



Universidad de Valparaíso
Facultad de Humanidades
Carrera de Música

La Rumba Afrocubana
“Un acercamiento para la comprensión del género”

Proyecto de título para alcanzar el Grado de Licenciado en Artes, Tecnología y
Gestión Musical

ÁLVARO FERNANDO LEIVA LEÓN

Profesor Guía: Pablo Palacios Torres

Valparaíso, Chile.
2008

Agradecimientos.

Quisiera agradecer profundamente, a todas las personas, amigos, profesores familiares, que me apoyaron y ayudaron en la realización de este trabajo. En especial al profesor Pablo Palacios, por su desinteresada ayuda en la guía de este trabajo y la búsqueda de mis propias palabras e ideas, también a mi maestro Fernando "nano" Valencia por su invaluable cooperación y facilitación de material esencial para la realización de este trabajo. También quisiera agradecer a todos los músicos amigos de la agrupación "Rumbatá", por su desinteresado apoyo y cooperación. A mi familia por su incondicional apoyo y a la gente cercana.

Tabla de contenidos.

	Página
Agradecimientos.....	2
Introducción.....	4

Capítulos.

I - Cuba, convergencia de culturas.....	7
II - La Rumba y la tradición oral.....	23
III - Origen de los instrumentos.....	36
IV - Temáticas.....	50
V - Conclusiones.....	57
VI - Bibliografía.....	60
- Discografía.....	61

Introducción

La conquista de nuestro continente fue un largo proceso por el cual se conformó la identidad de nuestra América Latina, proceso que abarca tanto aspectos políticos, sociales, económicos, religiosos, etc. En donde además la presencia del español, en conjunto con otras razas, generó una inevitable mezcla de músicas y de culturas en nuestro continente, los siglos XVI, XVII, XVIII fueron el largo período donde fueron tomando forma.

Cuba fue uno de los territorios más importantes en la larga lucha que tuvieron las grandes potencias en la conquista de América. España siempre mantuvo un férreo control sobre la isla, haciendo de ella un punto estratégico en América, además Cuba fue la última colonia española en el Nuevo Continente, con lo que la presencia hispana deja una profunda huella en la naciente sociedad cubana.

El proceso de transculturación en Cuba fue un fenómeno que abarca prácticamente toda la historia de esta nación, las migraciones que se produjeron durante extensos periodos fueron arrastrando grandes cantidades de europeos y africanos principalmente, estas dieron forma a una nueva cultura con sus propias tradiciones musicales, el criollo, el rielollo son protagonistas de la nueva patria, y dieron vida a las nuevas expresiones de la sociedad cubana.

La música y las expresiones artísticas fueron sin lugar a duda el reflejo del sentir del cubano, las grandes influencias multiculturales europeas y africanas fueron dando vida a las nuevas expresiones artísticas, es aquí donde queremos centrar nuestro interés. Queremos tomar aquí en particular el género de la Rumba cubana como fuente de estudio y observación para dar respuesta a la siguiente pregunta.

¿Es la Rumba fruto de la transculturación en Cuba?

Tomaremos el neologismo transculturación en el sentido en que lo toma el musicólogo cubano Fernando Ortiz en su libro "Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar", quien fuese uno de los primeros investigadores en referirse a este concepto.

"Entendemos 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 cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso indica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura procedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación."(Ortiz, 1978:96).

La respuesta es Sí, consideramos que la Rumba como complejo, es decir un género que abarca música, danza, poesía, y otras expresiones es el resultado de un proceso de larga duración, durante el cual la presencia de la cultura española, africana y criolla dieron origen a nuevas expresiones populares en la música, esta herencia musical creó expresiones culturales que reflejaban el sentir de esta nueva sociedad.

En el siguiente trabajo analizaremos algunos de los elementos que nos permitan identificar y reconocer la Rumba como un género surgido a partir de una constante mezcla de elementos relacionados con la influencia española y criolla por una parte, y por otra los elementos introducidos por los "negros" africanos.

En nuestro primer capítulo hablaremos de los acontecimientos con los cuales Cuba fue tomando forma, el proceso de conquista y asentamiento, la fundación de las primeras villas, la incansable sed de oro y riquezas, la

presencia del criollo como nuevo hijo de Cuba, los repartos de tierras, la disminución del hombre aborigen debido a la extrema explotación de mano de obra, la introducción del negro africano, la consolidación de la sociedad colonial y de Cuba en el contexto americano.

En nuestro segundo capítulo describiremos lo que entendemos por el género de la Rumba desde el significado del vocablo hasta sus primeras expresiones, explicar el concepto del complejo de la Rumba y como este se desarrolla en un contexto de tradición oral. Describiremos los subgéneros más importantes que la conforman, el Guaguancó, la Columbia, y el Yambú, con sus cualidades propias, analizaremos los diferentes ámbitos sonoros, y aspectos relacionados con los diferentes orígenes, además de describir los aspectos relacionados con la danza y como estos se relacionan con la música.

En nuestro tercer capítulo haremos un análisis de cada uno de los instrumentos que intervienen en la música, buscando el origen de cada uno en particular, y comprendiendo como todos en su conjunto construyen una sonoridad única, el concepto de la Clave entendido como la "llave" para interpretar la Rumba, además de relacionar los elementos ligados al canto, coros, pregones, etc.

En nuestro cuarto capítulo haremos un análisis a las diferentes temáticas que tradicionalmente han sido utilizadas por los compositores, cantantes, y músicos de Rumba o rumberos. Comprenderemos como estas temáticas reflejan el sentir de la sociedad cubana, de su picardía, sus tradiciones, sus penas y sus alegrías, incluso en algunos casos de su religiosidad y como la Rumba ha llegado a ser uno de los géneros más representativos de la tradición musical folclórica de Cuba.

En el quinto capítulo, desarrollaremos las conclusiones de nuestra investigación, en donde identificaremos las diferentes influencias que reconocemos en la Rumba, y los diferentes elementos de estas influencias que podemos relacionar con los de origen.

I- Cuba, convergencia de culturas.

La presencia del hombre en Cuba se remonta aproximadamente hace diez mil años, cuando se produjeron en este archipiélago las primeras migraciones. De esto, solo poco más de 500 años la historia registra, cuando Cristóbal Colón pisa tierra cubana el 27 de octubre de 1492 y se toma esta fecha como inicio. Por su posición estratégica ha sido utilizada por los grandes imperios, entre otras cosas, por las comunicaciones intercontinentales y decisivo escenario en su lucha por conquistar América.

El archipiélago cubano, compuesto por la isla de Cuba, la mayor de las Antillas y el Caribe, situado entre el mar Caribe o mar de las Antillas, el golfo de México y las aguas atlánticas.

La posición y las condiciones geográficas de Cuba, sumado a sus condiciones ambientales y climáticas, conforman un ambiente natural propicio, en primera instancia, a las migraciones y, posteriormente, a la permanencia humana.

La visión de los habitantes de Cuba, por siglos fue aquella que los conquistadores y cronistas transmitieron, a partir de su contacto con ellos. Se debe tener presente las distorsiones, conscientes o no, que expresaban al

interpretar una realidad ajena con su prisma vivencial y cristiano y aplicarle sus escalas de valores. (Torres, 2001: Pág.7)

Se generalizó entonces el término Siboney para todos los aborígenes de Cuba, desarrollando sobre ellos una visión idílica marcada por el romanticismo¹, aunque nunca conocieron a aquellos verdaderos aborígenes.

En 1513 Diego de Velásquez de Cuellar, era nombrado gobernador de Cuba con la facultad de fundar villas y efectuar repartimientos de indios. Con estas potestades se inicia realmente el proceso de colonización por medio de la institución de la vecindad. La primera villa se llamó Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa. Sin limitaciones, preparó la siguiente fase, la exploración del resto de la isla. A pesar de las indicaciones de utilizar métodos pacíficos, los excesos fueron numerosos produciendo un verdadero genocidio. Los siguientes pasos fueron trasladarse hasta la bahía de la Habana, con todo esto se concretaron sus intenciones de utilizar a Cuba como un lugar de avanzada, fuente de abastecimiento y lugar estratégico para la conquista continental. (Op Cit: Pág.49)

Cinco años después del desembarco de Velásquez, ya estaba formada la primera red poblacional de Cuba colonial. Con esto se logró la creación de una base legal, organizativa y política, estableciendo así el municipio como institución. Con esto también se fundó la institución de la vecindad, la cual garantizaba la permanencia del conquistador en el territorio como una vía para adquirir sus derechos dentro de la institución municipal. Con el tiempo la vecindad permitió la presencia permanente de los pobladores, lo que dio origen a un nuevo arquetipo social, el "criollo", con lo cual generaba un compromiso

¹ Según Juan Arrom, el término "ciboney", "sibuney" o "siboney" significa en el lenguaje de los tainos "hombre de piedra", con el sentido de que eran hombres que trabajan la piedra. Les servía para designar comunidades antillanas diferentes a los tainos.

permanente con su región. Lo más importante de este proceso, para quienes se establecían, era el reparto de indios, tierras y minas, sólo obtenibles con la condición de vecino. En esta etapa, el poder de cada colono se medía por la cantidad de indios encomendados y no por la cantidad de tierra.

El rey Fernando de Aragón ideó la creación de obispados, con sus correspondientes redes de parroquias conforme al número de villas. De esta manera Velásquez pidió la creación del obispado en Cuba en 1513, lo que fue concedido en 1516.

En consecuencia, con los derechos de vecindad se hicieron los primeros repartos de tierras entre los conquistadores, los que fueron concedidos en usufructo y a perpetuidad. Jurídicamente, sólo se tenía derecho de posesión, no de propiedad sobre la tierra. Sólo el rey, tenía la potestad de distribuirlas, por medio de las facultades que el monarca otorgaba a los cabildos o municipios.

El solar dentro de la villa y las tierras de labor en su periferia, son los dos tipos de repartos que se distinguen. En estos se desarrollaron cultivos mixtos, aborígenes y europeos, el tabaco y la yuca además de la caña de azúcar, introducida alrededor de 1520.

El interés de los colonos, siempre fue el oro, y todo el sistema de colonización se relacionaba con esta actividad. A pesar de los esfuerzos, no aparecieron metales preciosos en las cantidades esperadas, para saciar la "fiebre del oro" de los conquistadores. A diferencia de la explotación de oro, que la desarrollaban empresas particulares con la correspondiente asignación de la parte real, la explotación del cobre fue de exclusividad de la corona.

A medida en que las expediciones mostraban la amplitud de las tierras por administrar, el sistema administrativo para el control y monopolio de sus posesiones americanas, fueron variando. El Consejo de Castilla, controló como máxima dirección, el operativo en el nuevo mundo, entre 1508 y 1519, Carlos I en 1520 dio la primera organización, al real y supremo Consejo de Indias, el cual tenía amplias atribuciones, que abarcaban lo relativo a lo político, lo judicial, lo administrativo, lo militar y religioso. La soberana decisión de este, regia toda autorización para comerciar o viajar a América, las campañas de conquista, de evangelización, la creación de iglesias, colegios, etcétera. El consejo de indias y sus subalternos, eran la representación del rey y sus intereses. (Op Cit: Pág. 55)

La primera colonia, se caracterizó, por la amplia presencia del hombre aborigen como principal riqueza productiva, a través del sistema de encomiendas, una parte fue asignada a los lavaderos de oro y otra a la agricultura, pero la notable disminución de la población aborigen que la llevo prácticamente a la extinción, llevo a un panorama casi apocalíptico. El impacto que produjo la conquista y colonización, las acciones violentas para someterlos, se unieron a otros factores sociales, psicológicos, culturales, que terminaron por sepultar la presencia de las poblaciones aborígenes. (Op Cit: Pág.57)

La presencia de un pensamiento racionalmente nuevo, enraizado en lo americano, hacían visibles algunas oposiciones entre los intereses de la corona y los conquistadores, a medida que los efectos aniquiladores se hacían visibles, algunos miembros de la orden dominica, como los frailes Bartolomé de las casas y Antón de montesinos, venían oponiéndose al trato inhumano que recibían los naturales de América. "Matanzas indiscriminadas de indios; dispersión de sus poblados; traslado de lugares; separación de grupos consanguíneos; hambrunas provocadas por los rápidos desplazamiento hacia nuevas zonas de trabajo, sin que previamente se crearan las bases de alimentación; la presencia de

enfermedades llegadas de Europa o África como la viruela, el sarampión, el mal de pián y, fundamentalmente las afecciones bronco pulmonares, todas desconocidas en América y para las cuales el indio no tenía la necesaria inmunidad del europeo; el choque violento con una cultura que los humillaba y vejaba, que destruía sus ídolos y pisoteaba su religión, y la intensidad del trabajo sin la presencia de otros estímulos, hizo que no solo murieran masivamente sino que perdieran el interés por la vida y llegaran al suicidio".(Pérez de la Riva, 1972: Pág. 86.)

