



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**LA RUMBA CUBANA, EN SUS ORÍGENES 1850-1955,
MESTIZAJES Y**

RESISTENCIA CULTURAL AFROCUBANA

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

PRESENTA

DAVID JONÁS LUND RODRÍGUEZ

TUTOR: J. JESÚS SERNA MORENO





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	4
Capítulo 1. Antecedentes: El esclavismo colonial en las Antillas españolas y el mestizaje cultural.....	13
1.1 Colonialismo y esclavismo.....	13
1.2 Pueblos inmersos en el proceso de mestizaje colonial.....	21
1.3 Cimarronaje.....	37
Capítulo 2. La población afrocubana y su contexto histórico, parte-aguas de la formación del <i>complejo rumbero</i>: transiciones del siglo XIX al XX.....	42
2.1 Aportes Congo.....	42
2.2 Abolición de la esclavitud. El proceso abolicionista.....	49
2.3 Afrocubanos: música y sociedad.....	53
Capitulo 3. La Rumba cubana.....	59
3.1 Yambú, Columbia y Guaguancó. Bailes y Líricas.....	59
3.2 La rumba cubana de cara al siglo XX. Formación. Tradición <i>versus</i> Falso Folclore.....	81
3.3 Aportaciones de la música popular afroamericana a las sociedades latinoamericanas y del Caribe. Importancia de la rumba en la música popular cubana y latinoamericana.....	87
Conclusión. La interminable presencia de la Rumba.....	93

Para Mis padres Pilar y Andrés por todo su apoyo y cariño. A mis tías Rocío y Lucha

A todos esos músicos populares que día a día elaboran su forma de vivir.

A Dany por su amor en todos los momentos.

Para Ernesto y los Rumberos de Cuba por permitirme acercarme al mundo de la rumba.

Pal Miguel, el Huichi y todos mis hermanos de Néctar Café (Yahir, Omar, Eduardo, Gabriel, Guillermo, Caro, Orlando), De Palmares (Faiza, Incekt, Poncho y Ale) Y De Sangre Maíz (Olmo, Mitze, Rafa y Pako) que todas las semanas nos apoyamos y crecemos juntos.

A Chucho Serna por su infinito apoyo y a todos los compas de Afroamerica y el Colectivo Mackhandall

A la rumba y al son divina combinación.

A Miguel Ángel, Tatiana, Sergio y Luis Felipe por su incondicional apoyo en estos últimos momentos.

A la Universidad Nacional por su formación crítica, laica y popular.

Introducción

Por medio del análisis histórico de una de las manifestaciones musicales de la población cubana narro, explico y hago un gran esfuerzo por comprender el proceso de configuración de la Rumba, como manifestación cultural de nuestra Afroamérica. Para ello será necesario destacar el papel del colonialismo español durante el esclavismo africano y, en particular, para el caso cubano.

También es obligado el estudio de algunas de las manifestaciones religiosas afrocubanas, las cuales influyen de manera determinante en la Rumba, pues en ellas se ubican sus antecedentes.

Resulta ineludible examinar el contexto socio-histórico de la población esclava, libre y asalariada, así como investigar la migración a la ciudad así como la extensión de los barrios populares.

Fué preciso, entonces, delimitar los pasos de la gestación de una rama de la cultura popular afrocubana, la Rumba cubana, que va de la mano con el proceso histórico desarrollado desde la colonia hasta el fin de ésta, el agitado siglo XIX y el transformador siglo XX. El examen de todos estos momentos históricos enmarcan la maduración de la resistencia cultura popular al afianzar en ella las manifestaciones estéticas propias de estos estratos marginales.

De este modo, en la Rumba cubana, como en muchas de las expresiones populares latinoamericanas, encontraremos una serie de componentes culturales de diversa procedencia. Si se habla de las llamadas "tres raíces culturales" para el territorio americano, encontramos para la mayoría de las expresiones cubanas (salvo las aportaciones en el lenguaje de las diversas etnias del Caribe) una influencia decisiva de las vertientes europeas y africanas, y ello debido a la destrucción física y cultural de gran parte de la población autóctona. Sin embargo, el uso de maracas de bule nos indica la existencia de la interacción afro-indígena que también sucedió en el Caribe. Pero las contribuciones peninsulares en la Rumba se manifiestan claramente en la utilización del castellano para la gran mayoría de sus líricas y el uso de la décima en muchas de sus composiciones, así como en la influencia directamente andaluza en algunos de sus prácticas corales.

El aporte africano es más significativo y dominante: a pesar del predominio del castellano, se utilizan jergas congo, yoruba y carabalí, además de ser una instrumentación de tipo africana: llevada por el canto y la percusión. Es por ello que en la instrumentación y prácticas dancísticas es donde se refleja el desarrollo y la influencia Congo.

A lo largo del siglo XIX continuó el tráfico de esclavos a Cuba, por lo que los *negros de nación*¹ continuaron llegando a esa región del Caribe hasta casi finales de ese siglo. Sin embargo, a finales del mismo, los procesos sociales desembocan en las luchas de independencia, de modo que los afro descendientes cubanos pasaron del trabajo esclavista a la libertad asalariada. Son esos momentos de transformación socio-histórica y cultural, de transición del sujeto social, los que permiten un mejor entendimiento del desarrollo de la cultura popular cubana, sobre todo en sus vertientes de resistencias culturales.

En el siglo XX se desarrolló en Cuba la vida urbana, la vida nocturna y la distorsión de la rumba de salón. Con todo, en 1950 se creó la primera agrupación de Rumba y, después de un proceso cultural y comercial, se terminó por incluir a la Rumba en el mercado mundial con importantes grabaciones musicales. No obstante, los rumberos nunca dejaron de lado, ni por un momento, sus tradiciones afrocubanas, ya que a pesar de las mezclas, éstas son las raíces de la Rumba. Tal es la historia de creación y resistencia que deseo rescatar.

Para ello tomo en cuenta el contexto histórico que considere fenómenos sociales, como los siguientes:

- El esclavismo y sus manifestaciones culturales afrocubanas
- El Cimarronaje, las Guerras de Independencia y las Migraciones (afrocubanos)
- El proceso social posterior a la abolición de la esclavitud. La vida urbana de la población afrocubana durante la primera mitad del siglo XX.

¹ Así eran llamados los esclavos procedentes del África. Esta diferenciación se hacía porque los hijos de los esclavos nacidos en América también eran sojuzgados.

Considero importante el estudio de la Rumba cubana por ser una expresión popular estética aún viva en nuestro mundo cultural que viene directamente de los esclavos africanos trasladados por la fuerza al Caribe, que no es ya una expresión directamente africana. Es un producto cultural original y único, que une creatividad artística y resistencia cultural, para formar parte de los orígenes fundamentales de la música latino-americana.

La Rumba es, por tanto, parte de un proceso cultural de resistencia, apoyada en las religiones de descendencia africana que mantuvieron vivos sus componentes culturales; a pesar de las prohibiciones coloniales y liberales, de políticas racistas y de segregación social contra la población de los barrios populares, la Rumba se desarrolló desde abajo, como un importante complejo cultural que abarcaba lírica, canto, música (únicamente percutiva) y danza.

La Rumba fue segregada y prohibida hasta que la coyuntura histórica no sólo permitió despenalizarla sino que la llevó a los cabarets de Cuba, y de ahí a Estados Unidos, París, o la Ciudad de México, aunque ya muy distorsionada.

Es importante mencionar en este largo proceso de formación cultural y estética la intervención del cimarronaje en la conservación auténtica de las tradiciones africanas. Gracias a esta cultura pre-independentista no sólo se eliminaron las prohibiciones coloniales, sino que siempre fue un foco de resistencia y conservación cultural que permitió que las sociedades y culturas provenientes del continente africano sobrevivieran, escapando del dominio colonial y organizando formas de vida fugitiva en *el monte*.

Por su historia peculiar, Latinoamérica es una de las regiones que tiene un mayor mosaico de expresiones culturales; en ella existe una gran cantidad de mestizajes. Sin embargo, este trabajo enfoca su interés en un mestizaje segregado: el afroamericano, y muy particularmente en una expresión cultural cubana todavía viva, la Rumba, para estudiar el desarrollo de la cultura africana en América latina, investigando una expresión estética todavía muy poderosa en nuestros días que nació en los barrios urbanos populares.

La Rumba demuestra que pese a la segregación social y cultural, ello no impidió el desarrollo de expresiones culturales diferentes y en resistencia a las dominantes; la Rumba prueba que existió y existe en nuestra América un fuerte influjo cultural

africano, fuerza creativa que le permitió seguir desarrollándose a pesar del sometimiento colonial.

Para realizar este estudio fué necesario apoyarse en distintas disciplinas, tales como: *Historia, antropología, etnomusicología, estudios afroamericanos, afrocubanos, datos económicos, entrevistas, cancioneros*. Pero lo central es no perder lo característico de esta expresión cultural: la música², centrarnos en la Rumba cubana como producto mestizo que tiene influencias peninsulares, pero que es principalmente una expresión estética popular y de resistencia de las culturas afrocubanas.

Es por eso que nuestro estudio busca acercarse a las teorías estéticas que respalden el arte popular así como el valor estético y artístico de las expresiones culturales mestizas latinoamericanas que vienen *desde abajo*. Es innegable la necesaria fundamentación y documentación en los estudios afrocubanos para este trabajo, por lo que este estudio se propone indagar como objetos de estudio y fundamentación lo siguiente:

- **LAS EXPRESIONES ESTÉTICAS DERIVADAS DE LA CULTURA AFRICANA EN AMERICA LATINA (Cuba).**
- **EL FUERTE DESARROLLO DE LAS EXTENSAS MANIFESTACIONES CULTURALES Y POPULARES, A PESAR DE LAS COYONTURAS POLÍTICAS.**
- **LA GÉNESIS DE LA RUMBA CUBANA BASADA EN LA MEZCLA INTERÉTNICA DE DIVERSAS TRADICIONES CULTURALES, DESTACANDO LAS SIGUIENTES: BANTÚ, ANDALUZA, CASTELLANA y YORUBA.**

Problema

Esta investigación parte de mi peculiar gusto por interpretar, como percusionista, la Rumba cubana y de un **problema**: ¿cómo se originó este producto cultural latinoamericano de innegables raíces africanas? ¿La Rumba cubana es una expresión cultural en el que sobrevivió el componente africano en la cultura latinoamericana? ¿De qué mezcla cultural está hecha?

Las preguntas mismas ya prefiguran las **hipótesis** de esta investigación.

Hipótesis

² Los ensambles de percusión afro latinoamericanos son mi especialización como músico percusionista, la rumba, la samba, el reggae y los ritmos afroantillanos en general.

Primera: el desarrollo de las religiones descendientes de África ayudaron a conservar un fuerte complejo cultural (nutrido de diversas costumbres) que a su vez influyeron en diversos ámbitos de la vida socio-cultural en Cuba. Esa conservación cultural se llevaba a cabo diariamente y a media luz, es decir: mientras las autoridades coloniales permitían la constitución de los cabildos de nación -para fomentar una división interna entre esclavos-, los esclavos realizaban tanto ceremonias clandestinas como huidas masivas de las plantaciones. Esto permitió una fuerte resistencia cultural que conservó muchos elementos africanos que se hicieron presentes en la música cubana; dicha resistencia influyó fuertemente en la población, dotándola de dinámicas que le permiten su desarrollo socio-cultural, a pesar de las coyunturas político-sociales.

Segunda: todos estos elementos, culturales y socio-históricos, se conjuntaron en nuevas formas que se manifestaron en los *solares*³ de las ciudades. De este modo, cuando el esclavo deja de serlo, cuando un nuevo proceso de mezcla socio-cultural se desarrolla en estos caseríos urbanos, cuando llegan a ellos negros provenientes de las plantaciones, la vida cotidiana y popular de Cuba permite que la Rumba cubana termine por definirse como una de sus expresiones más directas. Tras la abolición de la esclavitud, el antiguo esclavo encontraba su mismo lugar en la pirámide social: el de abajo. Sin embargo, a pesar de segregaciones sociales y culturales por parte de los gobiernos republicanos para con las clases populares, lo cierto es que éstas reproducían sus cultos y los reinventaban ahora en lo interno de sus vecindades.

Debate Teórico

Por supuesto, este estudio se ubica dentro de un debate teórico enmarcado en las investigaciones de la cultura afrocubana, los que consideran a la rumba como la máxima representación del mestizaje cubano, y los que plantean que a pesar de este, las raíces afro son determinantes en ella. Cabe destacar, por ejemplo, que Fernando Ortiz, importantísimo representante de los estudios afrocubanos, en un principio no toma a la Rumba como una expresión netamente folclórica, sino como un claro referente cultural del mestizo; en ese sentido, se plantea desglosar y separar sus componentes, lamentando al mismo tiempo que la Rumba de salón se presente como la cara de la rica y extensa cultura afrocubana. Por otra parte, Jahn Janheinz reconoce las distorsiones de la Rumba, las que inevitablemente ha sufrido a lo largo de un proceso histórico complejo; sin embargo, las acepta y plantea que no por los cambios

³ Vecindades urbanas cubanas.

dados en los componentes afrocubanos éstos se deben de desconocer. Existen además, estudios muy específicos: Isabelle Leymaire clarifica las variantes rítmicas regionales, mientras que Lino Neira Betancourt desglosa los estilos a lo largo del tiempo y hace énfasis en al rescate folclórico por parte de la revolución cubana. Incluso el Instituto Mora tiene un video documental titulado "*¿Cuando la rumba nos conoció?*", el cual estudia el carácter popular de esta expresión cultural; sin embargo, no aporta muchas especificaciones sobre las variantes de la rumba, menos sobre sus orígenes específicos. Todo ello prueba que la Rumba cubana merece más investigaciones y estudios.

Contexto

El proceso que dió pie a la formación de la Rumba cubana se genera a partir de los siglos XV y XVI, con la llegada de los españoles a las Antillas y al macizo continental Americano, que cambió drásticamente el curso de la historia mundial e iniciando el periodo colonial en América, con un consecuente "choque cultural" que significó el fin de muchas culturas nativas. La población originaria de las islas caribeñas fue fuertemente diezmada, por lo que se recurrió al uso de esclavos africanos como principal fuerza productiva de trabajo. Cuba pasó a ser el principal bastión de los españoles para la conquista del continente americano mientras que a ella llegaban miles de esclavos provenientes de diversos puntos de África. Merced a este hecho, podemos hablar de un fuerte sincretismo entre diversas tradiciones africanas con las españolas. Sin embargo, las costumbres de las sociedades africanas fueron censuradas por los españoles colonizadores. No obstante esta represión cultural, los esclavos lograron que su imaginario cultural siguiera desarrollándose clandestinamente, pese al sometimiento de las leyes coloniales.

Cabe subrayar que fue en la vida rural de aquellos tiempos, en las plantaciones esclavistas, donde pusieron las bases de la Rumba cubana, nutriéndose principalmente de las costumbres congo y yoruba, por parte de la descendencia africana, mezclándose con la influencia española: la más clara es el estilo de canto "*llorao*" andaluz. Es la población descendiente de la nación Congo la que desarrolla primordialmente los antecedentes de la rumba; para sus ceremonias utilizaban los ritmos, cantos y bailes de *Yuka*, *Macuta* y *Palo Mayimbe*. Algunos esclavos se escapaban (momentánea o definitivamente) de la plantación para realizar sus ceremonias *a escondidas*, en las que utilizaban tambores, cantos y bailes. Las autoridades coloniales solo permitían ciertos

actos de esparcimiento, en los momentos de descanso durante la zafra, en los que se utilizaban cajones de madera.

Después de la abolición de la esclavitud, como resultado de la *guerra de los diez años*, se dio una migración masiva de antiguos esclavos de las plantaciones a las ciudades. Es por eso que fue en los *solares* (vecindades) donde se siguieron desarrollando todos los elementos de lo que podemos denominar el *complejo rumbero*.

Finalizado el régimen colonial en 1902, las costumbres afrocubanas no fueron vistas de buen modo y muchas de ellas continuaron prohibidas. Sin embargo, la cultura popular siguió desarrollándose: algunos toneleros, con el afán de seguir sus tradiciones, confeccionaron nuevos tambores tomando como modelos los de la *makuta*. De esa manera nacen las congas, rescatándose las rumbas de los tiempos del dominio de España (*yambu*), la Columbia (sincretizada con el culto *abakwa*), la rumba espiritual (liturgia de los congos) así como una nueva expresión creada netamente en los barrios populares de los puertos de la Habana y Matanzas: la rumba guaguancó.

Pese a su importancia en la cultura popular, las manifestaciones africanas y afroamericanas han sido constantemente discriminadas por las teorías estéticas colonialistas imperantes, intentando rebajarlas a productos estéticos carentes de valor, sin la más mínima intención de considerarlas manifestaciones artísticas. En realidad, estas expresiones musicales son un rico y enorme mosaico de un complejo de creaciones estéticas populares⁴, ampliamente desarrolladas en base a una tradición fuertemente permeada por raíces afro.

Objetivo

Por medio de un análisis histórico de la Rumba cubana, este estudio tiene el objetivo de sacar a la luz, para que sea valorado y analizado, un importante componente cultural específico y estético de la sociedad cubana, señalando tanto sus cambios como sus permanencias, siempre en relación a los procesos sociales. El fenómeno cultural de la Rumba cubana es relevante porque es una expresión estética cargada de un fuerte sincretismo cultural, compuesta de diversos componentes culturales (africanos y españoles); su importancia radica, sobre todo, en ser una expresión netamente popular, que afirma elementos de resistencia cultural.

⁴ Como son la rumba cubana, la samba brasileña, el reggae jamaicano, el calypso trinitario y el blues norteamericano por citar conocidos ejemplos.

El rumbero, hasta nuestros días, no aprende la Rumba en la escuela: la asimila en la calle, en los ritos y fiestas populares; todavía se transmite por tradición oral, a pesar del gran desarrollo de la escuela musical cubana de nuestros tiempos.

Son estas formas culturales no instituidas, verdaderamente populares, basadas en la tradición oral las que le permiten a la tradición rumbera su desarrollo, más allá de los recursos materiales; son ellas también las que dotan a la Rumba de cierto grado de libertades creativas, que no rompen con las formas primordiales, al mismo tiempo que ofrecen un espacio cultural, una tradición, para reconfigurarse. Por ejemplo: las líricas pueden abarcar todos los aspectos de la vida social: desde amores y desamores, fantasías y temores, hasta temas propiamente religiosos, de la tradición afrocubana, de los cuales está fuertemente influenciada.

Se trata, en consecuencia, de estudiar a la Rumba cubana como una de las raíces más importantes de la música popular latinoamericana, antecesora del mambo y la salsa, en las cuales influye directamente en sus bases y sus propias dinámicas. Pese a que a Rumba sobrevive bajo formas modernas hasta nuestros días, es, sin embargo, prácticamente desconocida en su forma tradicional para la mayoría de los latinoamericanos (salvo en el caso de los puertorriqueños).

Investigué el desarrollo evolutivo del complejo de la Rumba, examiné sus antecedentes coloniales, ubicando su origen en el contexto de la abolición de la esclavitud, rastreando su posterior migración a los barrios urbanos, como parte estética e histórica de un proceso cultural y popular de identidad y resistencia. Se estudiará muy concretamente el desarrollo de la Rumba brava cubana durante su gestación de finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. Pero en todo este estudio siempre se tomará en cuenta el importantísimo papel de los acontecimientos históricos en el desarrollo de las expresiones culturales.

Con todo, no me fué posible abordar el impacto de la Revolución cubana en la recuperación de las tradiciones culturales populares, particularmente de las afroamericanas, ya que ello implicaría una investigación particular mucho más extensa y profunda que nos remitiría directamente a los fenómenos culturales que ocurren en la Cuba de nuestros días.

La Rumba se desarrolla a finales del siglo XIX y sale a la luz porque se vive el momento histórico posterior a la abolición de la esclavitud: es una manifestación

estética de identidad cultural y resistencia, de creatividad y libertad. Sin embargo, los emergentes gobiernos republicanos marginan a este tipo de expresiones populares afrocubanas. Es muy posterior al momento histórico en que se enfoca nuestro estudio cuando algunas manifestaciones distorsionadas del complejo rumbero se colaron en el sistema de entretenimiento establecido: en los cabarets, teatros y películas (y después, en los medios masivos de comunicación: radio, televisión, industria disquera, etc.).

De este modo, es hasta mediados de los cincuenta cuando aparece la primera agrupación "rumbera" en el mercado musical cubano: "Los Muñequitos de Matanzas". Pese a esa irrupción en el mercado, no debe olvidarse que la Rumba es una expresión popular que nació en los barrios humildes, sin recursos materiales, pero sí con viejos referentes culturales: se desarrolló a partir de una vasta expresión artística afrocubana, que es parte del mosaico del mestizaje latinoamericano.

Como resultados de esta investigación pretendo:

- Que se reconozca la importancia de la permanencia de las religiones africanas en la conservación de las tradiciones de los afro-descendientes en el Caribe, particularmente, en Cuba y en especial para el surgimiento de la Rumba cubana.
- Que se valoren y respeten las expresiones populares afrocubanas, superándose así el rechazo y repudio cultural todavía vigentes en nuestra América por parte de las autoridades neo-coloniales y liberales; que se reconozca el valor cultural y estético del amplio desarrollo de la tradición rumbera, y se vean como expresiones de prácticas de resistencia cultural, heredadas desde el esclavismo colonialista.
- Que se comprenda el mestizaje cultural, con su componente afroamericano, así como su posterior expansión como consecuencias culturales de la abolición de la esclavitud.
- Que se entienda y se explique la reconfiguración de las identidades nacionales con el aporte de las expresiones populares, como parte de una lucha cultural y a pesar del inicial repudio de las mismas por parte de las clases dominantes.
- Que se reconozca y valore la influencia de la Rumba cubana en la música popular latinoamericana.

Antecedentes: El esclavismo colonial en las Antillas españolas y el mestizaje cultural.

1.1 Colonialismo y esclavismo.

Cuando Cristóbal Colón se embarca en la búsqueda de nuevas rutas comerciales hacia el continente asiático y se encuentra con una enorme masa continental inexplorada aun por Occidente, hacia el año de 1492, una serie de drásticos cambios van a ocurrir entre los pueblos originarios de América.

Si en un principio sólo se buscaban rutas comerciales más rápidas hacia Oriente, cuando se encuentran con América los europeos la colonizan y se dedican a explotarla, como si fuera una especie de *regalo divino* para sus intereses mercantilistas. En este proceso histórico, las poblaciones indígenas fueron atacadas y sometidas hasta volverlas mano de obra sobreexplotada, mediante el sistema de encomienda, mientras sus culturas fueron sojuzgadas.

Tal "fiebre por el oro", por las materias primas y los bienes suntuarios, involucró a españoles, portugueses, ingleses, franceses y holandeses principalmente. Siguiendo su lógica de dominio y explotación, la conversión de los pueblos originarios en mano de obra masiva era muy necesaria, pero no fue suficiente: se impuso la necesidad de traer esclavos de África. De este modo, un nuevo núcleo cultural entró en escena en las tierras americanas en el proceso de colonización: África.

La conjunción de saqueo, sometimiento y explotación, tanto de mano de obra como de materia prima, confluye en la llamada por Marx "acumulación originaria del capital", lo que permitió dar a luz al *cáncer* que hoy nos enferma, el capitalismo. En el plano cultural, este proceso generó un sinnúmero de sincretismos culturales, muchos de ellos vigentes hoy en día.

Cabe señalar que el colonialismo en el continente americano tuvo diversos rostros y matices: las colonias del norte (hoy EUA y Canadá) se formaron por inmigrantes europeos sobre todo ingleses que, poco a poco, fueron conquistando el territorio, exterminando a los pueblos originarios e imponiendo su modelo económico: desarrollando formas de producción capitalistas que finalmente escaparon de la "dialéctica de la dependencia", con formas muy diferenciadas en el norte y en el sur sobre todo esclavista.

En cambio, en las colonias de Centro y Sudamérica (bajo dominio español y portugués) se mantiene la población originaria y se llevan esclavos africanos sobre todo a los territorios más despoblados porque existía la necesidad de saquear y explotar, de una producción masiva en la agricultura y la minería, principalmente. Se genera así una relación de explotación, dominio y saqueo de Europa con relación a las Colonias a partir de una enorme transferencia de riquezas de las colonias americanas a las metrópolis de Europa. Esta forma de relación se manifestó internamente de diversas formas en las colonias: en países con una gran densidad indígena (como México y Perú) la extracción de riquezas y la sobreexplotación del trabajo recayó en los hombros de los indígenas y, en menor medida, de los esclavos africanos; fue por eso que el fenómeno esclavista se manifestó principalmente en las costas de estas colonias.

En el Caribe, la población indígena fue casi exterminada por completo en el primer ciclo del oro, el cual fue poco productivo, afectando directamente a los indígenas taínos, caribes y araucanos, a los pueblos originarios antillanos, que quedaron con una muy reducida población, más no en su extinción total (como muchos piensan); la sobrevivencia de estos pueblos se manifestará con un significativo influjo cultural que permea a la cultura caribeña.

Terminado el ciclo aurífero, se inició el del monocultivo de la tierra, que se llevó a cabo por el sistema de haciendas; en él, el papel del trabajo del esclavo fue preponderante en las labores de cultivo de productos como el algodón, el tabaco y, primordialmente, el azúcar. Esto sobre todo en las colonias inglesas y francesas.

En el caso cubano, todas las clases, culturas y razas sometidas fueron desarraigadas de su tierra natal y sufrieron un proceso de *transplante*. Este proceso generó una fuerte transculturación (que partió de un obligado intercambio cultural) que posibilitó la gestación de nuevos estratos sociales para todo el continente, mezclando diversas culturas, como las españolas, africanas (de las costas desde Guinea hasta la actual Angola, en costa Atlántica africana), francesas, chinas, inglesas. Se desarrolló un régimen de factoría (ganadería extensiva) para abastecer las flotas españolas que se dirigían a los diversos puertos amurallados del Caribe colonial.

Los primeros esclavos llegaron a América desde el año de 1494 para apoyar la colonización de las Antillas; la importación de esclavos fue de la mano del mismo proceso de conquista. En 1517, Carlos I de España dio la primera licencia para la

expedición para la captura de esclavos, tanto para empresas de conquista, minería, agricultura como para trabajos del hogar. Muchos llegaron a las Antillas porque éstas fueron la primera estación colonial para la conquista del continente y el laboratorio cultural de este proceso.

Para el año de 1555, Cuba era un punto obligado de tráfico naval: para la corona española era necesario pasar por el puerto de la Habana en el viaje tanto de ida o vuelta hacia la península ibérica. Los colonizadores piden negros al centro colonial español para hacerlos trabajar en minas, lavaderos de oro y plantaciones, insistiendo en que esta mano de obra aminoraría el peso de la explotación sobre una diezmada población indígena. La consolidación de la esclavitud se afirmó en el territorio antillano como solución de las necesidades socio-económicas, de saqueo y explotación, por parte de los conquistadores. Desde las islas antillanas comienza la ocupación del Nuevo Mundo, suministrando las herramientas necesarias para la ocupación del continente; fue en las Antillas donde los europeos se aclimataron al caluroso clima.

En la etapa de la conquista (1510-1570) de América, la corona española otorga garantías y regalías que permiten la introducción de negros a América. Los primeros esclavistas fueron los conquistadores expedicionarios, como nos dice Rolando Mellafe: "El esclavo negro fue objeto de comercio que llegó a todas partes con la conquista misma."⁵ Así, en este proceso de conquista, hubo dos tipos de esclavismos, que se fueron implantando de manera simultánea: había negros que acompañaban la invasión, lucha y conquista (y algunos de ellos, por su desempeño en ella, fueron liberados), pero también estaban los negros traídos directamente de África, a los que se les obligaba a trabajar sin ningún derecho. Con todo, en ambos casos, el simple proceso de extracción era sumamente violento, causando muerte y sufrimiento a cientos de pueblos originarios, tanto en América como en África. Luz María Montiel nos habla sobre las implicaciones para los europeos en la empresa de conquista: "Para Europa, la esclavitud africana implicó la conquista de dos continentes en la que empleó toda la violencia desencadenada por la codicia. La corrupción y la ambición fueron

⁵ Mellafe, Rolando. *Breve historia de la esclavitud en A.L.* Mex. D.F. Ed. SEP 70's. .1973. p 30.

andamios del capital que se invirtió en los cultivos, las minas, las plantaciones y otras empresas coloniales".⁶

Los españoles buscan mercaderes y banqueros que tengan relación con los portugueses, ya que la costa occidental de África era propiedad de sus compañías. Los portugueses controlaban, en esta etapa, el comercio de esclavos africanos. Al recibir los beneficios de las bulas papales, España y Portugal se concentran en la invasión, conquista y colonización del continente americano, con importantes relaciones comerciales en el mercado esclavista. Desde 1550, Felipe II concedió licencias a los portugueses para introducir esclavos; en realidad, el esclavista tenía la misma forma de proceder: solo cambiaban los puntos en la geografía africana (puntos de extracción) y europea (puntos de recepción y traslado a América).

