la dimensión de más trascendencia es la de la cultura inmaterial por su naturaleza espiritual, estos aspectos culturales complejos le dan significado y coherencia propia. El contexto cultural y su estructura musical son dos aspectos de cuales se encarga la Etnomusicología, sobre esto dice María Grebe:

El estudio de la música en sí misma y en el contexto de su sociedad (Hood, 1963:239); el estudio de la música en la cultura (Merriam, 1960:109; 1964:7). Es decir que se trata de una interdisciplina que conecta o fusiona la Musicología y la Antropología produciéndose una alianza en que ambas ciencias "deben aprender mucho la una de la otra" (McAllester, 1963:183) e intentar un difícil, aunque no imposible equilibrio. La Etnomusicología en su fase temprana se identifica con musicología comparada, término acuñado por Guido Adler (1885:14). (Grebe, 1976, p. 5).

A partir de los trabajos de Chrysander (1826 - 1901) cuando la investigación musical comienza a adquirir características de ciencia rigurosa y objetiva, se aleja de las biografías e historias musicales de su época y realiza sus investigaciones de acuerdo al método inductivo, aplicando el principio de la Musicología: “trabajo de primera mano y con los materiales musicales mismos” (Locatelli de Pérgamo, 1981, p. 66).

En la revista titulada “*Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*” en español “*Trimestral de musicología*” fundada por Philipp Spitta, Guido Adler y Friedrich Chrysander, en un artículo

publicado en 1885 Adler menciona dos enfoques básicos para estudiar la música: histórico y sistemático. El enfoque histórico se refiere a hechos musicales del pasado (artistas individualmente reconocidos, escuelas artísticas, países, épocas, imperios) y el segundo enfoque incluye el estudio de la notación musical, los instrumentos, las nuevas modificaciones formales y los diversos tipos de composición (Locatelli de Pérgamo, 1981, p. 66).

Kunst menciona:

El estudio-objeto de la Etnomusicología, o como fuese originalmente llamada, Musicología Comparada, es la música tradicional y los instrumentos de todos los estratos culturales del género humano, desde los llamados primitivos hasta las naciones civilizadas. Nuestra ciencia, por tanto, investiga toda la música tribal, folklórica y cualquier tipo de música no-occidental (Kunst, 1957 como se citó en Locatelli de Pérgamo, 1981, p. 68).

La etnomusicología³⁸ utiliza una diversidad de métodos y técnicas, las cuales se utilizan con frecuencia en forma mixta o combinada. Por esta razón, el etnomusicólogo Kolinski, distingue tres orientaciones en esta disciplina: la descriptiva, la comparativa y la sistemática.

Por lo anterior Grebe presenta las siguientes posibilidades en cuanto a método:

método descriptivo -ya sea en un nivel exploratorio o en profundidad-; el método taxonómico o clasificatorio; los métodos comparativo, histórico, biográfico, autobiográfico y varios otros. En la práctica, se tiende a ocupar métodos mixtos o combinados, en los cuales intervienen dos o más alternativas ajustadas a los atributos del universo de estudio (Grebe, 1976, p. 17).

la etnomusicología estudia todos los tipos de música con excepción de la docta de Occidente. El etnomusicólogo Seeger, las distingue en un sentido amplio en tres divisiones de la

³⁸ Desde 1889, fecha de la primera grabación de etnomúsica. en EE.UU. El estudio de la música tradicional oral, que tiene como común denominador el hecho de necesitar la grabación y pauta musical para su análisis objetivo y científico, obtuvo diversas denominaciones por parte de los estudiosos. Vimos ya que Adler le llamó "Musikologie". Otras denominaciones, como "musique bizarre", música exótica, oriental, primitiva, étnica, folklórica, tradicional, geografía musical, etnografía o etnología musical, fueron usadas esporádica o habitualmente para designar todos o algunos de sus campos, hasta que en 1950 Jaap Kunst propuso llamarle "Etnomusicology". Para Kunst la Musicología Comparada no comparaba más que otras ciencias, y el prefijo "etno": le pareció apropiada para designar el campo específico que debía estudiar esta rama de la Musicología. (Locatelli de Pérgamo, 1981, p. 67)

música, teniendo en cuenta su medio de transmisión: la escrita, la oral y la popular híbrida³⁹. En el proceso de dicha investigación, se perfilan dos enfoques metodológicos y técnicos sustanciales: el de terreno y el de laboratorio. El de terreno se refiere a la recolección de datos y el segundo se encarga de procesarlas y analizarlas (Grebe, 1976).

Grebe esquematiza en este proceso investigativo cuatro etapas básicas: 1) diseño; 2) recolección de datos empíricos; 3) análisis sistemático de datos empíricos o trabajo de laboratorio, y 4) síntesis y discusión de resultados. Estas etapas pueden variar, de acuerdo con los propósitos y naturaleza del proyecto investigativo “ellas aparecen íntimamente enlazadas, pudiendo aun superponerse o entrar en sutiles intersecciones de acuerdo a las particularidades del proyecto” (Grebe, 1976, p. 15).

La primera etapa: se encarga de la información y revisión bibliográfica, de la cual se desprenderá gran parte del marco teórico y conceptual, contribuyendo a la fundamentación del trabajo; *la segunda:* se refiere primero A: a las técnicas etnográficas utilizadas para describir la música en su contexto cultural. Como el rapport, la entrevista, la observación, aquí se establecen relaciones entre diversas categorías; B: son las técnicas etnomusicológicas de registro sistemático de datos, como grabación con notas de terreno, fotografía, video, entrevistas y demás documentación del material recogido. *La tercera:* es responsable de analizar y organizar el material recogido por medio de técnicas de clasificación, de transcripciones musicales, análisis musical y *la cuarta:* muestra una perspectiva de los hallazgos fundamentales de la investigación, que permitirá en el apartado de conclusiones, proponer hipótesis de trabajo y la discusión de los resultados (Grebe, 1976).

Como síntesis de lo anterior el etnomusicólogo Hood destaca la función social, el estilo y el valor musical, como los tres pilares de esta disciplina (Grebe, 1976). Por otra parte, el musicólogo Juan Pablo González también menciona tres aspectos en el estudio: 1) la música 2) el músico 3) la difusión.

En el primero menciona que la caracterización de un género de la música popular se puede realizar en forma deductiva al analizar los rasgos musicales de cada dimensión tales como: el metro y tiempo melodía armonía; sistema modal, tonal, entre otro; instrumentación texto

³⁹ Esta tercera división intermedia produce una intersección entre las dos primeras, puesto que es semiescrita y semioral (Seeger, 1949 como se citó en Grebe, 1976, p. 9).

(forma y contenido) coreografía y forma; la segunda se refiere a las características y al rol del músico y el tercero al medio de difusión de esta (González, 1986).

Ana María Locatelli menciona que el método en la etnomusicología desde el punto lógico presenta dos métodos con naturaleza opuesta y un tercero, combinatorio de ambos, así:

El método inductivo, el deductivo y el mixto. El método inductivo o analítico parte de hechos concretos o casos particulares para llegar a formular leyes o principios generales; el deductivo o sintético, por el contrario, de un principio o ley general deriva verdades particulares, y finalmente el mixto en el cual alternan de distintas maneras y según las necesidades (Locatelli de Pérغامo, 1981, p. 68).

Para ampliar un poco más cada uno y comprenderlos mejor, el método inductivo como mencionamos aborda el fenómeno de lo particular a lo general y se sustenta en la observación repetida de un fenómeno, es decir las características que se repiten del comportamiento observado, supone que hay alguna propiedad que las explica. En el deductivo a partir de una teoría, el investigador procede a recoger datos para corroborar que la realidad se comporta conforme a lo enunciado en su explicación teórica (Behar, 2008; Del Cid et al., 2011; Vara, 2012). Sin embargo, “en Etnomusicología el razonamiento es fundamentalmente, de tipo inductivo” (Locatelli de Pérغامo, 1981, p. 68).

7.1. El método inductivo y su aplicación a la etnomusicología

La aplicación del método inductivo como método general no impedirá que el investigador reciba o aplique, en ciertos aspectos relativos al trabajo de 'terreno o gabinete, sugerencias doctrinarias o aportes metodológicos específicos de ciencias conexas. Deberá tener cuidado de no ser absorbido por éstas y no convertir su trabajo de Etnomusicología en otro de mera sociología o antropología musical (Locatelli de Pérغامo, 1981, p. 68).

Por lo expuesto previamente, considero pertinente seguir el método inductivo y su aplicación a la etnomusicología, en el cual Locatelli (1981) propone tres etapas:

A) Observación e Hipótesis de trabajo; B) Recolección de materiales, C) Trabajo de gabinete: transcripción musical, análisis, síntesis e interpretación y comunicación de los resultados.

En la parte A, ella propone que una vez teniendo la hipótesis, el investigador debe concretarla por escrito para dar origen al proyecto de investigación. El diseño o plan de trabajo, es un esquema mínimo que tendrá sólo las ideas centrales de la futura investigación, mientras el proyecto deberá acompañarse con revisión bibliográfica detallada de las ideas escogidas, dichas ideas o hipótesis de trabajo puede someterse a modificaciones según los materiales que se recojan o también verse más compleja ante la ausencia de ellos, en estos casos el investigador podrá modificarla en el camino.

La parte B comprende dos etapas: una necesaria y vital *Fuente viva* y otra complementaria, pero no siempre necesaria *Fuente seca*. *La fuente viva* llamada trabajo de campo, que consiste en la recolección de los materiales conducentes a la comprobación de la hipótesis; *La fuente seca* es la recolección de materiales imprescindibles si el etnomusicólogo se propone rastrear o dilucidar orígenes, señalar cambios, hallar paralelos, mostrar supervivencias, etc.

En la misma B, se mencionan dos técnicas las *Específicas* y las *Interdisciplinarias*, para la documentación de *fuentes vivas*, las específicas se llevan a cabo de tres formas: *in vivo*: los informantes, en función, ignoran o apenas se percatan de que se les está grabando; *in vitro*: se reserva para los casos en los cuales los informantes están conscientes de que se les va a grabar y repiten voluntariamente, ante los micrófonos, las piezas o toques que se les desea grabar y *de estudio*: cuando los músicos son llevados a un lugar con mejores condiciones acústicas para la grabación, en el cual el investigador formulará con tranquilidad toda una serie de preguntas previamente codificadas (Ayestarán 1965, como se citó en Locatelli de Pérغامo, 1981, p. 70).

Las interdisciplinarias fueron adoptadas de la Sociología y la Antropología: observación (panorámica o estructurada), búsqueda de informantes calificados, interrogatorios, cuestionarios, entrevistas libres o semiestructuradas, controles diversificados de los datos suministrados por los informantes, encuestas, etc. La aspiración de esta técnica, es lograr el mejor rapport⁴⁰ entre los informantes y el investigador (Locatelli de Pérغامo, 1981, p. 70).

⁴⁰ Interacción humana y ambiente propicio de la nueva situación de terreno. Nuestra experiencia indica que la casa del investigador o de un amigo en el medio urbano pueden favorecer la captación de materiales más genuinos o guardados secretamente que aquellos recogidos en su propio ambiente de origen (Grebe, 1976, p. 12).

También en la B, se menciona la *Catalogación* diario de campo, fichas de instrumentos, informantes, melodías, toques instrumentales, fotografías, videos, entre otros.

Por último, la parte C, corresponden a la transcripción, análisis y síntesis conducentes a la interpretación de los materiales recolectados y a su comunicación escrita, de esta parte Locatelli menciona, *La transcripción musical*: la cual facilita la comparación de un cierto número de elementos o aspectos musicales y extramusicales; *El análisis*: el cual es imprescindible y posee tres enfoques, el primero investigan los fenómenos sonoros más extraños al oído del investigador; el segundo consiste en estudiar dos o tres aspectos destacables de las piezas de un grupo tribal o folklórico y el sistemático, que intentará analizar los diversos parámetros musicales de la manera más objetiva y completa posible (Nettl, 1965 como se citó en (Locatelli de Pέργamo, 1981, p. 72). En esta parte Locatelli realiza un listado de los parámetros o fenómenos musicales de la etnomúsica, que deberían ser estudiados, propone entonces cuatro secciones, hacia la melodía, la textura, la rítmica, por último, la interpretación y manera de ejecución.

En la parte C se menciona la *Síntesis* que separó en cuatro grupos según se trate de análisis más o menos completos y según traten sólo de música o contemplen parámetros extramusicales con mayor preferencia. En este proyecto sobre la caracterización de dos estilos de un mismo género, se usará la que Locatelli llama *síntesis estilística*:

“La cual induce sobre la música analizada sistemáticamente, comparando y extrayendo las características musicales más reiteradas y representativas, que pueden ser de orden tonal, melódico. armónico, formal, de acompañamiento, de emisión vocal, etcétera. La organización de tales parámetros en sonotipos o melotipos y su reiteración, repetición, variación o adición, permitirá hablar de una especie, un estilo musical o un cancionero.” (Locatelli de Pέργamo, 1981, p. 72).

Cuando la síntesis de los parámetros musicales permite hallar varios rasgos comunes musicales de un grupo folklórico o étnico, surge el concepto de estilo musical, el cual evidencia las características remarcables de la música documentada (Herzog 1928 como se citó en Locatelli de Pέργamo, 1981, p. 74) y en la sección de interpretación y comunicación de los resultados se tendrá en cuenta el empleo de una terminología adecuada para comunicar los resultados de la investigación.