Quizás uno de los componentes más importantes de la colonización española en las Antillas, la constituye el "negro", la llegada de estos fue casi simultánea a la de los españoles. En 1501, la corona efectúa la primera autorización oficial para la introducción de negros en América. En 1544 el obispo Sarmientos entrega una cifra de 744 "negros e indios extranjeros esclavos", sin precisar alguna diferencia entre ellos, aunque estas cifras son muy difíciles de precisar con exactitud. (Torres, 2001: Pág.60)

La esclavitud marcó desde un principio el destino del negro, estaba establecida desde antes del descubrimiento, principalmente en España y Portugal. En América los primeros esclavos no procedían directamente de África. La corona solo autorizaba el envío de esclavos procedentes de Sevilla, como lo comprueba la real cedula del 22 de julio de 1513. Esta actitud respondía a que los esclavos enviados a América debían estar debidamente cristianizados.

Lo que impulso el tráfico de africanos, fue la creciente demanda de fuerza de trabajo en América, sumado a la dinámica comercial en las costas de África, además de lo poco costoso que resultaba.

Los negros llegados a América, no constituían una sola unidad cultural, sino más bien un mosaico de etnias, incluso hostiles entre sí, y que habían desarrollado tradiciones, hábitos, costumbres, religiones e idiomas diferentes. Esta es la causa de la diversidad de orígenes y culturas de los negros de Cuba. Los africanos traídos a Cuba, en su mayoría, pertenecían a un área geográfica específica: el litoral del África occidental desde la zona subsahariana hasta el sur de Angola. En los primeros tiempos, la mayoría fue extraída de la región de la Alta Guinea, entre el río Senegal y el cabo de Palmas. Si por una parte existía diversidad, por otra estas culturas tenían un fondo común que les daba cierta unidad. (Op Cit: Pág.64)

La adaptación de los esclavos al medio no presentó grandes dificultades, ya que el clima de las regiones del África occidental subsahariana es el tropical húmedo, muy similar al de Cuba, por lo que no se puede atribuirle la sobrevivencia y la adaptación al nuevo mundo, solo a sus capacidades físicas.

Otro aspecto que no puede dejar de ser señalado, es la presencia de la esclavitud, con diferentes manifestaciones, en el África occidental. A diferencia de los aborígenes de las antillas quienes la desconocían, los africanos habían creado mecanismos psicológicos lo que les permitía una mayor resistencia interna siempre propensa a la búsqueda de la su libertad. (Idem)

Del conjunto multicultural introducido en Cuba a partir del siglo XVI, nos permite remotamente, entender la complejidad del cuadro del África occidental. De estos conjuntos, destacan su economía y organización social que, aunque menos elaborada que la de sus contemporáneos europeos, ya había rebasado los niveles primitivos, como el de los aborígenes antillanos, tanto en la agricultura como en las relaciones mercantiles, por lo que habían desarrollado

habilidades, fortalezas y técnicas, que les permitieron enfrentar las condiciones extintivas a las que fueron sometidos. (Idem)

Lo que les permitió enfrentar las nuevas condiciones fue, por sobre todo, el aferrarse a sus raíces. Las religiones les permitieron no perder el sentido de la vida, de sostén en lo más íntimo y vital. El medio los hacía por primera vez ser identificados por una sola condición, la del "negro". Con el ocultamiento de sus prendas más preciadas, la religión, costumbres, memoria, estas culturas se interpenetraron entre si hasta conformar un nuevo tejido social y cultural. En este complejo proceso se fue conformando uno de los componentes de la cultura y la nación cubana, generalmente llamado "afrocubano". Así este componente, no será la fiel representación de las culturas africanas, sino que constituirá en si mismo una manifestación cultural nueva, distinta de los elementos Africanos originales y de todos en su conjunto. (Idem)

A mediados del siglo XVI se manifiesta en Cuba un lento pero sistemático reajuste y reorientación de la sociedad colonial. Estas nuevas condiciones marcarán el destino de la economía durante más de dos siglos (desde mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII). Es la época en que se asientan, los componentes sociales y humanos, que van a servir de definición y diferenciación a los hombres de la isla. Es también, la época en que la economía y la sociedad quedan insertas dentro del sistema de relaciones imperiales. El período se divide en dos etapas: la de la formación de la sociedad criolla (1545-1697) y la de su consolidación (1697-1762).

Ya en 1545 la primitiva colonia había fracasado. El agotamiento del oro, el fin del sistema de encomienda, la extinción masiva del indio, el abandono por la mayoría de los españoles de la isla. Para entonces era evidente la insuficiencia tanto para articular una economía comercial como para su defensa.

Tres sectores productivos crecerán con fuerza y marcarán la historia agraria de Cuba. Por una parte las estancias se especializaron en el tabaco, a pesar que era un producto oriundo de la isla, fue rápidamente asimilado por los españoles. Todo esto propició el nacimiento del campesinado, es decir hombres que cultivaban directamente la tierra en pequeños espacios.

La otra especialización fue la caña de azúcar, esta se basó en el trabajo esclavo aunque utilizó otras formas de explotación. Si bien esta había sido introducida desde el principio de la conquista, no es hasta 1540 cuando el interés de la corona se centra en este recurso. Pero para ello era necesaria una gran inversión, no es hasta principios del siglo XVII, que la corona otorga un crédito para el desarrollo del cultivo.

La tercera especialización fueron los sitios de labor dedicados a la producción de alimentos para las villas y ciudades, las flotas y el comercio de contrabando. Los sitios formaron, junto a los vegueros, el campesinado.

“La dualidad del componente africano en Cuba- multicultural integrada en un mismo macro universo, es el punto de partida para entender el proceso de transculturación que operas en estos conjuntos humanos. Cada etnia tenía su lengua, religión, costumbres, economía, incluso, estilos artísticos diferentes. Pero todas se inscribían en una cosmovisión que las integraba en esquemas culturales básicos. Si las diferencias étnicas habían creado las rivalidades, la cosmovisión común era el elemento que permitía, una comunidad de expresión, recepción y proyección”. (Torres, 2001: Pág. 64.)

El desarrollo de las villas estuvo directamente relacionado con la actividad comercial, la intensa actividad de la Habana la convirtió en el centro mismo del crecimiento demográfico, pero la villa de Bayazo alcanzó un auge inusitado gracias a las rutas de contrabando. A este proceso también estuvo unido el

modesto nacimiento de las manufacturas, las más importantes dedicadas al cultivo de cueros.

La población de Cuba fue sufriendo un lento crecimiento, en 145 años (1544- 1689) la población solo creció en 29.603 habitantes, la cual había nacido mayoritariamente en el país y estaba fuertemente mestizada. Es en esta etapa donde presenta sus perfiles iniciales el criollo, un nuevo tipo social diferente a sus progenitores españoles, africanos e indios, este es el resultado de una gran mezcla, de los elementos humanos y culturales que convergen en la isla. (Op Cit: Pág.83)

Sus rasgos definitorios irían tomando forma a través de su relación con el medio natural, social y espiritual. Gustos, costumbres, tradiciones, hábitos, modos de pensar y actuar responden a sus necesidades espirituales y a los intereses surgidos en su medio social y cultural. Desde sus propias experiencias nacen sus nuevas tradiciones que tienden a reafirmar su pertenencia a la tierra que los vio nacer y conformar su personalidad frente a lo externo. Espiritualmente, se expresa a través de simbolizaciones distintas a lo externo español, es así como las villas se colocan bajo nuevos símbolos religiosos.

El concepto criollo se aplicó a los naturales de la isla desde el siglo XVI. Por ello, los identificaba, definía y unía a pesar de los factores étnicos, raciales, religiosos, o de origen de sus padres. Así se llamó peninsular al español que llegaba desde Europa, criollo al nacido en Cuba y bozal al traído desde África. Los criollos, que significaba "pollo criado en casa", comienzan a constituir un nuevo pueblo, que de un origen multicultural, elabora transculturando, es decir mezclando, seleccionando, modificando, abandonando, elementos culturales de las diversas raíces originarias y creando otros, una cultura nueva, tanto material

como espiritual. Son los puntos de partida sobre los que se asentara la configuración del cubano y su cultura. (Op Cit: Pág. 85)

Unido al concepto de criollo nació el de patria. Este expresa la unidad de esa comunidad dentro de la heterogeneidad imperial hispana. Este concepto no sólo designa la región o localidad donde se nace sino, que también, los intereses y el destino común de los hombres que la habitan. Más antiguo que el concepto de nación, el de patria o "tierra de los padres" refleja un sentido más emocional y estable y adquiere toda su dimensión en los llamados "rellollos" o hijos de criollos.

Los criollos además se vieron obligados a defenderse de los enemigos de España, piratas y corsarios, provenientes de Haití o Jamaica, siguieron hostigando las poblaciones criollas que sólo tenían como medio de defensa la capacidad y habilidades militares de sus propios habitantes.

Algunas medidas relacionadas con una nueva visión política, fueron el fortalecimiento de los mecanismos comerciales, políticos, administrativos con America y una acción más directa contra el comercio ilegal. Con esto, se limitaron las facultades del Consejo de Indias a los asuntos judiciales, se creó la secretaria de marina e indias y se restringieron las funciones de la casa de contratación. En Cuba, se fortaleció la autoridad de los gobernadores frente a los cabildos locales, a los que se les prohibió mercedar tierras, una de las fuentes de su poder.

La presencia comercial francesa e inglesa, adquirió gran importancia, y con esto la autorización para viajar anualmente con sus cargamentos principalmente esclavos.

En 1740 se creó la Real Compañía de Comercio de la Habana. A ella se le otorgó el control y conducción del tabaco, azúcares y cueros de Cuba a España. A cambio debía trasladar tropas, abastecer la armada de Barlovento, construir naves en el astillero habanero, talar bosques y crear un sistema de guardacostas para impedir el comercio ilegal.

La urgencia de los productos alimenticios para las poblaciones, el surgimiento de una fuerza de trabajo concentrada en las construcciones y la demanda del comercio que colocaba al tabaco y al azúcar como los renglones de mayor demanda, provocaron un cambio en la estructura económica. Cerca de las zonas urbanas, los hatos y corrales empezaron a ser subdivididos para estancias, vegas, huertos y trapiches azucareros, con ello un aumento del campesino, ya natural del país o llegado de España y de la esclavitud. El aumento poblacional estuvo asociado a la transformación de la economía ganadera en agrícola.

Para el siglo XVII prácticamente todas las tierras estaban repartidas en la isla, particularmente las de occidente y las grandes sabanas. La producción del tabaco entre 1713 y 1720 tuvo un gran crecimiento, multiplicándose los molinos para la fabricación de rapé.

Paralelo al proceso tabacalero se dio el azucarero. Las nuevas fábricas trapiches se ubicaron en las proximidades de los centros urbanos, los cuales contaban con puertos importantes como el de la Habana y Santiago de Cuba. Hacia 1750 había 62 fábricas de azúcar en los alrededores de la Habana y 21 en construcción. (Torres, 2001: Pág.91)

En la medida en que las villas y ciudades fueron adquiriendo una actividad mayor y con ella, aumentaba su población, se desarrollaron en sus

cinturones productivos las estancias. El desarrollo de ciudades y villas fue marcadamente desigual debido a que estaba asociado a sus posibilidades comerciales. La Habana, llegó a ser a mediados del siglo, la tercera urbe y el primer puerto del nuevo mundo con una activa y bulliciosa vida portuaria y comercial. Las actividades artesanales y los oficios mostraron un auge notable.

Surge la primera red educacional del país. De acuerdo con la legislación esta era responsabilidad de la iglesia. En 1728 se funda la Real y Pontificia Universidad de San Gerónimo de la Habana, cuyos rectores y profesores fueron criollos. También surge el colegio de San José de la Compañía de Jesús, que junto a los conventos de Belén y San Francisco, imparten la enseñanza en la capital.

Si algo unía a los criollos, independiente de los conflictos internos, status social o estamento racial, fue el peligro externo. Dada la nueva configuración de los conflictos entre las potencias europeas, Felipe V reorganizó el sistema defensivo imperial basado en la doctrina de que las fuerzas militares dedicadas a la defensa de un territorio debían estar compuestas por los naturales de éste y sostenido por la economía de la región.

Los criollos, por otra parte, desarrollaban campañas para hostigar el comercio ínter colonial británico. Los estragos causados dieron lugar a la "Guerra de la oreja de Jenkins". Fue la primera guerra motivada por razones americanas; no sólo por esta causa sino también por el conflicto en torno a la trata negrera. En este conflicto quedó demostrado que las fuerzas militares criollas eran capaces de derrotar importantes agrupaciones de tropas que intentasen ocupar su territorio.

