

Complejo danzario musical de las comunidades haitianas en la región oriental de Cuba

por Daniel Mirabeau



Comunidad haitiana de Camagüey, años 2010 © Y. Garcia Garcia

SUMARIO

Prólogo	p. 3
1. De la inmigración de los colonos del Santo Domingo francés	p. 5
1.1 Nacimiento de nuevos generos culturales, relacionado con el exilio en Cuba de los colonos del Santo Domingo francés	p. 5
La tumba francesa La tahona	
1.2 Los bailes de salón y las danzas sociales procedentes del Santo Domingo francés	p. 12
El salón europeo y las contradanzas criollas El polka El <i>lété</i> El <i>minuet</i> El vals El <i>eliansé</i>	
1.3 Otras danzas sociales y de baile mas recientes, e integradas al siglo XX	p. 20
El merengué Influencia estadounidense, el <i>foltró</i> Los bailes de pajera, sofisticación y romanticismo, la habanera y el bolero El <i>rasíñé</i> y las peleas de cabaretes	
2. Los aportes de tradición africana procedente de Haití	p. 27
2.1 Músicas, bailes procesionales y carnavalescos	p. 27
El <i>gagá</i> , una manifestación cultural completa La <i>kanekela</i> Los viajes caribeños del <i>cunyai</i>	
2.2 Músicas y bailes recreativas	p. 38
El <i>masún</i> El <i>masún pilé</i> El <i>djouba matinik</i>	
2.3 Bailes y música religiosa de raices haitiano-africana	p. 41
El vodú, una religión que genera fantasmas mortíferos Tradiciones criollas y sincretismo católico Los <i>radá</i> , panteón y música principal del vodú cubano <i>Yanvalú</i> <i>Daomé</i> <i>Maisepol</i> Espíritus fuertes y calientes del <i>petró</i> Los <i>guédé</i> , del erotismo al cementerio Celebrar a los ancestros y las conmemoraciones históricas, los <i>ibo</i> . La <i>Afrik Ginen</i> y los <i>congo</i> Forjar y batallar, los <i>nago</i> Hojas y aguas dulces, los <i>simbi</i>	
Bibliografía	p. 67
Selección discogrgrafica	p. 70
Agradecimientos	p. 70



Braceros haitianos cortando la caña, años 20, D.R

Prólogo

Dos siglos de inmigración haitiana se señalaron Cuba, en particular el Sur de la isla, en las regiones de Oriente, Las Tunas y Camagüey. La cultura haitiana conoce un desarrollo particular en el territorio cubano, mestizándose con las tradiciones vernáculas del país.

Según su nivel social y su color de piel, los recién llegados de Haití no desarrollan los mismos usos y costumbres. Nos interesaremos aquí por las músicas y los bailes haitianos y a sus particularidades de evolución en Cuba. Dos grandes familias más o menos distintas se libran:

- Las de raíz francesa: antiguos terratenientes cazados por Haití a la revolución u originario de Santo Domingo¹
- Las de raíz africana: antiguos esclavos y libres, venidos a Cuba con sus dueños (a principio del siglo XIX), o familias de los inmigrados haitianos de la primera mitad del siglo XX venidos como mano de obra agrícola (corta de caña).

La lengua hablada por los primeros inmigrados haitianos es el criollo, muy similar al usado en el resto de las Antillas francesas. Con tiempo, considerablemente se transformó, dando origen a un criollo cubano², mezcla de francés, castellano y dialectos africanos. Esta adaptación se produjo conjuntamente con la aminoración progresiva de su utilización como lengua viva del diario.

Actualmente, grande número de haitianos no hablan más el criollo, sino lo reproducen fonéticamente a través de los cantos tradicionales, cuentos o frases litúrgicas del vodú³.

1 Haití y Santo Domingo se reparten la isla antiguamente nombrada Hispañola. La colonia francesa de "Saint-Domingue", que antecede Haïti, conoce la primera abolición de la esclavitud del Caribe en 1793 (generalizada en los territorios de la republica francesa en 1794, abolición negada por Napoleon Bonaparte : 1802), la situación revolucionaria finalizando con la independencia en 1804.

2 O : *patuá*. El uso de esta palabra cayó en desuso, considerado hoy por muchos emisores criollos como discriminatorio.

3 "El criollo de aquí es cruzado por español, la ortodoxia del lenguaje se pierde" (testimonio de Alexis

Para todos los cantos citados en este artículo, usted encontrará tres entradas: criollo cubano, criollo haitiano, y francés.

- La versión en criollo cubano respeta el texto y sintetiza el grafismo que utilizan mis fuentes en Cuba. A menudo no respeta los marcadores de una estructuración gramatical, devolviendo a veces los textos incomprensibles para un hablante del criollo.

- La versión en criollo haitiano es un aproximación del grafismo contemporáneo del criollo haitiano (según la reforma ortográfica y la ley haitiana del 28/09/79).

- La versión francesa es una traducción del criollo haitiano hacia francés

Respecto al significado de las letras de canciones que seguirán, hay frecuentemente una sedimentación con los niveles posibles de lectura. La evolución del criollo en medio de una población hispanohablante provocó a veces una reescritura de las letras, donde aparece un nuevo significado. Excepto las consecuencias de este creolización lingüística, los cantos haitianos originales comprenden frecuentemente una estructura en abismo del significado. El caso de numerosas homofonías pueden ser percibidas como juegos de palabras. Podemos entonces encontrar otros niveles de lectura más allá del sentido trivial, por la referencia a un acontecimiento histórico o a un sentido religioso por ejemplo.



"Bamboula, danza en una colonia francesa de America", oleo sobre lienzo (1836) por Louis Gamain (1803-1871) – Museo historico de La Rochelle (Francia). Agradecimientos a Vincent *Vicente* Guillon.

1. De la inmigración de los colonos del Santo Domingo francés

1.1 Nacimiento de nuevos generos culturales, relacionado con el exilio en Cuba de los colonos del Santo Domingo francés

La tumba francesa

Alarcón, de la Casa del Caribe). Véase: http://www.ritmacuba.com/Interview-A_Alarcon-par-D_Mirabeau.pdf

La tumba francesa es un género de música y de baile nacido en Cuba. Hacia 1800, algunos de los antiguos esclavos de la isla del Santo Domingo siguen a sus dueños franceses que principalmente se instalan en la parte oriental de Cuba, evitando las confusiones vinculadas a la revolución haitiana⁴. En las *sosyété*, los criollos se reunían, entre otras cosas para jugar y bailar. Por mimetismo o para burlarse de sus dueños, reproducían a su modo los bailes de salón de la burguesía europea.

En el momento de las fiestas organizadas por las sociedades, la elegancia vestimentaria era admisible (tejidos de precios, mantones, pañuelos de seda, camisas a buche). Un barniz de cultura europea permitía a las sociedades de tumba francesa gozar de la benevolencia del poder colonial, a contrario de la actitud de ellos con los *cabildos de nación*⁵ reivindicando su negritud. Ciertos miembros de la burguesía cubana no desdeñaba intentar un mason, la más europea de los bailes. Sobre las raíces africanas de la tumba francesa y de sus signos visibles, habrá mucho menos atragantamiento, hasta ver medidas coercitivas. La mayoría de los miembros de las sociedades era unas domésticas de los colonos franceses⁶ de la isla de Santo Domingo, así como esclavos criollos procedente del mercado negro. Otros esclavos de plantaciones venidos de África, mayoritariamente de origen congo, añadieron ellos particularidades culturales en estas fiestas de los franceses. Es con la decadencia de las plantaciones francesas que van a desarrollarse estas sociedades, que se acercan e integran los centros urbanos. La *sosyété* es organizada jerárquicamente sobre el modelo de los cabildos, con denominaciones que hacen referencia a la monarquía española o a la República.



Gilberto Hernández Quiala jouant le *frenté* sur le tambour *premié* face au danseur, tumba francesa La Caridad (Santiago de Cuba), années '90 © D. Chatelain

4 Los antiguos terratenientes de Haití también se instalan en los Estados Unidos: en los actuales Florida, Nueva Orleans y Luisiana donde son ya presentes comunidades francesas.

5 Reagrupaban por etnias a los diferentes esclavos venidos de África. Esta reagrupación étnica impuesta por las autoridades era una de las condiciones de su legalidad. Estos cabildos de nación tenían objetivos litúrgicos, sociales y culturales.

6 Llamaban "francés" (o *fransé*) toda persona inmigrada procedente de la isla de Santo Domingo, cualquier sea su color de piel o su estatuto social. Los esclavos y libertos llevaban el apellido francés de su antiguo dueño.

Por ejemplo, se encuentran una reina⁷, un presidente, bajo las órdenes de las cuales se atarea un mayor de plaza que organiza el baile de un ejército de vasallos.

Aunque las sociedades de tumba francesa fueron presentes sobre todo el territorio cubano (incluido en La Habana), no quedan de allí más tres en actividad: una en Santiago de Cuba (La Caridad de Oriente⁸), una otra en Guantánamo (La Pompadúr) y la última (Bejuco) es ubicada en el monte (provincia de Holguín).

Mason, yuba (babúl), cobrero, frenté, batiré (variante muy veloz del *mason*) son las músicas que son ejecutadas actualmente en el momento de los eventos de *tumba francesa*.

La organización musical y los instrumentos son los siguientes:

- cantante solista (*composé*) y un coro que le responde. Esta repuesta sigue al idéntico el texto que fue cantado por el *composé*. A veces, el corta la letra para, hacer repetir solo un pedazo del texto entero. Las letras están en criollo, según la antigüedad del texto y el conocimiento de la lengua por el *composé*. Muchas palabras en español son integradas en el texto, a veces párrafos enteros, o la canción en su integridad.



Tocadores de *chachá*, tumba francesa La Pompadour (Guantánamo), 2011 © Daniel Mirabeau

- *Chachá* o *maruga* : Cencerros en forma de sonajero metálico adornadas de cintas de tejido, agitadas generalmente por el *composé*. No está considerado como un instrumento de música sino más como un accesorio; su uso no determina figura rítmica particular.

- *Catá* : idiofono voluminoso, echo de un tronco vaciado y percutido por dos palos, formando parte de " los tambores de madera". El tocador de *catá* es nombrado *catayé*.

⁷ El uso del rey hoy desapareció.

⁸ Clasificada al patrimonio mundial cultural inmaterial por la UNESCO desde el 2003.



Emiliano Castillo Guzman *Chichí*, tocando el *catá*, tumba francesa La Pompadour (Guantánamo), 2011 © Daniel Mirabeau

- *Tambuché* o tambora : tambor a dos membranas análogo a un bombo, pero de más pequeña talla. El sistema de atadero del cuero se hace actualmente con la ayuda de un flejado y con la ayuda de tirantes metálicos. Se toca con un palito de un lado y a mano desnuda del otro. Actualmente, el *tambuché* únicamente se juega en las secuencias del *masón* y el *batiré*.



Orlando Matos Fernandez al *tambuché*, tumba francesa La Pompadour (Guantánamo), 2011 © Daniel Mirabeau

- *Tumbas* : tambores cilíndricos de fuerte diámetro a una sola membrana. El parche de cabra es tendida por cuñas de madera y un cordaje. Un hilo metálico traversa el cuero en su medio; sirve el de timbre y llena de ruido cada golpe. Los tambores son nombrados: *Premié* o *manmanié* (tambor solista que florea), *bula premié* y *bula secon* (acompañantes, ejecutando cada uno una figura rítmica lineal con pocas variaciones). Los tocadores son nombrados *tambuyé* y más precisamente, según su papel solista o acompañante: *mamanié* o *Bulayé*. En las tres sociedades actuales, la batería es de cuatro tambores en Guantánamo, tres en Santiago y dos en Bejuco.



Tambores y *catá*, tumba francesa La Caridad (Santiago de Cuba), 2018 © D. Chatelain

Un ejemplo de letra de *mason*, transmitido por Rafael Cisnero Lescay de Cutumba⁹:

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Societe Florindo Ay! Si mue tamugui muna mandeso la fronego	Sosyete Florindo Ay! Si mwen ta mou guid m'ou nan mande sò la frod nèg o
Societe la pleito la premie Calixto mue bambose Si mue tamugui una mandeso la fronego La fronego	Sosyete la prèt o la premie Kalisto mwen mambo_se Si mwen ta mou guid m'ou nan mande sò la frod nèg o La frod nèg o
Hay oquendo Maria la O10 oquendo Oquendo Maria la O Maria la O oquendo	Ay okenn dout Maria la O okenn dout Okenn dout Maria la O Maria la O okenn dout

9 Lo que cuenta este canto justifican una dirección fuerte y sin relajamiento en el seno de la sociedad recreativa y de ayuda mutua para evitar las derivas que hay que temer en un medio marcado por la pobreza.

10 La frase es de doble sentido. Así como para muchas canciones en criollo, hay un juego de palabra aquí entre un nombre propio y una situación. María de la O Soquendo era la dignataria mulata de una antigua comparsa de Santiago, El Cocoyé. Una zarzuela de Ernesto Lecuona lleva su nombre.

Castellano

Société Florindo

Ay!

Si te dirigía de manera más flexible

El fraude se desarrollaría

Sociedad, o mi prieta, la primera,

Calixto es mi mambo

Si te dirigía de manera más flexible

El fraude se desarrollaría

Aquí, del fraude habría

Ay sin ninguno dudo

Maria la O, ninguno dudo

Ninguno dudo , Maria la O

Maria la O, ninguno dudo



Tatuna y Santana Robles tocando el *catá* y el *tambouyé premié*, tumba francesa de Bejuco, años '70, D.R

La *tahona*

La *tahona* es al principio un estilo rural de desfile de la región de Oriente (alturas del Caney, Songo la Maya, Socorro, El Estribú). La *tahona* fue tocada por los trabajadores agrícolas originarios de la isla de Santo Domingo. A diferencia del *gagá* originario de Haití, la *tahona* es un género nacido Cuba.

Tahona es una palabra importada por los colonos españoles en el Caribe. Significa "molino" en árabe, referencia a la rueda de piedra de la máquina agraria de los ingenios. La máquina servía para depulpar los granos de café, o extraer el jugo de la caña de azúcar. La rueda fue arrastrada por bueyes o por los obreros de la plantación.

Los tocadores de *tahona* asociaron el nombre de esta rueda con su música. Pistas nos dejan pensar que el nacimiento de la *tahona* es vinculado a estos trabajadores de las fincas que laboraban por los franceses.

Aunque su prosperidad va a decaer a lo largo del siglo XIX, va a quedarse pequeños propietarios de

origen francés hasta la mitad del siglo XX (Daniel Chatelain¹¹ encontró al principio de los años '90 el último productor francés de café venido de una familia bearnesa)¹². En las últimas décadas del siglo XIX, el fin de las explotaciones agrícolas francesas van a hacer desplazarse los trabajadores de origen haitiano hacia las ciudades de Oriente. Ya al fin del siglo XVIII, las primeras sociedades se implantan en los centros urbanos. Era con el toque que van a llamar después *tahona* que los franceses van a integrar los mamarrachos (carnavales de la época colonial). En Guantánamo, el primer desfile de tumba francesa (el término de *tahona* todavía no existía) se efectúa durante el carnaval de 1884. En Santiago de Cuba y hasta los años '20, hubo varios períodos de interdicción de desfilas para todo grupo con tambores africanos o criollos, o la anulación pura y simple del carnaval (guerra de 1895, 1912 con la matanza de los miembros del partido de los Independientes de Color).



Tocadores de *tahona*, tumba francesa La Caridad (Santiago de Cuba) 1993 © Daniel Chatelain

Así como para otros estilos destinados al desfile (*carabalí*, *gagá*), existen dos tipos de ritmos y velocidad de ejecución:

- El paso de camino, de velocidad moderada, para ritmar la marcha. Se baila con gracia y reserva que recuerda las contradanzas europeas.
- El paso de tahona, de velocidad mas alta. Se ejecuta sin caminar.

Tres coreografías usan este ultimo ritmo :

- El *hechacorrál*, destinado a ir a capturar a la reina de la *tahona* competidor. Encontramos la misma idea en el *carabalí*¹³. El *hechacorrál* (hechar correr) consistía en coreografiar la captura de la reina del

11 Etnomusicólogo francés y editor de Ritmacuba

12 V. "Los cantos de tumba francesa, las diferentes facetas sensibles de una tradición comunitaria cubana" (D. Chatelain y D.Mirabeau), 2019, Ritmacuba

13 Género musical de desfile nacido de las procesiones de los cabildos de nación al principio del siglo XIX. No quedan más que dos grupos de desfile *carabalí* en Santiago de Cuba: Olugo e Isuama. V.: <http://www.ritmacuba.com/cabildos-comparsas-carabalis.html>

grupo adverso (el rapto de la reina). El grupo reconocido como el mejor, tenía la autorización para llevar la reina adversa en el foco de su grupo. Asimismo participaba varios días en las actividades domésticas hasta el fin de las fiestas carnavalescas¹⁴.

- Los bastones, baile que usa banderas y bastones para su logro.

- La cinta, qué se ejecute de velocidad moderada a rápido. Se trata de un baile alrededor de un mástil con cintas. El bailarín se debe de cruzar la cinta que tiene con los otros bailarines que vienen en frente de el.

Este baile llegó a Cuba por los franceses de Haití, lo llamaban *tressé-ruban*. Conocerá allí bastante fama al principio del siglo XX bajo la presidencia de Antoine Simon, después de haber conocido sus principios en Los Cayes. Encontramos el mismo tipo de baile con accesorio del mástil a cintas en varias regiones de Europa. Es probable que los colonos franceses lo importaron en el Caribe.

La *tahona* fue ejecutada en la calle durante los carnavales, desplazando el mástil de un sitio a otro. El último grupo que todavía lo efectúa con esta forma es La Caridad. Los Venet Danger que dirigen esta sociedad de tumba francesa tienen enlaces de familia con una *tahona* del Caney que fue declinando. Para mantener este estilo le han integrado al repertorio de su tumba francesa, incorporando este baile con cantos y ritmos de *mason*¹⁵. Las dos otras sociedades de tumba francesa (Bejuco y Guantánamo) no tocan la *tahona*, ni bailan la cinta.



Danza del *tressé-ruban*, tumba francesa La Caridad (Santiago de Cuba) años 2000 © B. Secchi

Los cantos de *tahona* generalmente hablan del cotidiano. El modo responsorial entre el solista y el coro es particular. En la mayoría de los cantos afrocubanos, el proceso es que el coro reproduce la frase propuesta por el solista. En la *tahona*, la repuesta del coro difiere de la frase de la solista, como en un diálogo. Los textos actuales están en español.

Algunas estrofas de *tahona*, transmitidas por Berta Armíñan de Cutumba (Santiago de Cuba):

En el barrio de Los Ramos
*Hay la gente que diran*¹⁶
Que los hijos de Andreita

14 Leer respecto al hechacorrall de *carabalí*: El cabildo Carabali Isuama, Nancy Perez, Editorial de Oriente, Santiago de Cuba, 1982.

15 V. cap. precedente, *tumba francesa*

16 En itálico, el texto del coro

No cesan de parrandear
Si alguno lo esta sufriendo
Trabajo le manda a dios
Yo soy dueña de Los Huecos
Y en Los Huecos mando yo

Instrumentos de *tahona*:

- *Tambora* : tambor de pequeño tamaño con dos membranas. Se toca a un lado con un palito y al otro en mano desnuda. Similar al *tambuché* o *tamborita* de la tumba francesa.
- *Bimba* : tambor a dos membranas de un tamaño más pequeño que la tambora, pero más profundo. Así como para la tambora, el parche es tendido alrededor de un flejado y con un sistema de tirantes metálicos. El nombre de *bimba* es utilizado por Caridad de Oriente. Esta manera de nombrar un instrumento por una onomatopeya es similar a otras tradiciones (ver más lejos el tambor *leguedé* de la batería *radá*) y procede de un fonetismo del ritmo de base correspondiente al instrumento
- *Tambores* : dos tambores cilindricos de pequeño tamaño, con una sola membrana , llamados fondo (o *quija*), repicador (o quinto) tocados directamente con las manos. El parche de cabra es tendida alrededor de un flejado en cuerda y con piquetes. Los términos fondo y repicador son usuales y designan las funciones de acompañamiento o de improvisación de los tambores en grande número de músicas cubanas.
- *Chachás* : cencerros en forma de sonajeros, agitados generalmente por a cantante solista o por los dignatarios de la *tahona*.



Baile de esclavos, atribuido a Augustin Brunias, oleo sobre lienzo, siglo XIX, Museo de Aquitaine, Bordeaux

1.2 Los bailes de salón, y los bailes sociales originarios del Santo Domingo francés

El salón europeo y las contradanzas criollas

Antes de hacer las horas ricas de los salones cubanos del siglo XIX y al principio del XX, las contradanzas son originalmente unos bailes campesinos que vienen de Inglaterra (*country dance*). Éstos fueron tan populares en Europa que integraron el corte francés, más acostumbrado al *passepied* y a la gavota, desde los finales del siglo XVII. Entre los bailes de franceses de Santo Domingo, encontrábamos el *minué*, el *vals*, la *mazurka* y la polka. Las coreografías comprendían

bailes de pareja, rondas, o bailes en línea, hombres y hacerse frente mujeres.