Desde finales del siglo XV, los portugueses se lanzaron sobre la colonización del Congo, la cual fue cruenta y larga, como nos comenta Gerard Bender: "Mientras que en las dos primeras décadas de contacto fueron sacados del Congo aproximadamente 60 mil esclavos, de 1506 a 1575 fueron exportados 345 mil."⁷

Para el siglo XVIII se regulariza el comercio de esclavos: la real compañía de Guinea (Francesa) se comprometió a abastecer esclavos a los españoles para sus colonias americanas; Cardoso⁸ menciona que se calcula un ingreso de 4800 esclavos por año durante un periodo de diez años. Sin embargo la compañía francesa no alcanzó a cubrir la gran demanda de esclavos y, en 1710, se declaró en bancarrota; pero la paz de Utrech dio paso a los ingleses en este negocio, con un privilegio de asiento en 1713.

Las compañías esclavistas impusieron la necesidad de levantar fortificaciones ante los ataques piratas; hacia 1570, el pirata Francis Drake inicia sus expediciones sobre las colonias españolas. Los ataques de piratas y las invasiones militares de otras potencias europeas, bloqueaban el puerto de la Habana provocando una disminución de actividad productiva. Durante los siglos XVI y XVII España entró en guerra con

⁶ Montiel, Luz María. *Afroamérica: La ruta del esclavo*. Mex. D.F. Ed. UNAM. 2005. p 130.

⁷ Berner, Gerard. *Angola, mito y realidad de su colonización*. México. D.F. Ed. Siglo XXI. 1980. p 41.

⁸ Cardoso Ruíz, Patricio. *Cuba: Historia, Nación y Cultura*. Mex. D.F. Ed. UAEM. 2003.

Inglaterra, Francia y Holanda, principalmente; por dos siglos hubo treguas y rupturas de las mismas, lo que repercutió directamente en la vida y economía de las Antillas.

A pesar de que en 1594 Juan Maldonado Barnvero con el apoyo del rey Felipe II intentó introducir el cultivo de plantación de caña en la isla, esta no se desarrollo hasta el siglo XVII y con mayor envergadura hasta el siglo XVIII. Las actividades económicas se consolidaron poco a poco de forma importante en actividades como la producción de azúcar, tabaco, ganadería y maderas finas. En los primeros años del siglo XVII comenzaron las exportaciones de azúcar a España. Las Antillas españolas siguieron siendo los puertos de concentración de las flotas españolas que traían las riquezas del continente.

El cultivo de caña fue incentivado debido al elevado precio en el mercado mundial. La monopolización de la tierra, el deterioro de los bosques y el trabajo esclavista fue el resultado de este ciclo comercial. Sin embargo, el desarrollo económico en Cuba no se dio de forma homogénea: comenzó en el occidente de la isla (la Habana y Matanzas fueron los primeros puertos de relaciones comerciales, reglamentadas por la corona), después se extendió en el centro y luego en el oriente.

En 1739, España inició una nueva guerra contra Inglaterra. Felipe V quería revocar la concesión de asiento a la compañía inglesa. Sin embargo, los españoles fueron derrotados y en agosto de 1762 cayó el puerto de la Habana ante los ingleses. La ocupación duró poco más de un año, pero dado que el mercantilismo británico no era tan estrecho, se dio un intensivo flujo comercial. Patricio Cardozo Ruíz informa que: "...se calcula que durante la ocupación de la Habana más de 10000 africanos fueron vendidos."⁹

Es necesario examinar el sistema esclavista inglés para comprender un poco más el proceso esclavista: fue el puerto de Liverpool, que tenía un incipiente comercio con las colonias españolas, en donde nació esta nueva apuesta económica sajona. Erick Williams, en su libro *Capitalismo y Esclavitud*, esboza lo que llama como "triangulo esclavista" o "comercio triangular":

1. Un buque negrero partía hacia la costa del África occidental lleno de productos europeos. La corona inglesa respaldaba y patrocinaba el comercio negrero.

⁹ Cardoso Ruíz, Patricio. *Op. Cit.* .p 59.

2. Se daba un intercambio con ciertas tribus en la costa, prisioneros (esclavos) por bienes suntuarios (espejos, rifles, telas, aguardiente, tabaco, relojes, clavo). Este proceso era llevado a cabo por mercaderes europeos. 3. Los negros se llevaban a Liverpool, se valuaban y de ahí partían a las "indias occidentales" (América), donde se los vendían a los españoles. Dicho triángulo consistía en llevar productos o varatijas a África, se cambiaban por negros y se vendían en América y se compraban gran cantidad de materias primas para las nascentes industrias inglesas.¹⁰

El resultado fué de inmensas ganancias para Inglaterra por la compra-venta de esclavos, además de que le daba salida a sus productos (intercambiados por hombres en la costa Africana), movilidad a sus puertos, obteniendo mayores ganancias en las Antillas menores además de incorporar materias primas para su mercado interno y externo.

Esta acumulación de riquezas y transferencias de excedentes de producción (de España a Inglaterra) provocó la generación de compañías, industrias y bancos, gestando de esta manera el *embrión* capitalista. El tráfico de esclavos para las colonias hispanoamericanas dependía de holandeses, franceses e ingleses; el mismo requería de sus enemigos militares e ideológicos para abastecerse de la mano de obra esclavista. Esto sin considerar el tráfico esclavista clandestino e ilegal, que estos mismos países tuvieron durante siglos con diversos puertos del continente.

El tráfico hacia Cuba fue tan intenso que el censo de 1841 demostró que la población de color superó a la blanca (589,333 negros por 418,291 blancos). Pero el flujo poblacional tenía diferentes matices étnicos, ya que no todos los grupos provenían de la misma región. Para 1790 se empleaban a más de 25 000 mil esclavos¹¹.

Fue a finales del siglo XVIII cuando el azúcar tomó un papel fundamental en la economía de plantación colonialista hispánica: se convirtió en el foco económico de muchas de las colonias; para el caso cubano, se nos advierte: "El azúcar unió a Cuba, la cultura que se generó en su ámbito conforma hoy la cultura nacional. El batey, coto

¹⁰ Williams Erick. *Capitalismo y Esclavitud*. Buenos Aires. Argentina Ed. Siglo XX.1973.

¹¹ Montiel, Luz María *Op Cit*.

cerrado, célula fundamental, contribuyo a la función integradora de todos los valores originarios”¹²

El desarrollo azucarero fue más amplio en las provincias de Matanzas, Santa Clara, Pinar del Río y la Habana. Rebeca Scott nos habla de la naturaleza de los ingenios en los siguientes términos: “Casi todos los ingenios cubanos de mitad del siglo XIX eran unidades integradas que combinaban el cultivo de la caña con la elaboración del azúcar a partir de su jugo”¹³

La caña debía ser cortada cuando alcanzara la proporción de sacarosa necesaria; el jugo debía ser extraído en no más de 48 horas, para que no se echase a perder; el período de zafra era el más pesado de todos. Los negros vivían en barrancones, por lo general cerrados y carentes de una ventilación adecuada, con el piso de tierra y en condiciones sanitarias deplorables. El contramayoral (capataz) vivía dentro del barrancón, para vigilar a los esclavos; la disciplina se imponía con el método de “vigilar y castigar” (en este caso, con el látigo de cuero). A los esclavos se les despertaba a las 4.30 de la mañana, para imponerles una jornada hasta las 11 hrs., con su hora de comida, y de ahí hasta la caída del sol (en la zafra se llegaban a tener jornadas de hasta 20 horas seguidas); se les permitía un poco de tiempo para sí, hasta las 20 horas, aproximadamente, cuando se marcaba la hora de dormir. Solo los domingos se les daban momentos de recreación, que muchas veces eran utilizados en danzas o en juegos de azar¹⁴.

El trabajo esclavista se basó en la pérdida de la libertad y la comunidad, el sometimiento forzado, así como una disciplina férrea para imponer una sobreexplotación de un ser humano reducido a ser mano de obra esclava. Esto se lograba con una serie de castigos: azotes, grilletes, collares, apando, máscaras de castigo, garrotazos, etc, legalizados en los llamados códigos negros.

Fue el cañaveral, fundamentalmente, con todo el circuito económico que implica, lo que integró tanto económica como culturalmente a la población. En esta convivencia diaria, dentro de los opresivos barrancones, las culturas de diversas

¹² Barret, Miguel. *La cultura que generó el mundo del azúcar*, en *Presencia africana en el caribe*. Martínez, Luz Ma. coord. Mex. D.F. Ed. CONACULTA. 1995.165p.

¹³ Scott, Rebeca. *La emancipación de los esclavos en Cuba*. Mex. D.F Ed. FCE.1989. p 50.

¹⁴ Scott, Rebeca. Op Cit.

procedencias de los esclavos se fueron mezclando unas con otras, mientras el proceso azucarero fue incrementándose: para el siglo XIX, con la debacle de la producción azucarera en Jamaica y Brasil, el flujo esclavista no disminuyó sino que se incrementó, a diferencia de lo que sucedía en otras colonias.

Fuentes Guerra estudió a los descendientes de la etnia Congo-Bantu en Cuba, rastreando el desarrollo de sus costumbres religiosas; según él, el *Palo Mayimbe*, religión congo afrocubana, se gestó por la forzada migración masiva de esclavos entre 1835 y 1862, causada por el desarrollo acelerado de la industria azucarera en la zona centro y sur de Cuba; muchos de los esclavos provenían de la parte baja del Congo. “Estos bakongo fueron los responsables de la proliferación de casa templo, cabildos y sociedades congo hacia finales del siglo XIX y principios del XX”¹⁵

Este dato es fundamental para el desarrollo de nuestra investigación: en Cuba, al contrario de lo que sucede en las demás colonias (con excepción de Brasil), el flujo esclavista se incrementó a finales del siglo XIX, en vez de disminuir. Esto significa que la mezcla cultural también se intensificó: los nuevos esclavos trajeron sus propias costumbres y siguieron desarrollándolas, a la par que se sincretizaban con las demás. Estamos de acuerdo, entonces, con la idea de que esta migración tardía de esclavos contribuyó fundamentalmente a que en la transición del siglo XIX y al siglo XX perduraran costumbres africanas bantues debido a la masiva presencia de los *negros de nación*.

¹⁵ Fuentes Guerra, Jesús y Schwegler, Armin. *Lengua y ritos del Palo Monte Mayombe*. Madrid.España Ed. Iberoamericana.2005. p 38.

1.2 Pueblos inmersos en el proceso de mestizaje colonial.

La Rumba cubana es una expresión cultural sincrética, con dos fuertes componentes generales: la influencia africana y la española. Los españoles no eran, tampoco, un pueblo homogéneo: también venían de una serie de procesos de transculturación muy complejos que se sucedieron a lo largo de la historia de la península ibérica.

Aportes hispánicos y sus dinámicas históricas

En España para el año 414, los visigodos -pueblo germánico que se estableció en la parte norte- contraen matrimonios de alianza con el Imperio romano, expandiéndose. Algunas de las capitales erigidas fueron Toledo, Barcelona y Mérida. Los visigodos tenían como suya a la iglesia ariana, que derivaba de la fé cristiana, pero en una forma simplificada. Practicaban el esclavismo hereditario, el cual fue muy extendido en su época, e igualmente practicaban la persecución contra los judíos. Sin embargo, la crisis y decadencia del orden institucional entre ellos, marcada por los conflictos de poder, dio pie al siguiente proceso histórico en la península ibérica: "En el año 711, Ágila y sus hermanos, hijos del soberano destronado Vitiza, llaman a los musulmanes del Magreb para aplastar al usurpador el rey Rodrigo"¹⁶

Así los islámicos comenzaron a posicionarse poco a poco en la península ibérica, de modo que esto permite que una serie de tradiciones con elementos orientales, beréberes y árabes, lleguen y se difundan en la península ibérica para empezar a fusionarse con los pueblos cristianos. De este modo, El estado de Andalucía y la ciudad Córdoba pasaron a ser focos culturales del Islam peninsular, en donde el califato permite el surgimiento de una gran cantidad de talleres y oficios.

Es en ese momento cuando se introducen en la península ibérica los avanzados estudios científicos de los árabes y sus refinadas manifestaciones culturales, como la arquitectura y la música. Respecto a los elementos musicales, cabe señalar que las guitarras existían ya con diversas modalidades en el mundo árabe, así como existía un gran desarrollo armónico-melódico.

¹⁶ Bennassar, Bartolome. *Historia de los españoles*. Barcelona España. Ed. Critica. 1998. p 51.

En este proceso de reconquista, los pequeños campesinos se situaron bajo la protección del señor feudal, por lo que pasaron a ser criados o vasallos, surgiendo en su contraparte una nobleza, con un consecuente aumento de su poder. En el apogeo del comercio en el siglo XIV, la nobleza española se estableció permanentemente gracias al goce hereditario de privilegios jurídicos, lo que generó jerarquías en la propia nobleza.

La reconquista de la península ibérica por parte de los españoles comenzó a darse a finales del siglo XIV en algunas zonas. Sin embargo, la expulsión definitiva ocurrió hasta el siglo XV, con la toma de Granada. Cataluña fue de los primeros frentes de la reocupación cristiana, reorganizada con base en el vasallaje y el feudo, componentes re-importados a la estructura social de las colonias. Barcelona, Aragón y la aliada ciudad de Castilla lograron desarrollarse económicamente gracias al comercio en el Mediterráneo,. El comercio catalán se basaba en el tráfico esclavista, en la compra de esclavos y en la importación de trigo.

La consolidación del culto cristiano y de la iglesia romana permitieron que la estructura eclesiástica permeara fuertemente a la sociedad gracias a su creciente intervención en la vida pública (con oraciones y ritos como el bautismo, matrimonio y defunciones).

Sin embargo, fue la reconquista de Granada y la expulsión de los árabes lo que le dio estabilidad a los reinos cristianos ibéricos, consolidando de este modo todas estas bases culturales que serían trasplantadas posteriormente a las colonias de América. La boda de los Reyes Católicos Fernando e Isabel unificó territorios con evoluciones distintas: capitales comerciales (Cataluña) con países apenas salidos de la ruralidad (Castilla).

Durante esta fase se desarrolló una política de persecución o negación de los sujetos sociales y culturales que no se querían reconocer en la propia conformación del reino español: generalmente eran de los pueblos de otras religiones, o de una procedencia étnica distinta, aún cuando éstas ya participaran o formaran parte de la naciente cultura ibérica.

La élite de la clase política militar y feudal fueron quienes dieron las nuevas pautas de la división social: siendo ellos mismo los más cercanos al rey; después de ellos, estaban los oficiales, mayordomos, tesoreros; y hasta abajo, se encontraban los

siervos y los esclavos. Las categorías sociales estaban claramente definidas (el imaginario cultural ibérico estaba claramente influenciado por el feudalismo y el cristianismo dogmático) y se aspiraba a mantenerlas así gracias al desarrollo comercial con otros lugares. Los caballeros eran la nobleza media, y su ascenso dependía de sus proezas. Los Reyes Católicos, nos dice Bartolomé Bennassar: "Hicieron a lo largo de su reinado al menos 1500 hidalgos y caballeros"¹⁷

Vemos así que las aspiraciones sociales de este nuevo sistema social se fijaban en las del mantenimiento de los privilegios por parte de la clase dominante y las de ascenso social por parte de los agentes que tenían tales posibilidades.

Al plantear Colón su empresa de circunnavegación a los Reyes Católicos, a pesar de desafiar algunos pilares de su concepción del mundo (la geografía divina), ésta fue aceptada ante la posibilidad de tener nuevas oportunidades comerciales. Cuando el descubrimiento y la conquista de América fue el proyecto para engrandecer a España, muchos españoles, de todos los estratos sociales, se lanzaron a la nueva empresa de conquista, con la aspiración de ascender social y económicamente.

De este modo, en el propio transcurso de la colonización española las clases populares llevaron sus cantos, ritmos, instrumentos, toques, así como sus mitos, leyendas, creencias y costumbres. Así, culturas estéticas que venían de distintas partes del África se fundieron o mezclaron con los cánticos y bailes transferidos por el conquistador español.

¿Qué elementos estéticos aportaron los españoles?

Fueron muchos: *romances, cancioncillas religiosas, cantos de procesiones, segundillas, peteneras, jotas, soleares, malagueñas, isas, folías* y distintos tipos de *danzas zapateadas*. También, por supuesto, los instrumentos musicales, muchos de ellos de descendencia árabe, como el laúd, el rabel, el añafil, la chirimía, los panderos; expresiones como "algarabía" u "alboroto" describían a festividades que si bien no fueron transmitidas en su totalidad, por las divergencias religiosas, sus formas permearon por siglos la península ibérica¹⁸.

¹⁷ Bennassar, Bartolomé. *Op cit.* p 333.

¹⁸ Vemos influencias de los musulmanes sobre los ritos afrocubanos, nos dice Fernando Ortiz: "En los ritos congos, lucumis y araras de Cuba se oye esta salutación proveniente de los musulmanes de África, donde está muy extendida: *nsala maleku, maleku nsala*. Esta frase no es sino la inicial del canto matutino que el almuédano, desde

En lo literario, el desarrollo de las diversas formas literarias españolas llevó al desarrollo de la décima, que fue ampliamente usada en el Siglo de Oro español, pero que rápidamente pasó a los cancioneros populares españoles y, por ende, a las Américas Hispánicas. Sobre la utilización de la décima nos dice Phillip Pasmanick: "Los autores más renombrados del Siglo de Oro consagraron la décima espinela en sus obras de teatro. Lope de Vega (1562-1635), Tirso de Molina (1571-1648), y Calderón de la Barca (1600-1681) (notablemente en su obra maestra *La vida es sueño*, a lo cual se refiere nuestro verso introductorio) la usaban. Pero, fácil de musicalizar y dotada de una estructura de rima atractivamente cadenciosa, la décima también fue integrada rápidamente por campesinos andaluces y canarios, muchas veces analfabetos. Con los comienzos del siglo XVIII la décima había pasado de moda entre los poetas neoclásicos, que aborrecían la línea octosilábica. Experimentó un auge durante el período del romanticismo (1830s-40s) gracias a poetas como José de Zorilla (1817-1893), Gaspar Núñez de Arce (1834-1903), y Ramón de Campoamor (1817-1901). Zorilla era especialmente creativo y originó varias modificaciones en la décima".¹⁹

Ya hemos descrito el crisol cultural que se desarrolla en las Antillas, gracias a su importante flujo comercial y humano que se desplegó durante la ocupación colonial. Las Antillas, en aquellos años, eran un constante ir y venir de gentes, mercancías, bienes materiales y, significativamente, culturas.

Sin embargo, no eran una excepción: en general, en la Hispanoamérica de aquellos días se manifiesta también una reconfiguración por parte de los propios pueblos hispánicos a partir de la conquista, de modo que se suceden cambios relevantes: por ejemplo, la cultura andaluza y la africana se mezclaban intensamente en el Caribe. El estudioso Antonio García de León nos dice sobre el Caribe y sus composiciones musicales lo siguiente: "Este Caribe andaluz, y más propiamente "afroandaluz", tiene entonces una creación económica fuertemente marcada por el

el alto del alminar de la mezquita entona cada día al salir el sol, cuyo texto dice: *El Salam alek aleikum el Salam*".
Ortiz, Fernando. *La Africanía de la música folklórica cubana*. Ed. Letras Cubanas. La Habana. Cuba. 2001. 203p.

¹⁹Pasmanick, Philip. *Décima y rumba: formalismo ibérico en el corazón del cantar afro-cubano*. En *Latin American Music Review*. Vol 18. Univ Texas Press. EUA. 1997.

comercio marítimo a gran distancia y por lo que subyace: una mentalidad abierta al cambio y al intercambio, una memoria fragmentada una reunión de partes rotas donde el suspiro de la historia se disipa en aras de lo inmediato”²⁰

Tomar en cuenta este tipo de situaciones nos debe ayudar a entender la dinámica social caribeña y el por qué de su gran riqueza cultural -riqueza que se manifiesta de manera muy significativa hasta nuestros días en las músicas y danzas folclóricas así como contemporáneas.

África y sus permanencias en Cuba

Los nombres designados por los españoles para los esclavos africanos sólo se referían a los puertos de procedencia: por ejemplo, el Puerto de Ucumi daba lugar a la llamada “población lucumí”. Sin embargo, los diversos grupos africanos también tenían diferentes procedencias y desarrollos culturales. Es por ello que en el Caribe se presentó también un mestizaje de los diferentes grupos africanos.

Dentro de los grupos culturales más densamente poblados y desarrollados, distinguiremos en primer lugar, por la extensión de su temporalidad en este proceso, a los Bantues, grupos congos (de la actual Angola y Congo principalmente); en segunda instancia, a los Yorubas, ya que su sojuzgamiento fue posterior (distinguimos dentro de ellos a los lucumís y ararás, del actual Benin y Nigeria).

A partir de estas dos grandes familias étnico-culturales, muchos otros grupos africanos en territorio americano adoptaron costumbres culturales de los unos o de los otros. En esos otros grupos encontramos ararás, ashantis, mandingas, ewes y lucumís.

De este modo, se formó un intenso crisol de culturas de pueblos africanos que fueron arrancados de su lugar originario para engrosar el proceso esclavista en el Caribe; reyes y plebeyos de África fueron vueltos esclavos, de una manera brutal, durante cuatro siglos.

Pese a sufrir la barbarie del capitalismo naciente, estos pueblos sometidos tuvieron la capacidad de preservar sus identidades, culturas y creaciones estéticas.

²⁰ García de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos*. Mex. D.F.Ed. S. XXI. 2002. p 25.

En la preservación y desarrollo de las costumbres y culturas afrocubanas fueron los Yoruba-Lucumí y los Congos los más importantes, como se acaba de mencionar; su complejo cultural se manifiesta de manera abierta y clara en sus religiones: la *santería* y el *palo mayimbe*. Estas tradiciones religiosas se volvieron verdaderos bastiones de resistencia cultural afrocubana. La religión fue fundamental para la conservación de costumbres africanas, según nos comenta Urfé Odolio: "...religión como arma de conservación y defensa de la identidad de una cultura sometida a la opresión. Y como religión y liturgia africana se manifiestan a través de la música y la danza, se comprende que es en esta línea donde encontramos la mayor y mas grande aportación artística de África".²¹

Gerard Pierre Charles plantea una "Ideología de la resistencia en el Caribe", esta idea nos parece fundamental en nuestro trabajo, la contracultura en el Caribe se elabora al lado de la historia negra en América: "La empresa de rescate y revalorización de la cultura del negro o descendiente del esclavo asumirá fuertes expresiones ideológicas. Estando la explotación sustentada por el racismo blanco, la contracultura se apoyará en lo específicamente negro, creando elementos de una contraideología referida a los valores raciales étnicos."²²

Para nuestro estudio es importante la nación Congo, pues ella ha sido ubicada como una de las principales responsables de los orígenes del complejo de la Rumba, por lo cual su desarrollo será detallado en diferentes momentos de este trabajo.

Sin embargo, *yorubas*, *lucumíes*, *ararás*, así como la sociedad secreta *abakwa*²³ influyeron también, y de manera determinante, en el desarrollo de la Rumba cubana.

²¹Urfé, Odolio. *La música y la danza en Cuba*. En *África en América Latina*. Moreno Manuel, relator. Mex.D.F. Ed. S XXI-UNESCO. 1996.p 219.

²² Pierre, Gerard. *El Pensamiento sociopolítico moderno en el Caribe*. México. D.F. Ed. F.C.E. 27p.

²³ Originarios del río del calabar, en la actual Nigeria, es una religión con fuertes descendencias africanas con la estructura de sociedad secreta masculina de ayuda mutua. Tienen complejos sistemas de iniciación, donde la danza de los diablitos o mejor llamada de los iremes juega un papel muy importante (La novela *Ecué Yambaó* primera publicada de Alejo Carpentier plasma en su narrativa ese momento, es considerada una de las primeras novelas del llamado realismo mágico, la cultura afrocubana contribuyó a este importante movimiento estético latinoamericano).

Ello nos obligará a examinar a las propias tradiciones religiosas, pues como nos dice Urfé, es necesario considerar los aspectos religiosos para poder estudiar las complejas relaciones culturales.

Los yorubas son considerados el complejo cultural más desarrollado; la ciudad de Ifé se fundó hacia el siglo VII, manejando una estructura social compleja e incluso el uso de una moneda circulante-caorís. El investigador Pierre Bertaux apunta algo muy importante de la población yoruba: su urbanismo. "El pueblo de los yoruba es el único pueblo negro que tendió espontáneamente a aglomerarse en grandes ciudades, el único cuya realización política tuvo una base urbana. Ibadán es la primera ciudad negra del continente".²⁴

En el siglo XII se dio paso al imperio de Bennin, después de la caída del imperio Oyo de los Yorubas de Nigeria. Es a principios del siglo XIX cuando miles de Yorubas fueron hechos prisioneros y vendidos a los españoles como esclavos del África. Alpizar Ralph nos comenta lo siguiente sobre la resistencia cultural que implica la religiosidad del pueblo yoruba: "Los yorubas llegaron al nuevo mundo en calidad de esclavos, y entre ellos existía una cantidad de iniciados en el culto a los orishas. Estos esclavos fueron asignados a diferentes puntos geográficos, tanto rurales, como urbanos, y la fe religiosa que trajeron se convirtió en su más efectivo mecanismo de supervivencia"²⁵

La llamada "costa de los esclavos" tenía una cultura ampliamente desarrollada y el pueblo Yoruba era el que tenía un imaginario cultural más elaborado. Y es que el acervo cultural yorubano es impresionante, como nos comenta Heriberto Feraudy: "... en el mundo del ifaísmo dominar los pasajes de Oddua o de Obatalá, o los tratados de Orula y las leyendas e historias de cada uno de los 256 odunes y los derivados de estos, conocer y dominar las propiedades y uso de un variado espectro de hierbas palos, así como la mercancía de los distintos ritos, también constituye muestra de amplia cultura."²⁶

²⁴ Bertaux, Pierre. *África. Desde la prehistoria hasta los estados modernos*. Mex.D.F.Ed. S XXI. p 59.

²⁵ Alpizar, Ralph. *Santería Cubana, mito y realidad*. Madrid. España Ed. Martínez Roca.. 2004. p 27.

²⁶ Heriberto, Feraudy. *De la Africanía en Cuba al Ifaísmo*. La Habana. Cuba. Ed. Ciencias Sociales. 2005.p 48.

Su fuerza cultural se puede medir por su propia supervivencia moderna a través de la *santería* actual. La *santería* es una religión sincrética que tiene como panteón a los *orishas*, con advocaciones de un santo cristiano a cada uno; cada *orisha* representa diferentes elementos, lo que permite la diversificación del culto; para la liturgia se utilizan los tambores *batá*. Siendo ésta una religión compleja y estructurada en relaciones de padrino, con una serie de magias y hechizos específicos a seguir por parte del creyente, es una religión que determina el quehacer cotidiano.