A mediados del siglo XVIII la sociedad criolla había logrado consolidarse. Estaban sentadas las bases para el desarrollo productivo de sus sectores fundamentales. La sociedad criolla había logrado más: resistir con éxito las medidas restrictivas del poder colonial y evitar que la isla fuese dominada por potencias que impondrían otra cultura. Habían aprendido a defender su patria y esto era un gran orgullo. Por ello las primeras expresiones intelectuales del país serían obras que tenían por objetivo crear la memoria histórica de los orígenes y evolución del pueblo de la isla. (Op Cit: Pág.97)

Desde la década de 1760, y como consecuencia de la política de reformas, el movimiento de transformaciones estructurales acentuó las tendencias que darían auge a la sociedad esclavista. El proceso del crecimiento demográfico es revelador, el periodo que cubre los años de 1763 a 1846 revela que en 89 años la población se sextuplicó. La población pasó de 1,4 habitantes por km² a 8,4. Unido al proceso de crecimiento, hubo sustanciales alteraciones en la composición de la población. En 1775 la población blanca era de 56,2% y la llamada "de color" el 44%, y la esclava de un 26%. Al final del periodo, en 1846, la relación se había invertido: la población blanca representaba el 47%; la "de color" el 52,6%, mientras que la esclava llegaba al 36,1% de la población. (Op. Cit. Pág.103)

Las cifras anteriormente mencionadas, demuestran que aunque el crecimiento demográfico se produjo en todos los componentes poblacionales, fue más intenso en unos que en otros. La más alta es la esclava con un 3,8%; la que sigue, la blanca, 2,7% y la más baja es la de negros y mulatos libres, 2,2%. De continuar este proceso, la población llamada "de color", que ya era mayoría, seguiría incrementando su presencia. (Op. Cit. Pág.104)

El alto crecimiento demográfico en el periodo, se debió a las fuertes oleadas de inmigración. La cual se distinguen dos tipos: la forzada africana o trata negrera y la libre europea.

El comercio de esclavos se entendió como la vía para resolver la necesidad de fuerza de trabajo en las plantaciones azucareras y tabacaleras. Entre 1763 y 1845 se introducen en el país 636.465 esclavos; un año después esta población era de 473.055 personas, ello demuestra la alta mortalidad entre los esclavos.

Se pueden diferenciar tres etapas del comercio de negros. La primera, de 1763 a 1788, se caracteriza por la trata negrera, con múltiples traficantes ingleses y de Norteamérica. La segunda etapa que se extiende de 1789 a 1820. En ella la corona promulgó diversas reales órdenes, las cuales le dieron el carácter legal al comercio de negros. En 1820 se inicia la tercera etapa o de la trata ilegal permitida.

La trata se incrementó en estos años gracias a la permisividad oficiosa, pero nuevos hechos colocaron en una difícil encrucijada. El tratado entre Francia e Inglaterra en 1833, la promulgación de la abolición de la esclavitud en las colonias inglesas y la guerra civil en España, crearon la condiciones para un nuevo tratado hispano-británico contra el comercio de esclavos. Con sus altibajos, la trata logró mantenerse algunos años. Los antecedentes anteriores sólo son un pálido reflejo de la complejidad del proceso esclavista cubano. De aquí que este sea el problema social más agudo de esos años.

Desde el inicio de la introducción masiva de esclavos, surgieron proyectos paralelos para promover la libre inmigración europea. La legislación española trató también de incentivar la "colonización blanca". La real cédula del

21 de octubre de 1817 le garantizó a todo extranjero los mismos derechos que a los españoles.

La masiva introducción de esclavos y la fuerte inmigración europea, aun sin raíces en el medio social y cultural criollo, tendrán un profundo impacto en la evolución nacional cubana. Formación e integración nacionales no marchan al mismo ritmo. En el caso cubano, era más rígida la frontera racial- que dividía a la sociedad en estamentos- que la clase, fragmentada ésta internamente por el problema racial. (Op Cit: Pág.112)

La creciente demanda de productos tropicales en los mercados del mundo, fue el catalizador de todos los procesos ocurridos en la economía y la sociedad cubana. El azúcar y otros derivados de la caña se convirtieron, junto al café, el tabaco, el añil y el cacao, en los más cotizados.

Cuba no es ni un país monoprodutor ni tiene dependencia de un solo mercado. No obstante, la tendencia perfila el predominio azucarero en la producción y al mercado norteamericano como su principal destino. Las transformaciones que se dan en la esfera productiva del país, su amplio intercambio comercial con las más variadas naciones del mundo, la presencia multicultural, la interrelación de hábitos, tradiciones y costumbres en el mosaico poli étnico de la isla, la rígida estructura clasistamental y el proceso de expresión de las nuevas formas de la sociedad cubana, se reflejan en la vida cotidiana del país. Las tradiciones, hábitos y costumbres generados por la sociedad criolla de los siglos precedentes sufren un recambio importante que se refleja en los gustos, formas y tipos característicos de la naciente sociedad cubana.

El crecimiento de la Habana rebasó todos los límites. Pronto la urbe quedó dividida en intramuros y extramuros, los pobres son empujados a los

barrios marginales de la Salud y Jesús María ya una zona de extramuros de humildes casuchas. Hacia la década de 1920, la zona conocida como El Cerro se convierte en barriada de la aristocracia habanera caracterizada por las amplias quintas, casas rodeadas de jardines y frutales.

La vida cotidiana de las ciudades se caracterizaba por la animación popular de diferentes expresiones culturales. Caracterizaba el ambiente citadino en las primeras horas del día el pregoneo de los vendedores ambulantes. Toda la ciudad se llenaba de un intenso movimiento de trabajadores, la mayoría esclavos, en los muelles, de artesanos en sus talleres y de gran cantidad de muchachos que limpiaban botas, repartían periódicos, hacían mandados, etc. Las campanas de la iglesia marcaron el ritmo de la vida habanera. Según el número y tipo de toques se anunciaban la oración, la misa, un incendio, una catástrofe, las grandes festividades, la muerte, etc. Los goces de la vida empezaban por la noche. La principal diversión era el baile pero con marcada separación clasista – estamental. La asistencia al teatro constituía otro de los atractivos de la época. A finales del siglo XVIII se construyó el primero, El Principal de la Ópera y en la década del 30, el Tacón, hoy Gran Teatro de la Habana. En ellos no solo se representan comedias, sino también operas, conciertos, minués, etc. El juego tenía una gran difusión en todas las capas, en particular el de las cartas y los gallos. En las capas inferiores, segregadas de los placeres de la clase dominante, los entretenimientos eran los volatineros que bailaban la cuerda floja, el capeo de novillos, los fuegos artificiales, las peleas de gallo; todo ello en las agitadas y bulliciosas plazas públicas. Es aquí en donde comienza a tomar forma, una de las más grandes y populares expresiones de la cultura cubana, una expresión que refleja todo el sentir de los estratos suburbanos más bajos, en la marginalidad misma se comienza a dar forma a una nueva expresión de carácter profano, que viene a expresar todo el sentir de un sector de la sociedad oprimido y marginado, una “fiesta”, en la cual

convergen la música, la danza, y otras disciplinas, el complejo de la "Rumba", que a llegado a constituir una expresión generalizada de la sociedad cubana.

II. La Rumba y la tradición oral

La Rumba, es un complejo popular en el cual confluyen la música, la danza, la pantomima, la poesía conformando un nuevo tipo de expresión. Este género se enmarca en el profundo y prolongado proceso de transculturación que vivió la isla desde la llegada del imperio español en 1492.

El vocablo Rumba esta comprendido dentro de una serie de términos de origen afro americano como tumba, macumba, tambo, y otros que significan fiesta popular, o fiesta colectiva de origen negro y también la música y baile que se practica con éste, pero el origen de este vocablo dice relación más bien con las mujeres de "rumbo" o de vida "alegre", (León, 1981: Pág.153) Quizás por esto la carga erótica que contiene la Rumba.

Cuando hablamos de Rumba, hablamos de una de las fiestas más tradicionales y significativas del folclore cubano. Los registros hablan de las primeras Rumbas a mediados del siglo XIX, pero creemos que las expresiones relacionadas con la Rumba, así como de otras músicas, se practicaban desde mucho antes, ya que la introducción de la población negro africana en Cuba se da a partir del siglo XVI. Con ella sus cantos, ritmos, instrumentos, toques, así como sus mitos, leyendas, creencias, tradiciones y costumbres, en definitiva toda su cultura. Consideramos que no se da el genero tal como lo reconocemos, hasta que los elementos africanos se entremezclan con los elementos de la música y la cultura española, que darán origen en un largo proceso de mestizaje

que conformará una nueva identidad, propia de la naciente cultura criolla cubana.

En la extensa permanencia del africano en Cuba, se presenta la existencia de los primeros cabildos, estos fueron organizaciones de negros, criollos o africanos, casi siempre libres, que perseguían fines de ayuda mutua y/o colectiva, y tendían a mantener la cohesión social entre africanos de una misma etnia o "nación". Auspiciados por el gobierno colonial, como práctica divisionista entre la población negra libre, se constituyeron en verdaderos centros de conservación de las tradiciones africanas de la etnia de origen. Se sabe que estos cabildos celebran reuniones para cantar y bailar en honor de las supremas deidades Yorubá, Carabalí, Congo, etc.

En estas festividades de los cabildos se desplegaron bailes y resonaron cantos y contrapuntos rítmicos del rico legado sonoro y coreográfico africano, que conservados en un grado de pureza que no podemos precisar han llegado a nuestros días. En este punto es fundamental tener en cuenta que se carece totalmente de escrituras musicales. (Moreno, 1996: Pág. 216)

Para la historiografía musical cubana, los Cabildos constituyen la referencia obligada a las raíces fundamentales de las expresiones musicales danzarias de Cuba. De todas las culturas introducidas a Cuba desde África, las que más han influido en la Rumba son las de origen Bantú Congo y Gangá, se pueden observar elementos de estas culturas no solo en su instrumentación, sino que también en sus temáticas literarias, que más adelante analizaremos.

La influencia de elementos musicales y danzarios nacidos de estas raíces, podemos observarlos en las distintas variantes y representaciones de Rumba, tanto en las de carácter rural, como las variantes urbanas practicadas

en puertos y ciudades, aunque con resultados muy diferentes tanto en las figuraciones rítmicas, en los giros melódicos, las temáticas y en la danza.

El lugar de origen exacto de la Rumba, es algo que hasta nuestros días no se puede precisar con total exactitud. Algunos aseguran que la Rumba nació en la ciudad de Matanzas, tal vez por la cercanía con el puerto de esta ciudad, otros aseguran que la Rumba nació en la Habana y que sus primeras manifestaciones tuvieron lugar allí.

El ambiente de la Rumba siempre fue en la marginalidad, entendida desde el punto de vista de una sociedad de casta, no desde el punto de vista nuclear de la sociedad. Como el trabajo forzado del negro se desarrolló en las zonas rurales, nos atrevemos a afirmar que las primeras manifestaciones de tipo musical danzario que surgieron del africano y sus descendientes, se gestaron y germinaron en zonas rurales, las que después se trasladaron a los caseríos y pequeños pueblos. En la medida en que estos se desarrollaban y desplazaban adquirían categoría y características urbanas, aunque creemos también que las primeras manifestaciones relacionadas con la Rumba se gestaron en los puertos y sus alrededores, donde los trabajadores en sus pocos momentos de descanso hacían sonar los cajones donde venían diversos productos como el bacalao, para tocar, cantar y bailar al ritmo de estos. Los solares en los suburbios de las ciudades se transformaron, junto con los cafés y sitios de reunión, en el epicentro de las Rumbas urbanas. El ambiente de la Rumba, lo "rumbeado" siempre tuvo un carácter de espontaneidad, en cualquier lugar se arma una Rumba, una pequeña habitación sirve de escenario, con los más básicos elementos, la gaveta de una cómoda, un par de cucharas, el tablero lateral de un escaparate, un sartén, un par de palos cualquiera, una botella, un cantante y un coro, se obtiene una Rumba, algunos sostienen que cualquier elemento en las

manos de un negro puede ser considerado como un instrumento, por su gran capacidad de utilizar lo que tiene más a mano para transformarlo en música.

En esta espontaneidad en que se desarrolla la Rumba, entran en juego también ciertos factores sociales. La Rumba reúne a la comunidad, tiene un sentido de convocar, todos se juntan a cantar y a bailar, a compartir. Muchas veces estos sectores marginales sufren carencias de tipo económicas, pero nunca pierden la alegría, las ganas de reunirse tan sólo a compartir en torno a una buena Rumba.

