



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**



FACULTAD DE MÚSICA

Rituales sonoros de la Santería en la Ciudad de México: Una mirada desde el
Performance.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ETNOMUSICOLOGÍA

PRESENTA:

ROCÍO BASURTO ROBLEDO

DIRECTOR DE TESIS:

DR. CARLOS RUIZ RODRÍGUEZ

CIUDAD DE MÉXICO

2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Dedicatoria.

Con profundo amor y admiración, dedico este trabajo a mis padres, quienes me han dado su apoyo invaluable en todo momento. Su amor, confianza, esfuerzo, comprensión, su gran generosidad, entusiasmo, su sabiduría y el gran interés que tienen en lo que hago y me gusta, ha sido fundamental en mi vida.

A mis abuelas, mujeres maravillosas: a María, por sus enseñanzas, su cariño, por los gratos recuerdos que tengo de mi infancia con ella, por dejar la huella de su existencia para siempre en mí; a Socorro, por todo su cariño y consentimiento, por creer incondicionalmente en mí, por ser tan alegre, cálida y por disfrutar de las pequeñas cosas.

A mi hermosa hermana Abril, por su amor, su apoyo, su interés constante en mí, por su paciencia, su confianza, su ánimo, por todo que hemos compartido y vivido juntas.

A mi adorado sobrino Enzo, que ha traído una alegría inmensa a la familia.

A mi tía Lupe y a mi tía Betty, por estar siempre pendientes de mí, por cuidarme y consentirme. A toda mi familia: los Basurto, los Robledo, los Rostan Ochoa, los Ceja González, gracias a todos por ser parte fundamental de mi vida.

A Raúl, gracias por tu cariño, por tu apoyo, por las enseñanzas, por los momentos juntos, por tu constancia, tu paciencia, por aguantarme, por esa franqueza tuya. Gracias por ayudarme a construir este trabajo y a reflexionar sobre el mismo.

A mis amigos, por su apoyo incondicional, su cariño, constancia, por aguantar mi forma de ser. A Laura, por la complicidad y confianza que tenemos, por estar siempre al pendiente de mí, por las décadas que tenemos de ser amigas. A Inés -tremenda mujer-, gracias por tu generosidad, tu entusiasmo, tu fortaleza y por esas locas y memorables vivencias. A Ana, por tu entusiasmo, tu talento, tu creatividad. A América, por la confianza y los consejos. A Marcela, por lo dado y por la confianza. A Marifer, gracias por tu apoyo y entusiasmo. A Esteban y a Luis, por las enseñanzas y por despertar un tipo de consciencia en mí.

Agradecimientos

Al Dr. Carlos Ruíz Rodríguez, por su apoyo, su tiempo, su confianza y entusiasmo. Por la calidez de su trato y su generosidad.

A mis sinodales, Dra. Lizette Alegre, Mtra. Alejandra Cragnolini, Dr. Roberto Campos y Mtro. Camilo Camacho, por su atenta lectura, por su tiempo y sus enriquecedores comentarios.

Gracias a mi asesor y a mis sinodales no solamente por su compromiso con este trabajo, sino con el esfuerzo, entusiasmo y apoyo que tienen con los alumnos, por la pasión que transmiten y que inspira a muchos. Quiero reconocer, además, a los profesores que han sido parte importantísima de mi formación: Dr. Rolando Pérez Fernández, Dr. Gonzalo Camacho Díaz, Mtra. Abeyamí Ortega, Mtro. Guillermo Contreras, Mtro. Ariel Waller, Mtra. Eva Medina Amezcua, Mtro. Rodrigo Hernández y el Dr. Jorge David García.

A mis compañeros de la Facultad de Música, por aprender juntos y por compartir experiencias, intereses y visiones.

A los miembros de la comunidad de la santería en la Ciudad de México, quienes me han permitido asomarse al fascinante universo de sus prácticas, especialmente a los músicos: Raúl Sánchez, Marco Cornejo, Martín Bursztein, Dionisio Alzaga, Diego Alcázar, Francisco “El Chapu”, Omar “El Lento”, Christopher “El Patas”, Vladimir y Nereo. Gracias al Babalawo Pedro Valadez, por abrirme las puertas de su casa y compartir su experiencia, a Mary y Vanessa por permitirme hacer registros de las ceremonias.

Muchas gracias a Manolo Vázquez por sus maravillosas clases de danza afrocubana y por interesarse en mi investigación y vincularme con la comunidad de músicos de los *Tambores*. Agradezco mucho a Arim Quinto y Arenio Martínez por mostrarme otra dimensión de la música en la santería.

Contenido

INTRODUCCIÓN.	1
1. La religión yoruba y la santería. Explorando sus trayectorias identitarias.	1
Mapa. 1 Distribución geográfica del pueblo yoruba.....	2
1.1. Los Imperios del Golfo de Benín: su vinculación con el tráfico de esclavos transatlántico y los pueblos yorubas.	4
1.2. Yoruba y lucumí: etnia, lengua y religión.	10
1.3. La lengua yoruba.	15
1.3.1. Adaptaciones de la lengua yoruba: Lucumí y Afro cubano.	20
1.4. Fundamentos básicos de la religión yoruba en África.	22
1.5. Transculturación de la religión yoruba en Cuba: Elementos principales del complejo religioso de la santería.	25
2. Prácticas musicales yorubas.	38
2.1. Música yoruba en África.	39
2.1.1. Dotaciones instrumentales: descripciones organológicas y técnicas de ejecución.	40
2.2. Expresiones musicales de origen yoruba en Cuba.	47
2.2.1. Dotaciones instrumentales: descripciones organológicas y técnicas de ejecución.	49
2.2.2. Repertorios: Contexto y ocasiones de ejecución, funciones musicales y funciones simbólico-sociales.	56
3. La santería en la México.	65
3.1. Procesos de incorporación de la santería en México: Redes de circulación de la santería y estrategias de adopción.	67
3.2. Conociendo a los integrantes de la santería en la Ciudad de México.	73
3.3. Primeros escenarios del tambor batá: La exotización desde el Cine.	77
3.4. El papel del tambor batá en la práctica de la santería en la Ciudad de México.	84
4. Las <i>personas musicales</i> de la santería en la Ciudad de México. Un análisis de las identidades performadas en la ceremonia del Tambor.	87
4.1. La teoría de la persona musical.	88
4.1.1. Marcos.	93

4.1.1.1. Marcos primarios: marcos naturales, marcos sociales y actos instrumentales no transformados.....	94
4.1.1.2. Cifrados, transformaciones y laminaciones.....	95
4.1.1.3. Convenciones.....	97
4.1.1.4. Re-cifrado.....	98
4.1.2. Frentes.....	99
4.1.2.1. Signos fijos y móviles.....	100
4.1.2.2. Emotividad y personas idiosincrásicas.....	101
4.2. Identificando a los <i>performers</i> : Población de estudio.....	102
4.3. Aterrizando los conceptos: La ceremonia del <i>Tambor</i> como el escenario.....	105
4.4. Las <i>personas musicales</i> del <i>Tambor</i> : Estrategias performativas para la construcción de identidad.....	120
4.4.1. Imaginarios, competencias y tensiones en torno a las <i>personas musicales</i>	127
4.4.2. Negociando las identidades.....	135
5. Reflexiones finales.....	140
6. Fuentes.....	145
Imágenes.....	159
Imagen 2. Detalle del tambor <i>omele meta</i> . Fuente: http://www.lagbaja.com/drums/bata.php	159
Imagen 8. Marco Cornejo, músico mexicano tocando el itótele.....	164
Imagen 11. Diego Alcázar, músico mexicano tocando el itótele.....	167
Imagen 14. Un babalawo y su <i>ahijado</i> haciendo <i>foribale</i> a un orisha masculino.....	170
Imagen 15. <i>Omolorisha</i> haciendo <i>foribale</i> a Oshún.....	171

INTRODUCCIÓN.

Este trabajo es resultado de un interés latente que he tenido por las prácticas musicales en México ligadas a una tradición cultural que alude a un origen africano. Desde que comencé la carrera de Etnomusicología, me he sentido identificada y atraída por la indagación de los elementos que conforman estos repertorios. Inicialmente, tenía interés por investigar los elementos formales dentro de dichos repertorios que dieran cuenta de estructuras musicales identificables con patrones africanos en la rítmica, en las técnicas de ejecución y en las dinámicas musicales. Esta inquietud, partía de una necesidad de encontrar y justificar la presencia africana en la música tradicional mexicana, sin embargo, a lo largo de la carrera y especialmente durante la búsqueda de un tema de investigación para un proyecto de Tesis, mi mirada se enriqueció y con ella, mis propósitos investigativos.

A pesar de que considero muy importante el análisis de los elementos formales en cualquier repertorio musical y que con ello se puedan decir muchas cosas significativas sobre la sociedad que participa de esta música, me di cuenta de que las estructuras musicales, si bien nos hablan sobre formas de organización social, mental y espiritual de los individuos y de las comunidades en donde éstas se reproducen, hay otros elementos ligados a la ejecución, la expresión y la valoración que se hacen en y desde las expresiones musicales que permiten dar cuenta de los elementos significativos en la vida de la comunidad que las genera y las consume.

Dicha visión cobró más fuerza a partir de la observación que surgió en mis pesquisas documentales y en el trabajo de campo, en donde empecé a explorar las expresiones musicales de la santería que se ‘importaron’ a México, las cuales se vuelven cada vez más demandadas por un público creciente que practica y consume esta religión. En la observación de las ocasiones musicales, me di cuenta que lo relevante en la expresión, valoración y consumo de las mismas, residía en los elementos del performance musical, los que permiten a sus participantes generar y reforzar ciertas identidades por medio de un

consenso que se establece no solamente a partir de los preceptos religiosos, sino que se construye en la intersubjetividad.¹

La santería es una religión que surgió en Cuba a partir de un largo y complejo proceso de transculturación que tiene sus orígenes en los múltiples contactos culturales ocurridos desde la trata esclavista en África Occidental. Éstos se dieron entre los grupos yoruba, diversas etnias africanas y los colonizadores árabes y europeos. Generalmente la santería se define como un sincretismo del culto a los *orishas* de la religión yoruba en identificación e interacción con los santos de la religión católica, sin embargo, en el proceso de desarrollo de la santería se han incorporado diversos elementos de otras culturas, por lo cual resulta un fenómeno complejo que no se puede reducir al sincretismo de dos sistemas de creencias religiosas.

Desde la época colonial, la santería en Cuba fue germinando como una religión en la que se han generado distintas estrategias identitarias de apropiación y cambio de elementos culturales diversos. Al igual que muchas manifestaciones culturales surgidas en un contexto de colonialismo, el contacto intercultural que supuso la santería constituye uno de los factores que ha permitido el desarrollo e influencia de esta doctrina en buena parte del continente americano.

El fenómeno de la santería en México, según Nahayeilli Juárez (2013) se ubica a principios del s. XX, cuando las industrias culturales de la música y del cine fueron importantes mediadoras en las primeras representaciones de la santería en el país. Fue en este ámbito en donde los elementos musicales ligados a la práctica de la santería empezaron a darse a conocer, sin embargo, éstos estaban desligados de su vínculo religioso y eran adaptados a las lógicas de la industria del espectáculo. Esta autora señala que fue a partir de la década de 1990 cuando comenzó una etapa de ‘internacionalización’ de la santería y fue el momento en donde músicos mexicanos empezaron a viajar a Cuba para iniciarse dentro de la religión como parte de su educación en dicha música ritual.

¹ Utilizo esta categoría en el sentido Berger y Luckmann (2003) [1966] expresan como los sentidos que se comparten en la vida cotidiana de la interacción entre los miembros de una comunidad.

Actualmente, la principal actividad musical en la Ciudad de México vinculada a la santería es la ceremonia conocida como *Tambor*². Ésta es dedicada a algún orisha -divinidad de origen yoruba- en particular con un fin de agradecimiento o petición. El ofrecimiento de un *Tambor* constituye un *ebó* o una ceremonia de ofrenda para el orisha y garantiza la continuidad y bienestar de la comunidad o familia religiosa vinculada a la persona que le rinde culto.

El *tambor* que se ofrece tiene que estar consagrado y ser tocado solamente por varones que se hayan *jurado en Añá*.³ El tambor consagrado se conoce como tambor batá *de fundamento*, este conjunto está integrado por tres tambores bimembranófonos en forma cónica: *Iyá*, *itótele* y *okónkolo*, respectivamente. Cada orisha tiene sus ritmos y cantos particulares. Los intérpretes del tambor se identifican como *Omó-Añá* –en donde *omó* significa ‘hijo’ en lengua yoruba y *Añá* es la deidad que habita en los tambores batá, y el cantante que dirige a los tamboreros es el *Akpwón*.

Dicha organización de las jerarquías y elementos principales en la música de la santería, se ha definido desde la práctica de esta religión en Cuba y se ha difundido hacia distintos países en América, incluido México. En el proceso de reelaboración cultural de la santería en la Ciudad de México, se han generado discursos de apropiación y validación con respecto a lo que la música es para la comunidad que la consume. Este fenómeno observado en mi trabajo de campo, me llevó a indagar sobre la dimensión performativa de dicha práctica musical y a explorar la construcción de identidades que se dan en el quehacer musical de la santería en esta ciudad.

En este punto, me parece pertinente aclarar bajo qué supuestos entiendo la identidad, ya que es un término que constituye el punto de partida de esta investigación. En esta tesis, la identidad es concebida por un parte, en términos de Stuart Hall (1996) como

² Distingo ‘*Tambor*’ de ‘tambor’ en la medida en que el primer término se refiere a un evento de carácter festivo-religioso, por lo tanto, inicia con mayúscula y va en cursivas porque su uso tiene un significado distinto al sustantivo ‘tambor’. Por lo tanto, en este texto distinguiré tres estilos para la misma palabra que corresponden a sus diversos significados. *Tambor*, es la ceremonia; *tambor*, es el ensamble de tambor batá –ya que es frecuente que los músicos se refieran al ensamble de ese modo-, y tambor (en redondas) es el sustantivo que identifica a cualquier membranófono de golpe directo.

³ Este orisha es dueño de los *tambores* y vive dentro de ellos. *Jurarse en Añá* es una expresión que se refiere a la ceremonia en donde se le pide permiso a Añá para poder tocar sus tambores.

un proceso cambiante y “nunca terminado”, en donde la noción del ‘yo’ se construye de múltiples maneras a través de discursos y prácticas que no son siempre coherentes. Por otra parte, sigo las ideas de Simon Frith (1996) sobre la música y la identidad, dichos planteamientos establecen que la música ofrece una experiencia que puede vivirse a través de las identidades que se asumen a partir de ésta, en donde la identidad es una manera de tratar a un tipo particular de experiencia. Frith afirma que los grupos sociales consiguen reconocerse a sí mismos como tales por medio de la música, “hacer música no es una forma de expresar ideas, sino de vivirlas” (1996: 187). La participación en la música ofrece la experiencia de *estar en el mundo* y de darle sentido a la existencia. La narrativa funciona como un mecanismo para que los músicos expresen y convenzan a su audiencia -que es siempre participativa- y a ellos mismos, que su papel en el acto musical es relevante.

A partir de dichas nociones sobre identidad, y retomando el planteamiento del contexto en el que se han dado las prácticas musicales asociadas a la santería en la Ciudad de México, surgieron como punto de partida las siguientes interrogantes:

¿Qué elementos definen el contexto de ejecución en el que se performan las identidades musicales dentro de las ceremonias del *Tambor*?

¿Cuáles son las variables que establece la comunidad para construir y legitimar dichas identidades performadas?

¿De qué manera se negocian estas identidades?

Como he señalado, los miembros de la comunidad de la santería en la Ciudad de México, construyen discursos y estrategias que expresan su identidad a partir de los elementos performativos de la práctica musical que se llevan a cabo en la ceremonia del *Tambor*. La enunciación y aceptación de dichos discursos es posible a partir de un consenso sobre los elementos que son deseables en el acto ritual, mismos que se negocian al momento de performarlos. De esta manera, la validación de su práctica religiosa se negocia en gran medida a través de la performatividad de sus expresiones musicales, ya que en ésta se accionan los significados, los valores y los límites de lo que es la identidad de la comunidad santera en la Ciudad de México.

Por lo tanto, los discursos que los músicos expresan ante esta comunidad tienen que ver, por una parte, con lo que ellos buscan mostrar de sí mismos haciendo música, y por otra, con lo que la comunidad demanda de ellos y de su práctica musical. Es en la dimensión performativa de la práctica musical en la santería en donde los músicos performan sus identidades y estas identidades se relacionan con la versión o versiones que quieren dar de sí mismos como músicos y como parte de una comunidad religiosa.

Esta tesis tiene como objetivo general establecer de qué manera se performan identidades musicales a partir de la práctica musical en la santería de la Ciudad de México. Para alcanzar este objetivo, fue necesario cumplir ciertos objetivos específicos, el primero fue delinear los aspectos históricos de la religión y cultura yoruba que dieron origen a la santería, así como los elementos principales de esta religión. Después, me aboqué a describir los elementos que componen el repertorio de la música de origen yoruba y sus diferencias entre África y Cuba. Esta indagación sobre el contexto histórico-social del desarrollo de la religión, de su cosmogonía y las características de sus expresiones musicales, resultaron fundamentales para poder entender la manera en la que se ha adoptado la santería en México y principalmente, para la comprensión de los elementos que han posibilitado la práctica musical de dicha religión y para el análisis de cómo la música construye y regula las expresiones identitarias de la santería.

Habiendo cumplido las tareas descritas, proseguí a definir el contexto y el funcionamiento de los aspectos performativos que se dan en las ceremonias de *Tambor*. El siguiente objetivo fue especificar la forma y las estrategias en las que se expresan las identidades musicales. Finalmente, fue fundamental señalar de qué manera la práctica musical permite a la comunidad que la genera y la consume construir formas significativas de apropiación cultural y de afirmación social en su entorno.

Considero que este trabajo será un medio para conocer, describir y analizar los diversos elementos que están en juego en la práctica musical de la santería. Es importante mencionar que, aunado a la falta de estudios, esta investigación se vuelve pertinente porque aborda un conjunto de expresiones musicales ligadas a una realidad social vigente que forma parte de la diversidad cultural del país. Indagar sobre dichos elementos permitirá

entender los usos sociales y culturales que se le dan a la música dentro de las relaciones humanas que se tejen a partir de la experiencia musical, concebida ésta como una vivencia.

Para analizar cómo la praxis musical permite generar discursos identitarios mediante la apropiación y la constante reelaboración y negociación de los mismos, elegí acercarme a este fenómeno a partir de los postulados de Philip Auslander (2006). Este autor propone darle énfasis al estudio de las identidades que se *performan* dentro de las interpretaciones musicales.

Para Auslander, la importancia del performance radica en la idea de que se pueden *performar* no sólo obras musicales, sino identidades. Para Auslander la acción de *performar* no siempre recae en un texto musical, sino que dicha acción puede *performar* una identidad. Para este autor “ser músico es *performar* una identidad en un contexto social” (Auslander, 2006: 101).

Auslander usa el término *musical personae* para describir una presencia performada de un músico que constituye una presencia liminal entre el músico y su acto performativo, este rol lo crea el músico como parte de su identidad. El término *musical personae* es propuesto por Auslander como una forma de adaptar el sentido teatral -en el cual se inspira a los actos performativos de los músicos. Este autor retoma principalmente las teorías de David Graver y de Erving Goffman, del primero, recurre a la jerarquización sobre los niveles en los que *performa* un actor, la cual le sirve para establecer de manera general la noción de lo que representan las *personas musicales*. Por otra parte, hace uso las ideas de Goffman (1959 y 1974) sobre el performance en la cotidianidad de la interacción social con el fin de estudiar la forma en la que se expresan esas *personas musicales*.

La teoría de Auslander se inscribe dentro de los estudios del performance en la música y la mirada que atraviesa esta investigación tiene que ver con el performance en la medida en que aborda los sentidos que se construyen y se expresan mediante la ejecución musical.

Mi atención se dirige hacia los usos sociales de la música que permiten instaurar significados y discursos sobre la identidad. De esta manera, esta perspectiva me

permitió observar cómo se van articulando los distintos elementos ligados a la práctica musical de la santería, y cómo estos elementos en conjunto construyen significados.

Cuando surgió en mí la inquietud de investigar sobre la apropiación en México de las prácticas musicales de la santería, me di cuenta de la complejidad y la diversidad de elementos que se conjugan en dicho fenómeno. Lo anterior se debe a que estando ligada la práctica musical a la práctica religiosa y habiendo sido ‘importada’ de otro contexto geográfico y cultural, el estudio de la performatividad en la música de la santería en la Ciudad de México requirió indagar su trayectoria musical y religiosa en tres territorios y los múltiples procesos de incorporación de ésta.

Inicié la búsqueda documental investigando los trabajos sobre las prácticas musicales de la santería en México, de las que encontré breves referencias al respecto, si bien aportaron datos importantes, no constituyen un acercamiento profundo a la praxis musical relacionada con dicha religión. Dada la escasez de tales investigaciones, proseguí a explorar otras fuentes sobre las tradiciones musicales de la santería en Cuba, de las que encontré numerosas referencias, así como también diversos estudios sobre la religión y la práctica musical ligada a ella. Necesariamente, tuve que buscar investigaciones con respecto a las prácticas musicales yoruba y a las religiosas, mismas que dieron origen a las expresiones cubanas.

Por otro lado, la elección de mi marco teórico me llevó a explorar trabajos que investigaran la dimensión performativa en los rituales de la santería y en la música ligada a éstos. También fueron de mi interés las investigaciones acerca de la performatividad en otros repertorios de la música cubana y sobre las representaciones que se han construido sobre dicha música. Como resultado de estas búsquedas, encontré cinco investigaciones relacionadas a la práctica de la santería en México, a sus expresiones artísticas asociadas y la forma en la que han sido apropiadas y representadas. Además, encontré un trabajo sobre la manera en la que las prácticas musicales cubanas han sido construidas mediante un imaginario generado a través de la industria cinematográfica de la época del cine de oro en México. Son estos trabajos los que considero están relacionados a mi objeto de estudio y constituyeron una importante referencia del mismo.

Las características y adopción de la santería en México han sido abordados desde la antropología, la sociología y de manera incipiente por la etnomusicología. El estudio del desarrollo de la santería en México como una práctica religiosa significativa y cada vez más extendida en el país, ha sido explorado de manera pionera por la antropóloga Nahayeilli Juárez Huet, cuyo libro, *Un pedacito de Dios en casa. Circulación transnacional, relocalización y praxis de la santería en la ciudad de México* (2014), constituye una de las referencias actuales más importantes del tema. Este trabajo explora la manera en la que se ha difundido y adoptado la santería en la Ciudad de México. La autora estudió dicho fenómeno a partir de dos conceptos principales que son las *redes transnacionales* y la *relocalización*. El primer concepto se refiere a los canales de difusión y de relaciones sociales que rebasan las fronteras nacionales y permiten una constante reelaboración de las prácticas religiosas. Por su parte, la *relocalización* se asocia a las *redes transnacionales* en la medida en la que ésta representa una resemantización de las primeras en un contexto local.

Es importante mencionar otro trabajo que Juárez realizó anteriormente junto con la investigadora Kali Argyriadis, en el que el concepto de transnacionalización fue previamente aplicado al estudio de las relaciones que se tejen dentro de la práctica de la santería. Dicho trabajo se concretó en el artículo publicado en 2007, *Las redes transnacionales de la santería cubana: una construcción etnográfica a partir del caso La Habana-ciudad de México*. En este escrito, las autoras indagan sobre el papel que han tenido las redes religiosas entre la Ciudad de México y la Habana en la difusión y apropiación de la santería. Ellas consideran que, aunque la práctica de esta religión en la Habana y en la Ciudad de México ocurre en contextos que se desenvuelven de distinta manera, se mantienen en estrecha relación a través de un complejo tejido de interacciones que rebasan las fronteras nacionales, rigiéndose por relaciones transnacionales que se expresan en una serie de intercambios orientados a necesidades contingentes que están en constante resignificación.

Por su parte, Juan Manuel Saldívar ha trabajado el fenómeno de las identidades que se han dado a partir de la práctica de la santería en Catemaco, Veracruz. En 2009, publicó un artículo llamado: *Iború, Iboya, Ibochiché...*, en el que analiza algunos de los principales

rituales de la santería en este lugar a través de las posturas del interaccionismo simbólico y el performance. El autor divide su trabajo en cuatro capítulos, en donde aborda en los últimos dos los actos simbólicos y el performance que se da en los rituales en la santería. Saldívar considera que éstos funcionan como apropiaciones simbólicas que se dan en los procesos de “identidad colectiva sobrenatural” y que son representados a través de guiones dramatizados e ideas que se construyen socialmente como realidad.

El tercer capítulo de su libro, titulado: *Estigmas, actos y performance*, concibe al *estigma* como proceso social y como el punto de partida que tienen las personas interesadas en iniciarse en la santería, ya que acuden a ella con la expectativa de solucionar algún problema relacionado a la salud, el amor, asuntos económicos. Toma las nociones de Goffman sobre el *estigma* y la *fachada*, quien define al estigma como el señalamiento o la marca social que se hace de las personas que tienen alguna “discapacidad social como la locura o el robo”, y la fachada como una especie de máscara que las personas utilizan para representarse “fuera de sí mismos” (Goffman, 1957 citado por Saldívar, 2009a). Saldívar opina que estos conceptos describen la condición de las personas que pertenecen a la santería, las cuales pasan por una etapa de estigmatización social y a la vez asumen otra personalidad para ser el ‘otro’ que se quiere aparentar con el fin de cumplir con el rol ritual que se les asigna. En el cuarto capítulo, habla sobre los ritos como formas de comunicación que se desarrollan en los estados mentales autoconscientes como el *gesto* que define como “un símbolo significativo de un individuo a otro para generar una respuesta” y el *self*, a partir del cual se interiorizan ideas y se representan a través de la conducta que se refleja corporalmente. Este autor expresa que, a partir de los rituales, se generan significados que dan sentido a la práctica de la religión mediante los procesos de identidad y representación social.

En un trabajo posterior, Saldívar Arellano (2009b) realizó un estudio en Catemaco, Veracruz, en el que analizó cómo la santería es adoptada y recontextualizada a la realidad del lugar a partir de procesos de adaptación de los discursos y rituales. Esta apropiación construye un imaginario religioso que refuerza ideologías, símbolos e identidades de la comunidad.

En 2012, la etnomusicóloga cubana Daymí Alegría Alujas presentó su tesis de maestría en esa disciplina con el trabajo: *La música cubana en el cine mexicano y la construcción de un mundo “real-imaginario”. 1940-1952*. En éste investigó las significaciones que se han dado en la Ciudad de México sobre los géneros musicales cubanos a partir de la recreación y las representaciones de los mismos. La autora se concentra en la manera en la que la industria cinematográfica de México -en el período que va de 1940 a 1952- fue construyendo las representaciones e imaginarios de la música cubana.

Finalmente, la tesis de maestría en Estudios políticos y sociales realizada por Carla Carpio, *Cuando el cuerpo se vuelve plegaria. Aproximaciones al estudio de la danza afrocubana en la Ciudad de México*, aborda los procesos sociales de apropiación cultural en el aprendizaje y la práctica de la danza afrocubana en México. En este estudio se explora cómo a partir de las conexiones entre lo global y lo local surge una corporalidad en donde el bailarín es un sujeto creativo que interpreta y actualiza los significados de la danza.

El trabajo de campo lo efectué desde el mes de abril del año 2016 hasta marzo del 2017. Este consistió principalmente en tres actividades relacionadas entre sí. Una de ellas fue la observación participante de las distintas ocasiones en las que se dieron ceremonias del *Tambor* en la Ciudad de México. La segunda actividad fue la elaboración de bitácoras que describieran los momentos rituales, sus elementos, las conductas observadas, las características y la recepción dentro del grupo, así como en la medida de lo posible y pertinente dentro del contexto ritual, el registro de los eventos en audio, video y fotografía de los rituales. La tercera actividad fue de gran relevancia y consistió en hacer entrevistas semi-estructuradas a los músicos que participan en la ceremonia de *Tambor* y a algunos participantes dentro de las comunidades religiosas quienes desempeñan distintos roles dentro del ritual. La atención de las entrevistas se dirigió principalmente a indagar sobre los aspectos *performativos* de la música en su contexto ritual de ejecución.

Esta Tesis está organizada en cuatro capítulos; el primero aborda el contexto histórico en el que los pueblos yorubas junto con otras etnias africanas llegaron a América.

En ese primer capítulo se evidencian las estrategias políticas, culturales e identitarias que emplearon los africanos para poder sobreponerse a su situación como subalternos. Aun estando en una posición marginada socialmente han tenido agencia para mantener y reproducir sus rasgos culturales. En esa primera parte del trabajo se exploran la complejidad de fenómenos de transculturación tanto de la lengua como en la religión yoruba, las que han tenido contacto e influencia en tres continentes por varios siglos.

El segundo capítulo se adentra en el universo musical de la cultura yoruba en África y en Cuba, así como en el repertorio y simbolismo de los tambores batá. En este capítulo ofrezco información sobre los ensambles instrumentales yoruba, los contextos de ejecución y de las funciones simbólico-sociales que implica la tradición musical yoruba en África y Cuba. Junto con el contexto histórico de la religión, esta información resulta relevante para entender los imaginarios, el conocimiento y los elementos que se buscan reforzar en la práctica musical de la santería en México.

Es en el tercer este capítulo en donde se aborda de manera general el proceso de incorporación de la santería en México. Aquí menciono el contexto de desarrollo de la religión y los fenómenos sociales que fomentaron la creciente práctica de la santería en el país -especialmente en la Ciudad de México. También esbozo cómo es la comunidad que practica esta religión y cuáles son sus motivaciones. La segunda mitad de este capítulo habla sobre los escenarios en donde comenzó la práctica musical de la santería y las condiciones en las que se encuentra actualmente.

El cuarto capítulo toma como referencia los postulados de la *persona musical* de Auslander, los cuales traslado al análisis del estudio de la performatividad en la música de las ceremonias de *Tambor* en la Ciudad de México.

1. La religión yoruba y la santería. Explorando sus trayectorias identitarias.

En este primer capítulo pretendo ofrecer un panorama general del recorrido histórico que han tenido los pueblos yorubas llegados a América, principalmente a Cuba. La exploración de dicho camino, por una parte, ayudará a tener una mayor comprensión de cómo la cultura yoruba ha sido un componente sustancial en la formación de una religión de fuerte arraigo identitario cubano como es la santería, lo que permitirá identificar los rasgos culturales que se han adoptado dentro de la práctica de la santería mexicana y su diálogo con ellos.

Para entender la práctica de la santería en América, así como su actividad musical, hay que conocer necesariamente las historias cruzadas de sus protagonistas, que van de ida y vuelta por territorios, por préstamos e influencias culturales y por jerarquías sociales. Hay que tener en cuenta, que dichas historias se han dado en una dinámica social que ha abarcado tres continentes durante poco más de cinco siglos.

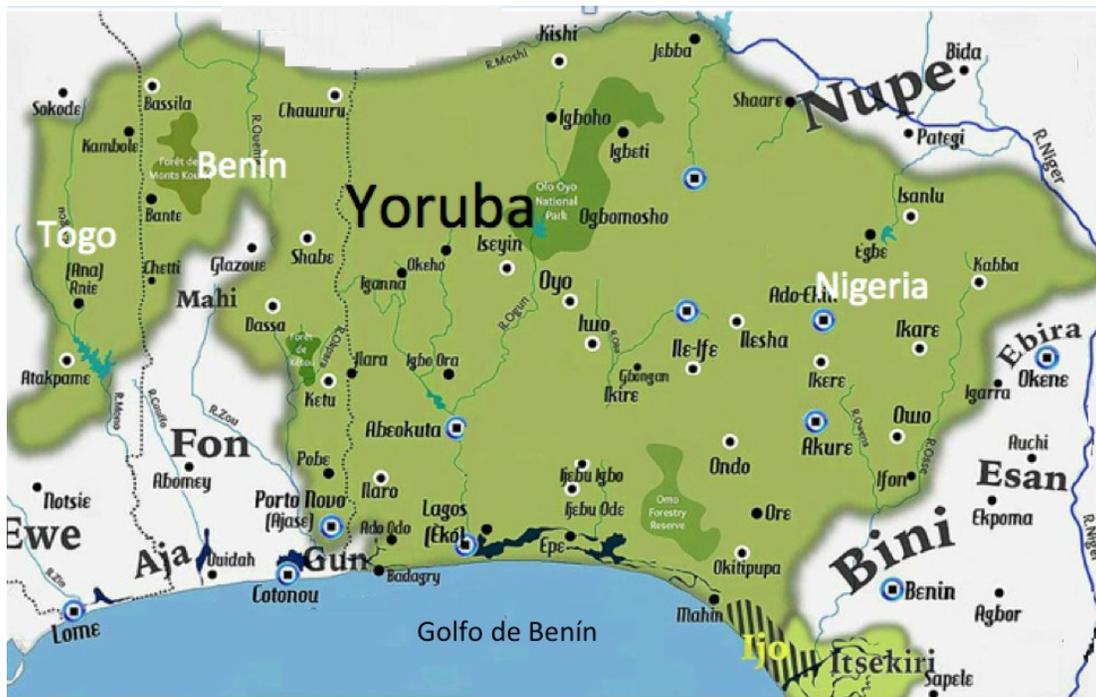
Al igual que otras religiones en América cultivadas durante la época colonial, la santería se ha nutrido constantemente en su proceso de desarrollo del contacto multicultural y del conflicto y negociación que resultan de éste. Es importante recordar que los sujetos que han participado en esta negociación lo han hecho principalmente en contextos sociales donde se imponen jerarquías e intereses de dominación política y económica. Pero es igual de relevante subrayar que estos sujetos tienen agencia, y ésta se relaciona con mantener y privilegiar ciertos rasgos de identidad que radican profundamente en cosmogonías y en la idea de un lugar de origen común: una tierra natal ancestral.

La santería también conocida como *Ocha*, o *Regla de Ocha*, se gestó como religión sincrética en la época colonial durante la trata esclavista de africanos hacia Cuba. Esta religión es definida generalmente como la conciliación entre el culto a los *orishas* de la religión yoruba y la veneración a los santos católicos, sin embargo, las dinámicas e influencias que se han dado durante y a lo largo de la formación de la santería son más variados y complejos.

Los pueblos yoruba -también identificados en América como lucumí⁴- tienen sus orígenes en los actuales territorios de Nigeria, Benín y Togo. En la mayor parte de las investigaciones (Véase: Obayemi, 1979; Law, 1986 y 1997, Cohen, 2002, Falola y Childs, 2004; Bendor-Samuel, 2006) de habla inglesa consultadas sobre los yorubas y su cultura -publicadas desde mediados del s. XX hasta la fecha actual- el término *Yorubaland* se utiliza con frecuencia y constituye un concepto que identifica un área cultural que abarca los países mencionados, en donde la lengua predominante es el yoruba. Es de suponerse que dicha categoría tiene una carga colonial británica, ya que desde inicios del s. XVIII el Reino Unido comenzó la invasión en África Occidental y fue en el último cuarto del s. XIX cuando la ciudad nigeriana de Lagos se convirtió en colonia británica. Es probable que a partir del s. XIX se popularizara el término en el ámbito académico anglófono y se mantuviera su uso sin cuestionar su connotación colonial aparentemente. En las investigaciones, documentos y expresiones en español referentes a los yorubas no hay un término que identifique a dicha área cultural como tal, se habla del *pueblo yoruba* y de *nación yoruba* más como una identidad étnica y no tanto geográfica. En este trabajo usaré el término *Tierra yoruba* para nombrar al área cultural mencionada.

Mapa. 1 Distribución geográfica del pueblo yoruba.

⁴ El etnónimo lucumí es en términos generales equiparable a yoruba -al menos en el sentido que identifica a un mismo origen étnico- sin embargo, abordaré más adelante las discusiones que se han dado al respecto en el apartado 1.2.



Mapa modificado con la adición de elementos tomando como referencia:
https://en.wikipedia.org/wiki/Yoruba_people#/media/File:Yorubaland_Cultural_Area_of_West_Africa.jpg

1.1. Los Imperios del Golfo de Benín: su vinculación con el tráfico de esclavos transatlántico y los pueblos yorubas.

Para adentrarse en la historia de los imperios africanos y en el papel que tuvieron dentro del comercio de esclavos, así como en su relación con los pueblos yorubas, primeramente, hay que conocer los contextos políticos y geográficos en los que dichos imperios se desarrollaron. La zona geográfica conocida durante época colonial como *Costa de los Esclavos* -correspondiente al Golfo de Benín- debió su nombre a que fue el área de donde se extrajeron mayor cantidad de esclavos del s. XVII al XIX. El Golfo de Benín se ubica al oeste del Golfo de Guinea y abarca las costas de Ghana, Benín, Togo y Nigeria.

Los imperios y reinos africanos que florecieron en el Golfo de Benín durante el periodo de la trata, tuvieron un rol predominante en las dinámicas de la esclavitud y en los contactos e influencias culturales que se dieron entre africanos, europeos y americanos, así como en el mantenimiento, imposición y construcción de jerarquías y de identidades. El esplendor y decaimiento de cada imperio estuvo fuertemente relacionado con los cambios producidos durante el tráfico esclavista, así como el desarrollo de cada imperio tuvo resonancia en las relaciones y competencias entre los países europeos colonizadores y los vínculos que se fueron dando entre las distintas etnias africanas dentro del contexto de su inserción en las sociedades de América.

De los principales imperios del Golfo de Benín, fue el de Oyó. Éste fue un imperio yoruba, cuyos territorios se extendían por el área occidental y centro norte de la actual Nigeria. “El gran poder político de los yorubas se concentraba en la ciudad-estado de Oyó, [...] cuya formación date probablemente alrededor del año 1000, cuando empezó “el proceso de unificación de pequeños estados bajo un mismo gobierno, dicho proceso se completó en el año 1400” (Sublette, 2004: 207). El Imperio de Oyó empezó a ganar relevancia a partir de 1600 cuando dominaba un extenso territorio que abarcaba los imperios de Allada y Whydah. Era a través de los puertos de estos imperios por donde Oyó vendía esclavos a los traficantes europeos. Dicha situación cambió en la década de 1720, cuando el Reino de Dahomey capturó los puertos de Allada y Whydah y forzó a Oyó a

recorrer sus transacciones hacia el este, primero en Porto Novo y luego en Badagry (*Cfr.* Sublette, 2004 y Ojo, 2008).

El Imperio de Oyó y el Reino de Dahomey fueron las potencias de África occidental más importantes durante el periodo de la esclavitud. Ambas lucharon por el predominio territorial y comercial. El Reino de Dahomey se ubicaba en el área suroeste de la actual República de Benín, se desarrolló desde principios del s. XVII hasta finales del s. XIX. El grupo étnico mayoritario era el pueblo Fon⁵, cuyos miembros fueron llevados a Cuba durante el periodo de la trata. Dahomey fue un estado tributario de Oyó por el lapso de casi un siglo, durante el cual tuvieron numerosos enfrentamientos.

El ascenso del Reino de Dahomey influyó en el progreso de otro puerto muy importante, el de Lagos. Esto ocurrió cuando Dahomey a finales del s. XVIII dominó la competencia esclavista con Oyó al establecer mayores regulaciones en el comercio en sus puertos y sus alrededores. De esta manera siendo Lagos un puerto vecino que se iniciaba en el comercio de esclavos, se vio beneficiado por la influencia de Dahomey convirtiéndose en uno de los puertos más importantes en la trata del s. XVIII (*Cfr.* Ojo, 2008). Lagos era la única salida al mar en *Tierra yoruba*, en ello radica un factor por el que fue un puerto clave en la trata. La actividad en este puerto fue dirigida primero por los portugueses, luego los británicos y franceses, hasta que en 1817 se retiraron y en su lugar, los esclavistas de las colonias de Portugal en Brasil y españolas en Cuba tomaron el mando (*Cfr.* Ojo, 2008).

Es importante recalcar que los países colonizadores europeos favorecían ciertas dinámicas entre ellos mismos y los comerciantes africanos de esclavos, así como también fomentaban tensiones sociales entre los reinos africanos y los esclavos de distintas etnias que llevaban a América. Las guerras civiles de las ciudades y reinos africanos proveían de esclavos a los europeos, ya que los cautivos de guerra eran vendidos como tales. La trata esclavista se vio reforzada por la competencia entre los reinos africanos y las guerras intestinas. Estas guerras eran financiadas por las compañías traficantes de esclavos (*Cfr.*

⁵ Descendientes de este grupo étnico son identificado en Cuba como arará.

Ojo, 2008). Distintos pueblos africanos habían experimentado la esclavitud con anterioridad a la trata europea. Era muy frecuente que los individuos que resultaban derrotados en las guerras fueran hechos cautivos por el pueblo vencedor, quien los ofrecía como mercancía intercambiable u obsequio a otros pueblos vecinos. También eran esclavizados los prisioneros acusados de homicidio, robo, de practicar rituales de *hechicería*, de adulterio y deudas; “el hambre, provocado por las sequías, obligaba a tribus enteras a venderse como esclavos” (Santa Cruz, 2009: 23). Los colonizadores europeos encontraron en este ambiente un espacio propicio para invadir territorios, ya que previo a su llegada, existía una estructura esclavista en África que les permitió insertarse con relativa facilidad a ésta.

El primer país europeo que inició la trata en África Occidental fue Portugal. Entre el comprador europeo y el dueño africano de los esclavos, intervenían los *corredores de esclavos* que se dividían en dos grupos: los *mafucos*, que eran los africanos que trataban con los cazadores de esclavos y con los gobernantes de los imperios de ese continente; y los *factores*, que eran los representantes de las compañías comerciantes de esclavos europeas. A estos últimos se les llamó *mongos*, vocablo que resultó de la ‘*lengua pidgin lusoafricana*’ que surgió al necesitarse una *lingua franca* que sirviera en el comercio entre portugueses y africanos (Cfr. Santa Cruz, 2009). Cabe mencionar las categorías de *mafuco* y *mongo*, se oponían entre sí, ya que resaltaban las características raciales de cada uno, el primero siempre era negro y el otro blanco. Los *mafucos* tuvieron un papel importante como mediadores en el comercio de la trata y como precursores del fenómeno lingüístico de las lenguas pidgin⁶, que se gestaron en África por el contacto comercial entre africanos de distintas etnias con los europeos igualmente diversos, cuyos vocabularios se trasladaron a América junto con los africanos esclavizados que siguieron desarrollándolos.