En ella confluyen elementos naturales, sentimientos, colores, alimentos, formas humanas basadas en el santoral católico así como representaciones africanas mucho más abstractas; tales son sólo algunos de los múltiples componentes y representaciones de los orishas. Tan sólo los 24 orishas tienen un toque de tambor para cada uno, divididos algunos de ellos en múltiples secciones; algunos orishas, como Changó, tienen más de 20 toques especiales. Como se puede apreciar, es mucha información la que se concentra únicamente en el tambor bata, aunque también tiene más elementos en estrecha relación al canto y la danza; éste es un desarrollo musical mucho más elaborado que el congo bantú.²⁷

La *santería* es una creación cultural cubana apoyada en las religiones de Nigeria y Benin²⁸. A pesar de sus diversos componentes, la *regla de Ifá* proviene del área yoruba, y es un pilar fundamental de esta tradición, así como la *regla de ochá*, fuertemente permeada de elementos afro. En esta última se expresa abiertamente un sincretismo típicamente cubano. En esta religión se presentan valores que se transmiten milenariamente por la oralidad, por medio de leyendas, cantos y toques de tambor. De este modo, se da un complejo proceso donde se integran el hombre y la naturaleza en constante relación, se establecen interrelaciones de poder y acción entre los hombres, dioses y sus diversos proceder. Es una sociedad de culto que se define abierto y cerrado a la vez: cualquier persona puede ser consultada, siempre se está en disposición de quien la necesite y no existe proselitismo; se llega a ella por convencimiento o necesidad propia. Sin embargo, es cerrada porque existen secretos

²⁷ Sobre las dinámicas de la percusión bantú en Cuba nos dice Fernando Ortiz: “En el toque congo de makuta también suele haber viros, pero no los hay en el congo toque de yuka, ni en los ritos ganguleros, ni en los ñañingos, en todos los cuales los ritmos son iguales y constantes.” Ortiz, Fernando. *La Africanía de la música folklórica cubana. Op Cit.*, p 244.

²⁸ Antes Dahomey.

que no pueden ser revelados a los no iniciados (como parte de su permanencia cultural), y algunas veces no es incluyente con mujeres u homosexuales.

De hecho, las formas de culto a los orishas son muy complejas, basándose en diferentes ofrendas para cada deidad; la diversificación de danzas, cantos y toques de tambor es muy amplia, diversa y compleja.

Los tambores bata son el eje fundamental de este culto, *Okonkolo*, *Itotele* e *Iya*²⁹ son los máximos exponentes de la música sacra yoruba, encargados de conducir la liturgia. Aunque también existe el culto arará con sus tambores (sólo en Matanzas) y los *toques de güiro*, que se producen con dos güiros de bule, una campana y un tambor conga o tumbadora, siendo rítmicamente más sencillos que el toque de tambor.³⁰ Las festividades del tambor Batá tienen la siguiente composición: *Oru Seco* (inicio instrumental), *Oru Cantado* (rezos) y Rumba (fiesta para los Orishas), para la conducción litúrgica.

Por su parte, los Congos procedían del reino Bakongo, cuya capital -según Roland Oliver en "*Breve historia de África*"- era Mbanzakongo (en la actual Angola), la cual fue fundada hacia principios del siglo XV. Las tres áreas más importantes eran Ngogo, Kakongo y Loango, las cuales tenían relativa independencia de la capital. Se les consideraba buenos herreros, cazadores y guerreros.

Desde el siglo XVI, los portugueses concentraron sus esfuerzos en llevarse esclavos de esta región. A pesar de la conversión de los reyes congos al cristianismo, los portugueses establecieron una base en Loanda al sur del Congo y de ahí organizaron expediciones de captura contra los pueblos aledaños. Esta tensa paz se rompió en 1650, cuando el reino Bakongo declaró la guerra a los portugueses, con desastrosas consecuencias para ellos. La colonización sobre el Congo fué larga y cruenta como nos comenta Gerald Berner: "Mientras que en las dos primeras décadas de contacto fueron sacados del Congo aproximadamente 60 mil esclavos, de 1506 a 1575 fueron exportados 345 mil."³¹

²⁹ Tambor pequeño, mediano y grande; el hermano menor, el hermano mayor y la madre; representan cada uno a los orishas Elegua, Changó y Yemayá.

³⁰ Tambor, *a secas*, es un término cubano para denotar el uso de los tambores batá.

³¹ Berner, Gerard. *Angola, mito y realidad de su colonización*. Ed. Siglo XXI. México. D.F. 1980. 41p.

De esta manera, el reino Kongo fue diezmado por la presencia portuguesa, de modo que la esclavización se acrecentó desde los siglos XVII hasta principios del XIX. La política europea fue la de alentar conflictos internos entre las tribus, favoreciendo a las que accedían a intercambiar cautivos por fusiles y productos europeos.

En el caso de los grupos Bantús africanos observamos el culto a las entidades espirituales, las cuales actúan sobre los tres planos en que se mueve *mntu* (el hombre africano): comunidad, familia y periferia. En este culto se mantiene la conexión con el fundador del clan y los antepasados, lo que tiene una dimensión ecológica relevante, además de una funcionalidad económica en cuanto al *modus vivendi*.

Los descendientes de la nación Congo practican la regla de *palo mayimbe*, cuyo culto principal se basa en la presencia de un receptáculo mágico (*ganga*) y la creencia en los espíritus de los muertos y otras entidades mágicas. Mientras la *santería yoruba* apela a las diversas esencias de los *orishas*, el *palo mayimbe o palo monte* propicia la acción mágica de los antepasados (costumbre muy común en África). Toques, bailes y cantos propician la interacción de muertos y potencias mágicas. Roger Bastide en su obra *Las Américas Negras* ubica a un espíritu rector (*Tata*) con el cual el sacerdote (*Embanda*) era el encargado de interceder, con la ayuda de los espíritus de los muertos (*Zumbi*).³²

Para los congos, la magia está basada en un pacto con los muertos y con la naturaleza (a la que consideran viva: animismo), con una variante específica del culto a los muertos; con un cráneo humano se fabrica una *ganga*, añadiendo ingredientes animales, vegetales y agua bendita. Se hacen también sacrificios de animales y ofrendas a los espíritus. Fuentes Guerra distingue estos matices:

Regla congo (palo monte) y la regla kikongo. A la regla congo la subdivide en la *regla mayombe* (la de mayor extensión), la *regla briyumba* (utilización de cráneos) y la *regla kimbisa* (para hacer el bien).

De acuerdo a los estudios al respecto, los componentes esenciales de la religión congo³³ son:

³² Roger, Bastide. *Las Américas Negras*. Barcelona. España. Ed. Alianza.1996.

³³ Fuentes, Guerra, y Gómez, Grisel. *Cultos Afrocubanos. Un estudio lingüístico*. La Habana. Cuba. Ed. Ciencias Sociales. 1995. p 22.

1. Receptáculo mágico llamado ganga
2. Creencia en entidades espirituales vinculadas al culto a los muertos
3. Ceremonias de iniciación y rituales de cumplimiento
4. Toques, bailes y cantos para propiciar la acción de los muertos u otras entidades
5. Sacrificios de animales
6. Ofrendas de comidas y bebidas a los espíritus
7. Utilización de la residencia del padrino- madrina como espacio de consulta en la casa templo.

En las ceremonias, el *palo mayimbe* y la rumba de cajón espiritual ayudan al creyente a comunicarse con los espíritus de los muertos. El retomar las tradiciones musicales africanas tomó auge gracias a la creación de los Cabildos de nación, sociedades de ayuda mutua y rescate de la herencia étnica africana. Descendientes de la misma lengua tuvieron la oportunidad de volverse a reunirse y de ahí surgieron los cabildos *Yoruba*, *los Congolese (Bantú)* y *los Arará (Fon)*. Sobre los Cabildos de Nación nos comenta Odilio Urfé: "En síntesis, estos cabildos de nación fueron organizaciones de negros, criollos o africanos, casi siempre libres, que perseguían fines de ayuda mutua y/ o recreo colectivo, y tendían a mantener la cohesión social entre africanos de una misma étnia o nación. Auspiciados por el gobierno colonial como práctica divisionista entre la población negra libre, se constituyeron verdaderos centros de conservación de las tradiciones africanas de la étnia de origen".³⁴

A través de éstos Cabildos de nación comenzaron de nuevo a sonar tambores de diversos grupos étnicos; sonaron entonces tambores de fiesta y baile, pero también los tambores y toques sacros, profundamente africanos. Gracias a estos Cabildos de nación, una nueva concepción y estética musical del afro-latinoamericano sentó las

³⁴ Urfé, Odilio. *La música y la danza en Cuba. Op Cit.* 216p.

bases de lo que es hoy es la música cubana en todas sus facetas, donde la Rumba es un vivo ejemplo de la transculturación con las costumbres españolas. Distinguiendo sus afluentes, observamos que el desarrollo de las tradiciones yorubas se elaboran en su lengua materna, mientras que las congo se realizan en *kicongo* y castellano. Las costumbres bantues, sin embargo, muchas veces son difíciles de rastrear, como nos advierte Roger Bastide: “Así incluso en la magia, donde mayor es su influencia, la cultura bantú manifiesta uno de sus rasgos fundamentales, su poder asimilador, su tendencia al sincretismo y a las fusiones civilizatorias distintas”.³⁵

Cabe señalar una distinción sobre la utilización de la música para la sociedad europea y africana.

La música europea moderna, cuando los productos estéticos se separaron de sus funciones religiosas y su conexión popular, se volvió cortesana, transformándose en una música culta y refinada. En cambio, la música africana responde a sus rituales religiosos y prácticas mágicas, usada para propiciar a los dioses o la caza, pesca, agricultura así como para los ritos de iniciación.

Este contraste entre la música afro y la occidental lo explica Fernando Ortiz tomando en cuenta la apropiación colectiva o individual de la música: “El contraste entre la música negra y la blanca, por el respectivo predominio del ritmo en una y de la melodía en otra, puede explicarse por meros factores sociales, derivados de las diferencias de sus estructuras básicas. La de África es más económicamente cooperativa, tribal, igualitaria, sacro- mágica y preletrada; y la de Europa es económicamente individualista, feudalesca, jerárquica, literaria, y su música ya escrita y hasta impresa superpuesta a las bajas camadas sociales se decía que no era música siquiera...La música africana, más rítmica es, sobre todo para la acción y el movimiento cooperativo: es colectivista. La música blanca, más melódica, es principalmente para la audición y el pensamiento reflexivo; es selectivista.”³⁶

Los Cabildos de nación en Cuba se desarrollaron de forma particular respecto al continente Americano. Cuba siempre tuvo un flujo constante de esclavos -en un principio no tan masivo y con el tiempo fué incrementándose- por lo que su división interna fue fuertemente promovida por los colonizadores; además de que no se

³⁵ Bastide, Roger . *Las Américas Negras. Op Cit.* p 109.

³⁶ Ortiz, Fernando. *La africanía de la música. Op Cit.* p256.

preocupaban por una evangelización tan exhaustiva como la que se promovía con los indígenas en el macizo continental. Así pues, gracias a los cabildos de nación cubanos, la división entre grupos *afro* se distingue de otras partes de América, donde el componente Congo se encuentran mucho más fusionados con todas las demás culturas.

Para el siglo XIX, en Cuba se escenifican guerras de España contra Francia e Inglaterra. Debido a la posición estratégica de Cuba, la isla caribeña fue muy afectada por los conflictos bélicos. Por ello mismo, las autoridades coloniales no controlaron totalmente las costumbres de la población afrocubana, de modo que los cabildos y barrios populares urbanos de la periferia sirvieron para la generación de nuevos procesos de transculturación.

En este proceso sucedió la consolidación y transmutación de las expresiones culturales *neo-africanas*, enmarcadas a la vez en el proceso de formaciones culturales afro-hispánicas, propias de la sociedad cubana, iniciadas desde el comienzo mismo de la colonia en el Caribe.

Es claro entonces que el aporte afro es determinante para esta construcción histórico cultural del Caribe, en todas las regiones que lo componen. Los esclavos muy pronto asumieron elementos del catolicismo, pero retuvieron sus deidades y parte de sus cultos. Aunque los cabildos tenían asignado un santo católico, éste fue sincretizado con los principales panteones culturales africanos de los pueblos esclavizados.

Reconfiguraciones a partir de las mezclas interétnicas

Esto nos lleva al siguiente punto, nodal en nuestra investigación.

Es un hecho que los pueblos latinoamericanos y del Caribe surgieron con la conjunción, deculturación y fusión de diversas matrices étnicas y culturales. Darcy Riveiro nos plantea una forma para estudiar las culturas de la América Latina: observando y registrando los componentes étnicos que siempre se encuentran en constante interacción, Riveiro nos propone el nombre de "*pueblos nuevos*". Estos *pueblos nuevos* remiten a entidades culturales étnicas distintas a sus matrices, siendo sociedades con una conformación más mestizada y aculturada. Están formados entonces por la conjunción de etnias originalmente diferenciadas: "Al reunir negros,

blancos e indios en las grandes plantaciones de productos tropicales o en minas, cuya finalidad era surtir a los mercados europeos y producir ganancias, las naciones colonizadas plasmaron pueblos profundamente diferenciados de sí mismos y de todas las etnias que los componían. Aunados en las mismas comunidades, estos contingentes básicos, aunque ejercían papeles sociales distintos, acabaron mezclándose”.³⁷

Desde este punto de vista, en Cuba fue surgiendo una población mestiza en la que se fundían distintas matrices culturales en las más variadas proporciones. Surgen así culturas nuevas, provenientes de fuertes procesos de transculturación y formadas por los diversos patrimonios que mejor se ajustaban a los nuevos modos de vida.

Tal proceso de mestizaje cultural se mantuvo mientras continuaba la colonización europea, con la constante del proceso de invasión y explotación que se necesitaba para el saqueo de riquezas del continente americano, reforzando los diversos sistemas de opresión y dominación contra las etnias nativas de los esclavos africanos; las formas de opresión colonialistas no sólo fueron económicas, políticas y por medio de leyes, también eran culturales: con la imposición de cánones colonialistas a los nuevos complejos culturales que provenían del naciente mestizaje, de modo que también se dan así diversos procesos de deculturación.

En el proceso histórico latinoamericano la adopción en la colonia del sistema de encomienda y luego de la hacienda, posteriormente se transformó abiertamente en una organización empresarial capitalista, de modo que el trabajo esclavista se transformó posteriormente en trabajo asalariado; se mantuvo, entonces, la estratificación social; el monopolio y control de la tierra se volvió después dominio capitalista de toda forma productiva, lo que generó artículos para el mercado mundial, orientados a la obtención de lucro.

Mientras unos eran dominadores, los provenientes de Europa, los dominados se mezclaban lenta e inevitablemente con los demás; mientras los que fueron esclavos provenientes de África se aculturaban (asimilaban, por ejemplo, ciertas costumbres occidentales) y mestizaban rápidamente entre ellos (mezclando las diversas culturas afro), también lo hacían con los indígenas y con las nuevas mezclas raciales.

³⁷ Riveiro, Darcy. *Configuraciones*. Mex.D.F. Ed. SEP 70's. 1972. p 83.

Sin embargo, la relación de privilegio y marginación entre unos y otros, determinada por medio del color y la ubicación en los estratos socio-económicos, marcaron hondamente los patrones culturales de estas nuevas sociedades.

Es posible afirmar que tres mundos sociales y culturales muy distintos chocaron y se entrecruzaron desde el siglo XVI cubano, dando como resultado un nuevo mundo cultural antillano. En él los conquistadores hacen sus aportes, pero también lo hacen las culturas poblacionales exógenas (afro) como las endógenas (indígenas). Se elabora de este modo una nueva creación y relación cultural. Fernando Ortiz, en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, elabora el concepto de transculturación (elaborado previamente por Herkovitz) y lo presenta del siguiente modo: "TRANSCULTURACIÓN expresa mejor las diferentes facetas de los procesos transitorios, porque no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, sino que este proceso, implica necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente. Parcial desculturación para la formación de nuevos fenómenos culturales, llamados neoculturación."³⁸

Este término remite a un proceso que se repite constantemente en Cuba, pero también a las transculturaciones de la península ibérica, a las de los galiones de los barcos esclavistas y a las que ocurren entre las diversas mezclas raciales que se dan a lo largo de los siglos coloniales.

En resumen, hemos contextualizado este proceso de transculturación y lo hemos abordado desde diversas ópticas, explicado ya la importancia de los dos componentes afros, Congo y Yoruba, en el origen de la Rumba cubana. Sin embargo, es necesario subrayar que estas dos tradiciones interactúan fuertemente entre sí, de modo que su panteón de deidades se mezcla, considerando los paralelismos que existen entre ambas tradiciones. Esto es lo que demuestra el siguiente cuadro, que nos permitirá concluir esta parte.

³⁸ Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana Cuba. Ed. Ciencias Sociales. 1991.p 90.

Sincretismo en el panteón de las religiones Afrocubanas³⁹.

Deidad Mayombe	Deidad Lucumí	Santo Católico	Cácter Común
Isancio o 7 rayos.	Changó	Sta. Bárbara	Rayo
Salabanda	Ogún	Sn. Pedro	Hierro
Chiola Anguengua	Ochún	Vírgen de la Caridad	Reina Guerrera
Tiembra Tiera	Obatalá	Vírgen de las Mercedes	Pasiones
Luleno	Babalu Ayé	San Lázaro	Facultad Curativa
Balaunde	Yemayá	Vírgen de Regla	
Kisimba	Orunmila	Sn. Francisco	Adivinación
Mamacanata	Naná Bakurú	Vírgen del Carmen	
Madre Agua	Oshún	Vírgen de la Caridad	Ríos
Centella Andoque	Oyá	Vírgen de la Candelaria	Centella

³⁹ Lachantañere, Romulo. *El Sistema Religioso de los Afrocubanos*. La Habana. Cuba. Ed. Letras Cubanas. 2004. p 212.

1.3 Cimarronaje

La condición étnica racial fue preponderante en el orden de la estructura colonial. La mayoría de las veces, el color de piel denotaba una condición social y ordenaba el lugar y espacio correspondiente que se tenía en la sociedad. El color blanco debía de ir acompañado de privilegios dentro de la ocupación colonial. Y, por otra parte, mientras más oscuro fuese el color de la piel, los derechos más fundamentales eran arrebatados, incluyendo la humanidad misma.

Las clases dominadas, indígenas, negras y algunas de las mezclas mestizas de la sociedad hispanoamericana, fueron oprimidas, relegadas y discriminadas por su condición étnica. Por cierto, muchos de los sectores más retrógrados de nuestra sociedad contemporánea han heredado este pensamiento colonialista-rascista como norma de ordenamiento de la sociedad, donde unos pocos son privilegiados mientras una gran mayoría es (y era) explotada, negada o, simplemente, nunca tomada en cuenta. Como hemos visto, en el proceso de desarrollo del esclavismo el trabajo de los africanos era agobiante y avasallador; no obstante, gracias a su gran anhelo de libertad los esclavos lograron preservar creencias, ritos y prácticas estéticas como formas de resistencia –una resistencia indoblegable que se manifestó en todos los frentes que fuese posible ante el dominio colonial.

Durante los siglos XVI y XVII se dieron rebeliones y motines en los cuales algunas veces los rebeldes se unían a las potencias europeas antagónicas (holandeses y franceses) para combatir al enemigo español. Ya en el siglo XIX, en 1812 se dieron levantamientos en Puerto Príncipe y, a pesar de no haber sido general (fue aislado y desorganizado), esta insurrección desató mucho temor entre la población blanca. Todavía estaba muy reciente en la memoria la independencia haitiana: una revuelta de esclavos negros comandada por Toussaint Louverture. Los temores de que en Cuba se dieran escenas similares a lo que ocurrió en el levantamiento haitiano despertaron el nerviosismo de las clases dominantes.

En 1825 se dio una rebelión en los ingenios de Matanzas que fue reprimida; de 1830 a 1833 ocurrió una sublevación en los cafetales de Tapaste. La represión que aplicó la autoridad en este último caso fue sangrienta y el lugar fue prácticamente destruido. En el 25 de julio de 1835 se dio un levantamiento en la Habana y se intentó tomar la ciudad amurallada. Pero, una vez más, fueron salvajemente reprimidos. En 1841 acontece una sublevación de esclavos que trabajaban en la construcción del

palacio de la Aldama. En marzo de 1843 se dio otro levantamiento en el ingenio La Alcancía; la revuelta se extendió por varios ingenios de la zona hasta noviembre. Las rebeliones, por cierto, se llevaban a cabo con armas muy primitivas, como son flechas, puntas de Caoba, machetes y, en algunos casos, veneno.

La organización de esta lucha por la libertad fue lenta pero muy extendida por medio de los cabildos o bailes de tambor. De hecho, los jefes de las conspiraciones muchas veces tenían altos cargos dentro de las sociedades secretas. Al respecto Fernando Ortiz nos dice: "En épocas de conspiración parece que los negro se entendían transmitiendo de una finca a otra sus ideas rebeldes por medio del son de sus tambores"⁴⁰

Tan fue manifiesto el uso subversivo de los tambores, que el 21 de junio de 1843 el gobernador de Cienfuegos prohibió el toque de tambores por "sedicioso" y para evitar que se hicieran tales reuniones. En 1868, Carlos Manuel Céspedes (que era criollo) plantea la emancipación gradual de los esclavos, con un pago como indemnización. En 1869 se dio otra rebelión en Puerto Príncipe (Camagüey). Contra el propio liderazgo de Céspedes, se conforma la Asamblea Revolucionaria del Departamento Central, planteando demandas como la limitación a la jornada de trabajo, la necesidad de una tierra de cultivo y un hogar.

Como fuera que sea, en ese largo proceso de rebeliones de esclavos, el cimarronaje se volvió una práctica cada vez más extendida. De hecho, se dieron dos procesos de cimarronaje, entendiéndose como la huida de la plantación o el lugar de cautiverio: el colectivo y el individual.

Abordemos primero el colectivo. Las sociedades africanas se organizaron reconociendo y exaltando a un líder, ya sea por sus facultades físicas y mentales o por su capacidad de comunicación con sus dioses y con sus antepasados. El manejo del mundo mágico fue fundamental para dicho liderazgo: debía reconocer enfermedades y elaborar amuletos para poder conducir a su gente por buen camino.

Bajo un líder carismático, los negros esclavizados decidían huir de la plantación "monte adentro"⁴¹; los líderes transformaban la cohesión religiosa en un elemento de

⁴⁰ Ortiz, Fernando. *Los Negros esclavos*. La Habana. Cuba. Ed. Ciencias Sociales. 1996. p 141.

⁴¹ Thompson, Alvin. *Huida a la Libertad*. México. D.F. Ed. SXXI. Univ. De QuintanaRoo.2005.

confianza para el proceso de fuga. Por toda la isla se generó un proceso de huida y asentamiento de comunidades cimarronas. Gracias a estas comunidades la tradición africana pudo conservarse y desarrollarse paralelamente al proceso del dominio colonial.

De esta manera, las religiones afrocubanas conservaron su más genuino sentido y lograron su desarrollo dentro de las comunidades cimarronas a través de lenguas, ritos religiosos, culto a las divinidades y antepasados difuntos; la organización de muchas e importantes sociedades secretas opositoras al dominio colonial tuvo su gestación en los más recónditos lugares de la geografía cubana.

En este proceso de rebelión surgieron, por consiguiente, importantes comunidades cimarronas a partir del siglo XVII, sobre todo en la parte oriental de la isla, donde las montañas cobijaban a los negros prófugos. Desde 1740 hasta el final de la esclavitud existieron 82 asentamientos cimarrones conocidos en la parte oriental de Cuba. Lo difícil del acceso geográfico detuvo un poco las avanzadas coloniales en su contra. Fuera de los problemas políticos de las coyunturas internacionales, la mayor preocupación del gobierno colonial fue la persecución de los cimarrones y la destrucción de palenques; existía entonces un fuerte temor ante una insurrección insurgente por parte de los esclavos.

Había alrededor de 130 palenques en el occidente de la isla: Lomas de Guare, El Rubí, EL Brujo, Cayubajes, etc. En la Habana había unos muy importantes, como: Ciénaga de Zapata, Guamacaro, Guamutas. En Oriente, los más grandes y mejor instalados fueron: Moa, Maluada, Bumba -posteriormente estos últimos organizaron e integraron las filas insurgentes.⁴²

Ante el temor constante de las rebeliones esclavas, se creó el barracón cubano: una cárcel colonial donde los negros esclavos vivían constantemente castigados y vigilados.

Cabe mencionar, además, que en los extramuros de la Habana, en los barrios marginales de la periferia, había escondites de muchos prófugos provenientes del área rural, con la consiguiente interacción cultural de creencias, ritos, costumbres y prácticas estéticas. Esta temprana transmisión cultural de los *negros de nación* en la urbe fue muy importante para la incorporación de los elementos afro en la Rumba.

⁴² Franco, José. *Afroamerica*. La Habana. Cuba. Ed. Ciencias Sociales.1961. p 124.

Generalmente, los esclavos de servidumbre eran muy apegados al amo y, por lo mismo, estaban aculturados con las tradiciones europeas, que transmitían en sus contactos culturales con los esclavos que venían del campo. Son precisamente estos fugitivos rurales los que imprimieron la tradición *de viva mata* africana en los barrios populares de la urbe; esta tradición provenía de las dos mayores áreas étnico lingüísticas afro: de a Congo y la Yoruba. Por eso, la Rumba es mestiza y urbana; estos elementos la nutren con un fuerte núcleo cultural que la convierte en un puente de transición entre lo afrocubano, que va quedando atrás, y lo propiamente cubano que empieza a nacer.

La insurrección ante el trabajo esclavo se manifestaba en actos que iban desde destruir el material de trabajo, hasta la muerte del amo y su familia. Sin embargo, la eficacia de los levantamientos fue relativamente baja, ya que la mayoría de las veces eran combates desiguales entre el ejército realista y los prófugos del monte que terminaban a favor de las fuerzas del orden esclavista.

Este espíritu libertario, que parecía conseguir poco en los hechos, sembró las raíces de la lucha de liberación nacional durante esas sangrientas batallas -al igual que sucedió en la isla vecina de Haití. La idea de expulsar a los españoles colonialistas y formar una nueva nación nació partir de las rebeliones negras, que fueron los primeros en querer desprenderse del régimen colonialista. El libro *Biografía de un Cimarrón* de Miguel Barnet es una entrevista a un negro ex cimarrón de 104 años de edad. El libro es un rico documento histórico que nos ofrece muchos detalles de esa etapa. Pese a que no sabemos en qué medida Barnet o el propio entrevistado distorsionaron los hechos, ya que a pesar de ser entrevistas el texto está en narrativa; el viejo cuenta su vida en la esclavitud, su etapa cimarrona (solitaria, no en comunidad) y su participación en la guerra de independencia. Describe cómo los esclavos usaban brujería cuando los amos se sobrepasaban con sus compañeros y nos explica el por qué de su cimarronaje: "La vida era dura y los cuerpos se gastaban, el que no se fuera joven para el monte de cimarrón tenía que esclavizarse. Era preferible estar solo, regado, que en el corral ese con todo el asco y la pudrición"⁴³

En el *complejo rumbero*, se piensa que el baile de la Columbia tuvo un fuerte desarrollo durante el cimarronaje. Sobre todo por la utilización del machete. Las sociedades secretas *abakwas* y el libre desarrollo de los *babalaos* y *tatas* (sacerdotes)

⁴³ *Op cit* .Barnet, Miguel.p 26.

encontraron también lugar dentro de la vida pródiga del monte. En el cimarronaje las religiones afrocubanas pudieron desenvolverse sin tapujos; la lengua y la medicina cimarrona se valían de las tradiciones culturales del África para sobrevivir en la dura vida fugitiva del monte. Es ahí, también, en donde se dan intensas mezclas de las diversas culturas de los pueblos afros en Cuba.

Fue en esos lugares de libertad amenazada pero de identidades recuperadas en donde mejor y más fielmente se pudieron mantener y reconstituir los cultos y tradiciones africanas. La fidelidad a lo ancestral es lo que hizo que se preservara el acervo cultural africano, a pesar de las condiciones adversas.

Capítulo 2. La población afrocubana y su contexto histórico. El parteaguas de la formación del *complejo rumbero*: transiciones del siglo XIX al XX.

2.1 APORTES CONGO

En las páginas anteriores hemos examinado la importancia de los pueblos bantues en la conformación de la Rumba cubana, pero en ningún momento queremos negar su histórica configuración multiétnica, esto es: el que sea una construcción estética musical que tiene tanto elementos de pueblos afro como influencias de europeos.

A partir de reconocer el carácter multiétnico de la Rumba cubana, podemos rastrear y reconstruir de manera muy específica sus antecedentes Congo.