Etapas de investigación

Teniendo en cuenta lo anterior, desarrollare las siguientes etapas, en el siguiente orden:

1. revisión bibliográfica (marco teórico)
2. recolección de la información
3. Analisis y organización de la información
4. conclusiones

8.1. Recolección de información

En esta etapa realizaré la recolección de datos del trabajo de campo en Cuba, teniendo en cuenta que el objeto de estudio de este proyecto surge allí, se escoge específicamente la habana y matanzas, ya que el propósito es caracterizar los dos estilos propios de guaguancó (el habanero y el matancero) surgidos en cada una de estas áreas musicales, el concepto de área musical se refiere a "un área musical es un área geográfica cuyos habitantes poseen, en general, un estilo musical homogéneo. Tal área está unificada por uno o varios rasgos importantes que no se hallan con el mismo grado de intensidad en las áreas vecinas" (Nettl, 1954 como se citó en (Locatelli de Pérغامo, 1981, p. 74).

8.1.1. Observación

La observación es un recurso muy frecuentado por la investigación artística, en este caso se usara la observación participante y no participante, la primera la cual el observador es una parte del grupo de individuos que se está observando, es decir que está presente en el evento que se quiere estudiar y la segunda el investigador observa a cierta distancia y no debe afectar la conducta bajo observación (Del Cid et al., 2011; Lopez & San cristobal, 2014; Vara, 2012).

8.1.2. Cuaderno de campo

Recolectare la información por medio de un cuaderno de campo, el cual consistirá en una tabla con tres columnas, la primera corresponde al nombre del lugar o locación de la observación, la segunda son notas de campo: una descripción literal del entorno o situación, procurando un *estilo neutro* y la tercera casilla, corresponderá a las reflexiones de campo, que

realizare fuera de campo, con el apoyo del diario de campo en este caso una libreta en la cual plasmare algunas ideas o reflexiones propias, todo lo que he sentido, las dudas, como tal la experiencia emocional y el registro de campo: los materiales documentales, fotos, grabaciones de audio, vídeo (Lopez & San cristobal, 2014). Es decir que esta casilla sintetizara los elementos del diario de campo y las reflexiones de campo.

Tabla 1 Modelo de cuaderno de campo

CUADERNO DE CAMPO		
FECHA Y LUGAR	NOTAS DE CAMPO	REFLEXIONES Y DIARIO DE CAMPO

8.1.3. Entrevistas

Se hará uso de la entrevista semiestructurada en la cual se elabora previamente una guía de observación que contiene un número limitado de temas a observar, tambien se empleara la entrevista a profundidad, esta es personal, directa y no estructurada, un espacio abierto de comunicación que permite que el entrevistado hable libremente, desde su propia perspectiva y subjetividad, sus motivaciones, creencias y sentimientos sobre un tema (Del Cid et al., 2011; González, 1986; Vara, 2012). Se registrarán en lo posible mediante grabación de audio y video, para luego analizarlas y transcribirlas, en el analisis usare la siguiente tabla para organizar y contrastar la información.

Tabla 2 Modelo de Entrevista

NÚMERO	FECHA	NOMBRE, PROFESIÓN E INCLINACIÓN RELIGIOSA	CONCEPTO GENERAL DE LA RUMBA Y SUS ANTECEDENTES	DIFERENCIA ENTRE GUAGUANCÓ HABANERO Y MATANCERO	PATRONES Y CARACTERÍSTICAS PROPIAS DE CADA ESTILO, EN CADA INSTRUMENTO (VOZ, CLAVE, SALIDOR, TRES DOS, QUINTO Y CHEKERÉ).

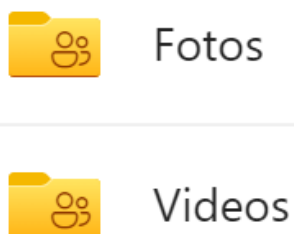
8.1.4. Transcripción musical

La transcripción incluirá cada instrumento, las claves, tambor salidor o tumbadora, tambor tres dos o tres golpes y tambor quinto, el catá, el shekere y algunas dianas o lalaleos. Dichas transcripciones se recolectarán de diferentes fuentes para llegar por medio del análisis a la transcripción del formato tradicional de la rumba Guaguancó, en su estilo habanero y su estilo matancero del guaguancó.

8.1.5. Fotografías, grabación de video y audio

El registro de campo enriquecerá el proyecto ya que se podrá visualizar y explicar mejor el contenido de este, además apoyará la transcripción y el análisis. Se organizará en dos carpetas una de fotos, una de videos y

Tabla 3 Carpeta de video y foto



Resultados

El primer resultado es la necesidad de ampliar el marco teórico después del trabajo de campo, ya que, por medio de la experiencia y entrevistas, se hizo necesario indagar aún más en las músicas rituales de África que llegaron a Cuba, su cultura e instrumentos para comprender mejor el panorama musical de la rumba cubana, sin embargo, el presente documento no pretende especificar o abarcar en su totalidad la complejidad de los elementos culturales.

Con respecto a las entrevistas, se tuvo que replantear en ocasiones la estructura de esta, ya que algunos de los informantes según su profesión aportaban y ampliaban más una categoría en específico, por ejemplo, el historiador, productor y uno de los directores del proyecto del Callejón de Hamel Elias Aseff Alfonso, menciona varios aspectos de la religión cubana y antecedentes históricos musicales de la rumba, por otro lado, Justo Pelladito músico representativo de la percusión y la rumba cubana, su padre Ángel Pelladito Junco, fundador del grupo Los Muñequitos de Matanzas, realiza ejemplos cantados y percutidos de los patrones de rumba y demás géneros musicales que preceden a la rumba.

En este apartado desarrollare primero la información recolectada en el trabajo de campo y entrevistas, que dividiré en categorías en las cuales contrastaré y citaré entrevistas con el fin de analizarlas y llegar a ciertas conclusiones.

9.1. Antecedentes de la rumba cubana

9.1.1. *Etnias en Cuba*

Esta categoría la aborde en la mayoría de las entrevistas. En el marco teórico nombré algunas características de las raíces africanas e hispanas de la rumba, así que quise comprender, aclarar e intentar organizar mejor para este proyecto, todo el universo musical inmerso en la rumba.

Durante el período esclavista, los barcos negreros transportaron a Cuba esclavos procedentes de distintas zonas de África. Según la relación de etnias, pueblos y regiones (más de un centenar) que da Ortiz (1916: 24-52), parece que desde Senegal hasta la costa de Angola fueron trasladados esclavos hacia la Isla. Ortiz cita, entre sus etnias, a mandingas y yolofes (wolof) de Senegal, Sudán, Gambia y Sierra

Leona, a fantis de Guinea, Costa de Marfil y Costa de Oro (Ghana), a ararás (adjafon) de la Costa de los Esclavos (Togo y Dahomey), a lucumíes (yorubas) de Nigeria, a carabalíes del Calabar, a los congos del sur de Gabón, los dos Congos y Angola, y hasta los makuas de Mozambique. Ese supuesto centenar de pueblos (que reseña el polígrafo) puede reducirse considerablemente –a unos veinte–, ya que Ortiz (1916: 24-52) transcribió en su obra diferentes formas para nombrar un solo grupo etno-lingüístico (fuentes & Schwegler, 2014, p. 16).

Todos estos grupos o naciones tienen cosmovisiones distintas, aunque muy similares porque son totemistas, adoran piedras, cargan a las piedras, animistas, etc. y cada nación va a tener una religión por ejemplo del universo yoruba, tenemos la santería, la gran mayoría de los instrumentos yoruba se pueden evidenciar hoy en Cuba. La mayoría de esos formatos afrocubanos, que son de esas naciones traídas a Cuba, rebrotan esos tambores, rebrota quiere decir por ejemplo que van al monte, esperan una luna para cortar el árbol, todo en un sentido ritual, rebrotan desde el imaginario, nadie trajo un tambor, eso viene en las psiquis y el corazón, también de la desesperación de encontrar el sentido al mundo. Estas sociedades poseen cosmovisiones que residen en la tradición oral y que van trascendiendo (R. Lozina, comunicación personal, 2024).

Figura 31 *Objetos de la religión de santería*



Nota: lugar donde guardan los instrumentos Los Muñequitos de Matanzas en su escuela de arte, ubicado al lado de su casa en Matanzas.

Esta trascendencia, es la que llama Don Fernando Ortiz transculturación, un proceso en el cual se da y se recibe, en el que ambas partes resultan modificadas. Sin embargo, antes de esto, recordemos que, en la época de la colonia, con la esclavización de negros africanos por parte de los españoles, primero se dio una desculturación, que es el desarraigo de la cultura originaria, luego la aculturación, que es la imposición de la nueva cultura, en esta etapa de imposición y masacre, los africanos optan por hacerles creer a los españoles la aceptación de la religión católica, no obstante, lo que sucede es que continúan adorando sus deidades, ocultándolos y nombrándolos como santos católicos, lo que se denomina sincretismo, “por ejemplo poner adelante de changó a santa bárbara, es decir que el sincretismo de changó es santa bárbara” (F. Ortiz, comunicación personal, 2024). Finalmente, en la etapa de transculturación, surge la creación de nuevos fenómenos culturales, los cuales presentan transformaciones en sus elementos, dichas transformaciones son el resultado de las culturas practicadas actualmente en Cuba.

Tenemos entonces en Cuba los siguientes sistemas de creencias de sustrato subsaharano:

(1) La Regla de Ocha, también llamada «Santería» (de origen yoruba);

(2) La Regla Arará (de matriz adja-fon);

(3) La Sociedad Secreta Abakuá (de procedencia efik-ibibio y con algunos componentes ekoi-efut y de otras comunidades bantúes camerunenses de la Zona A de Guthrie); y

(4) La Regla Conga o Regla de Palo Monte (de oriundez bantú y específicamente kikongo, como se demostrará en este estudio). (fuentes & Schwegler, 2014, p. 17).

Por lo anterior se puede concluir que algunos grupos fueron numéricamente minoritarios o se dispersaron en sus asentamientos, por lo cual se fundieron con los arquetipos culturales de los cuatro sistemas expuesto en la cita anterior.

En Cuba se practican principalmente cuatro religiones de origen africano, la más popular o mal llamada santería o regla de Osha Ifá, que es la mezcla del culto yoruba o la sincretización de lo yoruba con lo católico, dicha simbiosis recibe el nombre de Lucumí; otra es la cultura Arará que vino del Benín, que descienden de los ewe fon y otros grupos étnicos en Dahomey; La Sociedad Secreta Abakúa del sur de Nigeria y las reglas de palo monte; hay otros como los Macuá, Gangá, pero no son tan visibles en la identidad Cubana (E. Aseff, comunicación personal, 2023).

En la siguiente tabla, pretendo organizar no toda, pero si la mayoría de información obtenida en el trabajo de campo, algunas entrevistas y el marco teórico. Este cuadro presenta primero el lugar de origen de cada nación o grupo, segundo el nombre de origen africano, tercero el nombre que recibe la simbiosis de estas en Cuba, cuarto la o las religiones presentes, y quinto los formatos musicales que surgen en cada cultura. Es importante mencionar que todas ellas se tejen entre sí, comparten algunas cosas y se diferencian en otras, a pesar de lo anterior considero necesario hacer dicha distinción para dilucidar sus particularidades.

Tabla 4 *Algunas etnias en Cuba*

LUGAR DE ORIGEN	NIGERIA	LOS DOS CONGOS Y ANGOLA	DAHOMÉY	CALABAR	SIERRA LEONA
EN ÁFRICA	YORUBA	BANTÚ	DAHOMÉYANOS	CARABALÍES	GHANGÁ
EN CUBA	LUCUMÍ	CONGOS	DAHOMÉYANOS	ABAKÚA O ÑAÑIGOS	GHANGÁ
ALGUNAS RELIGIONES	LA REGLA DE OCHA O SANTERÍA	REGLA DE PALO MONTE	-VUDÚ -LA REGLA ARARÁ	LA SOCIEDAD SECRETA ABAKÚA	GHANGÁ
ALGUNOS FORMATOS MUSICALES	<ul style="list-style-type: none"> • BATÁ • CHEKERÉ • BEMBÉ • IYESÁ 	<ul style="list-style-type: none"> • CONJUNTO PALO MONTE • MAKUTA • KINFUITI • YUKA • LA COMPARSA 	<ul style="list-style-type: none"> • TAMBORES ARARÁ 	<ul style="list-style-type: none"> • TAMBORES DE PRIMERA ORDEN • BIANKOMEKO 	TAMBORES GHANGÁ

Fuente: Elaboración propia

La mayoría de los formatos musicales expuestos en la tabla anterior, están desarrollados en el capítulo de marco teórico con sus respectivas imágenes y ejemplos de audio.

9.1.2. Música ritual y rumba

Actualmente la mayoría de los grupos de rumba interpretan música ritual o tienen elementos de esta en sus atuendos, en los bailes, en las letras que cantan e instrumentos que interpretan. Dice la musicóloga Caridad Díez:

Mira solamente ver cómo se comportan en escena. Es decir, yo le empecé a tomar sentido a eso que yo no entendía, me aburría y todo, con la danza y la forma en que ellos se entregaban a eso, yo le empecé a encontrar sentido a la reiteración de esas... lo que para mí era una reiteración de células rítmicas, yo empecé a entender por qué

y cómo se produce y cómo se van, cómo te digo, armando las diferentes capas rítmicas, tímbricas, dinámicas. Como el ritmo te va llegando y aunque hay algo muy estable, qué es lo que se mueve y qué es lo que no se mueve. Y lo que se mueve, por ejemplo, es decir, cómo el bata Iyá, cómo te va hablando, cómo se va produciendo ese proceso de éxtasis, para lograr el éxtasis, el proceso para lograr el éxtasis y qué cosa es el éxtasis. Y cuando entendí cómo eso se produce en la música ritual, lo empecé a ver en la rumba también (Diez, comunicación personal, 12 de julio de 2023).