La burguesía cubana, muy aficionada a las artes francés, se adoptó bien rápido estos nuevos pasos distinguidos. Hasta antes del derrumbamiento de franceses de Santo Domingo, las contradanzas francesas son ya tocadas y bailadas en Cuba. Por supuesto, en los salones de España, se bailaban las contradanzas francesas al fin del siglo XVIII. Les tardaban en atravesar el Atlántico para ser bailados en las Antillas. Esencialmente son bailes de líneas, como los *longways* británico, y cuadriles.

La otra vertiente de las contradanzas será vinculado por los Negros y los antiguos esclavos del Santo Domingo. Ellos que trabajaban dentro de las casas coloniales, tenían la posibilidad de asistir en los bailes de sus dueños. Compartiendo por la voluntad de remedar éstas y la de reproducir el lado gracioso de las tardes burguesas, lo integraron a sus fiestas.

Encontramos una serie de bailes de parodias que data de la esclavitud, donde esta situación se expresa en diferentes niveles sociales: el dueño juega al señor, el liberto al blanco, el negro domestico a distinguirse del que corta la caña. Una diferencia esencial que distingue las contradanzas de los salones burgueses y la de las calendas (una denominación de Fiestas entre esclavos negros hasta el medio del XIX), son los instrumentos musicales. Solamente cantando y tocando a los tambores, tratarán de reproducir las melodías de las contradanzas francesas.



Merengue, Jaime Colson (1901-1975), óleo sobre lienzo, colección del Museo Bellapart en Santo Domingo

El cuadril es un conjunto de bailes efectuados en cuadrado, con dos o cuatro parejas cara a cara. Excepto la contradanza, también hay unos bailes de ronda y bailes de pareja dados en los salones de la buena sociedad. Los ritmos europeos de las contradanzas van a conocer una mutación en el Caribe con la aportación del *kintolé*. Esta célula rítmica sincopada de las Antillas francesas va a contaminar las músicas burguesas y populares de todo el Caribe. La contredanse se vuelve contradanza cubana con existencia propia. El *kintolé* bajo su nombre cubano, *cinquillo*, va a hacer emerger novedades musicales, destinadas ante todo a la aristocracia y a la burguesía. Esta cultura de la buena sociedad ha dado origen a los principales géneros populares de principios del siglo XX que serán el danza, danzón, el danzonete y la habanera.

Esta ladera Negra de las contradanzas no conoció la explosión y el éxito de su pendiente europeo. Es la cultura de una población discriminada y muy numerosa en la zona oriental de Cuba. En la actualidad, estas contradanzas cayeron en desuso en los grupos que practican las culturas haitianas.

Son a veces ejecutadas a petición de los espíritus en las ceremonias vodú¹⁷. Unas contradanzas repiten el nombre y se inspiran del lado europeo, como el *minué*, la polka, la mazurka, el vals. Pero hubo también unas creaciones que no conocen el equivalente europeo, como es el caso del eliansé

Las contradanzas haitianas están desde su origen, manifestaciones profanas. Era también para los criollos y negros la condición para reunirse. Ahora son presentes de manera recreativas dentro de las ceremonias vodú, para crear una pausa. Se toca de buena gana un minué, o un polka, antes de géneros más africanos que pueden llevar hasta crisis de posesión.

Para todas las contradanzas haitianas, lo mismo conjunto de percusión es utilizado:

trián : idiófono metálico constituido de una pieza llana percutida.

tambujé u *pandereta* : tambor sobre cuadro de diámetro fuerte. El parche de cabra es tendida por una cuerdecilla, o por tirantes y un flejado metálico sobre las versiones modernas. Según los ritmos, de uno a tres *tambujé* diferentes pueden ser tocados.



Mililián Galis Riverí tocando un *tambujé*, años 2000 © Joyce Corbett

El acordeón, muy poco utilizado en las músicas populares cubanas, esencialmente lo es por su aportación por los franceses¹⁸, la burguesía española al que prefiere él de lejos la guitarra. El violín, tocado por diferentes clases sociales, es utilizado como melodista así como en un grande número de músicas populares.

17 Según los testimonios recolectados en las comunidades haitianas, el contradanzas son a veces presentes en el momento de la misa blanca dedicada a Ercili. Este espíritu vodú que representa la feminidad es delicado y aprecia el refinamiento de los bailes de salón.

18 Francés, en el sentido de inmigrado haitiano de primera generación. Este viejo término en Cuba no distingue color de piel ni condición social (antiguo esclavo, antiguo terrateniente). *Conuco*, otro término caído en desuso designaba a los Haitianos bajo contrato empleados en las centrales, las explotaciones agrícolas del principio del siglo XX.

- La polka

Este baile de origen eslavo y de Bohemia se popularizó temprano, desde el principio del siglo XIX, sobre todo el territorio de Francia metropolitana. La polka es luego es adoptada por franceses de las Antillas. En las comunidades haitianas de Cuba, es bailada como contradanza. Si se conserva allí su velocidad de origen bastante sostenido, la métrica con dos compases no será única. Según el ritmo de la letra cantada, algunas polkas serán a cinco, seis o siete compases. Al fin de cada ciclo rítmico, los bailarines deben marcar uno brincado o un paso adelante, luego marcar una parada. Todo el juego y la habilidad es saber pararse a tiempo, al mismo tiempo que el fin de cada frase musical.

Percusión : *trián*, dos partes de *tambujé*.

Algunas estrofas de polka¹⁹, transmitida por Rafael Cisnero Lescay, de Cutumba (Santiago de Cuba)

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Créole haïtien</i>
Mamuasel sa, mamuasel sa Vivi punu a danse Mamuasel sa, mamuasel sa Vivi punu a danse	Madmwasèl sa, madmwasèl sa Vini pou nou pouvwa danse Madmwasèl sa, madmwasèl sa Vini pou nou pouvwa danse
Mama dance, mama dance Mama dance, danse polka O, o o O, o o Mamuasel compe dance pa lua	Manman danse, manman danse Manman danse, danse polka O, o o O, o o Madmwasèl kanpe danse pa lwa

Castellano de Cuba

Esta Señorita, esta Señorita
Nos vino para poder bailar
Esta Señorita, esta Señorita
Nos vino para poder bailar,
Mamá bailar, mamá bailar
Mamá bailar polka
O, u o
O, u o
Señorita está de pie allí, para bailar los espíritus

- El lété

El *lété*, o *l'été* en francés es una contradanza europea de principios del siglo XIX. Es la segunda de las coreográficas del cuadril a la francesa. He aquí la lista de los pasos: Adelante dos; para atrás; chassé a la derecha; chassé a la izquierda; atravesado; chassé a la derecha; chassé a la izquierda; vuelto a atravesar; semi-meneado; vuelta de mano. La coreografía haitiano-cubana es similar a la de Francia metropolitana.

Percusión: *trián*, *catá*, deux parties de *tambujé*

19 Para este canto y los siguientes en dos columnas, leer en la parte izquierda el canto recolectado, mezclando a veces lenguas como el criollo y el castellano de Cuba, a la derecha su traducción por el autor, ahora a veces en *italico* términos criollos, a menudo religiosos o todavía exclamaciones, interjecciones etc.)



L'ÉTÉ.

"L'été", Jacques Philippe Lebas, grabado, 1818.

Un ejemplo de *lété*, transmitido por Santa Martinez Martinez de Lokosia (Guantánamo):

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Lo mama que piti fi Pa voye lanba setwal Lo mama ke ptit fiy Pa voye la anba setual Siu voye la anbas setual Siu voye voye pedi	Lou w manman ke pitit fiy Pa voye w la anba se etwal Lo manman ke ptit fiy Pa voye la anba se etwal Si w voye la anbas se etwal Si w voye voye pèdi'm

Castellano de Cuba

Es duro de ser madre soltera
 No se vea aquí abajo bajo las estrellas
 Es duro de ser madre soltera
 No se vea aquí abajo bajo las estrellas
 Si véase aquí abajo bajo las estrellas
 ¡ Si véase yo estoy perdida!

- El *minué* ²⁰

Fue bailado al principio por los esclavos de alto nivel encargados de los trabajos domésticos. Sus dueños llegados a Cuba no bailaban más el minué. Ellos lo había reemplazado por el vals, entre los que la velocidad más alta y el aspecto giratorio era más embriagador. A finales del siglo XVII, el *minué* es introducido en los bailes de la corte de Luis XIV. Encontraría su origen en los bailes bucólicas del Poitou, región de Francia. Es un baile a tres tiempos, de velocidad moderada. Es entonces un baile de ronda y de línea donde el conjunto de los participantes se coge por la mano. Las coreografías van a complicarse a con su adopción por las diferentes corte europeas. Por eso, la

²⁰ O *menuet*

velocidad moderada y el carácter distinguido uniformemente son conservados.



Danza criolla, grabado, siglo XIX, autor desconocido

En el curso del siglo XIX, el *minué* conoce su decadencia en Europa, eclipsado por el vals. Hará sin embargo florès en las colonias francesas (Antillas, Madagascar). En la isla del Santo Domingo, es bailado en el salon burgés. Los dueños franceses exiliados a Cuba le abandonaron ya casi. Sin embargo, perdurará por su adopción por los esclavos de las plantaciones, oficiando en la casa colonial. Es pues a través de los bailes de los Negros y criollos que van a transmitirse unos movimientos coreográficos.

Para la música, como lo vimos anteriormente, las melodías instrumentales europeas son recreadas por el canto y los tambores. En las formas que nos vimos, utilizan dos partes de *tambujé* y un trián para el acompañamiento musical.

El *minué*, como la inmensa mayoría de las contradanzas raramente es tocado en nuestros días. Algunas compañías artísticas lo proponen todavía a veces. También lo oímos en las fases recreativas de unas ceremonias vodú, como para Ercili Luá Blanch, espíritu femenino particularmente distinguido.

Un ejemplo de letra de *minué*, transmitida por Rafael Cisnero Lescay, de Cutumba (Santiago de Cuba):

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Minui soleo sele mue sa Minui soleo sele mue sa Minui soleo achade ²¹ sele cumbamboye	Minwi sò lè o se lè mwen sa Minwi sò lè o se lè mwen sa Minwi sò lè o achade se lè kòm band bon ye
Si yo mande pu mue, mue la e Si yo mande pu mue, mue la e Si yo mande pu mue, mue la e Mue cachire	Si yo mande pou mwen mwen ale Si yo mande pou mwen mwen ale Si yo mande pou mwen mwen al Mwen kache rèd
La fami samble ago e La fami samble ago e Ella güini bande nos Ae ae, lubri barrie pu mue ²²	La fanmi asanble agoe La fanmi asanble agoe E liy a wi ni ban de nou Ae! Ae! Louvri baryè pou mwen

Castellano de Cuba

O, a medianoche, la hora de los hechizos, es mi hora
 O, a medianoche, la hora de los hechizos, es mi hora
 O, medianoche, achade, es la hora, como es bueno mis hermanos
 Si me lo piden iría
 Si me lo piden iría
 Escondería mi rigidez
 ¡ La familia es reunida allí, agoé!
 ¡ La familia es reunida allí, agoé!
 ¿ Somos sí o no sobre la buen vía?
 ¡ Ae! ¡ Ae!
 ¡ Ábreme el pasaje!



Trajes característicos para las contradanzas, acuarela, 1830-40, Cuba, autor desconocido

21 Interjección corriente de satisfacción en el repertorio criollo haitiano.

22 Estrofas muy corriente en la liturgia vodú. Es una llamada a Papa Leba, invocado en el principio de casi cada ceremonias.

- El vals

El vals gana sus cartas de nobleza en Viena al final del siglo XVIII, luego va ampliarse toda la Europa. Este baile de pareja toma lo contrario de los bailes colectivos de corte tales como el pavonéate y el *cotillon*. Va poco a poco a reemplazar el *minué*, él también con tres compases. A la corte apreciaban más el lado embriagador del movimiento giratorio del vals.

A la imagen del trayecto transatlántico que seguirán otros géneros musicales y los bailes traídos en el Caribe por franceses, el vals va a conocer un cierto éxito en Cuba. En el siglo XIX bajo el nombre de vals tropical, hará la felicidad de los salones burgueses, tanto para el concierto como para el baile. Compositores cubanos tales como Raimundo Valenzuela lo escriben, inspirándose en temas de óperas y de zarzuelas de la época.

Un ejemplo de *vals*, transmitido por Orlando Aramis Brugal Suarez, Conjunto Folklórico Babúl (Guantánamo)

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Chante a danse, jusque vini soley La Lili se bel fanm, costum bleu Chante a danse, jusque vini soley La Lili se bel fanm, costum bleu Chapo tonbe li, tonbe li chapo Chapo tonbe li, tonbe li chapo	Chante a danse, jusque vini solèy La Lili se bèl fanm, costum bleu Chante a danse, jusque vini soley La Lili se bèl fanm, costum bleu Chapo tonbe li, tonbe li chapo Chapo tonbe li, tonbe li chapo

Castellano de Cuba

Cantamos y bailamos hasta el amanecer
La Lili es guapa en su vestido azul
Cantamos y bailamos hasta el amanecer
La Lili es guapa en su vestido azul
El sombrero cayó, cayó el sombrero
El sombrero cayó, cayó el sombrero



Contradanzas con el grupo Lokosia (Guantánamo) años '90 © Giuseppe Lo Bartolo

- El *eliansé* ²³

A ejemplo de los bailes de salón citados anteriormente, el género siguiente habría nacido en el Caribe, por el mestizaje de las culturas vernáculas, europeas y africanas. Si se devuelve la palabra a una traducción literal en criollo haitiano (*E lyen se* = Y el lazo es), valorizaría el carácter flexible y afable de este baile.

Es un baile de pareja, de ciclo ternario a dos compases y de velocidad lenta a media. Lo mismo que la inmensa mayoría de las contradanzas, el *eliansé* no es dado más en espectáculo por las compañías profesionales. Sólo algunos grupos portadores como Lokosia (Guantánamo) o Piti Dansé (Las Tunas) todavía lo practican.

Un ejemplo de *éliansé*, transmitido por Orlando Aramis Brugal Suarez, del Conjunto Folklórico Babúl (Guantánamo):

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
A la Janjan bode	A la Janjan bòdè ²⁴
A la Janjan bode	A la Janjan bòdè
A la Janjan bode	A la Janjan bòdè
A la Janjan bode	A la Janjan bòdè
Chapo tombe liba ramase	Chapo tonbe li pa ramase
O güayo	O wa yo

Castellano de Cuba

Oh, Janjan es doblado
Oh, Janjan es doblado
Oh, Janjan es doblado
Oh, Janjan es doblado
Su sombrero cayó, no lo había recogido
¡ Ay santísimo!

1.3 Otros bailes sociales y de baile más recientes, o integrados en el siglo XX

La decadencia de las contradanzas no significa por eso la desaparición de los bailes de salón de origen de Haití. Los nuevos géneros aparecen al principio del siglo XX. Continúan tocando *fransé* en los salones de baile y los bateyes.

El merengué

Es difícil de establecer con certeza donde y por quien nació este género musical, tanto sea rápidamente popular tanto en las Antillas francesas como en el Caribe español. Al principio de los años 1840 los periódicos puertorriqueños hablaban de una gira de músicos cubanos en su isla, con sus nuevos ritmos, *upa* y *merengué*. Uno de los primeros escritos oficiales sobre este género musical es una decisión de justicia de 1854, de la parte española de la isla de Santo Domingo. Prohíbe la práctica del merengué, declarado demasiado lascivo y que crea de los disturbios al orden público.

A partir de 1865 las tropas españolas de ocupación abandonan el oeste de la isla de Santo Domingo. A partir de allí comienza la decadencia de los bailes colectivos complicados que son las contradanzas (denominadas en el contexto Dominicano *tumba*). Serán preferidos los bailes de pareja, como el

²³ O *lianset*

²⁴ Palabra de la semántica vodú. Postura de doblar el espinazo en actitud de sumisión frente a los luaces.

merengué que se populariza con levantamiento de su interdicción. Se debe decir que en los mismos años el merengué está presente también en la República haitiana y en Cuba.

La versión actual del merengué haitiano-cubano que nos ha sido dado a observar no es lasciva en ningún caso. Es un baile de pareja, sin vacuao o posiciones sexualmente sugestivas. Su velocidad de ejecución es media, sin la tensión y la rapidez que puede tener allí en el merengué dominicano. Las melodías alegres, sobre el modo mayor son acompañadas por *tambujé* y *trían*. Algunos grupos todavía utilizaban el acordeón en el merengué o sobre otros géneros de salón en los años ' 80. Ya no es más el caso hoy, su uso era exclusivo a músicos de origen haitiano. Se puede tocar dentro de una ceremonia vodú a fines recreativos.

Percusión: *trían*, lata, tres partes de *tambujé*.

Un ejemplo de *merengué*, transmis par Nancy Áviles Lopez, du groupe La Bel Kreyol (Camagüey):

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Pa te la se di yo di mue Pa te la se di yo di mue Anita mache dan la nui deye le fua Col fe'l mal Anita pe crie Ou pa bezwen crie Larjan secre	Pa te la se di yo di mwen Pa te la se di yo di mwen Anita mache dan lannuit deyè le fwa Ko'l fè'l mal Anita pe kriye Ou pa bezwen kriye Larjan sekre

Castellano de Cuba

No estaba allí, es lo que me dijeron
No estaba allí, me lo contaron
Anita²⁵ marchaba tarde por la noche y por el frío
Su cuerpo le hacía daño
Lo que Anita podía gritar
No debes llorar
Tu dinero está en escondido



25 Anita es un protagonista recurrente en los cantos haitiano-cubanos. Está siempre preocupada y en el centro de contrariedades.



Pareja de bailarines, tambores *petró* y maracas. Los hombres llevan el *dyakout*, el bolso tradicional en fibra de los campesinos haitianos. Años ' 20, D.R.

Influencias americanas, el *foltró* ²⁶

Este baile de salón es todavía dado en los bailes de ciertas comunidades haitianas, como Piti Dansé en Las Tunas. El fox-trot o "paso del zorro" es originario de los Estados Unidos. Nació de un mestizaje entre *negro-espiritual* y *rag-time*. Es un baile de pareja, que se expresa sobre varias secuencias que alternan velocidades lentas y vivas. La forma haitiano-cubana se ejecuta exclusivamente sobre la parte lenta. Los pasos de baile son semejantes a lo que es conocido en Europa bajo el nombre de *slow-fox*. Los instrumentos que acompañan el canto son los *tambujé*, maracas y un trián. Con el contexto de una presencia militar y de empresas americanas en Cuba desde su independencia hasta 1934, una parte de la cultura estadounidense fue adoptada por los cubanos.

Un ejemplo de letra de *foltró*, transmitido por Ramón Hilmo Samdi de Piti Dansé (Las Tunas):

<i>Criollo haitiano</i>	<i>Castellano de Cuba</i>
Bonjou manman bonjou Bonjou papa bonjou Bonjou manman bonjou M'ap pe mande kouman ou ye? Maman pa bezwen kriye Papa pa bezwen fache Bonjou Manman bonjou M'ap pe mande kouman ou ye?	Buenos días mamá buenos días Buenos días papá buenos días Buenos días mamá buenos días Le pido ¿cómo estas? No necesidad de llorar, mamá No necesidad de enfadarse, papá Buenos días mamá buenos días Le pido ¿cómo estas?

²⁶ O fox-trot

Bailes de pareja refinados y románticos, la habanera y el bolero

- La habanera

Los estilos musicales de velocidad lenta que son la habanera o el bolero no son unos géneros originarios de la isla de Santo Domingo. Sin embargo, son tanto apreciados en Cuba, que han sido adoptados por las comunidades haitianas. Textos en criollos son escritos sobre estos ritmos que incitan al romanticismo o a la melancolía. Cuando son ejecutados en una fiesta haitiano-cubana, permiten refrescar a la asamblea que sale de una secuencia vodú por ejemplo. Así como para las contradanzas, se acompaña el canto de la habanera y del bolero con *tambujé* y un par de maracas. La habanera nació en Cuba al medio del siglo XIX. Deriva de una secuencia bailada en pareja en las contradanzas criollas, a la cual se habría disminuido la velocidad. Será enviada hasta Europa por los marineros españoles y, por lo menos en un caso, por un compositor de la península: Sebastián Yradier compuso habaneras después de un viaje en Cuba alrededor de 1860, que sirvió de modelos al otro lado de pireneas y será rápidamente adoptado por la gente musical. Lo más conocido de Yradier es *La Paloma*, y un otro aire muy famoso, *El arreglito*, que Georges Bizet se atribuyó incorporándolo a su opera *Carmen*. Chabrier, Debussy, Ravel, Lalo, para citar sólo a los compositores franceses, van a escribir también unas habaneras famosas.