El estudioso Janheinz Janh y el reconocido escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier⁴⁴ han investigado este vínculo y lo han expuesto en algunas de sus obras. Por ejemplo, al mencionar los antecedentes de la Rumba, Carpentier refiere las crónicas del padre Labat quien, hacia 1698, hablaba de un baile muy usual entre los esclavos llamado *calenda*. Esta danza es descrita como un baile en pareja, con movimientos sensuales y lascivos, lo que provocó que las autoridades coloniales lo prohibieran. Por su parte, Janh señala que esta danza bantú -que los españoles registraron en varias partes de América- consistía en un baile donde los danzantes se colocaban en hileras, una frente a otra, esperando su turno para bailar mientras se formaban un círculo alrededor del bailarín, golpeándose el muslo y brincando con la marcación del tambor.⁴⁵

En algunas partes precedentes de este estudio hemos hecho referencia al importante papel de los esclavos congos en el repunte azucarero del siglo XIX, particularmente en la región occidental de Cuba. Los aportes de Fuentes Guerra dejan claramente establecido que el componente bantú tuvo continuidad a lo largo de este periodo, de modo que no es posible soslayar los aportes congo en la configuración de la Rumba cubana.

⁴⁴ Carpentier, Alejo. *La Música Cubana*. Mex.D.F. Ed. FCE. 1968.

⁴⁵ Janheinz, Jahn. *Muntu: Las culturas neoafricanas*. Mex.DF. Ed. FCE.1963.

Los factores de retención del componente bantú en este período son, según Fuentes Guerra,⁴⁶ los siguientes:

- 1.** En Cuba, la plantación esclavista masiva fue un fenómeno social tardío, pues apareció hasta el siglo XIX, lo que favoreció la supervivencia de las prácticas rituales de origen congo, que así fueron menos expuestas a la estigmatización por parte de las clases dominantes.
- 2.** El proceso de cristianización entre los congos es muy particular por sí mismo: la misión evangelizadora se emprendió de manera voluntaria entre los bakongo; en el antiguo reino de Mbaza Congo, el monarca angoleño Alfonso y su corte se convirtieron al catolicismo y adaptaron a las creencias locales el culto cristiano. Por eso, entre ellos, no fue una doctrina impuesta sino un proceso razonado de apertura, lo que permite una temprana simbiosis de elementos africanos y europeos antes del mismo proceso de conquista.
- 3.** Otro factor a considerar es que en la Cuba del siglo XIX, los bozales y sus descendientes no fueron sometidos a una intensa educación evangelizadora, como ocurrió en la América Continental; desde finales del siglo XVIII, los azucareros fueron abandonando la mayoría de las prácticas religiosas dentro de los ingenios, con excepción de las ceremonias anuales, que les servían como disfraz moral, muy contrario de lo que sucedió en otras regiones. De este modo, el cristianismo no constituyó un freno para el desarrollo de las religiones sincréticas, como el palo monte.

En Cuba, como en muchas de las haciendas cañeras de la América negra colonial, la cultura africana se pudo seguir desarrollando clandestinamente; por eso sobrevive el llamado "arte africano", es decir: sus producciones estéticas, las cuales tenían una función social marcada, naciendo de la liturgia y la magia, conectadas con una cultura muy antigua. En estas culturas afro, el arte o productos estéticos tiene una función trascendental: son estructuras *de acción, pero no de distracción*, como diría el maestro Fernando Ortiz. El mismo nos advierte sobre el carácter colectivo de esta música-litúrgica: "Así en los congos como en los demás cultos afro...tal y como en las

⁴⁶ Fuentes, Guerra Jesús y Schwegler, Armin. *Op. Cit.* p 47.

letanías el oficiante y otros responden la liturgia, adhiriéndose en representación de la colectividad"⁴⁷

Los llamados *solistas* dentro del imaginario europeo, son en este caso los oficiantes de un culto determinado. En la *santería* se le denomina *akpon* (akò significa el primero en yoruba), que es el que *levanta* e inspira el canto.

El rezo congo (*romper*) se utiliza para abrir la ceremonia con la *prenda* (receptáculo donde se encierra la magia congo), necesaria para que se "*trabaje*" (para la actuación de la magia congo). Para las culturas afrocubanas, la ofrenda-comunicación se da por medio del canto, música y bailes. Recordemos que tanto la religión católica como las clases dominantes segregaban a estas expresiones afro, considerándolas brujería, hechicería y "cosas del diablo" sólo por ser una religión de descendencia africana. Sin embargo, la resistencia y capacidad de transformación cultural posibilitó la permanencia cultural de estas formas de identidad afro, a pesar de la enorme represión colonial que padeció.

En "*Religión e Identidad Palo Mayimbe*", artículo publicado en "*México-Cuba, religiosidad cultural*"⁴⁸, se plantea una serie de representaciones e imaginarios que dictan una función mágico-religiosa que se juzga a partir de la eficacia de sus acciones. El centro motriz es la *prenda-nganga*, en la que se concentra la carga de poder animista.

Para esta cultura, el canto y el baile son actos propiciatorios para la interacción con entes supra-terrenales, de acuerdo a la visión del creyente. Los conjuntos instrumentales congo que se conocen en Cuba son: la *yuka*, la *makuta* y el *palo mayimbe*.

La *yuka* es un conjunto integrado por tres tambores, que se utilizan para fiestas de divertimento; su tradición, según Lino Neira, viene de Pinar del Río, la Habana y

⁴⁷ Ortiz, Fernando. *Bailes y cantos de los negros en Cuba*. . La Habana Cuba Ed. Ciencias Sociales.1972. p 36.

⁴⁸ Castañeda, Yolany y Basal. Alain. *Religión e identidad. De un grupo de paleros se trata* en Quezada Nohemí comp. *México-Cuba, religiosidad cultural*. Mex. D.F. Ed. Plaza y Valdés - Inst. Inv. Antropológicas.UNAM. 2004. p 243-309.

Matanzas.⁴⁹ Su técnica de ejecución es el golpeteo de un palo sobre el cuerpo del tambor y, con la otra mano, sobre el parche del mismo. Otra persona toca dos palos sobre el cuerpo del tambor solista y otra persona percute una *guataca* (fierro). En la primera parte de la ceremonia, el bailarín se le insinúa a su pareja y en la segunda parte se anima la persecución; ya desde la *yuka* vemos el “*vacunao*” y el “*botao*” (insinuación y repulsión) de la Rumba. Es posible identificar en la *yuka* una fiel representación de las danzas afroamericanas, derivadas de los bailes de la fertilidad bantúes. Por supuesto, este elemento se matiza con las transculturaciones que ocurrieron, como ya se mencionó antes, durante el proceso esclavista. De hecho, Ortiz distingue entre la *yuka* como elemento profano y a la *makuta* como propiamente religiosa.

Pero es la *Makuta* -desarrollada principalmente en las zonas de la Habana, Matanzas, Villa Clara, Cienfuegos, Sancti Spiritus- la forma que contiene la mayor diversidad musical: utiliza tambores en forma de barril; los toques de *makuta* varían en cada región, por lo que cada provincia tiene su poliritmia propia. Pero vale la pena hacer notar que son pocas las variaciones, si se comparan con todos los ritmos que poseen los yoruba lucumí. Por si fuera poco, la *makuta* va cargada también de influencias religiosas. Oduilio Orfé, en “La música y la danza en Cuba”, nos dice lo siguiente sobre la *makuta*: “El toque o núcleo rítmico de la *makuta* es de carácter marcial e *isócrono*: los tambores y el cencerro campana se contraponen, acentuando dos tiempos de un compás binario”⁵⁰.

Por su parte, Ortiz, en su libro “Etnia y Sociedad”, refiere a la *makuta* como un baile “*suelto*”, no “*agarrao*”, y nos comenta: ‘Los bailes de *makuta* principalmente son *de fundamento*, nos dicen los viejos, lo cual expresa que son de carácter ritual y religioso; pero en las fiestas también se bailaba para “juego o diversión”’.⁵¹

Este es uno de los caracteres más importantes que adoptó la Rumba desde sus orígenes: su función primordial de diversión y entretenimiento así como, a la vez, su relación íntima con la religiosidad afrocubana.

⁴⁹ Neira, Lino. *La percusión en la música cubana*. La Habana. Cuba. Ed. Ciencias Sociales. 2005.p 38.

⁵⁰ Oduilio, Orifé. *Op cit* p 223.

⁵¹ Ortiz, Fernando. *Étnia y sociedad*. La Habana Cuba. Ed. Ciencias Sociales. 1993. p 216.

Es en las transiciones del siglo XIX al XX la época en donde las identidades latinoamericanas se comenzaban a reformularse una vez más.

Es entonces cuando los toques de los cajones son devueltos a los tambores de piel por los toneleros de los barrios de la Habana y Matanzas, influenciando de manera determinante con el componente bantu a la música cubana por la presencia del *tambor de barril*, posteriormente llamado *conga*.

El *palo mayimbe* consiste en la utilización por excelencia de los congos en las ceremonias. En su instrumentación se utilizan tres tambores contruidos con barriles, una *guatacá* (fierro) y cascabeles para el *soleador*. Se usa para entrar en contacto con las ánimas y para obtener su ayuda. Percutiendo un compás 6/8 se propician estados de trance, además de que se ejecutan cantos de un solista junto con su coro. El solista es, generalmente, el sacerdote encargado de hacer los *encargos* necesarios para que la ceremonia sea bien conducida y los favores intercedidos. El sacerdote es, también, el responsable de interpretar el diálogo entre los muertos y los vivos. Este culto y sus diversas formas de representación ayudaron, por supuesto, a la permanencia cultural tanto de formas culturales y espirituales de religiosidad como de prácticas estéticas musicales características.

Dado el vínculo esencial de lo musical con lo religioso, es necesario examinar con más detalle los diferentes aspectos de la religiosidad del pueblo cubano para sus diferentes cultos afros.

Hasta nuestros días, en muchas casas de la Cuba moderna se pueden observar altares para la santería, el palo o para ambos. También se puede detectar en la vida cotidiana de los cubanos la presencia de la Rumba de las vecindades, de los barrios; incluso pervive el famoso *solar cubano*, el cual también convive con los tambores *batá* en ceremonias oficiadas en lengua yoruba y con las sociedades secretas *Abakuá*, de las cuales también recibe fuertes influencias.

Las sociedades secretas de ayuda mutua *Abakuá*, organizadas mediante una fuerte jerarquía, practican el sacrificio de animales. Por otra parte, estas sociedades descienden del área nigeriana del Calabar; su baile es ejecutado por los *iremes* (o también llamados diablos), personajes disfrazados que representan a los ancestros. De

ella se reciben influencias para el baile (Columbia) así como patrones rítmicos, tomados directamente de los bailes de los *iremes abakuás*.

El sincretismo se va desarrollando siempre simultáneamente con todos los elementos que confluyen: no se dan procesos separados en la configuración de las sociedades caribeñas, pues son siempre cambiantes. Así nos lo demuestra Lydia Cabrera en su clásico texto *El Monte*, cuando explica (de acuerdo a sus informantes) cómo se fundamenta una buena *prenda*: con el preparado de varios componentes, físicos y espirituales, que constatan materialmente el culto del creyente; finalmente, se fabrica con elementos hispánicos y los propios de la isla, pero es la espiritualidad bantú del culto a los muertos el componente más importante: "Primero se traza con yeso o ceniza una cruz en el fondo de un caldero o cazuela nuevos, se colocan cinco reales españoles de plata y se colocan uno en medio y los restantes en cada extremo de la cruz...junto al perro una piedra de rayo o centella, que beberá sangre antes de ponerse, Se encaja en la cabeza del perro la quijada del muerto...Después de que este formado este fundamento se hecha ají, pimienta y ajo; jengibre, cebolla blanca, canela, un gajo de ruda, de piñón y anamú todo alrededor".⁵²

Tanto por el aspecto económico (se mantiene el tráfico de esclavos) como por el político (se crean comunidades liberadas de esclavos que promueven insurrecciones contra el sistema esclavista colonial) y cultural (se preservan y mezclan diversas tradiciones afro), es posible decir que en el siglo XIX cubano se mantiene y afirma una fase importante y decisiva de africanización de la cultura cubana, en gran parte debida al aislamiento de los esclavos con respecto a los mulatos libres.

Como lo hemos venido subrayando, la cultura afrocubana adoptó elementos de la ibérico-europea para poder reacomodarse en el orden colonial. A pesar de estas reconfiguraciones, el culto afro no dejó de ser hilo conductor de muchos sincretismos. Además, siguió permeando en los quehaceres cotidianos. En el Caribe, la cultura afro es muy sólida; como comenta Almílcar Cabral con su concepto de cultura y resistencia: "Sí, efectivamente, África tiene su propia cultura, ésa es nuestra opinión concreta.

⁵² Cabrera, Lydia. *El Monte*. La Habana Cuba. Ed. Ciencias Sociales. 2006. p 143.

Algunos aspectos de esa cultura son eternos, nunca acaban, pueden transformarse a lo largo del camino pero nunca se acabarán.⁵³

En la región Yombe del Congo se utilizan los *Minkisi*, las cuales son figuras de poder de las que desciende la *prenda* cubana; estas figuras tienen un papel fundamental en los altares como figuras de fuerza. Los altares, tanto en Cuba como en África, son una especie de portales en donde las deidades intervienen, formando un espacio/ tiempo sobrenatural para la cosmovisión del creyente; las figuras no son piezas para ser contempladas sino elementos mágico-religiosos para actuar con ellas; sobre una *fihura nkisi* proveniente del Congo, fechada antes de 1893, señala Eisenhofer: "*Minkisi* –figura de fuerza (singular *nkisi*) servían como lugar de residencia de los antepasados u otros espíritus del más allá, que en el marco de los ritos se sometían, bien voluntaria, bien forzosamente, al control de un experto en rituales denominado ganga"⁵⁴

Las *Minkisi* y la *Prenda* Cubana tienen exactamente la misma función: interceder y proteger a sus portadores. Son, como muchos otros elementos ya señalados y caracterizados a lo largo de este capítulo, un fiel reflejo de la constante africanía y su interrelación en la conformación cultural de la Cuba moderna.

⁵³ Varela, Hilda. *Cultura y Resistencia Cultural*. Mex. D.F. Ed. El caballito- SEP. 1985. p 87.

⁵⁴ Eisenhofer, Stefan. *Arte Africano*. Madrid. España. Ed. Taschen. 2010. p 62.

La población afrocubana: 1867-1950.

2.2 Abolición de la esclavitud.

El proceso abolicionista.

Para la segunda mitad del siglo XIX, España había perdido la gran mayoría de sus colonias de ultramar. Pero este no fue el caso de Cuba, ya que la isla mayor seguía bajo el dominio colonialista. No obstante, los cambios resultaban irrefrenables: gracias a la presión internacional respecto a la exigencia de abolición de la esclavitud, en 1842 se establece un reglamento que limitaba a 25 el número de azotes contra un esclavo; en 1868 se instituye la ley de vientres libres, que otorgaba la libertad a los hijos de esclavas. Con todo, estas medidas tardaron mucho en ser adoptadas realmente, pues en realidad el gobierno no quería afectar los intereses de los latifundistas. La guerra de los diez años, en el período de 1867 a 1878, agrupó a las fuerzas insurgentes *maibises*, a criollos campesinos y esclavos fugitivos, que tuvieron en la región oriental el bastión de estas milicias populares. Al principio, los rebeldes criollos querían exigirles a los negros libertos y fugitivos trabajar con los empresarios locales. Pero en 1870, gracias a la incorporación de los esclavos en la guerra revolucionaria, las fuerzas insurgentes declararon la abolición de la esclavitud.

En el Oriente, la estructura económico-social quedó trastocada por la guerra, pero en su Occidente los ingenios permanecieron leales al gobierno español. En 1875 las fuerzas rebeldes invadieron las provincias orientales, lo que provocó fugas masivas de esclavos. Después los años de estancamiento en el conflicto bélico, la oligarquía cubana promovió una visión interesada y parcial de una lucha entre europeos civilizados y la *barbarie africana*. Esta visión ideológica tuvo su efecto entre los criollos, que fueron retirando su apoyo a la insurrección, frente a una fuerza militar superior.

La falta de apoyo de una parte importante de las clases en conflicto y la carencia de un proyecto, así como la visión caudillista de los mestizos blancos provocó que los insurgentes depusieran las armas en 1878. España accedió a conceder la libertad a aquellos que habían participado en el conflicto rebelde, pero los que no habían luchado volverían a las plantaciones.

Al final los criollos y los mestizos solo querían más privilegios; en realidad, no se oponían tanto al colonialismo, ya que los beneficiaba como pequeños terratenientes, sino a que se les limitara en sus derechos políticos y económicos.

Esto quedó claramente probado cuando pactaron con España en 1875. Este pacto permitió que la élite criolla obtuviera autonomía y representación en el parlamento.

Si la lucha política presionaba por el fin de la esclavitud, la progresiva inclusión de técnicas industriales hacia 1880 en las plantaciones también propiciaba que disminuyera la necesidad de esclavos. Como nos comenta George Andrews sobre la diferencia del proceso cubano con el latinoamericano: "La primera diferencia fue el retraso de 60 años en la decisión de luchar por la independencia, un retraso causado por el miedo que las élites tenían a que se diera una revolución esclava como la de Haití. Estos miedos son también parcialmente responsables de la segunda diferencia entre Cuba y el continente: en el continente los rebeldes ganaron finalmente sus guerras, mientras que en Cuba las perdieron".⁵⁵

Los verdaderos revolucionarios libertarios de Cuba, como Antonio Maceo -del que se presume un origen afrocubano- y los insurgentes *mambises* rechazaron toda paz hasta que se reconociese la independencia total de la isla. En 1879, los rebeldes en el Oriente de la isla se alzaron en una segunda guerra de independencia, la *guerra chiquita*, en la que el rencor del afrocubano por la reinstauración de la esclavitud generó tanto la insurrección como la huida al monte de esclavos. Los plantadores de Oriente tuvieron que conceder la libertad y contratar a los libertos; los españoles lograron derrotar a esta fracción insurgente. En 1870 se instituye la Ley Moret, que declaraba la abolición definitiva de la esclavitud. Gustavo y Helene Beyhaut detallan lo acontecido después de las leyes abolicionistas: "En las zonas rurales, la desaparición de la esclavitud no dio trabajo asalariado, sino que llevó a formas intermedias y en más de un caso a modalidades encubiertas del antiguo sistema"⁵⁶

Pese a la abolición de la esclavitud, siguió la trata clandestina o encubierta de esclavos; los grandes latifundistas realmente no fueron tan afectados y se dieron a la tarea de encontrar nuevos canales de mano de obra (con la población china).

⁵⁵ Reid Andrews, George. *Afrolatinoamerica". 1800-2000*. Barcelona. España. Editorial Iberoamericana. 2007. p 136.

⁵⁶ Helene Beyhaut, Gustavo. *América Latina III. De la independencia a la segunda guerra mundial*. Ed. Siglo XXI. D.F. México.1990. p 63.

Para 1878, la riqueza rural y el circuito económico estaban destruidos después de los años de la guerra. En estas circunstancias, los inversores norteamericanos inyectan capital en la isla, dominando el comercio de exportación e instaurando compañías monopólicas en 1880.

Los ingenios modernos compraron tierra a gran escala de modo que la abolición de la esclavitud dejaba manos libres asalariadas a bajo costo en el campo así como una migración de libertos a las ciudades. En realidad, la hacienda fue el espacio económico previo al capitalismo, una forma económica que ayudó a sentar las bases de la apropiación privada del excedente de la producción -excedente que, en este caso, fue logrado con el enorme sufrimiento de pueblos indígenas y africanos. La consolidación y generalización de las relaciones capitalistas se comenzó a dar aún bajo el régimen español, pero bajo el influjo norteamericano aumentó drásticamente.

Desde 1805, Tomas Jefferson declaró abiertamente el interés de los norteamericanos por la anexión de Cuba. En pocos años, los norteamericanos tenían fuertes inversiones y poco a poco lograron el control económico de la isla. Como la relación esclavista resultaba menos conveniente que la asalariada, el capital estadounidense promovió formas de explotación capitalistas (salario/extracción de excedente), además de que el trabajo libre y pagado era legal y se había generalizado en la isla.

Fue a finales del siglo XIX, en el momento en que los negros cubanos fueron reconocidos como *ciudadanos libres* y comenzaron a incorporarse a la sociedad, cuando el complejo de la Rumba cubana, en tanto manifestación músico-dancística del pueblo cubano, cobró forma y salió a flote en los barrios de las ciudades-puertos de la Habana y Matanzas. Recordemos que muchos negros libertos habían migrado a la ciudad, procedentes del campo, donde habían sido esclavos en los cañaverales y preservado sus creencias y costumbres. Como Ortiz nos advierte, dado que la música tiene una función social, cuando se producen cambios en la estructura social también ocurren innovaciones en la música.

Cuando los negros dejaron de ser esclavos, su música cambió. Es muy probable que el complejo estético, musical y dancístico, de la Rumba expresara tanto la libertad ganada como la alegría de haberse librado de la esclavitud.

En las vecindades de los barrios se da un mestizaje de todo tipo entre los recién llegados del campo y los que ya vivían en la periferia de las ciudades. Sobre esos años, "Biografía de un cimarrón" de Barnet nos aporta una visión integral de cómo se vivían esos años, a finales de la guerra insurgente: "La Habana en esos días de ganada la guerra era una feria. Los negros se divertían como querían...Otros me hablaban para los barrios del muelle. Por ahí había más rumba que en ningún otro lugar, rumba de cajón y tambor. Tocaban unos cajoncitos chiquitos y con tambores que se ponían entre las piernas. Todas las calles y casas por dentro estaban llenas de taburetes. La gente se sentaba, los viejos y los jóvenes bailaban hasta que se caían desplomados. Los salones de *ñañingos* estaban encendidos"⁵⁷

En los últimos años del siglo XIX, las economías azucareras con mano de obra esclava en América, reformulaban sus leyes de castas, cediendo más derechos a la población afro. La guerra en Cuba aceleró el proceso abolicionista, aumentó la fuerza de trabajo asalariado y estimuló las relaciones capitalistas. Se pasaba, entonces, de un trabajo esclavo a uno asalariado, de una producción rural a otra principalmente urbana.

No obstante, las élites cubanas y los funcionarios españoles rechazaban la aceptación del afrocubano: se mantienen los privilegios raciales de los blancos así como los límites en el trato entre negros y blancos, que incluso se fueron volviendo más rígidos.

La población afrocubana chocaba con nuevas barreras discriminatorias.

Pero el incremento de la población en la capital se ensanchaba de manera acelerada durante este mismo período del siglo XIX, como Julio Le Riverend nos dice en su texto *La Habana espacio y vida*. "Hacia 1810, Humbolt fija en 96.914 los habitantes de la ciudad y sus arrabales, en los cuales hay no menos de 40 000...el censo de 1861, considerado generalmente el más ordenado y preciso, nos permite calificar a los habitantes de La Habana y sus arrabales o barrios cerca de 200 000 como propiamente urbanos...entre 1841 y 1861, el hacinamiento y alto costo de la vivienda, así como la especulación inmobiliaria en el recinto amurallado, han promovido la apertura y el ensanche de barrios extramuros."⁵⁸

⁵⁷ Barnet, Miguel. *Op cit.* p 177.

⁵⁸ Le Riverend Brusoe, Julio. *La Habana, espacio y cultura*. Madrid.España.Ed. MAPFRE. 1992. p 132-133.

Por todo lo anteriormente expuesto, los barrios cercanos al malecón siempre han tenido tradición rumbera, lo que se reforzó, además, por el incesante comercio y la vida nocturna propia de los puertos y sus zonas circundantes. No obstante, la demanda de techo alienta la explosión demográfica en los barrios extramuros, que se llenan con los negros libertos recién llegados del campo a la ciudad. De esta manera se van reconfigurando diversos estilos de Rumba según los barrios.

2.3 Afrocubanos, Música y Sociedad.

A partir de 1840 esta renaciente cultura afrocubana fue hostigada por diversos cabildos y, en 1842, se prohibió a los afrocubanos traer cualquier tipo de arma o trabajar como capataz en las plantaciones. Para 1844 la población de negros libres era cercada por las autoridades coloniales, acusándolos de instigar la rebelión de los esclavos.⁵⁹

Este tipo de prohibiciones aumentaron, intentando negar así las costumbres afrocubanas, y se fueron dando a lo largo y a lo ancho de todos los gobiernos republicanos: desde 1880 hasta abolirse la esclavitud se prohibió la inclusión de los *iremes abakwas* en el carnaval de La Habana. Paralelamente a esta represión cultural, en el mismo 1880 comienza una fuerte transición hacia el trabajo asalariado pues desaparecen poco a poco las haciendas esclavistas, de modo que, por ejemplo, la industria azucarera empieza a necesitar menos mano de obra.

Sin embargo, las prohibiciones republicanas hacia la cultura afrocubana no sólo repetían las prohibiciones colonialistas, también las religiosas. Por esa razón, por ser considerados sacrílegos con sus tambores mágicos, muchos cultos afrocubanos se vieron obligados a no demostrar sus danzas, músicas y cantos sagrados ni frente a los mulatos ni mucho menos frente a los blancos. Incluso aquellos ritmos no litúrgicos se mostraban con recelo a los desconocidos.

Con el paso del tiempo, poco a poco esto fue cambiando, gracias en parte a las interrelaciones entre parejas jóvenes del mismo estrato social pero de diversas procedencias étnicas. De este modo, blancos y negros pobres comenzaron a convivir

⁵⁹ Reid Andrews, George. *Op. Cit.* p. 196-200.

en los *solares* de las vecindades cubanas. Los tambores congo, cuyo sentido de ser es ser tocados al aire libre, quedaron establecidos en cabildos a las afueras de la Habana. La música afrocubana solo entró abiertamente en la escena nacional con el tambor mestizo del son cubano: el bongó.

Con todo, las músicas de los yoruba y de los congos no pasaron, dicho de manera general, directamente a las músicas bailables de los blancos. No obstante, los ritmos más fáciles y excitantes se iban *amulando* e incluyendo en nuevas configuraciones sonoras. Durante el siglo XIX observamos en Cuba tres músicas bien definidas, a saber:

-la negra, con tambores de origen africano,

-la blanca urbana, con timbales y bombos de ascendencia europea (para *danzones y contradanzas*) y

-la guajira mestiza, provinciana y sin tambores.⁶⁰

Es en este período que se da el aceleramiento de las mezclas étnicas, que tan distanciadas estaban en la vida colonial, en gran parte por la abolición de la esclavitud. El texto que hemos venido siguiendo y refiriendo más arriba, "La transculturación de los tambores negros", nos dice lo siguiente: "Así como transcurrieron años y generaciones para pasar en la música cubana del minué, la tonadilla y la contradanza de los blancos hasta los negros tangos, danzones, rumbas, sones y congas, así los tambores no salieron de los barracones de los montes y de las "orillas" hasta que la modificación del ambiente económico-social, por el cese de la esclavitud, les fue sacando su *vileza* de su negrura de abolengo, de esclavitud y de desprecio. La emancipación del esclavo fue también la de sus tambores."⁶¹

En toda la Afroamérica, sobre todo de los países con mayor población afrodescendiente, durante el siglo XIX se da una urbanización marginal en la que se crea y recrea una cultura popular basada en la cultura africana así como en un fuerte mestizaje, no solo con los europeos sino entre las mismas etnias afro. Reid Andrews nos plantea así este paralelismo Cuba- Brasil, precisando de este modo parte de los orígenes de la estética popular urbana afrolatinoamericana: "En Cuba, los dos géneros

⁶⁰ Ortiz, Fernando. *Etnia y Sociedad. Op. Cit.* p 183-185.