Los colonizadores utilizaron distintas estrategias para mantener su dominio dentro del comercio esclavista, ejemplo de ello fue el beneficio que obtuvieron al promover las

⁶ Una lengua pidgin se produce cuando se establecen adaptaciones gramaticales, fonológicas y léxicas por los hablantes de lenguas distintas con el propósito de comunicarse entre sí. (Cfr. Centro virtual cervantes, recuperado de: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/pidgin.htm)

guerras entre los imperios africanos; otra táctica fue el hecho de llevar individuos de distintas etnias africanas a un mismo territorio en América. Lo anterior fue con el propósito de dificultar la comunicación entre las etnias y evitar posibles revueltas, sin embargo, surgió un fenómeno divergente: los distintos grupos africanos en tierras extranjeras buscaron reproducir parte de su cultura, en ese proceso hubo un intercambio y negociación identitaria tanto de unas etnias con otras como con la cultura del colonizador. Algunas de estas negociaciones y adaptaciones fueron los préstamos lingüísticos. Cada pueblo africano cargaba con su bagaje lingüístico el cual incluía su lengua materna, las influencias de las lenguas europeas y los fenómenos surgidos de las interacciones de ambas. En el contacto entre diversas herencias lingüísticas de las etnias africanas surgieron nuevas lenguas pidgin, las que permitieron la comunicación y la integración entre los pueblos africanos al nuevo territorio, y a la vez, la distinción de los rasgos culturales de cada una.

Los yorubas “fueron llevados a Cuba desde el s. XVI al s. XIX, principalmente a las provincias de La Habana, Matanzas y Las Villas”.⁷ (Orovio, 1981: 511). Fue la zona centro-occidental de Cuba en donde llegaron la mayor cantidad de esclavos yoruba, quienes ocuparon el segundo lugar en la composición étnica de los esclavos trasladados a Cuba (Eli, 2010).

Fue hasta los siglos XVIII y XIX que los yorubas llegaron en cantidades significativas a la Isla, hecho que estuvo ligado al apogeo de la industria azucarera en Cuba. El incremento de la llegada de los yoruba a Cuba fue resultado de las actividades políticas y económicas tanto de los imperios africanos como de los colonizadores europeos.

Las guerras intestinas en Oyó y el fin del dominio de este sobre Dahomey en 1821, fueron factores que hicieron que Oyó se debilitara. El declive del imperio de Oyó ocurrió entre 1820 y 1830 (*Cfr.* Cohen, 2002 y Sublette, 2004). El aumento de la población yoruba en Cuba estuvo ligada a la decadencia de Oyó. Por otra parte, en América aumentó la

⁷ Desde 1976 el territorio que pertenecía a esta provincia se repartió entre Cienfuegos, Villa Clara, Sancti Spiritus y Ciego de Ávila, todas ellas ubicadas en la zona central de la Isla.

actividad de los ingenios azucareros, lo que condujo a una demanda creciente de mano de obra esclava. Este hecho tuvo gran impacto en dos ámbitos primordiales dentro de las dinámicas de la trata, por un lado, la competencia por el poder entre las naciones europeas y los cambios políticos en los imperios africanos, y por otro, provocó transformaciones culturales significativas de los africanos en América.

El primer ámbito que resintió el alza de la industria azucarera en Cuba, fue el de las compañías esclavistas británicas, las cuales habían sido superadas en ganancias por sus competidores españoles. Gran Bretaña tenía plantaciones azucareras en Jamaica, pero éstas no progresaban lo mismo que las plantaciones en Cuba. Por esta razón, el 5 de febrero de 1807, Inglaterra declaró ilegal el tráfico esclavista con la intención de esto evitar que España siguiera creciendo como su competidor. Sin embargo, España siguió importando esclavos de manera clandestina (*Cfr.* Santa Cruz, 2009).

El comercio con las plantaciones de caña de azúcar impactó no solamente el ámbito económico en la Isla, sino que fue un factor determinante en las configuraciones sociales de los africanos que llegaron a América, quienes tuvieron que adoptar distintas estrategias para poder mantener sus expresiones religiosas y aferrarse de algún modo a sus raíces identitarias. Es muy importante mencionar que dentro de los aspectos sociales que definieron la construcción de una identidad yoruba en común, fue el fenómeno de reencuentro y de comunicación que se dio entre los yorubas que se quedaron en África y los que fueron esclavizados en América. Esto ocurrió a partir de 1808, cuando la marina británica inició el periodo de recaptura de los esclavos en el que los africanos eran “liberados” de la trata esclavista y eran llevados a Sierra Leona, en donde elegían quedarse, enlistarse en el ejército o viajar a América como *negros libres*.

Las prácticas abolicionistas beneficiaban a la Gran Bretaña, ya que de ese modo dificultaban las importaciones de esclavos por parte de los españoles, siendo éstos una fuerte competencia en el Caribe. Muchos de los africanos que se adhirieron al ejército eran de origen yoruba, quienes tuvieron un canal para contactarse con sus coterráneos tanto en África -ya que algunos regresaban a *Tierra yoruba*- como en América. Los africanos que

viajaban a América fueron contratados para trabajar en las plantaciones azucareras de las colonias británicas en el caribe, de esta forma los grupos yoruba se expandieron y tuvieron una influencia en países como Jamaica y Guyana, y en menor medida en Trinidad y Tobago, Saint Kitts y Nevis, San Vicente, Santa Lucía y Granada (*Cfr.* Cohen, 2002). Esa coyuntura fue determinante porque marcó uno de los momentos clave de interinfluencia y nuevas construcciones de la identidad cultural yoruba que permearon la práctica de la santería.

1.2. Yoruba y *lucumí*: etnia, lengua y religión.

En este apartado se definen los contextos en los que las palabras *yoruba* y *lucumí* se han conceptualizado de distinta manera. La razón inicial que me motivó a realizar una jerarquización de los usos y significados de dichos conceptos fue la información que obtuve a partir del trabajo de campo, en donde surgió desde un principio, el asunto de las diferencias lingüísticas del yoruba que se habla en África y el que actualmente se utiliza en Cuba. Al indagar sobre la lengua yoruba, me encontré que, por un lado, se marcan diferencias entre el yoruba africano y la adopción de éste en Cuba -el cual se identifica generalmente como *lucumí*-, y por otro lado, se otorgan diversos usos a cada término, muchas veces equiparándolos.

Por lo anterior, considero pertinente que antes de abordar el tema de la lengua yoruba y de las diferencias con el *lucumí*, resulta importante entender el marco en el que estos términos se construyen.

Las palabras *yoruba* y *lucumí* son asociadas con identidades étnicas, religiosas y lingüísticas. Muchas veces estos términos se usan como sinónimo para referirse a una identidad u origen étnico y a una práctica religiosa (Courlander, 1942 y Cabrera, 1954). Otros autores señalan que el sustantivo *yoruba* se ha utilizado para identificar a los miembros de dicha etnia en África, y, por otro lado, la palabra *lucumí* se ha usado principalmente para designar a la diáspora yoruba en América, específicamente en Cuba. Al respecto, Aguirre Beltrán apunta que “los nombres de las nacionalidades negras, en ocasiones, han variado por persistir la denominación aborígen y no el apelativo impuesto por los europeos”; menciona que “los *yorubas*, antes denominados *Locumís*, fueron llamados *nagós* por los *Fons*” (Aguirre, 1946: 101). Por su parte, Fernando Ortiz afirma que el etnónimo *yoruba* estaba en desuso en todos los países de la colonización española, “donde los miembros de esta etnia se autodenominaban *lucumí*, mientras que en Brasil y los países francoparlantes se les llamaba *nagó*; además que este propio apelativo tampoco estuvo generalizado en la misma Nigeria durante todo el periodo de la trata esclavista”

(1906). Otros autores han subrayado que el término *lucumí* ha sido usado en América para identificar a todos los subgrupos yoruba que llegaron ahí (Falola y Childs, 2004).

Respecto al origen del vocablo *lucumí*, existen varias hipótesis que indican que el uso de esta palabra pudo surgir en África, una de ellas es que se deriva del nombre de la jefatura costera identificada como *Ulkami* o *Ulkumi* desde donde eran traídos los africanos (Eli, 2002, Reid, en Falola y Childs (Eds), 2004). “*Lukumi* o *Ulkumi*, puede referirse a un antiguo reino localizado en la actual ciudad de Oyó, cuyo imperio se extendió por toda la región actual de Nigeria” (Lachatañeré, 1949 citado por Roberto Nodal, 1983). Otra idea, sugiere que la palabra *ulcumí* se convirtió en *lucumí* debido a que los pueblos congos usaban frecuentemente el prefijo ‘*lu*’ unido al nombre de un pueblo, para indicar el lenguaje del mismo y para formar los nombres colectivos. “Los congos, al oír *ulcumí* aplicado como nombre de un pueblo o lenguaje, fácilmente, de acuerdo con su idioma, fueron diciendo *lucumí*, que llegó a generalizarse. (Ortiz, 1985 y Bentley, 1887 citados por Michelena y Marrero, 2010: 14). Timothy A. Awoniyi sugiere que el término *oluku mi* era usado entre los yorubas para saludarse, este saludo significaba “mi compañero de tribu o amigo cercano”, lo que pudo dar origen a la suposición de los exploradores que esta palabra “significaba el nombre de los yorubas y de su lengua” (Awoniyi, 1981 citado por Feraudy, 2009).

De lo anterior podemos observar que la palabra *lucumí* circulaba entre los africanos para dirigirse entre ellos y se refería a una zona geográfica en particular. Law apunta que el término *lucumí* se asociaba a la zona sur de la *Tierra yoruba*, de donde se exportaban los esclavos y otras mercancías a través de la laguna de Lagos en Nigeria (1997).

Lovejoy asegura que el término *yoruba* “ha sido una categoría descriptiva para las personas que hablan un idioma común en el interior del Golfo de Benín desde al menos el s. XVI y probablemente antes” (Lovejoy en Falola y Childs (Eds), 2004: 41). Robin Law afirma que el uso del término *lucumí* en América no comenzó en Cuba, sino que fue utilizado anteriormente en otras colonias españolas en América, específicamente en 1547 en la entonces Isla la Española, “en donde se habla de dos esclavos *Lucume*” (Law, 1997).

En este artículo, Law menciona que según Adediran, el uso de los términos *lucumí* y *nagô* es anterior al de *yoruba* (Adediran, 1984, citado por Law, 1997: 206).

Respecto al término *yoruba*, Cohen (2002) y Feraudy (2009) señalan que es una palabra con la que el pueblo hausa identificaba a los habitantes de Oyó. El investigador cubano Heriberto Feraudy apunta que la primera mención de la palabra *yoruba* se hizo en 1819 cuando Bowdich, un diplomático inglés, “escribió sobre el país yoruba como un gran reino llamado ‘*yariba*’ por los moros, pero generalmente ‘*yarba*’ por los nativos, estos moros eran los pueblos hausas vecinos al norte del que había sido el gran imperio de Oyó” (2009: 15).

En cuanto al *lucumí* como fenómeno lingüístico, se ha señalado que éste es una variante de la lengua yoruba (Olmsted, 1953 y Gleason, 1993 y Viarnés, 2007). *Lucumí* es “una mezcla de dialectos yoruba que hablan los practicantes de la santería en Cuba” (Olmsted, 1953: 157). Delgado subraya que el *lucumí* es un léxico sagrado, ya que su uso es exclusivo del contexto ritual (2008). Otros autores afirman que el *lucumí* carece del sistema de tonos que son los aspectos significativos de la lengua yoruba (Gleason, 1993 y Brandon, 2012). Incluso se señala que el *lucumí* se ha ‘deteriorado’ a lo largo del tiempo (Brandon, 2012).

En el contexto religioso, la palabra *lucumí* se concibe como sinónimo de la Regla de Ocha o comúnmente llamada santería en Cuba. (Cornelius, 1995, Viarnés, 2007 y Brandon, 2012). El *lucumí* ha sido identificado como la lengua ritual de la santería (Guicharnaud-Tollis, 2001: 552 y Viarnés, 2007). El *lucumí* transmite un sentido de pertenencia y exclusividad a la persona que da el mensaje del orisha, legitimándolo como portador de lo divino (Viarnés, 2007). Sobre este aspecto de la legitimidad y el reconocimiento del *lucumí* como forma lingüística relacionada a un ritual, Wirtz observa cómo el *lucumí*, lejos de ser una variante lingüística ‘pasiva’ se convierte en parte de una actividad semiótica dentro de un ritual que la dota de un valor histórico y sagrado, en el que hay una fuerte alusión a un pasado ancestral y africano. El *lucumí* tiene “la categoría de lenguaje sagrado y de esa manera es capaz de transmitir un profundo conocimiento religioso sin revelarlo” (2007).

En este punto se observa que los conceptos *yoruba* y *lucumí*, aunque son categorías diferenciables, se refieren a una identidad en común. Natalia Bolívar afirma que *yoruba*, es un término que identifica a “todas las tribus que hablaban la misma lengua, aunque no estuvieran unidas ni centralizadas políticamente”, la autora indica que este término vincula a las ‘tribus’ que compartían “una misma cultura y la creencia de un origen común” (1990: 20). Cohen señala que el término *lucumí*, se dio dentro del contexto de la esclavitud y el exilio de los pueblos yoruba, el autor declara que el término yoruba puede ser visto como un producto de desplazamiento y dispersión. Dicho autor apunta que los yorubas en ambos lados del Atlántico “reprodujeron simultáneamente sus instituciones, sus valores y el compendio de su conocimiento en distintos contextos, pero los dos relacionados con la dominación extranjera” (Cohen, 2002: 32).

Fue la condición de opresión que vivieron los pueblos originarios de la *Tierra yoruba* -primero dentro de la colonización europea en África y luego durante el tráfico esclavista hacia América-, lo que los llevó a adoptar estrategias de resistencia cultural, en los que la adscripción étnica, la lengua y la religión fungieron como elementos cohesionadores identitarios. Matory subraya que los grupos yoruba en África y en Cuba permanecieron en diálogo, “particularmente en los años críticos de la abolición del comercio de esclavos, de la emancipación y de la conquista colonial de África”. Dicho autor refiere que “la cristalización de una identidad yoruba reconocible y entendida mutuamente”, se produjo cuando los africanos de Cuba, Brasil, Jamaica, Norte América, las Islas vírgenes y Sierra Leona regresaron a Lagos, su tierra natal ancestral (Matory, 1999 citado por Falola y Childs, 2004: 6). Este fenómeno fue muy importante, ya que el diálogo que ha existido entre estos pueblos separados continentalmente por la colonización, ha reforzado la identidad común yoruba y ha propiciado el intercambio y adopción de distintos rasgos que se produjeron en el fenómeno de transculturación en cada caso.

A partir de lo anterior, se observa hasta ahora, que lo yoruba se ha concebido como una unidad que otorga un sentido de pertenencia y a su vez, existen ‘ramas’ identitarias que adoptan de maneras particulares lo *yoruba*, el ejemplo más claro de esto es la noción de lo *lucumí*. Por lo tanto, las diferencias entre estos conceptos surgen principalmente desde el

lugar de enunciación en el que los sujetos se coloquen y se relacionen a un término u otro. Cabe mencionar que dicha vinculación a lo *yoruba* o a lo *lucumí*, se ha construido, por un lado, desde los criterios hegemónicos de ciertos ámbitos académicos en donde se habla de ‘supervivencias’ y ‘carencia de rasgos’, ‘deterioro’ y, por otro lado, desde la construcción y afirmación identitaria que hacen los sujetos de sí mismos.

1.3. La lengua yoruba.

Como apunté en el apartado anterior, la necesidad de indagar sobre los aspectos que distinguen a la lengua yoruba hablada en África de la que se habla en Cuba, fue motivada por el afán de comprender el fenómeno en el que la apropiación cultural de la lengua construye las nociones y los discursos que se reproducen en la práctica de la santería. Y en el caso que abordo en este trabajo, se hizo esencial esta exploración para saber cómo estas nociones y discursos atraviesan el campo de lo musical y del performance del mismo.

Por lo anterior, considero que para tener mayores elementos que permitan comprender los usos, transformaciones y significados que se le han atribuido a la lengua yoruba dentro de la práctica de la santería. Conviene ofrecer una breve contextualización de las clasificaciones que se han hecho de la lengua yoruba, así como de los esfuerzos colonialistas que se hicieron por homogeneizarla. Este apartado permite asomarse brevemente al contexto histórico-social en el que la lengua yoruba se ha desarrollado en África bajo la dominación europea y a su posterior inserción en América.

El yoruba es una de las tres lenguas principales en Nigeria, en donde la mayoría de los hablantes son de la parte suroeste del país. Omachonu (2012) menciona que esta lengua además de ser hablada en *Tierra yoruba*, (Nigeria, Benín y Togo) también es frecuente en otros países africanos, tales como: Ghana, Costa de Marfil, Sudán y Sierra Leona, en América: Brasil, Cuba, Haití, Trinidad y Tobago, Estados Unidos y en Europa, concretamente en el Reino Unido. La lengua yoruba junto con el itsekiri y el ígálà se ubican dentro del grupo de las lenguas *yoruboides*, que a su vez pertenecen al grupo de las lenguas Benue-Congo occidental de la familia Níger-Congo. El término *yoruboide*, fue acuñado por Kay Williamson en 1973 para identificar el grupo genético que comparten el yoruba, el itsekiri y el ígálà (Omachonu, 2012).

Dicha clasificación de la lengua yoruba es la más difundida y aceptada entre los lingüistas, sin embargo, las jerarquías y las ramas de la familia Níger-Congo y del grupo Benue-Congo, así como los criterios utilizados para clasificarlos, han pasado por un

proceso de múltiples revisiones. Las lenguas africanas se dividen en cuatro grandes grupos: El Afroasiático, El Khoisán, El Nilo-Sahariano y el Níger-Congo. Este último grupo es la familia más grande en términos de extensión geográfica y por el número de lenguas que comprende. En 1963, Joseph Greenberg fue el primero en otorgar el nombre Níger-Congo a esa familia lingüística, concepto que resultó al encontrar que las familias *Sudánica occidental* y *Bantú* –que habían sido concebidas separadamente por Westermann en 1927– compartían un parentesco lingüístico. La obra de Greenberg estableció un marco para los demás investigadores que siguieron trabajando en las clasificaciones de la familia lingüística Níger-Congo. Dentro de ésta, se han identificado nueve grupos de lenguas, éstas son: Mandé, Kordofán, Atlántico, Ijoid, Kru, Gur, Adamawa- Ubangi, Kwa y Benue-Congo (Cfr. Bendor-Samuel, 2006).

El grupo de lenguas Benue-Congo es la rama más grande de la familia Níger-Congo⁸. Roger Blench afirma que la actual clasificación Benue-Congo se compone de las anteriores clasificaciones de Greenberg de las lenguas Kwa y Benue-congo. Menciona que la clasificación *kwa* se remonta a Krause, quien la usó para ubicar a las lenguas habladas entre el oeste de Costa de Marfil y *Tierra yoruba*. Bennet y Sterk (1977) expandieron el grupo Benue-Congo agregándole las clasificaciones de Greenberg (1976) de las ramas orientales del kwa que se renombraron como Benue-Congo occidental y el Benue-Congo de Greenberg se identificó como Benue-Congo Oriental (Cfr. Blench, 2004). Estas modificaciones fueron posteriormente sistematizadas por Kay Williamson y por Roger Blench en su artículo *Niger-Congo* del año 2000, el cual sigue siendo la referencia actualmente más importante con respecto a la clasificación del Benue-Congo.

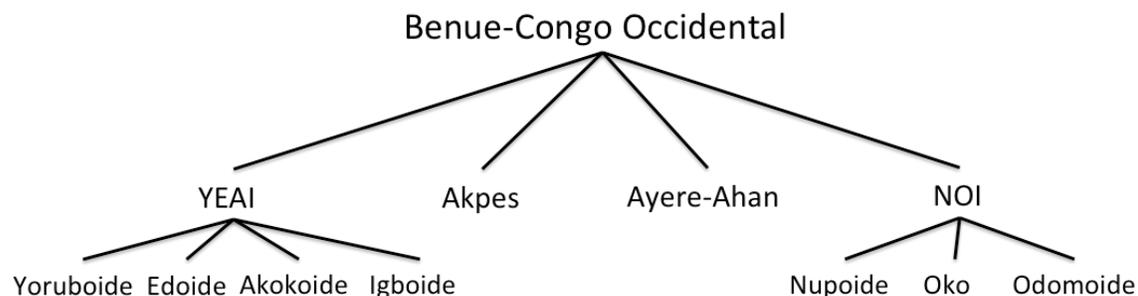
⁸ El nombre Benue-Congo se le atribuye a Joseph Greenberg, quien en sus trabajos de mediados de los sesentas usó este término para designar el parentesco lingüístico de ese grupo y para enfatizar la inclusión de las lenguas Bantú en éste (Omachonu, 2012).

Mapa. 2. Distribución de las lenguas africanas con énfasis en la clasificación de Williamson y Blench (2000) de las lenguas Níger-Congo.



(Modificaciones en el diseño del mapa tomado de: Olson (2004) *An evaluation of Niger-Congo classification* p. 3).

Fig. 1 Esquema de la Clasificación del Benue-Congo Occidental según Williamson y Blench (2000)



Esquema de Gideon Omachonu. (2012) Comparative analysis of the Numeral systems of Ígálà, Yoruba, German and English. p.60.

Según Feraudy (2009) y Michelena y Marrero (2010) la primera referencia del término *yoruba* para distinguirla como una lengua se hizo en la obra del obispo nigeriano Ajayi Crowther de 1852⁹. La publicación de este libro fue parte de la campaña de evangelización de los misioneros anglicanos en África occidental. En 1821, Ajayi Crowther fue hecho prisionero por los fulani durante la ocupación Musulmana en Oyó. Cuando era un niño fue vendido como esclavo en la ciudad de Lagos. Las tropas británicas en el contexto de la prohibición de la trata esclavista liberaron a Crowther y a varios esclavos en el puerto de Lagos y los llevaron a Sierra Leona, que había sido establecida como un emplazamiento de esclavos liberados. Fue ahí donde fue convertido al cristianismo y rebautizado como Samuel Ajayi Crowther, desde ese momento empezó su empresa evangelizadora y fue en 1864 cuando se convirtió en el líder de la expedición al Níger¹⁰ organizada por la Sociedad Misionera de la Iglesia (*Church Missionary Society*). (Cfr. O’ Hear en Falola y Childs (Eds.), 2004 y Feraudy, 2009).

Adejoju relata que la Sociedad Misionera de la Iglesia organizó una conferencia en 1875, en la que se buscó determinar los puntos finales para la ‘romanización’ de la lengua yoruba. A este evento asistió Samuel Crowther, quien había trabajado en esta tarea desde

⁹ A Vocabulary of the Yoruba Language.

¹⁰ “The Niger expedition”, se refería a las misiones que se hacían en el territorio que estaba en la confluencia entre el Río Níger y el Río Benue que es actualmente Nigeria.

treinta y cinco años atrás. Los académicos musulmanes claramente se oponían a estas imposiciones de monopolizar la educación británica/cristiana y privilegiaban el uso del alfabeto árabe ajami, el cual ya había sido utilizado para la lengua yoruba durante el califato de Sokoto en *yoruba*. Sin embargo, la utilización del alfabeto latino dominó al alfabeto ajami ya que el primero ofrecía mayores ventajas para los británicos, tanto de carácter ideológico y político como del tipo ‘práctico’, ya que los misioneros no tendrían que añadir esfuerzos a sus labores evangélicas al tener que aprender otro alfabeto (Cfr. Adejolu, 2003). Fue de esta manera como los misioneros británicos en *Tierra yoruba* fueron los que iniciaron la escritura –en alfabeto latino- de la lengua yoruba.

La información incluida sobre las clasificaciones de la lengua yoruba tiene un fin ilustrativo, ésta permite al lector ubicar a la lengua dentro de un sistema más amplio, como lo haría un mapa de la *Tierra yoruba*.

A partir de la información anterior, me interesa recapitular en primer lugar, las condiciones en las que la lengua yoruba se ha insertado en el ámbito de la práctica de la santería, y en segunda instancia, la manera en la que los miembros de esta religión se apropiaron de la lengua y construyeron jerarquías de la misma. Fue a partir de las referencias sobre Samuel Crowther y sobre la sistematización de la escritura de la lengua yoruba, que se hizo visible el contexto histórico-social que marcó la manera en la que los colonizadores lograron exitosamente transformar muchos de los aspectos culturales de los yorubas, entre ellos la escritura de la lengua. Esta condición colonizada de la lengua yoruba podría a simple vista ser concebida como el resultado del triunfo de los conquistadores europeos sobre este rasgo de la cultura yoruba, sin embargo, lo que resulta interesante es cómo esta lengua constituye un *capital cultural* tanto para los yorubas en África y para la población de origen yoruba en América. De este modo, los practicantes de la santería, por un lado, atribuyen a la lengua, una cualidad que legitima su praxis religiosa en el sentido de ancestralidad, y, por otro lado, a través de la lengua brindan una declaración y una pertenencia identitaria.

1.3.1. Adaptaciones de la lengua yoruba: *Lucumí* y *Afrocubano*.

Uno de los aspectos que surgió durante el trabajo de campo, fue el fenómeno del uso de la lengua yoruba y de sus variantes lingüísticas en la práctica musical de la santería en México y su correspondencia con el caso cubano. Fue el dato en campo el que me llevó a indagar, por un lado, el contexto histórico-social en el que esta lengua se desarrolló en África y se adoptó en América, y por otro, averiguar cómo el uso religioso de lengua contribuye a la construcción de los discursos y valoración de los actos performativos en la práctica musical en la santería en México. En los apartados anteriores mencioné cómo los términos *yoruba* y *lucumí* han sido concebidos desde el aspecto lingüístico, en donde el *lucumí* se define como una variante dialectal del yoruba e incluso como un léxico ritual. Subrayé que el hecho de despojar al *lucumí* de su característica como lengua o como variante de una, resulta de algún modo una manera de restarle importancia o de invisibilizar un fenómeno cultural de apropiación que ha generado condiciones y prácticas específicas. Por otro lado, señalé que el fenómeno de apropiación lingüístico da cuenta de una serie de estrategias y discursos sobre una identidad particular.

Uno de estos discursos se hizo presente durante la primera entrevista que hice a Raúl Sánchez. El músico mencionó que los cantos que se entonan durante la ceremonia del Tambor “...Están en ‘afrocubano’ y no en lengua yoruba”.¹¹ Al preguntarle la diferencia entre uno y otro, me respondió que el primero es resultado del segundo.

En África existía la *Tierra* de Yemayá, la de Changó, la de Ogún, la de Oshún [...] ellos eran los gobernantes y cada tierra tenía sus ritos de iniciación, sus tambores, sus ritmos y su lengua, la gente de esas tierras que se llevaron de esclavos a Cuba se mezclaron, entonces la lengua yoruba se mezcla y fue distinta en cada región [...] El ‘afrocubano’, me atrevería a decir que no es yoruba, ya es una mezcla, entonces no hay traducción, solamente hay palabras que son referencias para el ‘folklor’ que se habla, -no sé si sea la palabra correcta-, pero para el idioma que se habla tanto en la religión como en la música.¹²

A partir del relato de Raúl, se observa que existe una necesidad por enfatizar las diferencias entre la lengua yoruba y lo que él llama ‘afrocubano’. Dicha categoría alude a un concepto equiparable con *lucumí* en el sentido de referirse a una variante de la lengua

¹¹ Entrevista a Raúl Sánchez, músico mexicano que canta y toca tambor batá en las ceremonias de Tambor. 30 de septiembre de 2016.

¹² Ídem.

yoruba en Cuba. Otro elemento que surge, es el del contexto particular en el que esta variante lingüística se usa, que es el religioso y el musical. Un rasgo que llamó mi atención fue la declaración que hace Raúl acerca de que “no hay traducción” para el ‘afrocubano’ ya que las palabras de éste se usan sólo como “referencias” a lo religioso y a lo musical.

Al respecto, el músico señala: “Cuando estaba estudiando en Cuba, las personas de allá me dieron diccionarios del ‘afrocubano’ no del yoruba, sino del ‘afrocubano’. Entonces yo busqué las traducciones del canto, y no hay coherencia en el significado de las palabras” [...] El yoruba africano nada tiene que ver con el yoruba afrocubano, [...] cuando los africanos llegan a Cuba, ellos tuvieron que empezar a fusionar ese yoruba. La persona que me da clases en Cuba de canto, tuvo la oportunidad de viajar a Nigeria, en donde participó en un grupo musical [...] él me dijo que al momento de cantar en ‘afrocubano’, la gente se empezó a reír y a burlarse de él. Al preguntarle a la traductora la razón –y decirle que él consideraba que ya había ‘puesto a gozar’ a la gente-, ella le respondió que lo que él cantaba eran incoherencias, que la letra no tenía sentido.¹³

En el caso referido por Raúl hubo una diferencia de código entre las palabras *lucumies* del cantante cubano y la interpretación que hicieron de éstas los hablantes de yoruba en África. No obstante, se puede considerar que al menos desde la práctica musical existe una distinción entre lo que se considera lucumí o ‘afrocubano’ y lo yoruba como lo africano. Esta diferenciación tiene que ver con la conformación histórico-social de la diáspora yoruba, la que ha creado nuevos fenómenos de apropiación en donde se construyen nuevos discursos sobre identidades yorubas particulares. En el ámbito de la práctica musical de la santería en México -que se abordará en los siguientes capítulos- se hará visible la manera en la que los conceptos sobre lo significativo de la lengua son desplazados por otros elementos dentro del performance musical que dotan igualmente de identidad y legitimidad.

¹³ Entrevista a Raúl Sánchez, 16 de noviembre de 2016.

1.4. Fundamentos básicos de la religión yoruba en África.

En este apartado abordo de manera concisa el contexto y las condiciones en las que se han dado las prácticas religiosas yorubas en África, así como el criterio que atraviesa a las categorías que se emplean para referirse a ella y las características más importantes de la misma. Todo esto con el propósito de entender el proceso por el cual el sistema de creencias de los pueblos yoruba fue adoptado y reconfigurado en Cuba.

Para ilustrar el marco en el que la religión yoruba se ha ido transformando y concibiendo a través de los distintos momentos de su práctica, recorro a la descripción que John Peel hace sobre las etapas que la religión yoruba ha pasado en relación con un contexto intercultural y político-social. Este antropólogo señaló que el concepto de *religión yoruba* se puede entender en dos sentidos, por una parte, en referencia a cualquier religión que se practique por miembros del pueblo yoruba, y por otra, a la religión “de origen y carácter distintivamente yoruba” (Peel, 2016).

Peel apuntó que existe una periodización de los contextos histórico-sociales particulares en los que se ha enmarcado la práctica de la religión yoruba, él llama ‘círculos’ a estas etapas. Cada uno de estos ‘círculos’ se conectan entre sí a través de los procesos históricos y de los contactos culturales. Peel menciona que estos círculos se han categorizado de la siguiente manera:

1. La religión de origen yoruba practicada por esta etnia en su tierra natal, lo que ha sido llamado como ‘religión yoruba tradicional’, en el que el culto a los orishas es esencial.
2. La religión que no es de origen yoruba que abarca formas del Islam y del Cristianismo y que es practicada actualmente por la mayoría del pueblo yoruba.
3. La religión de origen yoruba que se practica generalmente fuera de África por personas que no son yoruba.

El autor subraya que cada uno de estos círculos o ámbitos se ha estudiado de manera fragmentada, por lo que considera que en la práctica se debe hacer un estudio integral en aras de una comprensión más amplia del fenómeno.

Para el tema que interesa a este apartado, me referiré solamente a los fenómenos que Peel distingue en el primer círculo, ya que lo contenido en éste señala puntualmente las condiciones en las que la religión yoruba se desarrolló en África, lo que influyó en gran medida su práctica en América.

Del primer círculo o primera etapa, Peel refiere que existían varios cultos religiosos dentro de los pueblos que fueron identificados como yoruba, pese a que estos cultos compartían ciertos elementos, cada uno tenía rasgos culturales distintos. Por lo tanto, no se puede hablar de una sola religión yoruba o de una entidad ‘pan-yoruba’ –como la llamaron los misioneros-, sino de un espectro de cultos locales. Este antropólogo cuestiona la categoría ‘religión yoruba tradicional’, ya que dicho concepto se ha concebido en el sentido de los rasgos de la religión yoruba previos a la influencia musulmana y cristiana durante el s. XIX. Sin embargo, lo que se marca como ‘tradicional’ surgió del contacto entre los miembros de un culto local con las prácticas musulmanas que eran “parte de la escena religiosa” al menos durante cuatro siglos. Además, el término *yoruba*, es un nombre de origen árabe que los hausa usaron para designar originalmente a los individuos que habitaban en la ciudad de Oyó, el cual curiosamente fue adoptado por los misioneros anglicanos al definir al pueblo al que se propuso evangelizar. Por lo anterior, el autor menciona lo artificial que podrían llegar a ser ciertas clasificaciones (Peel, 2016: 217).

Peel señala que a pesar de que no existía una única religión yoruba, hay aspectos comunes entre las prácticas religiosas que se agruparon como tales. Estos rasgos compartidos son los elementos principales que construyeron una identidad religiosa que se formó en África y que se retomó y se apropió en los países de América.

Los pueblos yorubas comparten la idea de una afiliación ancestral a la ciudad de Ilé-Ifé -que se encuentra actualmente en el suroeste de Nigeria, en el estado de Osun- y a *Oduduwa*, el primer *ooni* (rey) de ésta. Dentro de la mitología yoruba, *Oduduwa* bajo la

encomienda de *Olodumare* creó *Ilé-Ifé* que es la tierra natal y la ciudad sagrada de los yorubas (Cfr. Obayemi, 1979; Bolívar, 1990 y Feraudy, 2009).

Olodumare es el Dios supremo, es la energía universal, esta deidad tiene otras manifestaciones que son: Olofi -el ser creador- y Olorun -el señor del cielo-. Olodumare o cualquiera de sus manifestaciones, no se ocupa de los asuntos humanos, ya que es inalcanzable para ellos, son los orishas los que interceden por los humanos y rinden cuentas a Olodumare. Los orishas son las divinidades a las que los humanos pueden rendirles culto. Obatalá es el orisha mayor, al que Olodumare encargó la tarea de dar forma a los humanos. (Juárez, 2014). Al respecto de los orishas, Natalia Bolívar afirma que en África, cada orisha estaba vinculado a una aldea y eran concebidos como los protectores de éstas, “en casi todos los casos se trataba de hombres divinizados después de muertos”. Esta autora señala que la religión yoruba está ligada fuertemente al concepto de familia y que a los ancestros se les atribuía el control sobre ciertas fuerzas de la naturaleza (Bolívar, 1990: 23). Los orishas son deidades que se asocian a las fuerzas de la naturaleza.

Para lograr que los orishas ofrezcan su protección y su poder a los humanos, éstos deben establecer una relación con dichas divinidades, los modos de hacerlo son mediante la posesión -en la que los orishas se manifiestan a través de los iniciados- y mediante el *ebo* o el sacrificio -que es una ofrenda que se le da al orisha para pedirle un favor- (Peel, 2016).

Otra tradición religiosa que tuvo gran impacto en América -en Cuba principalmente- es la de Ifá, que es un sistema religioso de adivinación regido por el orisha Orunmila. Los babalawos son los sacerdotes de este culto, el que es practicado exclusivamente por los hombres (Peel, 2016).

1.5. Transculturación de la religión yoruba en Cuba: Elementos principales del complejo religioso de la santería.

En este apartado menciono de manera general los elementos de la cosmogonía de la santería y los sincretismos que operan en ella. Seguidamente, relato cómo los procesos histórico-sociales en Cuba tuvieron una importante influencia dentro de la práctica y las representaciones de dicha religión.

Los puntos de encuentro que los practicantes de la religión yoruba establecieron con el catolicismo consisten principalmente en la equiparación de las funciones y los atributos de las deidades de una y otra religión. Los yorubas se vieron forzados a rendirle culto a los santos católicos, situación que provocó la sincretización de los santos católicos con los orishas del panteón yoruba. El sistema de creencias del catolicismo y de la religión yoruba guarda ciertas semejanzas, por ejemplo, en ambas existe una deidad suprema y las divinidades intercesoras entre ésta y los humanos.

Como mencioné en el apartado anterior, en la religión yoruba existe la idea del Dios supremo, de la energía universal que es Olodumare -que tiene otras manifestaciones en Olofi que es el ser creador y en Olorun que es el señor del cielo- y de los orishas que son las divinidades intermedias entre el Dios supremo y los humanos. Podemos observar que los elementos del misterio de la Santa Trinidad y los santos -por el lado del catolicismo-, y las manifestaciones del Dios supremo y los orishas como divinidades intermedias -para los yoruba-, funcionan de manera similar (*Cfr.* Saldívar, 2009a: 154). En este contexto de semejanzas y adaptaciones, la veneración a los santos que se impuso como parte de la evangelización en la época colonial y la sincretización de éstos con los orishas fue la vía que los yorubas encontraron para darle continuidad a su herencia religiosa.

El término santería es entonces una palabra que refleja el proceso por el que pasaron los miembros de la religión yoruba al asimilar el catolicismo del opresor y en la medida de lo posible recurrir a diversos elementos de éste que permitieran mantener sus prácticas religiosas. Dicho proceso devino en una forma de culto distinta a la religión yoruba y al

catolicismo, la santería se gestó como un producto cubano que implicó varios factores como el desarraigo de la cultura de los africanos, la imposición de nuevas formas de vida y la asimilación, conflicto y negociación que surgieron en el contacto cultural. Fernando Ortiz propuso el término transculturación para definir las características de este fenómeno, sobre ese concepto señaló que:

[...] El vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola (Ortiz, 1942: 96-97).¹⁴

De esta manera, la santería se ha desarrollado en los procesos de transculturación religiosa en Cuba, en donde han confluído elementos católicos, yorubas y otros rasgos de religiones africanas que se han mantenido en constante retroalimentación y reconfiguración.

Los orishas son deidades a las que se les atribuyen características humanas y divinas, recordemos que en la *Tierra yoruba* muchos de los gobernantes representativos para su pueblo fueron divinizados. Los yorubas tienen la creencia que sus deidades habían vivido en la Tierra junto con los seres humanos (Silva, 2010: 50). La mitología que rodea a los orishas se ha concentrado en los *patakines*¹⁵ o *patakies*¹⁶, que son los relatos de las leyendas y fábulas de los orishas que conllevan una moraleja y una explicación del origen de los atributos de cada uno (Bolívar, 1990). En estos patakines se cuentan las historias de las hazañas de los orishas cuando tenían forma humana, así como de las relaciones entre ellos y la interpretación de las raíces de todo lo existente en el mundo según la visión yoruba. Los patakines señalan los diversos *camino*s o facetas de los orishas, es decir, cada orisha tiene distintas manifestaciones de sí mismo, cada una representa una particularidad y

¹⁴ Las cursivas son mías.

¹⁵ La palabra yoruba *patakí* significa relato o historia. (Michelena y Marrero, 2010: 101)

¹⁶ También se usa la forma 'patakís'.

a la vez forma parte de una unidad. Los patakines son parte fundamental de la literatura oral de los yorubas y han tenido gran impacto en la cosmogonía de la santería.

Los espíritus de los antepasados tienen también un papel importante dentro de la santería, a éstos se les conoce como *eggun*. El concepto de *eggun* abarca a los espíritus de los parientes fallecidos de los iniciados en la santería, a los espíritus de las personas fallecidas que fueron iniciadas por el mismo padrino religioso y a otros espíritus que brindan auxilio y consejo. Los *eggunes* están más cerca de los humanos que de los orishas y Olodumare, sin embargo, pueden intervenir en los asuntos de sus parientes humanos que siguen vivos e interceder por ellos con los orishas. Los *eggunes* siguen teniendo una conexión cercana con sus descendientes y cada familia los venera mediante un altar doméstico llamado *teja de muerto*. En todas las *Casas-templo*¹⁷ las primeras ceremonias se dirigen a los *eggunes* (Bolívar, 1990; Brandon, 2012 y Juárez, 2014).

Hay una expresión en lucumí que dice: *Ikú lobi ocha*, que se traduce en la religión como ‘el muerto parió al santo’, ésta tiene que ver con un patakí del orisha Elegguá en el que éste siendo humano encontró un *obi* o coco del que emanaba luz, dicho objeto lo llevó a su hogar y después se olvidó de él y lo dejó tirado atrás de la puerta. Esta acción causó la muerte de Elegguá, lo que llevó al pueblo a darse cuenta de que el abandono del *obi* llevaba a la desgracia, así que se tomó un *otá* o piedra sagrada y en ésta se colocó al *obi* detrás de la puerta para rendirle culto. A partir de ese momento, Elegguá nació como orisha. Esta leyenda cuenta cómo un orisha primero fue un ser humano que muere y asciende espiritualmente. De esta manera, la expresión ‘el muerto pare al santo’ quiere decir que antes de iniciar cualquier ceremonia con los orishas se debe atender primero a los muertos, ya que los orishas fueron humanos que después de morir se convirtieron en deidades. (Bolívar, 1990, Lahaye, 2011).

¹⁷ La *Casa-templo* es el espacio físico y simbólico en donde se llevan a cabo este tipo de ceremonias de carácter público dentro de la santería. Generalmente, dicho lugar es el hogar en donde habita algún sacerdote de esta religión. También se identifica este lugar con el nombre de *Ilé-ocha*.

Los orishas simbolizan las fuerzas de la naturaleza y habitan en ésta, dichas deidades tienen su representación material –que se conoce como *fundamento*¹⁸ en los *otanes* o piedras que deben estar sacralizados y que se encuentran dentro de objetos específicos que sirven como su receptáculo. Dichos objetos son las soperas, calderos y bateas -dependiendo del orisha al que representen-. Junto a estos objetos se colocan ofrendas a los orishas y se les alimenta con comida específica y con la sangre de los animales sacrificados. Se tiene la creencia que en los otanes residen los orishas y que estos objetos son poseedores del *aché* de dichas divinidades (Bolívar, 1990).