Un ejemplo de *habanera*, transmitida por Orlando Brugal Suarez del Conjunto Folklórico Babúl (Guantánamo):

<i>Criollo haitiano</i>	<i>Castellano de Cuba</i>
Èzili bo ga, o Bondye	Ercili es guapa, ay Dios
Janti fiy kò sesa, o Bondye	Es una chica cariña, ay Dios
<i>Èzili bo ga²⁷</i>	<i>Ercili es guapa</i>
<i>O Bondye</i>	<i>Ay Dios</i>
<i>Bondye Bondye sesa</i>	<i>Ay Dios, Dios eso es</i>
<i>O Bondye</i>	<i>Ay Dios</i>
Bondye manman bo ga	Dios, una linda mamá
<i>O Bondye</i>	<i>Ay Dios</i>
Ae Dantò sesa	Aé esto es Danto
<i>O Bondye</i>	<i>Ay Dios</i>
Gade m'gan Èzili sa	Mire, es la gran Ercili
<i>O Bondye</i>	<i>Ay Dios</i>
Velekete Mapyang sesa	Esto es Velekete Mapyang eso es
<i>O Bondye</i>	<i>Ay Dios</i>
Ou wè nou manman bo ga	Nos ves a os a linda mamá
<i>O Bondye</i>	<i>Ay Dios</i>

- Le bolero

El bolero típico cubano nació en los años 1840. Es un baile de pareja de velocidad lenta, con cuatro compases y pocos síncopas. La primera obra llegada hasta hoy, es la de Pepe Sanchez, *Tristeza*, publicada en Santiago de Cuba en 1884. El bolero cubano conoce su edad de oro del 1930 al 1950. Ahogar el gran público bajo olas de romanticismo permitía a los poderes sucesivo ocultar las cuestiones políticas. Es un género todavía apreciado por todo los cubanos, hasta las jóvenes generaciones. Un festival de bolero se efectúa cada los años en Santiago de Cuba.

Unas estrofas de bolero, transmitidas por Orlando Brugal Suarez del Conjunto Folklórico Babúl (Guantánamo)

²⁷ Toda la parte en itálico corresponde al coro

<i>Criollo haitiano</i>	<i>Castellano de Cuba</i>
Madanm aje Pou ki mache kòm sa? Madanm aje Pou ki mache prese Madanm aje Pou ki mache lannui Madanm ay o m' Pa ke w mache pèdi onè	Señora de edad ¿ Por qué marcha usted como esto? Señora de edad ¿ Por qué acelera el paso? Señora de edad Por qué yerra usted por la noche ¡ Ay mi Señora, por desgracia! ¿ Por qué le pasea y se burla de su reputación? ²⁸



La habanera, tarjeta postal, años '20, Cuba

Las peleas de cabaret y el *rasiñé*

Rasiñé o *resegné* ("résigné" en francés, resignado). Este baile era muy popular en los salones de baile de la primera mitad del siglo XX. Sea prohibida en 1954 en ciertas localidades, en respuesta a las peleas que provocaba. A contrario de contradanzas o merengué, este baile de pareja era muy lascivo. Los candidatos al *rasiñé*, se "resignaban" a riesgo de ser víctima de una riña, por celos de un cónyuge o de rival cualquiera. Otra razón calentaba el ambiente, era el espíritu de competición entre los cantantes. De manera similar con otros cantos de puya (tumba francesa, columbia de la rumba, o regina del changüi) el cantante solista de *rasiñé* se burlaba de sus rivales en el salón de baile. Los términos escogidos en el momento de estas improvisaciones a menudo transformaban las pullas hacia peleas más manuales. *Rasiñé* no fue dado más que en ciertas localidades. Desapareció definitivamente en consecuencia a estas interdicciones bajo el gobierno de Batista.

²⁸ El tema de la mujer fuera de las conveniencias sociales es recurrente en el repertorio haitiano-cubano. Lo encontramos en el merengué *Pa te la se di o di mwen*, citado más alto.



" El cabaret alegre ", Gustave Alaux (1887-1965), oleo sobre lienzo

A pesar de todo, encontramos a personas-fuentes para tocarnos y cantar algunos ejemplos. Javier Spret, que fue uno de los fundadores del grupo Cutumba, lo daba con una instrumentación particular: *trián, catá*, dos partes de tambores tocados con un palito. La velocidad de ejecución es bastante sostenida, con acentos sobre cada tiempo fuerte.

Un ejemplo de canto de *rasañé*, transmitido por Andres Lopez Hodelin, *Mesye*

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Risque m'risque la vi m' Pu pran youn fanm qui pa bon Risque m'risque la vi m' Pu danse avec youn fanm qui pa bon	Riske m'riske lavi m' Pou pran youn fanm ki pa bonn Riske m'riske lavi m' Pou danse avek youn fanm ki pa bonn

Castellano de Cuba

Arriesgo, arriesgo mi vida
De encontrar una mujer mala
Arriesgo, arriesgo mi vida
Al bailar con una mujer mala

2. Los aportes de tradición africana procedente de Haití

De manera general, la importancia de las culturas de origen africanas fue desacreditada durante mucho tiempo en Cuba²⁹. Xenofobia rastrera, voluntad de contener la capacidad de emancipación de

29 El autor se refiere aquí a una conferencia sobre "Los substratos africanos, el sincretismo y la diversificación" de Manuel Martínez Casanova (Universidad de Quinta Clara), durante el Festival del Caribe 2012.

una parte de la población, las razones son múltiples para minorizar las culturas negras³⁰. Algunas páginas sombrías de la historia cubana lo atestiguan, como la matanza de los miembros del Partido de los Independientes de Color en 1912. Los inmigrantes haitianos, negros de piel para la inmensa mayoría, también van a conocer este racismo en la población cubana.

Hoy, vemos más una postura ventajosa de la africanía dentro una política de desarrollo comercial y turístico³¹.

Cuba conoció períodos cuando se favoreció una política de inmigración por parte del vecino haitiano, procurando adquirir una mano de obra barata; otros períodos de recesión económica engendraron estas tensiones frente de estos nuevos recién llegados.

Estas tensiones tienen implicaciones directas sobre los eventos y fiestas de los Haitianos. Para ejemplo, un artículo en el periódico el Conservador de Oriente en 1910: es denunciado a la policía "*una manifestación ruidosa e inconveniente en el barrio de la Loma del Chivo*" (Guantánamo), donde son domiciliados los Haitianos. Tambujés, tumbas y acordeón resuenan acompañando cantos incomprensibles. La policía en el mismo lugar también comprueba sacrificios de animales. Una decena de los participados pudo ser capturada, oponiendo resistencia".

Otro testimonio, en 1923. El documento es una denuncia mecanográfica oficial enviado al alcalde de Guantánamo por Frederico Durruthy, presidente de la tumba francesa La Pompadúr. La sociedad acaba de sufrir un cierre y una interdicción de reunión. Sus miembros son sospechados de prácticas de bailes de *bembé* y de sacrificios de animales.

Si la buena sociedad de la joven República cubana se pirra en las artes de vivir franceses, le gusta mucho menos la negritud de estos criollos originarios de la isla de Santo Domingo. Esta desestimación va a prolongarse durante la república cubana y después de la revolución socialista de 1959. Para hablar sólo del religioso: la sociedad colonial no considera con benevolencia la práctica del vodú, un rito pagano de personas que se dicen también cristianos católicos. Las culturas de raíces africanas serán valorizadas sin embargo con la creación de Folklorico de Oriente (1959), luego del Conjunto Folklorico Nacional (1962 y al representar otras compañías artísticas las culturas folklóricas, populares y étnicas. Con la revolución socialista, asistimos a una dicotomía paradójica.

Las músicas haitianas en Cuba conocen un reconocimiento reciente como patrimonio cultural del país. Desde el 1981, la Casa del Caribe lo favorece, con su Festival del Caribe³². Hace producirse grupos portadores de la comunidad haitiana, también laborando por sus trabajos científicos a la colecta del patrimonio de estos franceses de Oriente. Otras manifestaciones más recientes como el Eva Gaspar Festival de Ciego de Ávila³³ o el Festival Buá Cayman en Holguín³⁴ llaman la atención de los medios de comunicación nacionales. Los bailes y las músicas del folklore haitiano-cubano son enseñados desde hace poco en los Institutos Superiores de Arte³⁵. Los trabajos y los guías de escolaridad todavía no hacen eco a esta cultura todavía marginal³⁶. La Habana ejerció allí también su hegemonía y su centralismo.

En el ámbito de las ciencias humanas, comprobamos pocos trabajos publicados en Cuba sobre las

30 En provecho de una doctrina comunista única después de la revolución y los años '60. Así como lo veremos más antes, las instancias culturales nacionales insuflarán otras direcciones contradictorias, con la creación de Conjuntos Folklóricos.

31 El antropólogo cubano Jesús Guaniche inventa la palabra *ochatur* (regla de Ocha tur), respecto al turismo religioso en general y el de la *santería* en particular.

32 Fundado en 1981, celebrándose cada julio en Santiago de Cuba.

33 Fundado en 1999.

34 Fundado en 2008.

35 Es el caso de Instituto Superior de Artes de Santiago de Cuba y del de Camagüey.

36 Lo demuestra la ausencia de una sola línea sobre las culturas haitianas en "Guía de estudio del folclor cubano" de Graciela Chao editado en 1979. Este manual editado en La Habana es distribuido en las sucursales de provincia de la ISA y todavía sirve de referencia a sus profesores. En el descargo de los autores de este manual, la primera representación de un espectáculo con *gagá* en un teatro de La Habana, tiene fecha en 1972, así como los primeros señales de interés de la prensa nacional para este tipo de espectáculos.

poblaciones afrohaitianas, en comparación de las investigaciones, por ejemplo sobre la santería. La desaparición progresiva del criollo como lengua vernácula también atestigua la dificultad de la comunidad haitiana para mantener sus tradiciones.



Desfile de *ban rara* en Haití, D.R

2.1 Músicas, bailes procesionales y carnavalescos

El *gagá*, manifestación cultural completa

El *gagá* es una manifestación cultural de origen haitiano mucho más vasto que sus aspectos simples de bailes y de música. Es nombrada *ban rara* en Haití, *gagá* en las comunidades haitianas de la República Dominicana y de Cuba. El elemento central del *gagá* es una procesión con fuerza de estruendo y de bailes liberatorios.

En el siglo XIX en Cuba, los criollos libres que pertenecían a una sociedad tenían la autorización para desfilarse al sonido del *gagá* en el momento de ciertas fiestas del calendario del advenimiento, lo mismo que para los cabildos de nación.

Esta tradición perduró en el siglo XX y hasta hoy, la Semana Santa era el período más fastuoso de esta manifestación. Cada grupo de *gagá* representaba la comunidad haitiana de un barrio o de un pueblo y visitaba a sus vecinos al sonido de los tambores y las caracolas marinas. Los desfiles durante la Semana Santa disminuyen en los años '60. El trabajo intensivo en el momento de las campañas nacionales de zafra no autorizaba a una semana sin trabajar.

Actualmente, no queda más que Piti Dansé en Las Tunas que continúa deambulando con el *gagá* durante la Semana Santa. Los desfiles son sólo una parte pública de una fiesta comunitaria que comprende secuencias profanas y ceremonias vodu. El conjunto es denominado "*gagá* de la Semana Santa", lo que puede llevar confusión cuando a la vocación profana del desfile de *gagá*.



El *dyab* destinado a ser quemado, *Gran gagá* del Festival del Caribe, Santiago de Cuba, 2012 © Daniel Mirabeau

Dos acontecimientos circunscriben el *gagá* de la Semana Santa:

- El primer día de las fiestas, hacen tocar la *caolina*. Es un arco-en-tierra que tendrá una función de bajo harmónico-rítmico. Acompañará los cantos de apertura de la semana de fiestas. Según los grupos, estos cantos son ya acompañados solamente por la *caolina*, como en el de Piti Dansé (Las Tunas), ya añadiendo un *tambujé* y algunos *baksines*, como para el Flè Nan Inosens (Camagüey). El volumen débil de la *caolina* no soporta otros instrumentos si se desea oír³⁷.

- En clausura de la semana, queman el *dyab*, un maniquí de paja y madera cuyo auto de fe conjurará la mala suerte. Otra terminología más antigua designa este artefacto: le llaman el *juif* (el judío). La acepción de la palabra es ambivalente y varía según los transmisores haitianos: el judío representa el mal, pero también la crucifixión del Cristo en Gólgota que toma los pecados del mundo. Esta tradición que cierra las fiestas de *gagá* viene visiblemente de Francia metropolitana, donde todavía se quema a Señor Carnaval al fin de la fiesta que celebra la llegada de la primavera. Solo Piti Dansé en Las Tunas mantiene esta tradición en las fiestas de *gagá*.

En lo sucesivo, el *gagá* es jugado más generalmente en el momento de los festivales (Gran Gagá du Festival del Caribe en Santiago de Cuba, Eva Gaspar Festival, etc...). Frecuentemente es dado en los espectáculos de los grupos folklóricos de Oriente (leer más abajo).

37 Para más informaciones sobre la *caolina*: <http://www.ritmacuba.com/interview-Ramon-Hilmo.html>



Gran gagá del Festival del Caribe, Santiago de Cuba, 2012 © Daniel Mirabeau

Un grupo de *gagá* comprendía toda una organización, del hombre simple de rango al jefe de la columna de desfile. Vuelven frecuentemente, en la denominación de los papeles de cada uno, referencias los títulos militares o la realeza. El jefe de la columna puede ser denominado mayoral, o *wa dyab* (rey diablo). La responsabilidad moral del grupo vuelve a la reina (*Jarènn*), el presidente en cuanto a él vela por la organización del grupo. Cuando la columna de *gagá* (el *ban bara*) se para en un pueblo, la reina presenta sus homenajes al jefe de la comunidad visitada. Dan entonces el agua para refrescar el conjunto de la tropa. Viene luego el *pòt kobèy* teniendo una alcancía al cabo de un palo. Cosecha los dones de los espectadores satisfechos a la prestación. Antes de la salida de la columna, un explorador (*sentinèl*) da cuenta de dificultades topográficas y malos encuentros que hay que evitar, como otro grupo de *gagá* (era a menudo la ocasión de peleas). En los hombres de cabeza de la columna, uno hace abofetear su látigo (el *majòr fwè*), para cazar los malos espíritus y abrir el pasaje. Otro proveído de un pito cumple el espacio sonoro de estos estridores, contribuyendo electrizando el grupo.

El *mayor jong* efectúa él una serie de malabares con su palo, a manera de las *twirling girls* en los grupos americanos de desfile.

En medio de la columna los *pòt drapo* agitan el aire con banderas que dan a distinguir a lo lejos la tropa de *gagá*. El *mayor somba* va a dar la cadencia de la marcha y dirige el conjunto musical. El *ka mouye* (*camillé* en criollo cubano) está en carga de la distribución de bebidas: *ti fey* (ron con plantas), prú, agua.

En cuanto a los bailes, es el *mayor lamé* quien subirá las coreografías y controlará la ejecución. Para el paso de base, conviene saltar tomando apoyo de una pierna al otro, efectuando, de vez en cuando, piruetas. El *mayor zanco* también baila, pero desde lo alto de sus zancos. Cuando la tropa se fija en el momento de una pausa o en la llegada del desfile, serán bailes individuales que serán preferidos. El espectacular entonces es buscado por la puesta en peligro del ejecutante, sus proezas y acrobacias.

El *mayor machèt* ejecutará malabarismos con sus machetes, pasándose uno de ellos sobre la lengua o sobre el torso, efectuando piruetas y saltos. El *mayor table* evolucionará llevando una mesa

amaestrada (vasos y botellas) a la sola fuerza de sus mandíbulas.

El *mayor semosant*³⁸ tiene la facultad para comer del vidrio o para escupir del fuego. Otras figuras se efectuarán escupiendo del fuego o marchando sobre tizones ardientes.

Sólo los bailes de *gagá* de las compañías artísticas y folklóricas son coreografías de manera colectiva. Repiten pasos y accesorios presentes en los bailes individuales que vimos.



Reyes- diablo con su cofía (*flèch*), *Gran gagá* del Festival del Caribe, Santiago de Cuba, 2012 © Daniel Mirabeau

Es difícil de circunscribir totalmente los bailes y músicas del *gagá* tanto las terminologías son disparatadas de un emisor al otro. La misma palabra es utilizada para una significados diferentes, según la región del emisor. Un estudio comparativo de este género entre Haití, Santo Domingo y Cuba da no obstante pistas interesantes.

Las manifestaciones de *ban rara* encuentran su origen en el momento de los primeros años de la joven República Negra de Haití. Una parte del vocabulario vinculado al *rará* repite terminologías de las músicas militares de las tropas francesas: *ochan* (*au chant*, al canto), *raboday* (deformación de " ¡al abordaje! ", a la batalla), *kou dyann* (coup de Diane, golpe de Diana).

En Haití en los años ' 40, el gobierno de Lescot intenta poner un freno en ciertos tipos de manifestaciones populares. No llegará a contener el fenómeno *ban rara* demasiado anclado en la cultura de las capas sociales más humildes. En la República Dominicana en los mismos años es prohibido el baile de *gagá baka*, considerado demasiado indecente y creando de los disturbios al orden público. Será reemplazada por el *chayopye* que vendrá de Haití, cuya coreografía está considerada como menos obscena.

Dos pistas etimológicas son posibles para explicar esta palabra de *chayopye*. La primera es un adjetivo del viejo francés, *chaille*, significando un orden de dimensiones importante, pues literalmente " una multitud de pies ". Esto se explica por la muchedumbre presente en una columna de *gagá*. El segundo es una referencia a las trabas llevadas por las columnas de esclavos (*chènn* o *pye*, el sonido de los pasos simultáneos y el estruendo provocado por el rumor de las cadenas. Sobre el territorio cubano, dos modalidades de *gagá* son presentes: el *gagá chay* que repite lo esencial de los aspectos del *chayopye* y el *gagá pingué* (deformación del criollo haitiano *pligè*, más alegre) que es ejecutado

38 En francés: eso es mi sangre

en estática, repitiendo el conjunto de los bailes individuales citados antes.

En la confección de los trajes, privilegian colores vivos, para que la tropa de *gagá* sea percibida de lejos. El rojo, el azul y el blanco son predominantes, referencias la bandera haitiana. Estos tres colores también tienen una simbología religiosa, cada una que representa un panteón de luaces vodú. El vestido tradicional en tejido azul-cielo es tan transportado, simbolizando la pertenencia a la comunidad haitiana, aún cuando no forma más parte de ropas cotidianas. La cultura del índigo, al principio de las tinturas azules para tejidos, es una aportación de los franceses en Cuba, pues comunidades haitianas. Otro elemento de traje *gagá* es recubrir la altura, la falda o los pantalones de cintas de tejidos abigarrados. Los *wa dyab* (rey-diablo) son dotados de una cofia específica nombrada *flèch*. Es uno un arbusto, o una estructura metálica ramificada sobre la cual son colgadas estas cintas de tejidos multicolor. Deben mantener orgullosamente su cofia atornillada en la cabeza bailando y arengando a la muchedumbre.

Al concernir la parte musical, hay dos géneros principales para el *gagá* cubano, el *chay* y el *pingué*. Dos otros estilos son emparentados con él, el *cunyai* y la *kanekela* que tienen el mismo contexto de ejecución.

- El *gagá chay*: de velocidad lenta a media. Se dice "pesado". Esto se explica en su filiación a la forma *chayopye* del *rara* haitiano. Es empleado para acompañar la marcha en el desfile, lo que explica una velocidad de ejecución moderada.

- El *gagá pingué*: de velocidad rápida y ejecutado en estática, acompaña los bailes individuales citados más alto. Es próximo del género *raboday* tocado en Haití. La palabra *pingué* en Haití designa también una disciplina deportiva. Es un tipo de lucha masculina, originaria del departamento de Gran Asa (el Norte del país). Ganó los centros urbanos y los suburbios de la capital. Torneos de *pingué* actualmente son organizados durante la Semana Santa al estadio Santa Teresa de Pétienville. Podemos hacer lazos entre esta otra acepción de la palabra *pingué* y el compromiso físico *nécéssaire* para los bailes del *gagá pingué*. El otro lazo es de orden musical, porque estos combates de *pingué* son acompañados al sonido de las tropas de *ban rara*³⁹.

Los cantos de *gagá* son breves, el público puede fácilmente apropiarse ellos respondiendo en coro al cantante solista. Los cantos destinados al desfile son mayoritariamente en tonalidades mayores cuando los textos hablan de divertirse, y de color pentatónico para los del religioso. Las letras tocan todos los campos: religioso, vida cotidiana, broma lasciva o política, historia. Todos los cantos de *gagá chay* no tienen vocación de poner música al marchar. Una buena parte son del campo de la muerte, dejando adivinar que tuvieron un uso en los oficios religiosos, en particular para luaces Guédé. Es también un procedimiento expiatorio así como un juego que se da miedo que de hablar de diablos y la muerte.

Al contrario de la *tahona*, otra música de desfile nacida comunidades haitianas, el *gagá* supo quedar una tradición vivaz. Su anclaje en el medio rural de *batey*⁴⁰ va a asegurarle su supervivencia. Este tipo de grupo estaba ausente de desfiles de mamarrachos carnavales al fin del XIX y a principios del siglo XX. Va a tardar a hacer su aparición en la ciudad: una comparsa haitiana va a desfilar durante el carnaval de Santiago de Cuba en 1963. Un grupo de Los Hoyos compuesto exclusivamente de Haitianos, va a deambular al sonido del *gagá* en 1964. El mismo año, varias *ban rara* son presentes al carnaval de Guantánamo, al lado de las tropas acostumbradas de congas y paseos. La creación del Ballet Folklórico de Oriente en 1959 va a dar conocer los bailes y las músicas haitianas. Esta compañía va a tocar por primera vez el *gagá* en La Habana en 1972 con mucho éxito público. Otras compañías artísticas también como Cutumba en Santiago o Babúl en Guantánamo van adoptarlo. La creación del Festival del Caribe en 1981 va a contribuir mucho al reconocimiento de este género: por los desfiles, por la fiesta de Gran Gagá así que por los espectáculos dados por los grupos folklóricos de la comunidad haitiana. El *gagá* será hasta repetido regularmente por Conjunto Folklórico Nacional,

39 Informaciones sobre la lucha del *pingué* recolectados cerca de Giovanna Salomé, antropóloga italiana, efectuando actualmente un trabajo de terreno sobre el sujeto en Port au Prince.