En la conversación con Cary y luego en los conciertos pude ver y escuchar algunos coros yoruba, células rítmicas abakúa, bailes usados en las practicas yoruba y el formato similar a la yuka de los congos. Sobre la agrupación de Los Muñequitos Cary dice “Ellos hacían una primera parte del programa, que era música ritual y en la segunda parte era la rumba” “eran varias religiones, era yoruba, era abakúa y era en aquella época, ellos también hacían el trícamo, hacían menos de congo y hacían coros de clave” (C. Diez, comunicación personal, 12 de julio de 2023).

Figura 32 *Íreme*



Nota: Íreme de la escuela de arte de Los Muñequitos de Matanzas

Después de varios conciertos de rumba empecé a buscar y preguntar donde podía participar o estar en algún ritual o ceremonia religiosa. En el camino me hice amiga de Lázaro cantante y percusionista de Rumba All-stars, pude conversar con él y aprender mucho; él está consagrado para interpretar los batá en ceremonias, desde pequeño tuvo curiosidad por dichos tambores, por tal motivo se congregó para poder tocarlos “Yo sí formo parte de la religión y tengo hecha mi consagración del tambor desde los 16 años” (Díaz, comunicación personal, 2023).

Lázaro me invita a un *tambor* en “Reperto Martí” entre Boyeros y Camagüey (Ver figura 5) de una familia perteneciente a la regla de Osha-Ifá o santería, en la cual los batá son tambores sagrados y usados en algunos rituales. Un poco tímida y apenada entro a la casa, me comenta Lázaro que ya pidió permiso a la familia para que yo pudiera estar. Observo sus trajes de colores, una familia numerosa, me ofrecen cerveza y empieza el tambor en el cual no podía grabar video, solo me permitieron el audio. El ritual era para un hombre, quien había sido escogido o llamado por algún orisha, para una labor dentro de la religión, esto exige una serie de rituales y actividades con las cuales debe cumplir, como por ejemplo algunas que menciono Lázaro: vestir completamente de blanco durante cierto tiempo, comer y bañarse como un bebé ya que esta etapa es un renacer.

En este ritual que presencio, usan gallinas como ofrenda para un orisha y cada color representa un orisha diferente, el babalawo o sacerdote que usa el akete o gorro en la cabeza, dirige todo el ritual, él dice que toque va primero, indica al hombre los movimientos que debe hacer, la ubicación de la madrina y padrino, cuando pueden bailar, los objetivos simbólicos a usar en cada parte, entre otras. En la forma de bailar y después de estar en varios eventos de rumba, considero que es similar, la sensación y movimientos al bailar es para mí igual, de hecho, a medida que se desarrollaba la ceremonia entendí el porqué de muchos pasos de rumba, ya que imitan ciertas acciones, orishas y personajes, un baile pantomímico.

Otro momento que considero importante es cuando el santo se le “monta” a alguno de los participantes, durante estos cantos y bailes hay momentos donde la musica era muy fuerte y veloz, un momento de éxtasis para el bailaror, donde realiza movimientos bruscos y se deja llevar por lo que está sintiendo. En este caso fue una mujer la que empezó a entregarse al baile y tuvieron que sujetarla y llevarla a un cuarto, yo al principio no entendía porque no la dejaban, me

explicaron que son tan fuertes los movimientos y la energía que podía lastimarse físicamente o quedar adolorida luego de ese trance.

Es en la parte mencionada anteriormente que pude sentir y recibir toda esa energía musical y corporal de la musica ritual, que tambien percibo en la rumba, podría decir que entendí el por qué la rumba me hace moverme, sonreír, llorar, etc. Para mí es porque guarda o contiene todos estos elementos de conexión con dioses, no se toca solo con un fin artístico, sino que responde a una necesidad social de pertenencia, esperanza, resiliencia, fe y libertad, que experimentan todos los días, tiene toda la carga y crueldad de la esclavitud, son lamentos, ruegos y celebración que emana la rumba desde la diana hasta el final, eso logra traspasar a todos los que la oímos.

Al finalizar el tambor tocaron rumba de santo o de cajón, Lázaro percutió las cucharas en la silla, realizando el patrón del catá y los cajones con sus bajos profundos conversaron. Aquí toda la familia respondía los coros, incluso los dueños de la casa empezaron a improvisar estrofas retando al otro, riendo y bailando, asimismo los músicos sudados, entregados a su improvisación y a la guapería. [Video aquí](#)

Figura 33 *Rumba de Santo*



Nota: Lázaro a la izquierda con las cucharas, luego conga aguda y cajones. Elaboración propia.

9.2. El público y la rumba

Yo te puedo decir que para mí la Rumba es cómo te digo... es una manera, la forma más renovadora, la manera que más se acerca a mi concepto de libertad en todo sentido, es decir, la alegría de vivir (Diez, comunicación personal, 12 de julio de 2023).

La rumba sigue su camino, sigue contagiando y brindando alegría a todo el que la escucha. Somos muchos los extranjeros que visitamos Cuba para admirar y vivir la experiencia rumbera, para intentar sentir o conectar con la música o tratar de entender el universo de la rumba.

Entonces yo un día dije ya no me conformo con que la rumba haya sido declarada patrimonio nacional, ahora quiero que sea declarada patrimonio de la humanidad y dediqué 7 años de mi vida, que podía haber sacado el doctorado, lo dediqué a eso y lo logré (Diez, comunicación personal, 12 de julio de 2023).

La rumba en sus inicios enfrenta un tema racial, por ello empiezan las disqueras a crear una marca, los discos que tenían varios ritmos eran catalogados como rumba, los extranjeros

venían en ferri para participar de la noche habanera en los cabaret Tropicana y Sans Souci. Además, se crea el elemento de erotización de la rumba a través de la mujer como objeto, este es un proceso de blanqueamiento de la rumba “en ningún solar se baila rumba con bikini” (Diez, comunicación personal, 12 de julio de 2023) es un tema de ventas y de comercializar la rumba en el exterior.

Este proceso hizo que la rumba fuera mas visible y viajara a varios salones de diferentes países, en la actualidad la rumba continúa moviéndose y girando internacionalmente:

A partir de 1990 El Comité Central del Partido Comunista adoptó nuevas medidas para paliar la crisis y recurrir a «males necesarios» como la industria turística, convertida en motor del desarrollo económico del país” (Aseff, 2020, p. 114) y claro, la rumba tiene muchos elementos llamativos para los turistas, la musica, el baile, el vestuario, los instrumentos, las letras y el *secreto de lo cubano* hace que algunas personas al servicio del mundo espiritual cubano, que “ganaban cuantiosos recursos económicos con la «explotación» del patrimonio popular tradicional y devinieron (Aseff, 2020, p. 114).

En el artículo *La rumba somos nosotros: retos y desafíos de un ritmo musical bailable* escrito por Elias Aseff menciona un poco de su experiencia:

«...Yo querer aprender bailar rumba», era la expresión escuchada a diario y enseguida se me acercaba alguien para decirme: «...oye, preséntame al extranjero y yo lo enseño, después te doy tu por ciento...». Eso me hizo pensar cómo la rumba se convierte poco a poco en un medio de supervivencia de los cubanos y una opción más de la economía particular del cubano, en otra forma de «lucha» (Aseff, 2020, p. 115).

Tomando el artículo anteriormente mencionado y contrastándolo con mi experiencia, en estos espacios culturales hay personas que te venden clases de baile o de percusión solo por el hecho de ser extranjero, se sienten los ojos encima, sin embargo, con la crisis tan dura se comprende la lucha por sobrevivir de cualquier modo. Menciona Aseff dos situaciones con la danza y la percusión que tambien pude ver y escuchar rumores:

Orlando, exbailarín del Conjunto Folklórico, se siente muy disgustado por el hecho de que muchos muchachos jóvenes piensan que con dos pasos aprendidos ya pueden comerse el mundo y autotitularse «profesores», «pero eso no es así, por eso pasan bochornos cuando se encuentran con bailarines extranjeros con mejor preparación». Con las clases de percusión sucede otro tanto, Cesar tiene hasta grupos «recomendados», que vienen a pasar cursos; incluso una agencia se los trae directamente a él, porque es más barato y tiene un local bastante grande, pero lo curioso es cómo Cesar aprende el día antes la lección del día siguiente con un amigo y si alguien se adelanta mucho, contrata a otro para seguir adelante (Aseff, 2020, p. 116).

Por otro lado, sobre esto la musicóloga y productora Cary Diez me decía que es de vital importancia ser respetuoso y valorar el trabajo de los artistas, están los casos mencionados previamente, pero también están los casos de artistas profesionales, gente con mucho conocimiento que recibe un mal pago o no recibe nada. En mi experiencia con las entrevistas y habiendo hablado con Cary, es preciso preguntar el valor, en ocasiones te dicen el precio, en otras simplemente lo dejan a tu criterio o te dicen que no les des nada. Me sucedió en ocasiones con aventones de motos y demás cosas, decía yo, pero... personas viviendo una crisis y ¿por qué no me cobra? En fin, así sucedió muchas veces, sentí amabilidad extrema y desinteresada, sentía que no sabía cómo iba a pagar toda la ayuda, la verdad no podía creerlo, de donde yo vengo me cobran todo pensaba. Aprendí con Cary que no todo es dinero, muchas veces hay el dinero, pero no los recursos, así que unas velas, tela, pañuelos, algodón, maquillaje y una lista larga de ideas que me menciono, podrían ser un gesto de agradecimiento cuando la persona no desea el dinero, sin embargo, siempre preguntar. Quise mencionar esto porque fue muy significativo e importante en el trabajo de campo y me sorprendió que la sencillez de la pregunta y de estos gestos representara algo tan relevante, en ocasiones realizamos estos trabajos con tanta sed de conocimiento y afán de reunir información, que olvidamos esa humanidad, el contexto de los artistas, la actitud de reciprocidad, de cómo agradecer al obtener tal conocimiento.

Por eso yo invito siempre a las personas a pensar que los del lado de allá también tienen necesidades. Yo he tratado de que la comunidad científica, la comunidad académica, los periodistas, los productores discográficos. Si tienen, si no tienen

presupuesto para venir a hacer un disco, no lo hagas, no vengas eso (Diez, comunicación personal, 12 de julio de 2023).

Actualmente existen muchos grupos musicales, danzarios de rumba, curiosamente no observe tantos espacios de rumba, tocaba revisar y preguntar muy bien a las personas que participaban seguido en estos eventos, para que te avisaran de alguna rumba por ahí, el único espacio gratis es el Callejón de Hamel, fundado por Salvador González Escalona en 1990 como acto de transgresión y transformación del espacio urbano, tras su muerte, su hija continuo con ese legado. Al equipo de este proyecto pertenece el historiador Elias Aseff quien continúa trabajando por este espacio y ese legado, ya lleva 23 años allí.

Cada domingo en El Callejón, hay un evento de rumba abierto a todos, donde se reúnen varias agrupaciones musicales con público de todo tipo, extranjeros, músicos, no músicos, cubanos, niños, etc. aquí todos bailan, todos cantan y comparten sin importar el lugar de donde vengan. En nuestra charla con Elias, nos contaba que él se encarga de realizar varias cosas, como la gestión, limpieza, hace también de guía turístico, entre otras cosas más. En este espacio hay exhibidas obras de arte de todas las disciplinas, las cuales Elias explica y comenta amable y apasionadamente en español e inglés. Le pregunte por la rumba y comenzó a hablar de las etnias presentes en Cuba, ya expuestas anteriormente y de otros elementos que estaremos desarrollando, al estar hablando sobre la cultura africana, Elias dice que El Callejón de Hamel “quiere visualizar y legitimar estas culturas y tradiciones” (E. Aseff, comunicación personal, 2023).

Otros espacios de difusión musical y cultural son las casas de la cultura, la que yo visite está ubicada en el municipio de Centro Habana, el lugar se me hizo parecido a los “Crea” de Bogotá, organizados por barrios antes llamados clanes, además me recordó mi formación musical en uno de ellos, aquí en Cuba las clases estaban abiertas al público y había una amplia cartelera de eventos cada día. En este lugar conocí a mi guía Patricia, Licenciada en Música de oboe, que me proporciono muy amablemente Cary Diez. Otro lugar es La Fábrica de Arte Cubano (FAC), un lugar muy grande, lleno de color y arte. Dijo Patricia que la entrada era costosa para un cubano promedio, aquí la mayoría de gente lucía joyas vistosas, atuendos llamativos, en su mayoría jóvenes y extranjeros, había una galería de obras cubanas, varios escenarios o ambientes. Allí siempre hay música en vivo sin embargo no logré estar en la fechas que tocaban rumba. Había varios bares y restaurantes con rumba en vivo.

9.2.1. El ambiente

Es importante tener en cuenta que la rumba interactúa y se hace de formas diferentes dependiendo del público y el espacio donde se desarrolla, es decir del contexto en el que esta que se está dando. En las entrevistas con la musicóloga Cary Diez y María Vinueza, mencionaron el espacio o ambiente donde se da la rumba “Hay que tener un ambiente que propicie un escenario factible para esa expresión, para esa manifestación” “para que haya rumba debe de haber un ambiente, que no solo es un espacio físico, es un ambiente festivo” (Diez, comunicación personal, 2023).