El término *aché* o *ashé* refiere a la fuerza y a la energía vital del universo. Todos los rituales de la santería tienen como propósito transmitir el ashé de los orishas, el ashé está presente de manera distinta en todos los elementos del cosmos, ya sean materiales, simbólicos y espirituales. Ashé también se refiere a la gracia o virtud de algo y se utiliza como sinónimo de bendición, en las ceremonias de iniciación se coloca la bendición del orisha en distintas partes del cuerpo del neófito para procurar su bienestar. (Cfr. Bolívar, 1991 y Argyriadis, 2005).

Los orishas son divinidades con características y requerimientos específicos, a estas deidades se les atribuyen rasgos humanos, por lo que la mitología y la práctica de la santería señala una serie de cualidades, rasgos de personalidad y preferencias de cada orisha, así como establece los días en los que se les adora, el color y la indumentaria para cada uno, las ofrendas, los rezos, la música y la danza. La sincretización que se dio entre los orishas y los santos católicos y que se sigue manteniendo, se ha dado en la lógica de los *camino*s o avatares de cada orisha, lo que ha permitido que exista una identificación con distintos santos y una expansión simbólica del culto de la santería. De esta manera, la sincretización permanece vigente y no entra en conflicto con las identidades múltiples de cada orisha.¹⁹

¹⁸ La representación material de un orisha se le conoce como fundamento u odu que es un elemento físico que lleva una consagración y que representa a un orisha. El fundamento recibe la fuerza y el poder del orisha. En el caso referido, el fundamento es el otá que es una piedra en donde residen los orishas (Bolívar, 1990).

¹⁹ Esta afirmación funciona en el sentido de la conformación de la santería como una religión que está en diálogo con las creencias católicas y las africanas, ambas arraigadas en la mayor parte de la población en

Se ha estimado que existen cientos de orishas, incluso miles de ellos sin embargo hoy en día el número de orishas a los que se les rinde culto no sobrepasan el número de treinta (Sublette, 2004).²⁰

Dentro de la santería, la mayor parte de los rituales y de la práctica religiosa gira en torno a los orishas. Se les atribuye a estas divinidades el poder sobre las fuerzas de la naturaleza y sobre el destino de los humanos, cada persona tiene a un orisha tutelar, que es quien lo cuida e intercede por él con la divinidad suprema y quien de la misma forma exige el cumplimiento de sus peticiones (Bolívar, 1990).

La *Casa-templo* es el lugar en donde se llevan a cabo las ceremonias y donde se reúnen las familias religiosas. Estas familias se forman en las relaciones de parentesco ritual que se van creando, cuando una persona se inicia en la santería siempre tiene guías espirituales. El *padrino* o *babalocha* y la *madrina* o *iyalocha* se convierten en padre o madre simbólica de los *ahijados* que inician. A su vez, los *ahijados* de un mismo padrino o madrina, se vuelven *hermanos de santo* y están unidos por una misma filiación ritual o rama (Juárez, 2013 y 2014).

Toda ceremonia se realiza después de que se ha consultado un oráculo o sistema de adivinación que determine la necesidad y la manera en que ésta se deba llevar a cabo. Una persona puede acercarse a la santería sin necesidad de formar parte de ella por lo que se hace la distinción entre *consultante* e *iniciado* (Juárez, 2013). Un consultante es alguien que contrata los servicios de un santero o babalawo y que no pertenece a la religión, un iniciado es la persona que forma parte de la religión. Cuando alguien se interesa en formar parte de la religión debe ‘consultarse’ con un sacerdote perteneciente a ésta para saber en primer lugar quién es su orisha tutelar y después poder empezar su proceso de iniciación. Un consultante que constantemente acude con algún especialista ritual de la santería, sigue sus

Cuba. Sin embargo, en las reflexiones al final de este apartado abordaré las inquietudes identitarias que se han suscitado a partir de los procesos coloniales y de los diversos de contactos culturales que se han dado a través de la práctica de esta religión.

²⁰ Revisar la tabla en los anexos al final de esta tesis. En esta se enlistan los orisha más relevantes en Cuba, sus asociaciones sincréticas con los santos católicos y las características de cada uno.

consejos y comienza a adentrarse e involucrarse más en la religión hasta el punto de empezar el proceso de iniciación, se considera como un *aleyo*, que se traduce como ‘un extraño’. Se considera que una persona forma parte de la religión hasta que llega a la ceremonia de *coronación de santo* en donde ‘nace en la religión’ y se le llama *iyawó*. En esta ceremonia se le *asienta* al orisha tutelar para que le de su protección (Juárez, 2014).

Un orisha es “una fuerza pura, inmaterial”, que los humanos pueden percibir principalmente de dos maneras, la primera es mediante la posesión durante una ceremonia religiosa en la que el orisha se *monta*²¹ en el iniciado y ‘habla’ a través de éste. La segunda es mediante los sistemas de adivinación u oráculos. Se cree que los orishas se comunican a través de ellos, entre los oráculos utilizados está el oráculo del obi o coco empleado tanto por santeros como por babalawos²², el diloggún u oráculo de los caracoles que es interpretado por un oriaté –especialista en los rituales de iniciación en la santería- y el oráculo de Ifá, que es competencia exclusiva de los babalawos (Juárez, 2013 y 2014).

Para formar parte de esta religión uno debe someterse a diversas ceremonias de iniciación que implican un orden predeterminado, una serie de reglas y un proceso en el que se van adquiriendo jeraquías y competencias. La *entrega de los collares* es el primer paso en la iniciación, en ella, el collar que se entrega al neófito se hace con los colores específicos que se asocian a su orisha tutelar. Estos collares deben ser consagrados por los santeros²³. Los collares representan la energía y la esencia de los orishas, una vez que el collar es entregado al iniciado, éste debe seguir ciertas reglas para poder obtener beneficios del objeto sagrado. Después de esta ceremonia sigue el ritual de *entrega de los guerreros*

²¹ Se dice que el orisha o el santo -que es el nombre que se les da a los orishas en el contexto del sincretismo religioso- *monta* a su *iyawó* y habla a través de él. Esto quiere decir que la persona iniciada en la santería espera ser poseída por su orisha tutelar, quien lo guiará en su camino espiritual, por lo que le debe obediencia y adoración.

²² El babalawo se traduce como el ‘padre de los secretos’, es el sacerdote de Ifá o de la Regla de Ifá –religión con la que interactúa la santería-. Ifá es un sistema adivinatorio regido por el orisha Orula.

²³ En su uso coloquial y desde ‘afuera’ de la religión, la palabra *santero* se refiere a cualquier practicante de la santería –no distinguiendo la jerarquía que éste tenga-, sin embargo, desde la religión se identifica como *santero* o *santera* al sacerdote o sacerdotisa de la santería que pasó por la *ceremonia de asiento* y por el proceso de *iyaboraje*. La palabra *olorisha* también entra en esta categoría, así como el término *iworo*, no obstante, el término *santero* e *iworo* se utilizan como sinónimos, ya que implican una jerarquía en donde no solamente están iniciados en la religión, sino que además ya han sido *padrinos* o *madrinas* de nuevos iniciados.

en la que se consagran distintos objetos que representan a los cuatro orishas guerreros y se le entregan al iniciado para su protección. Los orishas guerreros son: Elegguá, Oggún, Ochosi y Ozun (Silva, 2010).

La ceremonia más importante es la de *coronación de santo*, *ceremonia de asiento* o *kariocha*, en donde el recién iniciado “recibe los secretos y la protección de los orishas” (Silva, 2010). El orisha del iniciado es asentado o coronado ritual y simbólicamente en la cabeza durante esta ceremonia. A partir de este momento el aleyo se convierte en *iyawó* o recién iniciado, porque ya es reconocido como hijo o hija de un orisha. Después de esta ceremonia, el iniciado tiene que pasar por un periodo de un año de duración conocido como *iyaworage*, en el que debe cumplir con ciertos deberes y respetar las prohibiciones. Después de esta etapa, el *iyawó* se considera *olorisha* que significa hijo del orisha y con este rango adquiere la competencia para ser sacerdote en la santería (Juárez, 2014).

Habiendo identificado los elementos más significativos de la práctica de la santería, es momento de revisar cómo esta religión se fue incorporando y configurando a través de ciertos momentos de relevancia histórica en Cuba.

A Cuba llegaron principalmente cuatro grupos cultural y geográficamente diferenciados, estos fueron: los pueblos congo, pertenecientes al área de Congo y Angola; los carabalíes o abakuá de la zona del Calabar en la actual Nigeria; los arará, vinculados al Reino de Dahomey -actualmente Benín-, y los yorubas, relacionados especialmente al Imperio de Oyó.

Como he mencionado, los yorubas fueron llevados a la Isla desde el s. XVI y fue en el s. XIX en donde hubo un mayor número de ellos debido al crecimiento de la industria azucarera. Esta industria tuvo una importante influencia no sólo en la economía de la Isla, sino que junto con las asociaciones de los cabildos constituyó uno de los principales detonantes del desarrollo de la santería. Esta religión se fue gestando a partir de las relaciones culturales, políticas, lingüísticas y comerciales que se dieron en el contacto entre África, Europa y América, y de las estrategias de apropiación a las que recurrieron los

pueblos yorubas para integrar su cosmogonía y ritualidad al contexto social al que se enfrentaron. Los componentes identitarios de la santería son reflejo de las interacciones de los yorubas con sus opresores y del conflicto y negociación que supuso la práctica de sus expresiones culturales, las cuales se reprodujeron y recrearon conformando nuevas identidades.

Uno de los cambios culturales que surgieron en América con el incremento de los esclavos llegados a las plantaciones de azúcar en Cuba, fue el crecimiento de las asociaciones de africanos que se conocieron como *cabildos de nación*. Estos se crearon por las autoridades coloniales con el objetivo de controlar y agrupar racial y socialmente a las naciones de esclavos para evitar la sublevación y facilitar el adoctrinamiento espiritual. Sin embargo, los cabildos constituyeron agrupaciones de apoyo mutuo entre las distintas naciones africanas, en donde existían intercambios culturales y religiosos de una etnia con otra. Las religiones africanas que traían consigo los esclavos, encontraron en los cabildos un espacio para desarrollarse y fortalecerse entre sí, ya que cada una tomaba influencia de la otra (Cfr. Bolívar, 1991; Argyriadis, 2005a; Santa Cruz, 2009 y Rivera-Barnes, 2014). No obstante, dichas religiones se fueron conformando principalmente entre el conflicto y la negociación del catolicismo del colonizador y la adaptación e interacción de éste con la religión yoruba.

Durante el periodo colonial, la Iglesia Católica se valió de los cabildos de nación como estrategia para la evangelización de la población de origen africano. En el s. XVIII se comenzaron a relacionar ciertas actividades en los cabildos con la adoración a los santos católicos. La Iglesia imponía la adoración a determinados santos para los distintos cabildos y asignaba a los sacerdotes para que adoctrinaran a la población africana en Cuba. Fue en este ambiente que los yorubas –así como otras etnias africanas- adoptaron el catolicismo al menos de manera parcial, ya que la presión de la Iglesia demandaba la participación de éstos en los ritos católicos (Reid, en Falola y Childs, 2004).

Las autoridades eclesiásticas permitían dentro de ciertos límites que la población africana celebrara rituales y fiestas, pero siempre bajo la supervisión de los sacerdotes y

rindiendo culto a los santos católicos. De esta forma, en la práctica de la religión yoruba se fueron incorporando herramientas que permitieron la asimilación y la equiparación de elementos de la cosmogonía católica con la yoruba.

A partir de la abolición de la esclavitud en Cuba en 1886 –que, a pesar de este decreto, las prácticas y condiciones de ésta siguieron vigentes durante más tiempo-, y de la independencia de Cuba en 1902, los cabildos se renombraron como *Reglas*. La razón de ello es que oficialmente se consideraba que los cabildos y las sociedades secretas africanas eran peligrosos para la sociedad y constituían un obstáculo en el nuevo ímpetu modernizador del Estado. Debido a los movimientos anti-coloniales que se habían gestado en los cabildos africanos en Cuba, el Estado promovió el rechazo de la sociedad hacia las religiones afrocubanas y ejerció una fuerte represión en contra de sus practicantes (Reid, *ibíd.*: 121).

Fue hasta las décadas de 1920 y 1930 que el aporte de la cultura africana en la sociedad cubana se empezó a valorar y a resaltar. El movimiento conocido como *Afrocubanismo* contribuyó en gran medida en la adopción de una postura más tolerante e incluyente del Estado y la sociedad cubana hacia las religiones que tenían dichas raíces. El Afrocubanismo surgió en la década de 1920 como un movimiento nacionalista de tipo artístico, académico y filosófico que tenía como propósito investigar y difundir la cultura afrocubana que estaba latente en la sociedad y revalorar dicha herencia (Reid, *ibíd.*, y Juárez, 2014). El Afrocubanismo tomó como referencia los movimientos europeos considerados de vanguardia artística en Europa -Francia, principalmente- en donde las obras que se producían se inspiraban en una estética de lo ‘negro’ y del ‘primitivismo’ (Moore, 2001-2002 en Juárez, 2014: 91).

El Afrocubanismo -a pesar de que en el fondo de su ideología todavía seguía estigmatizando a la santería al considerar sus prácticas como ‘primitivas’ y ‘exóticas’- promovió el interés y la revaloración de esta religión, cuya práctica gozó de cierta tolerancia hasta finales de la década de 1950.

Con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, la postura hacia la práctica de las religiones afrocubanas no era del todo coherente, ya que, por un lado, el Estado socialista cubano promulgaba la libertad de profesar cualquier religión mientras ésta no constituyera una ideología anti-revolucionaria, y, por otro lado, obstaculizó las prácticas religiosas, vigilándolas y etiquetándolas de expresiones supersticiosas. Resulta interesante cómo la doctrina socialista privilegiaba los aspectos artísticos de la santería al considerarlos parte de un legado nacional, y a la vez, las creencias religiosas se consideraban como ‘falsa conciencia’ y un impedimento para el progreso social (Moore en Falola y Childs (Eds.), 2004).

Fue hasta la década de 1980 que el régimen socialista fue más permisivo con las expresiones religiosas. A partir del colapso de la Unión Soviética en 1991, el gobierno recurrió a la santería como una fuente de ingresos significativos, de esa manera esta religión tuvo un auge que fue favorecido por el Estado, quien se encargó de difundir la santería internacionalmente. Fue entonces que la santería comenzó a ser uno de los principales atractivos turísticos de Cuba y, por consiguiente, una actividad que ha generado importantes ganancias económicas.

Hasta aquí repasó los distintos contextos ideológicos que atravesaron a la santería a lo largo de su proceso de inserción en la sociedad cubana, los que fueron configurando la práctica de la religión y las visiones que se propagaron de ésta. Si bien la santería se fue consolidando y se sigue concibiendo como una religión sincrética que implicó la asimilación por parte de los yorubas de ciertos elementos del catolicismo que hizo dialogar con los propios, hay que tener en cuenta que el fenómeno de transculturación entre africanos y europeos no se hizo en igualdad de condiciones. Esta idea es expresada por el investigador Mamadou Badiane, quien afirma que la transculturación no sólo fue “la simple influencia mutua entre las distintas culturas presentes en el espacio cubano”, sino que para que ésta ocurriera, tuvo que haber pasado la religión por un proceso de *desafricanización* (Badiane, 2007: 56).

Al respecto de la *desafricanización*, Badiane menciona que ésta fue un mecanismo por el cual los colonizadores fueron despojando a los africanos de su cultura y en

consecuencia de su identidad, por lo que opina que la idea de que los orishas se ‘catolizaron’ corresponde a un desequilibrio en la transculturación (2007). Este autor cuestiona la idea de otros investigadores que hablan de un “toma y daca” de elementos culturales de los africanos y de los europeos en relación a las religiones afrocubanas, él opina que pese a que dicha noción es “un aspecto muy importante en la conciencia cubana”, se debe evaluar la naturaleza del intercambio (*Ibíd.*: 55).

Es importante recalcar que Badiane no niega que los africanos encontraron ciertas similitudes en la religión del conquistador y la religión propia, sin embargo, lo que él subraya es la cuestión sobre la asimetría del contacto cultural entre africanos y europeos en donde los primeros –pese a que tuvieron cierta movilidad simbólica en sus prácticas religiosas- fueron oprimidos por los segundos, siendo la esclavitud la primera etapa de lo que él identifica como desafricanización. Para él, la desafricanización facilitó el proceso de transculturación, en donde “los negros recibieron más influencia por parte de los europeos que éstos de aquellos (*Ibíd.*: 56).

Badiane se alinea con la crítica que Antonio Cornejo Polar hace sobre lo que consideran una visión homogeneizadora del “idealismo sincrético y transculturador que crea paraísos en los sueños y no en la realidad”, lo que traducen como un intento de uniformizar y desproblematizar las identidades latinoamericanas –en este caso afrocubana-. (Cornejo, 1994, citado por Badiane, 2007: 57)

A pesar de que estos autores indican un factor importante en el proceso de la conformación de la santería, que es el de las relaciones desiguales que se dieron en el contexto colonial en Cuba y el control y vigilancia que tenían las autoridades sobre las prácticas culturales africanas, no dan suficiente crédito a la capacidad de agencia de los actores sociales y a la complejidad de los contactos interculturales. Badiane asegura que, aunque el africano fue astuto y se valió de la religión católica para seguir adorando a sus deidades, esto sólo reflejaba un desequilibrio en la transculturación en donde el africano se supeditaba a la cultura del colonizador. De esta manera, el autor insiste en recalcar la desafricanización por encima de cualquier otro fenómeno social de resistencia y

apropiación. Dicho investigador, menciona solamente la asimetría del contacto y la influencia cultural entre la sociedad africana y europea en América, dejando a un lado el fenómeno de agenciamiento, los múltiples contactos culturales y el dinamismo de las prácticas religiosas.

Hay que tener presente que, desde el triunfo de la revolución en 1959, hubo una importante migración de cubanos hacia México y Estados Unidos, lo que configuro las relaciones y las representaciones existentes en la santería en las naciones implicadas. Años más tarde, la caída de la Unión Soviética causó que la economía de Cuba dependiera de otras fuentes, lo que influyó en la apertura a las expresiones religiosas, convirtiendo a la Isla en un destino importante del turismo religioso.

Fue a partir de las migraciones y del contacto intercultural que se fue dando en la santería, que se ha formado una red de relaciones que pueden calificarse de transnacionales. Para Alejandro Frigerio (2004), lo transnacional se define así porque las relaciones en las que se inserta el individuo rebasan las fronteras de su país natal en donde existe una noción y una identidad que se asume tanto en su ámbito nacional como en otros territorios fuera de éste. Así, las actividades religiosas del individuo tienen lugar en el país en el que vive y en el país en donde tiene a su ‘padre’ religioso. Frigerio habla de una identidad transnacional dentro de la santería que tiene como referencia a la *Tierra yoruba*. Este autor habla de etapas en la “carrera religiosa de los practicantes”, en donde la última etapa que se ha observado en las religiones afroamericanas es la de la *re-africanización*. Esta re-africanización representa el interesante fenómeno que surge en la interculturalidad que ha implicado la práctica de la santería y en el discurso sobre el retorno a las raíces africanas de la misma. Llama la atención que el proceso de la re-africanización es la respuesta a la desafricanización de la que habla Badiane, lo que resulta interesante en la contrastación de los fenómenos descritos.

La re-africanización trasciende las barreras étnicas y de nacionalidad de los practicantes de la santería –proceso que también se da en otras religiones afroamericanas-. En este proceso existen lo que Argyriadis y Juárez (2007) llaman ‘canales de difusión

geográfica multidireccional’, de donde surgen discursos sobre el origen común que tienen que ver con asuntos culturales, raciales, étnicos y políticos que se dan en los distintos ámbitos nacionales implicados en esa red, en la que los cambios en un lado de ésta repercuten en otro sitio de la misma.

Pese a que el fenómeno de la re-africanización tiene una fuerte influencia actualmente en la práctica de la santería, también coexisten otras visiones en la que se da una especie ‘complementariedad’ en la práctica religiosa dentro de la santería, en la que se sigue vinculando con otras religiones como la regla de Ifá, con el palo Mayombe, el espiritismo y el catolicismo (Argyriadis y Juárez, 2007). Como puede observarse, existe una complejidad identitaria dentro de la santería, dicha complejidad refleja el dinamismo de esta religión e implica una constante reflexión de sí misma.

2. Prácticas musicales yorubas.

Esta tesis se interesa en explorar las identidades que surgen en y desde la práctica musical de una tradición de origen yoruba, la cual es adoptada, reproducida y apropiada por un grupo de músicos y comunidad religiosa en la Ciudad de México, resulta necesario conocer los aspectos más característicos de dichas tradiciones musicales.

Este capítulo se divide en dos partes, las que abordan los rasgos principales de las expresiones musicales relacionadas al culto a los orishas en África y en Cuba, respectivamente. Dichos apartados están contruidos bajo el mismo criterio: dotaciones instrumentales, descripción organológica y técnicas de ejecución -para la primera parte del apartado-, así como el contexto y las ocasiones de ejecución, las funciones musicales y las funciones simbólico-sociales para la segunda. La razón de esta jerarquización responde a un ordenamiento a modo de esquema que permite, en primera instancia, ubicar con mayor precisión y claridad los elementos que constituyen las prácticas musicales yoruba para después entender los procesos de transculturación musical que se han dado en Cuba. De modo que al organizar de la misma forma dichos apartados, se pueden establecer conexiones y divergencias entre ambas tradiciones.

2.1. Música yoruba en África.

En este inciso abordo los aspectos primordiales que diversos trabajos etnomusicológicos han definido sobre la música entre los yorubas de Nigeria. Mencionaré los elementos más relevantes de las descripciones organológicas, técnicas de ejecución, terminología de los instrumentos, funciones musicales, ocasiones de ejecución y funciones simbólico-sociales.

En cuanto a los criterios clasificatorios para la música yoruba, -conformada principalmente por membranófonos- tomo como referencia el esquema de Thieme (1970), – quien hace la división según la morfología del tambor, diferenciando la de reloj de arena frente a la cónica-, de Adegbite, (1988) –quien distingue a los tambores según el número de parches-, y de Akpabot, (1975) -quien combina en su clasificación dos criterios: el morfológico y el del material de instrumento-.

La mayoría de estos autores señalan como un rasgo fundamental de la música yoruba, la estrecha relación que existe entre las recitaciones de alabanza y las frases musicales, estas últimas subordinándose a las palabras y emulando sus tonos lingüísticos.

En las siguientes páginas recopiló las características más recurrentes de la música yoruba en Nigeria, me centraré principalmente en dos ensambles: Los tambores *dùndún* y los tambores *bàtá*.

2.1.1. Dotaciones instrumentales: descripciones organológicas y técnicas de ejecución.

Darius L. Thieme ofrece una descripción de los ensambles instrumentales que son tocados en Nigeria Occidental por los yorubas. El autor incluye en su reporte cuatro ensambles de tambores: los *bàtá*, los *dùndún*, los *koso* y los *gangan*. Thieme distingue dos clasificaciones para estos instrumentos: en un primer grupo a los *dùndún*, *gangan* y *koso* como tambores en forma de reloj de arena, y en el segundo, a los *bàtá* como tambores cónicos (1970).

El grupo de tambores en forma clepsídrica o de reloj de arena (*dùndún*, *gangan* y *koso*) posee un sistema constructivo que incide en los cambios de altura de los parches, por lo que son conocidos como *tambores de presión*. Dicho sistema funciona por cuerdas tensoras que corren longitudinalmente al cuerpo del tambor y conectan las membranas, estas cuerdas son manipuladas al jalarlas y liberarlas, lo que permite producir distintas alturas en el parche el que se percute con una baqueta de madera. En cuanto a los materiales del tambor, las cuerdas utilizadas tradicionalmente son de tripa o de piel de animal, el cuerpo del tambor es de madera y es usual que alrededor del aro de un parche se ate un cordón con una serie de campanillas de latón (Thieme, 1970 y Akpabot, 1975).

Los tambores de presión son considerados actualmente dentro de la categoría de *tambores parlantes*²⁴, ya que mediante un código creado por los yorubas, los tonos resultantes al ejecutar dichos instrumentos son asociados a los tonos de la lengua yoruba, clasificados en tonos bajos, medios y altos.

Por su parte, Ademola Adegbite (1988) considera que los tambores yorubas pueden dividirse en dos grupos, el primero abarca a los que son unimembranófonos y el segundo a los bимembranófonos. En el segundo grupo incluye a los tambores *dùndún* y *bàtá*, en donde los primeros son unipercusivos -sólo un parche se ejecuta-, y los *bàtá* ambipercusivos. Ademola Adegbite afirma que en Nigeria meridional los tambores *gangan* junto con los *kanango* y los *dùndún* se distinguen principalmente por su tamaño (Adegbite,

²⁴ Traducción de la categoría que propuso Roderic Knight en su revisión sobre la *Sistemática de los instrumentos musicales* de Hornbostel y Sachs. Knight añadió la clasificación de *talking drum* a un tipo de tambores bимembranófono de vaso en forma de reloj de arena con variación de tono. (Knight, 2015: 19).

1988: 17). Samuel Akpabot menciona que el nombre gangan a menudo es utilizado por los miembros de ciertos grupos yoruba como un término genérico que engloba a los tambores en forma de reloj de arena (Akpabot 1975-1976: 38). En contraste, (Morales, 2008) refiere que dundún es el nombre genérico para ese tipo de ensamble. Según Darius Thieme, los gangan se distinguen de los dundún porque son más pequeños y tienen una cintura más estrecha y larga. Respecto a los tambores koso, Thieme señala que éstos tienen sólo una membrana la cual es percutida con la mano (Thieme, *Op. cit.*).

Como ya mencioné, los tambores parlantes han sido asociados principalmente a los tambores de presión, sin embargo, algunos autores han señalado que ese criterio clasificatorio resulta impreciso y excluyente, ya que –por ejemplo- los tambores bàtá también tienen la facultad de hablar con los orishas y con otros espíritus (Akpabot, 1975 y Villepastour, 2015) y que incluso su habla es más compleja y codificada que la de los tambores de presión -como los dundún- (Villepastour, 2015).

Respecto a las clasificaciones de los tambores bàtá, éstos se han descrito con tres morfologías distintas: de reloj de arena: (Ortiz, 1950: 212; Akpabot 1975-1976: 38; Eli, 2002: 5 y Sublette, 2004: 228), forma cónica: (Thieme, 1970: 360; Knight, 2015: 19, Grove Dictionary) y forma de cáliz: (Nodal, 1983 y Dean Matt, 2012: 49). A pesar de que el bàtá puede entrar en cualquiera de estas categorías y a su vez, tiene características que lo apartan de las mismas, considero que la clasificación más aproximada en la descripción de su forma es la de Knight, que lo ubica como un tambor bимembránófono de vaso en forma de cono truncado (Knight, 2015: 19).

Es importante hacer mención de los idiófonos africanos de la música yoruba cuyo uso se extiende a Cuba y México, éstos son los *sekere* o *age oba* y los *agogo*. Los primeros son sonajas hechas de calabaza ahuecada que tienen una red de caracoles, los segundos son campanas de percusión directa que normalmente se tocan en juegos (Cogdell, 2008:186).

Los tambores de presión usualmente llevan una correa de cuero la cual el ejecutante coloca alrededor del hombro izquierdo apoyando el cuerpo del tambor entre su costado y su brazo izquierdo. El sonido se produce cuando se ejerce presión y distensión sobre las

cuerdas, lo que regula las alturas del parche al percutirlo. Se observan dos técnicas de ejecución: la primera consiste en jalar y soltar las cuerdas con la mano izquierda mientras se percute con la derecha el parche con una baqueta de madera curvada; la segunda se realiza cuando el músico aprieta las cuerdas del tambor con el brazo izquierdo hacia su costado y percute –de la misma manera que en la técnica anterior- el parche con la baqueta curvada de madera sostenida por su mano derecha. Una variación de la segunda técnica se da cuando el ejecutante combina la percusión del parche con la baqueta en la mano derecha y con la mano izquierda presiona el borde del parche para modificar la altura y el timbre. El koso –que también es un tambor de presión- comparte la misma morfología, pero se diferencia en su técnica de ejecución ya que se percute la mano y no con baqueta (Thieme, 1970).

Los tambores *bàtá* en África²⁵ se acomodan horizontalmente para poder percutir ambos parches, generalmente el parche pequeño se golpea con un palo de cuero llamado *bilàlà* y la membrana de mayor tamaño con la mano. También se ejecutan con las manos ambos parches. El tambor se cuelga con una correa en el hombro. Es usual que se unte una pasta a los parches para apagar un poco la sonoridad y obtener un tono más grave, esta pasta es llamada *ida* por los yorubas y ayuda a reducir la humedad en el parche (Nodal, 1983: 164). El tambor más grande –el *Ìyá'lu*- es el tambor guía y es el que tiene la función de comunicarse con las deidades a quien se dirige, muchas veces lleva una banda de campanillas de latón llamadas *saworo*, éstas van atadas alrededor del parche de mayor tamaño. Amanda Villepastour (2015) indica que tanto el *omele ako* como *omele meta* son pequeños tambores que se tocan en juegos, el primero tiene dos tambores y el segundo tres, cada juego va atado y se ejecuta con dos palos de cuero o madera (*bilàlà*), también tienen forma cónica como los otros miembros del *bàtá* y cada instrumento de cada juego es unipercusivo. Dichos tambores también llevan la *ida*²⁶ pasta que sirve para modificar la altura en los parches.

²⁵ En el apartado 2.2.1 abordo las características de los *bàtá* cubanos y sus diferencias y similitudes con los africanos.

²⁶ En Cuba y en México llaman a esta pasta *fardela* y es usada sólo en el parche de mayor tamaño del tambor más grande del conjunto.

2.1.2. Repertorios: Contexto y ocasiones de ejecución, funciones musicales y funciones simbólico-sociales.

Los ensambles òdùndún y bàtá –especialmente éstos últimos- tienen un papel muy importante dentro del culto a los orishas ya que la música y las alabanzas son los medios principales de comunicación de los humanos con las divinidades. Por lo tanto, la mayoría de los rituales y la continuidad de la religión yoruba dependen de la presencia y el desempeño musical dentro de las ceremonias. En términos del contexto social de uso de estos ensambles, cabe mencionar que la principal diferencia entre ambos es que los bàtá se usan exclusivamente para el ámbito sagrado y el òdùndún participa en marcos tanto sagrados como profanos (Adegbite, 1988; Ruskin, 2010).

Las ocasiones de ejecución de los òdùndún en el ámbito profano se dan en los palacios reales, en los eventos asociados a ritos de ciclos de vida, servicios religiosos dominicales y presentaciones teatrales en universidades (Ruskin, 2010).

Dentro del contexto sagrado del òdùndún y del bàtá, resulta fundamental que éstos puedan comunicarse con las divinidades dentro de los rituales y hacer saber a los fieles cuando esto ocurra. Para lograr esta comunicación es necesario que el tambor pueda ‘hablar’. Al principio del subapartado anterior hice mención al concepto de *tambores parlantes* los que producen distintos tonos que tienen correspondencia con los tonos lingüísticos del yoruba. La facultad del ‘habla’ de un tambor sólo puede existir si se comparte un código entre los participantes de ese fenómeno y mediante la condición de que el ‘habla’ del tambor se subordine a las palabras que se quieran transmitir. El lenguaje utilizado por los tambores para hablarle a los orishas es el *oríkì*, que es un género de poesía de alabanza que puede ser recitado solo, con recitación y acompañamiento instrumental o de manera instrumental. “En el Oríkì se resaltan las virtudes de los orishas de manera hiperbólica” (Adegbite, 1988: 21).

La manera en la que musicalmente los tambores pueden hablarle a los orishas y a otras divinidades está supeditada a la jerarquía atribuida a cada instrumento. Tanto los nombres como la participación de los instrumentos en los ensambles de òdùndún y bàtá corresponden a conceptos sobre linajes familiares y roles de género. Dentro de esos linajes

existe un tambor madre y otro tambor padre, así como los tambores que representan a los hijos. Las asociaciones de ciertos tambores a ideas sobre lo femenino y lo masculino es determinante en la función que estos desempeñan. En varios ensambles de percusión – además de los òdùdùn y bàtá- la categoría *Ìyá'lu* significa *madre* y es el tambor que tiene el papel principal dentro de los ensambles yoruba, por lo que es una categoría constante en cada uno de ellos (Adegbite, 1988; Cogdell, 2008; Dean, 2012 y Villepastour, 2015).

Adegbite subraya que a pesar de que el tambor *Ìyá'lu* tenga una función primordial, el tambor que tiene el control del ensamble es el *gùdùgùdù*²⁷—en el caso de los òdùdùn- y el *omele ako* —en el caso de los bàtá- argumenta que la razón de ello es que el tambor madre está relacionado con la idea de la *madre tierra* y de lo humano y el *gùdùgùdù* y *omele ako* se asocian con la figura del padre y éste con el mundo espiritual que resulta ser preponderante al contexto material (Adegbite, 1988: 22). Esta jerarquización en los roles de los tambores corresponde a una estructura que evidencia la naturaleza patriarcal de la sociedad de yoruba, rasgo que se mantiene en América dentro de la santería y que incluso se refuerza.

El ensamble de tambores òdùdùn se compone máximo de seis tipos de instrumentos distintos a la vez. Hay tres tambores que aparecen en todas las clasificaciones consultadas: El *iyá'lu* o *iyá ilu*, el *gùdùgùdù* y el *isaájú*, a éstos se agregan el *kerikeri* y el *kàràngó* (Akpabot, 1975-1976; Cogdell, 2008 y Morales, 2008) y el *gangan* (Adegbite, 1988 y Morales, 2008). En cuanto los otros instrumentos mencionados dentro del ensamble: *kerikeri*, *isaájú*, *kàràngó* y *gangan*, fungen como tambores acompañantes del *iyá'lu* y *gùdùgùdù* (Thieme, 1969: 3 citado por Cogdell, 2008: 185). Adegbite señala que mientras el *iyá'lu* y el *gùdùgùdù* son el tambor madre y el tambor padre, los otros instrumentos -*isaájú* y *gangan*- se consideran *los niños*. (Adegbite, 1988:22).

En el caso de los tambores bàtá, el *iyá'lu* siendo el tambor principal, es el que recita el *oríkì* a los orishas y los demás instrumentos lo acompañan (Adegbite, 1988: 23). El *omele abo* (tambor femenino de acompañamiento) lleva parcialmente el tiempo y tiene la capacidad de hablar sólo cuando el *Ìyá'lu* lo ha hecho primero. El *iyá'lu* produce un

²⁷ Tambor unimembranófono de forma semiesférica.

enunciado y el omele abo responde éste en un registro más agudo. Villespastour afirma que en las orquestas modernas de bàtá se puede incluir un segundo iyá'lu, que toma el nombre de èjìn y funge como acompañante. Esta autora señala que los tambores acompañantes considerablemente más pequeños que los anteriores son: el kudi, el omele ako (tambor masculino que comprende un juego de pequeños tambores atados) y el *omele mèta* -de tres pequeños tambores atados- (Villespastour, 2015).

En cuanto a los roles asignados, el iyá'lu es la madre y esposa del omele ako, omele abo es la hermana del iyá'lu y segunda esposa del omele abo, el kudi es el hijo mayor del omele ako y es el encargado de recibir dinero, esto puede hacerlo porque es el único tambor que se percute con una sola mano y tiene la otra para recibir el dinero²⁸, los omele mèta son los niños varones. Los tambores kudi y omele mèta que son identificados como los tambores hijos, generalmente son ejecutados por niños que empiezan su proceso de aprendizaje en el bàtá. La participación de los tambores refleja la misma estructura de los roles de género en la sociedad yoruba, en la que “los hombres y niños varones tienen más tiempo de ocio que las mujeres y niñas”, en correspondencia, el ejecutante del omele ako tiene menos participación musical que el iyá'lu (Villespastour, 2015).

Amanda Villespastour –etnomusicóloga que ha realizado importantes investigaciones sobre la música yoruba en Nigeria- ha señalado que el habla de los tambores bàtá constituye un sustituto del discurso²⁹, lo que puede definirse como una sustitución musical del discurso hablado, en este caso del discurso hablado del oríkì. Para Villespastour, los tambores bàtá poseen un sistema “de representación del discurso altamente codificado” que requiere una competencia específica que implica no sólo un dominio técnico, sino un proceso de aprendizaje (Villespastour, 2010).

Dicho proceso de aprendizaje es el *enà bàtá* que es un lenguaje codificado que consiste en “vocablos del tambor” que son sílabas con significado no semántico que los

²⁸ En Cuba, el tambor de menor tamaño es también el que recibe el *derecho* (dinero que le ofrecen los fieles por su servicio).

²⁹ Traducción del concepto *surrogate speech*.

músicos utilizan en el proceso de transmisión y aprendizaje de patrones rítmicos.³⁰ Mediante el uso de dicho código los músicos del bàtá pueden transmitir una serie de mensajes en su ejecución. Estos “vocablos” adquieren sentido al ser descifrados por medio de convenciones entre los músicos. Este “lenguaje codificado constituye una interfaz” entre el habla del yoruba y la sustitución del discurso o habla que se percute en el bàtá (Villepastour, 2010: 311).

³⁰ Un fenómeno similar ocurre en los procesos de aprendizaje del bàtá en México, tema que será tratado en el capítulo 3 de esta tesis.

2.2. Expresiones musicales de origen yoruba en Cuba.

De los instrumentos musicales en Cuba de origen yoruba, se han señalado cuatro y hasta cinco ensambles distintos. Entre ellos se ubican los tambores batá, los tambores dundún³¹, el conjunto de güiros, los tambores iyésá y los tambores bembé. Ciertos autores subrayan que los tambores bembé tienen distintas variantes morfológicas dependiendo de la región en donde se toquen, por lo que los distinguen su heterogeneidad. (Sáenz en Eli, Casanova y Guanche (Eds.), 1997). Es por ello que a los tambores dundún en Cuba se les conoce también como tambores bembé, ya que dos de sus instrumentos entran en la clasificación de las variantes tipológicas de bembé y comparten tanto funciones musicales como nomenclaturas. Igualmente pasa con los tambores iyésá, que son cuatro membranófonos cilíndricos de dos parches sujetos por cuerdas que guardan cierta similitud con algunos tipos de tambores bembé (*Ídem.*).

A pesar de las mencionadas similitudes con los tambores bembé en algunos instrumentos de los ensambles de dundún, por un lado y de los tambores iyésá, por otro, cada uno de los tres ensambles tiene un repertorio y funciones específicas –aunque puedan coincidir en algunos puntos-.

De estos ensambles me referiré sólo a los siguientes: tambores batá, tambores dundún y conjunto de güiros. La razón de esto es debido a las ocasiones de ejecución en las que participan, en donde se les rinde tributo y se festeja a los orishas. Los tambores batá y el conjunto de güiros son los ensambles que tienen una fuerte predominancia en estas ceremonias y las que mayoritariamente se tocan en otros países de América en donde se practica la santería.

Por su parte, los tambores dundún tienen un uso local, principalmente en las provincias de Matanzas y Cienfuegos. A pesar de que la práctica de los dundún sea menos frecuente

³¹ La diferencia ortográfica entre bātá y batá y entre dũndũn y dundũn responde a la necesidad de definir el origen geográfico y cultural de estos ensambles. El bātá es el conjunto africano y el batá es el conjunto en América, así mismo ocurre con dũndũn-africano y dundũn-americano. El criterio de hacer esta distinción se basó, por un parte, en las diferencias lingüísticas y ortográficas que hay en los términos yoruba en África y en la transformación de los mismos en América. Por otra parte, -como se constatará en éste y en el siguiente apartado- cada uno de estos ensambles, aunque comparten rasgos importantes, forman parte de prácticas culturales que se han resignificado y transformado en la interacción con otros elementos.

que la de los otros ensambles, resulta interesante mencionar cómo este grupo de tambores tiene reminiscencias del conjunto homónimo en *Tierra yoruba* y de qué manera se han integrado y reelaborado las funciones musicales y simbólicas de sus instrumentos.

De manera análoga al apartado de la música yoruba en África, en los siguientes subapartados abordo en la primera parte las descripciones organológicas, la terminología de los instrumentos y las técnicas de ejecución. Después, en la segunda parte me aboco a las ocasiones de ejecución, y a las funciones musicales y simbólico-sociales. Como lo he señalado, esta organización permite distinguir las particularidades de las expresiones musicales de origen yoruba en Cuba con respecto a las de *Tierra yoruba*.

2.2.1. Dotaciones instrumentales: descripciones organológicas y técnicas de ejecución.

El conjunto de tambores batá cubanos guarda gran semejanza con sus antecesores africanos³². Estas similitudes recaen principalmente en la morfología³³ de los instrumentos y en los usos y funciones sagradas que se les atribuye. Estos tambores tienen forma cónica y son bimembranófonos y ambipercusivos (*Cfr.* Nodal, 1983). Es muy importante subrayar que el tambor batá cubano tiene un ensamble de uso sagrado y otro de uso profano. El primero es conocido como *tambor de fundamento* o *tambor Añá*³⁴ y el segundo como tambor *avericolá*.³⁵ Dichas distinciones hacen que las ocasiones de ejecución y el rol que desempeña cada conjunto sean muy distintos, en el aspecto organológico las diferencias recaen en los sistemas de afinación.

El sistema de afinación del *tambor de fundamento* se ejerce mediante la tensión de las cuerdas que están atadas a los aros de cuero que sostienen cada parche, estas cuerdas corren longitudinalmente al cuerpo del tambor y se unen a otro sistema de cuerdas que rodea la parte más ancha del instrumento, la sección sobrante se enrolla

³² Véase el anexo, imágenes 1, 2 y 3.