Veáse: <https://youtu.be/pRmXVhoD6VM>

40 En el sentido de explotación agrícola

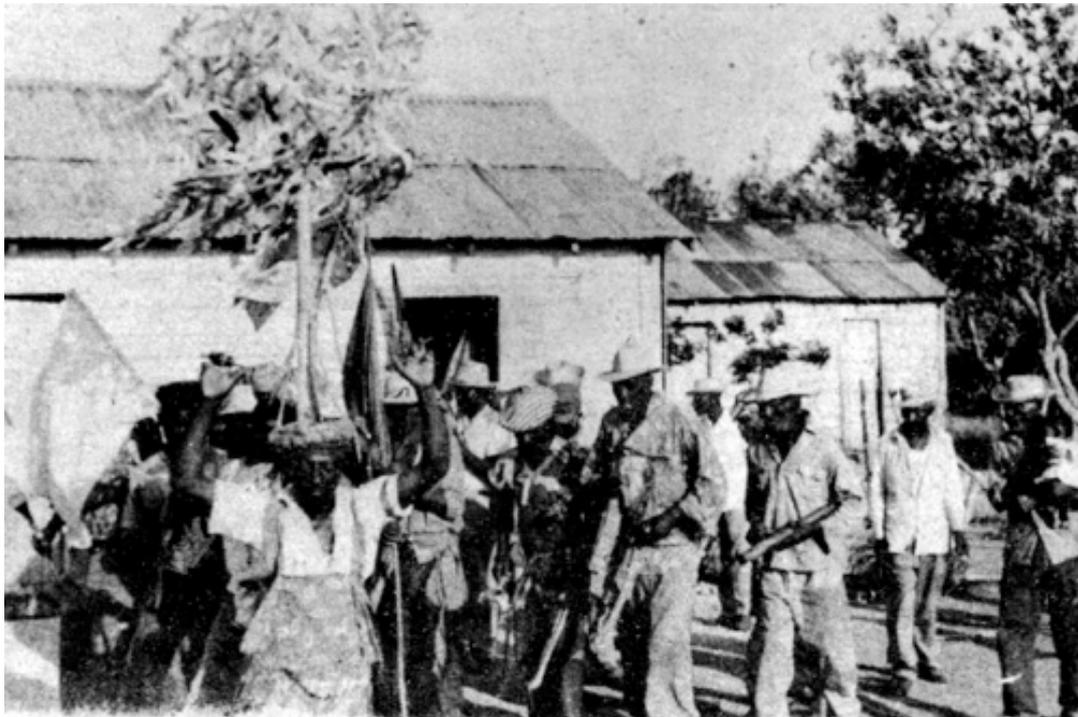
que nombra a un asesor responsable de la parte haitiana en los años ' 90.

Una letra de *gagá pingué*, transmitida por Vicente Portuondo Hechevaría del Conjunto Folklórico de Oriente :

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Pinda ⁴¹ maye bombo Bombo a se pindae Pinda maye bombo Bombo imase pindae! Plan bande oye permission Pou danse gaga Uoso pu danse gagá Iye permission, pu danse gagá Dame la permission! Misie permisión!	Pinga mani yè bon mo Bon mo a se pinga Pinga mani yè bon bo Bon mo imè se pinga e! Plan ban de o yè pèmisyon Pou danse gaga Nou o so pou danse gaga Yè pèmisyon, pou dansé gaga Dan mwen la pèmisyon! Mesye pèmisyon!

Castellano de Cuba

Atención en las promesas de ayer, en los chistes
 ¡ En los chistes desconfía!
 Atención en las promesas de ayer, en los chistes
 ¡ Chistes y el humor desconfía!
 La autorización, ayer pedimos
 Para ir ellos todos bailar el gagá
 Es nuestro destino de ir a bailar el gagá
 Ayer, el permiso(autorización) para bailar el gagá
 ¡ Déme la autorización!
 ¡ Señor, la autorización!



41 Falso-amigo del lenguaje cubano, donde significa una expresión muy grosera. De este hecho pronunciado es *pinda* para evitar todo contrasentido, pero que pierde por esto todo significado en criollo.

Los instrumentos musicales del *gagá*

La percusión

El *trián*: idiófono metálico. Se puede utilizar una utensilio agrario apartado de su función de origen (azada, reja), una pieza mecánica, o una placa simple y metálica percutida por un clavo. La etimología sobreentiende un triángulo, pero el uso de este instrumento hoy desapareció. Otra pista etimológica sería la célula rítmica generalmente efectuada por este instrumento, una figura con tres golpes que se llama en otros contextos cubanos, tresillo. El *trián* tiene la misma función que las claves en otras músicas cubanas, dando un sentido en el cual se apoya todo el esqueleto del *polyrhythmia* de la orquesta.

- La *lata*: caja metálica similar al mini-brasero utilizado en Cuba por los maniseros. La caja es colgada por una cuerda fina alrededor del cuello para la marcha; se percute con dos palitos. El ritmo sobre la lata un flujo continuo de cinco golpes (*cinquillo*), asegurando la regularidad de la pulsación de toda la orquesta.

- La *yucca* o el *catá*: idiófono de madera, hecho de un tronco vaciado, o bajo su forma portátil, un bambú de fuerte diámetro; se percute con dos palitos. Su figura rítmica, el *cinquillo* (*kintolé* en criollo) es similar a lo que toca la lata. Así como ya lo vimos para los bailes de salón, este ritmo originario las Antillas francesas tiene una importancia capital en la organización rítmica de un gran número de músicas de Cuba.

Ningunos tambores específicos en el *gagá* cubano. Para facilitar la ejecución musical, se utilizan los tambores que se prestarán lo mejor posible a kilómetros de marcha. Serán privilegiados los tambores cónicos a una membrana (*bocuses* de conga, tambores *congo*) y el *tambujé* (pandereta de diámetro fuerte, con o sin sonajas). Cuando se toca de manera sedentaria o estática, la elección de los tambores se extiende a todo lo que está disponible. Son comúnmente tocadas tres partes de tambores.



Desfile de *ban rara*, *boss metal* (metal prensado), Haití, autor desconocido

Los aerofonos

- Los *baksines*: conjunto de tubos cilíndricos de diferentes longitudes, en bambú o plástico. Cada uno es limitado a un solo sonido, produce por una vibración de los labios del que sopla. La altura de la nota producida es determinada por la longitud del tubo. El *baksin* cubano están de diámetro más

estrecho que los de Haití. Los tocadores de *baksin* en Haití percuten el tubo con la ayuda de un palito, subrayando la celula rítmica del *kintolé*. Esta manera de tocar no existe en Cuba dónde sólo el sonido soplado está de uso. Una polifonía se construye por el juego colectivo de varios *baksines*. Son mayoritariamente melodías pentatónicas. Los *baksines* son utilizados únicamente en el *gagá chay* porque la organización polifónica del toque es físicamente agotadora y poco pues recomendada sobre una velocidad alta.

- Los *konèt* : Conjunto de tubos cónicos, confeccionados de zinc o plástico, con un pabellón. El sonido es producido de misma manera que por el *baksin*. En Haití, un tocador de *konèt* a menudo está en carga de dos tubos, embocando por turno el uno o el otro. El sonido del *konèt* es más agudo que el *baksin*. Son dedicados a la parte melódica, mientras que el *baksin* están en carga de la línea de bajo. Su uso en Cuba desapareció; estuvieron presentes hasta finales de los años ' 50, cuando todavía existía las visitas de las tropas de *gagá*.



Grupo Mecongo (Palma Soriano). Al segundo plano: tocadores de *koni* y de *baksines*, años 2000 © Patricia Perche

-*Tatú* : tubo cónico de cerca de un metro de longitud, dotado de una salida de dos. Similitudes organológicas con unos instrumentos de África del oeste, como las trompas reales de Benin. Hay un solo tocador de *tatú* en un grupo de *gagá*: es utilizado para lanzar señales, su sonido tan fuerte se oye por encima de toda la orquesta. Su uso se perdió en Cuba.

- *Koni* : o *guamo*, *lambí*. Concha marina. El procedimiento de producción del sonido es lo mismo que para el *baksin* o el *tatú*, a diferencia de es posible obtener varios tonos cerrando más o menos con la mano la apertura de la concha. Si varios tocadores intervienen en la orquesta, no habrá toque polifónico a las alturas organizadas como para un conjunto de *baksin*. Hoy, su uso casi reemplaza los *baksines* en Cuba.

- La *kanekela*

La *kanekela* es un género musical nacido en la zona oriental de Cuba, parecido al *gagá*. Su invención sube posiblemente al período del 1905 al 1933, donde los Estados Unidos tenían el dominio de la industria azucarera de Haití y Cuba. Muchos braceros haitianos venían para las zafras en Cuba. La raíz de la palabra (*kann*, o caña) deja aparecer la importancia del campo semántico de la cultura azucarera

Es ya ejecutado raras veces actualmente, pero encontramos rastros en los últimos veinte años en Holguín y Guantánamo. La instrumentación es idéntica al *gagá*, pero sin *baksin*.

Instrumentación: *trián, lata*, tres partes de *tambujé, koni*.

Una letra de *kanekela*, transmitida por Rafael Cisnero Lescaj de Cutumba⁴²:

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
De Cabinda a Kunene De Cabinda a Kunene De Cabinda a Kunene	De Kabinda a Kounene De Kabinda a Kounene De Kabinda a Kounene
Mama modetatu Maele Mama modetatu Mutue fisula Fasile faso o o Ae, fasile faso mama Mapote trabajo Mama modetatu	Manman mò de ta tou M'a jele Manman mò de ta tou Moun tou e fis nou la Fasil e fas ou Ae, fasil e fas ou manman M'ap bòde travay yo Manman mò de ta tou

Castellano de Cuba

De Cabinda a Kunene
De Cabinda a Kunene
De Cabinda a Kunene

Mamá, todos estos muertos
Lloro
Mamá, todos estos muertos
Todos estos niños a nosotros
Dóciles y orgullosos
Aé, fáciles y orgullosos
Que se atareaban doblando el espinazo

Los viajes caribeños del *cunyai*⁴³

El *cunyai* es un género musical tocado por los grupos de *gagá*, pero de manera estática, en el momento de una fiesta comunitaria por ejemplo. Se parece al *gagá pingué* por su velocidad de ejecución alta. Así como para el *pingué*, no tiene sus pasos de baile particulares, sino más bien de acciones espectaculares, como marchar sobre tizones ardientes.

La palabra misma viene del criollo haitiano *koudjay*, una deformación del francés "golpe de Diana". Las tropas napoleónicas fueron despertadas por este timbre de campanas y tambores. La expresión era todavía usada en el mundo militar al principio del siglo XX. En el sentido figurado, su uso caracteriza una música particularmente ruidosa. En criollo, el préstamo al campo semántico de las músicas militares es vinculado a las batallas para la independencia de Haití. Los *ban rara* han

42 La letra siguiente se inspira en una canción popular creada por Los Karachi durante la guerra de Angola, con estas palabras, bastante liminares: "De Cabinda a Kunene, un solo pueblo na' ma". En 1975, muchos de cubanos son enviados a combatir al lado de la frente de liberación (MPLA). Kabinda es una ciudad del norte de Angola actual, correspondiente a una de las provincias del antiguo reino de Loango en la época de la trata de negros. Kounene es un río y el nombre de una de sus ciudades costeras.

43 Congo Square, raíces africanas de la Nueva Orleans, Freddi Williams Evans. 2012 (traducción) (p. 154, 194,195). *The drum and the hoe*, Harold Courlander, University of California Press, 1960 (p.133, 352). Un ejemplo de *cunyai* está presente en el Cd *Galibata* (v. discografía)

adoptan vocabulario de las bandas militares para designar sus propios ritmos y instrumentos.

Vamos a ver del lado de los Estados Unidos. En el siglo XIX, el *coonjai* (variantes: *coonjine*, *conjaille*) fue bailado por los esclavos negros del *Congo Square* (*Congo plaza*) de la Nueva Orleans y del Mississippi. La Nueva Orleans acogió a principios de este siglo una inmigración maciza de exiliados franceses que evitaban la insurrección en la isla de Santo Domingo. En 1809, será luego la vuelta de los expulsados de Cuba, durante las guerra napoleónicas. Estos colonos llegan a los Estados Unidos con sus antiguos esclavos criollos que ya bailaban el *koudjay*.



Dancing in Congo Square, grabado siglo XIX, autor desconocido, Estados Unidos

La coreografía va entonces a transformarse en un baile que imita los gestos de los trabajadores portuarios que manipulan las balas de algodón sobre los bordes de Mississippi. Por otro lado, una canción citada por Herskovits, *Dancing the coonjale*: habla de Coonja, un espíritu malo. Hay mucho a apostar que este género pues influyó también sobre el *voodoo* estadounidense.

Para la versión cubana del *cunyai*, la acercamos más bien al *merengué koundjay* haitiano, muy rápido, tocado para el Martes de Carnaval y unos otros días. El *cunyai* se hace raro en Cuba, es preferido ahora el *gagá pingué*. Por lo tanto se destaca por sus numerosas idas y vueltas entre Cuba, Haití y los Estados Unidos.

Aquí esta la instrumentación que da Mililián Galis después de su collectage en Contramaestre⁴⁴: *trián*, dos partes de tambores a una membrana y de diámetro fuerte. El tambor agudo ejecuta un flujo continuo golpeado por dos palitos, semejante al mismo modo de tocar de la lata en el *gagá*. El tambor más bajo es percutido por un palito según una célula rítmica continua, y repicando un poco.

Unas estrofas de *Cunyai*, como lo interpreta Berta Armiñan en el disco *Galibatá*:

44 Pueblo de la provincia de Santiago de Cuba

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Son puel son puel, son puel o <i>Sepa la sua son puel</i> Puel son puel, son puel o <i>Sepa la sua son puel</i>	Sanpwèl sanpwèl, sanpwèl o <i>Se pa la swa sanpwèl</i> Pwèl son pwel, son pwèl o <i>Se pa la swa sanpwèl</i>
Bombo bombo bombo bombo ina yo <i>Bombo u</i> <i>Bombo ina de gallé</i>	Bon mo w bon bo bon mo, kon bo ini a yo <i>Bon mo w</i> <i>Bon bo ini a degaje!</i>
Dia que a te a, bombo ina yo <i>Bombo u</i> <i>Bombo ina de gallé</i>	Di a ke atè, kon bo ini a yo <i>Bon mo w</i> <i>Bon bo ini a degaje!</i>
E meme chua <i>Bombo ina degallé</i> Dia que a te a meme chua <i>Bombo ina degallé</i>	E menm mwen chwa <i>Bon bo ini a degaje!</i> Di a ke atè e menm mwen chwa <i>Bon bo ini a degaje!</i>
Verite o dianga te Merite mue te Piti metal cote <i>Verite o dianga te</i> <i>Merite mue te</i> <i>Piti metal cote</i>	Verite o di an gate Merite mwen te Pitit mèt ta li m'kote <i>Verite o di an gate</i> <i>Merite mwen te</i> <i>Pitit mèt ta li m'kote</i>

Castellano de Cuba

Sin pelos⁴⁵ sin pelos, ay sin pelos
Es noche de sin pelos
Pelos, sin pelos, ay sin pelos
Es noche de sin pelos
Sus chistes, cariñosos abrazos, chistes
¡ Hacen los bellos, Reúnanos!
¡ Sus chistes, los bacilones reunidos, suelte!
Digo que aquí
¡ Hacen los bellos, Reúnanos!
¡ Sus chistes, los bacilones reunidos, suelte!

Y aunque tengo la elección
Usted haría bien de salir
Digo que aquí y aunque tengo la elección
Usted haría bien de salir

De verdad lo digo, los podridos
Merezco estar allí
Su hijo leería mi dirección
De verdad lo digo, los podridos

45 Secta de los "cochinos sin pelos". Habría sido formado a las premisas de la guerra de independencia haitiana, por el sacrificio de su fundador, Jean Baptiste Vixamar, al juramento de Bwa Kaimán. Los "sin pelos" son conocidos por salir de noche en banda (*eskwad, band a pye*), hacer escándalo o bien peor.

Merezco estar allí
Su hijo leería mi dirección



Bailarines de La Bèl Krèyol en Eva Gaspar Festival (Ciego de Avila), años 2000 © Grete Viddal

2.2 Musicas y bailes recreativas

El *masún* ⁴⁶

De velocidad media a alta, es muy próximo rítmicamente del *masón* de la *tumba francesa*. La palabra viene de una contracción de *amazona*, rindiendo homenaje así a estas mujeres guerreras de Dahomey⁴⁷. Pone fin al trance, rechazando los *luaces* cuya presencia se prolonga de exceso.

En Haití, el *mazoun* es una secuencia corta transición durante una ceremonia *vodú*, asociando con Ogou (entidad de defensa y guerrera).

En Cuba, se ejecuta durante las partes recreativas de las ceremonias y perdió su carácter religioso. *Masún* es un baile de pareja con vacuaos fuertes. Las canciones son a menudo muy licenciosas y a no poner en todas las orejas.

Instrumentos: *trián*, *lata*, dos *tambujé* (el tercero puede doblar la parte de *lata*).

46 O *masú*, *masún*, *mazoune*.

47 V. Herskovits *Life in a Haitian Valley*, 1937, Henock Trouillot *Introduction à une histoire du Vodou*, Port-au-Prince, 1970

Unas estrofas de *masún*, transmitidas por Santa Martínez Martínez de Lokosia (Guantánamo):

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
A la u bel bua m' peye de sua Madam marie Tan contan case caban la Madam marie	A la ou bèl bwa'm pèye de swa Madanm marye Tan kontan kase kaban la Madam marye

Castellano de Cuba

De un buen palo, le pagué estas dos tardes
Señora casada
Contento de romper la barraca⁴⁸
Señora casada⁴⁹

El *masún pilé*

El *masún pilé* es un género hoy desaparecido. Sea mencionado y cartografiado en los años '90, en el momento del trabajo de colectaje de la fundación Juan Marinello y la edición del «Atlas Etnográfico de la Música Afro-Cubana» que se lo siguió. Rastros eran señalados en el centro del país y la región de Camagüey. Este colectaje sitúa las letras de *masún pilé* como cantos de trabajo, *tales*, como también podían serlo el *djoubá matinik* (trabajo de fuerza), *maíz* (trabajos agrícolas) o *el savoné* (canto de lavandera). No encontramos letras que respondían a este campo semántico, sino más bien al campo de la muerte y del *luá* Guédé. El baile efectivamente debía responder a movimientos vinculados a trabajos colectivos de los campos. En la polyritmia, la presencia de acentos que apoya la pulsación deja imaginar cuál podía ser la coreografía; la denominación de *masún pilé* da otra indicación. Se trata ciertamente de un baile en línea donde toda la columna vigorosamente marca el paso en el mismo momento, lo mismo que para el baile *ibo* por ejemplo.

El ritmo, transmitido por Ramón Marques de Cutumba, es tal como él mismo se enteró de él cerca de Javier Spret⁵⁰, una de las figuras emblemáticas de la cultura criolla en Cuba.

Un ejemplo de letra de *masún pilé*, transmitida por Rafael Cisnero Lescay de Cutumba (Santiago de Cuba):

48 Expresión francesa

49 Ver el link del ritmo en la versión html (nota editorial)

50 Nacido en Las Tunas, tocó con el grupo Piti Dansé, antes de instalarse en Santiago de Cuba, donde está el asesor de la parte haitiana de Folklórico de Oriente, luego de Cutumba. Leer la entrevista de su hijo: <http://www.ritmacuba.com/Antonio-Mellas-Limonta-par-D-Mirabeau2.pdf>

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Societe societe ago e Papa Leba societe ago e Ogoun Batala vodú lua La permission gade palo Seremoni Ogoun Batala vini ago e	Sosyete sosyete ago e Papa Legba sosyete ago e Ogoun Batala vodou lwa La permisyon gade pa lou ⁵¹ Seremoni Ogoun Batala vini ago e
Gade decone sa vini sesa pruale Gade gade mo de Lacruá Gade gade mo de la te Gade decone sa vini sesa pruale	Gade dekone sa vini sesa prou ale Gade gade mò de Lakwa Gade gade mò de la tè Gade dekone sa vini sesa prou ale

Castellano de Cuba

Sociedad⁵², sociedad ago é
Papá Leba sociedad ago é
Ogoun Batala, espíritu vodou
Sra tú permite mirar
Esta ceremonia pesada
¡ Ogoun Batala ven, ago é!