Por lo anterior se me hizo mas sencillo identificar que tipo de rumba estaba escuchando, por ejemplo, la rumba de salón tiene como objetivo el desarrollo de una presentación pública artística, es decir que los bailarines poseen otros factores estéticos para tener en cuenta, la rumba abierta del solar o la rumba callejera juega con otras reglas “La escena condiciona la estructura y la duración de esa expresión” (Vinueza, comunicación personal, 2023).

Actualmente agrupaciones como Los muñequitos de Matanzas, Los papines, Yoruba Andabo han sistematizado una labor escénica, performática, discográfica, etc. estos grupos obedecen o regularizan sus actos al ambiente. Yo tuve la oportunidad de ver a Los Muñequitos en vivo en un evento privado para visitantes extranjeros, después de haber visto varios videos en internet de ellos, grabaciones en teatros y videos musicales de conciertos, en este caso ellos estaban situados en su casa Matanzas, su vestuario era casual, la cantidad de músicos era menor, vendían sus discos, recibían propina, bailaban entre ellos y se podía identificar algunos pasos y coreografías que ya tienen fijadas, pero tambien bailaban con extranjeros en el público, algunos de ellos conocían muy bien la dinámica otros solo se dejaban llevar. se iba la luz cada cierto tiempo. Al inicio estaban un poco mas recatados, luego del apagón y por la actitud más confiada del público, empezaron a moverse más, cambiaban de instrumento, agregaban de repente bombos y campanas, sonreían y eran muy creativos y receptivos a lo que el grupo pidiera. En los videos no había visto tantos instrumentos sonando al tiempo, que de por sí en la rumba ya son muchos, no había visto como secan su sudor, como afinan y secan el cuero de sus tambores, ni sentido su energía tan arrolladora y animada.

Figura 34 *Casa de Los Muñequitos en Matanzas*



Fuente: Elaboración propia

En el ensayo con *Descendencia Rumbera*, que gracias a Cary pude participar, al llegar imagine un ensayo normal, es decir que la musica deba corregirse, que se deba repetir alguna sección. Sin embargo, vi que la agrupación estaba vestida de blanco, muy elegantes y siendo yo la única espectadora, Esmeralda administradora del grupo realizo la presentación del grupo, como lo haría en un concierto público. Empezó la musica y con ella sus respectivas coreografías de pasos de baile, de sonrisas y desplazamientos en el escenario. Los cantantes cerraban sus ojos interpretando cada número, elegantes y serios.

Yo pensaba ¿Qué está pasando? ¿De qué me perdí? ¿este es el ensayo? Me sentí un poco avergonzada y nerviosa al principio ya que sentía que pensaban que yo era una productora o algo por el estilo, que iba a grabarles un disco o algo así, no obstante, sabían perfectamente que estaba realizando mi tesis sobre la rumba, ya que el favor fue pedido por Cary Diez, productora de rumba muy respetada en Cuba, la agrupación quiso darme lo mejor de lo mejor, un espectáculo con todo lo que hacen vivo. Aquí volvemos al ambiente, aquí no había un publico numeroso solo yo tratando de aplaudir. En este concierto había pausas y explicaciones, luego me permitieron preguntarles algunas cosas y empezó una dinámica de enseñanza y explicación por parte de cada musico, cada uno toco su instrumento individualmente y a tempos más lentos, además era una

conversación que se desarrolló en círculo, se debatía, se ejemplificaba y se contaba cada experiencia desde la composición, interpretación, danza, ejecución.

Los conciertos en el Callejón de Hamel, por el contrario, tenían un público numeroso y variado, la gente bailaba y pedía canciones, tomaba licor y cantaba a gritos, se sentía el furor, el calor y la energía animada, además de que la agrupación en escena debía estar pendiente de la energía del público y las dinámicas junto con ellos. Las agrupaciones tenían coros grandes y un repertorio que podía modificarse según lo que pidiera el ambiente, los bailarines de la agrupación sacaban a bailar en cada canción a alguien del público, en una ocasión fue mi turno, solo piensas en disfrutar y moverte al ritmo, no hay necesidad ni entendimiento para cumplir o seguir los momentos que tiene la coreografía.

Por último, la rumba de muerto o santo en la que estuve, estaba en un ambiente doméstico, familia, vecinos, amigos cercanos, aquí primero realizaron la ceremonia y al final celebraron con una rumba de santo, cada uno cantaba o improvisaba en el momento, bailaban utilizando pasos y coreografías diversas, era una misma canción infinita, en la que todos intervenían y se terminó cuando los músicos ya tenían que irse.

Con todas las experiencias mencionadas anteriormente entendí y comprendí mejor la variedad de rumbas que hay y las funciones sociales que suple.

Figura 35 *Entrada a un solar en el barrio Alamar*



Fuente: Elaboración propia

Análisis musical comparativo del guaguancó

Se realizó primero la transcripción de diez salidores de percusionistas y agrupaciones diferentes, de siete tres dos habaneros y siete matanceros, así mismo de la clave, el chekeré, el catá y las voces. En este apartado tomare dichas transcripciones y la experiencia de un ensayo de la agrupación musical en la cual fui la única espectadora, por tal motivo pude preguntar más a fondo y tomar videos de cada instrumento con su respectivo patrón.

La agrupación llamada *Descendencia Rumbera*, está compuesta por 10 profesionales: el director que es bailarín, vocalista y percusionista, la administradora también bailarina y vocalista, tres cantantes que se acompañan con la clave y cinco percusionistas que hacen coros. Menciona Esmeralda la Administradora que la totalidad de los arreglos musicales y los montajes escénicos se construyen en colectivo, con el aporte de ideas por parte de cada uno, me cuenta que la agrupación nació en 2015 a partir de las inquietudes del percusionista y bailarín Julio Felipe Vizcaiz Pedroso, tanto él como los participantes comparten que el propósito de esta agrupación es el rescate de las tradiciones inherentes al complejo de la rumba. El primer encuentro formal de la agrupación fue en el Rincón de los Milagros:

"Terminamos cogidos de las manos, haciendo un cordón de inmensa espiritualidad. Pidiéndole a nuestros ancestros y todos nuestros santos, un bien de salud e inteligencia, de unidad como familia, de larga vida para un proyecto que será para el bien de la rumba cubana" (Vizcaiz)

10.1. Morfología

En los dos estilos funciona de forma similar, en este caso se tomo como referencia las entrevistas realizadas a músicos rumberos, algunos pertenecientes a las siguientes agrupaciones: *Descendencia Rumbera*, *Los Muñequitos de matanzas*, *Olba Ilu*, *Rumba All-stars* y *Los papines*. Excepto de *Los Papines*, de todas las demás agrupaciones pude ver una presentación en vivo.

A continuación, propondré un orden de la rumba guaguancó usado frecuentemente, sin embargo, esta puede variar depende de la agrupación, el público, el lugar, los instrumentos y demás factores. Estas son las secciones que considero pertinentes, luego de una escucha rigurosa y revisión de entrevista como (Reuz, comunicación personal, 2023) (F. Ortiz, comunicación personal, 2024) entre otras.

Introducción

Sección en la cual generalmente primero entra la clave y luego el catá

Chapeo

Sección en la que entran dos tambores: el salidor y el tres dos, haciendo un chapoteo o mazacote o chapeo que se refiere a intercalar ambas manos con los golpes de palma y dedos.

Base de guaguancó

Sección en la cual el salidor “abre” con un golpe abierto o realiza una llamada para que tanto el salidor, el tres dos y el chekeré entren a su patrón correspondiente

Diana

Sección improvisada y cantada con algunos fonemas por el arpón o inspirador o cantante principal, que establece la tonalidad y el diseño melódico que se usará en la canción. En ocasiones puede ser interpretada a dúo.

Estrofa con respuestas de coristas

Sección de estrofas en forma de décimas, cuartetas, etc. en la cual el arpón cuenta la historia o temática de la canción, acompañado de respuestas por parte de los coristas a tres voces. En ocasiones las estrofas pueden ser interpretadas a dúo.

Coro principal

Sección de coro o montuno largo con la temática presentada anteriormente armonizado a tres voces.

Coro y pregón

Sección de un coro o montruno corto, intercalado con respuestas o inspiraciones o pregones del arpón.

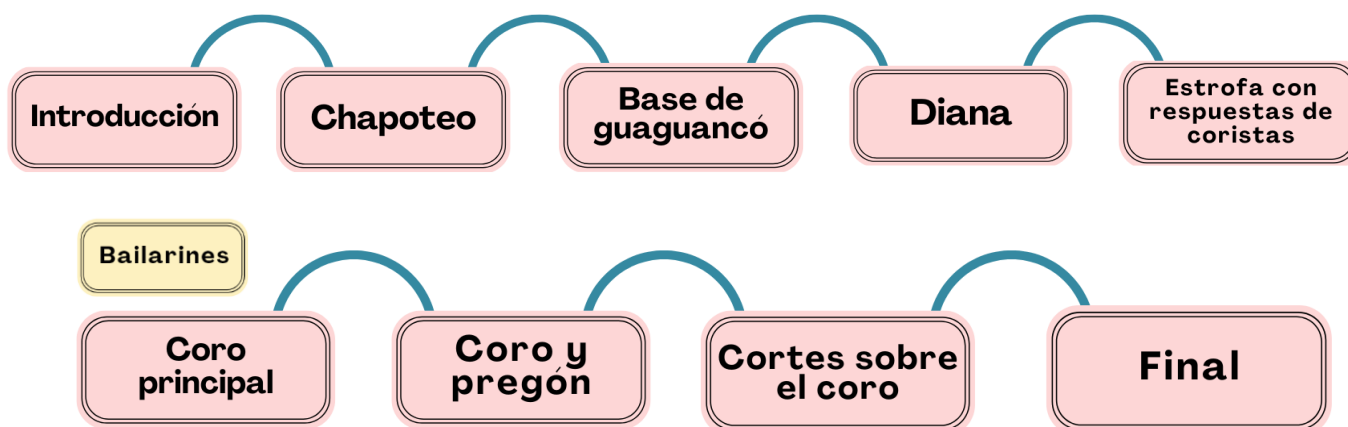
Cortes sobre el coro

Sección en la cual por medio de un corte de los tres tambores, la base de guaguancó hace una pausa, quedando solo el catá y las voces, luego los tambores se reincorporan haciendo cortes, dando aire y espacio al coro. Luego entra nuevamente la base de guaguancó con un corte en crescendo.

Final

Sección que da final a la canción por medio de un corte que realizan al mismo tiempo todos los instrumentos.

El orden usado frecuentemente según las agrupaciones escuchadas en el trabajo de campo es el siguiente:



A medida que la rumba se va desarrollando, su velocidad aumenta cuando “rompe la rumba” es decir en la sección de coro y pregón. En las obras de la sección de análisis de dianas, generalmente el tempo esta entre 60bpm a 140bpm.

10.2. Baile del guaguancó


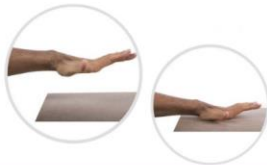




Cuando inicia el montuno principal, salen los bailarines. En el guaguancó se da el vacunao “es como el gallo querer pisar la gallina y la gallina no quererse dejar de pisar.. es un juego de seducción” (E. Espinosa, comunicación personal, 2023). Un movimiento con la pelvis o con cualquier parte del cuerpo hacia la mujer simulando la penetración, o posesión sexual. Se presenta como una historia en la cual los bailarines actúan una situación en la cual una pareja se conoce y se coquetea, después el hombre busca y persigue a la mujer para mostrarle sus movimientos fuertes y varoniles, ella no le pone mucha atención, es aquí donde están los diferentes desplazamientos, a veces lineales, otras veces circulares hasta que la mujer accede o no ante el coqueteo del hombre o el hombre logra vacunarla.

10.3. Transcripciones

10.3.1. El guaguancó habanero y sus patrones rítmicos

En las convenciones utilizadas en las transcripciones de los tres tambores salidor, tres dos y quinto, se tomó como referencia el documento *A mano limpia* de Alexander Duque (Duque, 2016) y el libro de Giovanni Hidalgo *Conga Virtuoso* (Hidalgo, 1995).

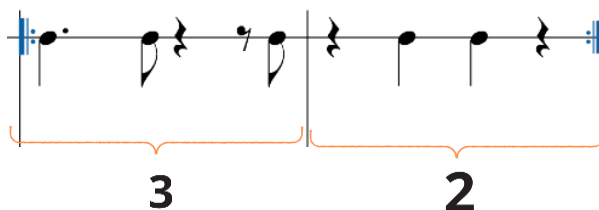
Tabla 5 Convenciones

CONVENCIONES		
GOLPE	LETRA	IMAGEN
ABIERTO	A	
PALMA	P	
BAJO	B	
DEDOS	D	
QUEMADO	Q	
CERRADO	C	

Fuente: La tabla es de elaboración propia, las imágenes se tomaron de (Duque, 2016).

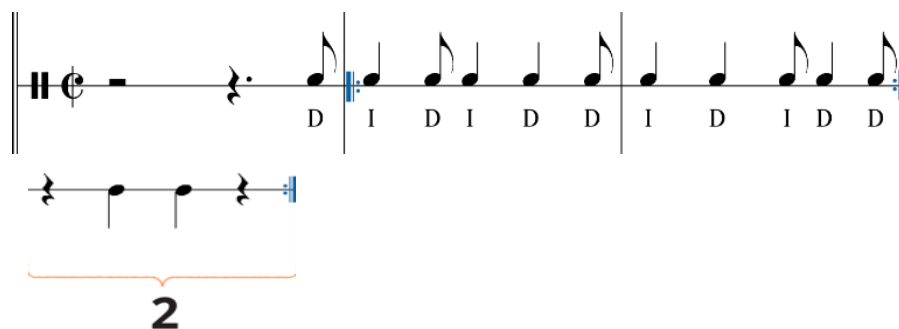
10.3.2. La clave

La clave presentada aquí es la clave de rumba 3 2, esta es usada en el guaguancó habanero en esta dirección y usualmente es la primera en entrar a la canción:



10.3.3. El catá

Después de la entrada de la clave, usualmente entra el Catá en la parte dos de la clave con este patrón, por cierto, es el ritmo llamado cascara que ejecuta el timbal en la “salsa”:



El catá realiza un ritmo estable, anteriormente como ya mencioné se utilizaban dos cucharas o dos palillos sobre un trozo horadado de bambú (ver figura 10). Actualmente se utiliza el jamblock o una cajita de madera, en ocasiones para obtener un timbre medio y tradicional usan un pequeño tronco de bambú.

