

Tradiciones danzario musicales de raíces haitianas en el oriente cubano

Autor: Daniel Mirabeau

Sumario

Preámbulo

1- Las aportaciones vinculadas a la inmigración en Cuba de los colonos del Santo Domingo frances	p. 3
1.1 La tumba francesa	p. 3
1.2 La tahona	p. 7
1.3 Las contradanzas	p. 9
2- Las aportaciones de tradición africana procedente de Haití	p. 12
2.1 Bailes y músicas profanas de raíces haitiano-africanas	p. 13
2.1.1 Gagá	p. 13
2.1.2 Kanekela	p. 16
2.1.3 Cunyai	p. 16
2.1.4 Merengué	p. 17
2.1.5 Masú	p. 19
2.1.6 Simbí	p. 20
2.2 Bailes y músicas religiosas de raíces haitiano-africanas	p. 22
2.2.1. Complejo Radá	p. 24
2.2.1.1 instrumentación.....	p. 25
2.2.1.2 Yanvalú.....	p. 28
2.2.1.3 Daomé	p. 30
2.2.1.4 Maisepol.....	p. 32
2.2.2. Petró	p. 34
2.2.3. Guedé	p. 35
2.2.4. Ibó	p. 36
2.2.5 Congo	p. 38
2.2.6 Nagó	p. 40
3- Anexos	p. 43
3.1 Agradecimientos	p. 43
3.2 Libros y artículos consultados.....	p. 43
3.3 Discografía selectiva	p. 45
3.4 Videos y películas documental.....	p. 45
3.5 Apuntaciones musicales de los ritmos tratados	p. 47
3.6 Partituras de canto	p. 63

Preámbulo

Dos siglos de inmigración haitiana marcaron Cuba, en particular el sur de la isla, en la región de *Oriente*, Las Tunas y Camagüey. La cultura haitiana conoce una evolución particular sobre el territorio cubano, mestizándose con las tradiciones vernáculas o más antiguas del país. Diferencias culturales son visibles, en particular con los primeros inmigrantes, y dentro de la comunidad haitiana. En efecto, 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. Dentro de éstos, dos grandes familias más o menos distintas se destacan:

- **las de raíz francesa**, antiguos terratenientes cazados por Haití a la revolución o originario de Santo Domingo⁽¹⁾.

- **las de raíz africana**, esclavos liberados, venidos a Cuba con sus antiguos dueños (a principios del siglo XIX), o familias de los inmigrados haitianos de la primera mitad del siglo XX, venidos también a Cuba, como peones (en plantaciones de azúcar o café).

La lengua hablada por los primeros inmigrados haitianos es un criollo, muy similar al hablado en el resto de las Antillas francesas. Considerablemente se transformó con tiempo, dando origen al *kreyol* cubano⁽²⁾, mezcla de francés, de castellano y de dialectos africanos. Esta adaptación se produjo en paralela con la aminoración progresiva de su utilización como lengua viva del diario. Actualmente, buen número de descendientes de haitianos no hablan más el *kreyol*, sino lo reproducen fonéticamente a través de los cantos tradicionales, cuentos o frases litúrgicas del vodú⁽³⁾.

Para todos los cantos citados en este artículo, se pueden leerlos con tres entradas: *kreyol* cubano, *kreyol* haitiano, y castellano.

- La versión de *kreyol* cubano respeta la grafía que me ha sido transmitido por mis profesores en Cuba.

- La versión de *kreyol* haitiano procede de una tentativa personal de acercar la grafía contemporánea del *kreyol* haitiano.

- La versión castellana es una traducción que intenta acercar el sentido original.

Varios niveles de lecturas son a menudo posibles al significado de los cantos: sentido trivial, juegos de palabras, sentido religioso, referencias históricas.



Bamboula (1836) Baila de una colonia francesa de América por Louis Gamain. Museo histórico de La Rochelle. Agradecimientos a Vincent Guillon

(1) Haití y Santo Domingo se reparten la isla de antiguo nombrada Hispañola (Pequeña España).