Este mismo carácter social es el que reúne a los "rumberos", como se les llama a los músicos que tocan y cantan Rumba, algo dentro de ellos, hace que sus caminos confluyan para dar vida y ritmo ha este hermoso género, talvez sea el gusto por compartir en comunidad al son de la música, o tan solo el reunirse a disfrutar de tocar, cantar y bailar, para nosotros es un misterio el saber que es lo que tiene la Rumba que enamora y encanta a los percusionistas de todo el mundo.

La Rumba además, tiene un carácter muy marcado de improvisación, a pesar de que la Rumba puede estar estructurada. Nunca se establecen por ejemplo los pregones o la improvisación del "Quinto" (tambor solista), o las variaciones o conversaciones que sostienen los tambores, esto siempre queda abierto a la espontánea improvisación de los músicos, a una fluida comunicación entre ellos. Nunca hay una Rumba igual a otra, la improvisación talvez sea una de las características más importantes de la Rumba, esto hace que este género posea una gran riqueza rítmica. Algo característico en la Rumba tanto en la ejecución de los toques de tambor, como en el canto, es su rítmica, como se dice en Cuba, "*sincopada*", lo que quiere decir muy figurativa, atacando siempre los tiempos débiles. La Rumba nunca va a tierra o a tiempo, por el contrario sus

acentuaciones, el lenguaje figurativo e impredecible del Quinto, que hace de los desplazamientos rítmicos algo cotidiano, los complejos fraseos por parte del cantante, hacen de la Rumba un género muy difícil y complejo de comprender.

Debemos mencionar que la Rumba actual, muestra muchas variaciones de lo que eran las antiguas Rumbas, ya que los músicos de Rumba o "rumberos" han desarrollado a través del tiempo muchas variaciones y nuevos movimientos, con los cuales la Rumba ha tenido un gran desarrollo.

Podemos reconocer en el complejo de la Rumba, tres subgéneros, la Rumba Yambú, la Rumba Columbia y la Rumba Guaguancó, aunque según hemos investigado existirían otras variantes poco difundidas, como son la Rumba tahona, Rumba estribillo, Rumba bufó, tango Rumba, y la Rumba abierta (Moreno, 1996: Pág. 230).

Pero centraremos nuestra investigación en los tres subgéneros ya mencionados.

El Yambú, es considerado la forma de Rumba más antigua, en una métrica binaria de 4/4 o 2/2. Esta variante que tendría su nacimiento a mediados del siglo XIX, es una Rumba de carácter urbano y llegó a tener gran significación entre los rumberos de la época. El Yambú es, de los tres subgéneros el más lento de interpretar tanto en la música como en la danza, también se le ha llamado la Rumba vieja, talvez por la actitud de ancianidad que adoptan los bailadores. La Rumba se inicia con una diana o lalaleo, que es una especie de introducción que interpreta en cantante solista a modo de establecer la tonalidad de la Rumba. Estas estrofas también se denominan decimár, aunque muchas veces la estructura de las mismas nada tiene que ver con la forma poética de la décima. Luego el coro responde con un lalaleo coreado, y así van alternando solista y coro hasta que comienza el estribillo donde sale al baile una pareja de bailadores, es aquí donde comienza a tomar mayor énfasis el pregonar del cantante que demuestra toda su capacidad de improvisación, al igual que el

tocador del "Quinto" o tambor solista, el cual va desarrollando un lenguaje mucho más figurativo en su forma de tocar. En ocasiones la estructura del Yambú sufre variaciones en su desarrollo tanto en las dianas, como en los coros, cambiando el orden de coros y dianas.

Existen un grupo de Rumba Yambú, a la que se le atribuye gran antigüedad, se les conoce como Rumba de tiempo España. Estas Rumbas tienen características altamente miméticas en los bailadores. En este grupo de Rumbas de tiempo España está la que se conoce por *Mamá'buela*, donde los bailadores adoptan gestos miméticos de un muchacho que no quiere ir a la escuela, y la abuela (la bailadora) lo regaña y le pega. La Rumba *Lala no sabe hacer na'*, donde el cantante va planteando labores que debe imitar la bailadora: lavar, planchar, tender la ropa u otras más complejas, y todo ello bailando la Rumba, también en otras ocasiones donde se plantean determinadas maneras de ser de la bailadora: celosa, esquiva, altanera, cariñosa, y muchas otras. Otra Rumba de ese tipo fue conocida por "Mañunga", donde el bailarín hacía sus pasos alrededor de una botella vacía, sin tumbarla, debiendo pagar con una botella llena si perdía al hacer caer la botella. (León, Año: Pág. 157.)

El baile del Yambú es suave, de movimientos ceremoniosos, es la representación del cortejo del gallo a la gallina, reviviendo así antiguos ritos agrarios. Se expresa el coqueteo de la mujer al hombre, en donde la mujer rehuye del hombre, el cual la persigue tratando de lograr su conquista, en esta variante es importante destacar el lucimiento de la mujer por sobre el del hombre quedando este relegado a un plano secundario. En esta variante del Yambú no se realiza el acto del "Vacunao" movimiento pélvico de significación sexual, donde el hombre toma posesión de la mujer, de ahí la frase mencionada en muchas Rumbas, "*en el Yambú no se vacuna*".

Este carácter sexual de la Rumba, la mantuvo en una prohibición durante largo tiempo, ya que era considerada un baile obsceno e inmoral para las clases dominantes, las cuales la relegaron a la clandestinidad absoluta, pero la Rumba, los rumberos supieron evadir estas prohibiciones modificando su forma de interpretarla para poder así seguir así con esta tradición.

El Guaguancó, es una prolongación evolutiva y actual del antiguo Yambú y por lo tanto, posee un carácter urbano, las representaciones más conocidas del Guaguancó se han dado lugar en la provincia de Matanzas y la Habana, existiendo así desde siempre la disputa entre los rumberos, si el Guaguancó es matancero o habanero dependiendo del lugar de origen de cada cual, pero lejos de estas divisiones, para nosotros está claro que no se puede definir con total precisión el lugar en donde el Guaguancó fue interpretado por primera vez.

De las tres variantes ya mencionadas de Rumba, las que con más fuerza han mantenido su tradición en el tiempo, son el Guaguancó y la Columbia con una constante evolución, la cual ha llegado hasta nuestros días. El Yambú como Rumba vieja ha derivado hacia el Guaguancó actual y sólo es practicada en su manera original por rumberos de larga tradición rumbera. En la actualidad existe una recíproca influencia entre el Guaguancó y la Columbia como manifestaciones urbana y rural. Este fenómeno de influjo mutuo se observa especialmente entre los rumberos que ganan su sustento como trabajadores portuarios, en las ciudades costeras como Matanzas y Cárdenas por la costa norte de Cuba. (Martínez, "La Rumba", en: www.lajiribilla.cu, mayo 2005)

El Guaguancó en una métrica de 4/4 o 2/2, es sin duda la variante de la Rumba más practicada, talvez por la gran riqueza rítmica y melódica que posee, además de la inmensa evolución que ha tenido a través del tiempo, es necesario precisar que las formas de interpretar la Rumba han ido evolucionando y desarrollándose a medida que las nuevas generaciones de rumberos han

desarrollado nuevos movimientos a su forma de tocar, es así como podemos observar que la Rumba que se tocaba antiguamente tiene grandes diferencias con la actual, pero conservando los patrones esenciales que hacen de la Rumba un género único.

El Guaguancó al igual que el Yambú, comienza con el lalaleo o diana característico de la Rumba, pero sin olvidar que la "Clave", generalmente siempre empieza a sonar antes que todo, junto con el Catá y el Chekeré², incluso en ocasiones los tambores ejecutan algún apoyo o corte para dar la entrada a la Rumba. También los tambores ejecutan un movimiento llamado manoteo o "masacote", que concluye con el llamado del tambor "salidor" con lo que se da la entrada a la Rumba. Luego de esto el cantante comienza a desarrollar el tema que casi siempre va seguido por la respuesta del coro. Hay que tener presente de que la Rumba va tomando fuerza a medida que se va desarrollando la temática, llegando así al clímax en el momento en que el coro alterna con el pregonar del cantante, y el Quinto rompe con una improvisación mucho más figurativa y desarrolla frases más extensas, dando origen a un lenguaje más complejo en su forma de interpretar.

El baile del Guaguancó, es al igual que el Yambú un baile en pareja, es como ya hemos mencionado un baile de cortejo, donde el hombre (el gallo) en este caso, trata de tomar posesión de la mujer (la gallina), en esta tradición de características agrarias, podemos hacer una analogía con lo que en nuestro país es la Cueca, donde el "huaso" (el gallo) trata de tomar en posesión a la "china" (la gallina), generando así un constante coqueteo entre ambos donde el hombre la persigue y la mujer le rehuye, hasta que en algún momento la mujer permite ser abordada por el hombre, con lo cual los antiguos ritos agrarios se mantienen vivos en estas tradiciones.

² El catá, es un instrumento de percusión consistente en un tronco cilíndrico ahuecado, percutido con dos palitos sobre. El chekeré, es un instrumento de percusión, extrapercusivo, consistente en una calabaza cubierta con una malla tejida en donde cuelgan diferentes tipos de semillas. Véase en capítulo III.

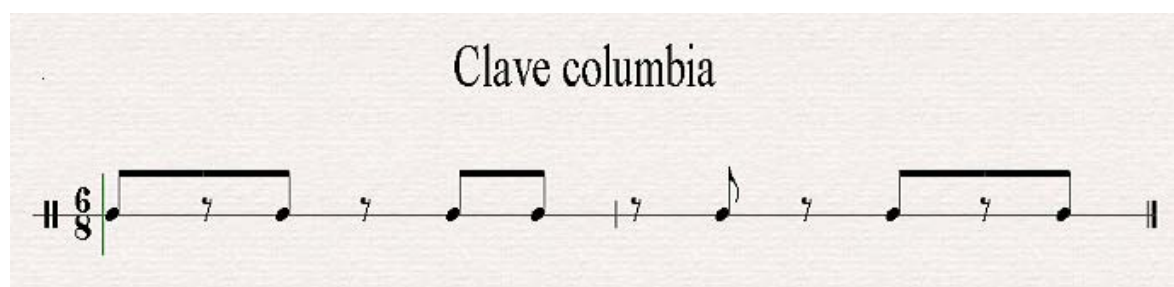
En el baile del Guaguancó sí se realiza lo que hemos mencionado como el "*vacunao*" o acto por medio del cual el hombre toma posesión de la mujer, a través de un movimiento pélvico de características sexuales, con lo cual se concreta el cortejo. En ocasiones el hombre baila, al igual que en la Cueca, con un pañuelo en su mano, con el cual ejecuta movimientos a su alrededor y con el mismo a modo de látigo trata de alcanzar la sexualidad de la mujer. La mujer siempre mantiene una posición de reacción frente a lo que el hombre le propone en el baile, toma con ambas manos su falda para lograr mayor movilidad de sus movimientos, y mantiene siempre una actitud de coqueteo frente a su pareja.

La Rumba Columbia, es la Rumba reconocida por sus características rurales, talvez es la variante que más elementos africanos o negros presenta, en una métrica de división ternaria de 6/8, se aleja más de la forma de interpretación del Yambú y el Guaguancó, ya que tanto el canto, como los patrones rítmicos de los tambores, son totalmente diferentes a las demás variantes. La Columbia surgió en pequeños poblados del interior de Cuba, particularmente en las antiguas zonas de explotación azucarera o ingenios, donde se reunían en la época de cosecha, un gran número de trabajadores de todo el país, que acostumbraban a celebrar fiestas en los momentos que les quedaba de descanso, especialmente en los viejos caseríos y pequeños pueblos donde el negro, en sus escasos momentos de esparcimiento, pudo cantar y bailar a su manera.

A diferencia de las otras variantes de Rumba, la Columbia es como se dice, es "*de aire corrido*" (*rápido*), con elementos muy marcados del llamado ritmo de Palo y de Yuca, de origen Congo. Los cantos y los textos están formados por frases muy breves, con abundancia de vocablos del lenguaje Palero, Yorubá y Abakuá, de origen africano. El cantante solista o "*gallo*"

interpreta lo que se conoce como "lloraos" o lamentos, intercalados en medio de su canto, mientras el coro contesta con un estribillo o "capetillo". (Martínez, "La Rumba", en: www.lajiribilla.cu, mayo 2005)

La instrumentación para interpretar la Columbia, intervienen en esencia los mismos instrumentos musicales y medios sonoros que se utilizan en el Yambú y el Guaguancó, pero existe una gran diferencia en el resultado de los toques y combinaciones rítmicas.