En la siguiente imagen podemos ver el set del percusionista de Los Muñequitos de Matanzas encargado del catá, las campanas son usadas cuando se rompe la rumba o cuando la dinámica de volumen es más fuerte y rápida. Aunque el uso de esta es muy sutil, ya que el catá tiene la responsabilidad de que el guaguancó siga caminando al tempo correcto.

Figura 36 Catá: Jamblock de Los Muñequitos de Matanzas



Fuente: Elaboración propia

10.3.4. El chekeré

El chekeré es más seco aquí que el matancero, el levantamiento del shekere es más sutil, y la negra cae en la parte tres de la clave, luego en el coro se dobla su patrón, teniendo que tocar más rápido y seguido:

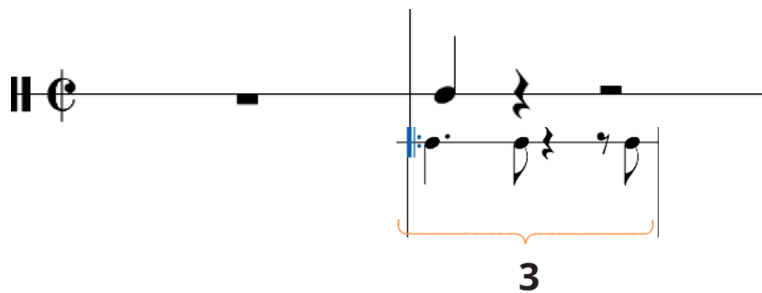


Figura 37 *Chekeré actual*



Fuente: Elaboración propia

10.3.5. *Salidor o tumbador*

El salidor aquí presenta un levantamiento más exagerado de su mano dominante para el chapeo o mazacote. Además, su patrón compuesto por un compás no define la clave. Este tambor es el primero que llama a los demás tambores con el golpe abierto en la última negra, que le indica al tres dos entrar a su patrón:

10.3.6. *Tres dos o tres golpes o conga*

El tres dos posee un patrón de dos compases, por ello este sí define la dirección de la clave, cuando el salidor realiza el golpe abierto, el tres dos entra al patrón y se destaca por sus dos golpes abiertos ubicados en la parte dos de la clave:

10.3.7. El quinto

Este instrumento se encarga de improvisar, juega con la voz y rellena los espacios que esta deja, además sigue y debe responder al bailarín (Abreu, comunicación personal, 2024).

10.4. El guaguancó matancero y sus patrones rítmicos

10.4.1. La clave

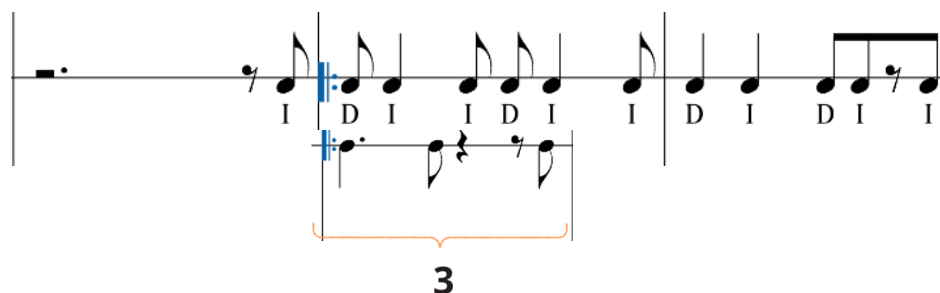
Primero se encontró una variación muy usada en matanzas en el yambú y en la parte del montuno de la rumba así:

Sin embargo, esta es una fusión que hacen Los muñequitos, es decir cambian o viran de un ritmo a otro, según las entrevistas a los integrantes de Los muñequitos y el material escuchado el guaguancó posee la misma clave rumba tres dos



10.4.2. *El catá*

Este Catá lo siento más apresurado, tiene más golpes y por ende menos espacio, este estilo “camina diferente”



10.4.3. *El chekeré*

El shekere en este estilo si destaca la corchea en la entrada, luego suena la negra del primer tiempo en la segunda parte de la clave en la parte de la introducción, aquí tambien en la parte del coro se dobla el tiempo, “El chekeré que usamos es Lp de plástico, antes usábamos uno de güira” (Espinosa, comunicación personal, 2023).



10.4.4. *El salidor o tumbador*

El salidor o tumbador realiza el chapeo más cerrado y pegado al parche que en la habana, aunque, conserva el mismo sentido del patrón

Musical notation for a conga rhythm. The top staff shows a sequence of notes with letters above them: Q, C Q C Q C Q C Q, C Q C Q, Q A. Below the notes are letters: D, I D I D I D I D, I D I D, I D. A bracket under the first two measures is labeled '2', and a bracket under the last two measures is labeled '3'.

10.4.5. El tres dos, conga o seis por ocho

El tres dos aquí se diferencia que tiene un solo abierto en su patrón, mientras que el de la habana tiene dos. Eso le da un poco más de espacio al ritmo y contundencia a la hora llegar a la parte dos de la clave.

Musical notation for a conga rhythm. The top staff shows a sequence of notes with letters above them: D P P D D P P D, A, D D P P D. Below the notes are letters: D I D I D I D I, D, I D I D I. A bracket under the first two measures is labeled '2'.

Figura 38 *Tumbadoras de Los Muñequitos de Matanzas*



Fuente: Elaboración propia

La partitura es solo una manera de acercarnos y comprender mejor los patrones, sin embargo, es importante ver y escuchar la interpretación de cada instrumento, a continuación, anexare los vídeos de cada patrón grabado en el trabajo de campo con el grupo de Descendencia rumbera. También están en el anexo (

rumba matancera [magdalena](#)

rumba fusión homenaje a [chano](#)

ejemplo formato completo [guaguancó habanero](#)

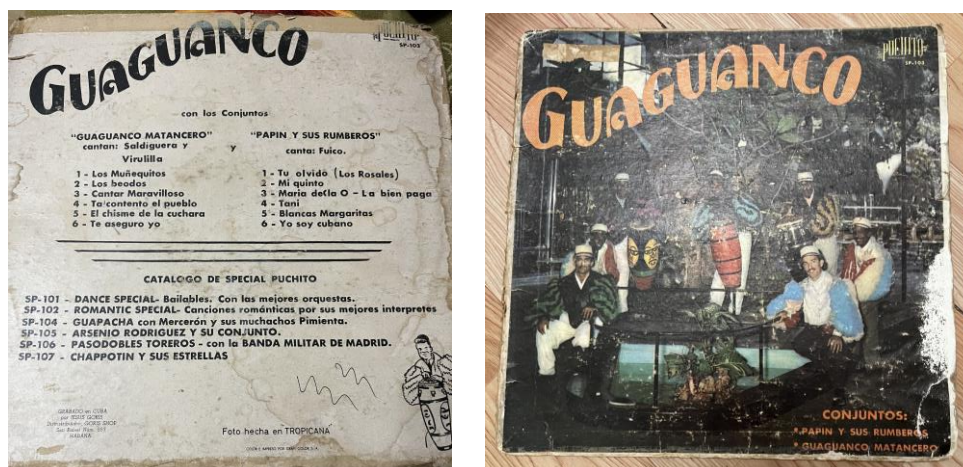
ejemplo formato completo [guaguancó matancero](#)

Características estilísticas de cada agrupación

Como ya mencioné cada agrupación tiene una forma única de interpretar la rumba, incluso en la interpretación de cada estilo de guaguancó. Aquí se compararon los patrones usados en la rumba guaguancó de las agrupaciones muñequitos de matanzas, Los Papines y Descendencia Rumbera. En estas transcripciones hay variedad en los instrumentos y patrones usados en cada grupo.

Tome la decisión de analizar a Los Muñequitos y Los Papines, ya que Cary Diez guarda el primer disco de rumba en salir a venta, en aquel tiempo estas agrupaciones tenían nombres distintos, además me intereso mucho, ya que el disco contrasta los estilos que quise abordar en este proyecto, un grupo de la Habana y el otro de Matanzas en la misma producción. Así que seleccioné algunas canciones de este vinilo y otras que escuché en vivo para el análisis y transcripciones.

Figura 39 Primer Disco de rumba



Fuente: Elaboración propia.

11.1. Los Muñequitos de Matanzas

Anteriormente llamados Guaguancó Matancero, un grupo donde la música siempre ha estado envuelta entre la familia, todos han asistido a tambores de santería, abakúa y demás rituales religiosos. Desde muy pequeños nacen y se nutren de su entorno rumbero. “cantamos

orisha, bembé, abakúa y nos da facilidad para tocar la rumba porque la conocemos bien bien bien” (Ramos, comunicación personal, 2023).

El niño menciona la importancia de la clave en la música ya que es uno de los elementos que diferencia a cada agrupación, en el caso del Niño, mando a hacer sus claves hace mucho tiempo y dice que son de un material especial, que ninguna suena como la de él “esa es la clave de los muñequitos” (Navarro, comunicación personal, s. f.).

Con respecto al formato musical, tienden a agregar instrumentos como el bombo que se toca con la mano, cajones de diferentes tamaños, campanas y además muchos pares o cortes durante la canción que le dan aire al número y variedad en sus texturas musicales. La transcripción de los patrones e instrumentos usados por Los muñequitos se encuentra en el anexo 7.

Figura 40 *Patricia y yo en concierto de Los Muñequitos de Matanzas*



Fuente: Elaboración propia.

La transcripción correspondiente está en el Anexo 7

11.2. Descendencia Rumbera

Por otro lado, Descendencia utiliza dos tipos de cata, uno hecho de bambú mas tradicional y el jamblock mas moderno y brillante, los patrones tienen variaciones y formas de llenar el ritmo diferente. Esta agrupación hace viros o cambios de estilo de guaguancó, empiezan

en habanero y en el montuno pasan al matancero, a esto le llaman fusión. La transcripción de los patrones e instrumentos usados por Descendencia se encuentra en el anexo 8.

Figura 41 *Ensayo con Descendencia Rumbera*



Nota: Casa de la cultura de habana vieja, elaboración propia.

La transcripción correspondiente está en el Anexo 8

11.3. Los Papines

Anteriormente llamados Papin y sus Rumberos, “Los papines estaban dentro del fenómeno del cabaret... de la noche habanera con los cabaret Tropicana y Sans Souci” (Diez, comunicación personal, 2023). Yuliet Abreu menciona que Los Papines querían visibilizar la rumba, así que pensaron en cómo hacerla más dinámica y llamativa, por eso las coreografías y trucos en el escenario, el rigor y compromiso se veía reflejado en el sonido grande de una rumba, tocado, cantado y bailado solo por cuatro personas. La transcripción de los patrones e instrumentos usados por Los Papines se encuentra en el anexo 6.

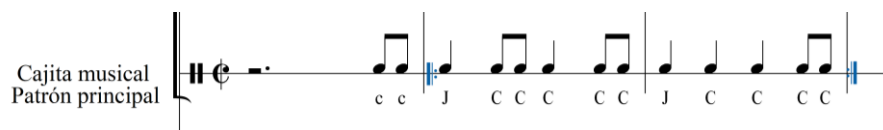
Además, utilizaban un instrumento que actualmente sigue siendo único y original, llamado *La cajita musical* que es una especie de timbal construido por ellos.

Figura 42 *Cajita musical Los Papines*



Fuente: Foto proporcionada por Yuliet Abreu.

El patrón más utilizado es el siguiente, la C se refiere a la campana y la J al jamblock



La transcripción correspondiente está en el Anexo 6

Analisis musical de las Dianas

Se realizo la transcripción de nueve dianas, cinco de la agrupación Los Papines de la habana y cuatro de la agrupación Los Muñequitos de matanzas de la provincia de matanzas, aquí su analisis.

Tabla 6 *Dianas*

DIANAS		
# DE ANEXO	LOS MUÑEQUITOS MATANCERA	LOS PAPINES HABANERA
1		Tiembla tierra
2		La chambelona
3		Mi quinto
4		Blancas margaritas
5		En el balcón aquel
6	Oiga varon	
7	La llave	
8	La leyenda del guaguancó	
9	Los beodos	

Fuente: Elaboración propia.

12.1. Analisis vocal general

Refiriéndonos al estilo vocal, todos utilizan el twang oral y nasal, tambien utilizan el glissando descendente en los finales de cada frase. Las dianas son interpretadas por el cantante solista o inspirador, el cantante además ejecuta el toque de las claves mientras canta, la cual no es tarea fácil teniendo en cuenta que debe llevar el pulso y lograr improvisar. Las dianas pueden

tener una duración extensa o corta, sin embargo, un factor importante es el espacio que deja el inspirador entre las entradas melódicas, para que el tambor quinto “hable”.