(2) o *patuá* (patois en francés); palabra considerada hoy por muchos como arcaica y discriminatoria.

(3) «*Nuestro kreyol cubano es cruzado por español, la ortodoxia del lenguaje se pierde*» (testimonio de Alexis Alarcón de la Casa del Caribe)

1- Las aportaciones vinculadas a la inmigración en Cuba de los colonos del Santo Domingo franceses

1.1 La tumba francesa

Es un complejo artístico de real, desarrollado por los antiguos esclavos de los terratenientes del Santo Domingo y de Haití que se instalaron en el Oriente al siglo XIX⁽⁴⁾. Con sus *sosyétés*, se reunían, entre otras cosas para divertirse. Por mimetismo o para remedar ellos a dueños, reproducían a su modo los bailes de salón de la burguesía europea (v.contradanzas mas lejo). En su vestuario, los bailarines de la tumba francesa se distinguen por su elegancia (mantones, pañuelos de seda, camisas a buche). Un barniz de cultura europea hacía gozar las sociedades de tumba francesa de benevolencia por parte del poder colonial, a contrario cabildos de nación⁽⁵⁾ reivindicando su negritud. Sin embargo este género musical también tiene raíces africanas. La mayoría de sus miembros que son domésticos de los colonos franceses⁽⁶⁾ de Santo Domingo, así como esclavos procedente del mercado negro de la joven república de Haití. Otros esclavos de plantaciones venidos de África, a menudo de origen el Congo, vinieron para amalgamarse a las plantaciones de «los franceses» y a sus particularidades culturales.

En consecuencia de la llegada de los trabajadores de las plantaciones en las ciudades después de la guerra de independencia y la abolición de la esclavitud, la *sosyété de tumba francesa*, es organizada jerárquicamente sobre el modelo de los cabildos, con denominaciones que hacen referencia a la monarquía española (una reina⁽⁷⁾), a la republica (una presidente), bajo las órdenes de las cuales se atarea un ejército a las órdenes del mayor de plaza.

Quedan sólo tres *sosyétés* de tumba francesa: en Santiago de Cuba (*La Caridad de Oriente*⁽⁸⁾), Guantánamo (*La Pompadur*, o *Santa Catalina da Ricci*) y en Bejuco (provincia de Holguín).

Se producen actualmente en espectáculo o a momento de una fiesta de tumba francesa los generos siguientes: *masón*, *yuba*, *frenté*, *batiré* (versión rápida del *masón*).



Baile de frenté, Santiago de Cuba 1998 © Daniel Chatelain

(4) los antiguos terratenientes de Haití también se instalan en los Estados Unidos: en Florida (próxima), Nueva Orleans y Louisiana 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. Tenían alcances litúrgicas, sociales y culturales.

(6) se llamaban «francés» toda persona inmigrada procedente de la isla de Santo Domingo, un poco de sea su color de piel o su nivel social. Los esclavos y libertos llevaban el apellido francés de su antiguo dueño.

(7) el uso del rey hoy desapareció.

(8) clasificada al patrimonio mundial cultural inmaterial por la UNESCO desde el 2003

Instrumentación:

- **Cantante solista (composé) y un coro que responde.** Las canciones son de kreyol, según la cultura del composé o de la antigüedad del texto. Encontramos allí muchas más mezclas con español que en los cantos litúrgicos del vodú, por ejemplo.

- **Chachá o maruga:** sonajas metálicas a cintas de tejido, tocado generalmente por el composé. No está considerado como un instrumento musical, sino más como un accesorio, porque no efectúa figura rítmica particular.



Tocadores de chachá de la sosyété Santa Catalina Da Ricci (Guantánamo), 2011 © Daniel Mirabeau

- **Catá:** idiófono voluminoso hecho de un tronco vaciado y percutido por dos palos, formando parte de «los tambores de madera». El tocador es llamado *catayé*.



Chichí, el catayé de La Pompadur, 2011 © Daniel Mirabeau

- **Tambuché o tambora:** bimembranófono análogo a un bombo, pero de más pequeña talla. El sistema de atadero del parche se hace actualmente con la ayuda de un flejado y de tirantes metálicos. Se toca con un palito de un lado y en mano desnuda del otro.