⁶¹ Fernando, Ortiz. *Étnia y Sociedad. Op Cit.* p 186.

principales de esta música (afropopular) eran la rumba y el son. Ambos fueron desarrollados por músicos afrocubanos durante la primera mitad del siglo XIX, la rumba en las provincias occidentales de la Habana y Matanzas, el son de Oriente. A finales del siglo XIX y principios del XX los músicos de Oriente se desplazaron a la Habana, donde el son encontró una audiencia grande y receptiva en los barrios de trabajadores de la ciudad. Un proceso similar tenía lugar simultáneamente en Río de Janeiro, donde músicos y percusionistas provenientes de Bahía se unieron a músicos nacidos en Río para crear un estilo de música y danza completamente nuevo, la samba. La samba brasileña y la rumba cubana tienen orígenes comunes en las religiones de origen africano: la rumba deriva en parte de los ritmos y música de la santería y los abakuá, y la samba del candoblé bahiano y la macumba carioca.⁶²

Desde la década de los veinte y los treinta del siglo XX, como hemos venido insistiendo, se dio una masiva migración del campo a la ciudad, gracias a la abolición de la esclavitud y al aceleramiento de la producción industrial y tecnológica. De este modo, se da un empobrecimiento en el campo, por lo que las ciudades comienzan a abarrotarse a lo largo del globo. Buena parte de la población recién emigrada queda marginada hacia un subempleo o, de plano, al desempleo. En este crisol de pobreza y orígenes diversos, se producen mestizajes, asimilaciones e interacciones culturales entre la gente que viene de diversas provincias. Es ahí en donde florecerá el complejo rumbero.

Comandada por fuerzas externas, América Latina es inducida a acelerar su industria para insertarse en la economía exportadora. El imperialismo triunfante de las dos guerras mundiales del siglo XX impone una política económica para los países de nuestra América, incubando un capitalismo deformado y dependiente. Por eso, aunque se quiere ofrecer la cara de un Progreso económico, lo real es que la explotación y la pobreza se recrudecen en la región. García Canclini nos habla sobre la modernidad latinoamericana en los siguientes términos: "No es la expresión de modernización socioeconómica sino el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global."⁶³

⁶² Reid Andrews, George. *Afroamerica. Op. Cit.* p 201.

⁶³ García Canclini, Nestor. *Culturas Híbridas*. Mex. D.F. Ed. Grijalbo. 1989. p 71.

El arte, en esta visión moderna de la cultura, ya no es visto como creación, expresión y placer colectivo sino producción y consumo individualizado para poder así ser comercializado. Este control de los productos estéticos por parte de la industria cultural, sólo busca, por ejemplo, convertir a la música en mercancía.

Como nos comenta Atalli respecto a la producción y consumo de productos estéticos populares: "Va a surgir una nueva sociedad, la de la producción en serie, de la repetición, del no- proyecto. El uso no es ya un disfrute de un trabajo presente sino consumo de una reproducción. La música se vuelve una industria y su consumo deja de ser colectivo."⁶⁴

Desde mediados del siglo XIX surge la idea de la obra de arte como mercancía: lo que antes era sagrado y colectivo, deviene una mercancía profana que busca ser vendida para lucrar y consumida de modo individual. El Estado modernizador se encarga, entonces, de elaborar, de la mano de las élites, la inserción de diversos agentes y temporalidades históricas para su proyecto de mercantilismo global.

En ese proceso histórico global, a partir de 1930 en Cuba, se da una fetichización mercantil gracias a los medios masivos.

Quedan planteados, de este modo, tres escenarios culturales:

- el de la ideología nacional, promovida por el Estado y sus símbolos nacionales,
- el de los medios masivos que se encargan de transmitir la ideología dominante,
- y

- los grupos independientes de este proceso, los que expresan los intereses y deseos populares.⁶⁵

En lo interno del solar, independientemente de la segregación republicana, y gracias a la enseñanza por medio de la tradición oral -muchas veces familiar- es que se permite la continuidad de la cosmovisión cultural. El investigador y musicólogo Helio Orovio, nos dice muy elocuentemente lo que ocurría en el ambiente circundante de las barriadas populares de ese fin de siglo XIX y la primera mitad del siglo XX: "En los

⁶⁴ Atalli, Jacques. *Ruidos. Ensayos sobre la economía política de la música*. Mex D.F. Ed. S. XXI. 1995. p 130-131.

⁶⁵ Acha, Juan. *El arte y su distribución*. Mex. D.F. UNAM, 1984. p 159.

solares de las ciudades, en cuarterías y accesorias se agolpaba la población pobre – negros, mestizos y blancos sin oficio ni beneficio– y en medio de ese mundo infrahumano, para mitigar –quizás para combatir– la miseria se levantaban voces y madera. La rumba fue la música del hambre. El canto brotó de las entrañas de asfalto (y tierra) de los centros y suburbios urbanos, de los barrios habaneros de Belén, Jesús María, los Sitios, Atarés, Pueblo Nuevo, de las barriadas matanceras de Simpson, La Marina y de los sectores populares de Marianao, Regla, Guanabacoa, Güines, Jovellanos, Unión de Reyes, Alacranes, Sagua la Grande, (y también Artemisa).⁶⁶

Creemos que esta forma de aprendizaje tradicional por medio de la oralidad es una afirmación cultural, muy importante para la identidad, y, a pesar del paso del tiempo, conserva formas, estilos y estructuras propias. No se limita a los recursos materiales para el buen aprendizaje, incluye de manera fundamental los recursos culturales y tradicionales. Los instrumentos son de auto-fabricación o fáciles de conseguir gracias al material con que se elaboran; en ese sentido, pertenecen al acervo de la música popular e incluso algunos instrumentos son heredados. Esto es importante: con esta enseñanza se transmiten instrumentos, tradiciones, cultura e identidad propia, así como la idea de que el trabajo colectivo sienta bases para el desarrollo individual y social.

Hablando sobre el aprendizaje de las comparsas cubanas (*congas*), familiares y del congo de la Rumba cubana, Manuel Ruiz y Joé Millet nos aportan lo siguiente en su texto “Carnaval, barrio y tradición” : “A los instrumentos musicales de la conga se llega a través de un proceso de selección natural; no media, pues, el conocido sistema académico de enseñanza- aprendizaje. El virtuosismo en la producción de la música carnavalesca constituye un auténtico fenómeno que responde enteramente a los mecanismos de la tradición. Se trata de una verdadera carrera de relevo en la que los más viejos trasladan a los más jóvenes las técnicas y conocimientos adquiridos”.⁶⁷

⁶⁶Orovio, Helio. *La música folklórica, popular y del teatro bufo*. La Habana. Cuba. Editorial Letras Cubanas. 1982.

p 92.

⁶⁷ Ruíz, Manuel y Millan, José. *Carnaval: Barrio y Tradición*. Santiago de Cuba, Cuba. En la revista *Del Caribe* #22. 1994. p 108.

Desde tiempos de la colonia hasta nuestros días, la Rumba se aprende por medio de la tradición oral, del mismo modo en que todavía hoy aprenden muchos de los ensambles de percusión africana y afroamericana.

Por consiguiente: el método de la tradición oral no solo permite una continuidad de la cosmovisión del grupo al que se pertenece, sino que controla a quien se suministra el conocimiento y también aporta elementos que ensanchan la resistencia cultural. Sobre este proceso, James C. Scott nos comenta en su conocido texto *Los dominados y el arte de la resistencia*: "Las expresiones culturales de las clases bajas han tenido, en general una forma más oral que escrita. El tipo de aislamiento, control e incluso anonimato producido por las tradiciones orales, gracias simplemente a sus medio de transmisión, las convierte en un vehículo ideal para la resistencia cultural."⁶⁸

⁶⁸ Scott, James. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México D.F. Ed. ERA. 2004.p 192.

Capítulo 3: La Rumba cubana

3.1 Yambú, Columbia y Guaguancó. Bailes y Líricas

Yambú

La variante más vieja de la Rumba es el yambú. Esta expresión estética, literariamente retoma versos elaborados en tiempos de la colonia (llamados “tiempo España”). Muchos de los más antiguos versos se encuentran en el barrio de Jesús María⁶⁹, donde los *Amaleanos* tienen un verso muy popular para el Yambú: “*Viva Amalea, Viva Italia*”.

¿Qué significan, a qué nos remiten tales versos?—Explicarlo nos retrotrae a los orígenes populares del complejo rumbero. Ernesto Gatell Coto, ex integrante del Conjunto Nacional Folclórico, de Clave y Guaguancó y del grupo de Tata Guines, que forma parte actualmente de Rumberos de Cuba, me platicó que este verso remonta al papel de los “padrotes” (los que manejan la prostitución) italianos en el barrio de Jesús María. De este modo, un simple verso refleja el origen y la condición socio-económica del puerto en el que se configuró este fenómeno estético.

El Yambú es de un tiempo musical lento y sigue una determinada lírica que define la estructura: un cantante lleva la letra hasta el momento del estribillo (coro), finalizándola después del mismo, pero a su libre albedrío. En la música tradicional latinoamericana, para marcar el final de la pieza musical, se avisa con un llamado:⁷⁰

⁶⁹ Poblado hacia la segunda década del siglo XVIII, con el nombre de San José del Astillero, debido al establecimiento de este último, el barrio de Jesús María, en La Habana antigua de extramuros, continúa siendo hoy uno de los más populares. En 1753 en la Calle Real de Jesús María, hoy Revillagigedo, fue levantada una ermita a Jesús María y José que le dio nuevo nombre a la barriada. Con esta calle se asocia una de las leyendas más vivas de Jesús María. Cuentan que en ella vivió una negra llamada Amalia, protectora de revolucionarios y esclavos perseguidos por las autoridades coloniales, los escondía y les facilitaba la salida como polizontes hacia Haití u otras tierras, era además la Madrina de los centros ñáñigos del barrio, lo que hizo que los humildes habitantes ayudados por ella, se autonombraran, hijos de Amalia. *Los hijos de Amalia* en www.esquinadelarumba.blogspot.com

⁷⁰ Como en el son jarocho se utiliza la frase “una” o en la marimba chiapaneca “bola”, en los cantos congo se marca el final con la frase “mambé” y en lo yoruba con la palabra “Agó”.

"*Aquí entre las flores, cantaremos hermanos*" que parece remitirnos al concepto de "*flor y el canto*" de la poesía náhuatl. Se reconoce a un yambú tradicional cuando éste se toca con cajones, ya que éstos eran utilizados en tiempos de la Colonia ante la persecución inquisitorial y su uso nos remonta al momento en que los tambores estaban prohibidos. El lenguaje rítmico del yambú no es una africanía directa, es una expresión particular hecha con los elementos culturales afro supervivientes. La Rumba espiritual también se toca con cajones⁷¹, es parte de la liturgia congo del culto a los antepasados, pero -como ya lo hemos mencionado- el yambú es más lento.

El baile es de carácter mimético y es bailado por hombres y mujeres de forma independiente, imitando actitudes de ancianidad (aunque puede ser también que los danzantes sean efectivamente ancianos). No tiene movimientos lascivos, por o contrario: es lento y suave en sus movimientos. Sobre el baile del Yambú, ha comentado el estudioso Raúl Martínez: "1. El yambú es un baile de pareja, la cual se desplaza entre los espectadores que forman un círculo. Su ritmo es cadencioso, al igual que su baile. 2. Se coloca la pareja en el centro del círculo y comienza a bailar frente a frente. El baile es sencillo y no tiene gestos muy acentuados. Se danza todo el tiempo con las rodillas flexionadas. La separación de ambos bailarines es de un metro de distancia aproximadamente. 3. Cuando la pareja termina de bailar, el hombre coloca el brazo por encima de los hombros de su compañera, le cede su lugar a los próximos bailadores y se integran al grupo de espectadores."⁷²

A pesar de no ser una expresión netamente afro, la Rumba sí respeta los cánones del arte o la estética africana: tanto en sus formas como en sus interrelaciones con todas las manifestaciones circundantes a una Rumba, el yambú implica la socialidad del cortejo por medio del baile, en las formas de tocar, cantar y bailar rituales, siempre en consonancia con los estilos de la Rumba. Sobre la forma y la expresión amalgámica de la música y danza, la investigadora Olga Balogun ha dicho:

"... y termina con el cierre, como aquel que dice, en hermosa frase que nos recuerda extrañamente la antigua poesía de los pueblos nahuas. *Aquí entre las flores cantaremos hermanos.*" En Acosta Leonardo. *Del Tambor Al Sintetizador*. La Habana. Cuba. Ed. Letras Cubanas. 1989. p 91.

⁷¹ *N dembo*- cajón (en congo). Ortiz, Fernando. *Los instrumentos... Op Cit.* 67p.

⁷² Martínez Rodríguez, Raúl. *La rumba, en la provincia de Matanzas*. Publicado en: *Boletín de Música*. La Habana. Cuba. Número 65, julio-agosto de 1977.

“Aunque en ocasiones hay actuaciones musicales o ejecuciones de danza de forma aislada, la danza y el ritual aparecen frecuentemente conectados en un todo relacionado con una ceremonia religiosa o social específica”.⁷³

Se dice comúnmente que en el Yambú no se *vacuna* debido a que el baile no tiene un carácter sexual explícito. Esta variante de la Rumba cubana está también emparentada con la *Tonada Trinitaria* y con la *Yuka*, como hemos comentado en el capítulo 3.1. Sin embargo, también tiene sus antecedentes en la *zarabanda*, la *calenda* y el *chuchumbé*⁷⁴.

Ante las prohibiciones colonialistas de estos bailes, el yambú pudo ser una adaptación de la Rumba a estas censuras impuestas por parte de las autoridades españolas. Tal vez por ello, se conjugan en él las melodías afrocubanas con los coros de los españoles.

Argelis León, en sus “*Notas para un panorama de la música popular cubana*”, nos habla de un *área infraurbana*. En ella se aprovecha todo aquello capaz de producir sonoridad: una puerta, por ejemplo, puede producir diversos timbres y sonidos, por lo que afirma que la Rumba *es una actitud más que un género* en el que mezclan blancos y negros pobres.

Como quiera que sea, este estilo generó un cancionero urbano y popular con las siguientes características:

- la búsqueda de timbres,
- giros melódicos en la voz,
- temas alternantes entre el solista y el coro y baile de parejas.⁷⁵

⁷³ Balogun, Olga. *Forma y expresión en las artes africanas*. En: *Introducción a la cultura africana, aspectos generales*. Ed. Serbal- UNESCO. 1982. p 38.

⁷⁴ Danzas congos disgregadas por toda la América colonial hispánica con fuertes simbolismos eróticos y de fertilidad.

⁷⁵ León, Argelis. *Notas para un panorama de la música popular* en *Panorama de la Música Cubana* Ed. Letras Cubanas. La Habana . 1995.Cuba. 27-43pp.

He aquí algunos ejemplos de las letras de algunos Yambus:

EL YAMBÚ DE LOS BARRIOS

Compositor: Mercedes Romay

Estilo: Yambú

Hay quien habla de la rumba
Sin motivo y sin razón

Coro:

A, e, rico yambú
Sí, en Amalia⁷⁶ tengo amigos
Y allá en Los Sitios⁷⁷ también
Por eso siempre consigo
Lo que quiero allá en Belén⁷⁸
Desconozco su vaivén
Allí soy muy distinguido
También soy muy conocido
En el barrio de Atarés⁷⁹
¡Dilo!

Coro:

A, e, rico yambú

Como se puede apreciar, la propia letra nos remite a ciertos lugares, que son los sitios en donde se originó este estilo: el barrio de Jesús María, el de los *amaleanos*, el barrio de Belén y el de Atares, que tienen una añeja tradición rumbera.

PA' LOS MAYORES

Compositor: D.P.

Yo traigo pa' los mayores
De Pueblo Nuevo
(bis)

Yo traigo los angelitos vestidos de oro
Las flores más elegante de mi cantero
Clara le dijo a Cirilo⁸⁰,
"Cirilo, no me busques más"
Cirilo le dijo a Clara,

⁷⁶ Barrio de Amalia en Centro Habana.

⁷⁷ Calle al sur de centro Habana, justo en el camino hacia la ensenada de Atares.

⁷⁸ Iglesia y convento de Belén ubicadas justo al lado de Jesús María.

⁷⁹ Barrio ubicado en la Bahía de la Habana, Ensenada de Atares.

⁸⁰ Lírica tradicional de la Tonada Trinitaria Canto de Clara a Cirilo.

"Tú eres la mujer,
Tú eres la mujer de mi corazón"
Dun, dun, dun ¿quién va?
Dun, dun, dun ¿quién va?
"Soy tu marido mujer,
¿No me conoces la voz?
Abre la puerta por Dios
Que eso sí no puede ser"
Coro:

Llorona, llorona, llorona no llores más

Aquí se hace una clara alusión a la gente mayor y a su importancia en la Rumba yambú. El diálogo de Clara y Cirilo proviene de una lírica de la *tonada trinitaria*⁸¹; no sabemos si el estribillo haga alusión a la leyenda de la llorona que conocemos en México.

Columbia

La Columbia, como estilo ya definido, ha sido ubicada históricamente en la zona donde se encuentra el pueblo de Unión de Reyes (al sur de la provincia de Matanzas) y en otros pueblos cercanos, como Sabanilla y Alacranes. Helio Orvio nos habla sobre el origen de la Columbia: "Según el testimonio de viejos informantes en las cercanías de la Sabanilla junto al de Chucho Mena, existió un pequeño caserío llamado Columbia, donde acostumbraban reunirse grupos de cantadores, tocadores y bailadores para levantar un tipo de rumba propia de este sitio...La línea de ferrocarril que unía a la ciudad de Matanzas con Unión de Reyes, en cuyos bordes existían poblaciones como Alacranes, Bilondrón, Jovellanos, sirvió de enlace de estos grupos."⁸²

⁸¹ "En la ciudad de Trinidad, provincia de Sancti Spiritus, al igual que en otros lugares de Cuba, se establecen desde el siglo pasado, agrupaciones llamadas claves, que se dedican al canto colectivo ensayada para interpretarla en las fiestas de navidad y visitas a los diferentes barrios. Las tonadas trinitarias, un tipo de estas agrupaciones, interpretan un repertorio que por su estructura melódica y textos lírico es muy cercano a la canción, aunque por sus elementos rítmicos está emparentado con formas de percusión africano." Farquharson, Mary. Notas del CD. *África en América*. México. D.F. Discos *Corason*. 1992. p 28-29.

⁸² Orvio, Helio. *Música por el Caribe*. Santiago. Cuba. Ed. Oriente. 2007. p 122.

El estilo está permeado por la vida rural del campesino cubano. La parteailable es generalmente ejecutada por un hombre solo, ya que es una danza muy fuerte, aunque algunas rumberas como Andrea Avaron y Maria *la O* lograban impresionantes coreografías artísticas interpretándola⁸³.

Las letras de la Columbia algunas veces son machistas, ya que hablan sobre el desamor; por ello existen reconocidos versos referidos a estas bailadoras de Columbia que desafiaron los estereotipos convencionales, aunque algunas Rumbas Colombianas son completamente fantasiosas.

Otra temática general de la Columbia es el incluir versos congos del *palo mayimbe*; estos vocablos bantúes son muy breves y en frases repetitivas; el estribillo está influenciado también por los *mambos* de los congos. La estructura musical es simple pero a veces los cantos adquieren aires misteriosos.

Algunos colombianos al bailar se amarran cuchillos en los pies (a manera de espuelas de gallo) o los agarran con ambas manos. La Columbia es una fiesta en la cual el baile adquiere diversos modos: el Paso reforzado (marcando los golpes del tambor solista), el Paso Platino (consiste en irse desplazando poco a poco, estirando las piernas exageradamente), La Meta (con pasos cortos) y, propiamente, la Columbia (libre y creativa)⁸⁴.

El más famoso bailaror de Columbia en Cuba fue José Rosario Oviedo, más conocido como *Malanga*, quien ha dado origen a mitos y leyendas alrededor de su persona. Águeda Álvarez relata sobre José Rosario Oviedo "Malanga": "En cualquier lugar daba vida al baile, en un solar, en un patio, en el portal de una bodega, donde quisiera. Entonces no se conocían las tumbadoras, bastaba con cajones de bacalao o cajas de vela, un par de cucharas..."⁸⁵

Se considera como la parte de la Rumba cubana más representativa de la vida en el cimarronaje y se reconoce su descendencia directa de los ritos *palo mayimbe* y

⁸³ Con un proceso de autohistorización, estas rumberas quedaron plasmadas en un recuerdo colectivo por sus grandes dotes artísticos.

⁸⁴ Orovio, Helio. *Op Cit.* p 124.

⁸⁵ Martínez, Raúl. *Para el alma divertir.* La Habana. Cuba. Ed. Letras Cubanas, 2004. p 94-100.

abakwa al utilizar movimientos cíclicos, de igual forma por el patrón rítmico elaborado por la *guagua*⁸⁶. La Columbia libre tiene diversas manifestaciones miméticas. Isabelle Leymarie en su libro *Las músicas cubanas* puntualiza lo siguiente sobre el baile de la Columbia: "Durante el baile, los bailarines deben hacer gala de su virilidad mediante la ejecución de movimientos exagerados y descompasados al tiempo que imitan a un cojo, a un epiléptico a un boxeador, o a un hombre haciendo volar una cometa...el interprete de quinto marca con el tambor las acrobacias del bailarín"⁸⁷

Comúnmente, en la sabiduría popular (que es en donde reside el conocimiento rumbero) se dice que el yambú descende de la yuka, el guaguancó de la makuta y la Columbia del palo mayimbe.

La Rumba Columbia alcanza su pleno desarrollo y difusión en los puertos de Matanzas y Cárdenas, gracias a los campesinos que se trasladaban a los trabajos en los puertos⁸⁸. Por cierto, estos barrios portuarios tenían organizaciones *abakuas* que actuaban como logias secretas, íntimamente ligadas con el tejido social circundante (muchas veces también con actividades ilícitas⁸⁹), donde toques, cantos y bailes eran fundamentales para la interacción grupal de estas sociedades de ayuda mutua.

Agregamos enseguida tres ejemplos de letras de Rumba Columbia:

COLUMBIA

Compositor: Desconocido

Estilo: Columbia

Montero,
Ahora le voy a cantarles
Lo que a mí me sucedió
El susto que pasé yo
Un día con una perra
Caminando cierto día

⁸⁶ Trozo de Bambu que lleva un mismo patrón rítmico sin variación alguna para ser un punto de referencia en el ensamble de percusiones polítmicas , en la Rumba Columbia de elabora con un un compás de 6/8, el más común para los ritmos sacros africanos.

⁸⁷ Laymaire, Isabelle. *La música cubana*. Barcelona. España. Ed. Océano. 2003.

P 68.

⁸⁸ Orovio, Helio. *Op Cit.* p 122 .

⁸⁹ Reid Andrews,George. *Op Cit.* 202-203 p.

Me encuentro a un hombre
Arando a la tierra
Encima vi una cierra
Cierra de cortar madera

Y no sé de que manera
Salta y me muerde su perra
¡Bongó⁹⁰!
El hombre del taller
Para curarme la herida
El animal se me olvida
Y yo me pongo a conversar
El hombre me invita a cenar
Carne y arroz de la tierra
También el tipo se aferra
A que yo no me vaya enseguida
Y al terminar la comida
Salte y me muerde su perra
¡Ay, Dios!
El hombre con una barra
La escoba con una vieja
Me dio un troncazo por la oreja
Que por poco me la arranca
¡Ay, Dios, timbero⁹¹!
Yo quise agarrar vía franca
Y la puerta se me cierra
Y yo sintiéndome en guerra
Buscaba mi salvación
Me meto bajo el fogón
y me vuelve a morder la perra
Ay, Dios, ay, Dios, ahhh

Gallo:
Agua si con mi Congo, Congo Real, e,
Congo Real, e
Coro:
Agua si con mi Congo
Coro:

Tuñala serende, tuñande⁹²

Estos ejemplos representan muy bien el clásico ordenamiento de una Columbia: con una letra fantasiosa y un estribillo referente a la religión congo. *Gallo* se le dice al

⁹⁰ Tambor afrocubano utilizado en el son, en este caso solo se utiliza como término exclamativo. (Bantu).

⁹¹ Forma de llamarse entre rumberos, la misma rumba también es llamada *timba*.

⁹² *Tuñala Serende*- Expresión proveniente de la jerga bantú.

solista que va cantando la voz principal. Esta relación entre el llamador y el coro viene de una herencia afro donde a través del canto se abría un diálogo con las divinidades, creando estados de éxtasis; su desarrollo en la Rumba responde a la necesidad de incorporar este tipo de elementos fundamentales de las formas que tiene la afro-cubanía. Al respecto, Ortiz nos comenta: "Obsérvese en los versos mántricos que hemos insertado en las repeticiones, los estribillos y demás formas características de la *intensificación* de la expresión mágica mediante los ritmos."⁹³

COLUMBIA

Compositor: D.P..

Estilo: Columbia

Bonboró, bonboró, etc.

Oye colombiano

La timba te está llamando

Con sentimiento y manana

Ay Dios, e, oboro boro

Coro:

Ahhhh

E mulense a e

Agua ma o maguo unsere unlo

Coro:

Laye laye

E ala pio kan, ala pio kan

Ala pio kan, ala pio kan

Laye la yoro miso, o

Coro:

Laye laye

E, de la loma Tanique

De San Pedro, Curacao

Candelaria, Baraguá

Candelaria, Baraguá,

Capechuela, Río Feo,

Mal Tiempo, Cruza, Recreo

La Playa, Sanja Bonita

La Lechuza y Carita

Tierras que pisó Maceo⁹⁴

Y quiero que mi voz se suba

Más allá del firmamento

⁹³ Ortiz, Fernando. *La africanía Op Cit.* 197p.

⁹⁴ Comandante Insurgente Cubano del que se presume afrodescendiente

Para cantarle contento
A mi idolatrada Cuba
Si Cuba no es la tierra de la uva
Cuba es la tierra de la caña
Linda tierra que se baña
Con su luz resplandecida
Rica olla desprendida
De la corona de España
O rororró, o, o, o
Coro:
Ahhhh
Coro:
Agua⁹⁵ sí con mi congo
Coro:
Bera, yo no bera un beraguá
Coro: Da bendición Tata⁹⁶.

Este último ejemplo de Columbia empieza con una narrativa bastante fantástica, pero aterriza en un hecho histórico, señalando lugares donde estuvo el comandante *mambí* Antonio Maceo. Aunque en la historia oficial España, éste termina cediendo el control de la isla a Estados Unidos, esta lírica popular narra cómo Cuba fue desprendida de España. El estribillo remata con verso referente a la liturgia de los congo.

EL TOCORORO

Compositor: Israel Berriel
Estilo: Columbia

Roncona oye mi voz e
Roncona oye mi voz e
Dale un adiós para siempre
Para siempre, ay Dios
Agua karele-o, Agua karele-o
Imboró, imboró, imboró
Imboró, imboró, imboró
Agua karele-o, Agua karele-o
Bonboró, bonboró, bonboró, bonboró
La rumba no es como ayer, ah
Coro:
Cocorioco-o, Cocorioca

⁹⁵ El término *agua* se utiliza como exclamativo, tal vez recuerde la divinidades de las féminas de las aguas Yemayá y Ochún.

⁹⁶ *Tata*- “Es el dirigente del local del culto Palo Monte y dueño de la *nganga*. “

Siempre tengo por costumbre
Cuando llego a una morada
Saludar a la muchedumbre
Como persona educada⁹⁷

Muy buenas tardes paisanos
Que tal y como les va
Su familia, ¿cómo está?
Te pregunta el parrandero
Soy Berriel y yo quiero
Sin alarde ponderar
Cuando se encuentran los rumberos
Nacen flores sin sembrar⁹⁸

Coro:

Cocorioco-o, Cocorio-ca
Congo mulense, e a,
Congo mulense, e a
A guama u mama
Kusere indio laye laye
Ala pio kan, ala pio kan,
Laye laye oro mi so laye
Bonboró, bonboró, bonboró, bonboró
Las penas me están matando, ah

Coro:

Mi tocororo, cántala ahora

Coro:

Baila rumberito, baila pa' yo mirar

Coro:

Ah, pa' yo mirar

Coro: Bera, yo no bera un beraguá.

Cabe hacer notar que los versos "*siempre tengo por costumbre cuando llego a una morada*", los escuchamos repetirse en estribillos del son jarocho tradicional⁹⁹, lo que nos ofrece pautas para hablar de un cancionero circun-caribeño que recorría los puertos de Veracruz, La Habana, Cartagena y demás geografías del Caribe hispánico. Existen versiones de "*el tocororo*" más machistas referentes al desamor. Por cierto, el estribillo también refiere a las costumbres mágicas de los bantú.

⁹⁷ Se utiliza también en el son jarocho tradicional *El Siquisirí*.

⁹⁸ El *siquisirí* es un son tradicional veracruzano con el que se acostumbra comenzar los fandangos.