La transcripción de estas dianas a la partitura no es absolutamente exacta, las melodías en ocasiones no corresponden al sistema tonal y en la escritura del ritmo al usar tresillos, cuatrillos u otro grupos de valores irregulares, no coincide exactamente con la interpretación del inspirador, es decir que la partitura no lograría representar fielmente la forma de tocar el guaguancó, sin embargo la partitura nos ayuda a comprender mejor su construcción, por tal motivo y para mejor comprensión cada diana tiene su audio. También cada diana contiene la clave de rumba en la parte de abajo para entender el contexto en el que se mueve la melodía.

12.1.1. Fonemas en la habana

Con respecto a la Articulación, se intercalan las silabas usadas, en los acentos se destacan la consonante de B que es de carácter oclusivo bilabial sonoro y que ayuda a reforzar y marcar el acento, las silabas que no son marcadas o que no tienen un acento sobresaliente generalmente utiliza la vocal abierta A y consonantes como la L de tipo lateral.

fonemas destacados: a, la, be, le, lem ————— fonemas usados: ba, be, bi, la, le, li, lo.

12.1.2. Fonemas en matanzas

se intercalan también las silabas usadas, en los acentos se destaca la consonante N, que es alveolar nasal, aquí también se utiliza en su gran mayoría la vocal abierta A.

fonemas destacados: a, na, nia, la. ————— fonemas usados: wa, ne, e, lo, lae, e, le, be.

12.2. Los Papines

12.2.1. Diana 1-Tiembla tierra (anexo 9)

Tonalidad y acordes:

escucha la diana [aquí](#)

TONALIDAD: LA MAYOR		
CIFRADO	GRADO	FUNCIÓN
E7 O E9	V7-V9	Dominante
F#m	VI	Tónica
A	I	Tónica

Analisis rítmico:

Las entradas de la diana son en anacrusas que no resuelven en tiempo fuerte y el desplazamiento del ritmo es sincopado sí:

13

ANACRUSA

be lem bi lem be lem be

SÍNCOPA

La melodía se mueve la mayoría de las veces dentro de los pulsos marcados por la clave de esta forma:

am

ba

Analisis armónico y melódico:

Los diseños melódicos son construidos por arpeggios primordialmente. Tomaremos en cuenta cada entrada o cada frase de la Diana, por tal motivo analizaremos por número de

Analisis rítmico:

esta diana tiene las entradas en tiempos débiles o semifuertes, a lo largo de la melodía utiliza principalmente un ritmo sincopado, además aquí hice uso de grupos de valores irregulares como en este caso el cuatrillo, aquí también la diana se ajusta a ciertos pulsos de la clave, como se puede ver aquí la anacrusa en la corchea con nota Re:

The image shows a musical score with two staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'a bi wi bi wi ba la'. The first note 'a' is marked as an anacrusa (ANACRUSA) in red. The following notes are marked as syncopated (rit. SÍNCOPA) in purple. A blue dashed arrow points from the anacrusa note to the piano accompaniment on the bottom staff. The piano accompaniment consists of a series of notes and rests.

Analisis armónico y melódico:

Para esta diana se establecieron cinco entradas de la siguiente forma, situando el acorde utilizado en cada entrada y las notas pertenecientes a este:

Entrada 1: V9 notas 1, 3, 5, 6, 7 y 9.

Entrada 2: V7 1, 3, 5, 6 y 7.

La entrada 3 tiene los acordes de V9- I, en el caso del V9 utiliza las notas 5, 7 y 5 resolviendo al primer grado I con las notas 1, 3, 5. En el F# se presenta una apoyatura (AP) y el Si como nota de paso (NP), también construida en su mayoría por arpeggios:

The image shows a musical score with two staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'a la bi li bi a bi wi bi wi ba la ba la la la'. The piano accompaniment is divided into three entries (Entrada 3). The first entry is V9 (notes 9, 7, 5, 6, 1) and the second entry is I (notes 3, 6, 5, 3, 1, 2). The third entry is V9 (notes 3, 1). The piano accompaniment is marked with AP (apoyatura) and NP (nota de paso). A box labeled 'Entrada 3' is placed below the piano accompaniment.

Entrada 4: V notas 1 y 3 y la entrada 5: I aquí resuelven dos voces, una en la nota 1, que es La y la nota 3, siendo C#.

12.2.3. Diana 3- Mi quinto (anexo 11)

Tonalidad y acordes:

escucha la diana [aquí](#)

CIFRADO	GRADO	FUNCIÓN
G	V	dominante
Fm	IV	subdominante
Cm	I	Tónica

Analisis rítmico:

La diana en esta ocasión es a dueto, posee el mismo ritmo, pero no las mismas notas, esta homofonía contiene un ritmo sincopado y agrupación de tresillos. También algunas entradas corresponden a los pulsos de la clave indicado con la flecha de color azul:

The image displays three musical staves. The top two staves are for vocal parts, both labeled 'VOZ'. The first staff has a blue bracket above it labeled 'SÍNCOPA' and contains the lyrics 'a la la la la la'. The second staff also has a blue bracket labeled '3' above it and contains the lyrics 'a la la la la la'. A blue dashed arrow points from the first note of the second vocal part down to the piano accompaniment staff. The piano accompaniment staff shows a rhythmic pattern with a blue arrow pointing to the first note.

Analisis armónico y melódico:

Como mencione anteriormente esta diana es a dueto, además es corta y consta de dos entradas, la primera está en tónica I y la segunda contiene la subdominante y vuelve a la tónica en el último compás. Las dos voces al comienzo de la entrada dos, comienzan juntas sin embargo en el compás 7, mientras la voz más aguda permanece en una nota, la voz más grave desciende y anticipa la dominante con la nota de si natural.

Las notas de adorno aquí presentes son las notas de paso (NP), la anticipación (A) mencionada anteriormente señalada con flecha de color amarillo y las bordaduras (B) del último compás en la voz más grave.

IVm V Im

Entrada 2

12.3. Los Muñequitos de matanzas

12.3.1. Diana 4- Oiga Varón (anexo 14)

Tonalidad y acordes:

escucha la Diana [aquí](#)

Tonalidad: Si bemol mayor		
CIFRADO	GRADO	FUNCIÓN
F	V	dominante
Bb	I	Tónica

esta diana tiene dos entradas, la primera está en tónica, la segunda continua en tónica y llegando al compás 17 en los tres primeros pulsos hace dominante y en la última nota vuelve a la tónica. Particularmente esta diana se mueve casi en su totalidad en tónica y realiza un glissando hacia la primera nota como señala flecha amarilla

en esta parte vemos como en la sílaba *Be* hay acentos en algunos pulsos, marcando un ritmo sincopado, también notas de adorno.

I V

Entrada 2

12.3.2. Diana 5 La llave (anexo 15)

Tonalidad y acordes:

escuchar diana [aquí](#)

Tonalidad: Fa menor		
CIFRADO	GRADO	FUNCIÓN
C	V	dominante
Fm	I	Tónica

Análisis rítmico:

Las melodías están estrechamente relacionadas con la clave (claro que hay excepciones por la sincopa) siendo fundamental la última corchea de la parte 3, y las dos negras de la parte 2 así:

Parte 1: sincopada

Parte 2: a tiempo

Esta diana tiene dos entradas la primera comienza en la tónica y termina en la dominante utilizando las notas de la triada correspondiente y algunas notas de adorno así:

Im V

Entrada 1

Sobre la melodía aquí vemos claramente el arpeggio de tónica en Fa menor, sus notas 1, 3 y 5,

Entrada 2

Conclusiones

Este proyecto de investigación aportó a mi desarrollo como licenciada, música e investigadora, ya que, a través de su estudio, me reafirmo la importancia de indagar, transcribir, escuchar, escribir y reflexionar sobre la música tradicional en un ámbito académico. Debo decir que fue un reto grande que me confrontó en repetidas veces, al principio no imagine lo extenso del tema, las palabras confusas e instrumentos nuevos, creí que me estaba aproximando a un tema de carácter interpretativo o incluso creativo, ya que todo empezó por el interés hacia las dianas y luego me llevo a transitar universos nuevos, en lo africano, lo español, lo cubano, haitiano, etc.

También me acerco a la percusión desde la perspectiva del canto y me di cuenta lo importante que es observar desde otros instrumentos cualquier música, este ejercicio amplió mi panorama rítmico y me ayudó a comprender como funciona instrumental y vocalmente la rumba guaguancó y como puedo mejorar en la ejecución de la diana, como estudiarla, como entrar, que notas usar, que estilo usar, etc. Considero que cumplí con los objetivos propuestos y modificados a medida que desarrollaba la investigación, se logró evidenciar a través de transcripciones, videos musicales, entrevistas, analisis, entre otros, los elementos musicales y extramusicales presentes en la rumba guaguancó. También la selección y búsqueda de fuentes que construyeron todo el documento fue rigurosa y extenuante.

A continuación, algunas reflexiones, que considero importantes en mi proyecto divididas en categorías, la primera:

- Sobre el Guaguancó y sus estilos

La rumba guaguancó posee una tradición de la música africana y todas las clases marginadas que confluyen en la plantación, en la rumba sentimos toda esta carga religiosa y de lucha por la libertad y dignidad, por medio de la melodía, cada letra y lamento.

Los elementos musicales y socioculturales son apropiados por nuevas generaciones aportando y agregando desde su contexto musical, lo que resulta en una fusión de elementos, pero manteniendo sus raíces, como el caso de la agrupación Descendencia Rumbera. No obstante, realmente se pudo encontrar que hay una diferencia musical en cada estilo de guaguancó, principalmente en el diseño del catá y el tres dos, además en lo particular del ambiente en que se desarrolla cada estilo. Los estilos también varían depende del grupo que los

interprete, ya que cada uno posee características específicas en su formato musical, la forma, las voces y demás elementos musicales, performáticos, danzarios, etc.

- Sobre la Diana

La dianas son un elemento esencial en la rumba, las hay largas cortas, románticas, más animadas. Parece una simple melodía en arpeggio, sin embargo, tiene la gran responsabilidad de ser la que abre e invita a participar de la rumba a todos los presentes, establece la tonalidad e improvisa teniendo en cuenta los diseños melódicos que la canción va a presentar. La mayoría de las dianas transcritas tienen de dos a cinco entradas, se mueven mayormente en tónica y dominante. En la habana podemos ver que la dominante con séptima o con novena es más usual que en las dianas matanceras, ambas agrupaciones utilizan movimientos de tónica y dominante, sin embargo, hay excepciones con cadencias plagales o completas y/o al sexto grado. Los diseños melódicos son construidos con arpeggios primordialmente y tiene notas de adorno que enriquecen la melodía sutilmente como bordaduras, notas de paso, anticipaciones, retardando, apoyaturas entre otros. Además, los finales de frase tienen un glissando descendiente, lo cual es característico en la música africana y se asemeja a un lamento.

- Sobre el trabajo de campo

Esta etapa del proyecto fue mágica, conectar con otros y dejarse deslumbrar por el universo cubano, aquí la observación tiene un papel esencial, ya que te permite realizar el proceso de recolección, análisis y organización de la información de manera sensible, con una visión amplia y exploratoria.

El trabajo de campo me permitió acercarme a nuevas culturas, desde una mirada investigativa rigurosa, despertó en mí ese deseo por saber más y el compromiso que tenemos como licenciados de propagar y enseñar la música no solo desde lo musical, sino desde la sistematización de todas las expresiones que confluyen, en este caso dentro de un género musical llamado rumba. Espero continuar esta investigación eterna sobre este tema tan apasionante.

Bibliografía

- Abreu, Y. (2024). *Música percusionista de la agrupación “Los Papines”* (N. Socha) [Comunicación personal].
- Acosta, L. (2007). *Otra visión de la música popular Cubana* (segunda edición). Letras Cubanas.
- Alén, O. (2010). *Historia y teoría de los complejos genéricos de la música cubana*. Revista Clave.
- Alén, O. (2011). Colonización versus identidad en la música. En *Música/musicología y colonialismo*. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Argyriadis, K. (2006). Entrevista con Helio Orovio: La rumba con lentejuelas. 2020.
- Aseff, E. (2020). La rumba somos nosotros: Retos y desafíos de un ritmo musical bailable. *Perfiles de la Cultura Cubana*, 26, Article 26.
- Aseff, E. (2023). *Historiador, productor y uno de los directores del proyecto del “Callejón de Hamel”* (N. Socha) [Comunicación personal].
- Behar, D. (2008). *Metodología de la investigación*.
- Boffill, Y. (2023). *La décima: El poder de la poesía*. <https://zenodo.org/records/8218481>
- Bravo, E. (2022). *Décimas cubanas en las cartas del siglo XIX*.
- Brea, R. (2020). *Carnaval de Santiago de Cuba: Biografía de un tambor llamado bocú*.
- Bryant, G. (2014). *Cuban Folkloric Rumba applied to Jazz Big Band Composition*.
https://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0022/261643/Music,-Mayhem-and-Change.pdf
- Cabré, L. (2012). *Prosodia / Diccionari de lingüística on line*.
<http://www.ub.edu/diccionarilinguistica/content/prosodia-0>

- Cabrera, L. (1969). *Ritual y simbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakua*. 58(1), 139-171.
- Camacho, J. (2020). Los Criaderos De Esclavos: Medicina, Cuerpos Y Sexualidad En Los Ingenios De Cuba. *Hispanófila*, 188, 3-18.
- Casellas, S. (1965). *CAUSAS Y ANTECEDENTES DIPLOMATICOS DE LA GUERRA HISPANOAMERICANA: 1895-98*.
- de Friedemann, N. S. (1990). Cabildos Negros Refugios de Africanía en Colombia. *Caribbean Studies*, 23(1/2), 83-97.
- Del Cid, A., Méndez, R., & Sandoval, F. (2011). *Investigación. Fundamentos y metodología*.
- Díaz, L. (2023). *Cantante y percusionista* (N. Socha) [Comunicación personal].
- Diez, C. (2023). *Cary Diez 2* (N. Socha) [Comunicación personal].
- Diez, C. (2023, julio 12). *Sobre la vida y carrera profesional de Laureada musicóloga y productora musical cubana de Los Muñequitos de Matanzas y otros artistas* (N. Socha) [Comunicación personal].
- Duque, A. (2016). *A mano limpia*. <https://repository.bellasartes.edu.co/handle/123456789/12>.
- EcuRed*. (2010). <https://www.ecured.cu/Mayohuac%C3%A1n>
- Escudero, K. M. (2018). El twang: En el Estilo Vocal y en la Técnica Vocal Completa. *Areté*, 18(2 Sup), Article 2 Sup. <https://doi.org/10.33881/1657-2513.art.182S08>
- Espinosa, E. (2023). *Músico percusionista de "Los Muñequitos de Matanzas"* (N. Socha) [Comunicación personal].
- Fernández, A. M. (2002). *La palabra Ashé y su influencia en el léxico santiaguero*. 128-138.
- Fuarros, Í. S. (2005). Timba, rumba y la " apropiación desde dentro". *Trans. Revista transcultural de música*, 9, 0.