El tambuché y su tocador, sosyété La Pompadur, 2011 © Daniel Mirabeau

- **Tumbas** : tambores unimembranos y cilíndricos de fuerte diámetro. El parche es de chivo y tendida por claves de madera y un cordaje de grueso diámetro. Un hilo metálico que sirve de timbre travesa el parche en su medio. Los tambores son nombrados: *premié* o *manmanié* (tambor solista que florea), *bula premié* y *bula secón* (acompañantes, ejecutando cada uno una figura rítmica lineal con pocas variaciones). Los tumbadores son llamados *tambouyés* y más precisamente, según su papel solista o acompañante: *mamanié* o *bulayé*. En las tres sociedades actuales, los tambores pertenecen en total de 4 a Guantánamo, 3 en Santiago y 2 en Bejuco.



Tambuché, tumbas, catá y su tocadores, de La Caridad de Oriente, 2012 © Daniel Chatelain

Un ejemplo de canto de masón, transmitido por Rafael Cisnero Lescay, de *Cutumba*

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

Kreyol cubano

Sosyete Florindo ay!

Si mwen ta mou guid

Mou na'm mande e o

La frod neg o

A okenn do Maria la O⁽⁹⁾

A okenn do

Novedad

No hay novedad

Arriba mi pueblo

No hay novedad

Trabajadores no hay novedad

Mi sosyete no hay novedad

Arriba mi pueblo

No hay novedad

Guerillero del monte

A la manigüa berilé

Ya se acabo lo que se daba

Ail kit a te tou

Para ponerme youn⁽¹⁰⁾

Castellano

Sociedad Florindo ay!

Si le guío (demasiado) muellemente

Me dejaría engañar, mi herma

Oh todo me vuelve María la O

Todo me vuelve

Novedad

No hay novedad (ahi na'ma)

Arriba mi pueblo

No hay novedad

Trabajadores, no hay novedad

Mi sociedad no hay novedad

Arriba mi pueblo

No hay novedad

Guerillero del monte

En la manigüa te observaron

Ya se acabo lo que se daba

Tampoco no era evidente

De pararse

(9) personaje emblemático y dignataria de una antigua comparsa de Santiago de Cuba, El Cocoyé. Fue también una mambo famosa en el culto *vodú* (v. mambo mas lejo). Una zarzuela famosa de Ernesto Lecuona tiene su nombre.

(10) este párrafo hace referencia a la revolución de 1959 y a la guerrilla en las montañas de la Sierra Maestra.



Tambouyé premié tocando el frenté, sosyété La Caridad de Oriente, 1993 © Daniel Chatelain

1.2 La tahona, o tajona

Es al principio un estilo rural de desfile de la región de Oriente (La Maya, Songo, Socorro, El Es-tribú). El nombre de tahona viene de una máquina agraria de los cafetales⁽¹¹⁾ que servía para despulpar los granos de café. El ritmo producido por el ruido de la rueda de piedra del molino se da el nombre a este estilo musical. Antes de la aparición de las congas⁽¹²⁾, las comparsas carnavalescas oriental estaban dominadas por los géneros *tahona* y *carabali*⁽¹³⁾.

Hoy, la tahona se produce en Santiago de Cuba durante los desfiles, por la sociedad de tumba francesa La Caridad de Oriente.



Tamboreros tocando la tahona ; sociedad La Caridad de Oriente, Santiago de Cuba, 1993 © Daniel Chatelain

(11) plantaciones de café

(12) género de comparsa nacido al principio del siglo XX, particularmente fuerte en Santiago de Cuba.

(13) géneros de comparsa nacidos de las procesiones de los cabildos al principio del siglo XIX.

Así como para otros estilos destinados a comparsar (*carabalí, gagá*), existen dos estilos de ritmos y velocidad para tocar:

-**El paso de camino**, suave, para ritmar la marcha.