Mire abajo, lo que está operando(obrando)
Mirar a los muertos de Lacruz⁵³
Mira los muetres de Latierra⁵⁴
Mira abajo lo que esta operando

El djouba matinik

Esta denominación es haitiana, y hace referencia a un género musical martiniqués que se nombra allá *lino bèlè*. El bèlè es un género rural nacido en las montañas martiniquesas, durante las luchas de emancipación que han conducido a la abolición de la esclavitud sobre los territorios franceses en 1848. El tambor principal, que se designa por *bèlè* o *djouba* tiene una membrana única, de fuerte diámetro, con una sonoridad grave. Se usa un tonel sobre el cual se tendió un parche de carnero o por defecto un de cabrito. El tamborilero mismo toca sentado en el tronco del tambor, acostado a tierra, el parche al suelo.

Es para hacer referencia a esta posición de toque, pero así a estas tradiciones martiniquesas que los haitianos llamaron este género musical *djouba matinik*. La simbología de acostar el tambor para tocar es acercarse más de la tierra y alimentarla por la música. Es por la razón también que el *djouba matinik* cumple la orden dentro de las ceremonias *vodú* para Azaka Mede, ministro de la agricultura. En Cuba, su práctica en las comunidades haitianas casi desapareció. Rastros subsisten sin embargo con la tumba francesa, donde en la secuencia, del yuba, se toca también a caballo sobre el tambor⁵⁵.

Un ejemplo de *djouba matinik*, transmitido por Ramón Hilmo Samdi de *Piti Dansé* (Las Tunas):

51 El adjetivo lou se remitirá a la palabra siguiente, seremoni. Este tipo de devolución es frecuente en las canciones y los poemas.

52 En el sentido de congregación de vodouistas

53 O Bawon Lakwa, espíritu Guédé. Acompaña a los muertos hasta el cementerio.

54 Ou Bawon Simityè, espíritu Guédé. Es el guardián del cementerio.

55 V cap.1 tumba francesa

<i>Criollo haitiano</i>	<i>Castellano de Cuba</i>
Se malad, mwen malad o Se pa jalou mwen pe fe a Dye Se malad, mwen malad o Se pa jalou m'pe fe o Si Bondye ède mwen leve Pral danse matinik travay o	Soy enfermo, ay soy enfermo No soy celoso, le lo pide a Dios Soy enfermo, ay soy enfermo No soy celoso, puedo hacerlo Si el Santísimo me ayuda a levantarme Al bailar el martinik voy a emplearme

2.3 Bailes y músicas religiosas de raíces haitiano-africanas

El vodú, una religión fuente de fantasmas mortíferos

Antes de abordar las especificidades de las músicas y los bailes del vodú, conviene darlo algunas definiciones generales. En lengua *fon*⁵⁶, la palabra *vodun* simboliza la relación entre la gente de las vivientes, los espíritus y los antepasados. Originaria de África occidental y de la zona de Dahomey, esta religión seguirá la ruta de la esclavitud. Se desarrollará con especificidades regionales en el Caribe según el país dónde las etnias del reino de Abomey estarán esclavisadas. Sin embargo, en el espacio caribeño, verdaderamente hablamos de vodú sólo a propósito de los cultos nacidos en la isla del Santo Domingo. Si el vodú está presente en varios países de la zona, es por la diáspora de los haitianos y dominicanos a partir del siglo XIX. También lo encontramos pues en Surinam, en la Guayana francesa, a Guayana y en Cuba, pero también en los Estados Unidos (Louisiane, Florida, Nueva York) y en Canadá.

Concerniendo a la palabra vodú, encontramos varias ortografías posibles, según las épocas, el país o la lengua del emisor. "Vodú" es la versión española de la palabra, tal, como se lo escribe en Cuba. *Vodou* es la grafía actual en Francés y que se acerca a lo que se practica en criollo. *Vaudoux* era una versión arcaica de la palabra que dependía primeras libros en lengua francesa (siglo XIX). *Vaudou* es todavía utilizado en las Antillas francesas, pero es de forma un poco antigua (v. Jacques Roumain). *Voodoo* o *voodoo* son de grafía inglés.



⁵⁶ Lengua vehicular utilizada en Benin, Nigeria y Togo.

El patrimonio de los cultos africanos a través del animismo da a ver para un europeo una imagen muy degradada. Los adeptos del vodú están considerados la mayoría de las veces como esclavos de ritos que dependen de la brujería. El conocimiento popular del vodú se refiere más en lo que se imagina sobre los zombis o los sacrificios humanos que sobre la espiritualidad de la religión. Esta mala imagen se desarrolló por diferentes razones:

- *Religiosa*: imposibilidad para un colono europeo de poner en un pie de igualdad el monoteísmo del cristianismo y el politeísmo del vodú.

- *Filosófico*: hasta el siglo XX, el etnocentrismo domina el pensamiento occidental. El hombre blanco se debe (al mejor de los casos) de educar los africanos y sus descendientes. Son vistos como niños, sin conocimientos, moral, ni educación.

- *Política y económica*: las razones anteriores son de hecho los pretextos detrás de los cuales se intentará justificar la trata del negro, más tarde las políticas coloniales, la injerencia y las posturas bajo tutela política.

- *Cultural*: desde los primeros libros sobre Haití, se habla de una religión de "degenerados" sin moral, ni orden social⁵⁷. Lo peor tiene que venir con "Les Vaudoux" de Gustave Aymard (1885, París). Este autor sea hecho célebre gracias a esta novela que contribuirá a la mala reputación del vodú, por su parte sanguinaria y mórbida. Esto continuará desarrollándose con la llegada del cinematógrafo, medio de comunicación de cultura de masa ávida de sensacional. El *voodoo* versión Hollywood es un género sensacionalismo en si, que no necesita relacionarse con una realidad... Entre los primeros realizadores de películas fantásticas que se sirven de la estampería del vodou: Victor Halperin (*White zombie, Revolt of the zombies*), Jacques Tourneur (*Vaudou*).



Cartel de la película *White Zombie* de Victor Halperin (USA, 1932)

Hay también una mala reputación del vodú que es vinculada a la historia de la República de Haití. Los numerosos jefes de estado se sirvieron de eso para sentar su autoridad, justificando sus exacciones bajo cubierto de necesidades oscuras y rituales. La desestimación del vodú va a crecer después de la caída de François Duvalier y las campañas de *dechoukage*, donde se va a quemar los templos y a masacrar voduistas.

57 V. *Nouveau voyage aux îles de l'Amérique* del Padre Labat (1722) y *Description topographique de l'île de Saint Domingue*, de Moreau de St Méry (1797).



Altar para una ceremonia a Ercili Luá Blanch, D.R

Entremos ahora poco en el detalle sobre las ceremonias y el espiritual. Se añade a la parte animista del vodú una parte de ritos cristianos. Este sincretismo es frecuente concerniendo a las religiones afrocaribeñas (a ejemplo de la santería). Por ejemplo, bajo cubierto de rendir homenaje a un santo católico, el voduísta utiliza el artefacto de una cromolitografía, para llamar a Ogou Badagri, espíritu criollo.

2.3.1. Tradiciones y sincretismo cristiano

Así como evocado anteriormente, los diferentes oficios y los cultos vodú conocieron en Cuba las mismas ansias de persecución que en la isla de Santo Domingo. El sincretismo con catolicismo le compraba una apariencia de conveniencia. Las autoridades coloniales cerraban los ojos sobre estas prácticas, desde el momento que no engendraban emancipación o reivindicación social. Por lo tanto, el vodú queda un sujeto de fantasma y repulsión en lo imaginario colectivo cubano.

Las principales entidades del catolicismo son una herencia colonial profundamente anclada en la práctica del vodú. La inmensa mayoría de las ceremonias le empiezan con cánticos a Nuestro Padre, Santo Espíritu, a Maria o Maria Magdalena. Estos cantos generalmente son ejecutados sin acompañamiento, o con algunos tremulos de tambores que vienen para subrayar la letanía. Encontramos sólo una sola excepción, con la " marcha a Maria ", donde los tambores tocan un ritmo lento y próximo de unas marchas militares.

No hay bailes sobre la apertura de ceremonia, el ambiente está más al recogimiento y a la interioridad. En consecuencia de los cánticos, el *hougan*⁵⁸ puede entonces llamar los espíritus criollos y los de África.

Excepto este preámbulo de sincretismo católico, una ceremonia entera puede ser dedicada a Santa Maria o Ercili Luá Blanch. Se debe levantar un altar con un mantel blanco y con flores blancas. Las ofrendas son unos vasos de agua, vino blanco y alimentos vegetales o a base de huevo. Se efectúan en preámbulo una serie de oraciones cristianas en francés, sacadas por la Biblia o por los manuales parroquiales haitianos en uso al principio del siglo XX⁵⁹. Después de los rezos, son cantados los

58 Sacerdote en carga de la ceremonia vodú

59 V. *Manuel paroissial à l'usage de la province ecclésiastique d'Haïti*, H. Riou Reuze, Later édition, Rennes, 1949, y *L'Ange conducteur des âmes dévotes*, Jacques Goret, Mame édition, Port au Prince, 1921

cánticos y luego se cierra la ceremonia. Si llega el caso, viene después una parte recreativa o serán ejecutados una serie de toques vodú, a la conveniencia del *hougan* y de la asamblea.



Tato Milanés, *hougan* de Pilon de Cautó, años 2010 © Casa del Caribe

Cantos al principio de una ceremonia vodú, con Pablo Milanés (*hougan*) y su congregación de Pilon de Cauto. Collectado en Veraco (provincia de Santiago de Cuba), el 7 de julio 2012.

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
La lo la lo la lo la lo (bis.....) Di vision Mari cola woy woy Di vision Mari cola woy woy Di vision Mari cola Woy woy woy woy	La lo la lo la lo la lo (bis.....) Di visyon Mari kò la woy woy Di visyon Mari kò la woy woy Di visyon Mari kò la Woy woy woy woy
Di mare nu pale nu Se la Guine Se si a fe mare nu rua yo Si a si a Santa Maria Si a si a Santa Maria Se la Guine Se si a fe mare nu rua yo	Di mare nou pale nou Se la Ginen Se si a fè mare nou wa yo Si a si a Santa Maria Si a si a Santa Maria Se la Ginen Se si a fè mare nou wa yo
Sent Mari Madelen prie pu lua yo A ladan sone agüe Mue di gra pu lesen ayo A ladan sone agüe	Sent Mari Madelèn prye pou lwa yo A ladan sonnen n' agwe Mwen di gras pu lesèn a yo A ladan sone agwe

Castellano de Cuba

La lo la lo la lo la lo

(.....)

Da nosotros tus visiones Maria, estamos allí, woy woy

Da nosotros tus visiones Maria, estamos allí, woy woy

Da nosotros tus visiones Maria, estamos allí

¡ Woy woy woy woy!

Digo átanos, háblanos

Es la Guinea⁶⁰

Si esto debe ser hecho

Atando seremos, Señor

Gracias Santa Maria

Es la Guinea, si esto es hecho

Aquí estamos para usted Señor

Santa Maria Magdalena, rece para nuestros espíritus⁶¹

Aquí mismo, te llamamos

Digamos las gracias para sus santos

Aquí mismo, te llamamos



Pilon del Cautó en 1984, al Festival del Caribe (Santiago d Cuba), D.R

En Haití, contamos simbólicamente a 101 naciones⁶² o luaces. Las principales familias son *rada*, *gède*, *simbi*, *djouba*, *ibo*, *nago*, *kongo*⁶³. Cada una tiene un origen étnico africano preciso. A veces nacieron

60 En el sentido del éden africano perdido. A la vez el paraíso de los vodouistas, donde regresan las almas de los difuntos.

61 Al sentido de divinidades, o luaces

62 *Nanchón* en criollo haitiano. El nombre *101* es una forma simbólica para señalar una multitud en lengua *yoruba*.

63 Como hablamos de Haití, respetamos la grafía del criollo haitiano para denominar las familias de

en la isla del Santo Domingo (es el caso de los ritos *petro* o *zobòp*).

El vodú cubano conoce particularidades, influido por la cultura de su nueva tierra de la adopción, quedando íntimamente vinculado a la isla de Haití. Los inmigrantes haitianos que conocen las dificultades del exilio y la xenofobia van por ejemplo a desarrollar mucho en Cuba el culto de Ogun, el *luá*⁶⁴ guerrero y de defensa. Este último está mucho menos presente en las prácticas religiosas en Haití.

Durante un oficio vodú, el baile y la música desempeñan un papel esencial. Unas tienen el papel de provocar el trance de los fieles para volver en comunicación con los espíritus. Otras músicas son secuencias recreativas, dentro las fases rituales.

Podríamos contar casi tantos ritmos y bailes como espíritus. En efecto, cada uno tiene sus atributos, su ritual. El baile exige la precisión en su gesticación (posición de los pies, las manos, con arreglo a la música). La reproducción de la simbología adecuada compromete el éxito o no de un ritual, obedeciendo a necesidades religiosas más que ser musicales. Podemos sin embargo desempeñar grandes tendencias y observar que el mismo ritmo o baile serán ejecutados para tal o tal panteón de espíritus.

Los capítulos que siguen intentarán determinar las especificidades rituales, de baile y de música de cada una de las grandes naciones en la práctica del vodú en Cuba y en Haití. Las diferenciaciones son a veces poco rígidas, porque el vodú procede de meztisaje de prácticas culturales.



Lokosia en espectáculo al foco de la tumba francesa (Guantánamo), 1993 © Daniel Chatelain

Los *radá*, el panteón religioso y la música principal del vodú cubano

En los rituales en Cuba, los tambores *radá* son utilizados en lo sucesivo para la mayoría de los cultos vodú. Veremos más tarde que cada una de las familias de luaces tenían instrumentos musicales específicos. Utilizaban esencias de madera y cueros diferentes según que confeccionan un tambor *radá* o un *petró*. La deforestación y la dureza de la vida cotidiana en Haití tienen cada vez más razón de estas especificidades ancestrales. En Cuba, la cultura haitiana se ahoga poco a poco en la cubana. No es raro que tumbadoras de conga sean tocadas a falta de los tambores en otro tiempo adecuados.

espíritus, que difiere de la grafía cubana.

64 O *Iwa* en criollo haitiano: espíritu en castellano

Los instrumentos *radá*

- *asson* u *chachá* : sonajero constituido por una pequeña calabaza rodeada de una red de perlas de porcelana o de vértebras de serpiente. Es un objeto sagrado y ritual que se dice ser la lengua de Danbala⁶⁵. Así el hecho de utilizar huesos de serpiente en su factura no es extraño. Considerado como el que forma parte de percusiones menores, es un elemento central en las ceremonias, a la vez por su simbología y por su omnipresencia. Generalmente es el sacerdote o el cantante solista quien lo manipula, consagrándose el equilibrio de la pulsación a los tambores o al coro.

- *ogán* ou *trián* : Idiófono constituido por una pieza llana metálica percutida por un clavo. El trián efectúa una figura rítmica alrededor de la cual va a articularse toda la polirritmia. En Haití, utilizaban el *ogán*, una campana específica similar al *ekón* de África, uso que se perdió poco a poco. El tocador de *ogán* se llama el *oganteyé*. La denominación de trián (o *triyang*) viene del idiófono de tres lados del mismo nombre que fue utilizado en Haití, en particular en las músicas populares.



Tamborileros *radá* de Imias (Provincia de Guantánamo) © Daniel Chatelain

- Tres Tambores unimembranofonos, de forma cilíndrica o cónica, en la piel tendida con un sistema de cordaje y de rincones de madera enclavijadas en el tubo. El parche animal originalmente utilizada en Haití era del ternero⁶⁶. A Cuba, se utiliza parche de chivo⁶⁷. Se debe privilegiar esencias de maderas duras para confeccionar el tronco, como almácigo, diagruma o jóbo.

Batería de los tambores *radá*

65 Danbala Wedo, el luá serpiente

66 *po bèf*, piel de buey.

67 Las restricciones de Estado reglamentan el consumo del ternero en Cuba. La ganadería bovina que fue dedicada sobre todo a la leche, poco consumo de carne.

- *Leguedé*: el más pequeño de los tres tambores. Se toca con dos palitos. Su nombre es una onomatopeya que da la célula rítmica que efectúa. Asegura un flujo continuo que ayuda en la regularidad de la pulsación.

- *Segón* (el segundo) o *sugú*⁶⁸ (bajo el gordo, sobreentendido el tambor más grave), o *wompi* : tambor tocado con un solo palito. Asegura un ritmo continuo con pocas variaciones. En Haití, utilizan dos palitos para él, como esto ya se practicaba en África. Este uso casi desapareció. El segundo palito tiene la particularidad de ser en forma de arco o en forma de media luna. Encontramos su representación gráfica en el trazado del *vèvè* para los tamborileros⁶⁹. En ciertos grupos, como con Cai Dijé (Camagüey) o Lokosia (Guantánamo), una tumbadora es agregada como segunda parte de *segón*. No dobla a este último, sino toca una rítmica complementaria sin variaciones.

- *Manmanié* o *radá*, o *manman tambú*: tambor que tiene diámetro más fuerte de los tres. Se toca de pie, atado a la talla. Se golpea con un palo. Su sonoridad grave lo pone como el instrumento solista, lo mismo que en las baterías de tambor en África subsahariana. Esta diferencia es notable porque en muchas músicas populares y afrocubanas, el tambor solista es el más agudo.

- *Assoto*⁷⁰ o *assotor* : Lo mismo confección que otros tambores *radá*, mide entre 1,30 y 2 metros de altura. El *luá* al que corresponde él es Assoto Micho, así como todo un repertorio de cantos. En Haití, es tocado sucesivamente por un grupo de *hounsi* (novicios) en el momento de grandes fiestas para los luaces *radá*. Su uso casi desapareció en Haití desde campañas anti-vodú⁷¹. En Cuba, no es tocado de manera religiosa; sus funciones rituales son reemplazadas por una o varias intervenciones solistas de los tambores *radá*. Una copia de *assoto*, que sirve para fines de espectáculo, existe en el foco del ballet Cutumba en Santiago de Cuba.



Danza del tambor Sato en Ede (Nigeria) © Prince Adewole Laoyé

68 Casi lo mismo en francés ("sous le gros")

69 *Vèvè* para los *hountoki*. Un *vèvè* es un dibujo efectuado en el mismo suelo, generalmente con harina o ceniza, simbolizando el *luá* o la secuencia que va a ser interpretada en la ceremonia

70 *Asoto*, termino derivado de la palabra fon "*sato*" que significa «llamar a los ancestros».

71 A partir de 1942, el clero lleva una campaña "antisupersticiosa" a la cual se oponen entre otras cosas, Jacques Roumain, Jean Price Mars (novelistas y periodistas), François Duvallier (etnólogo y futuro dictador de la isla). Bajo la ocupación americana, entre 1916 y 1934, los dirigentes combaten el "voduisimo". Milo Rigaud (v. bibliografía) relata un tambor *assoto* confiscado por las autoridades, en plaza del "Champ de Mars" en Puerto Príncipe. Echándose a gruñir sin que ninguna mano lo toca, fue devuelto definitivo a su templo.

El canto de vodú

Es el ougenikon que lleva el canto solista bajo la responsabilidad del maestro o de la maestra de ceremonia⁷². Generalmente es una persona que tiene un conocimiento profundo de los cantos, la calidad de la ceremonia le incumbe en gran parte. La sucesión de las diferentes secuencias de una ceremonia íntimamente es vinculada con el canto. El solista decide el ensayo de las estrofas con arreglo al efecto buscado y al pasaje de un espíritu al otro, entonando el canto correspondiente. Las melodías son mayoritariamente pentafónicas u octofónica; el semitono es generalmente proscrito allí, como para muchas músicas religiosas de origen de África. El proceso del canto es antiphonal: el coro de los fieles repite la melodía y el texto expuesto por el solista. Las letras son generalmente cortas para ser memorizadas y reproducidas rápidamente por los fieles. Encontramos esta manera de proceder para todos los ritos vodú, con diferencias melódicas respondiente a las familias de espíritus.

Los toques *radá*

Los tres ritmos siguientes forman parte de la mismo complejo de los toques *radá* en Cuba. A menudo unos los denominan simplemente por vodú, sin hacer distinción precisa.

- *Yanvalú*

O *Jean Balu*, *Dan Balu*, *yanvalou* para el grafismo haitiano. En lengua africana *fon*, *ni avalu* significa rendir homenaje. Unos grupos como Lokosia no utilizan esta denominación, sino *vodú kasé*⁷³.

Ritmo y baile al tiempo médium. Íntimamente vinculado al dios dahomeyano Dan, la serpiente pitón, símbolo del arco iris. *Yanvalú* se baila abovedado adelante, las rodillas dobladas, con ondulaciones que suben en la espalda. Este movimiento serpentino es propio de la evocación de los luaces *radá*, viviendo en el aire y en el agua (como Ayida u Dambala).

En Oriente, principalmente le tocan a principios de una ceremonia, para "pagar su tributo" a los luaces, y en particular a Papá Leba, que permite comunicar con todos los demás.

En Haití, es esta misma secuencia que servirá para llamar casi todos los *lwa*⁷⁴ (excepto Sen Jak Majè y Ogoun Bagadri). La música llama al trance de uno de los fieles, que entonces será montado por un *luá*. Se pone fin a esta secuencia y a la posesión con la ayuda de un ritmo más rápido y paroxístico (*mayi, nago cho, zèpol*).