La danza de la Columbia, presenta marcadas diferencias a la danza de el Yambú y el Guaguancó, el baile lo ejecuta un hombre solo, que baila con gestos que llegan a hacerse acrobáticos, con posturas casi detenidas momentáneamente, haciendo muchos movimientos figurativos con un pie mientras el cuerpo se apoya en la otra pierna, como si se quisieran hacer trazos en el suelo. En esta variante de la Rumba el bailaror establece un dialogo con el "Quinteador" o tocador del Quinto, quien le va marcando al bailaror los gestos y pasos con los cuales responder figurativamente. El bailaror, al responder con sus movimientos a los toques del Quinto realiza otros a manera de consecuencia, a los cuales debe contestar el Quinto estableciendo una especie de dialogo o controversia rítmica, en la cual las propuestas de uno y las respuestas del otro se van haciendo más precisas, apremiantes, breves, hasta que uno logre tomar desprevenido al otro. El bailaror de Columbia, el "Columbiano", ha ido incorporando al baile gestos y posturas miméticas,

interpretando varias figuras en que imita un cojo, un epiléptico, o acciones como torear, empujar volantín, pescar, jugar a la pelota, montar bicicleta, disparar, marchar, etcétera, sin dejar de responder con gestos precisos a los toques del Quinto. Además acostumbra a resolver otros pasos acrobáticos como ponerse un sombrero dando una vuelta de carnero, o agarrar un pañuelo con la boca mientras se deja caer hacia el suelo, en este momento aprovecha el "Quinteador" para ejecutar una figuración rítmica que le obligue a responder. De ahí que el toque del Quinto resulte más segmentado en la Columbia que en el Guaguancó. (León, 1981: Pág. 159.)

El baile de la Columbia, esta reservado generalmente para los hombres, ya que es una danza muy fuerte y peligrosa para ser bailada por la mujer. Algunos "Columbianos" se amarran cuchillos en los pies a manera de espuelas de gallo, al momento de bailar para demostrar así destreza y seguridad de sus movimientos. La no participación de la mujer en la danza, trae como resultado, a diferencia de otros estilos comprendidos dentro de la Rumba, la ausencia del espíritu de conquista del hombre hacia la mujer. Por lo tanto, no existirá esta relación sensual que se produce en las Rumbas de pareja. Al bailar el hombre sólo, sus movimientos estarán siempre orientados hacia el alarde acrobático que resalta en todo momento su virilidad. Sus pasos, movimientos y desplazamientos son fuertes y vigorosos, así como bien coordinados y armoniosos. (Idem)

Hemos mencionado la cualidad profana de la Rumba, como una fiesta de esparcimiento y de liberación de las clases oprimidas, pero existe una variante o ramificación de la Rumba que contiene profundo sentido religioso, es el caso de los toques de santo, donde se mezcla la festividad de la Rumba con lo más profundo de la religiosidad afrocubana como lo son las veneraciones de santos y figuras religiosas que representan determinado poder o facultad. Aquí podemos observar como se entremezclan diferentes expresiones, talvez por acomodo, o

falta de los instrumentos y toques utilizados realmente para las expresiones religiosas, o talvez la Rumba en sus expresiones más modernas logra penetrar en la religiosidad del pueblo cubano creando así, nuevas expresiones relacionadas en este caso con los cultos religiosos.

La Rumba, así como muchas de las músicas y tradiciones cubanas se han transmitido de generación en generación de manera oral. Esta oralidad probablemente sea herencia de la misma tradición oral traída desde África, que como hemos investigado, carece de registros escritos, desde el punto de vista histórico, cultural, musical, etc. Esta carencia de registros escritos, hace más dificultosa la investigación de los fenómenos relacionados sobre todo con la música, ya que se tiene que requerir a otras fuentes de tipo oral. La historia de Cuba así como la de África y sobre todo en la música folclórica, esta formada por una serie de tradiciones orales que forman parte de la cultura de estos pueblos, es así como de manera oral se transmiten la religión, la música, la artesanía, la danza, los cuentos, las historias, los mitos, etc. El resultado de esto es la tendencia hacia la incorporación de lo nuevo en lo antiguo, más que el abandono total de lo antiguo por lo nuevo, puesto que lo antiguo sigue siendo relevante para el presente, así como cada generación se identifica con la música de la generación anterior.

“Los portadores del folclor preservan lo que ha vivido año tras año en la memoria de un grupo social que cuenta solo con su oralidad, con el privilegio feliz de decir que lo siente, sin cánones ni ataduras, reinventando los sonidos y sus historias, recreando aquello que comenzó a recorrer su sangre antes que su conciencia. En un principio la apropiación de esas vivencias es mimética, imitar al padre o al abuelo es la forma más directa y espontánea de buscar su admiración y aplauso. Luego la curiosidad y la necesidad despiertan otras sensaciones, algunas prestadas aun, pero lo suficientemente valiosas como para comenzar la era de la improvisación en la búsqueda de lo propio. Un día acontece algo, que aunque se le parece, ya no es el mismo gesto o toque del abuelo, un día se descubre un nuevo movimiento,

una palabra que revela un camino diferente dentro de la misma estética y se inserta en el tronco de lo desconocido para continuar trenzando la leyenda".

(Los muñequitos de matanzas. "*Tambor de fuego*". Cuba. 2007. BIS MUSIC CD296)

Esta oralidad permite un constante desarrollo de las tradiciones, es como hemos dicho una constante evolución, cada día las nuevas generaciones van incorporando nuevos movimientos que no son los mismos que aprendieron de sus padres y abuelos, sino que van descubriendo en la práctica de la tradición.

En esta tradición musical y danzaría, es muy difícil encontrar las partituras o la fijación o transcripción de los toques de Rumba, a pesar de que en el mundo académico si se pueden encontrar transcripciones, lo normal es que la enseñanza se desarrolle de manera oral, el lenguaje onomatopéyico es muy común en el traspaso de esta información, es así como palabras que se asemejan a los sonidos se utilizan para enseñar de manera más directa y espontánea, los toques que han de ser transmitidos a las nuevas generaciones. Los clásico, tu pa kin, ki la, ki pa, pa kun, ca ta, son algunas de las onomatopeyas utilizadas para traspasar la información de manera empírica. Según algunos informantes que han estudiado Rumba en Cuba con maestros rumberos, nunca vieron o supieron de partituras o transcripciones de lo que estaban aprendiendo, sino sólo viendo, escuchando y tocando la música de manera espontánea y directa, que es la forma como se practica el estudio de la Rumba en Cuba.

La tradición oral, es sin duda parte de la historia de algunos pueblos, sin ir más lejos, en Chile también existe sobre todo en el folclor, la transmisión de tradiciones musicales y danzarias de manera oral, aunque ya ha habido algunos estudiosos que han transcrito y registrado parte de sus investigaciones, la

tradición oral, sigue siendo una parte fundamental de el estudio y transmisión de las tradiciones folclóricas.

En la Rumba, musicalidad y oralidad son hijas gemelas de una misma expresividad. Expresividad que se mantiene, gracias a la permanencia de las tradiciones, las cuales permiten que sean cultivadas en el tiempo, y transmitidas de generación en generación.

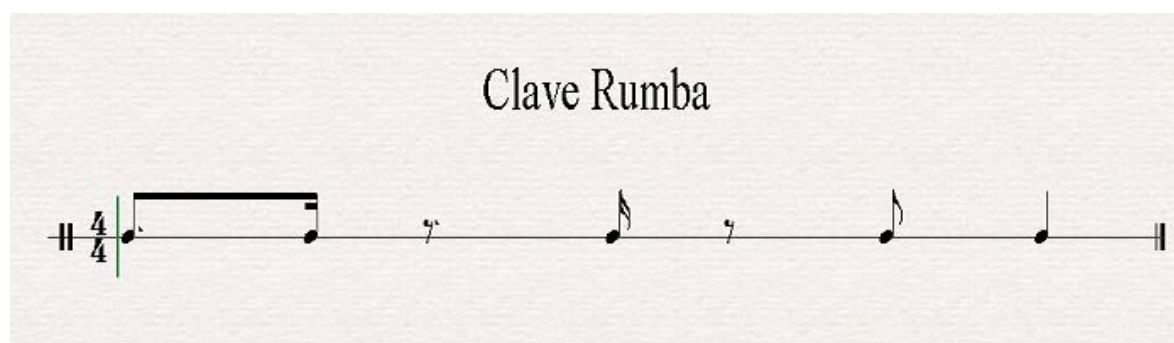
Debemos decir, que la Rumba es en si, una tradición de negros, criollos, que en sus manifestaciones más modernas ha sido incorporado por la población blanca, que a través del tiempo ha ido valorando su riqueza, su expresividad y ha adoptado a la Rumba como hija, fruto de la mezcla racial vivida en Cuba a lo largo de su historia.

Hoy en día, podemos observar muchos blancos, que tocan, cantan y practican la Rumba, ya como una tradición que va más allá del color, y que por su belleza propia la admiran y cultivan. Además en la actualidad, músicos y sobre todo percusionistas de todo el mundo viajan a Cuba a aprender los secretos de la Rumba, secretos que no se pueden aprender, si no estando allá, observando, tocando, viviendo lo que es la Rumba cubana y su enigmática picardía.

III. Origen de los instrumentos.

Ya nos hemos referido en alguna medida, a los instrumentos que intervienen en la Rumba, pero no hemos profundizado en el origen de cada cual, y lo diverso que resulta analizar por separado cada instrumento, tomando en cuenta que a Cuba se introdujeron instrumentos de diversos orígenes. Se

dice que "Clave" es la "llave" de la Rumba, todo dentro de la Rumba esta construido en torno a este instrumento, que más que un instrumento es un concepto dentro de este genero.



En sus orígenes más primitivos, la Rumba era interpretada con otra instrumentación que era lo que el negro tenía más a mano, fue así como en sus comienzos cualquier objeto que estuviera a disposición era utilizado como instrumento musical, el tablero de un escarapate, el cajón donde se importaba el bacalao, los taburetes, un par de cucharas que las golpeaban en cualquier lugar, una botella golpeada con un objeto metálico cualquiera, un cajón pequeño donde venían velas usado para "*Quintear*", un par de palos a modo de claves, un güiro o sonaja, era suficiente para formar una Rumba. Pero este instrumental fue sufriendo modificaciones a medida que otras influencias y la adquisición de otros instrumentos, sumado al perfeccionamiento de los mismos, fueron dando como resultado las actuales manifestaciones instrumentales utilizadas en la Rumba. Comenzaremos describiendo los instrumentos, empezando por supuesto con la Clave, para seguir con el Cata, el Chekeré, el Cajón, y finalmente los tambores.

La Clave, el vocablo Clave se aplica en Cuba, con otras acepciones diversas, a un instrumento musical, derivado de los palos entrechocantes. Se dio también el nombre de claves a ciertos grupos de cantadores que por el siglo XIX salían en la Habana a los carnavales y otras ocasiones propicias al jolgorio

popular, recreándose con canciones de la tierra, las cuales se acompañaban con la Clave y otros instrumentos. (Ortiz, 1995: Pág. 5.)

Además la Clave en Cuba constituye uno de los instrumentos más importantes, no solo por ser un instrumento netamente cubano. Si no porque además la Clave como patrón rítmico o concepto sonoro constituye uno de los embajadores más importantes que ofrece Cuba al mundo.

Según el destacado investigador cubano Fernando Ortiz, no ha hallado ninguna Clave en sus profundas investigaciones a lo largo del mundo, en ningún museo etnográfico y en ningún relato de exploradores y etnógrafos. El cree que tal vez debido a la simplicidad de este instrumento, haciéndolo aparecer como cosa improvisada y no como un artefacto elaborado dueño de una monótona pero bella sonoridad. Hemos de pensar según Ortiz, que Cuba puede ofrecer a la organología musical un tipo original de instrumento, muy simple pero de fina expresión estética.

El nombre Clave, es de origen español, derivado de los trocitos de madera dura que son parte del instrumento a manera de "clavijas" o "claves", también se llamaba claves a trozos de madera usados en construcciones arquitectónicas y navales.

La Clave de la música popular cubana produce su bella sonoridad por la percusión entre si de dos trocitos de madera muy dura; bien podría denominarse Clave xilofónica por el vocablo tecnológicamente expresivo del origen orgánico y del carácter de su sonoridad. La Clave cubana podría ser adjetivada como idiofónica. Es un instrumento típicamente idiofónico por entrechoque, pues el sonido se produce por el choque de dos bastoncitos, ambos igualmente productores de sonoridad. Sin embargo, siempre es un mismo el palillo percutido

por el otro. Por esto acaso la Clave puede calificarse de monóxilo, con tanta razón como los tam-tams de madera. No obstante, parece que no debemos aventurar ese calificativo, pues no cabe duda de que las ondas sonoras arrancan de entre ambos palitos a la vez. (Op Cit: Pág. 7.)