- fuentes, J., & Schwegler, A. (2014). El origen kongo del Palo Monte (Cuba): Una aproximación etnolingüística. 2014. <https://www.uv.es/~calvo/amerindias/numeros/n11.pdf>
- Giraldo, L. (2002). *La religión yoruba- lucumi y su presencia en la música afrocaribeña*.
- González, J. P. (1986). *Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana*.
- Grebe, M. (1976). *Objeto, métodos y técnicas Etnomusicología: Algunos de investigación en problemas básicos*.
- Grenet, E. (1997). musica cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio. En *Panorama de la musica popular cubana* (pp. 51-113). Letras Cubanas.
- Guanche, J. (2015). Etnias Africanas en Cuba. Su cultura. En *Presencia negra en la cultura Cubana*. Ediciones Sensemayá.
- Guicharnaud-Tollis, M. (2001). *Los Cuentos negros de Cuba de Lydia Cabrera: Desde la tradición hasta la criollización*. 549-558;
- Hidalgo, G. (1995). *Conga Virtuoso*. Warner Bros.
- Hurtado, J. (2012). *El proyecto de investigación: Comprensión holística de la metodología y la investigación*.
- León, A. (1984). *Del Canto y el tiempo* (Radamés Giro). Letras Cubanas.
- Lima, D. (2016). *YORUBAS Y BANTÚES: apuntes de las tradiciones africanas en las obras de Abdias do Nascimento y Manuel Zapata Olivella*. 17(33).
- Locatelli de Pέργamo, A. M. (1981). *Etnomusicología: Metodología, aplicaciones y resultados*.
- Lopez, R., & San cristobal, U. (2014). *Investigación artística en música, Ruben Lopez Cano y Ursula San Cristobal Opazo*.
https://www.academia.edu/32007942/Investigaci%C3%B3n_art%C3%ADstica_en_m%C3%BAstica_Ruben_Lopez_Cano_y_Ursula_San_Cristobal_Opazo

- Lozina, R. (2024). *Músico percusionista e investigador* (N. Socha) [Comunicación personal].
- Martínez, M. (2014). *Obbiní Abericulá, mujeres rumberas en la salvaguardia de la cultura popular tradicional matancera desde 1998 hasta el 2010*.
- Martínez, R., & De la hoz, P. (1977). *Una música nacida del pueblo: Origen y modalidades de la rumba*. <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/23710/THIII~N33~P100-105.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Megenney, W. W. (s. f.). *La música afrocubana: Orígenes y etimologías*. Recuperado 5 de marzo de 2024, de <https://www.angelfire.com/planet/islas/Spanish/v1n2-pdf/25-30.pdf>
- Menéndez, L. (2015). Religiones cubanas de origen africano. En *Presencia negra en la cultura Cubana*. Ediciones Sensemayá.
- Mestas, M. D. C. (2014). *Pasión de rumbero* (MAyra Renté Reyes). Pablo de la Torriente.
- Mestas, M. D. C. (2020). Historia de la rumba. *Comparative Cultural Studies - European and Latin American Perspectives*, 143-149 Pages. <https://doi.org/10.13128/CCSELAP-11857>
- Morales, R. (2010). *La Perspectiva Sociocultural como Metodología de Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial: Los Tambores Dundún*.
- Morejón, N. (2016). *Literatura y 130 años de la abolición de la esclavitud en Cuba*. La Jiribilla. <https://www.lajiribilla.cu/literatura-y-130-anos-de-la-abolicion-de-la-esclavitud-en-cuba/>
- Motato, H. (2011). *Sin negro no hay guaguancó: La expresión de la cultura caribe en la novela ¡qué viva la música!* <https://core.ac.uk/download/pdf/225609237.pdf>
- Navarro, R. (s. f.). *El Niño Pujada cantante inspirador de Los Muñequitos de Matanzas* (N. Socha) [Comunicación personal].

- Nieto, G. G. (2017). Larga vida a la rumba cubana. *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 24(95), Article 95.
<https://revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/78269>
- Orovio, H. (1994). *La conga, la rumba: Columbia, yambú y guaguancó*.
- Ortiz, F. (1952). *Los instrumentos de la Música Afrocubana*.
- Ortiz, F. (1993). *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1995). *La Yuka- Los instrumentos de la música afrocubana* (Margarita Canet). Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (2002). *Fernando Ortiz y sus estudios acerca del espiritismo en Cuba*.
- Ortiz, F. (2024). *Dialogando en clave. Perspectivas de expansión y expresión de algunas de las principales claves de la música tradicional afrocubana* [Maestría, Pontificia Universidad Javeriana].
https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/66901/attachment_0_DIALOGANDO-EN-CLAVE---CARTILLA-FABIO-ORTIZ.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ortiz, F. (2024). *Maestro en música percusionista e investigador* (N. Socha) [Comunicación personal].
- Pasmanick, P. (1997). Décima y rumba: Formalismo ibérico en el corazón del cantar afrocubano. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 18(2), 252.
- Radamés, G., & Martínez, R. (1997). *Panorama de la música popular cubana*. Letras Cubanas.
- Ramos, D. (2023). *Director general de “Los Muñequitos de Matanzas”* (N. Socha) [Comunicación personal].
- Reuz, A. (2023). *Músico y profesor del ISA (Instituto Superior de Arte)* (N. Socha) [Comunicación personal].

Rodríguez, A. (2015). *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*.

https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana_Mitos_y_realidades

Rodríguez, A. (2017). *La metodología de los «Complejos Genéricos» y el análisis de la música popular cubana autóctona*.

https://www.academia.edu/31616832/La_metodolog%C3%ADa_de_los_Complejos_Gen%C3%A9ricos_y_el_an%C3%A1lisis_de_la_m%C3%BAsica_popular_cubana_aut%C3%B3ctona

Rodríguez, A. F., Dueñas, R. Y. G., & Marchán, S. D. S. (2023). La música popular tradicional desde la perspectiva sociocultural: Estudio de los complejos del son y de la rumba. *Universidad y Sociedad*, 15(S1), Article S1.

Rodríguez, V. E. (1945). *Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: Los tambores batá*.

Roy, M. (2003). *Músicas Cubanas*. Akal, S.A.

Santos, C., & Armas, N. (2002). *Danzas populares tradicionales cubanas: Contenido, movimiento y expresión*.

<https://archive.org/details/danzaspopularest00sant/page/n3/mode/2up>

Simarra, W. (2017). *Análisis comparativo del bullerengue y la rumba cubana y su aplicación en la creación de una pieza musical*. <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/6936>

Tienda, R. (2013). *África En cuba*.

Uribe, E. (1996). *Afro-cuban percussion and drum set*.

Valencia, A. M. (2022). *Arreglo musical con base en la fusión del ritmo Oferere para changó de los tambores batá utilizado en la santería cubana, con un toque para la virgen de la marimba del pacífico sur colombiano.*

Vara, A. (2012). *7 pasos para una tesis exitosa.*

Vinueza, M. (2023). *Musicóloga y pedagoga ecuatoriana* (N. Socha) [Comunicación personal].

Zapata, M. (1983). *Changó, el gran putas.*

Anexos

19.1. Transcripción de entrevistas y cuadros de análisis





#	FECHA	NOMBRE	PROFESIÓN
1	09/07/23	Abel Reuz Zulueta	Músico y profesor del ISA (Instituto Superior de Arte)
2	09/07/23	Elias Aseff Alfonso	Historiador, productor y uno de los directores del proyecto del "Callejón de Hamel"
3	12/07/23	Cary Diez	Laureada musicóloga y productora musical cubana
4	12/07/23	Ensayo Descendencia Rumbera	Agrupación musical
5	09/07/23	Lázaro Erick Díaz pozo	Músico percusionista y cantante
6	15/07/23	Rafael navarro "El Niño Pujada"	Músico y cantante inspirador principal de "Los Muñequitos de Matanzas"
7	15/07/23	Eddy Espinosa	Músico percusionista de "Los Muñequitos de Matanzas"
8	17/07/23	Diosdado Enier Ramos Aldazábar	Director general de "Los Muñequitos de Matanzas"
9	20/07/23	Cary Diez 2	Laureada musicóloga y productora musical cubana
10	20/07/23	María Elena Vinueza González	Musicóloga y pedagoga ecuatoriana
11	20/07/23	Román Justo Pelladito Hernández.	Músico representativo de la percusión y la rumba cubanas.
12	29/02/24	Fabio Ortiz	Maestro en música percusionista e investigador
13	09/03/24	Rafael Lozina	Músico percusionista e investigador
14	18/03/24	Yuliet Abreu	Música percusionista de la agrupación "Los Papines"

Enlace transcripciones y cuadros de analisis de las entrevistas [Aquí](#)

19.2. Ensayo Descendencia Rumbera

Enlace [Ensayo Descendencia Rumbera](#)

#	FECHA	ENSAYO DE DESCENDENCIA RUMBERA
4	12/ 07/ 23	Sobre el ensayo se organizó la información en las siguientes cuatro carpetas, este material se analizó y fue parte del capítulo de resultados

-  Forma de tocar e información de cada instrumento
-  repertorio
-  Ritmo guaguancó habanero
-  Ritmo guaguancó Matancero

19.3. Fotos

Enlace [aquí](#)

19.4. Videos

Enlace [aquí](#)

19.5. Ruta de campo

RUTA DE CAMPO		
FECHA Y LUGAR	NOTAS DE CAMPO	REFLEXIONES Y DIARIO DE CAMPO
CASA DE LA CULTURA EN EL MUNICIPIO DE CENTRO HABANA	Una casa grande con varios pisos, se escucha música y hay niños de diferentes edades bailando. También hay un cartel con las clases de la semana, dice técnica vocal (interpretación de boleros), piano, rumba y folclor, etc	Fue el primer lugar que visité en Cuba para ver rumba en vivo, sin embargo, hubo una confusión de fechas y el evento había sido ayer. el lugar se me hizo parecido a los "Crea" de Bogotá, organizados por barrios antes llamados clanes, además me recordó mi formación musical en uno de ellos, con los talleres o clases que tomaba a la semana, en cuales tuve un acercamiento con la música folclórica colombiana y el jazz, por medio de diferentes instrumentos y escenarios. Aquí en Cuba las clases estaban abiertas al público y había una amplia cartelera de eventos cada día. En este lugar conocí a mi guía Patricia, Licenciada en Música de oboe, que me envió muy amablemente Cary Diez.
FÁBRICA DE ARTE CUBANO	Un lugar muy grande, lleno de color y arte. Dijo Patricia que la entrada era costosa para un cubano promedio, aquí la mayoría de gente lucía joyas vistosas, atuendos llamativos, en su mayoría jóvenes y extranjeros. Al entrar había una galería de obras cubanas, varios escenarios, en uno de ellos, sucedía un evento de baile improvisado. Luego se fue la luz, decían "otra vez los apagones" parecía no ser algo nuevo, sin embargo, en esta ocasión la lluvia fue tan fuerte que afectó el sistema de luces. En otro escenario se estaría presentando un trio de jazz, pero por las lluvias estaba retrasado. Estaba muy vacío el lugar, ese día no tenía muchos eventos. A las 11pm empezaron a tocar, era un trio de jazz: saxofón, bajo y batería, con el poco público que éramos,	Para llegar aquí cogimos una Gacela (colectivo o pequeño bus), costo 2 pesos, a diferencia del taxi en el que llegué que costo 800 pesos, comprendí un poco más porque el trabajo del taxista es uno de los más sostenibles. En el trayecto me hablo Patricia de la situación económica tan complicada que padecen, ella tiene 5 trabajos y esta al ras. Al llegar este lugar me sorprendió, ya que la mayoría de las cosas que había visto por la ventana, no lucían así. Es un lugar lleno de luces que se mueven, con mucha decoración. Además, el tipo de gente que había, son parecidos a los que van a los bares de la zona T en Bogotá, decía Patricia "los cubanos con dinero". También algunos extranjeros tipo 17 y 18 años. Al salir había bastante movimiento y algunas peleas de borrachos. Cuando inicio el trio de jazz, lo primero que pude notar fue la forma de improvisar. Yo ya he escuchado e interpretado jazz, sin embargo, es muy curioso notar la forma de improvisar, depende del contexto musical del cual vengas, esta improvisación sin duda para mi "es muy cubana" le dije a Patricia, con esto me quería referir a los acentos desplazados, la sincopa, el contra tiempo y frases de canciones cubanas. Ella me decía que siendo cubana, le cuesta mucho interpretar esta música, ya que su formación musical ha sido con la música clásica, pero que siempre ha intentado introducir repertorio cubano en su instrumento y más para las clases con sus alumnos. No obstante, me dice que no hay casi nada de repertorio para el oboe y no solo repertorio, sino herramientas metodológicas, que permitan técnicamente ejecutar estos ritmos.