-**El paso de tahona**, más alto, al ejecutar en estática

Tres coreografías existen para este último:

-**El hechacorrál**, sirve simbólicamente a capturar a la reina de la tahona competidor; recobramos la misma idea en la *carabalí*⁽¹⁴⁾

-**Los bastones**, con banderas y grandes palos como accesorios.

-**La cinta**, que se ejecuta de velocidad moderada a rápido. Se trata de un baile alrededor de un mástil a cintas. El bailarín se debe de cruzar la cinta que tiene con los otros bailarines. Baile que se hace la sociedad de tumba francesa de Santiago en el momento de sus fiestas y espectáculos. Se lo hacen también las compañías de baile (*Folklorico de Oriente, Cutumba*).

Este baile llegó a Cuba por «franceses» de Haití. Lo llamamos allí «*trese cinta*» (*trese ruban*). Conocerá allí su desarrollo nacional al principio del siglo XX bajo la presidencia de Antoine Simon, después de haber conocido sus principios en Los Cayes. Recobramos 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.



El baile de la cinta, sociedad La Caridad de Oriente, Santiago de Cuba, 1993 © Daniel Chatelain

Los cantos de tahona generalmente tienen como sujeto el diario, textos que se refieren a la vida del barrio o al mundo rural. La construcción en preguntas y respuestas entre el solista y el coro es particular en la tahona. En efecto, para la mayoría de los repertorios afrocubanos, el coro produce la frase propuesta por el solista. En la tahona, solo se repuesta el coro, sin repetir lo que decía el solista.

(14) tanto para la *tahona* como la *carabalí*, el *hechacorrál* (lit. «Hacer correr») consistía en intentar capturar la reina de la *carabalí* adversa (el rapto del reina). El grupo que se había el mejor valorizado por su desfile, tenía la autorización para llevar varios días durante la reina del grupo adverso en su fogón. Participaba entonces en las actividades domésticas de la *carabalí* hasta el fin de las fiestas carnavalescas (leer *El cabildo Carabali Isuama*, Nancy Perez, Editorial de Oriente, Santiago de Cuba, 1982)

Algunas estrofas de *tahona*, como se lo canta *Berta Armiñan*:

En el barrio de Los Ramos

Coro : *Hay la gente que diran*

Que los hijos de Andreita

Coro : *No cesan de parrandear*

Si alguno lo esta sufriendo

Coro : *Trabajo le manda a dios*

Yo soy dueña de Los Huecos

Coro : *Y en Los Huecos mando yo*

Instrumentación:

- **Tambora:** bимembranófono, tocado a un lado con un palito y al otro en mano desnuda. Similar al tambuché de la tumba francesa, o a la tamborita de la conga.

- **Bimba:** bимembranófono, de diametro mas pequeño que la tambora, pero con una anchura mas importante. Así como para la tambora, el parche de chivo es tendido alrededor de un flejado y de un sistema de tirantes metálicos.

- **Chachá:** sonajas agitadas generalmente por la cantante solista o por los dignatarios de la *tahona*. Así como para la tumba francesa, no tiene realmente un papel musical en la poliritmica.

1.3 Las contradanzas

Muy apreciados en los salones cubanos al fin del XIX y al principio del XX, las contradanzas están al principio de los bailes lugareños que vienen de Inglaterra (*country dance*), son repetidos por la corte francés desde el fin del XVII.

Entre el equipaje cultural propio de estos franceses que quitan Haití en los años 1791, encontramos una serie de bailes de parodias que datan de la esclavitud, donde se imitaban las diferentes categorías sociales: el dueño juega al señor, el cimarrón al blanco, el negro domestica a distinguirse del de los campos. Entre estos bailes, contamos el **minué**, la **polka**, la **mazurka**, el **vals**, el **eliansé**.



Baile europeo de salón

La contradanza se hace un complejo artístico entero, con sus bailes y músicas al siglo XIX. La figura rítmica sincopada del cinquillo caribeño es la base sobre la cual se articulan todos los bailes de contradanza. Con su proceso de criolización cubana, solo cuatro gestas quedan de los bailes de contradanza haitianas: **paseo, cadena** (velocidad suave), **sostenido, cedazo** (más rápido).