Algunas estrofas de *yanvalú* transmitidas por Rafael Cisnero Lescay de Cutumba (Santiago de Cuba):

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Legba pale laguio	Leba pale la ki o
Legba pale laguio baba	Leba pale la ki o papa
O o	O o
Elae o granboa Legba	E lae o Ganbwa Leba
Pale ofe mue	Pa ale ofe mwen
Granbua lle lle	Ganbwa lle lle
Ile salue bodame	Ile salye bodè mwen
Akasuo jele o	A ka sou wo, jele o
Akasuo jele o	A ka sou wo, jele o
Sirilo akasuo nganga mue	Zili lo a ka sou o nganga mwen
Papa Atibon Leba ago	Papa Atibon Leba ago
Boleba etenu	Bo Leba èt e nou

Castellano de Cuba

⁷² El *hougan* y la *mambo*.

⁷³ Literalmente, vodú roto. Es decir con velocidad mas suave que la habitual

⁷⁴ Grafía haitiana

Leba, habla ya
 Leba, habla ya, papá
 Oh o
 Y allí, ô Gran Buá
 Esto no va, ofréceme tu ayuda
 Gran Buá a Ile Ile⁷⁵
 Ile te saludo y me doblo delante de ti
 En caso de que, te imploro
 En caso de que, te imploro
 Zili⁷⁶, en caso de que mi magia no opera
 Atibon Leba papa, ago!⁷⁷
 Lindo Leba, eres nuestro ser



Artefact que representa Papá Leba, *casa templo* de Ramiro, Guantánamo, 2015 © Daniel Mirabeau

- Daomé

La palabra *daomé* hace referencia etimológicamente al antiguo reino de Dahomey⁷⁸ al sudoeste del actual Benin. Es una de las cunas del vodú, una región mítica para sus adeptos caribeños. Un rito en Haití lleva este nombre (*dawonmen*) con su panteón de luaces. Los principales son las serpientes masculina (Danbala) y femenina (Ayisan), pero también Èzili (*luá* de la belleza femenina), Loko (*luá* del viento). En Cuba, a ejemplo de las tradiciones *arará*⁷⁹, se da el *daomé* en ceremonia para los

75 Gran Buá Ile : espíritu silvestre del panteón *petró*, muy celebrado en Cuba

76 Zili: diminutivo de Èzili, espíritu femenino de la belleza

77 Interjección de satisfacción

78 O *danhomen* en lengua *fon*. Antiguo reino africano en el sudeste del actual Bénin.

79 Los *arará* vienen del antiguo reino africano de Dahomey, entre los que son originarios una parte de los esclavos de la trata caribeña (Cuba, Haití, Puerto Rico, Granadinas). En Cuba, la cultura *arará* se ahogó un poco en medio de otros, en particular la *santería*. Es todavía tangible en la región de Matanzas con grupos musicales y prácticas religiosas.

luaces *radá* originario de Dahomey.

El toque *daomé* es ejecutado con una velocidad media, ligeramente más rápida que el *yanvalú*. Lo mismo que para este último, la denominación *daomé* no es estandarizada, muchos grupos simplemente lo nombran *vodú*.

Algunas estrofas de *daomé*⁸⁰ transmitidas por Rafael Cisnero Lescay de Cutumba (Santiago de Cuba):

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Ercili ubelo O ubelo Ercili ubelo Ubelo Ercili ubelo Ercili tande suave consagua omi	Èzili ou bèel o O ou bèel o Èzili ou bèel o Ou bèel o Ou bèel o Èzili tan de swav kon sa grann o mi
Ercili Freda brindale la cae mue La cae pru ale Ercili Freda brindale la cae mue La cae pru ale A la mapote, a la masa cuche mue Brindale la caemue la cae pru ale A la mapote, a la masa cuche mue Brindale la caemue la cae pru ale	Èzili Freda brital e la kay ⁸¹ mwen La kay mwen prale Èzili Freda brital e la kay mwen La kay mwen prale A lam'ap bòde, a la pa sa koute mwen Brital e la kay mwen la kay mwen prale A lam'ap bòde, a la pa sa koute mwen Brital e la kay mwen la kay mwen prale
Asosie benu benu u Asosie benu bena Pu mue la pa guibe	Asosyé vèe nou, vèe nou Asosyé ve nou ve nan Pou mwen la pa ki peye
Asosie pafe musa a Si bue un galon tafia se la ya mue Ae pafe musa a Ae se la ya mue Si bue un galon tafia se la ya mue	Asosyé pa fèé nou sa Si bwe un galon tafiya se la yanm mwen Ae pafe nou sa Ae se la yanm mwen Si bwe un galon tafiya se la yanm mwen

Castellano de Cuba

Ercili, ô eres bella
O eres bella
Ercili, ô eres bella
O eres guapa Ercili, ô eres bella
Ercili, me das tantas dulzuras y me aumentas
Ercili Freda, que templo bárbaro será el mío cuando lo tendría
Ercili Freda, que templo bárbaro será el mío cuando lo tendría
O cuánto nos prosternaremos allí, no es una mentira, se lo digo
Que templo bárbaro será el mío cuando lo tendría
O cuánto nos prosternaremos allí, no es una mentira, se lo digo
Que templo bárbaro será el mío cuando lo tendría
Socio, nuestros vasos, nuestros vasos
Compañero, nuestros vasos, nuestros vasos⁸² sería
Aé, no nos hace esto
Aé, como una raíz sería
Si bebo un galón de *tafia* como una raíz sería

80 Traducción con concurso de Maud Marie Evans (mambo en Boston), Patrick Sylvain (lingüista en Harvard University) y Grete Viddal (etnólogo en Tulane University).

81 *Kay*: El hogar doméstico o el templo.

82 Raíz o ñame: en el sentido figurado de esponja

- Maisepol

Del punto de vista etimológico, es la contracción de dos palabras del criollo haitiano: *mayi* (*mahi*) y *zèpol*. El *mayi* como lo tocan en Haití es muy rápido y sirve para poner fin a la posesión. Los *mahi* son pueblo del norte de Dahomey, que fueron invadidos por los reinos Nago y Dahomey.

El *zèpol*⁸³ es un baile originario de África del oeste (etnia *adja*) donde los movimientos de los hombros tienen un papel predominante.

En Cuba, no hay distinción entre estos dos géneros haitianos. El *maisepol* es un ritmo muy rápido tocado principalmente para los Ogun (luaces guerreros). En unas zonas como Camagüey, es simplemente nombrado de manera genérica, *vodú*.

El baile del *maisepol* es individual, frente a la batería de tambores. Movimientos amplios de los hombros la caracteriza. El bailarín efectúa pasos cortos y rápidos, con gestos bruscos sobre el lado o adelante. El tamborilero solista sigue la coreografía subrayándolo y dando contrapuntos; una interacción se instala aquí entre estos dos protagonistas. Si el bailarín es montado, añadirá a su coreografía un teatralidad por gestos y actitudes que caracterizan el luá que lo monta. Al fin de su baile, si varios bailarines desean sucederse, un paso de parada se efectúa. El segundo se presenta al primero; se ponen por el brazo y efectúan un movimiento giratorio a la derecha, y luego a la izquierda.



Vèvè⁸⁴ de los *hountoki* (tamborileros. Están representadas los palitos de los tres tambores *radá*)

Algunas estrofas de *maisepol*, transmitidas por Rafael Cisnero Lescay de Cutumba (Santiago de Cuba)

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Ye o Pye Danbala Aysan pikan kole Ye o Pye Danbala Aysan' pikan kole	Ye o Pye Danbala ⁸⁶ Aysan pikan kole ⁸⁷ Ye o Pye Danbala Aysan pikan kole
Dambala Güedo, Dambala Veneno Dambala Veneno Dambala Güedo	Danbala Wèdo, Danbala Veneno ⁸⁸ Danbala Veneno, Danbala Wèdo
Mue sole o pepase ganga ⁸⁵ lue	Menm mwen soley o apre pase, ganga lyen?

83 Casi la misma palabra en francés: *épaules*. Hombros

84 El *vèvè* es un trazado en el suelo del dibujo que representa el espíritu (*lwa*) que se desea invitar en el momento del oficio *vodú*. El trazado puede ser efectuado a la tiza en el mismo suelo. Más tradicionalmente, es con harina de trigo o de cenizas en polvo que se dibujará pacientemente los atributos de los espíritus.

85 Caldero metálico, instrumento de culto *congo*. Receptáculo en el cual son almacenados diferentes atributos religiosos. Por extensión, significa fuerza y potencia mágica

86 Pye Danbala : Así como Danbala el dueño supremo, vive en un estanque. Hecho partida de la comitiva de la flota de Gède Nibo. Los Pye principalmente son unos luaces del Artibonite (región haitiana donde pasa el río de mismo nombre). V. *La légende des lwas, vodou Haïtien*, Déita, Bibliothèque Nationale d'Haïti, 1993, Port au Prince.

87 A menudo asociada con Danbala, porque formando parte de los luaces principales. Esposa de Loko.

88 Dos de las facetas del mismo espíritu. Danbala Wèdo: el primer dios crea con Ayida Wèdo a su esposa. Danbala Veneno: versión *petró* del mismo espíritu, más colérico.

Mue sole o pepase ganga lue Pa cone si la tune ganga lue	Menm mwen soley o apre pase, ganga lyen? Pa konèt si la toune, ganga lyen
Pracaldima se mue prale Pracaldima se bualchache banda nibo puwayo	Pran kalm dimansyon mwen prale Bwa ale chasè ban denye bon pou wa yo
Güayo quiba guaisa Bobo pa bobo, maite pi gallo Mesa mi bobo pa bobo Maite pi guayo	Lwa yo, Ki ba kay ayisan Abobo ou pa bon bò, m'aji tèt piga yo Mwen zanmi Abobo ou pa bon bò M'aji tèt piga yo
Elu maya e meta bo Elu maya e meta bo Elu maya e tambor de yagüe Elu maya e tambor de yagüe	Aloumandia ⁸⁹ è, mèt abò ⁹⁰ Aloumandia è, mèt abò Aloumandia è, tanbou de ya wè Aloumandia è, tanbou de ya we
Elu maya e tambor de yagüe Elu maya mesa O mesa elu maya Ti gazon se que le va cuco	Aloumandja e mwen sa O mwen sa Aloumandia Ti Gazon ⁹¹ se ke le va koko

Castellano de Cuba

O Pye Danbala
Aysan pincha su cólera
O Pye Danbala
Aysan se enfurece
Dambala Wedo, Dambala Veneno
Dambala Veneno, Dambala Wedo
¿ Aunque el sol al zenit es pasado, la nganga nos úne?
¿ Aunque el sol al zenit es pasado, la nganga nos úne?
No sé si después de un ciclo, la nganga todavía nos úne

Ve lo bien quien soy yo
Viejo, para cazar en el monte, soy de lejos el mejor
Ay espíritus, mi casa cubana en hojas de palmera
Abobo o no, ten cuidado de no agitarte
Estoy ya sin paredes
Abobo o no, ten cuidado de no agitarte
Aloumandia, capitana, es la hora
Aloumandia, capitana, es la hora
Ambos tambores voy a ver
Ambos tambores voy a ver
Es mi Aloumandia
O mi Aloumandia esto es
¿ Cuándo es lo que Ti Gazon vendrá con su palo?

89 *Luá* que vive en el fondo del río Artibonite. Se lo dice que su pena hace rebosar a veces el río

90 *Mèt abo*, u *Maître à bord* en francés. Significa el capitán de un nave, con extensión, el jefe de un grupo

91 Muchachito, sobrenombre de Gède Nibo, protector de la vida y de la muerte. *Luá* que puede ser terrible, y a veces se habla de él, como de un niño. Representado con una botella de ron picante (*tafya*) de una mano y un palo (*kòkò makak*) del otro.



Tambores petró y banderas, Haití, 1952 © Milo Rigaud

Los luaces calientes del *petró*

Los luaces *petró* o *petwo* forman parte de principales naciones del vodú. A menudo los confundimos con los *congo* con sus mismas raíces africanas (Congo, Angola). Nacieron en Haití de una sociedad secreta fundada en 1768 por Don Petwo, gran sacerdote vodú⁹². Esta secta era una de las al principio de las rebeliones de esclavos. Los luaces *petró* son conocidos como calientes, sediciosos y agresivos. Se celebran haciendo abofetear el látigo, a veces volando pequeñas cargas explosivas, y bebiendo a su salud el "clairin"⁹³ mezclado al polvo a fusil⁹⁴.

Instrumentos musicales

- *Cua-cua* : nombre dado al sonajero de ceremonia en los ritos *petró*. Es de factura equivalente a él *assón* del culto *radá*.
- *Ogan* u *trián*: idiófono metálico constituido por una pieza llana percutida por un clavo. Milo Rigaud⁹⁵ distingue para *ogan* y *trián* usos distintos. En el momento de su trabajo de terreno en 1952, verdaderamente utilizaban el *trián*, idiófono metálico a tres lados, uso desaparecido en nuestros días. El nombre de *trián* se quedó y designa por extensión la campana, guataca o la placa metálica que

92 o Dom Pèdre u Dompète. El nombre es misterioso; es citado en una de los primeros libros sobre Hispaniola (*Description de Saint Domingue*, Moreau de Saint Méry, 1797). Uno de los solos rastros tangibles de este hombre del Pequeño Goave, que en 1768 "abusaba de la credulidad de los negros por prácticas supersticiosas". Luego es deificado en Don Pèdre, espíritu superior del panteón *petró*.

93 Ron rústico y poco refinado

94 Es así que lo describe Alfred Metraux después de su trabajo de campo haitiano en los años 50. Este manera de celebrarlos se perdió con el tiempo. En Cuba, no se usa cargas explosivas, látigo, tampoco se bebe este poción. Solamente se hacen libaciones con *tafia* (ron arreglado con plantas y pimienta) bebiendo y vaporizando el líquido encima del artefacto del lú. Este proceso se llama *fula*.

95 V. *La tradition voodoo et le voodoo haïtien*, Milo Rigaud, éd. Niclus 1953, Paris.

tiene la base rítmica en todas las músicas haitiano-cubanas.

- Tambores:

Solamente al número de dos, son pequeños, con un unico parche tendida por un sistema de cordaje, siguiendo una forma en "Y". El parche utilizado tradicionalmente es de chivo⁹⁶. Se privilegian esencias de madera suaves para confeccionar el tronco. El mas grande es llamado *manman* o *gwo baka*; el otro *pitit* o *ti baka*.

Aunque los luaces *petró* son invocados en ceremonias, no se dedican más tambores específicos en Cuba. En efecto, durante del mismo oficio, luaces de naciones diversas pueden aparecer, de donde la utilización de instrumentos genérico⁹⁷. Sin embargo, los Cubanos dedican un oficio entero a Gran Buá. El *manyé luá* es una ceremonia de alimentación para los luaces. Los tambores van a ejecutar toques a diferentes velocidades, con arreglo a las fases de la ceremonia y de la posesión. En Cuba se habla de ritmos y bailes muy rápidos para los *petró*. En Haití, distinguimos bailes trágicos más lentos (simbolizando el dolor), y bailes cómicas rapidas (simbolizando la alegría), con arreglo al camino que toma Gran Buá. Entre ellos diferentes denominaciones, hablamos de *petwo mají*, *kita* (*mouyé* u *sek*⁹⁸), *bamboula*, *boulalemba*.

Un canto para Gran Buá, transmitido por Nancy Áviles Lopez de La Bel Kreyol, con el toque de vodú o *maisepol* :

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Bua tonbe, me bua tonbe Li kite rasino, me bua tonbe Bua tonbe, me bua tonbe Li kite rasino, me bua tonbe Me bua tonbe vre Li kite rasino, me bua tonbe	Bwa tonbe, me Bwa tonbe Li kite rasino, me Bwa tonbe Bwa tonbe, me Bwa tonbe Li kite rasino, me Bwa tonbe Me Bwatonbe vre Li kite rasino, me Bwa tonbe

Castellano de Cuba

Buá llega, mi Buá cae
Deja su casa, cae
Buá llega, mi Buá cae
Deja su mundo, cae
¡ Es verdad cae!
Deja su casa, llega⁹⁹

Los *guédé*, del erotismo al cementerio

Los luaces *guédé* son los guardiánes de las cosas de la vida y de la muerte, pues que actuan también bien en las invocaciones de fertilidad que en los servicios funerarios.

Entre otras cosas, se baila los *guédé* en Haití con el toque *banda*. Varias coreografías son ejecutadas sobre esta música: un baile de combate (*kalenda*), un baile de pareja y bailes individuales de posesión. Otro toque, el *maskawon* sirve para un género musical de desfile parecido al *gagá*. Principalmente es ejecutado para el Día de todos los santos, donde se celebra los difuntos. Guédé y

96 *Po kabrit* (criollo haitiano).

97 El autór constató que en los templos de Haití, cada familia de luaces tiene su cuarto, atributos y instrumentos musicales separados. No es el caso en Cuba.

98 Mojado u seco

99 Hay diferentes caminos para llegar en el mundo de los humanos para un luá. En Haití, la casa templo de vodú (*houmfo*) tiene un mastil central (*potomitan*) que es la puerta de entrada al mundo fisico. No vimos este *potomitan* en Cuba. El luá aparece durante el oficio montando el caballo de una persona de la asamblea. De manera mas precisa, se dice que él entra cayendo por su cabeza.

zombi son representados allí. La búsqueda del sensacional está presente en los cantos de *maskawon*, para burlarse de la muerte, dándose miedo.

No hay tambores específicos para los *guédé* en Haití. Si se efectúa un *maskawon*, serán utilizados los tambores siguientes: *zizipan*, *bula*, *baka*. En un toque estático o sedentario, los tambores *petro* u *djoubá* serán preferidos. Utilizan a veces la caracol marino (*lambí*) en las veladas funerarias y el pito para el *maskawon*.

Así, igual que en Haití, no hay tambores específicos para los *guédé* en Cuba. Según la circunstancia y los medios de los grupos, utilizarán diferentes instrumentos. Tocan como en Haití, en los oficios a los difuntos y la fiesta de los muertos. Entre los principales géneros que serán ejecutados durante una fiesta Guédé: *gagá chay*, *maisepol*, *masún*, *masún pilé*, *contradanza*. Convenimos aquí que la frontera entre los géneros musicales profanos y sagrados a veces son muy fines. Las circunstancias son las que determinan si la funcionalidad es religiosa o profana.

Podemos engañar de un campo semántico general en los cantos para los *guédé*. Las historias a menudo se celebran en el cementerio, hablan de muertos, luaces y acciones religiosas que les son dedicadas. También hay unos cuentos de un aspecto más jovial y relajado donde se alaba sus realizaciones sexuales y su capacidad a guarachar.

Un ejemplo de letra para los *guédé*, transmitida por Vicente Portuondo Hechevaria, del Conjunto Folklórico de Oriente:

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Am bele titon mayawe <i>Miton mayawe</i>	Nanm bèl e tit nonm maji a wè <i>Miton maji a wè</i>
Ani maye tete mama <i>Miton mayawe</i>	A nil mal ye tèt e manman <i>Miton maji a wè</i>
Ton, Titon mayawe Am bele titon mayawe <i>Miton mayawe</i>	Tonm, tit nonm maji a wè Nanm bèl e tit nonm maji a wè <i>Miton maji a wè</i>
Am bele titon moteye <i>Miton mayawe</i>	Am bèl e tit nonm mò tè ye <i>Miton maji a wè</i>
Ton <i>Miton mayawe</i>	Tonm <i>Miton maji a wè</i>
Ton titon <i>Miton mayawe</i>	Tonm tit nom <i>Miton maji a wè</i>

Castellano de Cuba

Tu alma es linda muchacha, la magia vas a verón
 Ver la magia de las almas¹⁰⁰
 Ningún malo puede pasar en tu cabeza, querida¹⁰¹
 Ver la magia de las almas
 De las tumbas, muchacha, la magia vas a ver
 Tu alma es linda muchacha, la magia vas a ver
 Ver la magia de las almas
 Tu alma es linda muchacha, de la tierra de los muertos
 Vas a ver la magia de las almas
 De las tumbas
 Vas a ver la magia de las almas
 De las tumbas , muchacha
 Vas a ver la magia de las almas

100 Hace referencia a las almas errantes en los cementerios. En el vodú, el alma del difunto no pasa inmediatamente más allá, sino después de una ceremonia nueve días después de la defunción.

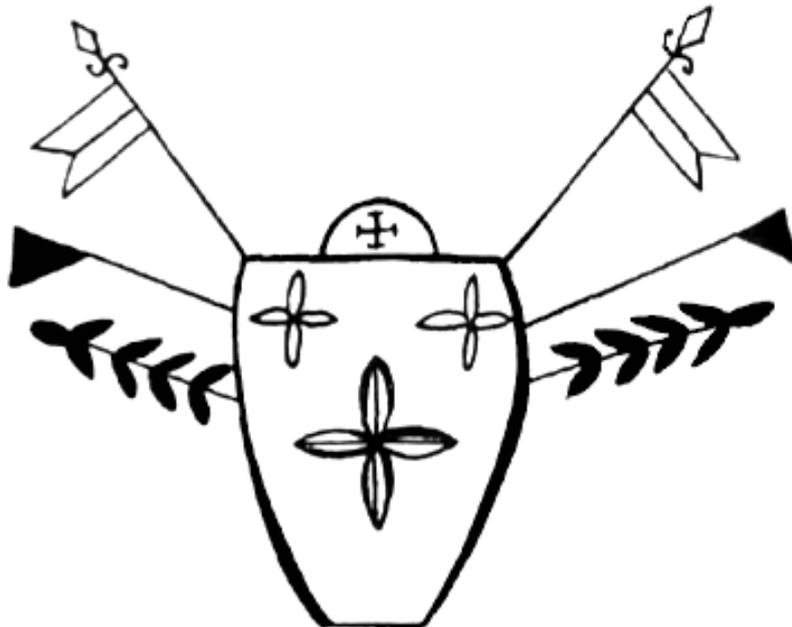
101 Como lo vimos en la nota 99, el luá se presenta cayendo por la cabeza, en la crisis de posesión.