[Aquí](#)

19.6. Anexo 1 salidor

Patrones

Transcripción:
Nicole Socha DomínguezSalidor
estilo habana y Matanzas

The score is written in 3/2 time and consists of ten staves. The first staff is the 'Clave de Rumba 3-2' pattern. The second staff, 'Los Papines', shows the right hand ('Mano derecha') with notes and rests, and the left hand ('Mano izquierda') with a pattern of P (Palm) and D (Drum) strokes. The third staff, 'Los muñequitos de Matanzas', features a melodic line with notes and rests, and a corresponding pattern of I (Iba) and D (Daba) strokes. The fourth staff, 'Descendencia Rumbera Habana', shows a melodic line and a pattern of P (Palm) and D (Drum) strokes. The fifth staff, 'Descendencia Rumbera Matanzas', shows the right hand ('Mano derecha') and left hand ('Mano izquierda') with notes and rests, and a pattern of P (Palm) and D (Drum) strokes. The sixth staff, 'Lazaro Díaz', shows a melodic line and a pattern of I (Iba) and D (Daba) strokes. The seventh staff, 'Fabio Ortiz', shows a melodic line and a pattern of P (Palm) and D (Drum) strokes. The eighth staff, 'Rafael Lozina', shows a melodic line and a pattern of P (Palm) and D (Drum) strokes. The ninth staff, 'Yuliet Abreu', is labeled 'Ejemplo Cantado' and shows a melodic line with notes and rests. The tenth staff, 'Pedrito Martínez', shows a melodic line with notes and rests, and a pattern of I (Iba) and D (Daba) strokes.

Clave de Rumba 3-2

Los Papines

Mano derecha

Mano izquierda

Los muñequitos de Matanzas

Descendencia Rumbera Habana

Descendencia Rumbera Matanzas

Mano derecha

Mano izquierda

Lazaro Díaz

Fabio Ortiz

Rafael Lozina

Yuliet Abreu

Ejemplo Cantado

Michael Miranda

Pedrito Martínez

19.7. Anexo 2 tres dos Matanzas

Patrones

Tres dos estilo Matanzas

Transcripción:
Nicole Socha Domínguez

The score is written in 3/4 time and consists of eight staves. The first staff is the 'Clave de Rumba 3-2' pattern. The following staves show rhythmic patterns for different percussionists, with letters above the notes indicating the type of stroke (D for downbeat, I for upbeat, P for palm, Q for quijero, B for bato, C for caja, A for acaja). The final staff shows a 'Michael Miranda' pattern.

Clave de Rumba 3-2

Los Muñequitos de Matanzas

Descendencia Rumbera

Lazaro Díaz

Fabio Ortiz

Ejemplo cantado

Rafael Lozina

Ejemplo cantado

Yuliet Abreu

Michael Miranda

19.8. Anexo 3 tres dos Habana

Patrones

Tres dos
estilo habanaTranscripción:
Nicole Socha Domínguez

The musical score is written in 2/4 time and consists of nine staves. The top staff is labeled 'Clave de Rumba 3-2' and shows a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The subsequent staves are for different instruments or voices, each with a unique rhythmic pattern and fingerings (I, D, I, D, I, I, etc.) indicated below the notes. The patterns are as follows:

- Los Papines:** Quarter notes on the 2nd, 4th, 6th, and 8th counts, with fingerings I, D, I, D, I, I, D, I, D, I.
- Descendencia Rumbera:** Quarter notes on the 2nd, 4th, 6th, and 8th counts, with fingerings I, D, I, D, I, I, I, D, I, I.
- Lazaro Diaz:** Quarter notes on the 2nd, 4th, 6th, and 8th counts, with fingerings I, D, I, D, I, I, D, I, D, I, I.
- Fabio Ortiz:** Quarter notes on the 2nd, 4th, 6th, and 8th counts, with fingerings I, D, I, D, I, D, I, D, I, D, I.
- Rafael Lozina:** Quarter notes on the 2nd, 4th, 6th, and 8th counts, with fingerings I, D, I, D, I, I, D, I, D, I, I.
- Yuliet Abreu:** Quarter notes on the 2nd, 4th, 6th, and 8th counts, with fingerings I, D, I, D, I, I, D, I, D, I, I. A 'Variación' section is shown with a different pattern: quarter notes on the 2nd, 4th, 6th, and 8th counts, with fingerings I, D, I, D, I, I, D, I, D, I, I.
- Michael Miranda:** Quarter notes on the 2nd, 4th, 6th, and 8th counts, with fingerings I, D, I, D, I, I, D, I, D, I, I.
- Pedrito Martínez:** Quarter notes on the 2nd, 4th, 6th, and 8th counts, with fingerings I, D, I, D, I, I, D, I, D, I, I.

The 'Ejemplo cantado' (sung example) is shown on the Yuliet Abreu staff, with a 'Variación' section indicated by a blue vertical line. The 'Variación' section shows a different rhythmic pattern: quarter notes on the 2nd, 4th, 6th, and 8th counts, with fingerings I, D, I, D, I, I, D, I, D, I, I.

19.9. Anexo 4 Guaguancó estilo Matanzas

Patrones

Guaguancó estilo Matanzas

Transcripción:
Nicole Socha Domínguez

Claves

Catá

shekere

Salidor o tumbadora

tres dos o Conga

Quinto

Q C Q C Q C Q C Q C Q Q A
D I D I D I D I D I D I D I D I D

D D P P D D P P D D P P D A D D P P D
I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

19.10. Anexo 5 Guaguancó estilo Habana

19.11. Anexo 6 Guaguancó Los Papines

Patrones

Guaguancó
estilo Los PapinesTranscripción:
Nicole Socha Domínguez

The musical score is written in 4/4 time and consists of five staves. The Claves staff shows a repeating rhythmic pattern. The Cajita musical staff is labeled 'Patrón principal' and includes rhythmic notation with letters 'c', 'J', and 'C' below it. The Salidor o tumbadora staff includes rhythmic notation with letters 'A', 'C', 'C', 'A', 'C', 'C', 'A' above and 'P', 'D', 'P', 'D', 'P', 'D', 'P', 'D' below. The tres dos o Conga staff includes rhythmic notation with letters 'Q', 'A', 'D', 'A', 'Q', 'Q', 'Q', 'Q', 'B', 'Q' above and 'I', 'D', 'I', 'D', 'I', 'I', 'D', 'I', 'D', 'I' below. The Quinto staff shows a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

19.12. Anexo 7 Guaguancó Los Muñequitos de Matanzas

Patrones

Guaguancó estilo Los Muñequitos de Matanzas

Transcripción:
Nicole Socha Domínguez

Introducción

Clave de rumba

Montuno

Clave de rumba tradicional

Catá

Masacote o chapoteo

Salidor o tumbadora

seis por ocho o tres dos

Quinto

Bombo

Campana de mano, agogo

Cortes de cambio de sección

Patrones

Guaguancó estilo Habana

Transcripción:
Nicole Socha Domínguez

The musical score is written in 2/4 time and consists of six staves. The notation includes rhythmic patterns and specific notes for each instrument. The patterns are as follows:

- Clave habanera 1:** A series of eighth notes with rests, forming a characteristic habanera rhythm.
- Claves 2:** A series of eighth notes with rests, forming a characteristic habanera rhythm.
- Shekere:** A series of eighth notes with rests, forming a characteristic habanera rhythm.
- Salidor o tumbadora:** A series of eighth notes with rests, forming a characteristic habanera rhythm.
- tres dos o Conga:** A series of eighth notes with rests, forming a characteristic habanera rhythm.
- Quinto:** A series of eighth notes with rests, forming a characteristic habanera rhythm.

The notation includes various rhythmic symbols such as P (Palm), D (Down), I (Up), Q (Quinto), B (Bata), and A (Aguaje). The score is divided into four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure.

19.13. Anexo 8 Guaguancó Descendencia Rumbera

Patrones

Guaguancó estilo Descendencia rumbera

 Transcripción:
Nicole Socha Domínguez

Clave guaguancó habanero

Clave guaguancó matancero

Catá habanero
D I D I D D I D I D D

Catá matancero
I D I I D I I D I D I I

Tumbador habanero
P P D D P P D D C C C C Q Q B C A
D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

Tumbador matancero
P D C B C C A C C C C C C A
P D P D P D P D P D P D P D P D P D P D

tres dos habanero
Q A D A Q Q Q Q B Q
D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

Tres dos matancero
D D P P D D P Q Q A C C C C B D Q
I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

Quinto

19.14. Anexo 9 Diana 1 Tiembla la Tierra- Los papines

Tiembla la tierra- Los Papines

Transcripción:
Nicole Socha Dominguez

$\text{♩} = 60$ x

Voz

a la ba la ba la ba la va

Claves

5

Vo.

Clv.

9

Vo.

am ba lam ba ba

Clv.

13

Vo.

be lem bi lem be lem be le a lam be lem ba lam bam

Clv.

17

Vo.

Clv.

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as quarter note = 60. The score consists of six systems, each with a vocal line (Vo.) and a clave line (Clv.). The lyrics are: 'a la ba la ba la ba la va', 'am ba lam ba ba', and 'be lem bi lem be lem be le a lam be lem ba lam bam'. A box with an 'x' is placed above the first measure of the vocal line. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

19.15. Anexo 10 Diana 2 La Chambelona- Los Papines

Chambelona- Los Papines

Transcripción:
Nicole Socha Domínguez

$\text{♩} = 100$

Voz

Voz 2

Claves

5

Vo.

Vo. 2

Clv.

9

Vo.

Vo. 2

Clv.

13

Vo.

Vo. 2

Clv.

a la la li li la lo

la be le le

a la li a la la

a la bi li bi

17

Vo.

Vo. 2

Clv.

a bi wi bi wi ba la ba la la la

21

Vo.

Vo. 2

Clv.

a ba la ba

25

Vo.

Vo. 2

Clv.

a

19.16. Anexo 11 diana 3 Mi quinto- Los Papines

Mi quinto habanero

Transcripción:
Nicole Socha Domínguez

$\text{♩} = 60$

Voz

VOZ $\overset{\frown}{3}$

a la la la la la

Voz 2

VOZ $\overset{\frown}{3}$

a la la la la la

Claves

6

Vo.

$\overset{\frown}{3}$

la a la la la la

Vo. 2

$\overset{\frown}{3}$

la a la la la la-a-a-a-a

Clv.

19.17. Anexo 12 Diana 4 Blancas Margaritas- Los papines

Blancas margaritas.

Loa papines.

$\text{♩} = 100$

The musical score is arranged in four systems, each with three staves. The top two staves are for voices (Voz and Voz 2) and the bottom staff is for Claves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 100. The score consists of 13 measures. Measures 1-4 are for the first system, measures 5-8 for the second, measures 9-12 for the third, and measure 13 for the fourth. The Claves part has a consistent rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The vocal parts have rests in the first system and enter in the second system. The piano accompaniment (Vo. 2) has rests in the first system and enters in the second system.

Voz

Voz 2

Claves

5

Vo.

Vo. 2

Clv.

9

Vo.

Vo. 2

Clv.

13

Vo.

Vo. 2

Clv.

19.18. Anexo 13 Diana 5 En el Balcón Aquel

Los papines en concierto

Transcripción:
Nicole Socha Domínguez

$\text{♩} = 60$ x8

Voz

Claves

5

Voz

Clv.

9

Voz

Clv.

13

Voz

Clv.

a a la la

la a la la la

ha - bla a

la

19.19. Anexo 14 Diana 6 Oiga Varón

Oiga varon

Los muñequitos de Matanzas

Transcripción:
Nicole Socha Dominguez

$\text{♩} = 80$ X9

Voz

Claves

5

Voz

Clv.

9

Voz

Clv.

13

Voz

Clv.

17

Voz

Clv.

a nia nia

nia a na na na na na na a na na a na na -

a - a

e re be le bi le be le be le be le be le a na

na a na na na

19.20. Anexo 15 Diana 7 La llave

La llave

Transcripción:
Nicole Socha Domínguez

$\text{♩} = 140$

Parte

Claves

7

a na na a na na na na na - a na na na

Clv.

11

a na na - a na a na na na -

Clv.

17

a - a a na na na na

Clv.

19.21. Anexo 16 Diana 8 La Leyenda Del guaguancó

La leyenda del guaguancó

Los muñequitos de Matanzas

Transcripción:
Nicole Socha Domínguez

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It consists of three staves of music with lyrics underneath.

Staff 1: *a na a na na na na na na na - na*

Staff 2 (starting at measure 6): *a na-na-na-na-na-na na a na na nae na na na*

Staff 3 (starting at measure 11): *a na-na-na-na-na-na na a na na nae na na na*

19.22. Anexo 17 Diana 9 Los Beodos

Los Beodos

Transcripción:
Nicole Socha Domínguez

Parte

Claves

6

Clv.

10

Clv.

15

Clv.

20

Clv.

a na -

na na - a na na na - a no no no na - a a a a a a

wa na la a ne - a la la a la la la la la la

wa na na la a la la la wa la la

a lae lo la - a lae lo la a - a la la la

3ra frase