La Clave aun siendo un instrumento de entre choque, no se puede percutir entre si los palitos indistintamente sin precisar el sitio donde se produce el choque sonoro. Uno de los palitos el llamado macho, ya especializado, golpea por uno de sus extremos sobre el otro que es la hembra, en su centro y no alrededor de la superficie cilíndrica, casi siempre en un solo lugar.

No hay una tonalidad específica en cada Clave. Algunas suenan en *La*, otras en *Re* o en *Sol* o en otras tonalidades, que varían un tanto según la posición de la mano que la sostiene. Se dice que el timbre de una Clave se puede ver alterado al pasar de las manos de un músico a otro, pero si esto ocurre se debe a la sutil influencia de la incompetencia o de la virtud del tocador.

No bastarían los palitos solamente para captar la rica sonoridad de la Clave. Esta tiene una caja resonante que a primera vista no se advierte. El secreto de la habilidad del claverero o tocador de Clave consiste en formar con los dedos y la palma de la mano izquierda una caja de resonancia y en mantener muy suelto el palito hembra, de modo que, más bien que sujeto, este descansa libremente sobre el soporte formado por los dedos, los cuales a su vez cierran la cavidad resonadora. (Op. Cit: Pág. 10).

Aceptando que la Clave es de origen autóctono cubano, no por ser una supervivencia de la cultura indígena casi totalmente desaparecida, sino como

una moderna invención criolla. Consideramos que la clave es un instrumento típico de Cuba.

La Clave siempre aportó su timbre femenino, agudo, como enriqueciendo la sonoridad muchas veces oscura de los tambores, que opacaban ese sonido descrito por algunos como "*gotas de madera*" que llenaba de luz y brillo las orquestaciones de la música folclórica. Esta sonoridad es talvez la más fundamental en la Rumba, como ya hemos mencionado todo en la Rumba esta construido en torno a ella, a este concepto que se ha constituido en algo propio de la cultura cubana, se le ha llevado por todo el mundo constituyéndose en uno de los embajadores musicales de Cuba.

La Clave de Rumba como es conocida tiene también su variante en el son cubano, también conocida como "Clave de Son", que ha sido utilizada por los músicos en otros estilos de origen campesino, para orquestar los ritmos propios de la músicaailable. La Clave de Rumba y de Son, tienen pequeñas diferencias, reconocida la de Rumba por ser más sincopada que su hermana sonera.

Además la Clave con su calido sonido de madera, embellece a la vez que ornamenta, con su monótono toque, el ritmo enloquecedor de este genero, constituyéndose en el corazón latente de la Rumba.

El Catá es un instrumento de percusión de los más rústicos que se utilizan en la música cubana, es un instrumento compuesto por un trozo de madera ahuecado y que se percute con dos palitos.

Se denomina Catá en la región oriental de Cuba a un tambor muy rudimentario, compuesto de un simple trozo de caoba, ácana u otra madera dura, ahuecado cilíndricamente a todo lo largo en forma que sólo quede la corteza reseca, endurecida, abierta por ambos extremos y tendida

horizontalmente, sobre la cual se percute con dos baquetas de palo . El Catá es siempre de una sola pieza, nunca hecho con duelas ni trabajo de tonelería. (Ortiz, 1995: Pág. 5.)

El Catá, ha sido empleado para marcar los ritmos de las llamadas tumbas francesas, orquestas introducidas a Cuba desde Haití, también para reforzar el ritmo de los tambores membranófonos de los toques de yuca, en Santiago de Cuba, Guantánamo y demás comarcas aledañas.

En Catá en un principio tuvo gran tamaño, algunos ejemplares tenían el tamaño de un gran tronco, en la actualidad se utilizan catá de menor tamaño pero de gran sonoridad.

Según Fernando Ortiz la primera hipótesis etimológica para este vocablo es la onomatopéyica, que coincide con la étnica kaatá, en Congo, según Laman, significa "golpear fuertemente una cosa con otra".

El Catá en la Rumba, se utiliza para reforzar el toque de la Clave, el cual mantiene un toque muy reiterativo pero que suma fuerza al total de la sonoridad. Es un instrumento de acompañamiento, al igual que en los toques de yuca y tumbas francesas, el Catá no varía su toque, sino que lo mantiene en su monótono pero peculiar sonoridad.

En Cuba, el Catá también recibe el nombre de kokó, guagua, chiva y muela, todas para tocar música de origen congo.

Por otro lado, katá en lenguaje congo significa "pene", lo cual pudiera referirse, aparte de a la forma de los palitos percutidos, a ancestrales ritos de fertilidad. (Op. Cit. Pág.6)

Por su carácter primitivo, el Catá se ha encontrado en numerosas civilizaciones, esta presente entre los pigmeos de África, los indígenas mexicanos, los indios cubanos, la polinesia, y prácticamente en toda África, con pequeñas variaciones de tamaño, talvez por la simpleza de este Instrumento, y lo fácil de su construcción. Sin duda el Catá es un instrumento muy primitivo, que podríamos clasificar como monoxilifónico.

El Catá es uno de los tipos más sencillos de tambores xilófonos. Ya se han obtenido en el Catá las ventajas de la caja resonante, pero aun no se le ha aplicado el cuero percutible para captar las grandes posibilidades de su sonoridad. Ni siquiera se ha cerrado la caja monóxila ni se han dispuesto lengüetas o laminillas labradas del mismo tronco, adelgazadas adecuadamente para vibrar con sonidos distintos. (Ortiz, 1995: Pág. 10)

El Catá utilizado en la Rumba, es del tipo más sencillo. Una sola pieza de madera cilíndrica ahuecada, con un sacado a todo lo largo, que se percute con dos baquetas de palo muy rústicas sobre el, en la actualidad encontramos gracias a el desarrollo de los instrumentos, Catá hechos de fibra o incluso plástico, que logran una sonoridad mucho mayor, pero que no tienen la calidez de el verdadero Catá hecho de madera.

El Catá debió ser traído por los negros de África, o, mejor dicho quizás, revivido por ellos en las Antillas de la manera más sencilla, aprovechando el tronco hueco de un árbol caído y golpeándolo con dos palos. (Op. Cit. Pág.12)
Sin duda el Catá, vive aun en las tradiciones musicales cubanas, y es talvez en la Rumba donde más se utiliza en la actualidad, aun siendo un instrumento primitivo, ha logrado sobrevivir a los cambios, a la tecnología y a las prohibiciones.

El Chekeré, es un instrumento construido a partir de una calabaza de las de mayor tamaño, la cual es vaciada totalmente de semillas y restos, por fuera esta rodeada por una red tejida, en la que van diversos tipos de semillas a modo de sonaja, es un instrumento sacuditivo del tipo maraca que se usan en Cuba, es un instrumento extrapercusivo o de red, algunos de estos instrumentos son utilizados en Cuba "*para llamar los santos*" en los ritos de carácter religioso, pero en la Rumba no se utiliza con tal carácter, ya que Rumba es de carácter profano.

Este tipo de calabaza, era utilizada comúnmente para almacenar o transportar líquidos como agua, vino manteca, etc., entre los africanos Yorubas y otros.

Dicho instrumento, en rigor, se llama shekeré por los Yorubas. Ágbe o aggüé quiere, pues, expresar lo que en Cuba decimos güiro. Aquí los criollos profanos no suelen pronunciar la palabra ágbe o aggüe y dicen a dicho instrumento simple y precisamente güiro. Tocar güiros es tocar los ágbe. Los afrocubanos al decir ágbe o aggüe dicen güiro en Lucumí; pero los shekeré o chekeré es su nombre preciso. (Idem)

El Chekeré, en la Rumba cumple un papel fundamental, muy simple pero no por eso menos importante, el toque simple y reiterado, va marcando los tiempos fuertes de la Clave, el tiempo a tierra, el uno, en todo el espacio en que el cantante solista desarrolla la temática de la Rumba, una vez avanzado el tema y se da la entrada al coro, el Chekeré dobla su toque, levantando considerablemente la fuerza y la intención de la música, logrando así el momento de clímax de la Rumba, en conjunto con la figurativa improvisación del Quinto y el pregonar de cantante.

Se necesita especial habilidad para tocar este instrumento y obtener el beneficio estético que ofrece para ciertos ritmos, a pesar de que es un instrumento muy sencillo.

El Chekeré se puede tocar de diversas maneras, se puede sostener con una mano desde la parte superior, agitándolo de arriba abajo, haciéndolo chocar con la otra mano dándole con ella en el fondo. También se puede tocar, tomándolo con ambas manos, una por arriba y otra por el fondo, sacudiéndolo precipitadamente. Imprimiéndole un movimiento rotativo, lo cual produce como un "tremolo". También tirándolo al aire, ocasionalmente y recogiendo con las manos, todo a compás. En la Rumba generalmente se utiliza la primera forma, agitándolo de arriba abajo marcando los tiempos correspondientes.

Este instrumento se utiliza también en Cuba, en trío, es decir de a tres Chekerés los cuales van ejecutando diversos toques, los cuales se complementan unos con otros, a estos tríos se denomina toque de güiro.

Debemos decir que el Chekeré, es un instrumento africano por naturaleza, presente en numerosas tribus en sus ritos religiosos, y que fue introducido a Cuba por los africanos traídos para la trata esclavista.

El Cajón, el origen del Cajón, fueron los antiguos envases o cajas de madera que se utilizaban para almacenar y transportar diversos productos. El Cajón es un tambor xilofónico.

A opinión de algunos, no deberíamos considerarlo como instrumento musical; pero la realidad nos demuestra que el cajón es entre la pobre gente y los presos, el más socorrido y generalizado sucedáneo del tambor, y que no son

pocos los llamados con rigurosa propiedad "bailes de cajón". (Ortiz, 1995:Pág. 21.)

Esta claro que con el cajón no se pueden obtener la gran gama de sonoridades que se pueden encontrar en los tambores membranófonos, pero sorprende el rendimiento que se puede alcanzar con este humilde instrumento. Los primeros cajones que se utilizaron como instrumento musical en Cuba, fueron los cajones o cajas que se utilizaban para el transporte y almacenamiento de diversas mercancías, entre ellas, velas, bacalao y otros, que al ser desechadas por los blancos, el afrocubano los toma y utiliza, dando ritmo así a sus celebraciones y festividades. El Cajón en ocasiones se hace sonar con palillos, cucharas y en otras oportunidades con las manos directamente, pero comúnmente se tañe con las manos. El toque del Cajón es similar al del tambor membranófono, ambos se tañen de manera directa, el Cajón se coloca generalmente entre las piernas del músico al igual que el tambor, el sonido se logra de igual manera, percutiendo con ambas manos la superficie, en ocasiones con los dedos y en otras con las palmas. El Cajón, como el tambor, no vibra a manotazos, sino por percusión metódica y estudiada. El sonido es producido por un golpe, pero por un golpe hábil y ejercitado.

El Cajón esta donde quiera haya música de negros en proximidad de blancos, en trance de ocultación y de traspaso y mestizaje de bailes y de carnes. El Cajón, el despreciable Cajón, arrojado por el blanco y acariciado por el negro, ha sido un alcahuete de la música africana. (Op Cit: Pág. 23)

Un símil del cajón que se utiliza en la Rumba, es para la música folclórica chilena el Tormento, instrumento de percusión que se utiliza en la Cueca con el cual se logra el gran fondo rítmico que posee este género. Este instrumento al igual que el Cajón, esta hecho de madera, una caja cualquiera, cubierta con

varias varillas de maderas, las cuales resuenan con las tapas de botellas o algún metal, que rellenan su interior.

Existen algunas variantes de Rumba que se interpretan sólo con cajones, a diferencia de la forma tradicional de interpretar, estas Rumbas no cuentan con la sonoridad de las Congas o tambores membranófonos, sin embargo las Rumbas de Cajón como se les conoce, logran una sonoridad igualmente rica. En estas Rumbas los membranófonos son reemplazados por los cajones, de manera que cada Cajón interpreta más o menos lo que los tambores interpretarían.

Los primeros cajones machilebrados utilizados para tocar, se alejan un poco de los que se utilizan hoy en día, no por que sean de distinta composición, sino porque en la actualidad los cajones que se utilizan para tocar Rumba son más elaborados que los de antaño, los actuales rumberos preparan bien sus cajones, están bien ensamblados, cepillados y pulidos para darles mejor sonido, incluso existen ya maestros artesanos que se dedican a la construcción de cajones.

Además, el Cajón ha servido para burlar las prohibiciones muy pocas veces justificadas de las autoridades, de tocar tambores africanos, con lo que el Cajón ganó terreno, ya que las autoridades creían haber logrado extirpar los ritos negros, pero estos ritos sobrevivían ya que con el Cajón se continuaba manteniendo los mismos toques y tradiciones.