⁹⁹ Esto forma parte del Cancionero común caribeño descrito por Antonio García de León, en *El Mar de los Deseos*.

Guaguancó

El guaguancó es el ritmo ya gestado en las ciudades, como hemos venido mencionando. Es un ritmo más rápido que el yambú, maneja una inspiración larga e improvisada que puede ser de lo más diversa temática; es un ritmo de barrio popular, que convocaba a que la gente se reuniera para divertirse. La mayoría de las veces, es de carácter profano, aunque en algunas ocasiones se retoman versos congos y lucumís. El Guaguancó está formado por tres secciones, a saber:

- La primera parte era la "*Diana*", fragmento melódico en el cual el cantante, improvisa, con letras sin significado definido, sólo con el objetivo de *marcar* la melodía que desarrollará durante el canto; aquí está manifiesta la influencia del *llorao* andaluz. El Guaguancó carece de instrumental melódico: es la voz humana la encargada de toda la melodía.
- Después, el cantante introduce el tema de la canción, el texto. El texto del guaguancó trata de acontecimientos diarios referidos o a personas específicas o a las más diversas temáticas. Los versos pueden ser décimas o prosa. Se puede cantar de la política, la protesta social, el sentimiento patriótico, el amor, la muerte, la amistad, las frustraciones y puede ser sátira. La poesía y la Rumba están muy hermanadas en el sentimiento que le imprimen los cantantes a sus ejecuciones.
- En la tercera sección todos los miembros del conjunto entran a una parte musical más acelerada, mientras se repite un estribillo. En esta sección, como en todos los formatos de llamada y de respuesta¹⁰⁰, el coro repite un patrón, estribillo o sistema de frases, mientras que el cantante improvisa. Es en este momento donde los bailarines salen a escena y el tambor, que improvisa (el *quinto*), tiene mayor peso.

¹⁰⁰ Esta relación llamado- respuesta como elemento de la música afro, remonta a los rezos y las oraciones sacras. Se nos comenta sobre estas dinámicas: " ... elementos de la música tradicional de corte africano, como la armonía paralela guiada por escalas melódicas, el refrán de llamado respuesta en el que la frase musical cantada por el solista es contestada por un coro..."¹⁰⁰

Cavalcanti, Cristina. "*El movimiento rastafari en Jamaica*". En *África en América*. Mex. D.F. Ed. Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo. 1982. p 136.

En el guaguancó se ofrece la representación de la posesión sexual por medio del baile: con el *abrochao o vacunao*, donde el hombre, en un descuido de la mujer y en medio de la danza, ejecuta un movimiento pélvico y erótico hacia el sexo de la mujer, dando a entender que la hembra ha sido poseída por el hombre. Nicolás Guillén nos ayuda a visualizar este momento de la rumba:

“Ya te cogeré domada,
Ya te veré bien sujeta,
cuando como ahora huyes,
Hacia mi ternura vengas,
rumbera buena
Hacia mi ternura vayas,
rumbera buena.
No ha de ser larga la espera,
Rumbera buena,
Ni será eterna la bacha,
Rumbera mala,
Te dolerá la cadera,
rumbera buena...”¹⁰¹

Algunas veces, este gesto es sustituido por un movimiento de la mano con un pañuelo, del pie y hasta de la cabeza. En este baile vemos reflejado el cortejo y el erotismo muchas veces presente en las danzas de origen afroamericano.

El conjunto instrumental del guaguancó es el siguiente: una tumbadora y una conga¹⁰² –tres dos- para los sonidos grave y medio, el quinto (improvisador de sonido agudo). Este último se alterna algunas veces con un pequeño cajón. La sonoridad se completa con la *guagua*, hecha con un pedazo de caña brava y percutida por dos finas baquetas, además de la clave y el güiro.

¹⁰¹ Fragmento del Poema *Rumba*, de Nicolás Guillén, del libro *Songoro Cosongoro*, en *Obra Poética*. La Habana. Cuba. Ed. Letras Cubanas. 1980. p 110.

¹⁰² En *Los instrumentos de la Música Afrocubana*. Ortiz nos comenta sobre la palabra conga, como una descendencia femenina en castellano de la palabra congo nkunga, planteando que la conga fué primero un canto en África y Cuba y posteriormente derivó a la denominación de tambor. Ortiz, Fernando. *Los instrumentos de la Música Afrocubana*. La Habana. Cuba. Ed. Ciencias Sociales.

Se añade a todo ello, los cantantes y bailarines, que esperan su momento para intervenir. Si bien existen las variantes de guaguancó habanero y matancero, ambas respetan los conceptos básicos señalados, manejando variaciones regionales.

En la cuestión rítmica, los tres tambores membranófonos tienen el siguiente proceder: la tumbadora, el tres dos y, finalmente, el quinto –cuya responsabilidad es la de improvisar después del canto- se van ensamblando por medio de variaciones rítmicas que respetan sus formas y espacios, en un compás de 4/4¹⁰³; este cambio de compás rítmico responde también a la influencia del cancionero caribeño hispánico, que creó la relación cultural entre lo afro y el mundo colonial.

Como venimos señalando, la ritualidad sacra afroamericana elabora muchas de sus celebraciones en compases ternarios, ya que su constante repetición, por la morfología del compás, permite llegar a estados de trance. Rolando Pérez Fernández nos deja claro este proceso, al que él le llama la *binarización* de la música afro, sobre todo en las ciudades: "Pero en el ambiente urbano se ha impuesto lo binario, probablemente bajo la influencia de la música totalmente binarizada de otros países caribeños."¹⁰⁴

La clave, la guagua y el güiro crean un *obstinato* para que los tambores tengan una referencia clara. La voz principal y el coro respetan la clave, dejando reposos entre sus versos y acomodando el ensamble coral en diferentes puntos de la clave de Rumba.

Dentro de la Rumba vemos claramente tres características de las culturas afroamericanas, a saber:

¹⁰³Contrario a esto, estudios modernos sobre la rítmica de la clave cubana o de rumba demuestran que su ciclo rítmico esta hecho para ser contado algunas veces en un tiempo de 12/8.

"Yo vine con la idea de que en tiempos más lentos-como el yambú, la sensación de estar más cerca de 4 / 4, y luego como el ritmo aumentó la clave que puede jugar más cerca de 12 / 8. ..En general, sin embargo, lo que realmente me sorprende es hasta qué punto la variabilidad que hay, y que habla a esta conclusión:. No hay una forma correcta de tocar clave de rumba " Alphsar, Miguel. Los usos de la clave en www.esquinadelarumba.blogspot.com

También Rolando Pérez en su tesis de *Binarización del compás ternario* nos menciona el uso simultáneo de ambos compases.

¹⁰⁴ Pérez Fernandez, Rolando. *La Binarización de los ritmos ternarios de África en América Latina*.

Vedado. Cuba. Ed. Casa de las Américas. 1982. p 16.

- 1) instrumentos musicales de percusión (preponderantes),
- 2) sonotipos rítmico-melódicos y
- 3) fuertes elementos expresivos en la danza.

El pueblo se va encontrando dentro de estos procederes sonoros; sobre este punto, Orovio Helio nos advierte sobre la integración del cubano en la Rumba: "El pueblo cubano ha sido capaz de mantener vivo este sonido inmortal. Partiendo de los elementos antecedentes afrohispanicos ha fundido en el crisol nacional una expresión que son reflejo en lo melódico, rítmico, armónico, danzario, ambiental de su ser profundo".¹⁰⁵

Como ya hemos venido comentando, cuando el clima de censura y marginación iba en crecimiento, la Rumba se refugió en los solares y siguió asimilando las costumbres religiosas afrocubanas presentes en los hogares de la población marginal.

Debemos puntualizar una vez más que este factor de resistencia cultural se lo debemos a la larga tradición de las provincias del Occidente cubano, descendiente de las logias *abakuas* y cabildos congos y lucimies, con su gran acervo cultural, así como a su constante interacción étnica. Así pues, el desarrollo rumbero coincide con la posterior migración campo-ciudad, que produjo un fuerte intercambio cultural interregional: "Tanto en áreas urbanas como rurales, familias enteras se transmitían cantos, toques, pasos, estilos y modos de rumbear de una generación a otra, impulsando o estimulando siempre lo novedoso, lo creativo de la cantera inagotable que tienen todos los pueblos en un revivir constante."¹⁰⁶

La lírica utilizada en la Rumba manifiesta claramente la utilización de motivos y ritmos típicamente afrocubanos, lo que se hará manifiesto después en los poemas de Nicolás Guillén. Al respecto, Janheinz Jahn nos plantea lo siguiente: "La lírica cubana ha tomado de la tradición hispánica la copla, el verso breve de la poesía popular... La lírica afrocubana, la "lírica de de un compás de rumba", al abarcar dentro de si misma

¹⁰⁵ Helio, Orovio *Op. Cit.* p 139.

¹⁰⁶ Martínez, Raúl . *Op. Cit.* p 102.

la herencia africana la lírica cubana se encuentra a sí misma, a ella le debe su eficacia y originalidad.¹⁰⁷

El Caribe hispánico permitió esta fusión entre lo peninsular y lo africano. En esa mezcla, la Rumba es un claro representante de este proceso. Cabe destacar que en esta fusión, la Rumba expresa un muy buen punto de encuentro, como lo plantea Antonio García de León: "... una forma tan hispánica como es la décima espinela cabe perfectamente dentro del marco de un guaguancó o una rumba, sin que esto resulte para nada incompatible."¹⁰⁸

Si los afro-cubanos cantaban romances españoles en la Habana en el siglo XVII, creando una forma original llamada *zarabanda*, con ello adaptaban melodías españolas a los ritmos africanos; del mismo modo surgirían siglos después, el Son y la Rumba. Esta música regresó a España y se hizo popular, con el desagrado de los curas y los poetas como Cervantes, Góngora y Lope de Vega. La presencia de la *zarabanda* en España durante el Siglo de Oro muestra una influencia mutua entre el afro-cubano y el español que, como vemos, data de hace mucho tiempo.¹⁰⁹

Para los rumberos tradicionales, la décima de una canción tiene que aproximar la cadencia especial de la espinela, donde lo importante de la cadencia está en la quintilla, que se caracteriza por dos rimas: una que aparece dos veces y la otra, que lo hace tres veces. Las rimas de las quintillas, desiguales pero regulares, crean un efecto rítmico muy similar a los patrones básicos de los tambores que marcan el ritmo básico de la Rumba.

¹⁰⁷ Janheinz, Janh. *Op Cit.* p 128-129.

¹⁰⁸ García de León, Antonio. *Op. Cit.* p 88.

¹⁰⁹ "La zarabanda, como la chacona, era *cosa venida de las Indias*. El zambapalo, bailado España en los siglos XVI –XVII se da también como danza nacida en América... Hay, además, una constante analogía fonética entre los nombres de gayumbas, paracumbes, retambos, cachumbas, yeyes, zambapalos, zarambeques y gurrumbes, aludidos por los poetas del Siglo de Oro español, con los de rumbas, bembes, sambas, batuques, macumbas, guaguancós, candombes, tumbas, chuchumbes, carrumbas, yambus, que proliferaron en Cuba, en Argentina, en Chile, en México, en Brasil, en Colombia y dondequiera que hubo esclavos negros en América." Carpentier, Alejo. *La Música Cubana*. México D.F. Ed. FCE. 2004. p 60.

Sobre el uso de la espinela clásica en la rumba guaguancó, nos dice Pasmanick:

A. La espinela clásica respeta la rima y métrica de la espinela original. Mi estudio analítico de grabaciones muestra que este estilo es popular; 13 de las 45 rumbas décimas se cantaron precisamente en el estilo que tomó por asalto el mundo literario español en 1591. La espinela clásica se presenta en una variedad de contextos:

- 1) canciones con una estrofa de espinela
- 2) canciones con múltiples estrofas de espinela
- 3) canciones con una introducción, típicamente una redondilla.¹¹⁰

En resumen: la Rumba sirve como punto de encuentro para familiares, amigos y vecinos, pero al ser una amplia manifestación estética afroamericana (música, danza, lírica, etc.), conjunta cantantes, bailarines y bailarinas, versadores y percusionistas dispuestos a convivir y a demostrar sus grandes capacidades artísticas. La Rumba es, entonces, punto de creación y de tradición, de desarrollo estético y de desfogue personal. Pero la rumba, al ser tan permeable, se va reconstruyendo en su constante diálogo entre el presente, el pasado y el futuro de la sociedad cubana, tanto en la isla como en el resto del mundo.

Ya lo hemos recalcado: a pesar de no ser una manifestación sacra, sus bases, sus raíces y sus componentes tienen una fuerte influencia afro; a pesar de sus fuertes aportes españoles, manifiesta mucho más la cosmovisión del universo religioso afrocubano que la vida en el viejo continente.

A continuación expondremos algunas líricas pertenecientes a la Rumba guaguancó, sin duda la variante más popular del complejo rumbero:

LOS BARRIOS

Compositor: Pascual Herrera

Estilo: Guaguancó

Pongan atención señores
A este lindo guaguancó
Hoy le cantamos
A todos los barrios
Este lindo guaguancó

¹¹⁰ Pasmanick, Philip. *Décima y rumba: formalismo ibérico en el corazón del cantar afro-cubano*. En *Latin American Music Review*. Vol 18. Univ Texas Press. EUA. 1997.

Que sepan apreciar
Lo que les canto yo
(bis)
Mi guaguancó no es una columbia
Hay que saberlo tocar
El guaguancó nació en La Habana
Y hay que saberlo tocar
El tumbador¹¹¹ el que lleva el ritmo
Y no se puede apurar
El tres¹¹² que va marcando
Para que el quinto¹¹³ pueda repicar
Que sepan apreciar
Lo que les canto yo

(bis)
Mi guaguancó no es una columbia
Hay que saberlo tocar
Coro:
Guaguancó, óyelo bien.

La pieza puntualiza las funciones que tiene cada tambor dentro de la instrumentación rumbera. Como se puede apreciar, desde una versión urbana se menosprecia la ruralidad de la Columbia; sin embargo, esta claridad conforme a la configuración y formas de la Rumba guaguancó nos habla de una continuidad en las tradiciones musicales populares cubanas. Manuel Zapata, al hablar sobre la cultura afrocolombiana, nos refiere la utilización del folclor como instrumento de reafirmación identitaria: "Aun cuando grandes sectores de la población son influidos por el esnob, y se alejan de las fuentes primitivas, ya no solo en el área del folclor, sino en las artes y en la literatura en general, la gran masa mestiza, tozuda en sus gustos y orientada por un instinto natural hacia lo auténtico, reafirma su amor por el folclor estimulándolo, oponiéndolo a las corrientes foráneas corruptoras. Así, el folclor ha venido a ser una de las formas de lucha por la nacionalidad. Una bandera formidable que no puede ser arrebatada por el enemigo."¹¹⁴

¹¹¹ Tambor de frecuencia grave, tiene la responsabilidad de iniciar la *conversación* de los tambores, ejecutar *base* y de elaborar variaciones

¹¹² Tambor medio, tiene la responsabilidad de llevar base y responder las conversaciones.

¹¹³ Tambor de frecuencia aguda encargado de la improvisación.

¹¹⁴ Zapata, Manuel. *El folclor como afirmación de la nacionalidad*. En *Por los senderos de sus ancestros*, textos escogidos. Bogotá, Colombia. Biblioteca de literatura afrocolombiana tomo XVIII. 236p.

LAMENTO ESCLAVO

Compositor: Desconocido

Estilo: Guaguancó

Pero tierra del África lejana
Pero llena mi pecho de candela
Y aquí, el negro mira la hembra negra
Y de allá, el blanco mira la hembra blanca
Babalú, Babalú Ayé
Cuando del Africa llegué
Yo traje mis caracoles
Me trajeron los españoles
En un barco carabela
Me soltaron en el monte
Como si fuera una fiera
Regalaban a mi hijito
Pa' que luego fuera esclavo
Y el amo se enriqueciera
Ay, mi Dios, que mundo más traidor
Ay, mi Dios, que mundo más traidor
Coro:
El amo no quiere que yo toque tambor.

Se detecta aquí una narrativa moderna de la población afrocubana de Matanzas que expresa lo que probablemente vivieron sus abuelos en tiempos de la esclavitud.

A pesar de la distancia y las diferencias histórico-culturales entre Cuba y Perú, la lucha por la identidad, la resistencia al desprecio, así como el apoyo a esta lucha por las raíces y la cultura, no es posible soslayar los puntos tocados por Ricardo Melgar y José Luis González sobre los afroperuanos, que tienen demasiados puntos de convergencia con los afrocubanos. "En nuestro recorrido hemos presentado atención en las siguientes variables: A. Las Raíces africanas culturales de origen. B. La esclavitud y la trata de los afroperuanos dentro de la sociedad colonial rascista. C. La construcción de alternativas organizativas como instrumentos de articulación de la cultura afroperuana emergente. D. La expresión de un *ethos* y una cosmopercepción alternativa, desafiantes y frecuentemente anónimos como estructura profunda de su identidad de resistencia. E. La influencia del factor religioso en la configuración de esa nueva identidad de resistencia que perdura entre los *negros* peruanos del siglo XIX."¹¹⁵

Veamos otros ejemplos:

¹¹⁵ Melgar, Ricardo y González, José Luis. *Los Combates por la Identidad*. México. D.F. Ed. Dabar. p 204.

EL NIÑO REY

Compositor: Desconocido

Estilo: Guaguancó

Cuando yo era chiquitico
Mi mamá me llevó a un batá¹¹⁶
(bis)
Y al verme allí los santeros
Murmuraron
Ese niño es hijo de Ochún y de Changó
Ese niño es hijo de Ochún y de Changó¹¹⁷
Ese niño rey
Tiene sangre lucumí
(bis)
Y cuando él sea grande, será Babalao
Y cuando él sea grande, será Babalao
Y todos los santeros le tendremos que decir
Y todos los santeros le tendremos que decir
Iború Oyá, Ibó, Ibó cheché¹¹⁸
Esas palabras son, óiganlo bien
Esas palabras son, óiganlo bien
Para que sepan, son palabras lucumí

Para que sepan, son palabras lucumí
Que yo un domingo fui a un batá, cubano
Donde bajaron varios santos
Y allí entonaban unos cantos
Que eran de la Caridad¹¹⁹
Que sea con felicidad Ochún
Oshún con su manía de oro
Yo no quiero más ser solo
Que ser hijo de la Caridad
Cuando yo era chiquitico
Mi mamá me llevó a un batá

Coro:

Ala ti ye ye, Ala ti ye ye
Ala ti ye ye monfa, Ala ti ye ye¹²⁰.

¹¹⁶ Batá o más comunmente, *Tambor* es el término utilizado para referirse a un toque de tambores batas (familia- en yoruba).

¹¹⁷ La mujer legitima de Changó es Ochún.

¹¹⁸ *Iború Oyá, Ibó, Ibó cheché*- Del *yoruba*.

¹¹⁹ Orisha femenina, Ochun (Virgen de la Caridad del Cobre) *Dueña de las Aguas Dulces*.

¹²⁰ *Ala ti ye ye monfa, Ala ti ye ye*- Reso a la orisha Ochun. Yoruba.

Esta lírica tiene una fuerte influencia de la religión yoruba, en la cual se cree que unos pocos predestinados pueden ejercer el papel de *babalao*¹²¹ en la santería. En este tipo de líricas la Rumba refleja su maleable condición para *salirse* del tiempo común; a pesar de no ser un ritmo sacro, le ofrece al ejecutante una posibilidad de *salir* de la cotidianidad que, combinándola con líricas sobre la sacralidad afrocubana, como es la inclusión de textos sacros afrocubanos en los estribillos, colocan en ciertos momentos a la Rumba en el umbral del *tiempo sagrado* que define Mircea Eliade: "...el tiempo en que se coloca la celebración de un ritual y que es por ello mismo, un tiempo sagrado, es decir un tiempo esencialmente diferente a la duración profana a la que sigue."¹²²

TAWIRI

Compositor: Calixto Callava

Ganre: Guaguancó

Tawiri

Tawiri o

Ritmo sagrado

Que llevo dentro de mí

Ritmo africano

Que es de origen Lucumí

Son fundamentos de mi nganga¹²³

Madre de Agua¹²⁴ y Siete Rayos¹²⁵

Vence Batalla los mundele

Que llevo dentro de mí

Fui a ver al viejo Cañenge

Brujo de reputación

¹²¹ Sacerdote de la regla de ocha- santería.

¹²² Mircea, Eliade. *Tratado de Historia de las religiones*. México. D.F. Ed ERA. 1979. p 346.

¹²³ Receptáculo Mágico, ya mencionado, donde se materializa el culto congo, especie de altar sincrético pero con procedencia africana bantu.

¹²⁴ Ochún; otra vez se hace referencia al matrimonio Changó- Ochún pero ahora desde el Palo Curzado con la Santería.

¹²⁵ " Isancio o Siete rayos. Entre los mayombe, se reconoce como dueño del rayo; y siendo su equivalente católico a Santa Bárbara, o sea la misma santa utilizada por los lucumí para reconocer a Shangó". Scretizado con el Changó yoruba.

Allá por Consolación
Es que más rápido atiende
Rumbero trataba con Coballengue
Madre de Agua y Siete Rayos
Y me pidió derecho y gallo
Pa' entretenerme a su malembe¹²⁶
Son fundamentos de mi nganga, etc.
Coro:
Vence Batalla los munde.

Esta lírica, por su parte, aporta la visión de la religión congo y la interacción con los oficiantes del culto para poder *tratarse*, confiando en el sacerdote palero para que, apoyado por las deidades, salga avante de sus males. Se narra también cómo esta deidad le "pidió derecho y gallo" para interceder. Es importante hacer notar la fuerte autoafirmación identitaria que elaboran: "*Ritmo sagrado que llevó dentro de mí, ritmo africano, de mi origen lucumí*".

¹²⁶ Aunque no suponemos que signifique lo mismo en Cuba que en Venezuela, la siguiente cita nos ejemplifica lo extenso que fue la diáspora congo en América:

"Sojo en 1940 recolectó palabras de posible origen africano en la región de Barlovento:...malembe= tipo de canto y toque de tambor".

Pollak Eltz, Angelina. *El aporte negro a la cultura venezolana*. En *Presencia africana en Sudamérica*. México. D.F. Ed. CONACULTA. p 135.

3.2 La rumba cubana de cara al siglo XX. Formación. Tradición v.s. Falso Folclore.

Como lo indicamos anteriormente, las poblaciones de Jesús María, Pueblo Nuevo, El Cerro y la misma Habana Vieja son los departamentos más importantes para el surgimiento paulatino de la Rumba en la Habana.

Aunque es en el siglo XX cuando se desarrolla el complejo rumbero, después de la segunda mitad del siglo siguió desarrollándose y, a la par, mezclándose con la extensa familia de ritmos cubanos.

El barrio Las Alturas de Simpson es, sin lugar a dudas, en lo que a Rumba urbana se refiere, la zona más importante en la ciudad de Matanzas. La Marina también es un barrio de tradición e importancia, dado que fue el que vio nacer a los Muñequitos de Matanzas, en 1950, grupo integrado por Esteban Lambari, Hortensio Alfonzo Hernández, Gregorio Díaz. Desde esa fecha hasta la actualidad, además de llevar a la Rumba cubana a niveles más complejos, se comienzan a incorporar elementos folclóricos en su repertorio. Se dice que esta influencia matancera permeó el guaguancó habanero, en el cual se incorpora de manera definitiva el baile. Vale la pena mencionar que en Matanzas se tiene la costumbre *arará*, siendo una variante yoruba; en Matanzas se conservaron un poco más los elementos afrocubanos, por lo que se le llegó a llamar *África chiquita*.

El imprescindible musicólogo Bela Bartok nos subraya la gran importancia cultural y musical de la llamada "música popular". En el caso de reconfiguración social imperante en el Caribe posterior a la conquista, el tejido social se restablece con las reconfiguraciones culturales, de modo que la música popular nace como uno de los primeros referentes culturales estéticos, a pesar de no ser muy considerada por su origen en las capas humildes de la sociedad: "La música popular tiene como función y un significado inmensas e insustituible en los países donde prácticamente no hay tradiciones musicales o donde lo poco que existe no cuenta para nada."¹²⁷

Cabe remarcar una vez más la importancia de los Cabildos de Nación en este proceso de la gestación de la música popular afrocubana; su existencia ayuda a vislumbrar uno de los factores que influyen en el desarrollo del mosaico musical

¹²⁷ Bartok, Bela *Escritos sobre música popular*. México. D.F. Ed S XXI. p 89.

popular cubano. Esta división ayudó a separar ciertos componentes étnicos, según comenta Odulio Urfé: “En síntesis, estos cabildos fueron organizaciones de negros, criollos o africanos, casi siempre libres, que perseguían fines de ayuda mutua y/o recreo colectivo, y tendrían a mantener la cohesión social entre africanos de la misma nación. Auspiciados por el gobierno colonial como práctica divisionista entre la población negra libre, se constituyeron en verdaderos centros de conservación de las tradiciones africanas...”¹²⁸

Es importante resaltar la importancia de la interacción de la Rumba con otros estilos afrocubanos; Raúl Martínez, en su entrevista a algunos de los fundadores de los Muñequitos de Matanzas¹²⁹, hacen notar varios rasgos importantes de esta interrelación: Florencio Calle, de niño, por los años de 1907-1910, salía a ver a las comparsas matanceras; y un poco más grande, visitaba las casas donde se tocaba la Rumba yambú -“tiempo España”-. De acuerdo a Ernesto Torriente, en 1919 tocaba el güiro iyesa y de él han aprendido sobre esta variante yoruba –diferencia tanto lingüística como en la forma del rito¹³⁰- muchos tamboreros matanceros.

Sin embargo, no fue fácil para esta representativa y pionera agrupación matancera salir adelante, en una época donde la discriminación racial seguía imperante, y donde la inclusión de elementos culturales externos eran difundidos por los medios de comunicación. En realidad, fue la relación con los barrios de la capital lo que impulsó a la Rumba de los Muñequitos, presionando para la producción de una grabación discográfica: “En 1953, Los Muñequitos, aún con su nombre original de Guaguancó Matancero, realizaron sus primeras actuaciones en la ciudad de la Habana, en populares salones de bailes, como los jardines de las cervecerías La Tropical, La Polar y en algunas sociedades privadas de las llamadas “de color”, así como fiestas de amigos residentes en barrios de larga tradición de rumba habanera, como Los Sitios, Jesús María, Pueblo Nuevo, Colón, Belén, El Pilar y Atares, entre otros, donde los matanceros fueron invitados de honor. El éxito de estas presentaciones hizo que en breve tiempo efectuaran las primeras grabaciones comerciales, en 1956 en discos de

¹²⁸ Urfé, Odulio. *La música y la danza en Cuba. Op Cit.* p 216.

¹²⁹ Martínez, Raúl. *Op. Cit.* p 96-99.

¹³⁰ “Su repertorio está integrado por su forma con los tambores de África conocidos como bembé, los conjuntos de la nación yoruba Ilesha se reprodujeron en antiguos cabildos cubanos de las provincias de Matanzas Cienfuegos y Sancti Spíritus...con un ritmo durante todo el *oru*, solo varían los cantos y danzas de cada deidad.” Neria, Lino. *La percusión en la música... Op cit.* p 50.

78 y 75 revoluciones por minuto para el sello cubano Puchito, las que de inmediato comenzaron a oírse en toda Cuba por la radio y las victrolas...¹³¹

A pesar del fuerte proceso de mezcla de afro-hispanidad en la Rumba, cuando ésta nace en el solar y es cobijada por los afrocubanos por sus hondas raíces afro, se vuelve mestiza, popular e incluso subversiva respecto al orden imperante; más allá del carácter racial del interprete, la Rumba se *africaniza*, adquiriendo así un fuerte carácter comunitario e identitario; sobre este proceso, dice Rómulo Lachantañeré: "... lo popular, lo que es sustancialmente *carne y alma* del pueblo está preñado de esa musicalidad que emana del parche negro, que lo mismo se batió para que los dioses hicieran acto de presencia en la tierra, que para levantar el espíritu bélico de las dotaciones y exponer la continua rebeldía con el que el negro aceptó sus cadenas¹³²".