³³ Como he subrayado para el caso africano, existen tres descripciones que identifican la forma del batá cubano: reloj de arena o clepsídrica, cónica y en forma de cáliz. Dichas clasificaciones se acercan cada una por su lado a definir aspectos morfológicos característicos del batá, pero la única de ellas que se encuentra dentro de un sistema clasificatorio que identifica al batá dentro de su categoría es la de *cono truncado* – forma cónica- (Knight, 2015: 19). El criterio para los tambores cónicos describe que los diámetros de dicho instrumento difieren de manera considerable (Hornbostel y Sachs, 1914 trad. de Egberto Bermúdez, 1985) – descripción que concuerda con la forma del batá. Es por esa razón que esta tesis se vale de esa clasificación para definir la forma del batá tanto africano como cubano, aunado al hecho de que el batá no corresponde estrictamente a los criterios dados para los tambores en forma de reloj de arena: en donde el diámetro en la sección media del tambor es menor que los extremos (*Ibid.*)-como los tambores de presión africanos, el huruk indio y kotsuzumi japonés- ; ni al de los tambores en forma de cáliz: en los cuales el cuerpo del tambor consiste en una parte en forma semiesférica o cónica y en otra sección más delgada a manera de pie (*Cfr.* Bermúdez, 1985 y Casanova, 1986) –como el tambor zarb de Irán e incluso el djembe de África occidental. Cabe mencionar que en las revisiones más recientes sobre la sistemática Hornbostel-Sachs, tales como (Dournon, 1992: 257, 273; MIMO Consortium, 2001: 9 y Knight, 2015: 19) no contemplan subdivisión de uno o dos parches en el caso de los tambores en forma de cáliz, puesto que señalan que este tipo de tambor es en todos los casos de una sola membrana –criterio que llama la atención al ser distinto al de Hornbostel y Sachs que admite esta subdivisión-. Por lo tanto, los criterios recientes organológicos no podrían aceptar al batá como un tambor en forma de cáliz ni en forma de reloj de arena porque no se cumplen totalmente las características descritas para cada uno. Sin embargo, considero que valdría la pena revisar para el caso del tambor batá la clasificación actual, ya que este instrumento presenta rasgos morfológicos que desafían ciertos criterios taxonómicos.

³⁴ Añá es el orisha que ‘habita’ en el batá sagrado o de fundamento. A este orisha se le rinden homenajes y ofrendas, ya que es el encargado de llevar los mensajes de los fieles a los orishas y a Olodumare.

³⁵ Las características simbólico-sociales de estos conjuntos se abordarán en el siguiente apartado.

cerca del centro de la parte estrecha a modo de cinturón (Nodal, 1983: 164 y Eli, 2002: 5).

En el tambor *avericolá*³⁶, el sistema de afinación funciona a partir de clavijas de metal que tensan los aros metálicos que circundan las membranas. Los conjuntos de *tambores de fundamento* como el *avericolá* están integrados por tres instrumentos que se distinguen principalmente por su tamaño, ya que la morfología entre los tambores de cada ensamble es la misma. El tambor más grande se le nombra *Iyá* (coincidiendo con la primera palabra del nombre africano *iyá'lu* o *iyá ilú*³⁷) el cual es concebido como el tambor madre y el instrumento principal del ensamble. El tambor mediano es el *itótele*, cuyo significado en lengua yoruba indica el orden que sigue dentro del ensamble, en donde el prefijo *i* expresa acción, el verbo *to* significa colocar en orden y *tele* seguir o suceder “El *itótele* suele seguir al *iyá* una vez iniciado el toque” (Eli, 2002: 8). Al tambor más pequeño se le nombra *okónkolo* u *omelé*, en donde *konko* refiere a algo pequeño y *omelé* significa niño, palabras que corresponden a la idea de que es el tambor de menor tamaño en el ensamble (*Ibid.*). Así como el conjunto de batá es dirigido por el *iyá*, a su vez éste se subordina *Akpwón*, quien es el cantante que encabeza el ensamble.

El parche de mayor tamaño de los tambores batá recibe el nombre de *enú* y el pequeño el de *chachá*. A diferencia de los batá africanos, los tambores batá cubanos se tocan con ambas manos y no se utilizan percutores de madera. Al *iyá* se le agregan las *chaworó* (campanillas de metal anudadas a un cordón) que se atan en la circunferencia del aro que sostiene el *enú*. Generalmente el *iyá* lleva en el *enú* una pasta llamada *fardela* que sirve para restarle humedad al parche y cambiar su sonoridad. Cada tambor del conjunto es adornado con un lienzo de tela bordado y con

³⁶ También escrito como *abericolá*.

³⁷ El término *ilú*, según Victoria Eli, se conserva todavía entre los practicantes de la santería para referirse a un tambor en general, ya que ese es el significado en lengua yoruba, sin embargo, a esta palabra se le ha relacionado más con el conjunto de batá de fundamento (Eli, 2002: 7)

aplicaciones de conchas y cuentas de vidrio o plástico llamado *bantel* (Bodenhaimer, 2010 y Murphy, 2012).

Otro de los ensambles que tiene mucha relevancia dentro de las prácticas musicales de la santería en Cuba, es el conjunto de *güiros*³⁸. Dicho ensamble, al igual que los tambotes batá comprende un trío de güiros o *abwes* de distintos tamaños, a estos instrumentos se le añade una *guataca* o azadón de hierro que se percute con una varilla y una *tumbadora* o conga, en este conjunto también participa un cantante. El güiro de mayor tamaño, denominado *caja*, ejecuta los ritmos más complejos, los otros güiros ejecutan ritmos regulares y constantes, el más pequeño recibe el nombre de *salidor* porque es el que inicia el ritmo, le sigue el tambor mediano que se identifica como *dos golpes* (León, 1974).

Por lo general, los músicos ejecutan los güiros de pie, existen varias técnicas para tocar este instrumento, la primera, consiste en tomarlo de la parte superior por el cordel de la red o sosteniéndolo por la boca con una mano y golpear la base o *culo* del mismo con la otra, lo que hace que entrechoquen las semillas, caracoles o cuentas de la red contra el instrumento, esta técnica se conoce como *sacudimiento-golpe*. La segunda técnica se produce cuando se sostiene cada extremo del instrumento con ambas manos y se sacude produciendo el *jamaqueo* o *malleo*. Otra técnica consiste en lanzar el instrumento al aire y recogerlo, lo que se conoce como *tirar* del instrumento. En el trío de güiros se realiza la primera técnica, -la de *sacudimiento-golpe*-, en el güiro mediano o *dos golpes* se ejecuta también el *malleo* y la *caja* o güiro mayor combina todas las técnicas (Ortiz, 1950 y Eli, *et al.*, 1997).

La herencia del ensamble dundún nigeriano en Cuba todavía es visible en la provincia de Cienfuegos, en donde este conjunto tiene la misma importancia musical y religiosa que el batá tiene en La Habana y Matanzas. Particularmente es en la Sociedad de la Divina Caridad en donde se conserva un conjunto de tambor dundún africano que resulta representativo y de gran relevancia para dicha comunidad.

³⁸ La palabra *güiro* se refiere en este caso a un idiófono de sacudimiento elaborado a partir del fruto seco y ahuecado de la güira (*Crescentia cujete*) la cual se cubre con una red que tiene semillas atadas a ésta. Es importante distinguir al güiro cubano -que tiene gran similitud con el sekere africano- del instrumento del mismo nombre que es un idiófono de ludimiento.

El término dundún es acuñado por diversos investigadores para referirse al mencionado conjunto en la Sociedad de la Divina Caridad debido al origen y características de los mismos, sin embargo, Raymalú Morales señala que entre la comunidad no se le denomina así, sino se identifican con los nombres de conjunto de bembé, tambores de palo, o de cáñamo. Al igual que los tambores batá, este conjunto está *juramentado*, lo que significa que el orisha Añá, reside en el conjunto instrumental, razón por la cual se utiliza en las ceremonias religiosas de la santería. Morales afirma que, a diferencia del resto del país, que emplea los tambores batá, la provincia de Cienfuegos usa exclusivamente dicho conjunto instrumental para todo el proceso ceremonial en la Regla de Ocha (Morales, 2008).

Los tambores dundún de La Sociedad de la Divina Caridad están integrados por cuatro instrumentos: *caja o tambor madre, umbelé u omelé, ganga o guengue y cazuela o requeté*. Todos ellos están hechos con madera de aguacate, tensados con cuerdas y tirantes de cáñamo que van entrelazados y ajustados a los parches de cuero. Los dundún son tambores bimembranófonos, excepto el más pequeño –el requeté– que es unimembranófono y tiene el cuerpo en forma esférica. La caja y el umbelé tienen el cuerpo cilíndrico, el ganga tiene forma de reloj de arena. Las similitudes con el ensamble africano se identifican por la terminología, algunos rasgos organológicos y las funciones musicales y religiosas³⁹. Los términos omelé y ganga son compartidos en ensambles africanos yoruba y cubanos lucumí.⁴⁰ Omelé refiere a un tambor de pequeñas dimensiones casi siempre con respecto al tambor *madre* –noción compartida con África-. El nombre ganga aparece dentro del ensamble dundún africano y el dundún de Cienfuegos. En cuanto a los rasgos organológicos compartidos, se encuentran semejanzas en la morfología del gangan cubano y el africano y en el requeté cubano y el gùdùgùdù africano (*Cfr.* Adegbite, 1988 y Morales, 2008).

Morales señala que el conjunto dundún de la Sociedad de la Divina Caridad es el que mantiene los cuatro instrumentos antes descritos, ya que dicho conjunto requiere ser restaurado, pese a esta situación, se han construido –aunque de manera escasa– otros

³⁹ Dichas funciones se abordan en el siguiente apartado.

⁴⁰ La palabra lucumí aquí se usa en el sentido de la apropiación de la cultura yoruba en Cuba.

conjuntos en los que generalmente se sustituye al requeté por una tumbadora y se añade una guataca (2008). Al igual que en el ensamble de batá y el conjunto de güiros, los tambores dundún acompañan a un cantante que determina la participación de éstos.

El uso de los tambores *batá de fundamento* exige varias reglas que tanto músicos, bailarines, comunidad religiosa y asistentes a las ceremonias (pertenezcan a la religión o no) deben cumplir. Como regla general, las mujeres no pueden ejecutar el tambor *Añá* ni pueden acercarse a él a menos que sea el momento indicado para saludar al instrumento.

Sólo pueden tocar el tambor los hombres que hayan “hecho santo” o que tengan “las manos lavadas”. A los tocadores consagrados se les conoce como *olúbatá* u *omó-añá*⁴¹ (Eli Rodríguez, 2002). El ejecutante del tambor iyá se le llama *kpuataki* que quiere decir *el principal* o *el jefe*, esto es porque se requiere mayor destreza para tocar este tambor (Ortiz, 1950: 212).

Para ejecutar los tambores batá el intérprete debe sentarse y colocar el instrumento de manera horizontal sobre sus piernas. El tambor va atado por los extremos de las cuerdas cercanas a cada parche con una sogá que pasa por debajo de las piernas del músico (Ortiz, 1950: 212 y Eli Rodríguez, 2002: 17). La dirección más utilizada respecto a los parches y su ejecución es que el enú -que es el de mayor tamaño- se toque con la mano derecha y el chachá con la izquierda. Esta posición puede cambiar si el intérprete es zurdo. La disposición que debe mantenerse inalterable es la de la posición de los tambores, en la que el iyá se sitúa en medio de los otros dos instrumentos, el okónkolo a la derecha del iyá y el itótele en el otro extremo, es decir a la izquierda del iyá (Ortiz, 1950: 215; Nodal, 1983: 168 y Eli Rodríguez, 2002: 17).

Como señalé anteriormente, los tambores batá son ambipercusivos, cada uno de los seis parches del conjunto se percute con ambas manos utilizando distintas técnicas dependiendo de las alturas y características tímbricas que se busquen. Estos golpes se

⁴¹ Hijo de Añá.

realizan de manera simultánea o alterna, los golpes son dados en el borde y en el centro de la membrana con las falanges de los dedos -excepto la de los pulgares-, de manera unida o separada y ahuecada o recta (Évora, 2003: 100 y Eli Rodríguez, 2002: 17).

En el chachá del itótele y del okónkolo se dan golpes tapados y en el enú golpes abiertos y presionados, en los parches del iyá es donde se percuten mayor diversidad de golpes. Las chaworó atadas al iyá se tocan cada que el músico golpea los parches de éste y cuando hay un momento climático en el que el ejecutante sacude el iyá en los toques dedicados a Yemayá y a Oshún (Eli, 2002: 17).

Los tambores dundún en Cuba no son tan frecuentes como los ensambles anteriores, sin embargo, en la provincia de Cienfuegos es un conjunto que se utiliza de manera relevante dentro de las prácticas musicales ligadas a la santería. Este conjunto se acompaña de una guataca percutida con una varilla de hierro, este instrumento inicia el toque. Según Morales (2008) se registran dos variantes para la ejecución de cada tambor, -excepto para el requeté que cada vez más se sustituye por una tumbadora- una en la que los músicos permanecen sentados y otra en las que el toque se efectúa de pie. Lo anterior depende del tipo de ceremonia en la que se toque. La disposición de los instrumentos se organiza de la siguiente manera: el espectador de frente a los músicos tiene de izquierda a derecha la guataca, luego el requeté, la caja -que siempre va al centro-, el umbelé y la ganga (Eli *et al.*, 1997).

De la ejecución de la caja, la primera variante se da con el músico sentado de preferencias en una silla o banco que le permite tener los brazos libres para tocar el instrumento que lo apoya en posición oblicua encima de su pierna derecha. El tambor es percutido alternando el uso de las manos y las baquetas en ambas membranas. La segunda variante ocurre cuando el músico se pone de pie y cuelga el tambor indistintamente en su hombro izquierdo o derecho tocando con una mano las baquetas de un parche y con la otra utilizando los dedos para regular las alturas producidas. Cuando la ejecución se hace con baquetas, la que se sostiene en la mano derecha hace distintas figuras rítmicas y la de la izquierda marca el pulso (Eli, *et al.*, 1997 y Morales, 2008).

Las variantes del umbelé se presentan de la siguiente manera: el ejecutante sentado apoya el instrumento en su pierna izquierda y percute sólo una de las membranas con las baquetas sostenidas en una mano; en la segunda variante el músico de pie cuelga el tambor apoyándolo sobre su brazo izquierdo y tañe con un par de baquetas la membrana con la mano derecha. En cuanto a la ejecución del tambor ganga, una de las formas de tocarlo consiste en ponerse de pie y colgar el instrumento del lado izquierdo acomodándolo debajo del mismo brazo. Éste se toca percutiendo el parche inferior con la mano izquierda para regular el tono y con una baqueta el superior. Dicha técnica es la misma que se utiliza en los conjuntos dundún en África. La otra técnica, consiste en que el ejecutante permanezca sentado colocando el tambor sobre la pierna izquierda y con la mano derecha sostiene una baqueta que golpea uno de los parches, mientras la mano izquierda regula el tono sobre la otra membrana (Morales, 2008).

La técnica de la cazuela o requeté se observaba cuando el ejecutante sentado coloca entre sus piernas el instrumento tocándolo con dos pequeñas correas de cuero o *chanquetas* o con ambas manos. Morales afirma que actualmente la función de este instrumento se sustituye con una tumbadora (2008).

2.2.2. Repertorios: Contexto y ocasiones de ejecución, funciones musicales y funciones simbólico-sociales.

Al igual que ocurre en *Tierra yoruba*, en Cuba y en los países de América en donde la santería ha tenido un desarrollo significativo, el papel que tiene el repertorio musical dentro de la vida religiosa es central para la continuidad y equilibrio de ésta, la estructura y organización musical corresponde y da sentido al sistema de creencias del que surge.

Tanto la música como la danza tienen un papel preponderante dentro de las ceremonias en la santería, ambas son altamente rituales y requieren de una competencia y jerarquía especial. Los ensambles instrumentales que he mencionado se insertan en el ámbito sagrado, sin embargo, también se ha extendido su ejecución a otros espacios de tipo profano. Ejemplo de ello es el uso del tambor batá consagrado en las ceremonias religiosas conocidas como *Tambor* o *Bembé*, en las cuales se busca la comunicación con los orishas con un fin específico, y, por otro lado, el uso del tambor batá avericolá en el ámbito de la enseñanza y del espectáculo musical. El conjunto de güiros –aunque no está consagrado– tiene un uso de carácter ritual, en donde se interpreta parte del repertorio de cantos que se usan en el batá. Este conjunto también se extiende al ámbito profano de presentaciones musicales públicas y al de la enseñanza, aunque en menor medida que el batá.

Por su parte, los tambores dundún tienen un uso exclusivamente ritual y específico de un área geográfica, ya que a diferencia de los ensambles de batá y del conjunto de güiros, ya no se construyen más juegos de instrumentos de este tipo, por la razón que es un repertorio que se interpreta con un sentido dirigido a la ‘conservación’ más que a la movilización y al contacto.

En el ámbito sagrado, los ensambles de batá, güiro y dundún participan en celebraciones de la misma índole, en donde se ofrece una ceremonia festiva a los orishas que se festeja por distintas razones, sea para conmemorar un ‘cumpleaños de santo’ –fecha que se da al año de que un iniciado pasó por la ceremonia de *coronación de santo*–, para agradecer o pedir un favor a algún orisha o porque la *consulta* marcó que se hiciera la ceremonia. Estas ceremonias no tienen fechas fijas en las que se lleven a cabo, ya que la comunidad religiosa determina mediante la consulta de algún oráculo y la conmemoración

de algún evento importante en la comunidad. No obstante, muchas de las fiestas se celebran siguiendo el calendario del santoral católico del que se festejan los días que corresponden a los santos que se han sincretizado con los orishas (Cfr. Eli, 2010).

La mayor parte de las ceremonias en donde participan estos conjuntos instrumentales se celebran en las *Casas-templo* de algún miembro de la familia religiosa que las solicita. Los músicos que participan en las ceremonias deben formar parte de la santería y haber pasado por un ritual de iniciación para tocar los tambores. De los ensambles a los que me he referido, el batá y el conjunto de güiros son los que más presencia han tenido en la música ritual de la santería en Cuba y los que han circulado hacia otros países en América. En cambio, el conjunto de dundún, se ha mantenido en un contexto local, específicamente en las provincias de Cienfuegos, Matanzas y Villa Clara. En estos territorios, los tambores dundún son considerados como un patrimonio y un componente significativo de pertenencia cultural que alude a la herencia africana que las familias religiosas ligadas a este ensamble ponderan (Cfr. Morales, 2008).

Los dundún en Cuba son tambores que están ‘juramentados’, es decir, que tienen una carga ritual tanto en su proceso de construcción como en la ejecución. Este ensamble tiene gran importancia identitaria principalmente en la provincia de Cienfuegos en donde se ha señalado que la práctica musical de la santería se lleva a cabo exclusivamente con el conjunto de tambor dundún, al que llaman comúnmente como tambor bembé⁴² (Eli, *et al.*, 1997 y Morales, 2008).

La dotación de los dundún se compone de la *caja* o *tambor madre*, *umbelé* u *omelé*, *ganga* o *guengue* y *cazuela* o *requeté*, a estos instrumentos se incorpora una *guataca* y se llega a sustituir la *cazuela* con una tumbadora. Esta sustitución se da principalmente, porque la tradición constructiva de este tipo de tambores fue prolífica hasta la década de 1950, la que poco a poco se ha ido perdiendo (Eli *et al.*, 1997).

Cuando se da un toque ritual con los tambores dundún, la *guataca* es el instrumento que inicia el toque mediante la ejecución de un pulso metro-rítmico que va marcando una

⁴² La palabra bembé es polisémica, ya que se emplea en todas las provincias de Cuba para referirse a un conjunto de tambores, al baile que se da a partir de éstos y a la fiesta en que participan. (Eli *et al.*, 1997).

clave que siguen los demás instrumentos. Después, el *umbelé* es el primero de los tambores que entra y ‘llama’ al resto, luego se suma el *requeté*, el que va haciendo golpes estables y en ocasiones improvisa, pero actualmente este papel lo toma la tumbadora. Enseguida entra el tambor *ganga* para subrayar el pulso métrico del toque y, por último, participa la *caja*, la que elabora una variedad de improvisaciones, cuyo diseño rítmico combina y armoniza con los movimientos danzarios de cada deidad (Eli *et al.*, y Morales, 2008).

Además de las coincidencias en la ejecución que se han señalado en el subapartado anterior, se observan ciertos paralelismos en cuanto a los roles, jerarquías y funciones de los instrumentos del dundún cubano en comparación con los de dundún africano. El primero es que la caja tiene correspondencia con el rol del *Ìyá’lu* en donde ambos tambores son concebidos como el tambor madre del conjunto y son de mayor tamaño que el resto. Estos tambores, además, ejecutan las figuraciones rítmicas más elaboradas del repertorio. Otra coincidencia recae en la denominación de *umbelé* o *umelé* para el tambor que sigue en tamaño de la *caja*, siendo el término muy parecido al de *omele* –que, aunque no se llama así un tambor en el conjunto de dundún africano, la palabra designa en el tambor *bàtá* a los instrumentos que son de menor tamaño que el tambor madre-. También, existe una equivalencia entre la morfología, el rol y el nombre del tambor *gangan* entre los conjuntos africanos y cubanos. Finalmente, la última concordancia es entre la morfología del *requeté* cubano y el *gùdùgùdù* africano y el *gangan*.

Por otra parte, las principales diferencias entre un conjunto y otro es que no existen los roles asociados a la familia en el ensamble de dundún cubano como los hay en el africano, ya que el único rol que se señala es el de la *caja* o *tambor madre*. Como ya mencioné, los únicos tambores que guardan semejanza morfológica en ambos ensambles es el *gangan* y el *requeté* con el *gùdùgùdù*, ya que la *caja* y el *umbelé* pertenecen a otro tipo de membranófonos, distintos a los *tambores de presión*. Otra diferencia importante radica en que la facultad de ‘hablar’ no es un rasgo que se señale como significativo dentro de la práctica musical del conjunto dundún africano.

Al igual que los tambores dundún, el conjunto de güiros tiene un rol importante dentro de la práctica de la santería. Entre los miembros de esta religión se usa la expresión

‘dar un güiro’ para referirse a la ceremonia dedicada a los orishas, en la que –como explicaré más adelante- se dedican ritmos, cantos y danzas determinados a cada uno. A diferencia de los tambores batá de fundamento, el conjunto de güiros no está sacralizado y su ejecución no requiere que los músicos estén consagrados, ya que no tienen un fundamento religioso en su construcción. Los ritmos que se tocan en este conjunto son distintos a los del tambor batá, sin embargo, hay cantos que se comparten entre un ensamble y otro y la organización de las etapas en la ejecución son similares. (Ortiz, 1950 y Eli *et al.*, 1997).

El conjunto de güiros está dirigido por un cantante, quien va marcando las dinámicas y entradas musicales. El ejecutante de la *caja*, que es el güiro de mayor tamaño, realiza las figuras rítmicas más elaboradas y ciertas improvisaciones, compartiendo ese rasgo con el iyá del batá y el tambor también denominado *caja* del dundún (Ortiz, 1950). Después de que el cantante comienza una frase, la guataca inicia el toque marcando el pulso metro-rítmico que actúa como línea conductora del conjunto, a ésta le sigue el *salidor* o güiro más pequeño que ejecuta diseños rítmicos constantes y breves y enseguida el *segundo* que junto con el salidor marcan una línea rítmica conductora –como la guataca-. Inmediatamente después del *segundo*, se incorpora la caja que desempeña diseños rítmicos complejos e improvisa con regularidad, la tumbadora participa en el toque de manera casi simultánea a la *caja* (Eli *et al.*, 1997).

Tanto los instrumentos como el canto tienen un papel muy importante dentro de las ceremonias de la santería, ya que, a pesar de no ser instrumentos sacralizados, igualmente pueden llamar a los orishas. La importancia de ‘dar un Güiro’ recae también en la función festiva y recreativa que cumple dentro de la comunidad religiosa.

El conjunto de tambores batá de fundamento es el ensamble que representa el mayor dominio y complejidad dentro de la práctica musical de la santería. La ceremonia principal en la que participa el tambor batá es el llamado *Tambor*, en donde a partir de una consulta con algún oráculo se determina la necesidad de ‘ofrecer un *Tambor*’ a algún orisha en particular con la finalidad de que éste ayude a resolver un problema. También se ofrece un *Tambor* para conmemorar alguna fecha importante para la comunidad religiosa, para

agradecer al orisha por sus favores o para festejar al orisha en su día, celebración que se relaciona con el sincretismo con santos católicos.

La ceremonia del *Tambor* –la que se abordará con detalle en el subapartado 2.3.3- se divide en cuatro etapas en la mayoría de las veces, es la excepción una quinta etapa, la que se lleva a cabo cuando existe otro momento ritual en el que un recién iniciado o iyawó se ‘presenta’ al tambor batá para darle a conocer a Añá que ya forma parte de la comunidad religiosa. Dichas etapas son: El *Oro seco*, que se toca frente al altar o *trono* de los orishas sólo con los tambores; El *Oro cantado*, que se interpreta con cantos y tambores en la sala de la Casa-templo; La *Guaracha*, que es la parte climática del evento, ya que los cantos y los tambores propician que los iniciados sean ‘montados’ por los orishas, finalmente, se concluye con el Cierre del *Tambor*, el que restablece el orden en la ceremonia.

El tambor batá de fundamento tiene una serie de reglas que deben ser seguidas estrictamente. Estas normas se aplican desde que se construye un tambor batá que será destinado para fines sagrados. Para que un músico pueda tocar un batá de fundamento debe en primer lugar ser varón –ya que las mujeres sólo pueden saludar al tambor añá pero no tocarlo⁴³- y haber pasado por ciertos ritos consagratorios que lo legitimen como alguien digno de tocar este instrumento. Dicha consagración se conoce con la expresión de ‘estar jurado’ en Añá, en la que por medio de ciertas ceremonias se le da el poder de comunicarse por medio del tambor con los orishas. Otro ritual más sencillo que ‘da permiso’ al músico para tocar los tambores, es el ‘tener las manos lavadas’, esta categoría implica un menor rango al del músico que está ‘jurado’. No obstante, ambas jerarquías requieren que el tamborero u omó-añá cumpla con una serie de normas de conducta como la abstinencia sexual un día antes de tocar (Eli, 2002).

Los *omó-añá* y el *akpwón* tienen un papel muy importante dentro de las comunidades religiosas de la santería, ya que son los encargados de llamar a los orishas a través del ‘habla’ de los tambores. Esta competencia ritual los vuelve figuras relevantes dentro de las ceremonias en donde son respetados y tratados con deferencia en las *Casas-*

⁴³ Este tabú religioso se asocia con la creencia de que la energía de la sangre menstrual puede atraer a Añá – quien recibe como parte de las ofrendas sangre de animales- y causar que la mujer que se acerque al tambor pueda tener algún problema de salud (Eli *et al.*, 1997 y Murphy, 2012).

templos en donde se les ofrece comida y un lugar de honor en la mesa. Así mismo, se espera de ellos que cumplan de manera efectiva con su papel como intermediarios para que los orishas se manifiesten y su efectividad para propiciar el trance de los iniciados con su ejecución en el tambor. Cabe mencionar que en cada ceremonia en donde se ofrezca un *Tambor*, los músicos son contratados por sus servicios.

La función principal del batá de fundamento es comunicarse con los orishas y crear un nexo entre éstos y la comunidad religiosa, esto se hace posible mediante la capacidad que tienen los tambores de ‘hablar’ con estas divinidades mediante los tonos y los toques resultantes en los tambores, los cuales emulan las palabras y rezos en yoruba dirigidos a los orishas. Como referí anteriormente, este sistema de correspondencia entre los golpes ejecutados en el tambor y las palabras de alabanza a los orishas están altamente codificados, lo que requiere no sólo la jerarquía ritual de los músicos, sino una competencia musical y un dominio técnico del repertorio.

La organización musical del batá se rige según las jerarquías y las funciones de cada tambor, así como por las estructuras rítmicas asociadas a los rezos y alabanzas para los orishas. El instrumento que lleva el papel principal dentro del ensamble de batá es el iyá, éste va marcando los períodos de cada ritmo y de cada toque produciendo frases estandarizadas e improvisadas que los otros tambores responden. El iyá es el que tiene mayor libertad para improvisar y el que requiere mayor habilidad de parte del músico. El itótele va ‘conversando’ con el iyá y repitiendo las frases del éste. La función del okónkolo es llevar un ostinato rítmico (Ortiz, 1950; León 1974 y Eli, 2002).

Recordemos que el principal ámbito de ejecución del batá es la ceremonia del *Tambor*, en la que el repertorio incluye percusión sola, canto y percusión y posteriormente, se invita a participar a los asistentes con pasos de danza, coros y en ocasiones palmadas. Estos cantos tienen distintas funciones dependiendo del momento ritual en el que se entonen y del fin que persigan. La letra de las canciones relata las historias o patakíes de los orishas (León, 1974). Así como el iyá es el director del batá, el akpwón es el que da la pauta de los toques con los versos que canta. Los tamboreros deben reconocer los versos y

tocar los ritmos correspondientes a éstos, además, la intensidad con la que se toque el batá no debe superar la del canto del akpwón.

Cada orisha tiene un toque que se interpreta bajo un orden predeterminado, en cada toque puede haber uno o más ritmos y en cada uno de ellos hay patrones rítmicos que funcionan como llamados a cada orisha, éstos se denominan ‘llames’ y es el Iyá quien los realiza. Los cambios entre un ritmo y otro de los toques a un mismo orisha se conocen como ‘viro’, esta transición hacia un ritmo diferente se da siempre dentro de lo establecido por la tradición para invocar a la deidad. Una vez estabilizado el ritmo entre los tres tamboreros, el iyá elabora sus improvisaciones (Ortiz, 1950; León, 1974; Eli, 2010 y Méndez, 2017).

La alternancia solo-coro es otra de las características de la música del batá, en la que el akpwón hace el primer enunciado y los instrumentos se incorporan de manera simultánea o escalonada, de acuerdo con el toque característico para el orisha, por su parte, el coro – que es realizado por los mismos tamboreros y los asistentes a la ceremonia- responde al canto que suele ir ajustando de manera empírica al registro del akpwón (León, 1974).

Vale la pena mencionar que, en este ensamble instrumental, a diferencia de lo que ocurre en el conjunto de dundún y de güiros, no se marca habitualmente el pulso metro-rítmico en un idiófono de metal, sin embargo, en algunas ocasiones el akpwón marca este pulso en el acheré, -sonaja- y a veces con las palmas.

El conjunto batá de fundamento en Cuba -así como el bàtá africano- tiene la capacidad de ‘hablar’ con los orishas por medio de los ritmos y toques específicos para cada uno. Las frases rítmicas de cada toque constituyen los rezos a los orishas, las frases musicales contenidas en cada toque tienen un significado particular, por lo tanto, se producen conversaciones entre los tambores. Sin embargo, en la práctica actual de la música de los tambores batá en Cuba, el sistema de codificación del habla de los tambores es menos frecuente, ya que se han perdido ciertas prácticas que en el repertorio de bàtá en África siguen vigentes y se ha trasladado la relevancia ritual y simbólica hacia otros aspectos (Murphy, 2008). Ese cambio de atención puede observarse en el papel que cumplen los instrumentos y el canto como intermediarios entre los orishas y los iniciados y

en la capacidad que se les atribuye como generadores de los estados de trance de los creyentes. Se espera de los músicos que propicien la posesión de los religiosos y que correspondan con su interpretación musical dicho estado (Eli, 2010).

Aunque el rasgo del ‘habla’ en el batá cubano no corresponda a la ortodoxia y arraigo que tiene el batá africano, pueden encontrarse ciertos rasgos que se comparten entre un ensamble y otro. El primero de ellos es, el concepto de un tambor ‘madre’ que dirige a los otros y que elabora musicalmente las partes más complejas del repertorio. Relacionado con este punto, también coincide que el okónkolo o también denominado omelé, tiene correspondencia con los roles de los tambores omele en el conjunto africano, en donde la palabra se refiere a un tambor pequeño, asociándolo con un niño. El okónkolo como el omele ako son los tambores que reciben la ofrenda monetaria que se les da a los músicos, lo que en Cuba se llama el ‘derecho’. (Cfr. Villepastour, 2015).

Por último, en relación con los roles de género en la práctica del batá, se observa que el conjunto africano tiene dos tambores que se categorizan como femeninos, que son el iyá’lu y el omele abo, de los que se explica que su mayor participación dentro del conjunto es un paralelismo de la sociedad yoruba en donde los hombres y niños varones tienen más tiempo de ocio que las mujeres y niñas” (Villepastour, 2015). Por su parte, en el conjunto cubano, al menos en las funciones de los tambores no se hacen tales distinciones, -excepto que es el iyá el tambor madre que dirige al conjunto-, sin embargo, se hace una diferenciación muy marcada en cuanto a la participación de las mujeres tanto en la liturgia como en la música, en la que la mujer tiene restricciones de jerarquía y de funciones.

A partir de las descripciones que aquí se ofrecen de los ensambles más importantes en la práctica musical de la santería en Cuba, a pesar de las diferencias con la práctica en *Tierra yoruba*, del énfasis en unos rasgos u otros y de la reelaboración de la tradición yoruba a partir del contexto multicultural cubano, se puede observar cómo existe una unidad entre ambas prácticas en la cosmogonía contenida en la música. Esta forma de concebir la relación con las fuerzas espirituales del universo, de la naturaleza y los espíritus de los antepasados, se traduce en la organización del repertorio, en las formas musicales dedicadas a cada entidad, en la concepción del ensamble como una familia y en la íntima

relación que tiene la música con la lengua y con la danza como un lenguaje inseparable que es indispensable para mantener la comunicación y el equilibrio con el entorno natural y espiritual.

3. La santería en la México.

Según Nahayeilli Juárez, -quien se ha dedicado a estudiar los procesos en los que se ha insertado la santería en México-, dicha religión tiene poco menos de setenta años de desarrollo, ya que a partir de la Revolución Cubana comenzó a incorporarse en la oferta religiosa del país (Juárez, 2014). Sin embargo, la inserción de esta religión fue facilitada por los previos contactos culturales entre México y Cuba. Uno de ellos, de los más significativos en materia musical, se dio a finales del s. XIX cuando el danzón llegó a Veracruz y a Yucatán (Pulido, 2010). Fue desde ese momento que las expresiones artísticas de la Isla se fueron reproduciendo y consumiendo por el público mexicano a través de los espacios públicos y principalmente de la industria del espectáculo, la que influyó en la construcción de los imaginarios de lo ‘cubano’ (Alegría, 2012).

El teatro, los salones de baile, la radio y el cine fueron los medios principales de difusión de estas expresiones, en ellos, se fueron creando una serie de estereotipos sobre la identidad cubana, conceptos tales como: lo ‘negro’, ‘lo exótico’ y ‘lo tropical’, atravesaron las representaciones artísticas (*Véase*: Pulido, 2010, Alegría, 2012 y Juárez, 2013). Fue en estos espacios en donde se introdujo la santería como parte de una expresión cultural cubana. Nahayeilli Juárez distingue tres etapas de la diáspora cubana de la santería en México.

La primera de ellas –que abarca de principios del s. XX hasta 1959– se dio principalmente a través de la Época de Oro del Cine mexicano -específicamente el *Cine de rumberas*-. En éste, se hicieron las primeras alusiones a la santería, en las que la música y la danza vinculadas a ella se representaban de una manera *exotizada* y estilizada. En esta etapa, la santería todavía no circulaba como una opción religiosa en México, sólo aparecía como un elemento cultural cubano (*Cfr.* Juárez, 2013).

En la segunda etapa -que va de 1959 a 1990-, la autora refiere que la revolución cubana y sus “consecuentes oleadas migratorias iniciaron la fase de internacionalización de la santería”. En dicho periodo, los mexicanos comenzaron a iniciarse en la santería, especialmente a mediados de la década de los setenta.

Por último, la autora nombra una tercera etapa, -que comenzó a partir de la década de los noventa- en la que afirma que la santería tuvo más difusión y se adoptó con otras tradiciones y sistemas de creencias, como el culto a la Santa Muerte, el espiritualismo trinitario mariano y el ‘curanderismo de origen olmeca’⁴⁴. Lo anterior, -subraya Juárez- tuvo un impacto en el turismo y en la comercialización de los bienes culturales como los productos de índole esotérico (Juárez, 2013).

En los siguientes apartados se ubica -a partir de los autores que han abordado la inserción de la santería en México y de las observaciones en campo- cuál ha sido el contexto de desarrollo de esta religión en el país y cómo se han generados imaginarios y valoraciones a partir de dicho escenario.

⁴⁴ Aunque considero interesante e importante este rasgo que señala Juárez acerca de que ciertas prácticas religiosas indígenas se combinan con la santería, en mi trabajo de campo no observé dichas características como un elemento significativo en la comunidad.

3.1. Procesos de incorporación de la santería en México: Redes de circulación de la santería y estrategias de adopción.

Considero importante señalar los conceptos fundamentales que Juárez (2013) utiliza para explicar las dinámicas de la práctica de la santería en México. Ella señala tres conceptos principales: *redes*, *transnacionalización* y *relocalización*.

Según esta autora, las *redes* son los recursos materiales e intangibles -como los valores y productos culturales- que impactan en la vida cotidiana y en la organización social, política, económica y cultural de sus actores. Este proceso es multilocalizado, lo que implica que es atravesado por diversas problemáticas arraigadas a contextos nacionales respectivos que interactúan con otros y los reconfiguran. Las *redes* son canales de difusión entre los practicantes de la santería, éstas reflejan un complejo tejido de enlaces entre individuos y grupos unidos por uno o más intermediarios (Argyriadis y Juárez, 2007: 331). Las *redes* se expresan en los criterios y jerarquías dentro de la religión, por lo que no están exentas de las relaciones de poder (Juárez, 2014: 55).

El concepto de *transnacionalización* es utilizado por Juárez en el sentido en que el proceso de difusión de la santería se relaciona con cuestiones culturales, políticas y económicas que se extienden más allá de un Estado en particular, es decir que no está 'anclada' a un territorio específico, sino se vincula de forma variada a otros territorios (Juárez 2014: 49). De ese modo, -como se verá en el siguiente subapartado- la difusión de la santería en México y en otros países ya no sólo tiene como referencia a Cuba, sino que existen distintas dinámicas sociales conectadas por *redes* que permiten conectarse con la santería desde otros lugares.

La *relocalización* se refiere a los intercambios que se dan por medio de las *redes transnacionales* en diversos contextos y que pueden dar cuenta de las apropiaciones culturales. Son nuevas formas o resemantizaciones que se hacen de las prácticas que se adoptan de otro contexto transnacional (Juárez, 2014).

Antes de describir la forma en como Juárez analiza el desarrollo de la santería en México mediante los conceptos de redes, transnacionalización y relocalización, es importante mencionar que este desarrollo forma parte de los fenómenos de difusión y apropiación de las religiones afroamericanas. Dichos fenómenos actualmente trascienden fronteras geográficas y étnicas, lo que lleva a la construcción de nuevos modelos de análisis que contemplen dicha realidad. Entre ellos, Alejandro Frigerio distingue dos facetas en la transmisión y práctica de estas religiones. La primera, se da entre el lugar de origen de la religión y los territorios en los que ésta fue adoptada y reelaborada, la segunda etapa ocurre cuando de estos territorios se difunde la religión a otros sitios. Frigerio llama a estos niveles: diáspora religiosa primaria y diáspora religiosa secundaria, respectivamente (Frigerio, 2004). Este autor clasifica a Cuba, Brasil y Haití dentro de la diáspora religiosa primaria. En esta perspectiva, México es concebido como un territorio en donde la santería se ha dado bajo una diáspora religiosa secundaria.

La noción de estos niveles de transmisión y adopción de una religión, permite observar los fenómenos particulares que se desarrollan en un contexto en donde ésta no forma parte de una herencia étnica ni un discurso de identidad nacional, pero la elaboración de distintas estrategias de apropiación religiosa dota de un sentido de pertenencia e identidad.

La primera etapa de la santería en México, que comprende de inicios del s. XX a 1959 –tema que se desarrolla con mayor detalle en el apartado 3.3.-, se dio principalmente en el ámbito de la industria cultural de la Época de Oro del cine mexicano. En esta etapa, la santería no circulaba todavía como una oferta religiosa, sino lo que se mostraba de ella eran sus expresiones artísticas. La industria cinematográfica fue la que generó los estereotipos e imaginarios en torno a lo ‘cubano’, lo ‘negro’ y lo ‘exótico’, así como a las representaciones que se divulgaban de la santería. Esta industria requirió y movilizó a una cantidad importante de músicos y bailarines cubanos, quienes comenzaron las redes de tipo transnacional tanto de artistas, sacerdotes y practicantes de la santería (Cfr. Juárez, 2014). La relocalización en esta etapa tiene que ver con un fenómeno de tipo más ‘artificial’ en el que se recreó parte del universo de la santería en el espacio ficticio de los personajes

plasmados en las películas, por lo que fue una relocalización cinematográfica de aspectos fragmentados de la santería.

En la segunda etapa –de 1959 a 1990-, el triunfo de la revolución cubana permitió el flujo de practicantes de la santería hacia varios territorios. Se comenzó a tejer una red de familias religiosas y de bienes culturales entre Cuba, Estados Unidos y México, países por los que circulaban las personas interesadas en iniciarse. Los primeros mexicanos en iniciarse lo hicieron en Cuba o Estados Unidos a mediados de la década de 1970, ya que México no se consideraba como una opción prestigiosa para iniciarse en la santería hasta inicios de los noventas. Fue de esta manera que la transnacionalización de la santería en México no sólo se dio de su difusión desde Cuba, sino de otros contextos de diáspora religiosa secundarios, en este caso de Estados Unidos. Los iniciados en la religión en esta etapa pertenecían a estratos socioeconómicos medios, que eran los que podían pagar los elevados precios de las iniciaciones. En este periodo, los sacerdotes cubanos eran considerados como la fuente legítima de conocimiento de la santería, así que las rencillas actuales entre santeros mexicanos y cubanos todavía no eran visibles (Juárez, 2014).

El proceso de relocalización religiosa en esta etapa fue incipiente, ya que había un apego tanto a los sacerdotes cubanos como a la práctica de la santería en ese país, sin embargo, un fenómeno interesante de relocalización se dio a mediados de los ochenta, nuevamente desde la industria cultural en México. En dicha época, se empezaron a integrar varias redes de artistas y promotores culturales que formaron parte de un movimiento que buscaba enaltecer las raíces africanas en México y difundir las expresiones culturales de origen africano en América, entre ellas la música y danza ligada a la santería. Estas redes fungieron como nuevos canales de difusión de la religión.