El Cajón es el burlador, es el mulato en trance de socarronería, transculturación y equidistancia social, entre la sangre negroide que le hierve al calor del tamborero y el decoro blanconazo que le impide captar los arrebatadores ritmos en los cueros desnudos de los tambores abuelos. Los ritmos salidos de las tablas de un cajón ya parecen de música cepillada por el

acero blanco; ya no son vibraciones de pieles sacrificadas. El cajón fue el instrumento mulato de la música bailotera y de la gente marginal. (Op Cit: Pág. 26)

Las Congas, cuando hablamos de congas, hablamos de un instrumento afrocubano, un tambor de la familia de los unimenbranófonos; pero también se aplica este vocablo, a un canto, a la música que se toca, baila o canta con ese percusivo y a las comparsas que usan tales instrumentos. Una conga quiere decir “un tambor de los que se usa para tocar conga” o la música de marcha o de baile así denominada.

Kunga entre los bantúes significa ombligo, lo cual bien puede relacionarse con ciertos bailes congos, como ocurre con las voces, también bantúes samba y Kumba, que asimismo significan ombligo; pues la ombligada, el vacunao y el botao son pasos típicos de algunos bailes afriodes de carácter erótico. (Op Cit: Pág. 5)

El ritmo de conga primitivo, tuvo sólo dos tambores. Actualmente a los dos originarios se le adiciona un tercero, que suele designarse con el nombre de “Quinto”. Este vocablo tanto vale decir (de sonido agudo). Es el que requinta o solea, como se dice en Cuba del que canta muy finito o agudo. Con la incorporación del tambor Quinto, lo que se ha logrado es una aproximación a los esquemas rítmicos de los populares y característicos tríos instrumentales africanos de los Batá, los Bembes, la Yuca, etc.

La voz conga es de introducción relativamente moderna en Cuba. Se supone que de a finales del siglo XIX, ya en las generaciones criollas y también en las mulatas. Las generaciones esclavas decían en lengua (tocar o bailar tambor), y para ellas nkunga era todo, canto, baile, música. Sus descendientes,

en vez de decir (vamos a cantar y bailar en congo), castellanizaron la voz africana con una nueva y fácil terminación y dijeron (vamos a la conga) por (vamos a nkunga), que era igual.

En Cuba, se le llama Conga, a un tambor de forma abarrilada, construido a partir de duelas (tablas) ensambladas, sujetas con anillas de hierro, y que el cuero o membrana es tensada con tensadores o afinadores de metal.

En rigor los tambores de la conga trataron de remedar los toques de los dos tambores utilizados para tocar Makuta; pero cuando, al abolirse la esclavitud, en la capital se prohibieron o cayeron en desuso los viejos tambores que recordaban los días de África y de la trata de bozales, fueron sustituidos por los tambores hechos de largos barriletes y, después por semejantes, hechos de duelas o listones y admitidos para servir de tambores. Los toneleros y bataaeros de los barrios de Jesús María y de Carraguao y de Pueblo Nuevo fueron sus autores, estimulados probablemente, al cesar la esclavitud en Cuba, por el anhelo de conservar los ritmos, cantos y bailes del Congo que les eran tan queridos y evocadores, burlando a la vez las prohibiciones de las autoridades coloniales, que no permitían el toque de los tambores africanos. Con el invento del tipo de tambor abarrilado, hecho de duelas sujetas con flejas de hierro, la criollada podía rememorar libremente las tradiciones ancestrales y evocar a los dioses, pues ya no se tocaba tambor africano sino tambor criollo. Podemos decir entonces, que las congas son un instrumento netamente criollo, y no africano, pues el tipo de tambor conocido como Conga, no es el mismo tambor traído desde África, sino que es una adaptación de él por los criollos cubanos.

En Cuba, se conoce también a las congas, con el nombre de Tumbadoras. Probablemente por la similitud que presenta este instrumento, con el de las Tumbas Francesas, tambor membranófono, de forma abarrilada

introducido en Cuba por las migraciones de origen haitiano, a finales del siglo XVIII. Además el vocablo tumba, significa en varios pueblos africanos, tambor. Las voces Rumba, tumba, zumba, todas tienen un sentido libidinoso.

En la Rumba, los tambores conocidos con el nombre de Congas, son los que se utilizan para dar ritmo, a las tres variantes de Rumba. Al igual que en la Conga, en la Rumba generalmente se utilizan tres tambores conocidos como, "*Salidor*" o Tumbadora (tambor de registro grave), "Tres dos" o conga (tambor de registro medio), y el "Quinto" (tambor de registro agudo). Al trío de tambores popularmente también se les llama Congas.

El lenguaje que van desarrollando los tambores en la Rumba, es muy complejo, mientras el "Salidor", que lleva ese nombre talvez por que se utiliza para dar la salida a la Rumba, desarrolla una constante conversación, que va variando según la sección del tema, con el "Tres dos" (tambor medio). El Quinto desarrolla lentamente frases o como se dice en el lenguaje rumbero, "golpes sueltos", que alterna con la voz del solista, y que poco a poco van ganando en complejidad y figuración. Hay un movimiento que realizan los tambores, el "Tres dos" y el "Salidor", que se conoce como "Guarapachangueo", este movimiento se realiza para realzar la Rumba, los tambores acompañados del Cajón, varían su marcha para levantar la Rumba y llevarla hasta el momento de clímax. Se dice también que este movimiento surgió de la adaptación de los toques, para eliminar un tambor y así poder tocar Rumba con solo un Cajón y una Conga.

Según hemos investigado, generalmente en los ritmos utilizados para la música de carácter religioso se utiliza para la improvisación, los tambores de registro grave, es el caso de los tambores Batá y otros tambores, en donde el tambor de registro más grave es el que va soleando o floreando. Pero en la Rumba, y otros ritmos de carácter profano, es por el contrario, los tambores de

registro más agudo son los que van improvisando o soleando. El lenguaje del Quinto para nuestro entender, es el más complejo de los tres tambores, consideramos que es el "Quinteador" el tamborero con mayor habilidad, para llegar a tocar Quinto, hay que saber tocar primero los otros tambores, y comprender el lenguaje de la Rumba a cabalidad. Es importante también, que el "Quinteador", respire o haga silencios en gran parte de la Rumba, para así dejar espacio a los otros tambores y al cantante, como en una conversación hay que escuchar o guardar silencio para poder dialogar.

IV. Temáticas.

La Rumba, siempre ha venido a expresar lo más profundo del sentir del negro criollo cubano, desde su religiosidad, la cotidianeidad, el valor por sus raíces, la belleza de su patria, el amor, el desencuentro, homenajear a los grandes rumberos, la defensa de su tan amada Rumba, sus comidas, sus personajes populares, la fuerza de la naturaleza, sus instrumentos, etc. Es en este capítulo en donde analizaremos las temáticas involucradas dentro de la Rumba, las cuales vienen a expresar el sentir de este sector social oprimido por las clases dominantes, tomando en cuenta que es en el canto, donde más encontramos la presencia de la influencia hispana en la música de Rumba. En el canto de la Rumba podemos reconocer muchas de las diferentes influencias del canto español, algunas de ellas son, romances, segundillas, peteneras, jotas, soleares, malagueñas, isas, folías, cancioncillas religiosas, etc. De estos géneros podemos concluir, que en el largo proceso de transculturación vivido por la sociedad cubana, en la música al igual que otras disciplinas, se ha nutrido del rico legado musical traído desde España, pero que junto con ello, ha desarrollado su propio lenguaje, el lenguaje de lo criollo, o sea que el canto en la

Rumba no es una copia del canto español, sino que tomo de el elementos que desarrolló como un lenguaje propio.

En la introducción de la Rumba, existen lo que hemos mencionado como dianas o lalaleos, que es un fragmento melódico cantado, que ejecuta el solista a modo de establecer la tonalidad, además de avisar que se da por comenzada la improvisación. Estos fragmentos cantados recuerda según hemos investigado, a los antiguos lloaos o jipíos de algunos cantos del antiguo jondo español.

La estructura de la Rumba en relación al canto es variada, hemos mencionado la décima o decimár como forma poética en el canto, pero no siempre se utiliza esta forma, hemos encontrado diversas formas en los textos de Rumbas que hemos analizado. La prosa es una de ellas, al igual que la rima, o los versos y versos sueltos.

Definitivamente, podemos encontrar diversas estructuras o formas de cantar una Rumba, sin mencionar que cada cantante tiene su estilo propio, lo cual se hace notar sobre todo en los pregones o improvisaciones, donde muestran toda su habilidad. Muchas veces los cantantes solistas improvisan según lo que este ocurriendo en el momento, o toman las frases anteriormente expuestas por otro cantante para tomarse de ellas y desarrollar un nuevo pregón.

Hemos mencionado la variedad de formas que puede tener una Rumba, el verso es una de las formas utilizadas por los compositores de Rumba, el ritmo particular de esta forma se hace notar en la siguiente Rumba, donde la rima forma parte estructural de la composición.

Madre no llores.

Compositor: desconocido

Estilo: Guaguancó

Grabación: Los muñequitos de matanzas, "Rumba abierta"

A los diez años de edad	Madre no llores
Con el alma dolorida	Guarda tus lágrimas
Yo pude saber de mi vida	Para mañana cuando me sorprenda
Parte de la realidad	La muerte
Y cuando en la soledad	Sabes por que, escúchame madre
El corazón me oprimía	La vida siempre igual
Yo vi a mi madre que sufría	No tuvo compasión de mi
Y en sus piernas me senté	Y me pasa largo rato
Y entonces le pregunte	Contemplando tu retrato
¿Por qué tú lloras madre mía?	Para poderte besar.

Coro: Madre no llores, guarda tus lágrimas. *Cancionero rumbero.2002. pag21.*

En esta Rumba, de tipo Guaguancó, podemos observar y reconocer que la rima entre los versos esta presente sobre todo en la primera estrofa, donde el primer verso rima con el cuarto y el quinto, el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo, el octavo con el noveno, y el último verso con el sexto y séptimo, remata la estrofa. Aquí se cumple la estructura de una décima, o sea, ABBAACCDDC, además la forma octosilabica, o sea de ocho silabas también esta presente. A diferencia de la segunda estrofa en donde los versos son más libres o sueltos y no encontramos la misma forma que en la primera estrofa. En este Guaguancó podemos reconocer que la temática se basa en describir la grandeza de la madre, en homenajearla, no hacerla sufrir, "*madre no llores guarda tus lagrimas*". La cotidianeidad, también forma parte fundamental de las temáticas en la Rumba, podemos observar diferentes Rumbas donde describen, las comidas, los personajes populares, etc.

Allá viene el Yerbero.

Compositor: José del pilar Suárez

Estilo: guaguancó

Grabación: Ernesto Gatel y Pedro Lugo, "Rapsodia Rumbera".

Coro: aña ña ña, aña aña aña ect.

Les cantaremos

Allá viene, allá viene, allá viene

Coro: Allá viene

La yerba luisa, el toronjil y la verbena

Coro: yerbero... yerbero... yerbero

Palo malambo, raíz de libra

Abre camino, rompesaragüey

Palo modulo, raíz de palma

Si usted quiere yerba fresca

Busque este vendedor

Coro:

Allá viene maína, allá viene el yerbero

Coro: yerbero... yerbero... yerbero.

Allá, allá, allá.

Por cuatro caminos, señores

Por la calle matadero

Yo conozco un yerbero

Que vende el abre camino.

También vende verdolaga,

Palo yaya, vencedor (bis)

Coro:

Ya llevo, ya llevo el yerbero.

Coro:

Ya se va, ya se va el yerbero.

(Cancionero rumbero: 2002. Pág. 3)

En este Guaguancó, reconocemos al personaje popular, al Yerbero y su pregonar, como en muchas Rumbas, se homenajea a estos personajes típicos de la cultura popular. En esta Rumba no encontramos las formas tradicionales de rimas y versos, lo que encontramos es más bien una adaptación de un pregonar, al canto de una Rumba. No está presente como en el ejemplo anterior, la décima, ni los octosílabos. Además, en este ejemplo queda de manifiesto la presencia de más de un coro, que es algo que se acostumbra en las Rumbas, la alternancia de coro y pregón, y son estos pregones los que anuncian el cambio de coro, generalmente con una frase relacionada con el texto del coro.

La Columbia como hemos dicho, se caracteriza por tener gran cantidad de palabras en lenguaje Palero, Abakuá, Yorubá, en sus temáticas, además de que en ocasiones presenta marcadas diferencias en la forma poética.

Amo esta isla.

Compositor: Pablo Milanes

Estilo: Columbia

Grabación: Clave y Guaguancó, "song and dances".