El lado puro y europeo de las numerosas contradanzas dará origen a los géneros siguientes de salón: **danza, danzón, danzonete, habanera**.

Instrumentos europeos como el **violín** o el **acordeón** están a veces presente en complemento de las percusiones africanas en estas contradanzas tocadas por los haitianos. El acordeón, muy poco presente en las músicas populares cubanas, lo es por su aportación por los franceses⁽¹⁵⁾. La burguesía española al que prefiere él de lejos la guitarra. El violín, el instrumento tocado por todas las clases sociales, es utilizado para dar la melodía así como en buena parte de las músicas populares.

Las contradanzas, a pesar de su aspecto profano, son presentes de manera recreativas en las pausas dentro de las ceremonias vodú. A menudo se tocarán a eso un minué, un polka o un vals, antes de géneros más africanos y percusivos para crecer hacia el trance⁽¹⁶⁾.

La polka. Baile a tres tiempos de la familia de las contradanzas haitianas. Conoció una popularidad cierta, particularmente en las zonas rurales, hasta en las primeras décadas del siglo XX.

El minué o menuet. Antigua contradanza haitiana, bailada al principio por los esclavos de alto rango, encargados que hacer los domésticos. Caído en desuso, todavía se toca en Las Tunas, con el grupo *Piti Dansé*. Toma el nombre de un baile francés del siglo XVIII, pero no se refiere a este en el ritmo; solamente se utiliza el mismo sentimiento de vacilón circular.

Así como para otras contradanzas, se conservan movimientos graciosos y distinguidos. Es un baile que cumple la orden por un solo pareja, en medio de la asamblea.

Instrumentación:

Trián: idiófono metálico constituido por una pieza llana percutida, apartada de su utilidad de origen, como una pieza de instrumento agrícola (azada, reja) o una pieza mecánica.

Tambujé o pandereta: unimembranófono sobre cuadro, de diámetro fuerte. El parche de chivo es tendido por una cuerdecilla, o por tirantes y un flejado metálico sobre las versiones modernas. No hay más que dos partes diferentes de tambujé para crear la polirritmia.



Baile de minué, autor desconocido

(15) *français*, en el sentido de inmigrado haitiano de primera generación. El término en Cuba no distingue color de piel ni condición social (antiguo esclavo, antiguo terrateniente).

(16) según el testimonio de Alexis Alarcón (etnólogo, Casa del Caribe). Las contradanzas son particularmente presentes en el momento de la misa blanca dedicada a Ercili (*Èzili*). Así como para ciertos ritos para Ochún en la santería, la diosa de la belleza puede ser llamada por el violín.

Un ejemplo de canto de minué, transmitido por Rafael Cisnero Lescay, del *Ballet Cutumba*

Kreyol cubano

*Minué soleo sele mue sa
Minué sole Achade⁽¹⁷⁾
Sele cumbamboye
Si yo mande pu mue
Me lae mue cachire
La fami samble ago e
Ella güini bande nos
Ae! Ae! Lubri barrie pu mue!⁽¹⁸⁾*

Kreyol haitiano

*Minwe solèy o sèl lè mwen sa
Minwe solèy Achade⁽¹⁹⁾ !
Sèl lè kom ban bon yè
Si yo mande pou mwen
Mwen ale mwen cachi lèd
La fanmi sanble agoe!
E liy a wi ni ban de nou
Ae! Ae! Louvri baryè pou mwen!*

Castellano

Minué, del sol esta al zenit y estoy solo,
Minué, el sol Achade!
La buena banda de ayer me dejo solo.
Si me lo piden
Iría, esconderia mi vejación
La familia esta reunida, agoe!
Nuestra banda le es si o no en el camino?
Ae! Ae! Abre me los caminos!

(17) interjección corriente de satisfacción en los cantos de kreyol.

(18) estrofa muy corriente en el vodú. Se refiere a una llamada a Papá Leba, invocado al principio y al final de una ceremonia (como Elegua en la *santería*).