Artefact de Baron Samdi (luá Guédé), *houmfo* de Piti Dansé, Las Tunas, 2017 © Daniel Mirabeau

Celebraciones de los antepasados y las conmemoraciones históricas, los *ibo*.

Los *igbo* son unas etnias del sudeste de Nigeria. Por extensión, la palabra designa también los espíritus que les son correspondientes. Los esclavos de esta región son nombrados en Cuba *carabali*. Es nombre de su zona de embarque (Calabar, delta de la Cross River), muchos de ellos pueden venir de más lejos en las tierras.



Vèvè de *Ibo*. Estan representados en el diseño *vèvè*, un *kanari* (tiñeja), ramas de ciruelo y los banderas de las tropas revolucionarias haitianas

En su acepción haitiana, los luaces *ibo* son los guardiánes de la memoria de los grandes hombres (el emperador Dessalines por ejemplo). Están por eso en contacto con los antepasados. Son a menudo luaces terribles y temidos (Ayagman Ibo Lele, Ibo Ye Rouj). Están también presentes en las sociedades secretas (*bizango*, *zobòp*, *vlibiding*). Al norte de Haití, los *ibo* son invocados en los ritos funerarios. Por eso, no hay que confundirlos con los *guédé*, los guardiánes del dominio de la muerte. Al final de los funerales se efectúa la ceremonia del *kase kanari* (romper tiñeja) donde se invoca *ibo* para liberar el alma del difunto.

En Haití, existían unos tambores específicos para los *ibo*, de uso casi desaparecido. Esto fueron tambores a dos membranas, de tronco cilíndrico, emparentándose por la talla a los tambores *petró*. Diferían de estos por el sistema de atadero a ojal del parche de golpe, siendo los cueros utilizados exclusivamente de carnero. En las ceremonias del norte de la isla, sustituyen a veces los tambores por calabazas grandes, golpeadas por los dedos proveídos de dedales. Así como en el culto *petró*, el sonajero *ibo* de ceremonia es llamado *cua cua*.

En Haití, *ibo* se baila con dos pasos *chassés* a la derecha, seguidos por dos pasos *chassés* a la izquierda. De cada uno de los lados, el bailarín se debe de golpear el suelo con pie. Es a menudo un baile colectivo en línea que no es sin recordar las columnas de esclavos.

En su acepción cubana, los luaces *ibo* son solitarios y caprichosos, repiten la gran mayoría de las características haitianas. Para la ceremonia del *manyé luá* (*manje lwa* en criollo haitiano), hay libaciones y ofrendas de alimentos para los *ibo* en un rincón separado. Un sincretismo se produce entre los *ibo* y los caminos de Changó de la *santería*. Por extensión, tener un *ibo* significa también estar en una situación peligrosa, conflictiva o problemática. En unos pueblos de Oriente, utilizaban instrumentos específicos para los *ibo*, parecidos al bongo del monte utilizado en el *changüi*¹⁰². Son reemplazados más corrientemente por los tambores de la batería *radá*. Se tocan tres partes de tambores, a veces cuatro, acompañadas por el *catá* y el *trián*. El baile *ibo* cubano es similar al producido en Haití.



Artefact de Ibo, *casa templo* de Piti Dansé, Las Tunas, 2017 © Daniel Mirabeau

102 De profundidad de tronco un poco más importante que utiliza el bongo en el son cubano, el parche es directamente claveteada sobre el tronco.

Algunas líneas de letra *ibo*, transmitidas por Rafael Cisnero Lescay de Cutumba (Santiago de Cuba):

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Ma ele ea dandalo ibo loa Bon mama bon piti Danda mi cao Ma ele iguo tele delie Ele bon loa me loa tu ma de Bon mama bon piti Ma ele ea dandalo ibo loa Bon mama bon piti	M'a ere ea, dam dan dlo, Ibo Iwa Bon manman bon piti Dam ban an mi kay o M'a ere Ibo te le de liye E l'e bon Iwa Bon manman bon ptiti mwen loa tou madre Bon manman bon ptiti
Ayagba ibo lele ¹⁰³ , ibo lele Ayagba ibo lele Pumue mache le padon	Ayanman Ibo lele, Ibo lele Pou mwen m'achte le pawdon
Ibo la sido Gran quemao que tuye mue A la ela tu ma tu la mue Gran quemao que tuye mue ¹⁰⁴ Ibo la sido Ea gran quemao que tuye mue	Ibo la si dlo Gran quema que tiye mwen A la e na toumante la mwen Gran quema que tiye mwen Ibo la si dlo Gran quema que tiye mwen
Ibo me ekwe, ibo me ekwe Me presine pacone tela ibo me ekwe Ayagba!	Ibo me eklè, Ibo me eklè Mwen pres imè pa konet e la Ibo mwen ekle Ayaba!
A la ibo cho frutone Frutone o frutone	A la Ibo cho o fou tonen Fou tonen fou tonen

Castellano de Cuba

Estoy contento, Dama¹⁰⁵ en el agua, este luá Ibo
Buena mamá buen niño
Estoy contento
Mi Ibo somos atados los dos
Buena mamá buen niño
Es un buen luá, mi luá, muy inteligente
Buena mamá buen niño
Ayanman ibo lele Ibo Lele
Te pides tu perdón

Apórtame agua
Una gran hoguera me quema
Aquí soy atormentado
Una gran hoguera me quema, apórtame agua
Una gran hoguera me quema

103 Ayanman Ibo Lele : camino de Ibo (variante: Ayagba Ibo Lele). *Lele*: cantar en dialecto *ibo*. Término utilizado solamente en los cantos para *ibo*. Aganman: camaleón. Ayanman Ibo Lele es un *luá* femenino independiente, ambicioso y distante. Se dice de ella también el *luá* del language. Los que son poseídos hablan por monosílabos; se quejan y lloran.

104 Referencia a la muerte de François Macandal, hougán y cimarrón, quemado vivo en 1758 para haber hecho envenenado el agua de unas propiedades coloniales en Haití. Macandal forma parte de héroes legendarios del levantamiento contra la esclavitud, más tarde como Boukman, héroe de la rebelión de *Bwa Caimán* (14 de agosto de 1791).

105 Es mas cerca del criollo de preferir "dama" a "mujer"

Ibo me alumbra, Ibo me alumbra
¡ Me apresuro, no conozco el humor del ibo que me alumbra, Ayaba!
Hace mucho calor allí, trueno de loco¹⁰⁶
Trueno de loco, trueno de loco



Dos tambores de un batería de tres, construidos por Mililian Galis y expuestos como tambores del Congo layé (lazo típico *petró* y *congo*). Exposición para el Festival del Caribe, Santiago de Cuba, años 2010 © Daniel Chatelain

La Afrik Ginen de los congo

El conjunto méta-étnico *congo* o *bantú* comprende una multitud de pueblos sobre una zona geográfica muy extensa. Los *congo* están presente sobre las costas atlánticas de África entre actuales la República del Congo (Punta Negra), la República Democrática del Congo (Bandudu), una parte de Angola (Luanda), Gabón, Camerún y un número de países de África oriental entre los que Mozambique y Zimbabwe. Encontramos los primeros rastros de los pueblos bantúes a finales del siglo XIV sobre los territorios actuales de Nigeria y de Camerún. Luego emigraron con destino al centro y de África Austral.

Sobre la ruta del esclavo caribeño, los Negros desembarcados en Cuba darán origen a la regla de *palo*, religión muy presente particularmente en Oriente. Los desembarcados en Haití darán origen a la *nanchon kongo* (grafismo haitiano) en los ritos vodú. Los ritos *kongo* a menudo se confunden con los ritos *petró* de por la intermediación de sus resultados y la violencia de sus rituales. Dos ramas son a veces identificadas en el panteón *kongo* haitiano: el *kongo fran* (o el congo puro) y el *kongo savann* (o el congo de la manigüa).

La amalgama es a menudo hecha entre *kongo* y *petró*, este último que es simbólicamente de raíz africana, aunque este culto nació en la isla del Santo Domingo. Cada uno de los panteones contiene espíritus particulares y no hay intercambios de uno a otro.

106 Es una expresión del viejo francés que es empleada aquí: "Foudre tonnerre"

Entre los bailes *kongo* en Haití, distinguíamos a *fran*, *siyé*, *payèt*, *mazoune*, *laroz*, *savann*. La tendencia actual estaría en la desaparición de estas particularidades coreográficas en provecho de un solo baile *kongo* donde se agregan elementos de cada uno. Sin embargo, se distingue el *congo payèt*, un baile de fertilidad sexualmente muy sugestivo donde los hombres y mujeres bailan en líneas opuestas.

En Cuba, las únicas dos bailes fueron ejecutados: el *congo fra* y el *congo sel* (grafía cubana). Son designadas en lo sucesivo en un solo vocablo, *congo*. Es un baile poco rápido, sin aceleraciones. Uno de los pasos característicos es de efectuar unas vueltas sobre uno mismo.



El cimarrón, Victor Patricio Landaluze, 1874, óleo sobre lienzo, Museo de las Bellas Artes, la Habana

Para la denominación cubana del ritmo, hablamos del *congo*, o el *congo layé* que son dos modos de hablar de lo mismo poliritmia. El vocablo *layé* puede tener dos acepciones etimológicas: en *bantú*, una de las lenguas de África austral de la zona *congo*, *layé* significa "bailar". La segunda acepción es un accesorio para el bailarín. En criollo haitiano, un *layé* es un tamiz en fibras vegetales, sirviendo para separar la paja del grano. El *congo layé* es de velocidad media. Se toca en una ceremonia vodú, pero no necesariamente en exclusiva a este panteón. El autor ya oyó a Ercili lua blanch (panteón *daomé*) reclamar su *congo* a través de la voz de un poseso. El *congo layé* también es tocado de manera profana, para espectáculos en las tropas folklóricas.

Instrumentos haitianos: *tacha-tcha* (sonajas), *ogan* (campana percutida). Los tambores utilizados para los oficios *kongo* y *petró* son los mismos, con la añadidura del tercer tambor agudo en el caso del *kongo*. Tradicionalmente son denominados, del bajo a más agudo: *manman* (o *gwo baka*), *ti congo* (o *ti baka*) y *timebal* (o *katabou*).

El timebal es un pequeño tambor a dos membranas jugado con dos junquillos que asegura un flujo continuo, lo mismo manera que el leguedé de los tambores radá.

Instrumentos cubanos : *ason* (sonajas), *trián* (pieza metálica percutida), *catá* (tubo de bambú percutido), tres partes de tambores. Los tambores *congo* ya no son utilizados en Cuba; han sido reemplazados por los tambores *radá*, pero son nombrados de otro modo en caso de juego del ritmo el *congo layé*. Del agudo al bajo: *congóni* (*leguedé*), *ensula* (*sugúo*), *tamborí* (tocado sobre una tamborita, o un *manmanié radá*). La tercera parte tradicionalmente es tocada por un tambor bitembranofono semejante a la tamborita de *mason* en la tumba francesa. Se toca en posición

sentada, inclinado el tambor entre las piernas. Sólo un parche es percutido con la ayuda de dos palitos. De manera similar al arreglo musical de los tambores en la aera congo de África del oeste, es el más bajo quién repique y ejecuta las frases solistas. El uso de este pequeño bombo se pierde poco a poco. Mililián Galis la señala en *Contra maestra*, Marta Esquenazi en *Camagüey*¹⁰⁷. Las compañías de ballet Cutumba y Folclórico de Oriente (Santiago de Cuba) lo utiliza todavía.

Una mayoría de los cantos cubanos de *congo* es en tonalidad menor, impregnada de nostalgia o tristeza. Los textos hablan del marronaje, de la guerra de independencia en Haití y del eden africano perdido (Afrik Ginen). Cuando se ejecuta en el momento de una fase recreativa de ceremonia, se privilegian los sujetos más ligeros que tendrán atractivo al bien bailado o a la vida cotidiana.

Una letra de *congo layé*, transmitida por Vicente Portuondo Hechevaria, del Conjunto Folklórico de Oriente (Santiago de Cuba)¹⁰⁸:

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Bonsoa bonsoa e congo Bonie mama bonie papa Bonsoa e congo	Bonswa bonswa e kongo Bo ni ye manman bo ni ye papa Bonswa e kongo
Lagre Congo preten mucho a la mama Lagre Congo preten mucho a la ache Lagre Congo preten mucho A la con suye mache tambuye	Larènn ¹⁰⁹ Kongo prete'm mouchwa o, aye manman Larènn Kongo prete'm mouchwa o, a la ache Larènn Kongo prete'm mouchwa o A la kom siyé machwè tambouyé
Congo o ea congo yo Congo ate la pique, ate late la pique Congo o ea congo yo	Kongo o ea kongo yo Kongo a te la pike, ate late la pike Kongo o ea congo yo
Oka yo oka yo Oka yunque ye mue quande can lo a tri Umpale piti papa umpale piti mama Oka yunque ye mue quande can lo a tri	O kay ¹¹⁰ yo, o kay yo O kay youn keyi mwen kan de kan lwa tri Un pale piti papa, un pale piti mama O kay youn keyi mwen kan de kan loa tri
Naguine ae, naguine ae Naguine akon den pafe Naguine hace loa congo	Nan guine ae, nan guine ae, nan guine ae, Nan guine a kon den pafe Nan guine ase lwa kongo
El congo, congo llover El congo congo llover El congo, congo layé El congo congo layé	En kongo inyon we En kongo inyon we En kongo kongo la yè En kongo kongo la yè

Castellano de Cuba

Buenas tardes, buenas tardes eh tú, el congo
No tuviste bastantes besos mamá, no tuviste bastantes besos papá
Buenas tardes, buenas tardes, el congo
¡Larènn Kongo prestame tu pañuelo, oh mamá!
¡Larènn Kongo prestame tu pañuelo, aché!

107 V. *Del areito y otros sonos*, Martha Esquenazi Pérez, Ediciones Adagio, 2007, La Habana.

108 Traducción con concurso de Maud Marie Evans (mambo en Boston), Patrick Sylvain (lingüista en Harvard University) y Grete Viddal (etnólogo en Tulane University).

109 *Larènn*: mujer cantante o bailarina solista en una ceremonia vodú. Larènn Kongo: Reina del Congo, el espíritu que conduce la nación *congo*.

110 Varias acepciones posibles: hogar, casa o templo. Otra posibilidad: la ciudad de Los Cayes en Haití. Otra versión de este pasaje, sobre la misma melodía, cuenta una escena de batalla en Los Cayes con ruido del cañón.

¡ Larenn Kongo prestame tu pañuelo, oh!
Qué pueda secar la cara de los tamborileros
Congo son, ea congo son
El congo a tierra el pica, a tierra, a tierra el pica
Congo son, ea congo son

O mi hogar, o mi hogar
¿ O mi hogar, o mis luaces, me recogieron, a cuándo el segundo y el tercero?
En tu lengua querido papá
En tu lengua querida mamá
¿ O mi hogar, o mis luaces, me recogieron, a cuándo el segundo y el tercero?

Hacia Guinea aé,
Hacia Guinea, como estaría perfecto
Hacia Guinea, habría bastante luaces congo
Una nación congo, congo nos une
Una nación congo, congo nos une
Los congo, congo, fueron alla¹¹¹ ayer
Los congo, congo, fueron alla ayer



Tambores *nago*, construidos por Mililian Galis y exposiciones para el Festival del Caribe (Santiago de Cuba), años 2010 © Daniel Chatelain

111 Sobre entendido "que los congo fueron allá, en África", antes de la esclavitud

Forjar, batallar, los *nago*

Los *nago* son las poblaciones de un gran conjunto étnico originario de África occidental (Sudán, Nigeria, Benin, Burkina Faso, Costa de Marfil, de Ghana, de Guinea y de Togo). Entre ellos, los *anago yoruba* son el pueblo que vive sobre las costas del golfo de Guinea y sobre la orilla norte del río Níger, a caballo entre Benin y Nigeria. A menudo les prestamos la misma identidad cultural que los *yoruba*. Hasta si comercian con éstos, elevan caballos, quedan unos cultivadores con una mentalidad más tradicional. Debido a su proximidad costera, los *anago yoruba* fueron entre las primeras víctimas de la esclavitud transatlántica de África del oeste. Los encontramos en la inmensa mayoría de las colonias del Caribe, sean francesas, españolas o inglesas.

En Haití, la secuencia *nago* es un rito vodú donde son representadas las familias múltiples de espíritus (Ogou, Èzili, Pye, Leba, Afrekete). En las comunidades haitianas de Cuba, rinden homenaje al pueblo *nago* a través de varios panteones de espíritus, más bien que de haber conservado un rito que les sean particulares. Son presentes en la liturgia de vodú cubano, a través de los espíritus guerreros, los que manipulan el fuego y que se enfurecen fácilmente. Cuando se dice que se va a ejecutar una secuencia de *nago*, es que los espíritus más calientes van a ser invocados (Towo, Criminel, Ogun Batala, Elumaya, ...).

En Haití, no hay instrumentos peculiares al rito *nago*. La batería de los tambores *radá* es empleada en el momento de los ritos *nago*. De parte su importancia de Cuba, los *nago* han tenido su propia batería de tambores cuyo uso hoy desapareció en provecho de los tambores *radá*. Más pequeños que estos últimos, los tambores *nago* estaban también a una sola membrana y clavada con piquetes. Así como para los tambores *batá* consagrados de la *santería*, los tambores *nago* fueron almacenados a la pared o puestos sobre una silla, jamás en el mismo suelo.

A diferencia al toque acostumbrado sobre los tambores *radá*, el toque *nago* no se efectúa con palitos. Los tres tambores son nombrados así, del más agudo al más grave:

- *Peti pa*¹¹²: ejecuta frases solistas que siguen o provocan los pasos del bailarín.
- *Cupé o bula*: acompaña, por medio de uno una figura rítmica con algunas variaciones.
- *Grondé*¹¹³: ejecuta una secuencia con muchos golpes de bajo y algunas salidas en sonidos abiertos.

El baile *nago* haitiano se divide en dos categorías: *nago grankou* y *nago cho*. La primera es de velocidad media y sirve para acoger un espíritu, mientras que la segunda es ejecutado para cerrar su llegada. El baile *nago cho* imita los movimientos de los soldados sobre el campo de batalla, con un ritmo muy rápido. Las figuras son atléticas, de adelante para atrás, con busto que se estrella contra un obstáculo invisible.

El baile *nago* cubano es inspirado por el *nago cho*. Es individual y guerrero, con empujes bruscos y musculares, próximo de la rumba cubana (pasos cortos y rápidos, piruetas y los hombros temblan). Los brazos son solicitados más allá que las piernas.

Algunas estrofas de *nago*, transmitidas por Rafael Cisnero Lescay de Cutumba (Santiago de Cuba):

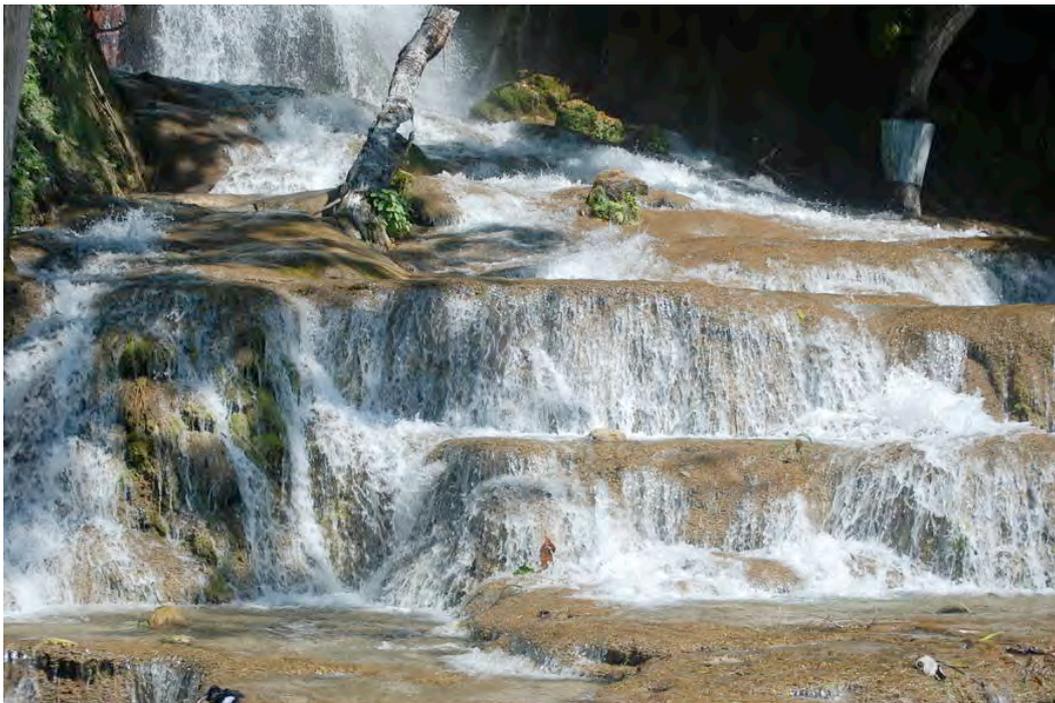
112 O *petit pas* en francés. Significa "pequeños pasos". Como el papel que tiene el quinto en una batería de rumba, el *petit pa* hace pequeñas salidas solistas.