La constante migración de la comunidad rural a la ciudad para buscar una mejor situación de vida siguió incrementándose durante todo el siglo XX; como hemos mencionado, los campesinos llevaban consigo sus tradiciones, las cuales se fusionaron con la vida urbana, haciéndose música de carácter mestizo.

Por cierto, ello no sólo ocurrió en Cuba: a finales de 1920 en América Latina se destapa del son, la samba, el tango, y demás ritmos que primero se arraigaron en la cultura popular para después volverse populares y comerciales. Fue necesario que en un determinado momento coyuntural esas músicas populares fueran *bien vistas* por la gente de sociedad. Sin embargo, no es posible dejar de señalar que fue gracias a las modificaciones que el mercado exigió para que estas músicas populares se volvieran plenamente populares.

La *comercialización de la tradición*, como dice Arbetz en *Música como tradición*¹³³, se dio gracias a las radiodifusoras, que fueron imponiendo lo que se debía escuchar, difundiendo así falsos folclores. Al respecto, Ivette López nos aporta un apunte sobre la situación de la Habana durante esa primera mitad del siglo XX: "Apoyada por el dinero y el público estadounidense, la Habana era considerada la

¹³¹ Martínez, Raúl. *Para el alma divertir Op Cit.* p 103.

¹³² Lachantañeré, Rómulo. *El Sistema Religioso de los Afrocubanos.* La Habana. Cuba. Ed. Ciencias Sociales. 2007. p 410.

¹³³ En *A.L. en su música.* Mex.DF. Ed. Siglo XXI. 7ma edición. 1993.

capital de los excesos el baile y la música. Los avances tecnológicos y de difusión, los hoteles y el turismo reinaban en la isla, complaciendo así a sectores específicos.”¹³⁴

Con la popularidad de los septetos del son, en los años 1920 y 1930, elementos de la Rumba fueron integrados plenamente en el repertorio sonero; también se incorporaron a otros géneros musicales en Cuba y en el extranjero. De hecho, este proceso continuó incluso durante la época de jazz hasta la actual música popular contemporánea. Mientras tanto, la Rumba, en su forma más tradicional, continuó viva en el solar.

La Rumba cubana -como vimos ya- descendiente de las danzas congos, era un baile visto con mala fama y que se difundía clandestinamente o, simplemente, en lo interno de las vecindades populares.

Este proceso de desarrollo rumbero lo veremos más a fondo en el próximo capítulo: cuando dale fuera del solar y se integra en la sociedad de masas. De hecho, es hasta 1932 cuando esta tradición musical tiene éxito en Estados Unidos, particularmente, en Chicago. De este modo, entra en la radio, el cine y la televisión, pero convertida en *Rumba de salón*, esto es: para ser bailada en sociedad.

Deformada, la Rumba entra en los teatros, apareciendo sin los círculos dancísticos congos, sin *vacunao*: aparece con una exótica ‘rumbera’ sola bailando. Además, era acompañada de una gran orquestación, en la que se dejaba una pequeña intervención de las congas, para que rápidamente saliese la bailarina. Al finalizar el número, se regresa a la música de la orquesta. Estas deformaciones las atraviesa la Rumba al pasar a los salones de baile. Así nos lo explica Jahn Janheiniz: “Solo una danza que haya perdido en gran medida su carácter sagrado y pantomímico y pueda satisfacer las necesidades eróticas individualizadas es adecuada para que la adapte la cultura occidental”¹³⁵

Esta aceptación sólo se da, insistimos, para la *Rumba de salón*, a finales de los años treinta del siglo XX. En la década de los 40, es prohibida la Rumba tradicional afrocubana, por ser considerada subversiva –según la dictadura de Batista o,

¹³⁴ López de Jesús Lara, Ivette. *Encuentros sincopados*. Mex.D.F.Ed. S.XXI.-Gobierno del edo. De Q.R.2003. p 8.

¹³⁵ Janheiniz, Jahn *Op Cit* p 44.

simplemente, como otro acto discriminatorio más de los gobiernos republicanos nacionales. Pero el hecho es que la represión hacia esta expresión cultural fue aumentando durante el gobierno de Batista en la década de los años cincuenta del siglo XX. Con ello se provocó un giro en la costumbre afrocubana de la época: "En el período 1952-1958, bajo la dictadura de Fulgencio Batista, la religiosidad popular aflora también como alivio ante las tensiones políticas y sociales."¹³⁶

En 1950 la Rumba es vetada de los teatros y sólo es tocada públicamente en parques. Se siguieron segregando de esta manera expresiones populares. Sin embargo, éstas fueron conquistando poco a poco al público. El Son de Oriente, por su parte, logró influenciar rápidamente al ambiente nocturno de las ciudades después de su prohibición. Carlos Embalé -cantante del Septeto Nacional- y Celeste Mendoza son algunos de los que popularizaron en los medios masivos a la Rumba.

Hasta pasada la mitad del siglo XX, la Rumba cubana se desarrolló plenamente dentro de su esencia primordial e incorporando poco a poco elementos no propios, como los tambores batá, gracias a las nuevas generaciones.

Durante la primera mitad del siglo XX, de 1920 a 1950, es cuando la Rumba es exportada a la Habana y toma un perfil definido: en ese momento los bailarines salían vestidos con holanes; el conjunto de tres tambores comenzó a mezclarse con las orquestas de chá chá y mambo, *desafricanizándose* poco a poco¹³⁷.

Después de la Rumba de salón (o falso folclore), la Rumba tradicional afrocubana es relegada a su lugar de origen, a pesar de ser fuertemente mestiza.

Esta Rumba tradicional es vista como algo demasiado negro, de modo que sigue siendo prohibida y satanizada. Sin embargo, en los barrios populares la Rumba nunca cesó de ser tocada, escuchada, bailada y cantada: siempre se ha seguido cultivando gracias a la fuertísima tradición afrocubana -tradición que la enseñan las viejas generaciones, pero que mantienen y van reconfigurando las nuevas generaciones de rumberos, ya que la tradición rumbera cuenta con un inmenso acervo

¹³⁶ Bolívar, Natalia y López, Mario. *Santa Bárbara- Changó. ¿Sincretismo religioso?.* La Habana. Cuba. Ed. José Martí 1995. p 30.

¹³⁷ El Cine de oro en México. *Tongolele* y las rumberas de los años cincuenta del siglo XX en la capital mexicana.

estético y popular: "Y no hay que negar que está en las manos de jóvenes el aprovechamiento de antiguas e inagotables fuentes musicales en América Latina."¹³⁸

Finalmente, el acervo cultural yoruba nos ofrece una fábula que habla de estas reacciones de desprecio-aprecio por parte de la sociedad cubana en su conjunto frente a las expresiones afrocubanas: los *patakines* son historias que se remontan a la vida de los orishas en la tierra, el referente sobre Orula y el tambor: "Orula llegó a un pueblo donde lo recibieron a tiros. Muy confundido tuvo que retirarse de allí corriendo y consultar a Changó, que como bien se sabe fue el dueño del primer tablero de adivinación. Shangó le dijo que tenía que buscar un tambor y darle un obsequio a Eleguá para ver si quería acompañarlos. Al día siguiente Changó con el tambor que le había regalado y en compañía de Eleguá fue con Orula, de nuevo al mismo pueblo. Cuando comenzaron a tocar tambor mientras Eleguá bailaba, la gente empezó a salir de sus casas y se puso a bailar al son del tambor de Changó. Al terminar la fiesta, aceptaron que Orula se quedará a vivir allí. Con el tiempo, la fama de Orula comenzó a acrecentarse y llegó a ser gobernante de aquel pueblo gracias a la intervención de sus hermanos Changó y Eleguá."¹³⁹

Hoy los ritmos de los tambores afrocubanos *reinan* en la cultura prolífica de la música popular cubana, influenciando de manera determinante a las sociedades caribeñas y al mundo entero. No olvidemos, sin embargo, que en un principio fue relegada y discriminada.

¹³⁸ Rivera, Luis Felipe. *El Artista Popular*. En *América Latina en su Música*. México. D. F. Ed. S XXI.

¹³⁹ Arce, Arisel y Ferrer, Armando. *El Mundo de los Orishas*. La Habana. Cuba. Ed. José Martí. 2005.

3.3 Aportaciones de la música popular afroamericana a las sociedades latinoamericanas y del Caribe. Importancia de la Rumba en la música popular cubana y latinoamericana.

Son rumbeario

Por ser Cuba la isla mayor del Caribe y el bastión hispánico durante toda la vida colonial, tuvo un constante proceso de transculturación desde sus inicios, mezclando y enriqueciendo diversas tradiciones. Es por ello que las manifestaciones culturales populares, y particularmente las estéticas musicales y dancísticas, alcanzaron un gran nivel en esta isla, como nos comenta Laura López: “La importancia de Cuba en la creación y difusión de ritmos es impresionante: junto con Haití, es la sociedad que más variaciones musicales ha producido y cuyo impacto cultural está presente a través de todo el Caribe”.¹⁴⁰

La Rumba se encuentra ya en los albores (ya examinados) de la urbanización de la Habana, se extiende con el crecimiento de sus barrios populares que se forman gracias al desplazamiento de gente del campo provinciano; se diversifica en el ambiente de la vida nocturna del período de entreguerras, momento que permitió no sólo la gestación, sino también la intensa interacción de las diversas músicas populares cubanas.

El Son de oriente y la Rumba guaguancó de occidente se encontraron primero en los solares; el Son montuno campesino, que ya tenía la noción de la repetición del estribillo-coro, toma de la Rumba *el mambo* congo, siendo éste el mismo estribillo coro, pero acelerando el tempo de la pieza musical; por eso, los primeros sextetos de occidente,¹⁴¹ los que utilizaban botija o marimbol¹⁴¹ para la sonoridad del bajo, tenían un tiempo mucho más lento.

La Rumba poco a poco reaparece públicamente y se impone pero al principio mezclada con otras músicas populares. Por ejemplo, a través de Ignacio Piñeiro quien es considerado, junto con el Trío Matamoros, uno de los máximos representantes de las primeras generaciones –por lo menos discográficamente, desde la década de 1920- de soneros cubanos. A diferencia del bolero son de los hermanos Matamoros, la transición

¹⁴⁰ Ivette López de Jesús, Laura. *Encuentros sincopados, op cit.* p 8.

¹⁴¹ Descendiente la *mbira* africana, Ortiz describe varios tipos de *mbiras* cubanas, las cuales llama de manera genérica *marímbulas*, empleadas en ritos religiosos de prácticamente todos los grupos negros de la Isla, de origen sudanés como bantú. Las *mbiras* cubanas tenían, según el tipo, entre 3 o 4 teclas hasta 13 o 14 teclas. Ortiz, Fernando, *Los instrumentos de la música cubana. Op. Cit.* p 70.

del sexteto al septeto de Ignacio Piñeiro jr., muestra una evolución mucho más acelerada¹⁴², sobre todo en el estribillo-coro.

El músico Ernesto Gatell afirma que Piñeiro también era rumbero, compositor de Rumbas yambus. Por cierto: Piñeiro tuvo de cantante en una época a Carlos Embalé¹⁴³, quien también vivió esta mezcla y transición de la música popular de la primera mitad del siglo XX, se manifiesta abiertamente como rumbero y tuvo en la posición del *quinto* a Maximino Dequesne, misma que hoy en día (2011) conserva con el conjunto Rumberos de Cuba.

Lo mismo ocurre con Arsenio Rodríguez, otro prolífico sonero cubano, a pesar de ser invidente; él es quien llevó el Son cubano a los Estados Unidos en la década de 1940. Pero en este permanente tocar y difundir música cubana popular, Arsenio incorporó no solo piezas de Rumba a su repertorio, sino que instituyó el uso de dos congas (tambores de rumba) para el Son cubano (antes de él, el Son cubano solo tenía de tambor al bongó¹⁴⁴), a su amplísima creación musical.

De este modo, las grabaciones del sexteto de occidente en el año de 1926¹⁴⁵, nos demuestran una alineación ya con contrabajo –de la mano de Piñeiro- y el bongoe,

¹⁴² Sobre una conversación con el antaño rumbero Cristóbal *El goyo*, en Neira, Lino en “Jugando con Mayeya” investigación sobre las influencias mutuas entre el son y la rumba, En www.esquinarumbera.blogspot.com. Ned y Cristóbal nos comentan sobre Ignacio Piñeiro padre y Piñeiro Hijo, ambos directores del Septeto Nacional.

“NS: (...) Cuando el hijo llegó a La Habana, yo digo que se convirtió en un hijo "rumbeao," un hijo de rumbanizada. Venir a La Habana, adquiere un carácter diferente. La gente que juega bongó son las mismas personas que juegan a la rumba, que juegan batá. También juegan arará, tal vez. Yo digo que, aunque no registró la rumba de la [vivienda] solar en ese momento, si quieres saber cómo sonaba, escuchar a los registros de su hijo. Y aunque no ha registrado los coros de clave, si usted quiere saber cómo sonaba, que está ahí. Usted sabe que lo que siempre me llamó la atención sobre el Septeto Habanero es que los registros suenan raro.

CDA: Es un gusto adquirido, el habanero. Lo que estás diciendo es verdad. Todo confluye en la figura emblemática de Ignacio Piñeiro, que se deshace de los cuatro versos monótono del hijo original y los sustituye por décima, que mezcla el hijo con el estilo guajiro, etc. Y también Ignacio Piñeiro fue abakuá, Ignacio Piñeiro fue la clave de coros. Es decir, el hijo siguió evolucionando.”

¹⁴³ "A fines de 1954, Piñeiro, Urfé y Ortiz me hicieron como una especie de complot para que yo cantara guaguancó, porque hasta estos momentos lo que más hacía eran boleros, canciones y el son. Yo sabía muchas rumbas porque tenía un hermano [Luis Embale] que murió joven, que cantaba como nadie el guaguancó; he conocido destacados intérpretes de esa música, pero como Luis ninguno; es lástima que su voz, como la de Pedro Quevedo, no quedara grabada..." Del Carmen, Mestas, *Pasión de Rumbero*. Barcelona. España. Ed. María Puvil Libros. 1995. p 129.

¹⁴⁴ Tambor criollo elaborado para el son cubano.

¹⁴⁵ Con sus grabaciones con el Sexteto Oriental hacía la década de los años veinte del siglo XX.

aunque todas las piezas que tocan son mucho más lentas, ya las podemos catalogar como sones cubanos, en la medida que el Son interactúa con otros ritmos; de esta manera, perfeccionan su variante de Son montuno (un poco más acelerada que la versión del Son bolero), dando pie al desarrollo de la músicaailable.

Todas estas configuraciones del Son cubano tuvieron hondas repercusiones en las múltiples músicas del Caribe y, posteriormente en el mundo. Para la segunda mitad del siglo XX estas músicas gozaban de muy buena aceptación incluso en los países africanos.

Desde que el Son cubano sale de su cuna natal, de Santiago de Cuba, y llega a la capital de San Cristóbal de la Habana, tuvo una fuerte y constante interacción con la Rumba cubana.

Desde la vida colonial, el complejo rumbero se gestó, descendiente de las danzas congo y sus influencias lucumies, hispánicas y árabes como ya lo hemos demostrado. Con todo, el componente cultural congo estuvo disgregado por toda América, catalogados como bailes lascivos por los frailes al representar abiertamente el erotismo y el culto a la fertilidad sexual. Dentro de este complejo de danzas descendientes de los congos tenemos, por ejemplo, al *chuchumbé*, y su variante en un Son jarocho que tiene una fuerte influencia rumbera según García de León: "El *Chuchumbé* fue una danza bailada *barriga con barriga*, con orígenes inciertos, que se propagó por la Nueva España, apareciendo en el puerto de Veracruz hacia 1766. Alejandro Carpentier lo ubica como cubano, Rolando Pérez como afromexicano; lo que si demuestra es la estructura de una rumba típica, con *vacunao* (unión de ombligos)."¹⁴⁶

Podríamos hablar de un proceso similar de los componentes congo -muy sincréticos- que conforman de este modo un extenso y rico aporte cultural para toda América Latina. Dichos componentes van tomando diferentes formas y estilos, con diversas experiencias musicales, a lo largo y ancho del continente americano.

Con todo, es en el ámbito caribeño es donde la influencia es más intensa y extensa: el círculo de tambores está presente en Cuba, Puerto Rico y el Caribe

¹⁴⁶ García de León, Antonio. *Fandango, El ritual jarocho a través de los siglos*. Veracruz. México. Ed. Sotavento. 2009. p 32.

colombiano con su Rumba propia, su bomba o su mapelé¹⁴⁷, las cuales, respectivamente, tienen empatía con las formas de instrumentación y con las representaciones dancísticas. Todo ello como herencia de un Caribe colonial, descendiente del sistema de haciendas de plantación de azúcar.

En México, por la tradición danzonería que entró desde el puerto de Veracruz extendiéndose por el sureste y la capital, se recibieron muy bien las demás vertientes afro-caribeñas, como el Son cubano, bien cultivado tanto en el Puerto de Veracruz como en Santa María la Ribera, en la Ciudad de México desde la primera mitad del siglo XX.

La vida nocturna de la capital mexicana vivió su pantomima del cabaret americano –al ser mucho más conservadora– lo que permitió la entrada de la conga de comparsa, así como la Rumba en su vertiente de salón. En el fondo, esta Rumba estaba apoyada por el guaguancó y jiribilla¹⁴⁸, resaltando las partes bailables que aparecen tanto en Época de Oro del cine mexicano (en donde aparecían estas vertientes afrocubanas, pero cabaretizadas), destacándose la sección rítmica dentro de la orquesta de mambo y los bailarines, que eran las estrellas de la película. Surgen así las famosas “rumberas” mexicanas proyectadas internacionalmente por el cine.

Por ejemplo, en “El rey del Barrio” de Germán Valdez *Tin Tan*, filmada en la Ciudad de México en el año de 1949, la Rumba se manifiesta en una escena de la película: cuando se encuentran en el salón de baile Yolanda Yvonne Montes Farrington, *Tongolele*, quien hace un bailable *cabaretesco* de un *bembé*¹⁴⁹ para el orisha Changó.

Todo ello prueba el gran influjo cubano en la vida cabaretera de los años cincuenta del siglo XX, particularmente en México y otras capitales de América.

En estas películas y cabarets, los tambores del complejo rumbero se entremezclan con las bailarinas exóticas, el mambo, los pachucos, etc. De este modo, el cine, y en general los medios masivos de comunicación, proyectan a la Rumba

¹⁴⁷ La bomba es una expresión puertorriqueña muy parecida a la rumba cubana, en su instrumentación y elaboración. El Mapelé es una expresión afrocolombiana que contiene un toque y una danza muy intensas.

¹⁴⁸ Vertiente de la rumba desaparecida, tiene la dinámica de un guaguancó pero es de un aire mucho más rápido, ya que la pieza desde el principio se elabora en el estribillo.

¹⁴⁹ Ritmo afrocubano de descendencia Yoruba.

cubana, sin darse cuenta (como en la escena mencionada) del contenido simbólico que la música tenía; así, a pesar de maquillarla con bailables inventados y secuencias mal logradas, la Rumba cubana se va proyectando y conquistando el gusto popular.

Tal vez ello se deba a que la Rumba es también una crónica popular que refleja *desde abajo* lo que sucede en la vida cotidiana, o porque en ella las inquietudes personales y colectivas son vertidas en esta expresión popular. Lo que no cabe duda es que en ella, en la Rumba, diversos ejecutantes toman, reconfiguran e innovan sus quehaceres musicales.

Su carácter popular, su mestizaje estético, su relación con diversas músicas latinoamericanas le permite empatar con diversas tradiciones, a pesar de sus múltiples diferencias en las formas, instrumentaciones y las danzas, que varían incluso en regiones cercanas. De hecho, es significativo que muchas veces sus contenidos sean los mismos, al ser la Rumba vocera de las experiencias personales y sociales vividas y enmarcadas en un marco comunitario o de identidad colectiva. Sobre la afinidad de la Rumba con las músicas populares ha señalado Helio Orovio: "Hay que señalar el parentesco de esta expresión, en cuanto a crónica del hombre del pueblo, con géneros como el samba brasileño, el corrido mexicano, el tango argentino, el blues norteamericano y el romance español. Es interesante la aseveración de la folklorista Onayda Alvarenga, quien afirmó, en relación con la música de Brasil: *Muchos de nuestros actuales sambas urbanos muestran la acción de la rumba*".¹⁵⁰

La música cubana, desde el Danzón, el Bolero, el Son, el Mambo, la Rumba, el Chachachá y la Conga invadieron no sólo los salones y cabarets de los Estados Unidos, sino también salones de baile, plazas públicas y algunos programas radiofónicos de toda América Latina, imprimiendo una gran influencia en la músicaailable en todo el continente.

La interacción entre los ritmos tradicionales afrocubanos y las orquestas de mambo con las *big bands* del *swing*, *jazz* y *be bop*¹⁵¹ norteamericanos fue un proceso natural que ocurrió de manera inevitable.

¹⁵⁰ Helio, Orovio. *Op cit.* p 137.

¹⁵¹ Vertientes de la música popular afroamericanas su en EUA que remontan sus configuraciones para el mismo período de la mitad de del siglo XIX a la mitad del siglo XX, dichas formas musicales han permeado la musicalidad del mundo entero, el jazz es considerado, *la nueva música clásica*.

Sin embargo, no podremos abundar sobre este proceso que se desarrolla en los años setenta en Nueva York, sobre todo por parte de los emigrantes puertorriqueños, pero sí debemos comentar que la invención de la *Salsa* toma de la Rumba cubana muchos elementos, dentro de los cuales destaca el uso del estribillo- mambo (coro responsarial) y, en lo rítmico, la figura de la *guataca*¹⁵² rumbera para la ejecución de la cáscara en el timbal de la orquesta de salsa.

Esto ha sido destacado por Ángel Quintero en su libro "*Salsa, sabor y control*", quien, contrario a lo que afirman muchos boricuas, reconoce que la Salsa es, justamente, la conjunción de varios elementos musicales y no una invención autónoma de la comunidad puertorriqueña neoyorquina, en la cual los elementos cubanos, y de manera muy significativa la Rumba, fueron fundamentales para dicho proceso. "Como la salsa no inventó un nuevo ritmo o forma musical, sino que fue conformando sus prácticas sonoras principalmente a través de la incorporación de formas y ritmos tradicionales, los más populares de los cuales se identificaban como *cubanos*".¹⁵³

¹⁵² El patrón rítmico utilizado en la *guataca* o *palito* (bambú) dentro de la rumba cumple el papel de *ostinato* (secuencia sin variables durante toda la pieza) dentro del guaguancó, yambú o columbia como punto de referencia para la poliritmia. Es exactamente el mismo que se utiliza en el timbal de salsa, donde este patrón rítmico es llamado *paila*, durante todo momento que no sea ejecutado el estribillo/mambo.

¹⁵³ Quintero Rivera, Ángel. *Salsa, Sabor y Control*. México. D.F. Ed. SXXI. 2005. p 100.

Conclusión

La interminable presencia de la Rumba cubana

La Rumba cubana, como hemos visto, viene de diversos procesos de transculturaciones. La misma palabra "Rumba" parece perderse en sus misterios de la mezcla interétnica.

¿La palabra "Rumba" desciende de las danzas congo del ombligo –Cumbé– o de la despectiva terminología del mundo colonial español, donde la juerga y la promiscuidad eran representadas por la *Mujer de Rumbo*?

Tenemos que puntualizar, en este punto, el propio significado del término "mestizaje", pues muchas veces su sentido acaba por apoyar la imposición de una cultura sobre otra, principalmente de la Occidental¹⁵⁴, cuando el mestizaje tiene una composición de múltiples componentes culturales. Boaventura do Santos, en su texto "Nuestra América", toma el concepto de Afranio Cutinho en referencia al complejo mestizaje ocurrido con el barroco brasileño, nombrándolo *subjetividad barroca*, que no responde a una sola nacionalidad, etnia o autoría, sino que plantea una responsabilidad compartida; esto hace del término mestizaje una palabra menos impositiva y más incluyente. Sólo en esta medida aceptamos dicho término: "El mestizaje reside en la destrucción de la lógica que preside a la formación de cada uno de sus fragmentos, y en la construcción de una nueva lógica. Este proceso de producción-destrucción tiende a reflejar las relaciones de poder existentes en las formas culturales originales (es decir entre grupos sociales que las apoyan) y es por ello por lo que la *subjetividad barroca* favorece aquel mestizaje en el cual las relaciones de poder son remplazadas por una autoridad

¹⁵⁴ Como plantea Tzvetan Todorov acerca del expansionismo occidental a partir de la conquista de América: "Europa occidental se ha esforzado por asimilar al otro, por hacer desaparecer su alteridad exterior, y en gran medida lo ha logrado. Su modo de vida y sus valores se han extendido por el mundo entero." Todorov, Tzvetan. *La conquista de América*. D.F. México. Ed. S. XXI. 294p.

compartida (una autoridad mestiza). América Latina ha logrado ser un suelo particularmente fértil para el mestizaje, y la región es uno de los terrenos más importantes para construir una *subjetividad barroca*.¹⁵⁵

En el saber popular de los rumberos, el *hilo conductor* congo bantu fue su alma rectora dentro de su proceso de configuración. Una expresión que se va transformando de la mano de sus ejecutantes, de la vida rural a la vida urbana, siempre fiel para quienes la elaboran.

De esta manera, esta expresión estética popular, mestiza pero afro, por medio de la música, con sus instrumentos de percusión y prácticas corales (como la mayoría de la música de descendencia africana en el Caribe), por medio de las danzas que acompañaban en el quehacer cotidiano del cubano, expresa la alegría y libertad del esclavo liberado así como la creatividad que puede por fin recrear la tradición. En este complejo rumbero se manifiesta la libertad al momento de ejecutarla, bailarla o escucharla. Y es que es justo esa naturaleza liberadora de la estética, del arte, la que llena al hombre de vitalidad, a pesar de las condiciones económicas en las que este se encuentre. José Yvars retoma este concepto de arte en su prólogo a la *Dimensión Estética* de Herbert Marcuse. "Marcuse concede al arte una significación propia desde el momento en que representa la oposición a las fuerzas represivas de la sociedad. A través del arte se perfila todavía *la imagen del hombre como sujeto libre que dadas las condiciones de la alineación sólo puede expresar su libertad en calidad de negación de esa alienación*."¹⁵⁶

El debate teórico en un principio ubicó a la Rumba como una expresión mestiza, un tanto alejada del amplio crisol afro en Cuba, porque lo que en realidad preocupaba a los primeros estudiosos de la cultura afrocubana era que se tuviese como punto de referencia a la Rumba como comparsa de cabaret y que se siguiera teniendo en muy mala estima la llamada *brujería africana*, en donde estaban depositadas las raíces del aporte africano en Cuba. ,

¹⁵⁵ Dos Santos, Boaventura. *Epistemología del Sur*. D.F. México. Ed. Siglo XXI- CLACSO. 246p.

¹⁵⁶ Yvars, Francisco. Introducción a *La dimensión estética*. de Marcuse Herbert. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid España. 2007. p 28-29.

Sin embargo, en los bagajes culturales de las reconfiguraciones sociales, el mestizo no puede negar al africano por más que lo intente, pues en su búsqueda de autenticidad sale a flote del *barracón de la historia*. Sobre esta cuestión, Manuel Zapata nos comenta: "El ámbito individual de estos prejuicios se manifiestan en un doble maniqueísmo: se acepta lo negro como un fenómeno extraepidérmico que no contamina el propio color y la sangre europea, o se asume la posición más hipócrita del paternalismo con la defensa y la exaltación del arte apodado por el pobre y mísero esclavo negro. Pero si Europeo no puede deshacerse de la negritud cultural, mucho menos los pueblos de América, cuya africanidad se encuentra en la propia mixtura genética. El problema para el mestizo americano es vital; la identificación negra es imprescindible para su plena autenticidad."¹⁵⁷

Muchas veces, el rumbero también es creyente de alguna religión afrocubana, dado la extracción humilde de los mismos y las estrechas relaciones de ésta con el desarrollo de las costumbres sacras en los barrios populares y rurales de Cuba.

Como quiera que sea, la música es el vehículo de la religión afroamericana y le ayuda a su desarrollo y manifestación, sobre todo en las festividades profanas, que siempre son en colectividad. Es en esos momentos cuando ambas, la música y la religión, se relacionan y donde el tiempo se desenvuelve de la misma manera en ambas; esta confluencia también sucede en el seno de los portadores de la tradición rumbera para con las religiones del palo mayombe o de la regla de ocha.