(19) o *Acharde*. Es un *espiritú* que hace parte de la escolta de *Ogou*. A veces llamado *Ogou Chade* (v. Courlander)

2- Las aportaciones de tradición africana procedente de Haití

De manera general, las culturas africanas de origen muy fueron deconsideradas mucho tiempo en Cuba⁽²⁰⁾, por racismo y voluntad de contener la emancipación de los grupos que las reivindican⁽²¹⁾. Algunas páginas oscuras de su historia lo atestiguan, como la masacre de los miembros del partido de los Independientes de Color en 1912.

En nuestros días, estamos en relación más bien con una postura por delante del atractivo de estas culturas africanas, en el marco de una política de desarrollo comercial y turístico⁽²²⁾.

Los inmigrados haitianos, negros de piel para la inmensa mayoría, también van a conocer este racismo en la población cubana, relacionado con la situación económica del país y de la política de inmigración. En efecto, 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 enfrente de estos nuevos recién llegados.

La cultura haitiana en Cuba conoce un reconocimiento reciente, como patrimonio cultural del país.

Desde el 1981, organismos como la *Casa del Caribe* con su *Festival del Fuego*⁽²³⁾, hace producirse grupos portadores de la comunidad haitiana, también laborando por sus trabajos científicos y su colecta de los patrimonios de Oriente.

Otras manifestaciones más recientes como *Eva Gaspar Festival* de Ciego de Ávila⁽²⁴⁾ o el *Festival Bua Cayman* de Holguín⁽²⁵⁾ también llaman la atención medios de comunicación nacionales.

Baile y música del folklore haitiano-cubano es enseñada desde hace poco en los institutos superiores y universidades⁽²⁶⁾. En cambio, los trabajos y los guías de escolaridad todavía no hacen eco a esta cultura marginal⁽²⁷⁾. La Habana ejerció allí también su hegemonía y su centralismo.

En las ciencias humanas, comprobamos pocos trabajos publicados en Cuba sobre las poblaciones afrohaitianas, en comparación de las investigaciones, por ejemplo, de la santería. La desaparición progresiva del kreyol como lengua vernácula y usual también atestigua la dificultad de la comunidad haitiana que mantiene sus tradiciones.

(20) apuntación de conferencia sobre «*Los substratos africanos, el sincretismo y la diversificación*» por Manuel Martínez Casanova Universidad de Villa Clara, Festival del Caribe 2012.

(21) en provecho de una doctrina socialista única después de la Revolución.

(22) el antropólogo cubano Jesús Guanche inventa la expresión *ochatur*, a propósito del turismo religioso en general y el de la santería en particular.

(23) fundado en 1981, organizado cada principio de julio en Santiago de Cuba.

(24) fundado en 1999

(25) fundado en 2008. El nombre Bua Caiman (Bwa Cayiman) hace referencia a evento celebros en la historia de la emancipación de los esclavos en Haití.

(26) es el caso del Instituto Superior de Artes de Santiago de Cuba y el de Camagüey.

(27) ausencia de una sola línea sobre las culturas haitianas en la *Guía de estudio del folklor cubano* de Graciela Chao (1979). Este libro escolar editado en La Habana es distribuido en las sucursales de provincia de la ISA y todavía sirve de referencia a sus profesores. A la descarga de sus autores, la primera representación de un espectáculo con gagá en un teatro de La Habana es de 1972 (leer *Vodú Chic* de Grete Viddal, a ver en la bibliografía).

2.1 Bailes y musica profanas de raices haitiano-africanas

2.1.1 Gagá



Gran gagá del Festival del Fuego, Nuevo Vista Alegre, Santiago de Cuba, 2012 © Daniel Mirabeau

Género musical rural que se manifestaba en Haití originalmente durante la Semana Santa católica. Así como en Cuba para otras tradiciones africanas, esclavos y cimarrones tenían la autorización para desfilarse con sus propias tradiciones, durante las fiestas del calendario católico. Bajo cubierto de un barniz de cultura colonial cristiana, podían entonces manifestar públicamente su africanidad.