Por último, en la tercera etapa –que va de la década de los noventa hasta la actualidad- la santería ha tenido un lugar importante dentro las prácticas religiosas en México. El crecimiento de esta religión ha sido paralelo a la apertura del turismo religioso en Cuba a partir de la caída de la URSS. Como parte de este auge para la religión, se empezaron a divulgar desde Cuba las expresiones artísticas ligadas a la santería y de los ‘tours temáticos’ en la Isla, en los cuales se visitaban puntos importantes relacionados con

la religión. Estos canales de difusión movilizaron las redes de la santería y atrajeron a más interesados mexicanos a en iniciarse en ella. Así mismo, las familias rituales tuvieron un papel importante en la difusión de la santería y en el incremento económico de los sacerdotes cubanos, ya que muchos santeros mexicanos vinculados a santeros cubanos, enviaron a sus seguidores a iniciarse con aquellos (Argyriadis y Juárez, 2007 y Juárez, 2014).

Es en esta etapa en donde nace el proceso de re-africanización que se suma a la práctica de la santería que surge en las dinámicas de difusión y circulación de la religión que se tejen en el contacto cultural entre la Isla y otros países de la diáspora religiosa secundaria. En estas redes se incorporan nuevos símbolos, productos y representaciones en donde se privilegia y se vuelve legítimo el discurso transnacional sobre una identidad que se nutre en el origen africano en común.

A partir de la periodización que Juárez (2013) hace de la santería en México, la antropóloga menciona cuáles han sido las condiciones que han favorecido el desarrollo de la santería en México. Entre las más importantes, señala que la santería -al estar históricamente nutrida por elementos culturales distintos- ofrece mecanismos en los que sus adeptos pueden vincularse a la santería y al mismo tiempo a otras prácticas religiosas. En México, la gran mayoría de *santeros*⁴⁵ siguen considerándose a ellos mismos como católicos, incluso se llegan a asociar con otras religiones de origen afrocubano, como el Palo Mayombe e Ifá, prácticas que, en la mayoría de los casos, adoptaron en el mismo ámbito de sus *familias religiosas*. Otra condición que ha facilitado la adscripción a la santería es justamente la dinámica y la organización de ésta mediante la noción de familias y parentescos. La *familia religiosa* es una relación que se forja a través de los procesos de iniciación en donde existe una madrina y un padrino de religión, que son los que acompañan al iniciado durante dichas etapas y representan sus guías espirituales, asimismo, otras personas que sean iniciados por estos padrinos o madrasinas, se convertirán en los

⁴⁵ En México, el término *santero* se relaciona con las personas que practican la santería, no distinguiendo el rango o jerarquía que ocupen en ésta. En esta tesis me referiré a los miembros de la santería como *comunidad religiosa* cuando sea de manera general, usaré el término *iniciado* para nombrar a un miembro en particular y *sacerdote* para referirme a las jerarquías de mayor rango. Dicho criterio servirá principalmente en los análisis que hago en los capítulos 3 y 4, no obstante, utilizaré los términos émicos de los rangos cuando haga una descripción de su función o cuando cite a otra fuente que los mencione.

hermanos. Estas relaciones permiten tejer redes en donde idealmente hay un apoyo mutuo y un acercamiento significativo entre la comunidad religiosa, en donde los templos y lugares de reunión son las casas de los miembros de esta religión (Juárez, 2013 y 2014).

Hay que recalcar que, en México y Cuba, la práctica y el desarrollo de la santería ha sido distinta en el aspecto histórico, social, político e identitario, sin embargo, sus practicantes han podido crear fuertes nexos sociales y estrategias de identificación simbólica. Así, la santería en México se ha nutrido de la práctica religiosa en Cuba y en su proceso de relocalización ha incorporado nuevos elementos y discursos de apropiación. Es en esta etapa en donde comenzaron y se han acrecentado las rencillas entre sacerdotes mexicanos y cubanos en la disputa por la legitimidad, la competencia ritual y el número de iniciados que tiene cada uno.

En México, se ha generado la necesidad de legitimar a la santería como una opción religiosa, ya que en este país no está oficialmente reconocida como tal y sigue siendo juzgada por el catolicismo y por parte de la población (Argyriadis y Juárez, 2007).

Se han desplazado los conceptos sobre lo que tiene mayor prestigio dentro de la religión por efecto de las redes transnacionales en donde si bien siguen vigentes algunas jerarquías, otras se han modificado, por ejemplo, la tendencia a acreditar más rango o legitimidad a las fuentes cubanas, ahora se ha desplazado a lo africano. Este fenómeno, como lo he mencionado, ha sido llamado re-africanización. En México, esta tendencia se ha relocalizado en un movimiento religioso que se le conoce dentro del ámbito de la santería como *rama tradicionalista*. Este cambio en los valores dentro de la religión ha causado que exista una constante circulación de prácticas, objetos religiosos, bienes culturales y bienes simbólicos ‘yoruba’ entre los practicantes mexicanos (Argyriadis y Juárez, 2007).

Al igual que en la santería en Cuba, en México coexisten muchas creencias religiosas que dialogan con la práctica de la santería, como el culto a la Santa Muerte, el espiritualismo trinitario mariano, y el catolicismo (Juárez, 2014). Estas religiones de orígenes distintos se han conjugado en la vida espiritual de muchas personas iniciadas en la santería, quienes adoptan diversas facetas e identidades religiosas –que a la vez es una sola,

casi como los 'caminos' de los orishas- que no se oponen entre sí, sino que van expandiendo su visión del mundo y su agenciamiento identitario-espiritual.

3.2. Conociendo a los integrantes de la santería en la Ciudad de México.

Los practicantes de la santería en la Ciudad de México no se concentran en zonas específicas de ésta, sino que, los caracteriza su dispersión geográfica y su participación en redes que tampoco se confinan a territorios únicos. Los canales más importantes de difusión de la religión en la Ciudad de México se encuentran: las recomendaciones de ‘boca en boca’ la televisión y la radio, los medios impresos, los mercados –siendo el Mercado de Sonora el más representativo- y el internet, -medio que desde hace varios años ha cobrado un papel muy importante en las redes de practicantes en la santería (Véase. Juárez, 2014).

Al igual que en Cuba, el espacio en donde se llevan a cabo las ceremonias de la santería son las *Casas-templo*⁴⁶, en éstas se realizan ceremonias de carácter público y privado. La principal ceremonia pública es la que estudio en esta tesis, que es la del *Tambor*, las privadas tienen que ver con las ‘consultas’ entre el babalawo o el santero con su ahijado. Los miembros de la comunidad santera en la Ciudad de México coinciden de manera colectiva en esta ceremonia, la cual constituye el espacio de convivencia, despliegue de las competencias rituales, catarsis social y el lugar donde se refuerzan los lazos, los ideales y los valores.

Para entender la forma en la los adeptos mexicanos de la santería le dan sentido a su prácticas, me parece pertinente retomar el concepto ya mencionado de Frigerio (2004) sobre las diásporas secundarias en donde se incorpora la santería en América. México ha sido en ese sentido, un lugar de diáspora secundaria de la santería cubana, en donde desde la Isla -sea por los cubanos que llegan a nuestro país o por los mexicanos que viajan a Cuba- se ha difundido la religión y sus mercancías simbólicas y culturales. Esto ha implicado una serie de particularidades en donde se articulan las ideas de Juárez (2014) sobre las redes transnacionales, mediante las cuales, los mexicanos han podido construir relaciones decisivas en sus trayectorias religiosas e identitarias. Dichas relaciones se van

⁴⁶ Es importante que aclare que el término *Casa-templo* circula principalmente entre el ámbito académico y sirve para definir el espacio físico y la función que tiene dentro de la práctica de la santería, sin embargo, no es una palabra que sea usada con frecuencia por los que pertenecen a esta religión. En este trabajo empleo dicho término con fines metodológicos, pero siendo consciente y haciendo la distinción de que es un término ético.

fortaleciendo por la dinámica de las *familias religiosas*, en donde el *padrino* y *madrina* transmiten al *ahijado* su propio universo de valores y reglas de cómo debe ser practicada la religión.

Estas relaciones generan imaginarios en los adeptos religiosos mexicanos en torno a un canon sobre lo ‘yoruba’ y la ‘cubanidad’, canones que pueden coincidir en ciertos aspectos y generar conflicto en otros. Según lo dicho por Juárez (2013 y 2014) y lo constatado en mi trabajo de campo, existen dos tendencias principales en la santería en México, por una parte, la llamada ‘rama tradicionalista’ y por otra, la santería propiamente.

La primera tendencia, -la tradicionalista- se construye mediante el discurso del ‘retorno a las raíces africanas de lo yoruba’ como una forma de legitimar el conocimiento y la competencia ritual de su propia práctica y como un intento de desmarcarse del elemento cubano.

La otra tendencia, tiene que ver con la santería como tal, en el sentido en que es una religión sincrética y que como ya se ha mencionado, se ha construido de una manera muy distinta a la religión yoruba. Debo mencionar que dentro de la tendencia afro-cubana, es decir, la de la santería, conviven otras expresiones religiosas que dialogan con la primera. Este diálogo implica que los adeptos de la santería se asuman como santeros y a la vez como paleros (que practican el Palo Mayombe), como espiritistas y como católicos. Sin embargo, en general, la práctica de estas religiones no se fusiona en un todo, sino que cada una tiene su espacio y su ritualidad. Por el momento, no me compete hablar de la manera en la que los santeros en México conviven con otras religiones, ya que esto rebasa el alcance de este trabajo, no obstante, considero importante referirme a este fenómeno.

De la rama ‘tradicionalista’, Pedro Valadez, babalawo mexicano expresa que: “No debe confundirse el orisha con el santo, ya que decir santo al orisha es incorrecto, los cubanos sincretizaron el catolicismo con lo yoruba, pero el orisha es africano”.⁴⁷

Lo anterior da cuenta de que en cada una de estas ramas se van tejiendo relaciones y concepciones sobre lo que es deseable y sobre el canon ‘yoruba-africano’ o el ‘cubano’.

⁴⁷ Entrevista a Pedro Valadez, Babalawo mexicano. 1 de noviembre 2016.

Sin embargo, en estas ramas se observan contradicciones y sus límites se desdibujan. En relación a esto, Raúl Sánchez opina que: “Muchos de los que se dicen ‘tradicionalistas’ nos contratan para sus ceremonias, y esto es una incongruencia. [...] El tambor batá que nosotros tocamos es el cubano, los ensambles africano y cubano son distintos, el africano casi nadie lo toca en México, ni en Cuba [...], estas personas no tienen idea de la religión.”⁴⁸

La afirmación que hace Raúl sobre la falta de conocimiento que tienen los adeptos mexicanos de la santería, evidencia las relaciones conflictivas que se dan dentro de la comunidad religiosa y deja ver que dicha comunidad no es del todo homogénea. Sin embargo, las contradicciones entre sus miembros se negocian constantemente para hacer posible el quehacer religioso.

Habiendo delineado a grandes rasgos dichas tendencias, es momento de hablar sobre los roles y las jerarquías entre la comunidad santera en la Ciudad de México. Esta comunidad se compone de los religiosos (término general para designar tanto a los sacerdotes y a los seguidores de la religión que todavía no tienen rangos jerárquicos), de los músicos y del público (gente que se acerca a la religión como espectadores que tienen o no conocimientos sobre la religión y que no pertenece a la misma). Separo a los músicos de los religiosos no porque no puedan tener rangos religiosos -que, de hecho, los tienen, aunque no todos-, sino por la razón de que su acercamiento a la religión se da por la actividad musical principalmente y no por un interés religioso en primera instancia.

Lo que observé dentro de las ceremonias religiosas conocidas como *Tambor*, es que la actividad de los músicos, así como sus trayectorias e intereses, se han dado de una manera muy distinta a la de los religiosos, -fenómeno que se hará evidente en el siguiente capítulo-. Los músicos con los que conversé, me expresaron que todos ellos llegaron a la religión por la música y que muchas veces se iniciaron en ceremonias para obtener rangos religiosos que les permitieran conocer más sobre el repertorio y la técnica de los tambores batá. Sin embargo, esto no quiere decir que los músicos no tengan interés en la santería como religión, pero los posiciona desde un lugar distinto de conocimientos y de valores.

⁴⁸ Raúl Sánchez, 3 de marzo de 2017.

Por lo general, los músicos opinan que la mayoría de los religiosos no conocen de la música de la santería y de sus reglas, lo que constituye un problema al momento de los rituales. En éstos, los músicos encuentran vías para generar un diálogo con los religiosos y llegar a un consenso de lo que se busca en el ritual.

Los religiosos por otra parte, valoran lo musical en el sentido en que este elemento les permita tener una comunicación con los orishas. Pese a estas diferencias, existen puntos de encuentro y elementos que definen lo que es valioso dentro de la santería en la comunidad.

Tanto músicos como religiosos forman parte de las dinámicas y de las tendencias de la práctica santera y su papel dentro de la misma se evalúa y se afirma mediante discursos identitarios en común. Estos elementos tienen que ver con los cánones ya mencionados, en los que la nacionalidad, se relaciona a ideas sobre competencia y prestigio. Al respecto, se construyen imaginarios en donde lo ‘cubano’ tiene que ver con una característica que otorga legitimidad a una jerarquía religiosa y a una capacidad musical más desarrollada. Esto se hace visible en la medida en la que músicos y religiosos mantienen lazos con los cubanos y toman la actividad y conocimiento de éstos como referencia y como ideal a seguir. Los viajes a Cuba constituyen una forma de legitimar la competencia y la jerarquía de los miembros de la comunidad santera en México frente a la misma. La competencia ritual y musical se asocia con el prestigio, aunque hay otros factores externos a la religión que van definiendo lo que es prestigioso en la comunidad.

3.3. Primeros escenarios del tambor batá: La exotización desde el Cine.

La santería comenzó a gestarse en este país a partir de que las expresiones artísticas ligadas a ella se hicieron visibles a través del género de Cine de rumberas que perteneció a la Época de Oro del cine mexicano. El desarrollo de esta etapa filmica fue favorecido por un lado por el Estado -quien mantuvo un discurso sobre la modernización y la urbanización del país- y por otro, por la industria del espectáculo -que a partir de dicho contexto generó una serie de representaciones e imaginarios sobre las nuevas identidades de esas urbes ‘modernas’. Tal proceso sociocultural se dio con mayor fuerza durante la Segunda Guerra Mundial, momento en el que la industria del cine mexicano tuvo gran apogeo. Fue en este entorno en donde la música popular cubana fue difundida y apropiada en México como un rasgo importante de la identidad urbana, la cual se fue construyendo a partir de estereotipos e imaginarios desde la industria filmica sobre lo ‘tropical’, lo ‘exótico’, lo ‘marginal’, la ‘superstición’, lo ‘erótico’ y lo ‘negro africano-afrocubano’ (Pulido, 2010; Alegría, 2012 y Juárez, 2014).

Las *redes transnacionales* a las que alude Juárez, se hicieron presentes en el proceso sociocultural de la inserción de la música popular cubana no sólo en el cine, sino también en los centros nocturnos y cabarés, lugares en donde la música y el baile de influencia cubana representaban una atracción importante. Estas redes operaron de modo que los artistas mexicanos y cubanos se vincularon a las dinámicas y estrategias que las industrias culturales fomentaron en estos espacios. Fue el cine el que recreó y resignificó el universo de los cabarés en donde la figura de la *rumbera* fue el punto de partida de las representaciones de la urbe ‘moderna’ (Cfr. Castro, 2010 y Juárez, 2014). Este universo que se construyó en el cine constituyó un nuevo espacio, lo que Alegría identifica como una *ciudad cinematográfica* (Alegría, 2012).

La película *Siboney* -protagonizada por María Antonieta Pons en 1938- fue el filme que marcó el inicio del género de *rumberas* en el cine mexicano. “La entrada de Pons al cine mexicano desató la llegada de otras actrices y bailarinas cubanas como Ninón Sevilla, Rosa Carmina y Amalia Aguilar” (Castro, 2010: 3).

Juárez señala que un número importante de bailarinas y músicos que participaban en dichas películas eran adeptos de la santería, factor que permitió que hubiera mayor difusión de la religión y de sus prácticas musicales y dancísticas.

El repertorio de los tambores batá se hizo presente dentro del universo mítico-musical del que formaba parte el personaje principal femenino en las historias plasmadas en el género de *rumberas*. La rumba, al igual que la música de los tambores batá fue representada en el cine descontextualizada de su entorno y de sus rasgos estilísticos tradicionales, con ello, se ‘inventaron’ y se reconfiguraron nuevas expresiones artísticas que respondían a necesidades particulares de la industria cinematográfica. Por lo tanto, al cambiar el contexto de ejecución y el estilo de las prácticas referidas, se modificaron los propósitos y los significados de las mismas. La ‘ciudad cinematográfica’ adaptó las expresiones musicales cubanas a nuevos discursos morales y estéticos, así como a las estrategias mercantiles a las que recurría la industria filmica.

El fenómeno de reconfiguración de los elementos culturales de origen cubano en el cine mexicano de rumberas fue posible a partir de la creación de estereotipos e imaginarios identitarios. Estos estereotipos atravesaron a las representaciones musicales de la santería, es por esta razón que conviene abordarlos de manera breve para poder comprender el contexto y el criterio en el que se mostraron dichas prácticas musicales.

La rumba –género que al menos de manera nominal fue el más importante en estas películas- sirvió para delimitar los espacios y construir el personaje paradigmático de la *rumbera*, a quien se le atribuía una identidad desinhibida, coqueta y ‘salvaje’. La rumbera representaba el objeto del deseo carnal y la atracción por lo ‘exótico’, por ello, que la rumba fue plasmada como un “fetiche tropicalista” –en términos de Alegría- que englobaba diversas expresiones musicales estilizadas y fusionadas que se amalgamaron y se articularon a los ámbitos del cabaré (2012). Dicho género fue reinventado en el cine y con ello se generaron nuevos imaginarios e identidades.

La rumba de la *ciudad cinematográfica* fue introducida por el director y actor español Juan Orol, quien fungió como un enlace importante entre los artistas cubanos y la industria fílmica. Orol contribuyó a la exotización y estilización de los géneros musicales cubanos representados en el cine (Juárez, 2014: 81).

Para poder comprender cómo fueron las representaciones de la música y el baile de la santería en el cine mexicano, -industria que inició el contacto con esta religión y con sus prácticas musicales- considero necesario referirme a algunos casos que expongan la manera en la que se mostraron esas manifestaciones. Los ejemplos a los que me referiré pertenecen a escenas musicales representadas en las películas: *El rey del barrio* (1949), *Víctimas del pecado* (1950), *Mulata* (1953) y *Yambaó* (1956).

En las cintas *El rey del barrio* y *Víctimas del pecado* se inserta el repertorio de la santería en el ámbito del cabaré, en donde esta música se presenta como parte de un espectáculo en donde la atención se dirige al despliegue de las habilidades dancísticas y a los aspectos recreativos del ‘desfogue’ afrocubano. En *El rey del barrio*, se presenta una participación musical a cargo de Beny Moré y su orquesta, acompañándolos al baile Yolanda Montes “Tongolele”.⁴⁹ La orquesta que acompaña a Moré –quien no aparece en escena pero su voz se distingue-, se compone de piano, instrumentos de aliento metal, congas, y una guataca o cencerro –que tampoco se aprecia en la escena, sólo se escucha-. Dicha escena se lleva a cabo en un cabaré en donde estos artistas interpretan un número musical integrado por dos piezas. La primera de ellas es una canción titulada *Kabiosile*, cuyo nombre está inspirado en un saludo al orisha Changó. Esta canción lleva un ritmo entre son y chachachá que canta Beny Moré y de la que Tongolele y Germán Valdés “Tin tan” hacen una coreografía en pareja, que por momentos se aproxima a los pasos de mambo. Cuando Tongolele queda de solista, su baile es una combinación de figuras coreográficas con giros y movimientos pélvicos y de cadera que no corresponden a la danza dedicada al orisha Changó, excepto por algunos pasos que realiza de manera estilizada. En la segunda parte, comienza otra pieza musical en donde se reconocen los versos de la

⁴⁹ Ver fragmento de El Rey del Barrio del minuto 56’47 al 59’44 en <https://www.youtube.com/watch?v=qzFgIErZMaQ>

canción para el mismo orisha, llamada *A ila bukaka*⁵⁰. Es esta segunda pieza a la que se le da mayor atención en las tomas de las cámaras, la instrumentación de la misma la componen guataca, las congas y los cantos. El baile que acompaña a esta música es más ‘frenético’ ya que la bailarina incluye en su acto la simulación de un trance en el que se tira al piso y da vueltas. Después de ese ‘trance’, Tongolele se incorpora y da vueltas, se vuelve a tirar, se incorpora de nuevo y termina su danza con una vuelta más y un paso hacia atrás, al mismo tiempo que los metales finalizan el acto musical.

De la escena recién descrita se observa que, en primer lugar, no hay una correspondencia entre lo que se escucha y lo que se observa de la ejecución musical, ya que ni el cantante ni la guataca están presentes en ella. En cuanto a la forma en la que se muestran las expresiones musicales y dancísticas de la santería, puedo destacar que existe una combinación de estilos musicales que pertenecen a distintos ámbitos y propósitos. Por una parte, se interpreta *Kabiosile* que es una canción que surge del imaginario de las representaciones del orisha Changó, y por otra, un canto que forma parte de la música ritual, como lo es *A ila bukaka*. Estas canciones se combinan en el mismo espacio del cabaré, en donde lo que se destaca es la idea de lo ‘sensual’ del baile de Tongolele y el frenesí del trance que provocan los tambores en ella. Al igual que los elementos musicales, la danza resulta de una combinación de pasos que difieren mucho de las danzas al orisha que aluden.

En *Víctimas del pecado*⁵¹ el número musical comienza con la introducción que hace la cantante Rita Montaner y la orquesta de Pérez Prado a un canto al orisha Changó, mientras un cuerpo de baile femenino va acompañando la música. Inmediatamente después, inicia otro canto en el que se alterna la voz principal con un coro femenino. Este canto se identifica como *Obalube*⁵² y se dedica a Changó en el repertorio de la santería. Éste se toca en un ritmo binario llamado *Chachalokafun*, sin embargo, en este caso se interpreta en una

⁵⁰ Escuchar el canto ritual dedicado a Changó llamado *A ila bukaka*. Esta versión es interpretada por el grupo Abbilona: <https://www.youtube.com/watch?v=kJ26NtZfU7k>

⁵¹ Ver video del fragmento referido de la película *Víctimas del Pecado* en: <https://www.youtube.com/watch?v=hB98kiGWRsU>

⁵² Escuchar la canción *Obalube* interpretada por Abbilona en: <https://www.youtube.com/watch?v=4kg9IwWsejA>, en el segundo 47 de la canción se escucha el verso *Oba i sere* que es el que se repite en el fragmento anterior.

versión ternaria. En la escena descrita, dicho canto es acompañado solamente por los tambores, los que marcan la entrada de la bailarina principal –interpretado por Ninón Sevilla-. A este canto le sigue -como en el ejemplo anterior-, *A ila bukaka*, el que también pertenece al repertorio de la santería y es un canto en ritmo *iyesá* dedicado a Changó. Después de que la música y la danza llegan al clímax, la orquesta vuelve a participar y hace el cierre del número musical. De esta pieza se observan varios aspectos, el primero de ellos tiene que ver con el origen de los cantos entonados, como señalé arriba, el cine retomó algunos rasgos del repertorio musical de la santería los cuales modificó y recontextualizó. Es el caso de esta escena musical, en la cual se recurre a dos fragmentos de cantos a Changó, el primero toma la frase *Oba i sere* del canto llamado *Obalube* y el segundo extrae el verso *A ila bukaka* del canto a Changó que lleva el mismo nombre. Los versos de los cantos referidos son agrupados en la misma pieza musical en la que las figuras rítmicas entre la música y la danza no coinciden, este rasgo contrasta con el ámbito religioso, en donde la sincronización de ambas es fundamental. Algo muy importante a destacar, es la cuestión de la falta del tambor batá en esta representación, lo cual desarticula al repertorio de su dotación instrumental correspondiente. Aunque está presente de manera relativa la elaboración rítmica del batá que se usa para los cantos en los que se basa la pieza musical, los tambores utilizados parecen ser congas⁵³, es decir, se hizo un arreglo para estos instrumentos de un ritmo tocado originalmente en el conjunto batá. Esa desarticulación puede darnos pistas de lo que se privilegiaba en el retrato de lo ‘afrocubano’. En este caso, lo que importa no es el apego a un repertorio, sino la capacidad de reunir varios elementos de la tradición y crear un nuevo producto.

En los filmes *Mulata* y *Yambaó* a través de la representación de un *Bembé* o Toque de tambor a Changó, se refuerzan los estereotipos de lo ‘salvaje’ y lo ‘exótico’ (Juárez, 2014). En una escena de la película *Mulata*⁵⁴, se muestra un momento ritual dedicado a Changó, en el que se tocan los tambores batá y se entonan algunos cantos. De la música que

⁵³ Hago esta suposición porque visualmente no están presentes los tambores batá en la escena y porque la sonoridad de los instrumentos y sobretodo la dinámica que se escucha en los parches, no parece corresponder a un tambor batá, en donde sí se ejecutan dos parches a la vez no cabe la posibilidad de hacer redobles, los cuales se escuchan en la grabación.

⁵⁴ Ver video del fragmento referido de la película *Mulata* en: <https://www.youtube.com/watch?v=sUYPwuUdg3g>

se ofrece a este orisha, se escucha una guataca que no se ve en la escena y lo que interpretan los músicos no corresponde a ningún canto o toque conocido para dicha deidad. En cuanto al baile, vemos cómo la protagonista de la historia –interpretada por Ninón Sevilla- cae en trance como consecuencia de ser poseída por el orisha. Sin embargo, los pasos de danza previos a la posesión no tienen que ver con la coreografía asociada a este orisha y las convulsiones del trance de las mujeres que la acompañan, terminan otorgando un sentido al ritual muy distinto del religioso. Llama la atención el parlamento del narrador de la película, el que hace énfasis en describir dicho ritual como algo bárbaro y subraya el carácter delirante del estado de trance que produce el mismo. A pesar de las mencionadas estilizaciones, hay que destacar que en esta recreación están presentes los tambores batá y la ocasión de ejecución que se muestra es más cercana a la que se da en un contexto ritual. Sin embargo, nuevamente y al igual que en los ejemplos anteriores, lo que se muestra en pantalla es una creación exotizada en donde se toman ciertos rasgos de la tradición musical y se modifican y mezclan con otros elementos.

En la película *Yambaó*⁵⁵ se hace también una representación musical y coreográfica de un toque ritual que se realiza en medio del campo. La escena inicia cuando la protagonista –interpretada por Ninón Sevilla- toca un tambor batá y va atrayendo con esto a las personas que se encuentran en la zona. Inmediatamente después, el cantante inicia el toque con el único verso que se repite durante el mismo, este verso es *Oba i sere* de la canción *Obalube* y es acompañado con el conjunto de tambores batá y con los coros que supuestamente canta la audiencia ahí presente. Principalmente, la coreografía consiste en breves bailes en pareja que va realizando Ninón Sevilla con varios hombres, estos bailes tienen que ver con la seducción en un principio y luego con el rechazo. Después de bailar en pareja, Ninón comienza la etapa del trance, la que podemos notar por sus movimientos y sus gestos. Posteriormente al trance, Ninón vuelve a realizar los mismos pasos con los que inició la coreografía.

De la escena descrita se puede observar que se subvierten los principios rituales de la música en la santería en varios aspectos. Esta subversión se hace presente desde el

⁵⁵ Ver video del fragmento de la película *Yambaó* en: https://www.youtube.com/watch?v=mNp9_D4kSQ4

momento en que la protagonista toca un tambor bata que se supone que es sagrado, ya que la intención de la escena es mostrar un momento ritual, y según la tradición de estos instrumentos, existe una prohibición hacia las mujeres para tocarlos. Por otro lado, la dinámica y las coreografías mostradas se alejan considerablemente del estilo tradicional, en donde no existen bailes de pareja dedicados a los orishas ni momentos de seducción dirigidos a los asistentes a la ceremonia. Otra incongruencia recae en la representación del momento del trance, en donde normalmente, los *montadores de santo* no se recuperan tan fácilmente como lo hace la protagonista, sino que la posesión implica un desgaste físico y emocional que causa que después del clímax del trance, la persona sea llevada por otros asistentes a que descanse.

Los ejemplos anteriores muestran la manera en la que se privilegiaron ciertos aspectos estéticos de la música y la danza en la santería, los cuales se descontextualizaron, se estilizaron y fueron vinculados a supersticiones y comportamientos bárbaros, en vez de mostrarlos como parte de una religión legítima.

Alegría subraya que pese a que las prácticas músico-danzarias de la santería fueron mostradas en el cine desvinculadas del sentido religioso, existieron puntos de encuentro entre las expresiones que pertenecen a la práctica ortodoxa de la santería y las plasmadas en el cine. Entre éstos se encuentran la colectividad en donde estas se presentan, la extroversión de sus ejecutantes y de la audiencia y el goce estético.

La cuestión de la colectividad dentro de la ortodoxia religiosa tiene que ver con la noción de una comunidad que participa activamente y que determina la eficacia del ritual. La colectividad en las prácticas representadas en el cine se recreó en la gestualidad aprobatoria o desaprobatoria de la audiencia hacia los intérpretes. Los conceptos de extroversión y goce estético sirven para explicar y reconfigurar el fenómeno del trance religioso, en el que dicho éxtasis del iniciado —que es una competencia ritual necesaria en la religión— se traslada al contexto del espectáculo mostrado en el cine, en donde se convierte en un rasgo de desinhibición que desata las pasiones y reafirma estereotipos mediáticos de lo ‘salvaje’, lo ‘exótico’ y lo ‘sensual’.

3.4. El papel del tambor batá en la práctica de la santería en la Ciudad de México.

Así como el espectáculo del cabaré y el ámbito cinematográfico fueron los principales canales en los que se creó un imaginario de la santería y el contacto con la práctica de la religión en México, igualmente fueron el espectáculo y la industria musical los que acercaron a los músicos de este país al repertorio y a las tradiciones musicales de la santería.

La industria del cine, -como ya fue abordado en el apartado anterior- fue el primer contacto en México con el repertorio del tambor batá. Esta industria fue el espacio en donde se comenzaron a tejer redes de artistas que promovieron la circulación de repertorios, de instrumentos y de músicos y bailarines que dieron a conocer las tradiciones de la música de la santería. Juárez (2014) señala que varios músicos mexicanos que tenían contacto con artistas cubanos empezaron a iniciarse en la religión en sus viajes a Cuba, pero que fue a partir del triunfo de la Revolución cubana cuando los músicos mexicanos se empezaron a interesar en el conocimiento de estos repertorios, ya que el gobierno cubano auspició a las compañías folklóricas, cuyos integrantes se movilizaron a otros países presentando su trabajo. Fue en esta época que en México se empezó a conocer y a practicar la música y el baile ligados a la santería, ya que el propósito y el discurso de estos proyectos culturales gubernamentales era enaltecer y difundir las tradiciones artísticas afrocubanas.

En esta coyuntura, muchos músicos y bailarines cubanos encontraron oportunidades atractivas de trabajo en México y comenzaron a formar generaciones de artistas y maestros de música y danza afrocubana en el país, principalmente en la capital (*Cfr.* Juárez, 2014 y Carpio, 2014).

Posteriormente, a inicios de la década de los noventa, con la caída de la Unión Soviética, la economía de Cuba se encontraba en crisis, por lo que se fomentó el turismo hacia ese país. En ese contexto, fue en el que muchos mexicanos viajaron a la Isla para iniciarse en la santería y entre ellos, varios músicos interesados en aprender la tradición del tambor batá (*Cfr.* Juárez, 2014).

A partir de esos contactos entre Cuba y México, se empezó a dar un movimiento cultural en México en el que se organizaron diversos festivales y conciertos relacionados con las prácticas musicales africanas y afrocubanas. En ellos, la música de la santería ha encontrado espacios fuera del ámbito religioso para circular entre un público más amplio (Carpio, 2014).

Con la apertura del turismo en Cuba y el número creciente de iniciados en la religión, la demanda de músicos para las ceremonias religiosas aumentó y con ella la migración de músicos cubanos hacia la Ciudad de México. Esta situación se ha dado principalmente porque la remuneración económica que recibe cada músico del ensamble de batá en las ceremonias en México es considerablemente mayor a la que se recibe en Cuba, aunado a que, hasta la fecha, los músicos cubanos tienen simbólicamente más competencia que los músicos mexicanos. Esta situación de las nacionalidades y el prestigio en los músicos, ha tenido un importante impacto simbólico y económico en la práctica musical de la santería en México, cuestión que constituye uno de los elementos que la comunidad valora en buena medida y que permea la visión de lo que es deseable en los músicos, este fenómeno se abordará en el siguiente capítulo.

La Ciudad de México es el lugar en donde se contrata con mayor frecuencia a los músicos para la ceremonia de *Tambor* o de *Güiro*. Es por ello que existe un sistema de organización económico-social que se ha establecido entre los religiosos que contratan el servicio y los músicos que lo ofrecen. Después de las consultas y del pago a los santeros por las ceremonias, la música es la segunda fuente significativa de ingresos debido a su gran relevancia dentro de la santería.

A partir de una entrevista que hice con el músico Raúl Sánchez⁵⁶, me fue posible conocer el funcionamiento y estructura de dicho sistema, y con ello, las jerarquías y las funciones que atraviesan la práctica musical de la santería en la Ciudad de México.

Cada ensamble que existe de tambor batá consagrado tiene un dueño. Esta persona normalmente es un santero a quien le fue entregado en un ritual el conjunto de tambores, al

⁵⁶ Entrevista realizada el 1 de febrero de 2017.

cual tiene que cuidar y ‘dar de comer’⁵⁷. Cuando una persona que pertenece a la santería solicita que se toque un *Tambor*, tiene que contactar al dueño de un conjunto de batá que a su vez contrata a los músicos. El dueño del tambor es el que cobra el servicio y destina una parte al pago de los músicos. En México, los músicos que participan en estas ceremonias reciben el mismo salario, caso contrastante con el de Cuba, en donde cada músico cobra un salario dependiendo del tambor que toque, el del Iyá, -que es el tambor de mayor tamaño y jerarquía-, recibe más dinero, el que toca el itótele recibe menos dinero. Esto tiene que ver con la jerarquía del tambor que se toque y con el grado de dificultad de los patrones rítmicos que se tienen destinados de manera general a cada tambor. Sin embargo, esas distinciones por instrumento no se hacen en México, pero si ocurre que los tamboreros y cantantes que tienen más experiencia y/o prestigio dentro de la comunidad santera cobren más dinero que el promedio.

Además del pago que reciben por sus servicios, los músicos obtienen dinero de la ‘canasta’, que es donde los asistentes al ritual depositan el ‘derecho’ o una cantidad de dinero voluntaria como forma de agradecimiento a los músicos.

La misma dinámica funciona para cuando se solicita un toque de Güiro, sólo que en este no hay un ‘dueño’, ya que no es un conjunto consagrado, sin embargo, se cobra la misma cantidad por cada músico que participe.

Esta organización es muestra de las redes que se tejen entre músicos y religiosos, las que están mediadas por aspectos económicos y jerárquicos en donde los músicos tienen que adquirir habilidades en su interpretación y desempeño musical y reconocimiento por parte de la comunidad religiosa. Dichas estrategias se hacen necesarias para los músicos, ya que cada vez crece más el número de tamboreros y cantantes que participan en las ceremonias, y dependiendo de sus habilidades musicales, sociales y performativas será como se inserten en el ámbito laboral de la santería.

⁵⁷ Los tambores consagrados tienen necesidades como los demás orishas, ya que el orisha Añá reside en ellos, por lo que también necesita alimentarse del aché de las ofrendas que se le dediquen y de la sangre de animales sacrificados (Cfr. Murphy, 2012)

4. Las *personas musicales* de la santería en la Ciudad de México. Un análisis de las identidades performadas en la ceremonia del Tambor.

En este capítulo se analiza la forma en la que la performatividad en la práctica musical de la santería, da sentido a los valores y a las necesidades de apropiación religiosa de la comunidad santera en la Ciudad de México. Se abordarán las estrategias que utilizan los músicos para validar su identidad dentro de la comunidad y la forma en la que negocian dichas identidades mediante un consenso que se construye en la colectividad.

Para hacer este análisis, se utilizará el concepto de Philip Auslander (2006) de la *persona musical*, en el que propone que el músico no sólo performan obras musicales, sino identidades musicales, en las que el intérprete crea una versión de sí mismo haciendo música en un contexto particular.

Considero que la propuesta teórica de Auslander permite explicar cómo la música instaure significados y permite a los sujetos que participan en esta actividad, darle un sentido y continuidad a su realidad social.

4.1. La teoría de la persona musical.

Para comprender el concepto *persona musical*, considero pertinente mencionar de manera puntual, el proceso de desarrollo y las características de los estudios del performance en la música a partir de los cuales surgió dicho concepto.

Alejandro Madrid (2009) hace una reseña crítica muy ilustrativa de las investigaciones musicales que han abordado el tema del performance. En ésta, relata las posturas, influencias e inquietudes que han atravesado a dichos trabajos.

Este autor nos dice cómo en el campo de la musicología tradicional, las ideas que se planteaban sobre el estudio del performance se reducían a la indagación de los elementos interpretativos de una obra musical. En dicha disciplina, el término *performatividad*, -afirma-, se ha usado para referirse de manera exclusiva “a los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación”, lo que es el sentido literal del performance. Apunta que desde la musicología tradicional se ha dado énfasis al texto musical -es decir a la obra- y se ha privilegiado lo literario sobre lo oral. Las indagaciones desde esta perspectiva se dirigen a saber qué es la música y cómo entender las obras musicales y sus interpretaciones en sus propios términos según determinados contextos culturales y sociales (Madrid, 2009: 3).

Madrid, por otra parte, muestra cómo los estudios del performance, tomaron como referencia los planteamientos del filósofo británico John L. Austin, quien en su obra *How to do things with words* (1962), propuso que existen en el lenguaje las *oraciones performativas*, que no describen a algo a alguien en especial, sino que hacen o *performan* lo que están diciendo, enunciar estas oraciones es parte de realizar una acción. Basándose en esa noción, desde campo de los estudios de performance las preguntas ya no recaen en saber qué son las acciones o manifestaciones culturales que se investigan, sino qué es lo que estas acciones permiten hacer en el campo cultural en las que se dan, o sea, qué construyen los sujetos mediante estas acciones. El significado de performatividad es visto en esta orientación como una cualidad del discurso (*Ídem.*).

Regresando a los estudios musicales, el autor afirma que, aunque los estudios del performance desde la etnomusicología venían de un paradigma epistemológico de tipo antropológico, seguían centrando su atención en las “acciones del hacer musical y las tomaba como especies de textos musicales que debían ser entendidos” Fue a partir de las décadas de 1980 y 1990 en donde surgió un interés por parte de sociólogos, psicólogos, comunicólogos y estudiosos de la literatura y el performance en la música popular -género desdeñado tanto por la musicología como por la etnomusicología en ese tiempo- “lo que llevaría a los estudiosos a preguntarse ya no sólo sobre el significado cultural y social del sonido, sino sobre los usos sociales y culturales de ese sonido” (*Ibid.*: 6).

Madrid afirma que a partir de que los estudios de performance en música dieron un giro en sus enfoques e intereses, la mirada hacia los fenómenos estudiados por éstos se preguntaría ya no qué es la música, sino qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer. De esta manera, el interés principal de estas investigaciones es conocer qué es lo que construye la gente cuando hace música. Este giro conceptual, provocó que los trabajos musicales adscritos a esta rama, se abocaran a indagar sobre las prácticas cotidianas ligadas al performance musical. En este escenario, Simon Frith retomó las ideas de Goffman -autor que también inspirara a Auslander-, sobre el performance en la vida cotidiana y definió que “cuando escuchamos música, estamos escuchando un performance y que nuestra escucha es un performance” (Frith, 1996:203 citado por Madrid, 2009:7).

A su vez, influenciado por el énfasis de Frith en la escucha, Christopher Small sugirió que “el performance no existe para performar obras musicales, sino que las obras musicales le dan algo que performar a los intérpretes” (Small, 1998:52 citado por Madrid, 2009:7). Este cambio de enfoque buscaba revertir la predominancia que se había otorgado en los estudios musicales a la obra musical sobre el performance, e influyó en las propuestas teóricas de Nicholas Cook, quien planteó que las obras musicales debían pensarse más bien como guiones que ofrecían distintas posibilidades interpretativas a los *performers*. Cook propuso entender al performance como un “continuum entre el proceso y el producto” (Cook, 2001, citador por Madrid, 2009:7)

El enfoque de Philip Auslander -en el cual baso el marco teórico de esta investigación-, surgió de la reflexión y reelaboración de los planteamientos ya mencionados, esto es así, en la medida en la que está fundado en las ideas de Erving Goffman -como se verá más adelante- sobre la manera en la que las personas se presentan a sí mismas en la interacción social en su cotidianidad y dialoga con las nociones de Nicholas Cook y de Christopher Small. Auslander refiere que aunque la propuesta de Nicholas Cook de entender la música como un fenómeno social irreductible, uniendo a la obra musical -el producto-, con las interacciones de los músicos al performar la obra -el proceso-, marcó ciertas diferencias en las posturas de los estudios del performance musical, seguía manteniendo una visión que privilegiaba a la obra musical. Auslander recalca que las relaciones entre producto y proceso a las que Cook se refería eran entre conceptos abstractos y no entre seres humanos.

Aunque este autor considera valiosa la aportación de Nicholas Cook a los estudios del performance en la música, se sitúa desde una visión distinta, ya que, para él, la importancia radica en las relaciones entre los músicos y su interés se concentra en la idea de que se pueden performar no sólo obras musicales o coreografías, sino que es posible performar identidades. Auslander retoma la idea de Small sobre el músico intérprete como objeto de estudio, pero preguntándose ahora sobre cómo la actividad musical del músico le permite construir una identidad musical. Para Auslander “el objeto directo del performance no necesariamente es algo, sino alguien, se performa una persona, una identidad” (Auslander, 2006: 101).

Dentro de los conceptos que influyeron el trabajo de Auslander para su teorización de la *persona musical* están los contenidos en el esquema de David Graver quien distingue tres facetas en el caso de un actor que participa en un performance dado.