113 Palabra francesa. En el contexto, significa el que *gruñe*

<i>Criollo cubano colectado</i>	<i>Criollo haitiano</i>
Nago yembe chea Orisa nago yembe chea Cuma nu ye Nago bien che lele ¹¹⁴ Ile e ¹¹⁵ Nago bien che lele ile o Si mue cote danse loa Mai peye bombo pu mue Nago Nago Nago se mue	Nago ye byen che la Oricha Nago ye bien che la Kouman nou ye Nago byen che le ile Ile Nago byen che le le ile o Si mwen kote danse lwa M'ap peye bon bo pou mwen Nago Nago Nago se mwen

Castellano de Cuba

Mis queridos nago están allí
Oricha Nago, mis queridos están allí
¿ Cómo vaya usted?
Mis queridos nago linda es su casa
Casa
Mis queridos nago linda es su casa
Si tengo donde bailar, mis luaces
No sería ingrato
Nago, Nago
Nago, lo tengo que rendir¹¹⁶



Caídas de Seau d'eau (Haití, plató central), lugar de peregrinación vodú y hábitat de los luaces simbi, autor desconocido

114 Guapa en *lucumí* (lengua *yoruba* tal como utilizada en Cuba).

115 Casa, hogar, templo en *lucumí*.

116 Al sentido que él bailarín tiene mucho energía

Hojas y aguas dulces, los *simbi*

El complejo musical y de baile de los luaces *simbi* es nombrado *fey* en la región de Camagüey. Aunque los cantos de esta región se encuentran en otras zonas provinciales de Cuba, no son utilizados allí a nuestro conocimiento a fines religiosos.

Los espíritus *simbi* son guardianes fuentes, fuentes y lagos. Son invocados en el momento de oficio que les son totalmente dedicadas.

El baile ceremonial *simbi* es nombrado *pile fey*. Una de sus características es imitar el gesto de machacar hojas con los pies (de donde el nombre *fey*, palabra para hojas en francés).

El *simbi* o *fey* también es ejecutado a fines de distracción, en particular aparte de esta zona de Camagüey. Algunas compañías, entre ellas Cutumba, lo dan a fines artísticos.

Los luaces *simbi* en Haití son celebrados a través de los ritos *kongo*, *petwo* y *rada*.

A menudo representados por culebras, viven en los aguas dulces donde están los guardianes de las fuentes. No se ofrece alcohol al *simbi*, solamente agua potable, o si acaso un vino blanco o un cola.

En una ceremonia, en el momento de un trance con un *luá simbi*, el poseso reclamará sin cesar agua: la tierra firme no es su hábitat natural.

Las ceremonias de los *simbi* no se efectúan en el *hounfo* (casa-templo), sino en exterior, al pie de una fuente de agua. Así como los *simbi* son trans-géneros, no tienen instrumentos peculiares, tanto en Haití como en Cuba. Para ellos, se utilizan más frecuentemente los tambores *radá*.

En Cuba, una ceremonia les es dedicada, lo *pile fey*. Como lo vimos, consiste en parte en pisar plantas mezcladas al agua con los pies, la etapa en la preparación de un líquido mágico. Un baile y un ritmo le son vinculados.

Según las regiones, como en el ejemplo de los alrededores de Camagüey, simplemente llaman el ritmo y el baile *fey*. En otros, a ejemplo de Santiago de Cuba o Guantánamo, tienen les designará por el nombre del *luá*, *simbi*.

En ceremonia y en el caso de una crisis de posesión, el poseso bailará el *simbi* con los atributos gestuales del *luá* que le habita. También es un baile colectivo recreativo de orden del que una de las características es reproducir el gesto de machacar con pie.

El toque de *simbi* comprende tres partes de tambores: dos ejecutan células rítmica similares que se responden, el tercero interviene en solista y cumple los intersticios dejados en medio del canto.

El *simbi* se hace de manera profana para el espectáculo por las compañías folklóricas. El campo semántico de los textos sale entonces del marco religioso, para ir hacia todo tipo de contextos, del trágico al cómico.

Instrumentos: trián, dos partes de tambores (*peti pa*, *bajo*).

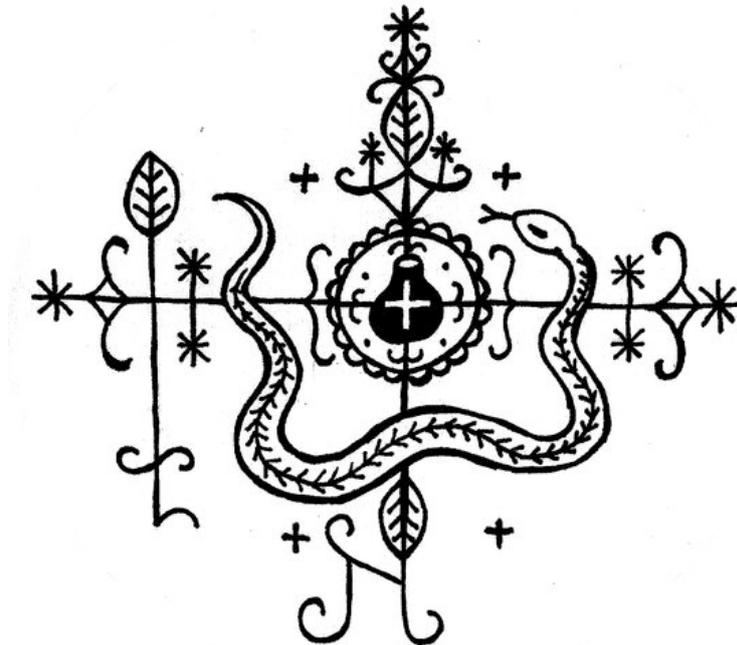
Los tambores de ceremonia utilizados *simbi* en otro tiempo, hoy son reemplazados por tumbadoras, *tambujés* o tambores *radá*.

Algunas estrofas de *simbi*, transmitidas por Rafael Cisnero Lescay de Cutumba (Santiago de Cuba):

Criollo cubano colectado	Criollo haitiano
Samba unsayo monte	Sanba oun sa yo monte
Monte monte Samba unsayo	Monte monte oun sa yo
Samba unsayo monte	Sanba oun sa yo monte
Monte monte Samba unsayo	Monte monte oun sa yo
O, o o	O, o ,o
Aisan usayo	Ayizan ou sa yo
Ma tula usayo, o o o	M'a tou la ou sa yo
Dambala Güedo usuayo	Danbala Wèdo oun sa yo

Castellano de Cuba

Samba¹¹⁷ usted deja hacer el trance
Allí subió, subido
Samba usted deja hacer el trance
Allí subió, subido
Oh, oh, oh
Usted Ayizan, estos...
Soy todo allí para usted también
Dambala Wèdo, estos...



Vèvè de Simbi Makaya. Son presente la representación animal de Simbi, las hojas, un calabaza de agua

Bibliografía selectiva

Culturas haitianas en Cuba, interacciones en el Caribe

- Antonio Mellas Limonta, *un folkloriste haïtien de Santiago*, entrevista con Antonio Mellas por Daniel Mirabeau, juillet 2015, Ritmacuba
<http://www.ritmacuba.com/Interview-Antonio-Mellas-Limonta-par-D-Mirabeau.pdf>
- Caidije, una comunidad haitano-cubana, D. Moreno & J. Guanche, Editorial de Oriente, 1988, Santiago de Cuba.
- *Cuban festivals, a century of afro-cuban culture*, Judith Bettelheim, 2001, Ian Randle Publ. Irene. 2008.
- Cultura y identidad en el Oriente de Cuba, Revista Batey N°4, 2013, Contramaestre,
<http://www.revista-batey.com/index.php/batey/issue/view/5>
- Del areito y otros sonos, Martha Esquenazi Pérez, Ediciones Adagio, 2007, La Habana.
- El gagá de Barrancas, J. Berenguer Cala, Ediciones Santiago, 2006, Santiago de Cuba.
- El gagá, religion y sociedad de un culto dominicano, June Rosenberg, Coleccion historia y sociedad

117 El *samba* es el músico, el cantante o el bailarín que es habilitado para abrir las puertas con más allá en el momento de las ceremonias.

N°57, 1979, Santo Domingo

- El vodú en Cuba, J. James, A. Alarcon, J. Millet, Editorial Oriente, 2007, Santiago de Cuba.
- El vodú en Cuba, Raimundo Gomez Navia, 2006, <http://voduencuba.blogspot.fr/>
- *Haitian traditions in Cuba*, Zobeyda Ramos Venero, artículo en Music in Latin America, An Encyclopedic History vol.2, University of Texas Press, 2004.
- Haitianos y descendientes en Guantánamo, Osvaldo Barrios Montes, Catauro N°9, 2007, La Habana
- *Je ne veux pas mourir en pensant que la tumba francesa n'existera plus*, entrevista de Gaudiosia Venet Danger, Yoya, reina de tumba francesa, por Laura Cruz, 1997, Ritmacuba <http://www.ritmacuba.com/tumba-Yoya.html>
- La cultura popular tradicional, conceptos y terminos básicos, Margarita Mejuto & Jesus Guanche, Consejo Nacional de Casas de Cultura, 2008, La Habana, .
- La Música de las Sociedades de Tumba Francesa en Cuba, Alén, Olavo. Editorial Casa de las Américas. 1986, La Habana.
- La musica del Grupo Caidijé en las ceremonias de vodú haitiano, Heidi Cepero Recoder, 2012, tesis de maestria, Universidad de Camagüey.
- La semana santa haitiano cubana, Alberto Pedro Diaz, Etnologia y folklore, Academia de Ciencias de Cuba, 1967, La Habana.
- La Tahona : "Buscando los guerrilleros" en el Carnaval, Casero Rossello Aurelio, Cruz Guibert, 2008 www.santiago.cultstgo.cult.cu/
- *La Tumba francesa*, Daniel Chatelain, Percussions n°45 & 46, 1996, Ritmacuba.com http://www.ritmacuba.com/La-tumba-francesa-D_Chatelain.pdf
- *La tumba francesa, un parcours de coeur et une empreinte familiale* Entrevista de Emilio Castillo Guzman *Chi Chi* en Guantánamo, por Daniel Mirabeau, 2015, Ritmacuba <http://www.ritmacuba.com/Interview-Chichi-E-Castillo-Guzman-par-D-Mirabeau.pdf>
- *Tumba francesa*, Olavo Alén, notas para el libreto de la caja de disco Antología de la musica afrocubana <http://www.ritmacuba.com/CDs-Antologia.html>
- *La spécificité, l'évolution et la visibilité du vodou d'origine haïtienne à Cuba*, entrevista con Alexis Alarcón de la Casa del Caribe, par Daniel Mirabeau, 2012, Ritmacuba. http://www.ritmacuba.com/Interview-A_Alarcon-par-D_Mirabeau.pdf
- *Maintenir les traditions*, entrevista de Orlando Aramis, cantante de Babúl (Guantánamo) por Daniel Mirabeau, 2015, ritmacuba.com <http://www.ritmacuba.com/Interview-Orlando-Aramis-par-D-Mirabeau.pdf>
- *Musiques haïtiennes à Cuba*, Daniel Chatelain, *Africultures* n°58, 2004, Paris. http://africultures.com/musiques-haitiennes-a-cuba-influence-et-echanges-3291/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=436
- *Santiago de Cuba, teatro en la calle*, Giuseppe lo Bartolo, Editorial José Martí, 1994, La Habana.
- *Une vie de folkloriste*, interview de Rafael Cisnero Lescay de Cutumba, faite à Santiago de Cuba par Daniel Mirabeau, 2012, Ritmacuba <http://www.ritmacuba.com/Interview-R-Lescay-par-D-Mirabeau.pdf>
- "Vodu chic : Haitian Religion and the Folkloric Imaginary in Socialist Cuba", Grete Viddal, *New West Indian Journal*, 2013
- *Merengué and Dominican identity*, Julie A.Sellers, 2004, Mc Farland Pub., North Carolina
- *Pasión danzaria*, Darío Tejada, 2000, Academia de Ciencias de la República Dominicana
- Piti Dansé, un grupo portador de la cultura haitiana en Cuba, Entrevista con Ramón Hilmo Samdi por

Daniel Mirabeau, 2018, Ritmacuba.

http://www.ritmacuba.com/Entrevista-Ramon-Hilmo_esp.html

Transcripciones de ritmos y bailes cubanos

- *Cahiers de rythmes afro-cubains*, vol. 1 à 3, Mililián Galis Riverí, Transrythmes, 2009, Saint-Denis
- *La percusión en los ritmos afrocubanos y haitiano-cubanos*, Mililián Galis Riverí, 2017, Ediciones Caserón, Santiago de Cuba
- *Guía de estudio del folklor cubano*, Graciela Chao Carbonero & Sara Lameran, Editorial pueblo y educación, 1979, La Habana.
- *Ritmos de Santiago de Cuba*, Juan Bauste & Mark Collazo, Drum percussion, 2011, Francfort

Haïti, musiques, danses et religion

- *Ainsi parla l'oncle*, Jean Price Mars, Parapsychology Foudation, 1928, New York
- *Gouverneurs de la rosée* (novela), Jacques Roumain, Imprimerie d'Etat, 1941, Port au Prince.
- *Histoire du style musical d'Haïti*, Claude Dauphin, Mémoire d'encrier, 2014, Montréal.
- *Haitian Vodou and its Music*, Gerdès Fleurant, in *Music in Latin America, An Encyclopedic History vol.2*, University of Texas Press, 2004
- *Haiti*, Gerdès Fleurant, in *Music in Latin America, An Encyclopedic History vol.2*, University of Texas Press, 2004
- *Haiti*, Gage Averill & Lois Wilcken, *The Garland handbook of latin american music*, Routedledge publ, 2008
- *Kanaval, vodou, politics and revolution on the streets of Haiti*, Leah Gordon, Soul Jazz Publ, 2010
- *La légende des esprits, vodou haïtien*, Déita, Bibliothèque Nationale d'Haïti, 1993, Port-au-Prince.
- *La musique vaudou en Haïti*, Lois Wilcken, 2005, www.lameca.org
- *La Priyè Ginen*, Max Gesner Beauvoir, Temple of Yewe, 2004, New York .
- *La tradition voodoo et le voodoo haïtien*, Milo Rigaud, éd. Niclaus 1953, Paris.
- *Le kompas direct*, Thony Louis Charles, Bibliothèque Nationale d'Haïti, 2003 (chapitre "Le carnaval haïtien à travers le temps"), Port-au-Prince.
- *Le sacrifice du tambour assotòr*, Jacques Roumain, Imprimerie d'Etat, 1943, Port-au-Prince.
- *Le vaudou en Haïti*, Françoise Florent, Echanges et synergies asbl, 2004, Bruxelles.
- *Le vaudou haïtien*, Alfred Métraux, Gallimard, 1958, Paris.
- *Le vaudou haïtien, entre mythes et constructions savantes*, Lewis Ampidu Clorméus, Riveneuve éditions, 2015, Paris.
- *Les danses haïtiennes*, Claude Carré, <http://claudecarre.com/publication.php>
- *Les danses folkloriques haïtiennes*, Michel Lamartinière Honorat, Imprimerie de l'Etat, Port au Prince.
- *Les mystères du vaudou*, Laënnec Hurbon, Gallimard Découvertes, 1993, Paris.
- *Life in an haitian valley*, Melville J. Herskovits, A.Knopf Inc., 1937
- *Musique du rara*, notas de sintesis del coloquio Men Rara, Pascale Jaunay, 2014, inédit, Port au Prince.
- *The Drum and the Hoe*, Harold Courlander, University of California Press, 1960
- *Vaudou*, Michel le Bris, éd Hoëbeke, 2003

- *Vodou! Un tambour pour les anges*, L. Hurbon, D. Damoisson, Ph. Dalembert, Editions Autrement, 2003,
- *Vodou d'Afrique en Amérique*, revista *Histoire et Religions* N°10, Faton éditions, 2013.
- *Vodou Songs*, Benjamin Hebblethwaite, Temple University Press, 2012
- *Zombis : enquête sur les morts-vivants*, Philippe Charlier, Taillandier 2015, Paris.

Linguistica

- *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, Pierre Anglade, L'Harmattan, 1998, Paris.
- *Le créole de Saint-Domingue français dans les tumbas francesas de Cuba*, en *Créoles de la Caraïbe*, Alain Yacou, Khartala, 1996, Paris.

Algunas referencias discográficas

Cuba

- *Conexión*, vol.1, 2, 3, Escuela de baile, Folklórico de Oriente, Egrem
- *Cutumba*, vol.1, 2, 3, Academy of Cuban Folklore Dance Label, de 2005 à 2012
- *Descendants*, Desandann, 1997, Bembé Records CD 2022-2
- *Cantos y toques*, Galibatá, Egrem S-0010.
- *Sabor al guaso*, Ban Rara, Mayuli enterprise, 2002, Los Angeles
- *Tande la*, The Creole choir of Cuba (anciennement Desandann), Realworld Rec 2010
- *Santiman*, The Creole choir of Cuba (anciennement Desandann), Realworld Rec 2013

Haití

- *3 Reines*, Wawa & Racine Kanga, Geronimo rec., 2009
- *Les 101 nations du vodou*, Pierre Cheriza, Buda rec. 122, 1986
<http://www.ritmacuba.com/CDCheriza.html>
- *Tambour mystère- Haïti musique du vodou*, Pierre Cheriza, rec. 92731-2
<http://www.ritmacuba.com/CDCheriza.html>
- *Danto*, Racine Figuier, Geronimo rec., 1999
- *Drum jam*, Grupo Exploración, Bembé rec, 2000
- *Folklore et musiques de l'univers, vaudou en Haïti*, Maurice Bitter, 1964, BAM rec., Paris
- *Guédé sans limites*, Mambo Diela, Geronimo rec., 1996
- *Haïti Colibri*, Ti Coca & Wanga Nègès, Accords Croisés AC127, 2007
- *Haitian Vodou, the spirit of life, music of Haïti*, Soul Jazz Rec., SRJ CD 105, 2005
- *Haïti vodou, ritual music from the fist Black Republic*, 2016, Frémeaux & Associés, Paris
- *Jou a rive*, Boukan Ginen, Green Linnet, 2011
- *Wa dí yo*, Lakou Myzik, 2016, Cumbancha, Port au Prince
- *Maya Deren vodou's recordings, 1947-54*, UFDC, Miami
- *Myzik tradisyonèl Hayiti*, Solèy Rasin Plis, Crowing Rooster Arts, 2003
- *Rara in Haïti*, Soul jazz records, SRJ CD230, 2010
- *Rara in Haïti & Gaga in the Dominican Republic*, 1978, Ethnic Folkways rec, New York City
- *Rara*, Foula, Rights workshops rec., 2009
- *Rasin Mapou de Azor*, Geronimo Rec., 2008
- *Règleman*, Erol Josué, High Times rec., 2007
- *Revolisyon*, Boukman Esperyans, Tropical music, 2004

Agradecimientos

A ellos todos los que me transmitieron sus ritmos y sus cantos, en particular

Nancy Aviles Lopez, cantante de La Bel Kreyol (Camagüey)
Orlando Aramis Brugal Suarez, cantante de Babúl (Guantánamo)
Rafael Cisnero Lescay, *el duque*, cantante de Cutumba (Santiago de Cuba)
Mililián Galis Riverí *Gali*, maestro del tambor, fundador de Galibata (Santiago de Cuba)
Ramón Hilmo Samdi, cantante de Piti Dansé (Las Tunas)
Ramón Marques Dominguez, percusionista de Cutumba (Santiago de Cuba)
Santa Martinez Martinez, cantante de Lokosia (Guantánamo)
Eyèsen Morales Peña, percusionista de Lokosia (Guantánamo)
Andres Lopez Hodelin *Mesye*, cantante de Agüe (Guantánamo)
Vicente Portuondo, percusionista del Conjunto Folklórico de Oriente
Queli Figueroa Quiala, coreografa y percusionista de la tumba francesa La Caridad de Oriente (Santiago de Cuba)

Para sus intercambios y colaboración

Alexis Alarcon, etnólogo de la Casa del Caribe (Santiago de Cuba)
Heidy Cepero Recoder, etnomusicóloga de la Universidad de Camagüey
Antonio Mellas Limonta, etnólogo de la Casa del Caribe (Santiago de Cuba)
Serafina María Ronda Infante, etnóloga, Universidad de Las Tunas
Grete Viddal, etnóloga, Stone Center for Latin American Studies, Tulane University

Para sus consejos, segundas lecturas, adaptación web y apoyo

Daniel Chatelain, etnomusicólogo, Universidad Paris 8