En Cuba, el lado procesional se quedó durante estas fiestas, al visitar cada comunidad haitiana a su vecina al sonido de los grupos de gagá. En nuestros días, además de las fiestas del calendario cristiano, se ocurre otras numerosas ocasiones de hacer un gagá: manifestaciones culturales como el *Gran Gagá del Festival del Fuego* en Santiago de Cuba (en julio), *Gagá en homenaje a los cimarrones*⁽²⁸⁾ al Cobre (17 de julio), festivales diversos alrededor de las culturas haitianas y los espectáculos de los grupos folklóricos portadores de la comunidad.

Podemos distinguir dos velocidades de ejecución en el *gagá*, así como los repertorios de cantos correspondientes y bailes:

- **El gagá chay:** literalmente «gagá pesado», de velocidad media, para arollar. Es sobre todo sobre en este que se oyen *baksines* y *konis* (v. más lejos).
- **El gagá pingué**⁽²⁹⁾: más rápido y ejecutado en estática. Podemos encontrar allí una utilización fuerte de tambores unimembranos de todo tipo. Tocar en posición estática que permite todas las posibilidades, sin la dificultad del transporte inducida por la marcha.

(28) esclavos rebeldes o liberados. Se utiliza un dialecto particular en los cantos y cuentos que se refiere a los cimarrones. Se habla de *bozal*, una mezcla de lenguas africanas y de castellano (apuntación de conferencia sobre «*Las voces africanizadas en la ceremonias religiosas en Cuba*» Christina Wirtz, Festival del Caribe 2011)

(29) o *pingé*: conforme a la etimología, el tipo de baile donde se simula un combate, una lucha al cuerpo a cuerpo. Por extensión, significa en el contexto gagá un baile con compromiso físico.

Un canto de gagá pingué, transmitido por Vicente Portuondo, del *Foklorico de Oriente*

Kreyol cubano

Pinda⁽³⁰⁾ *maye bombo*
Bombo a se pindae
Pinda maye bombo
Bombo imase pindae
Plan bande oye permission
Pu danse gagá
Uoso uoso, o uoso
Uoso pu danse gagá
Iye permission, pu danse gagá
Dame la permission, pu danse gagá
Misie permisión, pu danse gagá⁽³¹⁾

Kreyol haitiano

Pinga mani yè bon bo
Bon bo a se pinga
Pinga mani yè bon bo
Bon bo imè se pinga e
Plan ban de o yè pèmisyon
Pou danse gaga
Ou o so, ou o so
Ou o so pou danse gaga
Yè pèmisyon, pou dansé gaga
Dan mwen la pèmisyon, pou dansé gaga
Mesye pèmisyon, pou dansé gaga

Castellano

Cuidate en las manías de ayer, en sus besos
En sus besos cuidate!
Cuidate en las manías de ayer, en sus besos
En sus besos cuidate hermana!
O ayer estuve autorizado
De ir con mi banda bailar el gagá
Es su destino
De ir a bailar el gagá
Ayer estuve autorizado, pa' bailar gagá
Señor permiso
Dame el permiso, pa' bailar gagá

(30) *pinga* o *piga*. Falso amigo del lenguaje cubano, donde significa una expresión muy grosera. Por esta razón ha pronunciado *piga* o *pinda* para evitar el contrasentido, perdiendo por esto todo significado en kreyol

(31) hace referencia a los relaciones de sumisión entre dueños y esclavos, los primeros autorizando o no las fiestas de raíces africanas

Así como en la mayoría de los casos, el canto es efectuado por una voz solista y un coro.

Los textos son cortos para facilitar la memorización y la reproducción inmediata por la asamblea que responde en coro al solista. Son exprimidos de kreyol y tocan todos los campos (religioso, vida cotidiana, broma lasciva y política, historia).

Observamos que los textos que se refieren al religioso o que hacen referencia a las raíces africanas, se construyen sobre melodías pentatónicas.

En Haití, no se habla de *gagá*, pero de *rará*. Se puede ser integrado de manera recreativa en el momento de una manifestación religiosa. En Cuba, el *gagá* no se toca tampoco durante un oficio, aunque letras pueden hacer referencia al vodú.