Éstos son:

1.La persona real

2. La estrella de cine (la identidad performada)⁵⁸

3. El actor interpretando a un personaje de ficción

En dicho esquema, Graver diferencia a la presencia “públicamente visible del actor ante la audiencia de la del actor interpretando a un personaje”. Esa presencia (la estrella de cine en su esquema) es el ‘personaje del actor’ que no es la persona real detrás del personaje retratado, sino es la versión que ese actor performa “dentro del dominio discursivo del estrellato” (Graver, 1997 citado por Auslander, 2006: 102).

La jerarquización que hace Graver sobre los niveles en los que performa un actor, le sirve a Auslander para establecer de manera general la noción de lo que representan las *personas musicales*. Auslander traduce este esquema conceptual al estudio del performance musical en el cual cada intervención pública del intérprete es “una versión de los que esa persona construye para un propósito específico de tocar música bajo circunstancias particulares”. Este autor afirma que cuando se escucha a un músico interpretar una obra –al igual que pasa con un actor- hay una entidad intermedia entre el ejecutante y el acto performativo. Auslander retoma la idea de Graver cuando define al performance musical como “la representación de una persona dentro de un dominio discursivo de la música” (Auslander, 2006: 102)

Auslander usa el término *personae* para describir una presencia performada de un músico que no es ni un personaje de ficción ni la persona real, sino un personaje que crea el músico como parte de su identidad. El término *musical personae* es propuesto por Auslander como una forma de adaptar el sentido teatral de los personajes a los actos performativos de los músicos. El vocablo *personae* es el plural de *persona* y esta palabra se refiere a la “máscara de un actor” o un “personaje teatral”⁵⁹, por lo tanto, siguiendo los

⁵⁸ La nota entre paréntesis es mía.

⁵⁹ Diccionario de la Real Academia Española. Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/fetch/fetch?id=SjUIL8Z>.

criterios de Auslander, me permito traducir *musical personae* como *personas musicales*⁶⁰ y en su versión en singular, como *persona*⁶¹ *musical*.

Por otro lado, este autor retoma las ideas de Erving Goffman sobre el performance en la cotidianidad de la interacción social, para estudiar cómo se expresan esas *personas musicales* a través de los distintos marcos y convenciones que se construyen y que se refuerzan en los contextos socio-culturales en los que se performa una ocasión musical y los discursos a través de ella.

En los siguientes apartados de este capítulo describo los conceptos más relevantes del trabajo de Auslander y los aplico de manera reflexiva a los fenómenos que surgieron en *campo*. En el primero de estos apartados indago en torno a la pertinencia de recurrir a las ideas de Graver sobre las distintas facetas de los roles que se pueden dar en un performance. En los apartados subsecuentes hago una división de los conceptos de Goffman que se privilegiaron en el análisis de Auslander.

⁶⁰ En un principio estuve tentada a traducir el término como *personaje musical*, pero esta traducción resultaba problemática por la misma razón que expresa Auslander que personaje implica la idea de algo ficticio, *persona* por lo tanto es una traducción que considero más fiel a la idea del autor.

⁶¹ Escrita en cursivas para diferenciarla del significado usual de persona.

4.1.1. Marcos.

Como mencioné en el apartado anterior, Auslander basa su análisis de las *personas musicales* retomando algunos conceptos teóricos propuestos por el sociólogo Erving Goffman, cuyos trabajos sobre el performance de las conductas cotidianas en la interacción social representaron uno de los pilares fundacionales de los estudios del *Performance* (Cfr. Madrid, 2009).

Tomando la premisa de Goffman en la que cada individuo se performa a sí mismo de manera diferente dependiendo de las distintas rutinas en las que participe, Auslander afirma que “no hay razón para suponer que los músicos performan la misma identidad cuando tocan música que cuando realizan otras rutinas de su vida”, por lo que declara que la versión del *yo* que los músicos performan como músicos es la *persona musical* (Auslander, 2006:104).

El primer concepto que Auslander retoma es el de *marco*, el cual constituye un “principio de organización socialmente definido que gobierna a los eventos que los individuos interiorizan como estructuras cognitivas” (Goffman, 1974:10 citado por Auslander, 2006: 104). Este autor subraya que cualquier evento performativo puede estar atravesado por diversos marcos que le otorgan distintas significaciones a éste. Los marcos son necesarios para que una experiencia performativa sea inteligible. Existen distintos tipos de marcos, el marco que se considera más importante es el *marco primario*, el cual se divide en *marco natural* y *marco social* (Auslander, 2006).

4.1.1.1. Marcos primarios: marcos naturales, marcos sociales y actos instrumentales no transformados.

El concepto de *marco primario* en la teoría de Auslander engloba el fenómeno de la producción intencional de un evento sonoro para que sea concebido como música dentro del contexto de un grupo social que lo percibe como tal. Cualquier código adicional que se utilice para la comprensión de los hechos que ocurren en ese evento, implica la construcción de otros niveles de *enmarcamiento*. Los marcos primarios se dividen en marcos *naturales* y marcos *sociales* (Auslander, 2006).

Un *marco natural* abarca todo evento o fenómeno que se produce de manera independiente a la voluntad humana, este marco implica la ocurrencia de un hecho fortuito que atraviesa al evento del performance, aunque no tenga que ver con el propósito del performance mismo. Ejemplo de lo anterior sería un episodio neurológico (un desmayo, convulsiones, un ataque epiléptico, etcétera), un fenómeno natural o cualquier otro fenómeno involuntario (un accidente, una caída). Un *marco social*, en cambio, sugiere que el evento es producto de la agencia humana. La música se concibe como un marco social primario, los géneros musicales y las identidades transmitidas desde la música se encuentran en ese mismo marco (Auslander, 2006).

Los *actos instrumentales no transformados* son las acciones que tienen que ver con la producción y la percepción de lo que es música en un contexto dado. “Manipular instrumentos musicales o vocalizar son dichos actos, los cuales son producidos y percibidos como música en virtud de su marco primario” (Goffman, 1974:157 citado por Auslander, 2006:104).

4.1.1.2. Cifrados, transformaciones y laminaciones.

Los cifrados y transformaciones son los dos principios del enmarcamiento en el que éste constituye una nueva explicación que da pistas sobre distintos aspectos contextuales en los que se inserta un fenómeno o evento dado.

Los cifrados se definen como los distintos enmarcamientos en los que se insertan las actividades que surgen en el marco primario. Este concepto abarca la finalidad con la que dichas actividades se realizan, por ejemplo, se puede producir un sonido musical con un propósito de entretenimiento, uno educativo o uno relacionado a la práctica musical. Cada cifrado se puede considerar como un marco dentro del cual la actividad tiene lugar (el marco de la práctica, el marco del ensayo, el de la presentación pública, etcétera) (Auslander, 2006).

Las transformaciones ocurren cuando se altera el enmarcamiento del evento original, esto es ejemplificado en el caso de la grabación de un performance musical en vivo, la cual es mezclada y editada, por lo tanto, no es idéntica al evento performativo, sino que es en sí misma una transformación de éste. Sin embargo, esta grabación sirve para un propósito específico que es el del marco de la grabación musical (*Ídem.*).

Los medios específicos a través de los que la música es transmitida constituyen otros niveles de cifrado y enmarcamiento como es el caso de las *laminaciones* que son marcos que se imponen en los ya existentes (Goffman 1974:82). Goffman afirma que el tipo “‘más externo’ de una laminación se puede insertar en el borde de un marco” lo que da información sobre el papel que tiene cierta actividad en el ‘mundo real’ y es decisiva en determinar la identidad del evento. Una laminación, por ejemplo, es el vehículo que escoge el músico tanto si quiere tocar para una audiencia dando un concierto en vivo o haciendo una grabación. Otro tipo de laminación según Auslander son los géneros y subgéneros musicales, ya que su identificación permite codificar las características de lo que es aceptable dentro de ellos.

Los marcos constituyen las convenciones dentro de los grupos sociales ya que las definiciones que se tienen sobre una experiencia dada están construidas y determinadas socialmente dentro de los marcos de referencia compartidos comunitariamente, por lo tanto, estos marcos tienen la habilidad de facilitar el diálogo entre los individuos. Goffman sugiere que antes de que los performers definan la situación en un evento particular deben seleccionar un marco a través del cual se percibirá y comprenderá tal evento.

4.1.1.3. Convenciones.

Una vez que el intérprete establece los marcos en el que se dará un performance musical, se abocará entonces a transmitir información desde su acto performativo sobre cómo quiere que éste sea interpretado y concebido por la audiencia. Lo anterior, sólo es posible si hay una interacción exitosa entre performer y audiencia, lo que implica la existencia de un consenso que sea satisfactorio para ambas partes.

La convención en los actos performativos en donde se construye la persona musical tiene que ver con las expectativas de la audiencia sobre el rol que desempeña el intérprete musical, queda en éste satisfacerlas o no, ya que la convención no determina lo que ocurrirá en un performance dado. Lo anterior pone de manifiesto que el proceso de consenso es frágil y es ahí donde cabe la negociación emergente entre performers y audiencia en cada caso (Auslander, 2006).

4.1.1.4. Re-cifrado.

Recordemos que el *cifrado* es un marco en donde un aspecto del performance tiene lugar, el *re-cifrado* surge de la necesidad del intérprete de introducir una redefinición de las acciones y comportamientos en un performance.

El re-cifrado se produce durante la negociación dentro del performance, en donde el intérprete busca insertar un nuevo código que puede no cumplir con las expectativas de la audiencia, es por eso que los *re-cifrados* sólo se llevan a cabo si tienen aceptación dentro de la audiencia que los recibe (Auslander, 2006: 108).

4.1.2. Frentes.

Los frentes son definidos por Goffman como los medios expresivos que utilizan los performers para causar una impresión determinada en la audiencia. Éstos pueden ser usados voluntaria o involuntariamente por los intérpretes ya que los frentes se dividen en dos aspectos: los escenarios, que son el contexto físico del performance y el “frente personal que incluye la ‘apariencia’ del performer y la ‘manera’” (Goffman 1959:22-24 citado por Auslander, 2006: 108). Los frentes son manifestaciones físicas que los músicos utilizan para reforzar sus identidades musicales.

Los frentes se relacionan con contextos sociales más amplios, por ejemplo, cada escenario en el que se presenta un performance musical, tiene connotaciones culturales y por lo tanto transmite impresiones distintas en la audiencia. El intérprete tiene la posibilidad de recurrir a dichas asociaciones que tienen los escenarios para afirmar su personaje, ya que el emplazamiento tiene un papel fundamental en la definición de las interacciones sociales entre performers y audiencia. Sin embargo, Auslander enfatiza que el músico no siempre tiene control del escenario en el que participa porque muchas veces éste es determinado a un nivel más institucional que individual.

En cuanto al frente personal, el concepto de *manera* se define como un conjunto de estímulos que usa el performer para indicar la forma en la cual se va a desempeñar durante el performance (Goffman, 1959: 24 citado por Auslander, 2006: 110).

La manera sirve al músico para resaltar la impresión que desea crear dentro de su performance, ésta no es la personalidad del músico, sino una construcción de la identidad de la *persona musical*, la cual varía según el tipo de performance en el que participe (Auslander, 2006).

4.1.2.1. Signos fijos y móviles.

Goffman distingue dos tipos de signos que forman parte del frente personal, éstos son los signos fijos y los signos móviles. Los signos indican características distintivas en un performance musical, los fijos tienen que ver con los conceptos como el de raza y sexo, los móviles con los gestos y la vestimenta.

Pese a que el carácter de fijeza o movilidad en cada uno es relativo, los signos fijos responden a jerarquías y estratificaciones relacionadas a identidades sociales. Tanto signos fijos como móviles se vinculan a significados socialmente establecidos.

4.1.2.2. Emotividad y personas idiosincrásicas.

Como ocurre con la manera, la emotividad es un recurso que el performer utiliza para causar una impresión en la audiencia, puede que la falta de emotividad sea incluso un rasgo que sea necesario para un performance en particular en donde no se busque una conexión emocional con el público o no sea esencial.

En el caso de que el performance de la *persona musical* requiera de una notoria emotividad, los músicos recurren a lo *dramatización*, la cual es una transmisión que expresa vívidamente las cualidades y atributos que se busca representar. Esta dramatización también constituye una idealización de lo que la audiencia espera del ejecutante (Goffman, 1959:31 en Auslander 2006). Auslander subraya que dichas expresiones dramatizadas no son esenciales en la producción del sonido musical, pero sirven como un código que se ofrece a la audiencia sobre el estado interno del músico al tocar (2006)

Las *personas idiosincrásicas* se expresan en esa dramatización y sólo pueden descifrarse si se entiende el marco en el que surgen para ser identificados como tales. Puede que cierto comportamiento de un performer no se encuentre dentro de lo establecido dentro del marco en el que se inscriba, entonces necesita un nuevo enmarcamiento. Un personaje idiosincrásico puede funcionar como un nuevo enmarcamiento dentro del contexto en el que se expresa la *persona musical* (Auslander 2006: 111).

4.2. Identificando a los *performers*: Población de estudio.

La manera en la que me fui involucrando con los músicos y con la comunidad de la santería fue a partir de las clases a las que asisto de danza afrocubana. Ahí tuve contacto con diversos músicos que participan en la clase acompañándola con los ritmos a los orishas en tambores batá *avericolá*, que son los instrumentos que se usan en el ámbito profano de ejecución. Fue en estas ocasiones en donde tuve la oportunidad de acercarme a estos músicos y conocer sus prácticas dentro de la santería. En estas clases conocí a Raúl Sánchez Gallardo, quien me invitó a observar las ceremonias religiosas de los *Tambores*.

Fue en éstas, en donde me di cuenta de la complejidad de los elementos que están en juego durante tales ocasiones musicales. Tanto de Raúl, como de otros músicos, pude identificar diversos discursos y posturas en cuanto al quehacer musical en estos eventos.

Raúl se inició en la santería cuando su plan de irse a África a estudiar música tradicional de Guinea tuvo que cambiar. Su familia le ofreció ayudarlo en sus estudios musicales, pero le propuso cambiar de locación. “ [...] Me pidieron que estudiara en un lugar que no estuviera tan lejos de México, así que se me ocurrió ir a Cuba”. Raúl cuenta que ya tenía vínculos con la música cubana y que le gusta mucho su cultura, estando en Cuba, comenzó a adentrarse en el repertorio de la santería, el cual lo ‘atrapó’. Fue de esta en la que inició su vida religiosa en la santería y su aprendizaje en los tambores batá.

Raúl se ‘hizo santo’ en Cuba y aprendió el repertorio de cantos y toques a los orishas, cuando regresó a México se vinculó con la escena musical de la santería y pronto encontró trabajo como tamborero y cantante en las ceremonias. Raúl regresó a Cuba un par de veces y ha mantenido el contacto con su padrino y con la gente que lo recibió en ese país.

Raúl, -como otros músicos que participan en las ceremonias- ha obtenido la mayor parte de su ingreso económico a partir de éstas, ya que es común que cada tamborero al

menos tenga una participación semanal en los *Tambores*. “Muchas veces tocamos todo el fin de semana y ganamos en dos días lo que otras personas ganan de salario mínimo al mes”.

Raúl me cuenta cómo su entrada a la santería por medio de la música le ha dado muchas satisfacciones y cómo su relación con la comunidad santera, especialmente con los músicos cubanos, cambió sus actitudes y su forma de presentarse a los demás, “Yo admiraba a ciertos tamboreros cubanos, hasta hablaba como ellos, [...] pero luego me empecé a dar cuenta de muchas contradicciones en las ceremonias, y de que los músicos que según había estudiado con los mejores, no sabían cosas básicas de los cantos y del acompañamiento que le correspondía a las percusiones”.

Raúl expresa que después de varios años de estar tocando en las ceremonias de *Tambor* y de relacionarse con los santeros mexicanos y cubanos, se percató de “la falta de conocimientos” de los babalawos y de la gente en general de “como debe de ser la religión [...] Yo les preguntaba por qué hacían ciertas cosas y cuál era el propósito, pero ellos se molestaban y muchos me dejaron de contratar”.

La visión de Raúl y su trayectoria en la religión, constantemente recurre a la reflexión de su propia práctica, lo que me permitió conocer cuáles son los elementos que se privilegian entre los músicos y los santeros al atribuirles cualidades deseables y legítimas dentro de la santería, así como poder percatarme de las contradicciones y negociaciones que surgen a partir de estos elementos.

En el caso de Marco Cornejo, inició su contacto en la santería a través de la relación que ha mantenido con músicos que tocan repertorio tradicional de África Occidental. Marco forma parte de un grupo musical que fusiona elementos de varias tradiciones ‘afro’ y gestiona eventos culturales ligados a la promoción de artistas que pertenecen o se identifican con la música cubana, africana. También esta ligado a artistas del son jarocho que a la vez estudian la herencia africana en la música mexicana. Marco también ha ido a Cuba, aunque no ‘tiene hecho santo’, pero sí está consagrado en los tambores batá de fundamento. A Marco, al igual que a Raúl, le interesa que se conozca más sobre la santería

y sobre su música. También opina que a la gente que asiste a los *Tambores* les falta mucho conocimiento sobre la parte musical.

Por su parte, Martín Bursztein, es un músico argentino ‘autodidacta’ que tiene varios años viviendo en México y participando en la escena musical de la santería. Él hizo su ‘coronación de santo’ en Cuba, en donde estudió la música de los tambores batá. Ha realizado varias grabaciones artísticas y está muy interesado en la música africana. Martín, como Raúl, ve muchas contradicciones en la práctica musical y religiosa de la santería en la Ciudad de México. Él recalca que hay mucha gente que no se toma en serio la religión y hace un espectáculo de ella.

Diego Alcázar es percusionista mexicano y pertenece al conocido grupo de reggae Antidoping. Él ha tenido contacto también con los músicos cubanos y ha aprendido de ellos durante sus viajes a la Isla. Al igual que los otros músicos, él llegó a la santería porque le interesó primero la música.

Dionisio Alzaga también es percusionista y se inició en la religión con su padrino en Cuba. Dionisio junto con Diego, organizan conciertos quincenales de jazz en un departamento al sur de la Ciudad de México, por lo que están conectados también de manera importante con otras redes de músicos de distintas escenas.

La elección de esta población de estudio responde a una primera caracterización que pretende ser representativa, por una parte, de los posicionamientos discursivos en los que se insertan los músicos, y por otra, de las maneras en la que son identificados por otros músicos y religiosos dentro del contexto actual de la música en la santería de la Ciudad de México. Los rasgos observados en esta población, se analizan a partir de una serie de conceptos desarrollados por Auslander sobre la *persona musical*.

4.3. Aterrizando los conceptos: La ceremonia del *Tambor* como el escenario.

Tambor es el nombre genérico que se le da a una ceremonia festiva celebrada por la comunidad religiosa dentro de las prácticas rituales de la santería. Otros nombres que se le dan a esta ceremonia son los de: *Güemilere* y *Bembé*, términos que se utilizan con mayor frecuencia en Cuba y cuyo uso se extiende a otras manifestaciones musicales⁶². En México, es común que se llame a esta ceremonia *Güemilere* o *Tambor*. El término *Tambor* es el que indica con mayor cercanía la preponderancia que tienen los toques de tambor batá durante la ceremonia en cuestión. El *Tambor* se lleva a cabo en las *Casas-templo* en donde se solicita la ocurrencia del mismo. Como pasa en Cuba, no existe un calendario fijo en el que se celebren dichas ceremonias, sino que su ocurrencia está determinada por necesidades rituales específicas y emergentes. Aunque es usual que se lleven a cabo según el día en que se festeja a un santo que se haya sincretizado con el orisha en cuestión.

La ceremonia a la que me refiero es de carácter público, por lo que constituye un momento en donde la mayoría de los miembros de una *familia religiosa* se reúnen. Es posible que en dicha ceremonia acudan otras personas que no pertenecen a la religión, pero la condición para que esto suceda es que la persona en cuestión sea invitada por algún miembro de la comunidad religiosa o por alguno de los músicos que participen en el evento, -como se dio en mi caso-. Hay distintas razones para celebrar un *Tambor*, entre ellas se encuentran: la conmemoración de alguna iniciación, una petición al orisha para que haga algún favor y finalmente porque el orisha mismo a través de una *consulta*⁶³ demanda la realización de esta ceremonia (Eli, 2010 y Murphy, 2012). Sea cualquiera de los motivos descritos el que determine la celebración de un *Tambor*, esta ceremonia cumplirá en todos

⁶² La palabra *güemilere* se refiere al evento ritual total al que estoy aludiendo y a una fase dentro del mismo, a la que también se le llama *Guaracha*. Raúl Sánchez me comentó que esa palabra es parte del 'caló' en algunas provincias de Cuba, en la que llaman *güemilere* a los festivales musicales, los cuales pueden tener o no al tambor batá dentro de su dotación instrumental. Por otro lado, la palabra *bembé* se utiliza también para identificar a la ceremonia de toque de batá de fundamento y a otras ceremonias en donde se toquen tambores africanos.

⁶³ Una consulta es una sesión en la cual por medio de un oráculo o de un sistema de adivinación específico en la religión el especialista ritual se comunica con los orishas.

los casos la función de realizar un *ebó*⁶⁴ para todos los presentes en ella, siendo posible dicha situación a través de la comunicación con los orishas mediante los toques rituales en el batá. Estos toques tienen un orden predeterminado, el cual se cumple en la mayoría de las veces. Existen cuatro etapas en las que estos toques se organizan, éstas son: *Oro seco*, *Oro Cantado*, *Guaracha* y *Cierre del Tambor*, una quinta etapa –a la que me referiré más adelante-, se da sólo si la ocasión lo requiere, a ésta se le llama *Oro Mayoko*. Dichas etapas cumplen con una función determinada, tienen características y reglas diferenciadas y un sitio especial dentro de la *Casa-templo* destinado a éstas.

Es común que tanto músicos como iniciados se refieran a estas secuencias musicales también como *oru* u *orum*⁶⁵, usándolos como términos intercambiables de la palabra *oro*. Cualquiera que sea su pronunciación, estos términos designan la invocación que se hace a los orishas mediante una serie de himnos. Cada ceremonia del *Tambor* es dedicada a un orisha en particular, por lo que es usual que tanto la comunidad religiosa como los músicos se refieran a una ceremonia de este tipo como: Un *Tambor* para *Changó*, Un *Tambor* para *Elegguá*, etcétera.

La primera fase de los toques de un *Tambor*, corresponde al *Oro seco*, llamado así porque no lleva canto. Este ciclo abarca una secuencia rítmica diferenciada para cada orisha con el fin de alabar a éstos con las plegarias iniciales. Dicha secuencia se compone de alrededor de veintiún toques que llevan un orden predeterminado, sin embargo, pueden variar en algunas ocasiones. Al respecto de este asunto, Dionisio –músico que participa en estas ceremonias- comenta que el orden de estos toques puede cambiar “...pero siempre se toca al mismo *panteón de orishas*, el orden que si se respeta es al principio –en donde se le toca a los orishas guerreros: *Elegguá*, *Ogún* y *Ochosi*- y al final, cuando se ejecuta un toque al orisha al que se le dedica la ceremonia”.⁶⁶

⁶⁴ Este concepto se refiere a una obra –principalmente una ofrenda- que se realiza con el fin de ‘abrir el camino’ y vencer dificultades. (Cfr. Juárez, 2014: 417) Algunos religiosos utilizan dicho término para aludir a una purificación ritual.

⁶⁵ En una entrevista que realicé al músico Raúl Sánchez, me comenta que: “El término en lengua yoruba es *Orum* el cual se acortó en Cuba y quedó como *Oru*, [...] la pronunciación correcta es con *o* final y se escribe con *u*. Raúl Sánchez, músico mexicano. 1 de febrero de 2017.

⁶⁶ Entrevista a Dionisio Alzaga, músico mexicano. 30 de abril de 2016.

El *Oro seco* se interpreta con los tambores batá de frente al *Trono* o altar destinado a los orishas, se conoce también a esta secuencia como *Oro de Igbodu*, ya que *Igbodu* es el cuarto en donde se coloca el *Trono* y el lugar destinado para llevar a cabo el *Oro seco*. Esta etapa es la de mayor solemnidad ya que con estos toques se propicia que los orishas acudan al llamado de la ceremonia. Durante el *Oro seco*, se marca distancia entre los músicos y los asistentes a la ceremonia, la razón de esto se debe a que los patrones rítmicos ejecutados en los tambores batá fungen como plegarias, es cuando el tambor ‘habla’ y se comunica con los orishas, dicha acción no debe ser interrumpida, por lo que los asistentes sólo pueden observar a cierta distancia ese momento ritual. Generalmente, la duración de la secuencia rítmica tocada en esta etapa no excede cuarenta minutos.

Al terminar el *Oro seco*, es costumbre que el dueño de la *Casa-templo* ofrezca una comida a todos los asistentes, destinando una mesa especial para los músicos y los sacerdotes de mayor rango, a quienes se les sirve primero la comida. Este momento implica una jerarquización más dentro de la ceremonia, distinciones que se marcan siempre en función del rango ritual y del género. Ejemplo de esto es que las mujeres no pueden acercarse a los tambores batá durante el *Oro seco*, ni pueden sentarse en la misma mesa que los músicos y sacerdotes –pertenezcan o no a la santería-.

Finalizando la comida, continúa el ritual con el *Oro cantado*, el cual repite la mayoría de la serie de ritmos destinados a los orishas en el *Oro seco* -ahora acompañados con el canto del *Akpwón*-. En los *Tambores* a los que pude asistir, los toques del *Oro cantado* generalmente se interpretan en la sala de la *Casa-templo* o en el patio de ésta, lo que corresponde al *Oro de Eyá Aranlá* -que es otro nombre con el que se conoce en Cuba a esta secuencia- refiriéndose al toque ritual en la sala de la *Casa-templo*. Los músicos y el cantante se colocan frente al público, el cual participa activamente saludando al orisha con el que fue iniciado. *El Oro cantado* se da con la finalidad de saludar a los orishas. La manera de saludar al orisha para cada iniciado consiste en reverenciar al orisha en cuestión postrándose en el piso⁶⁷, después, saluda a los tambores batá con los brazos cruzados sobre

⁶⁷ Si el orisha al que se saluda es masculino, se debe postrarse boca abajo con los brazos a los costados, si es femenino el saludo debe hacerse tirándose al piso de costado apoyándose en el codo, primero del lado

el pecho, primero al tambor más grande –iyá-, luego al más pequeño –el okónkolo- y por último al mediano –itótele, seguidamente, el iniciado deja el ‘derecho’⁶⁸ en la canasta destinada a los músicos y se reintegra a la danza.

Al respecto del papel que tiene este ciclo de cantos, Raúl Sánchez afirma que: “El tambor tiene su lenguaje de plegaria, El *Oro cantado* tiene que ver con la oralidad de las historias de los orishas, y funciona sólo para saludar al orishas. En Cuba el *Oro cantado* no es tan relevante como lo que viene es la *Guaracha* o *Güemilere*”.

Siguiendo la afirmación que hace Raúl en referencia a la manera distinta de llevar a cabo la ceremonia de *Tambor* en México y en Cuba, destaca -como él menciona- la preponderancia del *Oro Cantado* en la mayoría de estas ceremonias en la Ciudad de México. Es en esta etapa en la que varios iniciados ‘montan’ al orisha y caen en trance, lo que se contrapone a la práctica ortodoxa de la santería cubana, en donde es en la siguiente fase –*La Guaracha*-, el momento en el que ocurre dicha posesión. A pesar de esta diferencia, el *Oro cantado* implica siempre que los asistentes al Tambor se integren a la ceremonia mediante el canto y la danza.

Al terminar el *Oro cantado* se hace un breve descanso y posteriormente se interpreta el *Oro Mayoko* o *La Guaracha*, según sea el caso. El *Oro Mayoko* se realiza si es que se lleva a cabo la ceremonia de *presentación al Tambor* en la que un *iyawó* después de haber pasado por la *coronación de santo*- debe informar a Añá -que es el orisha que vive en los tambores batá de fundamento- que ha ‘nacido’ en la religión y que de ahora en adelante le rendirá tributo. La *presentación al Tambor* es de suma importancia para el iniciado en la santería, ya que esta ceremonia le otorga el permiso para saludar a su orisha tutelar en el *Oro Cantado* y para saludar a Añá. Lo anterior quiere decir que para poder saludar al *Tambor* es necesario tener ‘coronado el santo o el orisha’ y haberse presentado al *Tambor*.

izquierdo y luego del derecho. A este tipo de saludo se le llama *foribale* o *moforibale* que quiere decir ‘poner la cabeza en el suelo’.

⁶⁸ Un derecho es una cooperación monetaria voluntaria que dan los asistentes al Tambor como forma de agradecimiento a los músicos que están haciendo un ebó para todos ellos.

Sin embargo, se permite que tanto *aleyos* como los seguidores⁶⁹ de la santería participen en un *Tambor* cantando y bailando.

El *Oro Mayoko* se destina exclusivamente al iyawó que se está presentando ante el Tambor, por lo que los demás asistentes sólo pueden observar el ritual. El iyawó se viste con su traje de gala, que corresponde a la indumentaria con la que se identifica a su orisha tutelar. Éste es acompañado y guiado por su *oyugbona*, quien es la persona que funge como una segunda madrina o segundo padrino del iniciado. El iyawó baila frente a los tambores y los músicos entonan cantos especiales para ese momento ritual. El *Oro Mayoko* es un momento solemne que requiere que los demás asistentes estén atentos y callados mientras dure el ritual.

Después del *Oro Mayoko*, se lleva a cabo *La Guaracha*, ésta se asocia con el espacio del patio, llamado Iban balo, que es el lugar destinado para que la congregación dance. Es en *La Guaracha* en donde los músicos y los asistentes deben propiciar que los orishas se hagan presentes y se ‘monten’ en sus *Olorishas*⁷⁰. Esta etapa es la de mayor duración y la que implica mayor emotividad y gestualidad tanto en los músicos como en los iniciados. El akpwón es el encargado de dirigir la dinámica musical, la cual alcanza su clímax cada que se ‘monta’ el orisha. *La Guaracha* da la oportunidad a los asistentes de vivir una experiencia extática, la cual es un rasgo que se busca y que funciona como una manera de legitimar la competencia ritual tanto de los músicos como de los iniciados. El repertorio interpretado durante esta etapa es específico para dicho momento ritual, cada orisha tiene sus cantos y sus coreografías, aunque al orisha que más se le canta es al que está dedicado el *Tambor*.

Después de que los músicos y la persona que solicitó la ceremonia determinan que es momento de dar fin a la misma, el Akpwón solicita al dueño de la casa que se llene una cubeta con agua para la danza final que cerrará el *Tambor*. Dicho momento ritual

⁶⁹ Uso este término para describir a las personas que se interesan en conocer e irse involucrando en la santería sin haberse iniciado en ella. Este adjetivo incluye a los *consultantes* –que son los que buscan consejo de algún sacerdote de la santería- y a las personas que les atrae saber sobre dicha religión sin involucrarse espiritualmente.

⁷⁰ Los ‘hijos’ de los orishas, un iniciado llega a ser *olorisha* u *omolorisha* cuando pasó por la ceremonia de *coronación de santo*.

constituye el *Cierre del Tambor*, en el que se interpretan algunos cantos a ciertos orishas. Casi al final de esta serie de cantos, una ‘hija’ de Yemayá danza en círculos con la cubeta con agua hacia la salida del recinto y la vierte afuera de éste. Lo anterior tiene la función de ‘limpiar’ las energías negativas que se han desprendido de los asistentes durante la ceremonia, lo que cumple con la tarea de alejarlas del lugar y así completar el ritual de purificación y restablecer la armonía de la comunidad ahí presente.

Las cinco etapas descritas constituyen los distintos momentos rituales que ocurren en la ceremonia de Tambor, sin embargo, aunque existe cierto consenso de las reglas y pasos rituales a seguir en cada uno de estos periodos y la práctica en Cuba de esta ceremonia es la principal referencia para músicos e iniciados mexicanos, los *Tambores* celebrados en la Ciudad de México, dan cuenta de una variedad de influencias y contactos que implican las redes en las que se insertan sus miembros religiosos y de las múltiples representaciones simbólicas y asimilaciones culturales que se conjugan en la santería mexicana.

Las variaciones con respecto a la práctica ortodoxa cubana, reflejan las estrategias culturales e identitarias de la comunidad religiosa, especialmente a partir de la música, que es la que marca las pautas y los criterios de eficacia ritual al crear una conexión entre los orishas y sus fieles. Son estas estrategias identitarias expresadas en la música las que me interesa explorar a partir del análisis de la performatividad de la práctica musical en la santería, podré delinear los procesos de apropiación cultural y las estrategias discursivas sobre la música que han regulado las identidades musicales dentro de esta religión.

Siguiendo el modelo de Auslander puedo establecer que dentro de un *Tambor*, el *marco primario* consiste en la realización por parte de los músicos de una secuencia de toques y cantos requeridos en esta ceremonia para un fin específico, que es el de hacer un *ebó*. Que los músicos lleven a cabo este ritual y que los asistentes lo perciban como tal representa el entendimiento de un marco particular. La primera realización de los *actos instrumentales no transformados* en el *Tambor* se da al momento de iniciar la secuencia de toques para los orishas, ésta lleva un orden que no se subvierte: primero el *Oro seco*,

después, el *Oro cantado*, luego, el *Oro Mayoko* -si es el caso-, le sigue *la Guaracha* y finaliza con *el Cierre*. El segundo aspecto de este tipo de actos se manifiesta cuando los músicos inscriben sus acciones dentro de una serie de símbolos rituales que se esperan de ellos y que están asociados a los momentos musicales de los toques (por ejemplo, tocar en un espacio destinado para ello⁷¹). Un tercer acto instrumental consiste en el apego de los músicos a los rasgos estilísticos, técnicos e interpretativos del repertorio específico que abarcan es su presentación musical.⁷²

Los *marcos sociales* dentro del *Tambor* tienen que ver con la producción de significados previamente establecidos dentro del repertorio que interpretan los músicos, *los actos instrumentales* descritos forman parte del *marco social*. Dentro de estos marcos se encuentran distintos *cifrados*, los cuales van a señalar momentos específicos dentro del performance y las funciones que cumplen cada uno de ellos. Estos *cifrados* son actividades y conductas que ya están previstas tanto por la comunidad religiosa como por los músicos. Un primer *cifrado* dentro de la ceremonia sería el *marco del evento público*, el que se concibe como un momento en donde cierta comunidad religiosa se reúne y refuerza sus lazos y jerarquías. En este marco se espera que el organizador del *Tambor* contrate a los músicos y ofrezca comida a éstos y a los asistentes a la ceremonia.

Otro *cifrado* corresponde al del *marco de la presentación musical-ritual* en donde músicos y comunidad religiosa siguen una serie de conductas establecidas de acuerdo con el contexto del mismo. Cada *cifrado* de los marcos mencionados tienen distintas *laminaciones*, -los marcos que se dan dentro de otros-. En el *marco del evento público* las *laminaciones* constituyen los nuevos aspectos sociales que van formando parte de las construcciones sobre lo que es deseable y pertinente dentro de dicho evento. Ejemplo de lo anterior son los códigos de vestimenta y los códigos de comportamiento, estos dan cuenta de lo significativo y característico del enmarcamiento en el evento público. En el *marco de*

⁷¹ El *Oro seco* debe tocarse frente al trono, el *Oro cantado*, *Oro Mayoko*, *la Guaracha* y el *Cierre* se tocan en el patio.

⁷² Cabe mencionar que los criterios que señalo sobre los marcos, los actos instrumentales y las laminaciones, constituyen un esquema “ideal” que sirve de manera general para explicar el funcionamiento del *Tambor*. Sin embargo, más adelante en este apartado, se irán analizando las particularidades de las ceremonias a las que asistí y los posicionamientos de músicos y comunidad religiosa sobre estos hechos concretos.

la *presentación musical-ritual*, las *laminaciones* comprenden aspectos relacionados con las conductas por parte de los músicos y de los religiosos durante cada etapa de los toques a los orishas.

Auslander usa el ejemplo de los géneros musicales como *laminaciones*, ya que éstos funcionan en medida en la que exista una relación entre los rasgos musicales característicos de cada género y las conductas asociadas a éstos. Trasladando dicho concepto a la ceremonia del *Tambor*, las *laminaciones del marco de la presentación musical-ritual* se insertan –como ya mencioné– en las fases de los toques. Por ejemplo, en una primera *laminación del Oro seco* se espera que los músicos ejecuten dicho repertorio preferentemente en un cuarto en donde se encuentra el *trono* o altar a los orishas. Este toque es el que implica mayor solemnidad que los que le siguen, se espera que el público no se acerque al *trono* y se mantenga en silencio o hable en voz baja. La segunda *laminación* dicta que el *Oro seco* no puede ser bailado por ningún asistente –todos los demás toques implican la danza de los asistentes–. Otra *laminación* consiste en que las mujeres no pueden acercarse ni al trono ni a los músicos en ese momento, ésta se establece de manera variable según los criterios de los dueños de la casa en donde se esté dando el tambor o del padrino o madrina de la persona que solicitó la ceremonia. Cabe aclarar que las restricciones rituales que tienen las mujeres con respecto a los tambores batá de *fundamento* se deben cumplir durante toda la ceremonia, lo que constituye una *convención* dentro de los conceptos de Auslander. Sin embargo, en el caso descrito del *Oro seco*, este hecho constituye una *laminación*, ya que es el único momento del *Tambor* en donde se llega a pedir a las mujeres que no estén presentes durante el mismo.

La principal *laminación* en el *Oro cantado* establece que dicho momento musical tiene la función de saludar a los orishas, ya que los músicos se encargan de propiciar la comunicación con las divinidades, los asistentes al ritual deben de aprovechar este momento para saludar a sus orishas y bailar y cantar para éstos. Por esta razón, la segunda *laminación* tiene que ver justo con la participación activa de los asistentes por medio de la danza y de la repetición de los coros de los cantos. Una tercera *laminación* consiste en el

cumplimiento de los códigos que se establecen para que los iniciados puedan saludar e identificarse con los orishas.

Por su parte, las *laminaciones de la Guaracha* tienen que ver lo festivo, por un lado, y con lo extático, por otro. La primera *laminación* tiene que ver con la función que tienen los cantos interpretados en esta etapa de invocar a los orishas. Es en esta etapa en donde se ofrecen cantos específicos al orisha al que se le dedica el Tambor. *La Guaracha* constituye el único momento de las fases musicales del *Tambor* en donde el carácter de este es de tipo festivo. Al igual que en el *Oro cantado*, se espera que la comunidad religiosa participe activamente con sus cantos y danzas durante la *Guaracha*. La segunda *laminación* implica que este momento ritual es el único en donde puede existir la posesión de los iniciados por parte de los orishas, lo que se conoce como cuando se *monta el santo*. De esta segunda *laminación* se desprenden varios fenómenos descritos por Auslander que enunciaré más adelante, así como diversos aspectos que tienen una carga simbólica relevante dentro de las representaciones e imaginarios en torno a las características y atributos que se privilegian de los iniciados en la santería.

El *Cierre del Tambor* se relaciona con la purificación última de la ceremonia, en la que una *hija*⁷³ de Yemayá carga con una cubeta con agua dando vueltas con ella y dirigiéndose a la puerta para finalizar vertiendo el agua en la calle. Este paso es muy importante, ya que de esta manera se limpian las energías negativas que se hayan generado durante la ceremonia, lo que marca la restauración de la armonía con los orishas y la comunidad. El *Cierre del Tambor* constituye una *laminación* y la purificación funge como cifrado.

Las cuatro fases del ritual recién descritas: *Oro seco*, *Oro cantado*, *Guaracha* y *Cierre*, constituyen los momentos fijos de cualquier *Tambor*. Éstos siempre deben de cumplirse, a dichas fases se le suma el *Oro Mayoko*, - si es requerido- el cual se inserta después del *Oro cantado* y antes de la *Guaracha*. El *Oro Mayoko* se toca cuando se

⁷³ Ser hija o hijo de algún orisha significa que se les ha asignado un orisha tutelar por medio de un sistema de adivinación. También se le llama *olorisha*.

presenta un *iyawó*⁷⁴ al *Tambor*. La *laminación* de esta etapa consiste la comunicación mediante los tambores de que *ha nacido* un nuevo *omorisha* o hijo del orisha. En este momento de la ceremonia se dice que el *iyawó* debe presentarse ante Añá que es la deidad que vive en los tambores batá de fundamento y que dará cuenta a *Olofi*⁷⁵ de lo que está sucediendo.

Las *transformaciones* de las que habla Auslander, -en donde se altera el *enmarcamiento* del evento original- se dan principalmente desde el momento en que se registra de manera videográfica la ceremonia en su totalidad o en fragmentos. Generalmente estos videos se publican en distintas plataformas digitales en la que se conforman diversos grupos de religiosos y personas interesadas en la santería. Es en estos espacios virtuales en donde se reproducen los conceptos ligados a ciertas convenciones e imaginarios de cómo se deben llevar a cabo los rituales y se emiten juicios al respecto. Las transformaciones recaen en la manera en la cual el contexto original del performance de un *Tambor* es modificado a partir de la recontextualización en un medio virtual y resignificado en éste.

Las *convenciones* dentro del *Tambor* tienen que ver con las expectativas de la comunidad santera respecto al desempeño de los músicos y las existentes entre los músicos quienes califican y son calificados por otros músicos que forman parte del mismo ámbito. La práctica en la ejecución musical durante estas ceremonias implica constantemente una valoración de los tamboreros y cantantes respecto a su desenvolvimiento en éstas. Los criterios para calificar a los músicos se construyen de manera heterogénea, porque dependen del grupo social en donde se elaboren. No son las mismas expectativas que tienen los santeros, babalawos e iniciados en la religión que las que se crean dentro de la comunidad de músicos.

⁷⁴ Un *iyawó* es la persona que se encuentra en un proceso llamado *iyaboraje* el cual sucede después de la ceremonia de coronación de santo. El *iyaboraje* tiene una duración de una año y dieciséis días, en el cual el *iyawó* debe seguir ciertas reglas para encaminarse a su completa consagración dentro de la santería.

⁷⁵ También llamado *Olofin*, es una de las manifestaciones de *Olodumare* que la deidad suprema.