Este *tiempo aparte* es singularmente llevado por la música, como nos comenta Antonio García de León en su texto *El instante detenido en torno a las tesis de la historia de Walter Benjamin*. "La música promete el flotamiento eterno del tiempo. A diferencia del lenguaje, cuyas palabras arremeten y acusan sin piedad, la música aplaza la decisión de explicarse, de juzgar o de dominar. La música está pues marcada por la nostalgia del instante que se sabe perdido a partir del acabamiento de cada nota. Y como en la música el hilo de la liberación actúa en la noche de la historia de

¹⁵⁷ Zapata, Manuel. *Negritud, Identidad y Mestizaje*. En *Por los senderos de sus ancestros*, textos escogidos. Bogotá, Colombia. Biblioteca de literatura afrocolombiana tomo XVIII. 296p.

una manera invisible e imperceptiblemente, en provecho de otra historia y otro tiempo.”¹⁵⁸

Esto sucede al sonar la clave, la guataca, el güiro y el diálogo entre la tumbadora y el tres dos, así como la labor solista del quinto, la diana que marca la tonalidad en que se va a ejecutar la pieza – que puede ser tanto tradicional como de la propia invención popular.

El primer momento de la Rumba es cuando el cantante, a una voz o en dueto, menciona la temática de la historia, a manera narrativa, generalmente sobre una experiencia personal que se puede enmarcar en diversas situaciones de la vida cotidiana de un cubano; muchas veces manejando un nivel poético, descriptivo, directo y, por supuesto, muchas veces de manera profundamente artística.

La segunda parte de la Rumba, cuando el coro responsarial actúa, a manera de estribillo, es el momento en el que este tiempo definitivamente traspasa a otra temporalidad, gracias a la desenfadada improvisación del solista y la efervescencia de los bailarines, quienes en pleno cortejo del vacunao elaboran un tiempo colectivo donde la temporalidad cotidiana (que puede transcurrir de 5 a 15 minutos, en una *Rumba normal* promedio por así decirlo) es trascendida a otra donde el tiempo se suspende, pues en dicho momento nadie se preocupa por medirlo. Este tipo de enfoque sobre la temporalidad colectiva permite aceptar su continuo desenvolvimiento, a pesar de las coyunturas circunstanciales.

En realidad, lo mismo ocurre en un toque de tambor bata que en una Rumba, donde los tamboreros, bailarines y la sección coral construyen conjuntamente la fiesta intemporal, ya sea para el santo, en el primer caso, o por mero divertimento personal y colectivo, en el segundo.

De generación en generación, la Rumba se cultiva entre gente de todas las edades, sin distinguir géneros, entre hombres y mujeres, sin excluir por razas, entre blancos y negros; abre entonces un espacio/tiempo en el que todos se expresan en ella, tal y como lo narra el documental: *¿Cuándo la rumba nos conoció?*¹⁵⁹ En él, un

¹⁵⁸ García de León, Antonio. *El instante detenido*. En *La mirada del ángel, en torno a las tesis de la historia de Walter Benjamin*. Echeverría Bolívar comp. Mex. D.F. Ed. ERA- UNAM. 2005. p 112.

¹⁵⁹ Hernández, Carlos y Galarza, Humberto, *Cuando la Rumba nos conoció*. México D.F. México D.F. Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora. 1998. 28 min

habanero de avanzada edad le contesta al documentalista que la Rumba ya estaba allí antes de que él llegara; el fue el que conoció a la Rumba, como parte de su tradición, de su historia, de su identidad.

Y, como hemos venido mencionando, se cultiva de manera familiar o popularmente, y como buena manifestación urbana, callejeramente. Los Rumberos de Cuba, algunos nacidos en la primera mitad del siglo XX –como Aspirina y Maximino, por ejemplo- hablan sobre su aprendizaje de la Rumba en los siguientes términos¹⁶⁰:

“Un rumbero bueno no se consigue en ninguna universidad, ni en ninguna escuela”

“Desde que nací, desde que abrí los ojos fue lo primero que vi” (Miguel Aspirina)

“Lo aprendí de niño, es una cosa que viene ya, consanguínea, familiarmente” (Yosvany)

“Yo soy rumbero desde que nací” (Maximino)

“Lo aprendí en la calle, no pasé escuela no pasé ná” (Cusito)

En los años coloniales y poscoloniales se discriminaba a las manifestaciones autóctonas, por ser de fuerte influencia afro y por gestarse en un ambiente “vicioso, vulgar e impúdico” –según el decir de las buenas conciencias clasistas. Por ello no se quiso apoyar a las manifestaciones autóctonas mientras se promovía la cultura de masas norteamericana.

Pese a que durante mucho tiempo no se investigó ni narró sobre la Rumba cubana, a que no se escribió sobre ella ni, mucho menos, se grabaron sus manifestaciones, perdiéndose así testimonios y creaciones de aquellos años fundadores y configuradores del complejo de rumba, la Rumba subsistió. Fue únicamente la misma Rumba, su práctica y tradición viva, el vehículo de conservación no solo de la tradición sino de aquellos importantes personajes que aparecieron en aquellos momentos y que hoy son recordados, a pesar del tiempo transcurrido, como Malanga, María la O y Roncona.

¹⁶⁰ Documental *Habana De Mi corazón*. Los Rumberos De Cuba. Estudios de Grabación y Edición Musical. EGREM. La Habana. Cuba. 2006.

El silencio oficial sobre la Rumba cubana y sus constantes persecuciones y prohibiciones de parte de las autoridades coloniales y republicanas, nos remite a un pasado derrotado. Pero su persistencia popular, nos habla de un proceso de resistencia y lucha que no ha terminado. En ese sentido, es posible acercarse a las Tesis sobre la Historia de Walter Benjamin y la función del historiador crítico que hace *historia a contrapelo*: "la tarea del historiador crítico consiste también en reivindicar y rescatar a todos esos pasados vencidos que, a pesar de haber sido derrotados, continúan vivos y actuantes, determinando una parte muy importante de la historia, subterránea y reprimida pero presente dentro del devenir histórico. Pasados derrotados y reprimidos, que a pesar de haber sido provisionalmente excluidos de las líneas dominantes de la historia permanecen sin embargo constantemente agazapados a la espera de la próxima batalla."¹⁶¹

A pesar de la negación, exclusión o segregación cultural de la Rumba cubana, pese a agitada y muchas veces peligrosa vida nocturna, los rumberos fundadores y su descendencia eran –y son–, como plantea Sara Gómez, los exponentes del *arte natural* del barrio, como muchas veces lo demostraban, tanto a los suyos como a la sociedad en general; ellos no necesitaban grandes medios materiales para destacar dentro de la Rumba cubana: "aunque fuesen de un ámbito de vicio y corrupción, ellos eran el arte natural, *los diamantes sin pulir* como cuentan le dijo Chano Pozo a Sabino Canto cuando lo conoció, ni bien vestido ni calzado como acostumbraba, pero cuando cruzó el mostrador de su barcito, le demostró a Chano y sus amigos muy elegantes todos, que el mejor bailando columbia era él"¹⁶²

Justamente por ser cultura negada que se afirma y gana espacios, por ser un indiscutible producto estético de los oprimidos que es capaz de ganar el reconocimiento popular y de los más grandes músicos de todas las culturas, porque la Rumba cubana todavía es vital resistencia cultural y marca identitaria, me parece importante estudiar una expresión cultural tan importante, de las muchas surgidas en América Latina, que prueba la fuerte permanencia africana en la cultura cubana actual.

Es claro, entonces, que cuando la gran mayoría de la población original de la *isla mayor* fue disminuida, la cultura africana llenó ese espacio popular con toda su fuertísima carga cultural. Es por ello que las Antillas han influenciado siempre al resto

¹⁶¹ Aguirre Rojas. *La Historia vista a contrapelo*. En *La mirada del ángel, en torno a las tesis de la historia de Walter Benjamin*. Echeverría Bolívar comp. Mex. D.F. Ed. ERA- UNAM. 2005. p 134.

¹⁶² Gómez, Sara. *La Rumba*. En *Cuba*. Revista Mensual. La Habana.Cuba. #32. Año 11. 1964. p 58-67.

del continente e, incluso, mucho del carácter del *latino* desde el siglo pasado, se asocia habitualmente con la música caribeña, la cual tiene como una de sus influencias más importantes, pero menos reconocidas, a la Rumba cubana.

Lo cierto es que las clases populares siempre han sido dominadas negando sus expresiones estéticas propias. En un primer momento, se marginan sus elementos culturales propios, para después *maquillarlos* y adecuarlos a las necesidades mercantilistas del mercado estético y artístico. Este vaivén entre repudio inicial y luego aceptación y despojo los productos culturales de las clases dominadas, en particular para música latinoamericana popular durante el siglo XX, es ejemplificado con el caso colombiano, que muestra muchas similitudes con las comunidades afrodescendientes cubanas. Sobre esta cuestión y el movimiento de inclusión y exclusión, nos advierte Manuel Zapata: "Entendemos los términos marginamiento y marginalidad en el doble sentido de confinamiento geográfico y en de exclusión de la comunidad negra del usufructo igualitario de oportunidades socioculturales. Las distinciones se hacen necesarias, pues la endoculturación étnica y cultural de que hablaremos revela que en Colombia la presencia africana implica un doble fenómeno.

- a) La plena integración del negro a los procesos de la cultura colombiana, hecho que reclamamos como parte esencial de nuestra identidad nacional.
- b) Debido a los fenómenos socioculturales derivados del pasado esclavista, el negro ocupa una posición de discriminado frente a los derechos que consagra la Constitución Nacional a todos los ciudadanos, cualquiera sea su identidad racial.¹⁶³

Así pues, la importancia social de este estudio reside en el hecho de que a pesar de condiciones tan adversas e inhumanas como la esclavitud o la sobre-explotación del capitalismo dependiente latinoamericano, pueden florecer en el seno de la gente humilde y oprimida expresiones culturales y estéticas avanzadas, altamente refinadas en cuanto a su simbolismo, creatividad, complejidad, mientras que existan, como en este caso, sólidos referentes culturales para apoyarse.

Esto quiere decir que es posible que la expresión popular logre romper con los prejuicios e, incluso, terminar siendo un referente para la identidad nacional que ha sido estigmatizada en el extranjero o en el propio país. Y es que es con lo popular con lo que más nos identificamos. Por eso, expresiones afro, indígenas o mestizas, que

¹⁶³ Zapata, Manuel. *Indios y Negros en la Sociedad Colonial*. 344- 345 p.

fueron primero *satanizadas*, terminan siendo deformadas y adaptadas a las necesidades de los estereotipos occidentales y los requerimientos del mercado, que puede mercantilizar todo. Pese a ello, estas expresiones estéticas, como la Rumba cubana, conservan su carga de resistencia e identidad alternativa, de distanciamiento con la identidad y la cultura homogenizadora hegemónica.

En ese sentido, Roger Bastide nos habla sobre la fuerte influencia en la sociedad de estas reconfiguraciones sonoras y culturales afroamericanas: "Al integrarse en la vida urbana, el descendiente de africano aportó sus elementos culturales distintivos, sus ritmos, sus coreografías, sus mimos- pero también aceptó las danzas europeas bailandolas a su manera; aceptó las melodías europeas adaptandolas a su origen étnico... a través de los estereotipos, los prejuicios y la lucha de razas en el mercado del trabajo, se estableció un consenso entre blancos y negros para asociar estas músicas, estas danzas con aportes auténticamente africanos. Primero para desvalorizarlas, sin duda; pero luego –cuando aparecen las ideologías nacionalistas y antieuropeas en América- para recuperarlas en todas partes, sobre todo a partir de la segunda Guerra mundial."¹⁶⁴

De esta manera, la Capoeira, el Reggae, la Rumba, el Blues, el Son y el número de expresiones musicales afro y mestizas que recorren a nuestra América aportan raíz y cultura alternativa a la dominante a nuestros pueblos, así como la posibilidad de un pleno desarrollo individual y colectivo donde gente de todos los estratos sociales y étnicos puede convivir de manera armónica.

Por consiguiente, las músicas afroamericanas sacras¹⁶⁵ mantienen viva la tradición y elaboran metafísicamente la conexión supraterrrenal con sus dioses. En cambio, la Rumba Cubana se ubica en un vaivén entre estos dos momentos de la música popular: el sagrado y el profano, dejando perfectamente en claro que es una importante manifestación cultural que nos deja vislumbrar claramente los múltiples

¹⁶⁴ Bastide, Roger. *Continuidad y Discontinuidad de las sociedades y culturas afroamericanas*. En *Textos en diáspora, Antología sobre afrodescendientes en América*. Cunin, Elisabeth . México D.F. Ed. INAH. Colección Africanía. p-182

¹⁶⁵ Como son las referentes para el Vudú Haitiano, el *Chugu- Dugú* Garifuna –afrocentroamericanos-, *Palo* Dominicano y Venezolano, *Yambalú* Colombiano, *Candomblé*, *Macumba* y *Umbanda* Brasileños, *Changó* Trinitario.

componentes étnicos de nuestra América, que hoy se abren paso frente a la herencia colonial de racismo y menosprecio.¹⁶⁶

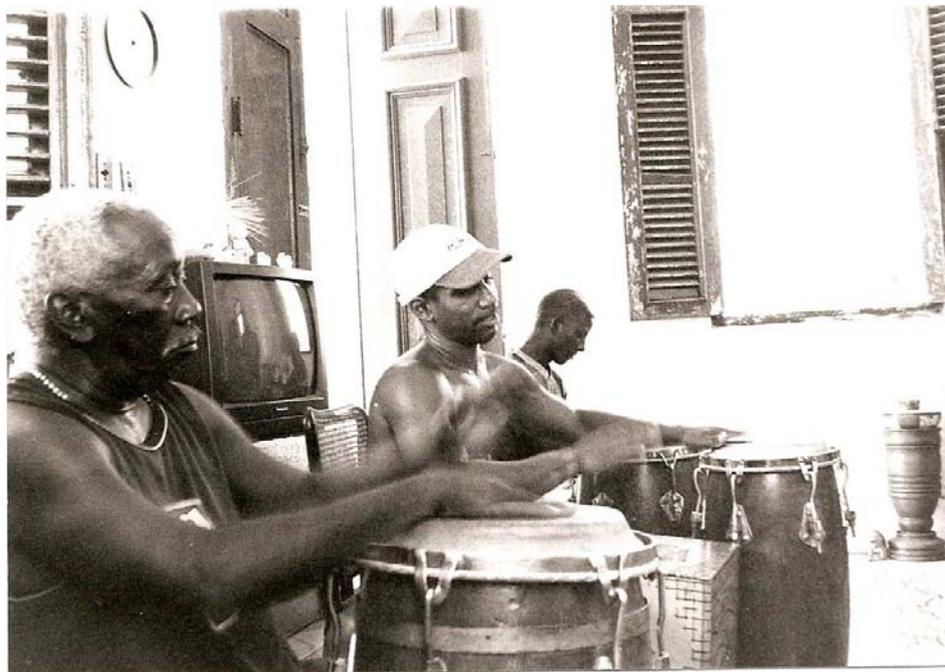


Fig. 1. "Rumberos de Cuba". Reparto de Santo Suárez, La Habana Cuba 2007. Foto Daniela Quintanar.

¹⁶⁶Carlos Lenkersdorf nos deja claro que no solo no sabemos escuchar como sociedad occidental, sino que seguimos permitiendo el discriminarnos entre nosotros: "Los indios son considerados como obstáculos, así también los afroamericanos, campesinos y pobres. Se desalojan, se les quita la tierra, los desaparecen a pesar de proclamar la interculturalidad que no se practica". Lenkersdorf, Carlos. *Aprender a Escuchar*. D.F. México. Ed. Plaza y Valdés. 100 p.



Fig 2. Postal Del Día de reyes, Carnaval de la Habana Siglo XIX.

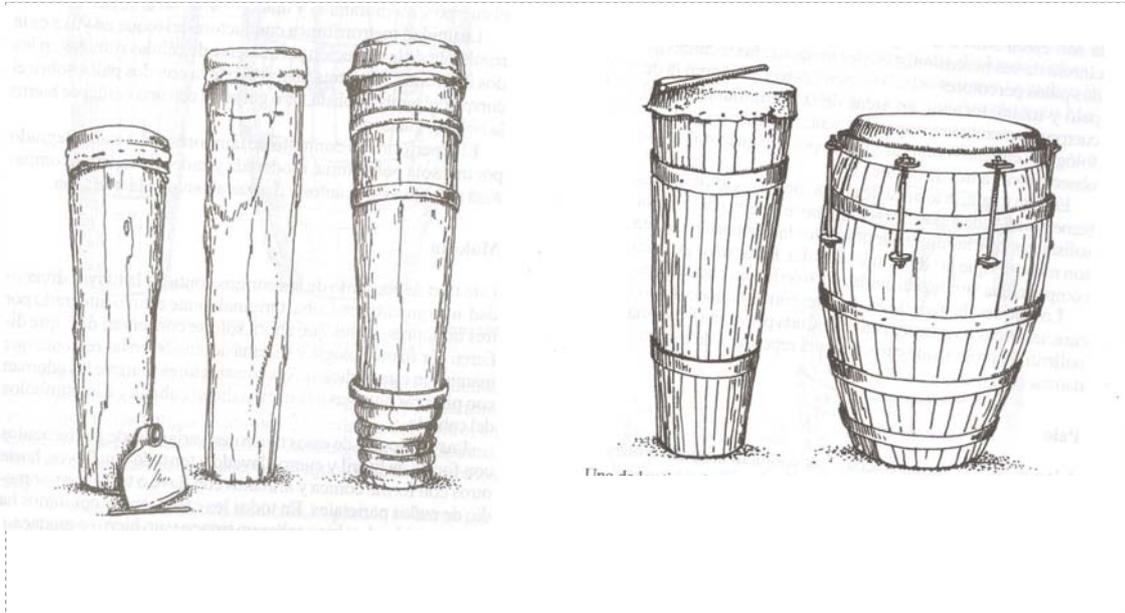


Fig. 3. Tambores de Yuka Y Makuta¹⁶⁷



Fig. 4. Giovanni Díaz, Tumbador, Claves y Cajón. Reparto de Santo Suárez, La Habana Cuba 2007. Foto. Jonás Lund Rdz.

¹⁶⁷ Ilustración tomada del libro *La percusión en la música cubana*. Neria, Lino. *Op Cit.*



Fig. 5. Bailador, La Habana 1937.

Bibliografía

Alpizar, Ralph. *Santería Cubana, mito y realidad*. Ed. Martínez Roca. Madrid. España. 2004.

Aguirre, Rojas. *La Historia vista a contrapelo*. En *La mirada del ángel, en torno a las tesis de la historia de Walter Benjamin*. Echeverría Bolívar comp. Mex. D.F. Ed. ERA-UNAM. 2005. p 134.

Arce, Arisel y Ferrer, Armando. *El Mundo de los Orishas*. La Habana. Cuba. Ed. José Martí. 2005.

Balogun, Olga. Forma y expresión en las artes africanas. En: Introducción a la cultura africana, aspectos generales. Ed. Serbal- UNESCO. 1982.

Barret, Miguel. *La cultura que generó el mundo del azúcar*, en *Presencia africana en el caribe*. Martínez Luz Ma. coord. Mex. D.F. Ed. CONACULTA. 1995.

Biografía de un Cimarrón. La Habana. Cuba. Ed. Letras Cubanas. 2006.

Bastide, Roger. *Las Américas Negras*. Barcelona. España. Ed. Alianza. 1996.

Continuidad y Discontinuidad de las sociedades y culturas afroamericanas. En *Textos en diáspora, Antología sobre afrodesendientes en América*. Cunin, Elisabeth . Mex. D.F. Ed. INAH. Colección Africanía. 2008.

Bartok, Bela. *Escritos sobre música popular*. Mex. D.F. Ed. S XXI. 1996.

Bertaux, Pierre. *África. Desde la prehistoria hasta los estados modernos*. Mex. D.F. Ed. S XXI. 2006.

Berner, Gerard. *Angola, mito y realidad de su colonización*. Mex. D.F. Ed. Siglo XXI. 1980.

Bennassar, Bartolome. *Historia de los españoles*. Barcelona España. Ed. Critica. 1998.

Bolívar, Natalia y López, Mario. *Santa Bárbara- Changó. ¿Sincretismo religioso?* La Habana. Cuba. Ed. José Martí. 1995.

Cabrera, Lydia. *El Monte*. La Habana Cuba. Ed. Ciencias Sociales. 2006.

- Cardoso Ruíz, Patricio. *Cuba: Historia, Nación y Cultura*. Mex. D.F. Ed. UAEM. 2003.
- Castañeda, Yolany y Basal, Alain. *Religión e identidad. De un grupo de paleros se trata* en Quezada Nohemí comp. *México-Cuba, religiosidad cultural*. Mex. D.F. Ed. Plaza y Valdés - Inst. Inv. Antropológicas.UNAM. 2004.
- Carpentier, Alejo *La Música Cubana*. Mex.D.F. Ed. FCE. 1968.
- Cavalcanti, Cristina. "El movimiento rastafari en Jamaica". En *África en América*. Mex. D.F. Ed. Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo. 1982.
- Del Carmen, Mestas, *Pasión de Rumbero*, Ed. María Puvil Libros, Barcelona. España, 1995.
- Dos Santos, Boaventura. *Epistemología del Sur*. D.F. Mex. D.F. Ed. Siglo XXI- CLACSO. 2010.
- Echeverría, Bolívar comp. *La mirada del ángel, en torno a las tesis de la historia de Walter Benjamin*. Mex. D.F. Ed. ERA- UNAM. 2005.
- Eisenhofer, Stefan. *Arte Africano*. Madrid. España. Ed. Taschen. 2010.
- Eliade, Mircea. *Tratado de Historia de las religiones*. Mex. D.F. Ed ERA. 1979.
- Franco, José. *Afroamerica*. La Habana. Cuba. Ed. Ciencias Sociales.1961.
- Fuentes, Guerra Jesús y Schwegler, Armin. *Lengua y ritos del Palo Monte Mayombe*. Madrid.España. Ed. Iberoamericana.2005.
- Cultos Afrocubanos. Un estudio lingüístico*. La Habana. Cuba. Ed. Ciencias Sociales. 1995.
- Franco, José. *Afroamerica*. La Habana.Ed. Ciencias Sociales. 1961.
- García de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos*. Ed. S. XXI. Mex. DF.2002.
- Fandango, El ritual jarocho a través de los siglos*. México. Ed. Sotavento. 2009.
- Gómez, Sara. *La Rumba*. En *Cuba*. Revista Mensual. #32. La Habana.Cuba. Año 11. 1964.

- Guillen, Nicolás *Songoro Cosongoro*, en *Obra Poética*. La Habana. Cuba. Ed. Letras Cubanas. 1980.
- Heriberto, Feraudy. *De la Africanía en Cuba al Ifaísmo*. La Habana. Cuba. Ed. Ciencias Sociales. 2005.
- Helene, Gustavo. *América Latina III. De la independencia a la segunda guerra mundial*. Mex. D.F. Ed. Siglo XXI. 1990.
- Jahn, Janheinz. *Muntu: Las culturas neoafricanas*. Mex. D. F. Ed. FCE.1963.
- Laymaire, Isabelle. *La música cubana*. Barcelona. España. Ed. Océano. 2003.
- Lenkersdof, Carlos. *Aprender a Escuchar*. D.F. México. Ed. Plaza y Valdés. p 100.
- Le Riverend Brusoe, Julio. *La Habana, espacio y cultura*. Madrid.España. Ed. MAPFRE. 1992.
- López de Jesús, Lara Ivette. *Encuentros sincopados*. Mex.D.F. Ed. S.XXI.-Gobierno del edo. De Q.R.. 2003.
- Mellafe, Rolando. *Breve historia de la esclavitud en A.L.* Mex. D. F. Ed. SEP 70´s. 1973.
- Montiel, Luz María. *Afroamerica: La ruta del esclavo*. Mex. DF. Ed. UNAM. 2005.
- Neira, Lino. *La percusión en la música cubana*. Ed. Ciencias Sociales. La Habana. Cuba.2005.
- Orovio, Helio. *La música folklórica, popular y del teatro bufo*. La Habana. Cuba. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1982.
- Ortiz, Fernando. *La Africanía de la música folklórica cubana*. La Habana. Cuba. Ed. Letras Cubanas. 2001.
- Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana Cuba. Ed. Ciencias Sociales. 1991
- Los Negros esclavos*. La Habana. Cuba. Ed. Ciencias Sociales. 1971.
- Étnia y sociedad*. La Habana Cuba. Ed. Ciencias Sociales. 1993.

Bailes y cantos de los negros en Cuba. . La Habana Cuba. Ed. Ciencias Sociales 1972.

Pérez, Rolando. *La Binarización de los ritmos ternarios de África en América Latina.* Vedado. Cuba Ed. Casa de las Américas.. 1982.

Philip, Pasmanick. *Décima y rumba: formalismo ibérico en el corazón del cantar afro-cubano.* En Latin American Music Review. Vol 18. Univ Texas Press. EUA. 1997.

Reid, George. *Afrolatinoamerica". 1800-2000.* Barcelona. España. Editorial Iberoamericana. 2007.

Ruíz, Manuel y Millan, José. *Carnaval: Barrio y Tradición.* En la revista *Del Caribe* #22. Santiago de Cuba, Cuba, 1994.

Riveiro, Darcy. *Configuraciones.* Mex.D. F. Ed. SEP 70's. 1972.

Martínez, Raúl. *La rumba, en la provincia de Matanzas.* Publicado en: *Boletín de Música* (Casa de las Américas, La Habana), número 65, julio-agosto de 1977.

Para el alma divertir. La Habana. Cuba. Ed. Letras Cubanas. 2004.

Melgar, Ricardo y González, José Luis. *Los Combates por la Identidad.* Mex. D.F. Ed. Dabar. 2005.

Orovio Helio. *Música por el Caribe.* Santiago. Cuba. Ed. Oriente. 2007.

Pasmanick, Philip. *Décima y rumba: formalismo ibérico en el corazón del cantar afro-cubano.* En Latin American Music Review. Vol 18. Univ Texas Press. EUA. 1997.

Pollak Eltz, Angelina. *El aporte negro a la cultura venezolana.* En *Presencia africana en Sudamerica.* Mex. D.F. Ed. CONACULTA. 2004.

Pierre, Gerard. *El Pensamiento sociopolítico moderno en el Caribe.* Mex. D.F. Ed. F.C.E.

Quintero, Ángel. *Salsa, Sabor y Control.* Mex. D.F. Ed. SXXI. 2005.

Scott, James. *Los dominados y el arte de la resistencia.* Mex. D.F. Ed. ERA. 2004.

Scott, Rebeca. *La emancipación de los esclavos en Cuba*. Ed. FCE. Mex. DF. 1989.

Thompson, Alvin. *Huida a la Libertad*. Méx. D.F. Ed. SXXI. Univ. De QuintanaRoo. México. 2005

Todorov, Tzventan. *La conquista de América*. Mex. D.F. Ed. S. XXI. 2010.

Urfé, Odolio. *La música y la danza en Cuba*. En *África en América Latina*. Moreno Manuel, relator. Mex.D.F. Ed. S XXI-UNESCO. 1996.

Varela Hilda. *Cultura y Resistencia Cultural*. Mex. D.F.Ed. El caballito- SEP. 1985.

Williams, Erick. *Capitalismo y Esclavitud*. Buenos Aires. Argentina.Ed. Siglo XX. 1973.

Yvars, Francisco. Introducción a *La dimensión estética*. de Marcuse Herbert. Madrid. España. Ed. Biblioteca Nueva. 2007. p 28-29.

Zapata, Manuel. *Negritud, Identidad y Mestizaje*. En *Por los senderos de sus ancestros*, textos escogidos. Bogotá. Colombia. Biblioteca de literatura afrocolombiana tomo XVIII.

Videografía:

Hernández Carlos y Galarza Humberto, *Cuando la Rumba nos conoció*. Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora. México D.F. 1998. 28 min

Documental *Habana De Mi corazón*. Los Rumberos De Cuba. EGREM. Habana Cuba. 2006.

Internet:

www.esquinadelarumba.blogspot.com