Biorororó, agüe maye
Güiro, andia, andia, andia
Borororó, ¡coro!
No me hablen del continente
Que ya se han abarrotado
(Bis)
Usted mira a todos lados
Y lo ve lleno de gentes
No es que tanto me moleste
Pero pocos son de allí
Se fueron de allá, de aquí
Y hoy arrastran esa pena
De sentirse entre cadenas
Y eso no me pasa a mí

Coro:

Ahhh

Coro:

Amo esta isla, soy del caribe.

Coro:

Amo esta isla, soy del caribe
Jamás podré pisar tierra firme
Porque me inhibe

coro:

Amo esta isla soy del caribe
Jamás podré pisar tierra firme
porque me inhibe

el que nació en el caribe
goza de una facultad (bis)

al sentir su libertad
se identifica y la vive
al dejar la que inhibe
por su mar, por su palmera
una eterna primavera

Un sol que quema su piel
Va sintiendo que no es el
Y pierde hasta su bandera.

(Cancionero rumbero, 2002: Pág. 4)

En esta Rumba Columbia, observamos la presencia de palabras en lengua, seguido del desarrollo de la temática, que en este caso habla de la grandeza de la isla, del orgullo por ser caribeño. Aquí también está presente la décima en las dos estrofas mayores, la presencia del octosílabo al igual que en otros ejemplos, con una combinación de versos libres y coros.

En el Yambú como hemos dicho la forma es muy similar a la del Guaguancó, por ser una variante que antecede al Guaguancó. Además por el hecho de ser interpretada en un pulso más lento, le da mayor espacio y libertad al cantante para pregonar y desarrollar sus ideas.

El Tonelero.

Compositor: Florencio Calle

Estilo. Yambú

Grabación: Los Muñequitos de Matanzas, "Rumba Caliente".

Tonelero...tonelero...tonelero

Señora, ¡yo soy el tonelero!

Sobre las tres de la tarde

Sobre las tres de la tarde

Por la puerta de mi casa

Se oye un bonito pregonar

Muy cadencioso y bullanguero

Pues se trata de un señor

Pues se trata de un señor

El dice que es tonelero

Y que compone batea

Que las componen que no se salen

Y que le cobra cuatro reales

Y que le cobra cuatro reales.

Tonelero... tonelero...tonelero

Señora, ¡yo soy el tonelero!

Coro: ¡Yo compongo batea!

Esta Rumba expresa al igual que otros ejemplos, el personaje popular, "El Tonelero", y cuenta la historia de éste. No está presente como en otros ejemplos la forma de la décima, ni las rimas entre los versos, es más bien una descripción del trabajo del personaje popular, descrita en forma de versos libres o sueltos.

Sin duda las temáticas de la Rumba, que expresan lo más significativo de la cultura popular cubana, sumado a la gran fuerza poética que contiene este género, lo convierten en un género meritorio de observar.

V. Conclusiones.

Debemos precisar que la observación y análisis del fenómeno de la Rumba, desde la distancia, sin haber presenciado físicamente en Cuba el fenómeno, es la primera limitación que reconocemos para el desarrollo de esta investigación. Creemos que para entender con total claridad y lucidez el fenómeno de la Rumba, es necesario presenciar, participar, vivir la Rumba en el lugar donde se gesta. Es por esto que esta tesis es solo *"Un acercamiento"*, y busca transformarse en un primer contacto con el género para aquellos que desean aproximarse a la comprensión y práctica de la Rumba.

Hemos tomado una posición más bien descriptiva al analizar la historia de Cuba, ya que no contamos con la pericia, ni la experiencia suficiente como para analizar o comentar en profundidad este tema.

Creemos que el fenómeno de la transculturación, está presente en toda la historia de Cuba, y por lo tanto en la Rumba, por ser una expresión pura de la sociedad mestizada cubana, una expresión criolla, mulata, influenciada y marcada tanto por la inmensa fuerza de la africanía, como por la hispanidad dominante en Cuba.

Los antecedentes históricos de Cuba nos muestran que desde lo más temprano de su historia, las grandes migraciones tanto de europeos como de africanos, marcaron el acontecer de la isla y sus habitantes, es por esto que no concebimos la observación de la Rumba como algo netamente africano, o netamente español. Por el contrario entendemos que la Rumba es fruto de la transculturación, y que los elementos de ambas culturas están presentes en las manifestaciones de la Rumba, grabados a sangre y fuego en lo más profundo de esta expresión.

Entendemos que la Rumba al igual que otras músicas en nuestro continente, expresa un sentir social, encarna todo aquello que identifica a su pueblo, lo popular, lo cotidiano. En Cuba, al igual que sucede con las músicas en el resto de los países del continente, esta expresión se ha transformado en una tradición de lo popular, expresa y representa a cabalidad la cubanía, la expresión de lo criollo, de lo mestizo, por lo tanto la gente se refleja en ella y reconoce en sus manifestaciones lo más profundo de su sentir.

El afrocubano, constituido como la nueva unidad cultural, es quien da vida a las nuevas expresiones populares, es decir la Rumba como expresión de lo popular, tuvo como principal protagonista a la población afrocubana, al mestizo, al criollo, y fueron estos los que hasta nuestros días continúan con esta tradición popular.

Observamos que la transculturación está presente también, en los orígenes de los instrumentos, observamos que los instrumentos que intervienen en la Rumba, no comparten los mismos orígenes si no más bien, son en algunos casos adaptaciones de los instrumentos introducidos por los africanos, convirtiéndolos en instrumentos Afroamericanos, y en otros casos conviven los instrumentos africanos con instrumentos cubanos como es el caso de la Clave.

Es en el canto de la Rumba tal vez donde se reconoce realmente el aporte español, las formas poéticas, las temáticas y todo lo que respecta al canto es claramente aporte del hombre blanco. Es aquí donde este se funde con los elementos africanos, con los tambores, con su fuerza, donde reconocemos la gran mezcla de orígenes y confirmamos que este género es fruto de esta mezcla, es fruto de la transculturación.

La Rumba, para muchos de nosotros, es más que sólo un género musical, es una expresión de la espontaneidad, de la improvisación, esto tal vez sea uno de los factores que más cautivan a los músicos "rumberos", además de la cualidad de compartir, de este espíritu comunitario que posee la Rumba, que convoca y reúne a la comunidad, a los amigos en torno a la música, la danza, la poesía, y que hace de esta música un elemento social. No podemos observar el fenómeno de la Rumba sin tener en cuenta, que la Rumba tiene que ser analizada también desde un punto de vista social, la sociedad popular cubana y la Rumba son hijas del mismo proceso, fruto de las mismas vivencias.

En Chile, el camino que ha seguido la Rumba no ha sido fácil, tal vez por las extensas distancias geográficas, o tal vez porque para nuestros blancos oídos no ha sido fácil incorporar y aceptar esta música que nos suena a africana por todos lados. A pesar de esto, en la actualidad algunos músicos chilenos han comenzado hace algún tiempo, a surcar el largo camino que hay que recorrer para comprender e interpretar la Rumba. , y a desarrollar en Chile este lenguaje, para difundirlo y cultivarlo.

Desde el punto de vista personal, creo que el aporte que ha hecho la Rumba a la música cubana y en general a la música del mundo ha sido muy importante, la Rumba con su complejo lenguaje a aportado a muchos estilos sus conceptos, sobre todo en el terreno de la improvisación, observamos como otros estilos e instrumentos han tomado de la Rumba su lenguaje sincopado, su riqueza rítmica y han hecho de ellos este lenguaje único.

VI. Bibliografía.

- "Cancionero Rumbero"*. Discográfica de la música Afrocubana, 2002.
- León Pérez, Argeliers. *"Del canto y el tiempo"*, Cuba: editorial Pueblo y Educación, 1981.
- Moreno Fragnals, Manuel. *África en América Latina: "El mundo en América Latina"*, 3ª. Edición: Editorial siglo XXI.
- Ortiz, Fernando. *Los instrumentos de la música Afrocubana. "El Acheré y los Chekeré"*, Cuba: editorial letras cubanas, 1995.
- Ortiz Fernando. *"Africanía de la Música Folclórica de Cuba"*, Cuba: editorial universitaria, 1965.
- Ortiz, Fernando. *Los instrumentos de la música afrocubana. "El catá, el cajón"*, Cuba: editorial letras cubanas, 1995.
- Ortiz, Fernando. *Los instrumentos de la música afrocubana. "Las congas"*, Cuba: editorial letras cubanas, 1995.
- Ortiz, Fernando. *Los instrumento de la música afrocubana. "La clave"*, Cuba: editorial letras cubanas, 1995.
- Pérez de la Riva, Juan. *"Desaparición de la población indígena cubana."*Cuba: revista Universidad de la Habana 1972.
- Torres Cuevas, Eduardo. *Historia de Cuba: "Formación y liberación de la Nación"*, Cuba: editorial pueblo y educación, 2001.

Webliografía

- Martínez Rodríguez, Raúl. *"La Rumba"*, en www.lajiribilla.cu.

Discografía recomendada.

- Conjunto Clave y Guaguancó. "*Déjala en la puntita*". 1996. Tiptoe Tip 8888292.
- Conjunto Clave y Guaguancó. "*Noche de la Rumba*". 2000. Tumi cd 085.
- Conjunto Clave y Guaguancó. "*Songs and Dances*". 1994. Xenophile glcd 4023.
- Conjunto Folclórico Nacional de Cuba. "*Conjunto Folclórico Nacional*". 1989. Areito/EGREM LD 3564.
- Coro Folclórico Cubano. "*En un Solar de la Habana*". 2001. EGREM CD 0424.
- Conjunto Guaguancó Matancero. "*Papín y sus Rumberos*". 1993. Antilla CD-565.
- Papín y Otros. "*Guaguancó vol. 2*". 1993. Antilla CD-595.
- Cutumba. "*Ballet Folclórico*". 1997. EGREM CD 0256.
- Embales Carlos. "*Rumbero Mayor*". 1992. EGREM CD 0020.
- Embales Carlos. "*Todavía me Queda Voz*". 1988. EGREM LP LD 4297.
- Grupo Afro-Cubano de Alberto Zayas. "*El Melodioso*". 2001. Tumbao TCD 708.
- Güines Tata. "*Aniversario*". 1996. EGREM CD0156.
- Los Muñequitos de Matanzas. "*Cantar Maravilloso*". 1990. GlobeStyle CDORB 053.
- Los Muñequitos de Matanzas. "*Congo Yambumba*". 1989. Qbadisc QB 9014.
- Los Muñequitos de Matanzas. "*Guaguancó matancero*". 2001. Tumbao TCD 707.
- Los Muñequitos de Matanzas. "*Live in New York*". 1998. Qbadisc CD 9026.
- Los Muñequitos de Matanzas. "*Rumba Abierta*". 1999. WS Latino WSCD 4205.
- Los Muñequitos de Matanzas. "*Rumba Caliente 88/77*". 1992. Qbadisc 9005.
- Los Muñequitos de Matanzas. "*Tambor de Fuego*". 2007. BIS MUSIC CD296.
- Los Muñequitos de Matanzas. "*Vacunao*". 1995. Qbadisc 9017.
- Pancho Quinto. "*En el Solar la cueva el Humo*". 1997. Round World Music RWCD 9704.
- Pancho Quinto. "*Rumba sin Fronteras*". 2003. Riverboat.
- Los Papines. "*Encuentro de Tambores*". 1997. Oré Cuma Discos 1996001.
- Los Papines. "*Homenaje a mis colegas*". 1989. Vitral VCD 4105.

- Los Papines. "*Tambores cubanos*". 1995. Barbaro B239.
- Los Rumberos de Cuba. "*Habana de mi corazón*". 2004. EGREM CD-0858.
- Los Rumberos de Cuba. "*Donde andabas tú, ecerékó*". EGREM CD-0600.
- Pello El Afrokan. "*Un sabor que canta*". 1989. Vitral VCD 4122.
- Ríos, Orlando "Puntilla". "*Spirit Rhythms*". 1996. Latitudes 50603.
- Rodríguez Arsénio. "*Los 24 Éxitos de Arsénico Rodríguez*". 1968. Ansonia HGCD-1337.
- Santa Maria Mongo. "*Mi guaguancó*". 1958. Prestige 24018-2.
- Valdés Merceditas y Grupo Yoruba Andabo". "*Ache IV*". 1995. EGREM CD0160.
- Yoruba Andabo. "*Del Yoruba al Sorí*". 1998. Universal Music MU-751.
- Yoruba Andabo. "*El Callejón de los Rumberos*". 1997. Agave Music 203.

Varios Artistas/Compilados.

- Rapsodia Rumbera. 1995. EGREM CD0121.
- Real Rumba From Cuba. 1994. Corason COCD 110.
- La Rumba de Cuba. 1995. Milan Latino 73138-35743-2.
- La Rumba Soy Yo. 2001. Bis Music CD 193.