Como ya mencioné, los constructos ideológicos sobre lo que es deseable y pertinente dentro de la actividad musical de los Tambores y de lo que suceda a partir de ésta se originan y reproducen de distintas maneras dependiendo del lugar de enunciación de los sujetos. De manera general, durante la investigación de campo surgieron a partir de la observación y la interacción con la comunidad santera una serie de valoraciones por parte de religiosos y músicos acerca de los elementos necesarios y legítimos observados en las ceremonias de Tambor. A partir de estas concepciones se negocian ciertos elementos desde un consenso entre ambas partes. Dichas ideas las clasifiqué en tres rubros principales, en los cuales se construye el consenso o la negociación, estos rubros los distingo de la siguiente manera:

1. Lo que esperan los religiosos de los músicos.
2. Lo que esperan los músicos de su función dentro del ritual y del rol que debe tener la comunidad religiosa.
3. Lo que dicen los músicos que los religiosos esperan. En el primer punto considero las valoraciones que expresan santeros y babalawos sobre el papel de los músicos en las ceremonias y los rasgos que son deseables en ellos. La segunda clasificación abarca los criterios que tienen los músicos de su propia función y la de otros músicos, así como las funciones y competencias que consideran deben poseer los sacerdotes. En el tercer punto incluyo la interpretación que tienen los músicos respecto a lo que sacerdotes e iniciados esperan de ellos.

A continuación, presento una tabla que ilustra de manera general dichas expectativas, el contenido de cada punto se desglosará en un análisis posterior.

Criterios de valoración sobre los elementos discursivos musicales en un Tambor.

Lo que esperan los religiosos de los músicos.	Lo que esperan los músicos.	Lo que dicen los músicos que los religiosos esperan.
<p>1. Capacidad de los músicos para promover mediante su interpretación:</p> <p>a) La comunicación con los orishas.</p> <p>b) El trance de los <i>montadores de santo</i>⁷⁶ o de la persona que el orisha elija para manifestarse.</p> <p>c) Una <i>conexión</i> con los asistentes a la ceremonia y que <i>prendan</i> el ambiente durante la <i>Guaracha</i>.</p>	<p>1. De la función del músico.</p> <p>a) Valoración al apego al repertorio y al estilo más ortodoxo del tambor batá.</p> <p>b) Postura que privilegia el desarrollo y exhibición de los aspectos técnicos en la ejecución.</p> <p>c) Se valoran la capacidad técnica, la memoria y la capacidad improvisatoria de los ejecutante.</p>	<p>1. La mayoría de los religiosos espera que se ofrezca un espectáculo a partir de la interpretación musical en el <i>Tambor</i>.</p> <p>2. La mayoría de los asistentes al <i>Tambor</i> esperan que hayan <i>montadores de santo</i> y demostraciones de estado de trance entre los religiosos.</p> <p>3. Muchos religiosos valoran aspectos extra-musicales en los ejecutantes por encima de los musicales.</p>
<p>2. Preferencia por los músicos que posean:</p> <p>a) Un despliegue <i>llamativo</i> en cuanto a la destreza técnica y las dinámicas en la interpretación musical.</p> <p>b) Un reconocimiento dentro del ámbito musical y religioso de la santería.</p>	<p>2. Del rol de la comunidad religiosa</p> <p>a) Deben tener conocimiento sobre el papel de la música y las conductas y actos rituales asociados a ésta.</p> <p>b) Deben brindar a los músicos los elementos rituales y el espacio propio para llevar a cabo la ceremonia.</p>	

⁷⁶ Un *montador de santo* o *caballo de santo* es aquella persona que tiene la capacidad y la virtud de poder entrar en estado de trance y ser vehículo de algún orisha para que éste se pueda manifestar a través de ésta. El orisha toma posesión del montador o caballo y da un mensaje a la comunidad religiosa (Bolívar, 1991).

La tabla anterior refleja una sistematización que propongo para ubicar los criterios expresados desde distintos lugares de enunciación dentro del contexto de la ceremonia del *Tambor*. Considero que al haber contemplado no sólo el criterio de ambos lados, – sacerdotes y músicos- sino un tercer fenómeno en el cual los músicos tienen ciertas interpretaciones y construcciones sobre lo que se espera de ellos, la propuesta analítica que ofrezco sigue la lógica del esquema tripartito de análisis de las *personas musicales*. Es evidente que en la elaboración de la tabla concentro mi atención en los conceptos que se tienen sobre los músicos: la visión de los religiosos sobre los músicos, la visión de los músicos de su propio trabajo y la interpretación que hacen los músicos sobre lo que se valora en ellos desde la comunidad religiosa.

De manera general, puedo señalar que de parte de la comunidad religiosa se valora la capacidad de los músicos de poder hablar mediante el tambor hacia las divinidades. El aspecto de comunicar es fundamental, no sólo comunicar con palabras, sino también con gestos y mediante la interpretación musical. De la interpretación musical se busca que los músicos den cuenta de un virtuosismo técnico, lo cual resultará en un atractivo para los iniciados y futuros adeptos, fomentará el estado de trance e involucrará anímicamente a los asistentes al ritual. Dichos aspectos se consideran decisivos para calificar el performance de los músicos como simbólicamente efectiva dentro de la ceremonia. Otra característica que se busca en los músicos es que éstos sean reconocidos dentro del ámbito de la santería, aquí emerge la categoría del *prestigio*. Este concepto tiene que ver con las construcciones sociales que se hacen sobre cuáles son los atributos y características que validan a un miembro de la comunidad religiosa dentro de la misma.

Los músicos, por su parte, califican y configuran su quehacer musical y el de los otros músicos, con base en criterios relacionados al despliegue de las habilidades técnicas en el instrumento, al apego a las reglas del estilo que requiere el repertorio, a la buena memoria del cantante y los tamboreros y a la capacidad para improvisar. Estos criterios constituyen los principales rasgos que señalan los músicos, a pesar de que en general se comparten dichas valoraciones, cada músico tiene inquietudes particulares respecto a su

práctica y a lo que considera significativo de otras. Por ejemplo, Raúl Sánchez –*Akpwón* y tamborero- comenta que: “Hay mucha gente que piensa que como improvisa mucho está bien, pero el toque funciona como una conversación, como un contrapunto, no puedes saturarlo, técnicamente será impresionante pero musicalmente no hiciste nada. [...] Tienes que ir respetando el lugar del golpe que le corresponde a la métrica”.⁷⁷

De estas declaraciones se observa cómo el apego a las reglas del estilo que implica el tambor –el que funciona como una conversación- y la producción de un lenguaje musical que sea ‘valioso’ en sí mismo, forman parte de los aspectos que Raúl privilegia en la ejecución.

Las expectativas que los músicos tienen del rol que debe cumplir la comunidad religiosa dentro del contexto de la ceremonia del *Tambor*, residen en el conocimiento que tenga ésta sobre la función de la música dentro de dicho momento ritual y en las conductas y actos rituales asociados a la música. La opinión generalizada de los músicos es que tanto los sacerdotes como los iniciados en la santería deben conocer al menos los conceptos básicos sobre la música que se toca en un Tambor y las conductas rituales ligadas a éste que deben ser cumplidas por la comunidad religiosa.

En el último aspecto de la clasificación de la tabla incluye las interpretaciones que los músicos hacen con respecto a lo que la comunidad religiosa demanda de ellos. A la primera conclusión a la que llegan los músicos es que la mayoría de los religiosos espera a partir de la interpretación musical en el *Tambor* se ofrezca un espectáculo para los asistentes. Ligado a este aspecto, los músicos consideran que la mayoría de los asistentes de la ceremonia espera la presencia de los *montadores de santo*, así como las demostraciones de que los religiosos entran en un estado de trance. Estos fenómenos disgustan a algunos músicos que consideran que su papel dentro de un *Tambor* no es meramente recreativo ni para ser tomado como un espectáculo, sino que es un asunto que debe tomarse con la seriedad debida. Lo anterior no quiere decir que los músicos se rehúsen a participar en

⁷⁷ Raúl Sánchez Gallardo. 19 de noviembre de 2016.

algún evento en donde se toque tambor batá con fines de entretenimiento –sólo que se tengan claros los límites y el contexto no religioso en el que el espectáculo se dará-. Lo que causa conflicto en los músicos es que dentro del momento ritual del *Tambor* la atención se vuelque en las posesiones de los iniciados y en los trances que estos sufren, que aunque estas manifestaciones forman parte de la ceremonia, “se prestan a que los iniciados simulen llegar a esos estados”, incluso los sacerdotes y los iniciados contratan a un *montador de santo* para que baile en una ceremonia y mediante su capacidad de sufrir una posesión, el orisha hable a través de él o ella y dé mensajes a la comunidad. “A este bailarín lo contrata la gente, pero pues eso de los poderes de adivinación es muy dudoso, porque al final ¿Qué te va a decir el bailarín? Pues generalidades, pero es que al mexicano le gusta eso, que le digan esas cosas ese ‘folklor’”⁷⁸

La segunda interpretación que los músicos hacen con respecto a los rasgos que los religiosos buscan en ellos, consiste en la existencia de una valoración de los aspectos extra-musicales en los ejecutantes por encima de los musicales. Ejemplo de ello es la preferencia que tienen varios santeros y babalawos por contratar músicos extranjeros, este fenómeno se da en primer lugar, porque “se piensa que los cubanos tendrán mayor conocimiento musical y mejor desempeño”, y en segundo lugar, porque en el caso de “...los músicos venezolanos cobran menos por un Tambor que los mexicanos”.⁷⁹ Otro rasgo que consideran los músicos que los religiosos prefieren es que el músico que contraten tenga cierta fama y prestigio dentro de la comunidad religiosa, sea porque fue a Cuba y estudió allá o porque tenga una jerarquía religiosa que no posea la mayoría. Al respecto, Martín comenta sobre su propia experiencia que: “...Tardé mucho en *hacerme santo*, porque no tenía muchas ganas de hacerlo, varios compañeros me insistían para que lo hiciera y lo hice, pero tiempo después, y es que en esta religión a la gente le gusta recibir y tener rangos dentro de la misma, ya que así se consideran más poderosos y con mayor jerarquía”.⁸⁰

⁷⁸ Raúl Sánchez, músico mexicano. 19 de noviembre de 2016.

⁷⁹ Raúl Sánchez y Diego Alcázar, músicos mexicanos. 4 de enero de 2017.

⁸⁰ Entrevista a Martín Bursztein, músico argentino. 3 de marzo de 2017.

4.4. Las personas musicales del *Tambor*: Estrategias performativas para la construcción de identidad.

Según los músicos, el primer obstáculo al que se enfrentan durante un *Tambor*, es el de la poca información que tienen los iniciados en la religión e incluso los sacerdotes acerca del papel que cumple la música en esta ceremonia dentro de la santería. Sobre este tema Raúl Sánchez opina que: “Hay una falta muy grande de información de la parte ritual musical, la cual está ligada a la religión afrocubana. [...] El canto es muy importante, por ejemplo, ya que en el canto es donde están las historias de los orishas, lo que ellos hicieron en la Tierra para poder trascender. [...] aquí en México nadie tiene esa cultura, cuando tu asistes a un tambor, nadie canta”.⁸¹ Sobre esta misma situación, Dionisio comenta que: “Cuando se toca el *Oro cantado* es el momento en que la gente debe participar respondiendo a los coros del cantante, pero como aquí en México la gente no sabe, pues los mismos que tocamos, cantamos”.⁸²

Ante esta situación en donde no hay homogeneidad en el código que tienen por un lado los músicos y por otro la comunidad religiosa, algunos músicos desarrollan estrategias para crear una vía de comunicación durante la ceremonia que permita la instauración de códigos compartidos. Una de estas propuestas es la de Raúl, quien en la mayoría de los *Tambores* en los que participa, se dirige a los asistentes antes de iniciar el *Oro cantado* y les explica la importancia de los tambores batá consagrados y de la forma de saludar a los orishas: “El Tambor Añá tiene una consagración, Aña es una de las deidades más importantes en la religión porque a través de su sonido y con nuestro canto mandamos un mensaje a Olofin. La gente que ya tiene hecho santo sabe como saludar al *Tambor*. Tiene que ‘tirarse’ enfrente del tambor, cruzar sus brazos, tocar su frente y dar un beso al tambor, primero al más grande, luego al pequeño y por último al mediano. Se deben persignar con un *derecho*, que es un billete para agradecer a los tamboreros que estamos haciendo un *ebó* para todos, una limpieza espiritual”. Sobre la participación que Raúl solicita a los

⁸¹ Raúl Sánchez, 30 de septiembre de 2016.

⁸² Entrevista a Dionisio Alzaga, músico mexicano. 30 de abril de 2016.

asistentes, subraya: “Es muy importante que nos apoyen repitiendo los coros y bailando. [...] Recuerden que no es concurso ni de baile ni de canto, lo importante es que ustedes se muevan, como sientan el ritmo, porque si ustedes se mueven ‘botan’ todo lo malo”.⁸³

De las declaraciones anteriores, se observa que Raúl busca que el público se involucre más en la ceremonia, esto lo logra a través del uso de lo que Auslander concibe como los *frentes*, los cuales reúnen una serie de medios expresivos que utilizan los músicos para causar una impresión determinada en la audiencia. En este caso, Raúl recurre a dos aspectos del *frente*: el *escenario* y la *manera* -siendo ésta parte de su *frente personal*-. Ambos *frentes* le otorgan legitimidad a su discurso. El primero de ellos es el *escenario*, el cual corresponde a una *Casa-templo*, -lugar en donde vive un iniciado y tiene un trono para los orishas- la cual constituye al momento de la ceremonia un espacio de reunión de cierta comunidad religiosa. La *Casa-templo* tiene connotaciones simbólicas dentro de dicha comunidad relacionadas al prestigio del santero o babalawo que vive en ella, y a las prácticas legítimas que ahí se dan. El segundo recurso es el de la *manera*, la cual Auslander define como el conjunto de estímulos que utiliza el músico para reforzar la identidad de su *persona musical*. Concretamente, la *manera* que usa Raúl es extrovertida, directa e imperativa y al mismo tiempo tiene un carácter de familiaridad. Estas *maneras* y el *escenario* sirven para que el discurso de la *persona musical* de Raúl construya un *re-cifrado* en el que redefine las acciones y conductas del performance durante el *Tambor*. Este *re-cifrado* se hace posible porque es aceptado dentro de la comunidad.

Otra estrategia de los músicos en la que se invita a los asistentes a involucrarse más con las prácticas musicales de la religión, se hizo presente después del *Oro Cantado* de un *Tambor*, en el cual Martín pidió permiso al babalawo de la casa -en donde la ceremonia se llevó a cabo- para dirigirles una palabras a los asistentes a modo de consejo: “Una cosa que puede venir bien a todos los santeros, -porque en general los santeros no se saben muchas canciones- [...] Es empezar por su *ángel de la guarda*⁸⁴, aprenderse unas cuantas canciones

⁸³ Raúl Sánchez durante un Tambor a Oshún. 3 de marzo de 2017.

⁸⁴ Es otro nombre que se le da al orisha tutelar de cada iniciado. El ángel de la guarda rige la cabeza de la persona, cual se considera su hijo(a) (Cfr. Argyriadis, 2005b: 105).

de éste. [...] Porque uno de los pilares fundamentales de esta religión es que para todo se reza y se canta, porque uno tiene un *aché*, -una fuerza, un poder en la palabra- entonces, cantándole a los santos es una manera de que el mensaje que uno quiere dar sea recibido”.⁸⁵

Tanto el discurso de Raúl como el de Martín, se enuncian desde dos tipos de *frente*: el *escenario* y la *manera*, los que avalan sus intervenciones hacia la audiencia. El escenario desde el cual Martín dirige sus palabras, es también la *Casa-templo*, la *manera* en la que da su mensaje es una *manera conciliadora*. Debo mencionar que dentro de los *frentes personales* de estos músicos existen los *signos fijos* y los *signos móviles* de los que habla Auslander. En cuanto a los *signos fijos* ambos comparten la condición *sine qua non* para ser Omó-Añá, que es la de pertenecer al género masculino, de igual manera ambos tienen *santo coronado*. La nacionalidad de cada uno se inserta en los *signos fijos*, el primero mexicano y el segundo argentino. Los *signos móviles* tienen que ver más con su gestualidad y su apariencia, con las cuales presentan a sus *personas musicales*. En cuanto a la apariencia, muchos músicos –así como los varones en la comunidad religiosa- llevan un tocado en la cabeza llamado *akete*, sus collares –*elekes*- y pulseras –*ides*-. También hay que agregar como parte de la vestimenta ceremonial, los elementos que adornan a los tambores como los *banteles*, telas bordadas que cubren el cuerpo del tambor –cuyos diseños están hechos generalmente en chaquira-, y otra tela intermedia que va sobre el regazo del tamborero y encima de ésta se coloca el tambor. Es usual que dicha tela lleve el nombre bordado del conjunto batá en cuestión. Estos elementos de ornato sirven como parte de la apariencia que el músico presenta a su audiencia, la cual constituye un elemento que ayuda a validar el performance. El asunto de la gestualidad en los músicos funciona más como un código entre los mismos para indicar cambios en la dinámica y en la rítmica. La importancia en la gestualidad como parte de un elemento en la ceremonia, recae principalmente en los iniciados que *montan a un santo*, es decir dentro del fenómeno de la posesión y el trance.

Las participaciones enunciativas que los músicos hacen dentro de las ceremonias de *Tambor*, instauran nuevos significados –lo que en términos de Auslander constituyen *re-*

⁸⁵ Martín Bursztein durante un Tambor a Oshún. 3 de marzo de 2017.

cifrados- que se han podido insertar en el marco social del *Tambor* gracias a la interacción entre músicos e iniciados y la aceptación de éstos de ese nuevo *enmarcamiento* que proponen aquellos. La generación de nuevos significados asociados a lo que se espera de un performance en el *Tambor*, provoca la adopción o al menos una reelaboración en las estrategias de participación de los iniciados en el performance de la ceremonia y de reafirmación de identidad en un contexto más amplio dentro de la comunidad religiosa a la que pertenecen.

Estos músicos consideran necesario y deseable hablar con la gente durante el *Tambor*, ya que esto propicia un ambiente colectivo de familiaridad, de pertenencia y de sentido.

El *re-cifrado* de los músicos motiva el incremento de la actividad participativa de la totalidad de los iniciados en la que éstos no solamente representan a una audiencia que recibe y califica la música, sino que ahora son llamados a formar parte del performance musical. La comunidad religiosa que asiste a los rituales juega un papel muy importante en el evento performativo del *Tambor*, tanto en el *marco del evento público* como en el *marco de la presentación musical-ritual*, su participación activa es fundamental para que se den las dinámicas sociales que hacen posible dichas ceremonias. Es por esta razón que dedico un breve espacio al análisis del fenómeno de los *montadores de santo* y el de las posesiones, que ocupan un lugar especial y significativo dentro del performance que se da en los *Tambores*. Considero que los conceptos de Auslander sobre la *persona musical* son igualmente útiles y pertinentes para explicar el fenómeno mencionado.

Un *montador de santo* es un iniciado dentro de la santería que se considera un *médium* del orisha, por el cual esta divinidad puede dar mensajes a otros religiosos. Se dice que el santo o el orisha baja a la cabeza del montador y actúa a través de él (*Cfr.* Bolívar, 1990: 173 y 182). Muchas veces los *montadores de santo* son competentes en las danzas a los orishas y se preparan varios años en dicho aprendizaje, pero hay que aclarar que no todos los bailarines en un *Tambor* son *montadores de santo*, ni todos los *montadores de santo* son bailarines, o incluso no todos saben bailar. En diversas ocasiones, los religiosos

que solicitan un Tambor, también contratan a un *montador de santo*, quien se encargará de sufrir un trance mediante el cual un orisha pueda comunicar algo a los ahí presentes. Es posible que, aunque en un *Tambor* no se haya contratado a un *montador de santo*, un iniciado sea poseído por un algún orisha, aunque el iniciado no tenga la categoría mencionada. Es muy frecuente que ocurran estas posesiones durante dichas ceremonias, además, la ocurrencia de estos fenómenos son hechos relevantes dentro de los *Tambores*.

El que un iniciado monte a un orisha constituye inicialmente una *laminación* tanto del *marco del evento público* como del *marco de la presentación musical-ritual*. La posesión ritual se inserta como un *marco* dentro de otros *marcos*. Del *marco del evento público*, señalé que las *laminaciones* de este son los aspectos sociales construidos como deseables y pertinentes dentro de dicho evento. Entonces, el que un iniciado sea poseído por un orisha es un código de comportamiento significativo y característico del enmarcamiento en el evento público. La posesión también es una *laminación* del *marco de la presentación musical-ritual*, dentro de éste, constituye -desde un punto de vista ortodoxo- una segunda *laminación* de la *Guaracha*, en donde es el único momento en el que dicho fenómeno puede ocurrir según la ortodoxia religiosa. La posesión es una *laminación* de la *Guaracha* en la medida en que este fenómeno comprende un aspecto relacionado con las conductas por parte de los religiosos durante esta etapa de los toques a los orishas, es decir, se espera que esto ocurra. Sin embargo, aunque la condición de que la posesión se debe presentar al momento de la *Guaracha* -resulta un tipo de *convención* dentro de la comunidad-, se rompe esta regla en numerosas ocasiones, ya que hay iniciados que montan a los orishas durante el *Oro Cantado*. Raúl Sánchez comenta al respecto que: “No tiene sentido ni lógica montar al orisha durante el Oro Cantado, porque éste sólo sirve como un saludo a los orishas, la invocación a estos se debe dar en la *Guaracha*”.⁸⁶

La discrepancia del momento ritual en donde se inserta el fenómeno de posesión, resultaría en la necesidad de desplazar este fenómeno de una *laminación* de la *Guaracha* a una *laminación* del *Oro cantado*, -lo que implicaría un *re-cifrado* dentro de éste, porque

⁸⁶ Raúl Sánchez. 1 de febrero de 2017.

introduce nueva información- pero como no es totalmente aceptado por los músicos dicho *re-cifrado*, no podría definirse como tal. Sin embargo, pese a que el asunto de considerar a este fenómeno como un *re-cifrado* puede resultar controversial en los músicos que se apegan a las reglas ortodoxas de la santería, en la práctica dentro del *Tambor* no existe momento en que se prohíba o se limite que haya poseídos durante el *Oro cantado*. Diré que, aunque no es aceptado ideológicamente este cambio dentro de la visión de los músicos, sí se acepta al momento en que la posesión ocurre. Puedo establecer que la posesión es una laminación ya no de la *Guaracha*, sino una *laminación dentro del marco de la presentación musical-ritual*.

De la posesión dentro de las ceremonias de Tambor, se observa que las transformaciones de los enmarcamientos en los que ésta se inserta, se dan de la misma forma en que las ceremonias se registran en video y se publican en los medios virtuales. Es en éstos en donde se reafirman o se construyen nuevas concepciones sobre lo que es legítimo y deseable sobre dicho fenómeno.

Los *frentes* de los *montadores de santo* y de los iniciados que son poseídos se presentan desde el escenario –la *Casa-templo*- y las *maneras*. La *Casa-templo* constituye el escenario que otorga legitimidad y significado a las prácticas que se dan en este lugar, de esta forma, este escenario es un lugar propicio para que el orisha se *monte* en un iniciado y dé su mensaje a través de él. En cuanto a la *manera* a la que recurre el *montador* o la persona que recibe al orisha, se encuentra principalmente la *manera extática*. Esta *manera* se vale de *signos móviles* como gestos y movimientos corporales que son codificados e interpretados como señales que dan cuenta que la posesión está ocurriendo. Mediante estos *frentes*, los montadores e iniciados pueden construir su persona religiosa, que al igual que pasa con los músicos, ésta consiste en una presencia liminal entre su estar-cotidiano y su acto performativo.

En general, puedo afirmar que entre la comunidad religiosa –refiriéndome a iniciados y a sacerdotes en la santería- hay una tendencia a privilegiar los performance *dramatizados*, por lo tanto, el despliegue de lo que Auslander define como *personas idiosincrásicas* tiene

un papel muy importante, porque funciona como un indicador de que se poseen los atributos que son necesarios para que el ritual sea efectivo. Tanto la *dramatización* como la manifestación de una *persona idiosincrásica*, son aspectos del *frente personal* que su performer expresa de manera intensa y evidente para dar señales al público de poseer ciertas cualidades. Este performance *dramatizado* de las *personas idiosincrásicas* ocurre principalmente en la laminación de la posesión, en la que la manera extática y los signos físicos que indican que se está sufriendo de un trance, requieren de un performance sumamente emotivo y de una *persona idiosincrásica* que refuerce la identidad que se busca validar. Los aspectos de la *dramatización* y de la *persona idiosincrásica* dentro del performance de la *persona musical* que expresan los músicos, no son tan evidentes –hasta donde he observado- ni preponderantes como los son dentro de la laminación de la posesión en los iniciados. No obstante, los músicos tienen que ajustar su performance en correspondencia a tal *laminación*, ya que la música es la que hace posible que el orisha se haga presente.

4.4.1. Imaginarios, competencias y tensiones en torno a las *personas musicales*.

Después de haber insertado los conceptos de Auslander sobre las distintas etapas en las que se construye la *persona musical* dentro del análisis del performance que hacen los músicos en la ceremonia del *Tambor*, definiré puntualmente cómo es que expresan los músicos sus *personas musicales* y cómo es que lidian con ese *otro-musical* al que representan simbólicamente.

El *Omó-Añá* –en el caso de los tamboreros- y el *Akpwón* –en el caso de los cantantes-, son identidades performadas por los músicos. Estas identidades se van construyendo y validando constantemente por los músicos y por la comunidad religiosa. El *ser-músico* y *hacer música* son procesos dinámicos que responden a las necesidades de quienes las crean y de quien las consume.

El otro-musical, sea el *Omó-Añá* o el *Akpwón*, son personajes e identidades que de alguna forma ya están dados y legitimados por la tradición religiosa en la santería, es decir, ya hay una preconcepción de los roles que éstos deben cumplir en una ceremonia de *Tambor*. Sin embargo, los personajes que se performan no existen de manera autónoma, sino que consisten en competencias rituales que se personifican, son rangos a la que se accede mediante un proceso complejo y particular. El ser *Omó-Añá* o *Akpwón* es una especie de investidura de los músicos, estos personajes existen sólo a través de su personificación, la cual se da durante el performance musical. En el caso de los músicos que son contratados para un *Tambor*, vemos a un músico performar una identidad que surge de la versión que hace su *otro-musical*. Ese otro que a la vez se espera que sea él mismo, en tanto que la identidad musical que performa, o sea, su persona musical, es una versión que construye de sí mismo como *Omó-añá* y al mismo tiempo su versión como músico. Así, en términos de Auslander, la representación del otro-musical sería una *laminación* del performance de la *persona musical*, en la que los músicos se enfrentan a la situación de conciliar la versión de sí mismos como músicos que proyectan al público con su interpretación del *Omó-Añá* o *Akpwón*, que es la investidura que les otorga validez dentro del marco religioso.

En los casos de estudio considerados en esta tesis, las *personas musicales* se expresan en un contexto dado en donde existen ciertos códigos y funciones establecidas dentro de la comunidad -lo que guarda similitud con las presentaciones públicas de los músicos que describe Auslander-, se observa que dichas identidades performadas están ligadas a una práctica religiosa que involucra aspectos simbólicos específicos. En las ceremonias conocidas como *Tambor* existe una dimensión simbólica en la que los músicos interpretan ciertos roles y ciertas competencias rituales. Los músicos en los *Tambores* interpretan su *persona musical*, que incluye la representación de un *otro-musical*, concretamente a un *Omó-Añá* o a un *Akpwón*⁸⁷. Ese *otro* es la competencia ritual y simbólica que necesitan *ser* para poder cumplir con la tarea que se les asigna, la de comunicarse con las divinidades y poder propiciar el bienestar de la comunidad religiosa.

Retomando el esquema tripartito de Graver, distingo tres facetas identitarias de los músicos de los *Tambores*, las cuales se relacionan entre sí, ya que las fronteras entre una y otra no están del todo delimitadas. Esto es posible debido a que en el ámbito ritual no existe una división entre la función y la identidad del músico con la del *Omó-Añá* o *Akpwón*. La música ritual depende de estas jerarquías y éstas dependen de la acción musical. Ante esta situación, el músico tiene que valerse de estrategias que le permitan ser ese *Omó-añá* o ese *Akpwón* durante su ejecución musical y su participación dentro de las ceremonias. Esas estrategias y la manera en cómo las lleva a cabo forman parte de su *persona musical*, que es la versión que construyen de sí mismos para un propósito específico de tocar música bajo circunstancias particulares.

Existen rasgos que la comunidad religiosa y los músicos privilegian al momento de la ejecución musical. Estos rasgos se construyen desde expectativas y valores distintos de un lado y del otro y aunque existen ciertos puntos de encuentro, hay una distinción muy

⁸⁷ El *Omó-Añá* y el *Akpwón* son jerarquías que deben tener los músicos para poder ofrecer la música a los orishas y así establecer la comunicación con ellos. Estos *personajes* ya están dados y legitimados por la tradición religiosa en la santería.

marcada entre las necesidades identitarias de ambas partes. Dichos rasgos tienen que ver con dos aspectos: la *competencia* y el *prestigio*, los cuales están regulados por la comunidad y se asocian a la legitimidad tanto de las prácticas como de las jerarquías dentro de la práctica religiosa y de su actividad musical. A partir del análisis de los conceptos que involucran la forma en la que se expresan las *personas musicales* en la santería, surgieron como rasgos determinantes que privilegian tanto músicos como religiosos en el papel que desempeña un músico, la *competencia* y el *prestigio*.

En cuanto a la competencia de tipo ritual, se observa que, dentro de las ceremonias de ofrecimiento de un *Tambor*, existen elementos que son codificados, representados, valorados y exhibidos según las expectativas que se tengan al respecto de su función y relevancia dentro del contexto religioso. Desde la praxis de la santería se reproducen, mantienen y se privilegian ciertas conductas rituales que se consideran legítimas e idiosincrásicas de esta religión. Una de estas conductas es cuando *se monta el santo o el orisha*. Como he señalado, se espera que durante los toques a los orishas, los músicos favorezcan la comunicación con ellos, lo que resultará en manifestaciones físicas y emocionales en los iniciados. Por lo tanto, se prevé que los iniciados sean *montados* por el orisha al que se está invocando. Dicha posesión implica la existencia una serie de rasgos compartidos y codificados que son corporeizados por la persona *montada*.

De acuerdo al esquema de las formas en las que se expresan las *personas musicales*, he atribuido que este momento ritual pertenece dentro de la ortodoxia de la religión –rasgo que subrayan los músicos constantemente- a una segunda *laminación* de la *Guaracha*, lo que significa o implica que es un momento ritual que implica cierta conducta que es esperable dentro del marco de esta fase de la *presentación musical-ritual*. Que el santo u orisha ‘monte’ a un iniciado, forma parte de un *enmarcamiento* -que es un nivel adicional de significación del *marco primario*- del evento público que es la ceremonia de *Tambor*.

Subrayé, además, que la posesión forma parte de una convención dentro de la comunidad religiosa, que debo agregar que no es algo que se verbalice con frecuencia, pero forma parte de las expectativas de los asistentes al ritual. Dentro de ese esquema de análisis, señalé que los *montadores de santo* y los iniciados que son poseídos recurren a

ciertos aspectos performativos que Auslander llama *frentes*. Dichos *frentes* son los medios expresivos de los que se vale el performer, las personas poseídas recurren a ciertas gestualidades que son codificadas como signos que indican su estado de trance. Finalmente, la *dramatización* que surge en este éxtasis ritual, convierte al poseído en una persona idiosincrásica. Todos estos rasgos son parte de una performatividad que constituye uno de los principales atractivos para los espectadores –ya sea que éstos pertenezcan o no a la religión-, por lo tanto, dicho momento ritual resulta estratégico para su capitalización –económica, cultural y simbólica- dentro y fuera del campo social de la santería.

Dentro de la comunidad religiosa de la santería, cada trance que experimenten los iniciados es una reafirmación dentro de la comunidad religiosa de su competencia como intermediarios con las divinidades. En el caso de la función de los músicos existe una semejanza con los *montadores* porque de las capacidades técnicas que les permitan reproducir el lenguaje del tambor va a depender la eficacia ritual de su ejecución musical.

Tanto montadores de santo como músicos, son calificados por la comunidad religiosa en la que participan. Esta comunidad va regulando los conceptos de competencia ritual que espera de ellos y la performatividad a la que éstos recurran, va a definir en gran medida su condición de *competencia*. El trance es la competencia ritual del iniciado y la capacidad de ‘llamar’ a los orishas es la competencia de los músicos. Ambos dependen de la competencia ritual del otro, en una especie de performance ‘simbiótico’ en donde los músicos proveen el recurso de primeros intermediarios entre las divinidades y la comunidad, y los iniciados manifiestan corporalmente esa comunicación.

Existe otro tipo de competencia que es fundamental en el músico que participa en las ceremonias de *Tambor*. Esta es la competencia musical, en la que principalmente se privilegian, por un lado, la destreza técnica y la capacidad de improvisar, -características que se valoran más entre los músicos que pertenecen al ámbito de la santería- y por otro lado, la capacidad que tenga el músico mediante su ejecución de ‘conectar’ emocionalmente con la audiencia. Como he señalado, los criterios de valoración que tienen músicos y comunidad religiosa sobre la competencia musical, se construyen de distinta manera y responden a necesidades diferentes. Los músicos buscan legitimarse en mayor

medida desde sus técnicas de ejecución, su capacidad de improvisación y desde las redes de las que forma parte. Éstas últimas tienen gran importancia ya que, gracias a ellas, los músicos tienen mayor movilidad en el ámbito laboral de las ceremonias de *Tambor* y su vinculación a otros músicos que tienen cierto reconocimiento tanto en el contexto musical como el religioso, les permite validar su práctica musical.

La competencia musical de un músico calificada por otro, es la que simbólicamente tiene mayor importancia en la retroalimentación entre músicos. Durante los *Tambores*, el desempeño musical de los *Omó-añá* y del *Akpwón* está en escrutinio constante por parte de otros músicos que se encuentran entre la audiencia o entre los mismos ejecutantes. Un ejemplo de ello es cuando los músicos favorecen y esperan que sus colegas respeten ciertas reglas de ejecución en el repertorio del Tambor. Al respecto, Raúl Sánchez me comenta que hay tambores –refiriéndose a ciertos conjuntos de batá- que ‘corren mucho’, es decir que tocan a un tempo más rápido de lo que se debe, también señala que “es muy común que los tamboreros sobrepasen el volumen del cantante, lo cual está mal, ya que es el cantante (Akpwón) quien va marcando las dinámicas”.⁸⁸

Otra manera en la que los músicos y la comunidad religiosa califica el desempeño musical del músico, es mediante plataformas de comunicación en internet, en donde muchos miembros de la santería ‘suben’ videos de fragmentos de las ceremonias de Tambor. También los músicos difunden videos de sí mismo tocando un ritmo de los toques a los orishas. La inmediatez de la información y los recursos en estas plataformas digitales permiten que exista una retroalimentación muy efectiva entre los interlocutores.

Por otro lado, la competencia musical que califica la comunidad religiosa, privilegia otros aspectos que tienen que ver más con la socialización de la música. Esta dimensión es muy importante, ya que de la manera en la que los músicos provoquen ciertos estados emocionales en los religiosos, se considera su valor y aumentan sus posibilidades de ser contratado. La noción de esta situación está presente en los músicos, sin embargo a algunos de ellos molesta el hecho de que muchos aspectos en la santería se han espectacularizado -

⁸⁸ Raúl Sánchez durante una entrevista. 19 de noviembre de 2016.

incluyendo la música-, en donde no importa según ellos la técnica y el apego al repertorio y a la tradición, sino “lo que a la gente le gusta es el ‘show’, puede no tener idea el tamborero de lo que está tocando, pero si a la gente le gusta y al santero que lo contrató también, lo consideran bueno porque ‘prende’ a la gente.”⁸⁹

La competencia ritual y musical se relacionan a la vez con otro concepto muy importante dentro de las expectativas de las ceremonias. Éste es el de *prestigio*. Al respecto de dicha categoría y sus implicaciones, se observa que es una característica que resulta más flexible que la de competencia, ya que el prestigio depende de muchos factores subjetivos, que van más allá de conceptos religiosos y habilidades musicales. Considero que el prestigio es un elemento performativo que tiene mayor movilidad que otros, sin embargo, constituye una de los rasgos más importantes en la valoración y elección de un ejecutante por sobre otro.

El prestigio dentro de las ceremonias de *Tambor* atraviesa a los músicos y a la comunidad religiosa, ambos tienen la posibilidad de ser poseedores de éste y de calificar y valorar el mismo en otros miembros de la comunidad santera. El prestigio dentro de la santería tiene que ver con el aspecto jerárquico, con el ritual y con el social. El prestigio del músico que participa en las ceremonias se relaciona con estos aspectos, sea que él mismo tenga el prestigio o que esté vinculado con alguien que lo tiene. En sí mismo, el músico puede ser prestigioso de tres maneras, la primera tiene que ver con el reconocimiento que goce como ejecutante, la segunda se relaciona con las jerarquías rituales que posea y la tercera porque pertenezca a cierta familia o nacionalidad. He mencionado cuáles son los atributos musicales que se esperan de un músico, pero existen rasgos extra musicales que dotan de prestigio a éste. Recordemos que Juárez (2014) nos habla sobre cómo ha influido en los creyentes de la santería en México, el hecho de que los cubanos han sido considerados como fuente legítima de conocimiento y competencia ritual. Lo mismo pasa en el ámbito musical, en donde muchas veces, ser cubano representa *per se* una mayor *capacidad* musical al menos en el imaginario de muchos religiosos, quienes contratan con mayor frecuencia a músicos cubanos por considerarlos más aptos musical y simbólicamente

⁸⁹ Raúl Sánchez, comunicación personal. 4 de enero de 2017.

para llevar a cabo la ceremonia. Esta situación es capitalizada por muchos cubanos que obtienen mayores ingresos en México que en Cuba por participar en las ceremonias de *Tambor*. Si bien las habilidades musicales no dependen de una nacionalidad específica, es comprensible que en Cuba se ha desarrollado en mayor medida la práctica y la competencia musical de la santería por ser este país el lugar donde se gestó la religión. Asimismo, Cuba es un referente importante para los músicos que están interesados en profundizar sobre su conocimiento sobre los tambores batá. Sin embargo, este prestigio al que me refiero que gozan los cubanos, está basado más en estereotipos que en una valoración objetiva de sus capacidades musicales –aunque realmente las posean-.

El prestigio de los músicos se construye en la vinculación que éstos tengan con alguien que es considerado prestigioso. En este caso, las personas de una comunidad religiosa asocian a cierto músico con su padrino⁹⁰ o con el músico que le enseñó a tocar los tambores. De esta manera, el prestigio que la comunidad religiosa les otorga a dichos personajes -el padrino y el maestro del músico-, también recae en sus discípulos o allegados.

Esta situación del prestigio se hace visible en las declaraciones de Raúl y de Martín, músicos que llevan más de cinco años tocando en las ceremonias de *Tambor*. Raúl me cuenta sobre un músico joven con quien ha tocado en estas ceremonias: [...] Éste muchacho está teniendo más prestigio por el hecho de tocar frecuentemente con su maestro, quien es un personaje reconocido dentro del ámbito de la música de la santería en México. Este músico, ahora pone más cuidado en tocar con ciertos dueños de tambores dependiendo del prestigio que éstos tengan.”⁹¹

Por su parte, Martín ofrece en su relato acerca del prestigio de los músicos en la santería, una mirada reflexiva de cómo éste influye en su quehacer musical y en su relación con otros músicos que pertenecen al mismo ámbito. “[...] Me ha tocado trabajar con un músico cubano que tiene cierta fama dentro del ámbito de los tambores y que toca muy bien y tiene mucho conocimiento y prestigio, pero es insoportable, ya que espera siempre

⁹⁰ También llamado *Babalocha*.

⁹¹ Raúl Sánchez, comunicación personal. 4 de enero de 2017.

recibir el reconocimiento y hace constante alarde de su trayectoria, porque siente que no ha sido reconocido como debiera. [...] Uno estudia para superarse, porque le gusta y porque quiere, no para que la gente te reconozca. Porque uno tiene apetito de conocer, esa debe de ser la única justificación para estudiar, no para después tener una jerarquía más o querer mostrar a la gente que es más que otros, de eso se trata, de aprender por el gusto de aprender. [...] Y bueno todos pecamos de esto, porque ahora te digo eso, pero yo también caigo en la misma mierda que caen todos, es que somos esclavos un poco de eso, del reconocimiento, del ego, pero es lamentable [...] Es lindo que alguien te diga: ¡*Che*, qué bueno lo que tú haces! [...] pero no debe de ser esa la finalidad, sino aprender y el placer de esto.”⁹²

A partir de estas situaciones se puede observar que las construcciones sobre lo valioso y pertinente en la práctica musical de los *Tambores*, dependen del lugar de enunciación de los sujetos. La competencia y el prestigio son elementos que resultan de la valoración de las identidades performadas en las *personas musicales*, y a la vez, las identidades performadas se crean en función de la idea que se tiene de dichos elementos y de los que se quiere expresar a partir de la performatividad. De esta manera, observamos cómo con base en estas concepciones y de la performatividad que se genera con relación a ellas, se hacen necesarias herramientas que permitan negociar ciertos elementos para llegar a un consenso entre lo que se busca expresar y entre la lectura que surge de esto.

⁹² Martín Bursztein, comunicación personal. 3 de marzo de 2017.

4.4.2. Negociando las identidades.

Establezco que son dos las principales estrategias performativas que se observan dentro de estas ceremonias, la *negociación* y la *agencia*, respectivamente. No es mi objetivo ahondar sobre el origen y el uso que se les ha dado a estas categorías en las ciencias sociales, sino valirme de las definiciones que se han hecho de éstas dentro de los estudios del performance en la música. La *negociación* y la *agencia* son estrategias interdependientes que permiten que la expresión de las personas musicales se pueda codificar e insertar en la comunidad en la que se producen.

Anteriormente, recalqué las diferencias de criterio entre la comunidad religiosa y los músicos con respecto a lo que se espera en las prácticas musicales ligadas a la santería. Subrayé cómo las *personas musicales* se dan a partir de la validación y escrutinio que se hace de ellas y de lo que éstas buscan expresar. Después, mencioné que se necesita llegar a un consenso para que dichas *personas musicales* se puedan validar y leer dentro de la comunidad en las que se expresan.

Al respecto de la negociación de las expectativas contrastantes en una comunidad que califica ciertos elementos performativos, el concepto de *zona de contacto*, desarrollado por Alejandro Madrid, ayuda a explicar cómo los músicos encuentran alternativas de negociación. Madrid define este concepto siguiendo el sentido que le da Mary Louise Pratt, el cual es “un sitio en el que [los] paradigmas culturales conflictuantes se encuentran y resuelven sus diferencias” (Pratt, 1992: 6-7 citada por Madrid 2003^a: 66). Además, para Madrid, la *zona de contacto* ocurre en la transculturación y en el cambio cultural, esta *zona de contacto* es parte de la agencia de un individuo “que se constituye como "frontera epistemológica" y que negocia su posición particular frente a los discursos hegemónicos encontrados que lo circundan” (Madrid, 2003^a: 79).

Alejandro Madrid llama *composición performativa*, al acto de composición que puede ofrecer al compositor liminal la posibilidad (intencional o no) de resolver los discursos contradictorios a los que se enfrenta como individuo que vive en fronteras culturales o

zonas de contacto, a la vez que construye su identidad personal en relación con esos discursos como parte del proceso compositivo. Al respecto dice que:

La composición performativa es la negociación de una posición individual en el contexto multi-ideológico de una condición liminar. En pocas palabras, la idea de composición performativa combina las nociones de transculturación y performatividad dentro de un circuito más amplio que enfatiza su poder en la producción de significado cultural e identidad en circunstancias socioculturales cambiantes. Cuando utilizo los conceptos de transculturación y performatividad para desafiar la retórica nacionalista hegemónica sobre la música mexicana, [...] Prefiero establecer que cualquier afirmación al significado nacionalista es siempre contingente e inestable. [...] El entendimiento de que los discursos heredados sobre la autenticidad, identidad y tradición mexicana son construcciones desarrolladas bajo circunstancias históricas y socioculturales específicas y con el propósito de satisfacer necesidades históricas y socio-históricas explícitas. Al reconocer la contingencia de las reivindicaciones esencialistas y posrevolucionarias al sentido nacionalista, podemos comprender mejor los procesos continuos de renegociación de la identidad que han permitido a los mexicanos -y otros sujetos periféricos- ser más eficaces en sus relaciones interregionales (Madrid, 2003b: 19, traducción propia).

Dicha definición de la *composición performativa* que ofrece Alejandro Madrid, la adapto al caso de la santería, ya que el fenómeno de resolver contradicciones y conflictos dentro de la práctica de la misma es una constante para los músicos, que fungen como mediadores y negocian su identidad en condiciones liminales. Me quedo con la definición que ofrece Madrid, pero siendo poco operativo el término *composición performativa*, para el caso que me ocupa de la santería, propongo para este trabajo el de *negociaciones performativas liminales*. Este concepto lo defino como las estrategias de negociación a las que recurren los músicos para reafirmar su identidad dentro de un contexto específico y una comunidad particular, en este caso dentro de las ceremonias de *Tambor* dentro de la comunidad santera.

Junto con el aspecto de lo que identifiqué como *negociación performativa liminal*, existe otra estrategia que es la *agencia* y que va de la mano de la primera.

Madrid concibe a la agencia como una auto-reflexividad y una acción ya sea en contra o a favor de los discursos sociales y culturales de los que participa. Para él, la agencia es un proceso que genera nuevos individuos y grupos que se posicionan socialmente “mediante un ciclo dinámico y fluido”. Este autor señala que existe una relación simbiótica entre la hegemonía y los individuos socialmente posicionados ya que “ni la hegemonía es posible

sin la participación de los individuos, ni la posición social de esos individuos es posible sin la acción de los discursos hegemónicos” (Madrid, 2003b: 9).

Madrid nutre parte de su reflexión de las ideas de Anthony Giddens, quien concibe a los agentes humanos como "individuos altamente calificados y expertos que aplican esa capacidad de conocimiento para asegurar la autonomía de la acción en el transcurso de la vida cotidiana. [...] los individuos son capaces de impugnar aspectos específicos de su entorno social y cultural, creando un espacio donde el cambio social es posible” (Giddens, 1993:257 citado por Madrid, 2003b: 10).

A partir de estas definiciones sobre las estrategias que se dan en el ámbito de lo performativo, establezco que existen distintas *negociaciones performativas liminales* dentro de la práctica musical de la santería en la Ciudad de México, en las que la *agencia* constituye el recurso de resolución de dicha negociación. En la noción que existe sobre la práctica diferenciada de la santería entre Cuba y la Ciudad de México, se generan elementos performáticamente distinguibles que constantemente están bajo el escrutinio y valoración tanto de los santeros como de los músicos.

La educación que se brinda en Cuba dentro de la santería y del tambor batá como parte de la liturgia, es dada desde la infancia y se transmite de generación en generación. Esto influye en la adopción por parte del tamborero de prácticas culturales distintivas - especialmente religiosas y musicales- y en la construcción de identidades. Esta educación musical dentro de la santería en Cuba, se da en un contexto social, político y simbólicamente distinto al del contexto mexicano y particularmente el de la Ciudad de México.

Al respecto, Raúl Sánchez, tamborero y cantante que participa en la práctica musical dentro de la santería, menciona que: “[...] Los cubanos ya nacen con eso, lo ven desde niños y es parte de su cultura [...] Aquí el mexicano estudia el batá por unos años y no es lo mismo.”⁹³

⁹³ Raúl Sánchez. Comunicación personal. 30 de septiembre de 2016.

Sin embargo, en esta práctica diferenciada entre México y Cuba, hay que considerar los puentes cognitivos, identitarios, culturales y simbólicos que unen la práctica de la santería en ambos contextos y cómo estas conexiones se observan en la práctica musical. Estos puentes cognitivos e identitarios se hacen posibles a partir de la *agencia*, en la que músicos y comunidad religiosa se apropia de los elementos de la santería y adoptan discursos hegemónicos que los ayudan a posicionarse como parte de la misma.

Es en la valoración que se hace de las prácticas musicales y lo que las rodea en donde están en juego una serie de conceptos que son de interés de esta tesis. En general, las expectativas que tienen los santeros y músicos de un *Tambor* se construyen desde valores y posturas distintas, los que tienen que ver, por un lado, desde el contexto de las *negociaciones performativas liminales* -en donde surgen nuevos conceptos e identidades en la práctica musical-, y por otro, a partir de la *agencia*, la cual permite la creación de nuevos discursos entre los tamboreros y santeros, derivados de esas negociaciones.

El fenómeno de las *negociaciones performativas liminales* dentro de la práctica musical de la santería en el contexto de la Ciudad de México, puede observarse cuando los músicos se enfrentan al dilema de tocar tambor en una ceremonia en donde se subvierten ciertas reglas dentro de la ortodoxia de la religión. Una de ellas es que para poder saludar a un orisha determinado dentro del *Oro cantado*, se debe estar iniciado dentro de la religión y *tener coronada* a dicha divinidad. Esta regla se subvierte de cierta forma en la mayoría de las ceremonias de Tambor, ya que muchos de los asistentes no han pasado por la ceremonia de *coronación de santo* y sólo conocen cuál es su orisha tutelar. Esta situación entre el conflicto de romper las reglas y el que los asistentes no se queden sin participar en el saludo a los orishas y en su respectiva ofrenda monetaria a los músicos, se resuelve cuando Raúl, pide que todos los asistentes al Tambor tengan o no ‘santo coronado’ saluden al orisha identificado como Asojano o Babalú Ayé. Se argumenta que este orisha es el que cuida de la salud de todos los asistentes, por lo que es importante hacerle una reverencia y agradecer a los tamboreros por el servicio ritual de limpieza que están practicando.

Este saludo se hace al momento en que se interpreta el canto dedicado a dicho orisha dentro del ciclo conocido como *Oro cantado*. Los músicos -generalmente el cantante

o *akpwón*- piden al público que el saludo se deberá realizar frente al tambor mayor o Iyá en donde previamente se vierte vino seco en el piso, la persona que va saludar se agacha y recoge un poco de vino para ungirse con él en la frente y en la nuca en forma de cruz. Posteriormente, la persona que saluda al orisha le ofrece un *derecho* -que es lo mismo que una ofrenda monetaria- y se reúne con los demás asistentes a bailarle al orisha.

La “invención” de este rito es la manera en la que los músicos se valen de su *agencia* para incrementar sus ganancias económicas y a la vez acercar al público asistente a la ceremonia al ritual mismo del Tambor. Raúl Sánchez me explica que esta práctica de pedir que se salude y se ofrende a Asojano, la incorporó al Tambor porque en general y aunado al “[...] Desconocimiento de ciertos aspectos de la religión y sobretodo del aspecto musical de ésta por parte de los miembros de la santería, se tiene que integrar a la gente de alguna manera, [...] y es que si lo hacemos como se practica en Cuba, nadie cantarían, nadie saludaría.”⁹⁴

El fenómeno descrito del surgimiento de un nuevo rito nace en la negociación entre la práctica ortodoxa del *Tambor* en la santería y el conflicto de llevarla a cabo en un contexto distinto al de origen. Y ese conflicto se da entre lo que se espera de la práctica musical y lo que se hace, ese conflicto refleja una *negociación performativa liminal* que da en la creación de un nuevo rito mediante el ejercicio de la *agencia*.

Así mismo, ese nuevo rito constituye la resolución de un nuevo discurso contradictorio dentro de la práctica musical de la santería en la Ciudad de México. Este rito transforma las reglas de la práctica ortodoxa al introducir elementos aparentemente discrepantes y provoca una ruptura dentro de la tradición en la ceremonia del Tambor. Pero la ruptura que esta resolución o negociación produce, a su vez, crea discursos identitarios dentro del Tambor en la Ciudad de México.

El ejemplo anterior, muestra concretamente una forma concreta en la que no sólo se negocian las personas musicales, sino la ocasión misma del ritual.

⁹⁴ Raúl Sánchez. Comunicación personal. 1 de diciembre del 2016.

5. Reflexiones finales.

Como resultado de los hallazgos iniciales sobre la importancia del performance en estas prácticas musicales, me pareció pertinente abordar el fenómeno desde los conceptos que se han construido a partir de esta disciplina, ya que es principalmente en la performatividad que se hace en y desde la música durante las ceremonias del *Tambor*, en donde se elaboran y validan las apropiaciones identitarias que dan sentido a estas prácticas.

Fue el concepto de Philip Auslander sobre la *persona musical* el punto de partida para analizar cómo es que los músicos performan identidades cuando hacen música y cómo estas identidades nos dicen sobre lo que es valioso, pertinente y deseable en el contexto en el que se crean y se validan.

Consideré que para poder tener una mejor comprensión de por qué y cómo se han asimilado las prácticas culturales de la santería en México, era necesario conocer las tradiciones que dieron origen a dichas prácticas e identificar una unidad cultural en común. Al inicio de esta tesis mencioné que tanto la religión yoruba como la santería se han construido desde múltiples contactos culturales. A medida que fui abordando los procesos de adopción, resemantización y reelaboración de estas religiones en otros contextos territoriales distintos a los de su gestación, me di cuenta que no pueden ser abarcados sólo desde el sincretismo y la transculturación, sino desde fenómenos más recientes como lo transnacional y la relocalización. En donde existen una serie de intercambios culturales e ideológicos que se regulan mediante las redes de personas, bienes y símbolos que rebasan las fronteras territoriales y se insertan después en distintos contextos locales mediante la reelaboración de significados.

Un fenómeno similar ocurre en las prácticas musicales de la santería en la Ciudad de México, en donde los músicos resignifican una tradición proveniente de otros contextos territoriales y culturales. Dicha resignificación es posible a partir de estrategias de apropiación que se hacen visibles en la verbalización de su quehacer musical mediante la dimensión performativa de ésta. La producción de identidades y de discursos de apropiación que hacen los músicos, sólo pueden instaurarse si existe un consenso entre

éstos y la comunidad en donde emplazan dichos discursos y manifestaciones identitarias. Es donde la negociación entre ambos cobra un papel relevante, ya que permite cumplir con las expectativas y las necesidades de ambas partes y así, generar nuevos significados.

Es justo la manera en cómo esta práctica musical permite a sus actores generar discursos de identidad y fenómenos de apropiación lo que interesó conocer en este trabajo, saber qué es lo que se construye a partir de una práctica musical y cuáles son los elementos que están en juego, fue fundamental para establecer cómo desde la práctica musical surgen identidades y al mismo tiempo cómo estas identidades construyen la práctica musical.

En este trabajo se enfatizó sobre cómo los discursos sobre un arraigo cultural a la identidad *yoruba* -y posteriormente a la identidad de lo *afrocubano*-, surgieron primero desde un contexto colonial de despojo y de estigma, y luego desde una revalorización de las raíces, promovida por las instituciones gubernamentales y la industria cultural. Dicha revalorización ha estado regulada principalmente por intereses económicos, en donde la santería genera gran atracción turística hacia Cuba.

También mencioné cómo es que, dentro del contexto del estigma sobre la identidad afrocubana, la industria cinematográfica tuvo un papel muy significativo en el acercamiento por un lado a las prácticas culturales de la santería, y por otro, en la construcción de un imaginario sobre las mismas. La exotización como forma de prejuicio social de la santería y la espectacularización de las prácticas musicales y dancísticas, contribuyeron a delinear y construir ciertos rasgos y valoraciones sobre éstas que motivaron a muchos mexicanos a iniciarse en la religión y a varios músicos a conocer y practicar los repertorios de la santería.

Expresé como la santería y la religión yoruba como su antecedente, han surgido desde el conflicto y la negociación social, los que han modelado no sólo los rasgos de las expresiones culturales, sino la producción de discursos identitarios. La construcción de dichas identidades se inserta en la negociación constante que hay entre las tensiones que se generan en la comunidad y las identidades se valoran y se aceptan en la medida que responden a los imaginarios y a las expectativas sobre las funciones que deben cumplir los músicos.

Después de haber abordado el contexto histórico-social en el que se ha conformado la santería en Cuba, describí las características más importantes de la música yoruba en África y las expresiones musicales yorubas que se practican en Cuba. En base a dicha información tracé la manera en la que ha sido adoptada en México y los contextos que han posibilitado su permanencia. Destaqué la cuestión de que la música y la danza tienen un papel fundamental dentro de las ceremonias en la santería, ya que ambas son altamente ritualizadas y demandan una competencia y jerarquía especial. Mencioné también que la oralidad es un elemento esencial en la música porque existe una relación intrínseca entre la lengua y la música y los significados que se construyen en ambas, en ese sentido se dice que el tambor ‘habla’ mediante un código que reproduce las entonaciones de la lengua yoruba y se comunica con los orishas. Apunté que, si bien el tambor ya no ‘habla’ de la misma manera que lo hace en África y dentro de la ortodoxia ritual cubana, la capacidad de comunicar significados se desplaza al sentido que se le da la ejecución de éstos dentro del contexto ritual.

Fue a partir de los antecedentes descritos y de las situaciones que surgieron en campo que pude darme cuenta de la complejidad que implica la adopción de las prácticas musicales de la santería en la Ciudad de México, las cuales se incorporan mediante una serie de estrategias dinámicas que van construyendo la actividad musical y las identidades que se generan en esta.

En el presente trabajo, sugerí una manera en la que se puede analizar el fenómeno de las identidades que se performan durante las ceremonias de *Tambor* en la Ciudad de México. En la atención se dirige a los usos sociales de la música, en donde las preguntas de investigación se dirigieron al asunto de cómo a partir de la práctica musical se generan discursos identitarios en donde los músicos construyen una versión de sí mismos, de lo que esperan de ellos en su quehacer musical y de lo que los demás esperan en ese mismo sentido. Subrayé cómo en esta conformación de las *personas musicales* participan todos en la comunidad en las que se expresan dichas identidades.

Establecí que en las ceremonias de *Tambor* los músicos asumen ciertos roles y competencias rituales en las que interpretan su versión como músicos, o sea, su *persona*

musical, que implica también una representación de un *otro-musical*. Ese *otro-musical* es el *Omó-Añá* y el *Akpwón*, que no son personajes ficticios como en contexto del teatro, sino un personaje simbólico que implica una jerarquía ritual que se ostenta y que es relevante dentro de la religión a la que pertenece la tradición musical de la que participa el músico. Explicué que ese *otro-musical* es la competencia ritual y simbólica que necesitan *ser* los músicos para poder cumplir con la tarea que demanda la comunidad religiosa, que es la de comunicarse con las divinidades y poder propiciar el bienestar entre dicho grupo.

Subrayé cómo en las identidades que performan los músicos dentro de las ceremonias del *Tambor*, ocurre un fenómeno complejo en donde las identidades performadas, incluyen la manera en la que se apropian y asumen su jerarquía como *Omó-Añá* o como *Akpwón*. Señalé cómo estas jerarquías son construidas también por la comunidad religiosa, ya que ésta espera que los músicos sean en sí mismos dichas jerarquías, por lo que elaboran sus expectativas y valoraciones sobre ellos a partir de las funciones que les asignan a estos rangos.

Es importante recordar que la expresión y la instauración de las *personas musicales* que se dan en las ceremonias de *Tambor*, son posibles en la medida en que exista un consenso entre músicos y la comunidad religiosa, ya que a lo largo del trabajo de campo observé que existe una marcada división entre las expectativas y los rasgos que privilegian de un lado y de otro. Sin embargo, hay puntos en común que pude identificar y que se reflejan en las categorías de *competencia* y *prestigio*, estos conceptos priman como criterios de evaluación durante la performatividad de las *personas musicales* y se asocian a la legitimidad de las prácticas y de las jerarquías dentro de la práctica religiosa y de su actividad musical. La atribución que se haga de dichas habilidades y virtudes por parte de la comunidad de religiosos y músicos sobre lo representado en el acto performativo del evento musical, se dará como resultado del impacto que tengan las estrategias performativas de los músicos que consisten en la *negociación* y la *agencia*. Dichos recursos hacen posibles el consenso y la resolución de conflictos y contradicciones en las representaciones y simbolismos durante el ritual que se expresan mediante las *personas musicales*.

Esta investigación representa una aproximación inicial al fenómeno de la práctica musical ligada a la santería en la Ciudad de México. Mi propuesta consistió en abordar estas prácticas a partir del análisis de la performatividad de las mismas, en el cual se hizo visible cómo en la dimensión performativa se construyen posicionamientos identitarios que se van regulando y negociando en la comunidad en la que se emplazan y que dotan de sentido a la actividad musical y a la práctica religiosa. La visión particular a la que me refiero es una manera entre muchas de analizar el fenómeno, ya que la diversidad y complejidad que forman parte de esta expresión musical y de su relación con otros aspectos sociales, demandan que más investigadores se acerquen a ella y la aborden desde distintas miradas.

6. Fuentes.

Adebite, Ademola. (1988). The Drum and Its Role in Yoruba Religion. *Journal of Religion in Africa*, (1) (15-26). Brill. [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1580834>]. Consultado el 1 de mayo de 2017.

Adejoju Ogunbiyi, Isaac. (2003). The search for a Yoruba orthography since the 1840s: obstacles to the choice of the Arabic script. *Sudanic Africa* 14 (77-102). [Disponible en <http://www.jstor.org/stable/25653397>]. Consultado el 11 de julio de 2017

Aguirre Beltrán, Gonzalo. (1946). La población negra de México: Estudio etnográfico. México: Fondo de Cultura Económica.

Akpabot, Samuel. (1975). The Talking Drums of Nigeria. *African Music*, 5 (4) (36-40). International Library of African Music. [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/30249725>] Consultado el 5 de mayo de 2017.

Alegría Alujas, Daymí. (2012). La música cubana en el cine mexicano y la construcción de un mundo “real-imaginario”. 1940-1952. Tesis de Maestría en Etnomusicología. Escuela Nacional de música.

Argyriadis, Kali. (2005a). Religión de indígenas, religión de científicos: Construcción de la cubanidad y santería. *Desacatos*, 17 (85-106).

(2005b). El desarrollo del turismo religioso en La Habana y la acusación del mercantilismo. *Desacatos*, 18 (29-52).

Auslander, Philip. (2006). Musical Personae. *TDR/The Drama Review*, 50 (1), (100-119).

Badiane, Mamadou. (2007). Religiones afrocubanas: ¿sincretismo o desafricanización? *Afro-Hispanic Review*, 6 (1) (49-58)

Bendor-Samuel, John. (2006) [1989]. The Niger-Congo languages. *Lanham, MD: University Press of America*.

Bermúdez, Egberto. (1985). Las clasificaciones de instrumentos Musicales y su uso en Colombia: Un ensayo explicativo. *Revista Colombiana de Investigación musical*. 1 (1) (3).

Blench, Roger. (2004). The Benue-Congo Languages: A proposed internal classification working document. [Disponible en <http://www.rogerblench.info/Language/Niger-Congo/BC/General/Benue-Congo%20classification%20latest.pdf>]. Consultada el 3 de septiembre de 2016.

Bodenhaimer, Rebecca. (2010). Reviewed Work(s): Andres Chacón y Iré Iré: Tambor Lukumí: Música Afro-Cubana by Mario de Juan and Micheal Casey, Ivor Miller and José Vicente Argüello. *Ethnomusicology*, 54 (1) (163-168). University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology
[Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.54.1.0163>]
Consultado el 1 de mayo de 2017.

Bolívar Aróstegui, Natalia. (1990). Los Orishas en Cuba. La Habana: Ediciones Unión.

Brandon, George. (2012). Lucumi Divination, the Mythic World and the Management of Misfortune. *Anthropologica*, 54 (2) (2012) (167-188). Canadian Anthropology Society, Stable [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/24467400>] Consultado el 1 de mayo de 2017.

Cabrera, Lydia. (2016). [1954]. El monte. Madrid: Verbum. [Disponible en: <https://books.google.com.mx/books?id=2oYkDAAAQBAJ&pg=PA75&lpg=PA75&dq#v=onepage&q&f=false>]

Carpentier, Alejo y Alan West-Durán. (2000). Music in Cuba. *Transition*, 81/82 (172-228). Indiana University Press on behalf of the Hutchins Center for African and African American Research at Harvard University [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3137455>]. Consultado el 1 de mayo de 2017.

Carpio Pacheco, Carla V. (2014). Cuando el cuerpo se vuelve plegaria. Aproximaciones al estudio de la danza afrocubana en la Ciudad de México. (Tesis de maestría en Estudios políticos y sociales). Universidad Nacional Autónoma de México.

Casanova Oliva, Ana Victoria. (1988). *Problemática Organológica Cubana*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

Castro Ricalde, Maricruz (2010). Cuba exotizada y la construcción cinematográfica de la Nación Mexicana. *Razón y Palabra*, "Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis", 71 (15).

Cogdell DjeDje, Jacqueline. (2008). West Africa: an introduction. En Ruth M. Stone, *The Garland handbook of African music*. Nueva York: Routledge.

Cohen, Peter. (2002). Orisha Journeys: The Role of Travel in the Birth of Yorùbá-Atlantic Religions. *Archives de sciences sociales des religions, Les Religions Afro-Américaines: Genèse et Développement dans la modernité*, 47 (117) [17-36]. [Disponible en <http://www.jstor.org/stable/30116593>]. Consultado el 1 de mayo de 2017.

Cornejo Polar, Antonio. (1998). Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24 (47) (7-11). Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP. [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4530960>] Consultado el 12 de septiembre de 2017.

Cornelius, Steven. (1945). Personalizing Public Symbols through Music Ritual: Santería's Presentation to Aña. *Latin American Music Review*, 16 (1) (42-57). University of Texas Press. [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/779978>] Consultado el 1 de mayo de 2017.

Courlander, Harold. (1942). Musical instruments of Cuba. *The Musical Quarterly*, 28 (2) (227-240). *Oxford University Press*. [Disponible en [<http://www.jstor.org/stable/739217>]] Consultado en 1 de mayo de 2017.

Delgado, Kevin M. (2008). Iyesá Complexes: Reexamining Perceptions of Tradition in Cuban Iyesá Music, *Black Music Research Journal*, 28, (2) (1-39). Center for Black Music

Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press. [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/25433804>]. Consultado el 1 de mayo de 2017.

Dournon, Geneviève. (1992). "Organology" en Helen Myers, ed., *Ethnomusicology, an introduction*. New York: Norton, 245-300.

Eli, Victoria., Casanova, Ana Victoria., Guanche, Jesús. (1997). *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Editorial de Ciencias Sociales.

Eli Rodríguez, Victoria. (2002). Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, (6).

(2010). Fiesta y Música en la Santería Cubana. En Albert Recasens Barberà, (ed.), *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (págs. 173-180). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Ediciones Akal.

Evora, Tony (2003). *La danza cubana: los últimos 50 años*. Madrid: Alianza.

Falola, Toyin y Matt D. Childs. (Eds.) (2004). *The Yoruba Diaspora in the Atlantic World*, Bloomington: Indiana University Press.

Feraudy Espino, Heriberto. (2009). *Yoruba un acercamiento a nuestras raíces*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Frigerio, Alejandro. (2004). Re-Africanization in Secondary Religious Diasporas: Constructing a World Religion. *Civilisations*, 51, (1/2) *Religions Transnationales*. Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles. (39-60).

Frith, Simon. (1996). Música e identidad. En Stuart Hall y Paul du Gay, *Cuestiones de identidad cultural*. (181-213).

Gleason, Judith. (1993). Notes on Two Sacred Afro-Cuban Songs in Contemporary Settings, *Research in African Literatures*, 24 (3) (113-121). Indiana University Press. [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3820119>] Consultado el 1 de mayo de 2017.

Guicharnaud-Tollis, Michèle. (2001). Los cuentos negros de Cuba de Lydia Cabrera: desde la tradición hasta la criollización. *Caravelle* (1988), 76/77. Hommage a Georges Baudot. (549-558). Presses Universitaires du Midi. [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/40854992>]. Consultado el 1 de mayo de 2017.

Hall, Stuart. (1989). Cultural identity and cinematic representation. *Framework*, 36. (68-81). Wayne State University Press.

Juárez Huet, Nahayeilli. (2013). Los procesos de relocalización de la santería en México, algunos ejemplos etnográficos. *Debates Do Ner*, 23 (I), (167-199). [Disponible en: <http://seer.ufgrs.br/debatesdoner/article/download/40980/26005>]

(2014). Un pedacito de Dios en casa. Circulación transnacional, relocalización y praxis de la santería en la ciudad de México. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, El Colegio de Michoacán, Universidad Veracruzana.

Juárez Nahayeilli y Kali Argyriadis. (2007). Las redes transnacionales de la santería cubana: una construcción etnográfica a partir del caso La Habana-ciudad de México. en *Redes Transnacionales en la Cuenca de los Huracanes. Un aporte a los estudios interamericanos*. Francis Pisani, Natalia Saltalamacchia, Arlene B. Tickner, Nielan Barnes (Coord.) México: ITAM, Miguel Ángel Porrúa.

Knight, Rodericc C. (2015). The Knight revision of Hornbostel-Sachs: a new look at musical instrument classification. (Trabajo no publicado) Oberlin College Conservatory of Music.

Lahaye, Guerra, Rosa María de. (2011). Ikú lobi Ocha: ¿Un tema simple? Cuba debate. [Disponible en: <http://www.cubadebate.cu/noticias/2011/05/11/iku-lobi-ocha/>]

Law, Robin. (1986). Dahomey and the Slave Trade: Reflections on the Historiography of the Rise of Dahomey: *The Journal of African History*, 27, (2) (237-267). Cambridge University Press, [Disponible en <http://www.jstor.org/stable/181135>]. Consultado el 2 de mayo de 2017.

(1997). Ethnicity and the Slave Trade: "Lucumi" and "Nago" as Ethnonyms in West Africa, *History in Africa*, 24 (205-219). Cambridge University Press. [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3172026>]. Consultado el 1 de mayo de 2017.

León, Argeliers. (1974). Del Canto y el tiempo. Cuba: Pueblo y Educación.

Méndez Vega Manrique. (2017). El Lenguaje de los Tambores Batá, dentro y fuera del Ritual de Santería. *Revista de la Escuela de Estudios Generales* 7 (2). Universidad de Costa Rica. [Disponible en: <http://dx.doi.org/10.15517/h.v7i2.29581>]. Consultado el 11 de julio de 2017.

Madrid, Alejandro (2003a). Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía No. 1 de Julián Carrillo. *Revista Chilena Resonancias* 12 (61-86).

(2003b). Writing Modernist and Avant-Garde Music in Mexico. Performativity, Transculturation and Identity after the Revolution, 1920-30. (PhD Dissertation). *The Ohio State University*.

(2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, (13).

Matt, Dean. (2012): The Drum: A history. *Scarecrow Press*, Reino Unido. [Disponible en: https://www.books.google.com.mx/books?id=4CdzdFgfV8YC&pg=PA49&lpg=PA49&dq=bata+drum+goblet&source=bl&ots=mIG7EaOaj&sig=IT8gk3O9b1HprxyUNqfLY2YPXk&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjviOq_rrzVAhXGOyYKHYZCTgQ6AEIOTAL#v=onepage&q=bata%20drum%20goblet&f=false]

Méndez Vega Manrique. (2017). El Lenguaje de los Tambores Batá, dentro y fuera del Ritual de Santería. *Revista de la Escuela de Estudios Generales* 7 (2). Universidad de Costa

Rica. [Disponible en: <http://dx.doi.org/10.15517/h.v7i2.29581>]. Consultado el 11 de julio de 2017.

Michelena, Mario y Rubén Marrero (2010). *Diccionario de términos Yoruba*. Ciudad de México: Editorial Lectorum.

MIMO Consortium (Musical Instrument Museums Online). 2011. Revision of the Hornbostel-Sachs classification of musical instruments by the MIMO Consortium. [Disponible en: <http://www.network.icom.museum/cimcim/resources/classification-of-musical-instruments>]

Morales Mejías, Raymalú (2008) Perfiles de la Cultura Cubana, Los tambores Dundún: Patrimonio de nuestra cultura popular tradicional. *Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello*, 1 (enero-abril). [Disponible en: http://www.perfiles.cult.cu/article.php?article_id=242]. Consultado el 1 de mayo de 2017.

Murphy, Joseph M. (2012). “Chango ‘ta vein’/Chango has come”: Spiritual Embodiment in the Afro-Cuban Ceremony, Bembé. *Black Music Research Journal*, 32 (1) (69-94). *Center for Black Music Research*. Columbia College Chicago and University of Illinois Press. [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/blacmusiresej.32.1.0069>]. Consultado el 1 de mayo de 2017.

Nodal, Roberto (1983). The Social Evolution of the Afro-Cuban Drum. *The Black Perspective in Music* 11 (2) (157-177). Professor J. Southern (Managing Editor-Publisher). [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1214911>]. Consultado el 1 de mayo de 2017.

Obayemi, Ade. (1979). Ancient Ile-Ife: Another cultural historical reinterpretation, *Journal of the Historical Society of Nigeria*, 9 (4), (151-185). Historical Society of Nigeria, [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41857206>]. Consultado el 4 de mayo de 2017.

Ojo, Olatunji. (2008). The Organization of the Atlantic Slave Trade in Yorubaland, ca.1777 to ca.1856. *The International Journal of African Historical Studies*, 41 (1), (77-100).

Boston University African Studies Center, [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/40282457>]. Consultado el 3 de mayo de 2017.

Olmsted, David L. (1953). Comparative notes on Yoruba and lucumí. *Language*, 29 (2) (157-164). Linguistic Society of America, [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/410168>]. Consultado el 1 de mayo de 2017.

Olson, Kenneth S. (2004) An Evaluation of Niger-Congo Classification. Disponible en: [<http://www-01.sil.org/silewp/2004/silewp2004-005.pdf>]. Consultado el 3 de septiembre de 2016.

Omachonu, Gideon. (2012), Comparative Analysis of the Numeral Systems of Ígálà, Yoruba, *German and English*, *Linguistik Online* 55 (5) [58-73]. [Disponible en <https://bop.unibe.ch/linguistik-online/article/view/274/381>]. Consultado el 1 de mayo de 2017.

Orovio, Helio. (1992). Diccionario de la Música Cubana: biográfico y técnico. La Habana: Letras Cubanas.

Ortiz, Fernando. (1987) [1942]. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

(1998) [1950]. La africanía de la música folklórica de Cuba. Madrid: Editorial Música Mundana Maqueda.

(2001) [1906]. Los negros brujos. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Peel, John David Yeadon. (2016). Christianity, Islam, and Orisa-Religion. University of California Press.

Pulido Llano, Gabriela. (2010). Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Rivera-Barnes, Beatriz. (2014). Detrás de la puerta: una aproximación ecocrítica a El Monte de Lydia Cabrera. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40 (79) [121-140].

Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar". Disponible en: [<http://www.jstor.org/stable/43854812>]. Consultado el 1 de mayo de 2017.

Ruskin, Jesse (2010). Talking Drums on Rural and Global Stages. *For his dissertation field research*, UCLA. [Disponible en: <http://international.ucla.edu/africa/article/113707>].

Santa Cruz, Nicomedes. (2009). [1988]. El negro en Iberoamérica. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Alicante núm. (451-452) (enero-febrero 1988), Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. [Disponible en http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/pidgin.htm]

Saldívar Arellano, Juan Manuel. (2009a). Iború, Iboya, Ibochiché: Los rituales en la santería, actos simbólicos y performance. *Revista Encrucijada Americana*, 3 (2) (148-177). Universidad Alberto Hurtado, Departamento de Ciencia Política y Relaciones Internacionales.

(2009b). Nuevas formas de adoración y culto: La construcción social de la Santería en Catemaco, Veracruz, México. *Revista de Ciencias Sociales*, 125 (III) (págs. 151-171). Universidad de Costa Rica. [Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15315124010>].

Sublette, Ned. (2004). Cuba and its music. From the First Drums to the Mambo. Illinois: Chicago Review Press.

Thieme, Darius L. (1970). A Summary-Report on the Oral Traditions of Yoruba Musicians. *Journal of the International African Institute*, 40 (4) (359-362). Cambridge University Press on behalf of the International African Institute. [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1159471>]. Consultado el 5 de mayo de 2017.

Viarnés, Carrie. (2007). Cultural Memory in Afro-Cuban Possession: Problematizing Spiritual Categories, Resurfacing "Other" Histories. *Western Folklore*, 66 (1/2). *Afro-Caribbean Religions, Culture, and Folklore* (127-159). Western States Folklore Society Stable. [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/25474848>]. Consultado el 1 de mayo de 2017.

Villepastour, Amanda. (2010) Ancient text messages of the Yorùbá Bàtá Drum. Cracking the Code. *SOAS Musicology Series, Routledge. An Ashgate Book.*

(2015). The Yoruba God of Drumming. Transatlantic Perspectives on the Wood that talks. [Disponible en: https://books.google.com.mx/books?id=70MhCwAAQBAJ&pg=PT74&lpg=PT74&dq=kó só+drum&source=bl&ots=C32C298pAF&sig=biTpbK77_QBI3_UFKkDbZbfQ5sA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjki5urbVAhXG4iYKHeVUC00Q6AEIIDAD#v=onepage&q=kó só%20drum&f=false]

Wirtz, Kristina. (2007). Divining the Past: The Linguistic Reconstruction of 'African' Roots in Diasporic Ritual Registers and Songs. *Journal of Religion in Africa*, 37 (2) *Out of Africa?* 1 (242-274). Brill. [Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/27594415>]. Consultado el 1 de mayo de 2017.

7. Anexos.

Orishas más importantes dentro de la santería cubana. *

Nombre del Orisha.	Atributos.	Sincretización con un santo católico.
Obatalá	Es el creador de la Tierra y del ser humano, todos los orishas lo respetan. Es el dueño de todo lo blanco, de la cabeza, los sueños y los pensamientos. Es misericordioso y es amante de la paz y la armonía.	Virgen de las Mercedes.
Orula	Alrededor suyo se ha formado un complejo religioso que lo singulariza en relación a los demás orishas. Él revela el futuro al hombre y le permite influir sobre éste. Orula es dueño de Ifá que es el oráculo supremo mediante el cual se comunica con los hombres. Orula no baja a la cabeza (no se monta).	San Francisco de Asís.
Elegguá	Tiene las llaves del destino, abre y cierra la puerta a la desgracia o a la felicidad. Es el primero de los cuatro orishas guerreros. Ningún orisha lo antecede, siendo el más pequeño de los orishas es el más poderoso. Se le asocia con Echu, que es la encarnación de los problemas que acechan al hombre. La pareja Elegguá-Echu constituye la expresión mítica de la relación entre lo positivo y lo negativo.	Santo Niño de Atocha.
	Orisha guerrero, es dueño de los minerales, las montañas y las herramientas. Representa al	

Oggún	recolector, al cazador solitario y al andariego que vaga por el bosque y que conoce todos los secretos de éste. Uno de los orishas guerreros, es cazador, médico y adivino. Protege a los que tienen problemas con la justicia, vive en la cárcel.	San Pedro.
Ochosi		San Norberto.
Osain	Es el dueño de la naturaleza y la naturaleza misma, dueño de todas las hierbas que tienen poderes mágicos. Su color es el verde, protege de la muerte Iku.	San José, San Benito y San Antonio Abad.
Osun	Es el vigilante de la cabeza de los creyentes. No se asienta ni se recibe, es un orisha de irradiación.	San Juan Bautista.
Orisha Oko	Es la deidad de la agricultura, la tierra y las cosechas, procura la prosperidad de la tierra y la alimentación del mundo. No se monta.	San Isidro Labrador.
Inle	Patrón de los médicos, los peces y el río. Es andrógino y muy bello, vive en la tierra y en el agua.	El arcángel Rafael.
Babalú Ayé	Es caritativo y misericordioso, es el orisha de las enfermedades de la piel. Se identifica también como Asojano que es el nombre con el que los conocen los arará. Es un orisha que no se asienta (no se monta), sino se recibe.	San Lázaro.
Yewá	Forma parte de la trilogía de las 'muerteras' junto con Obba y Oyá. Es la encargada de llevarle los cadáveres a Oyá. Es poco frecuente	Nuestra Señora de los

que se monte.

Desamparados.

Obba	Una de las tres `muerteras', es dueña de los lagos y lagunas. No se monta.	Santa Catalina de Siena y Santa Rita de Casia.
Oyá	Es dueña de las centellas y los temporales, en general de los vientos. Es violenta e impetuosa. Es dueña del cementerio y siempre está acompañada por Obba y Yewá.	La Virgen de la Candelaria.
Ibeyis	Son gemelos, son juguetones y poderosos, no se asientan, sólo hacen travesuras a los creyentes, por lo que se les dedican cantos y bailes y se les ofrece comidas que agradan a los niños. Viven en la Palma. Protegen a los niños de sus aflicciones	San Cosme y San Damián.
Oshún	Dueña del río, del amor, de la femineidad. Símbolo de la coquetería y la gracia. Protege de las afecciones del bajo vientre y de los genitales, así como de todo tipo de hemorragias, protege a las mujeres embarazadas.	La Virgen de la Caridad de Cobre.
Changó	Dueño del rayo, del fuego, de la guerra, la música y el baile. Representa el mayor número de virtudes e imperfecciones humanas. Es valiente, trabajador, mujeriego, pendenciero y jugador.	Santa Bárbara.

Yemayá	Madre de la vida y de todos los orishas, representa el mar y es dueña de las aguas. Es indomable y astuta, pero también es justa. Protege de las afecciones del vientre y de morir por causa del agua.	La Virgen de Regla.
--------	--	---------------------

*Tabla elaborada de acuerdo con la información del libro Los Orishas en Cuba de Natalia Bolívar (1990).

Imágenes.

-Instrumentos.



Imagen 1. Conjunto de tambor *bàtá* africano.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=mVSExx-5r6k>



Imagen 2. Detalle del tambor *omele meta*. Fuente: <http://www.lagbaja.com/drums/bata.php>



Imagen 3. Conjunto de tambores batá de tradición cubana. Foto tomada el 3 de marzo de 2017 en la Ciudad de México.



Imagen 4. Tambor batá avericolá. Fuente: <https://www.x8drums.com/Pearl-Bata-Drums-p/pba5x511.htm>



Imagen 5. Tambor parlante del conjunto dundún africano (talking drum). Fuente:
<http://www.africandrumming.com.au/wp-content/uploads/images/products/Small-Nigerian-Talking-Drum.jpg>

-Músicos.



Imagen 6. Martín Bursztein, músico argentino tocando el okónkolo.



Imagen 7. Omar “El lento”, músico cubano tocando el iyá.



Imagen 8. Marco Cornejo, músico mexicano tocando el itótele.



Imagen 9. Raúl Sánchez, músico mexicano que participa como *Akpwón* y ocasionalmente como *Omó-Añá* en las ceremonias de *Tambor*.

*Imágenes 6 a 9 fueron tomadas en una ceremonia de *Tambor* dedicada a Oshún, el día 3 de marzo de 2017 en la Delegación Gustavo A. Madero, Ciudad de México.



Imagen 10. Dionisio Alzaga, músico mexicano tocando el okónkolo.



Imagen 11. Diego Alcázar, músico mexicano tocando el itótele.

*Imágenes 10 y 11 fueron tomadas en un *Tambor a Changó*, el 30 de abril de 2016 en el *Salón Dubái*, ubicado en la colonia Rastro Popular, Delegación Venustiano Carranza, Ciudad de México.



Imagen 12. Francisco “El Chapu” y Raúl Sánchez colocando las *chaworó* alrededor del *chachá* del iyá. Fotografía tomada el 22 de enero de 2017 en la colonia San Pedro de los Pinos, Del. Álvaro Obregón, Ciudad de México.

-Rituales.



Imagen 13. Altar dedicado a Oshún en un domicilio particular o *Casa-Templo*.



Imagen 14. Un babalawo y su ahijado haciendo *foribale* a un orisha masculino.



Imagen 15. *Omolorisha* haciendo *foribale* a Oshún.



Imagen 16. Momento del baile que se hace durante el canto a Orula, en donde las mujeres danzan alrededor del Babalawo.



Imagen 17. Ofrenda para Eshu, a quien se le destinan las sobras de los alimentos de los músicos y babalawos, se le añade unas monedas. Los animales callejeros son ‘mensajeros’ de este orisha así que se espera que ellos den cuenta de la ofrenda.

*Imágenes 13 a 16 fueron tomada durante una ceremonia de *Tambor* dedicada a Oshún, el día 3 de marzo de 2017 en la delegación Gustavo A. Madero, Ciudad de México.

*Imagen 17 fue tomada en un *Tambor* a Changó, el 30 de abril de 2016 en la delegación Venustiano Carranza, Ciudad de México.