La instrumentación cubana del gagá se divide en dos categorías, el ban rará y el gagá baksin.

1. Ban Rará

- **El trián o triyang:** idiofono metálico constituido por una pieza llana percutida por un palito de metal también⁽³²⁾. Se toca una parte rítmica con la cual se va a articularse todo el esqueleto de la polirritmia. Así como en otras músicas afrocubanas, tradicionalmente se utiliza una herramienta agraria apartada de su función de origen (azada, reja) o una pieza mecánica.

- **La latá:** caja metálica, de tipo conserva o bidón de aceite, percutida con dos palitos y colgada por una cuerda fina alrededor del cuello para marchar⁽³³⁾. El ritmo tocado asegura un flujo continuo de cinco golpes, con pocas variaciones. Llamamos esta célula rítmica cinquillo ; asegura con el mismo título que el tresillo la base de la polyritmia.

- **La yucca o catá:** idiófono hace un tronco vaciado y percutido por dos junquillos ; reemplaza la lata en caso de tocar estático sobre el gagá pingué.

- **Tambujé o pandereta:** unimembranófono sobre cuadro de diámetro fuerte. El parche de chivo es tendido por una cuerdecilla, o por tirantes y un flejado metálico sobre las versiones modernas. Este tambor es usual en todas las músicas de origen haitianas, profanas o religiosas. Cuando se toca desfilando, una mano percute el parche, la otra tiene el tambor y efectúa golpes de relleno. En posición sentada, se mite el tambor entre las piernas. En el gagá, se puede tocar tres partes distintas de tambujés.

- **Tambores:** formas diversas de unimembranófonos (tambores vodu, tumbadoras de música popular) con arreglo a su disponibilidad y funcionalidad (se privilegia los instrumentos más adaptados si se va a marchar).

- **Guamo:** caracol marino llamado también *koní*, o *lambí*, cuando es utilizada a fines musicales. Aerófono donde se produce el sonido con un lengüeta labial, como lo hacen los instrumentistas de la familia de la trompeta o del trombón. Individualmente, se puede producir pocas alturas diferentes, pero se aparece melodías con un uso colectivo.

- **Tamborita:** bимembranófonos de pequeña dimensión, similar al utilizado en la tahona (v. cap.1.2), la conga o la carabalí. Esta agregación de la tamborita no es usual y es una innovación del Ballet Cutumba de Santiago de Cuba.

- **Menor percusión:** se utiliza formas diversas de cencerros, maracas o sonajeros, así como el pito, que señala los cambios coreográficos para el bando sea rara o el gagá baksin.

(32) no encontré informaciones que atestiguan la utilización de un triángulo hablando de verdad para tocar esta parte rítmica, excepto en lo que dice Milo Rigaud. Pero en su libro sobre el *vodú*, insiste más en las alcances simbólicas y cosmogónicas del *trián* que sobre sus aspectos organológicos.

(33) los maniseros utilizan también este género de caja metálica, en forma de braséro portátil donde tostan sus semillas.

2. Gagá baksin



Grupo vodú de Palma Soriano. En segundo plano, tocadores de guamo y baksin © Patricia Perche

La instrumentación es similar al ban rará a diferencia de se reemplaza los *guamos* por *baksines* y que se utiliza mas los *tambujés* que otras formas de tambores.

Un baksin es un aerófono en bambú en forma de tubo cilíndrico donde el sonido es producido de la misma manera que para el guamo. La polifonía que nace con 3 o 5 baksines de tallas y diámetros diferentes se hace una melodía pentafónica. Los baksines cubanos difieren de los de Haití porque de dimensiones más pequeñas. En Haití, el tubo es percutido por un palito. En Cuba no se hace, este ritmo es ya tocado en la lata. Por razones prácticas y de dificultades de ejecución, sólo el *gagá chay* se hace con *baksines*. En Haití también son utilizados el *konet* o tuatuá, tubos largos y cónicos de metal que vienen para completar en grave la melodía de los *baksines*. El *gagá baksin* no es limitado a un juego deambuladorio, sino, por su instrumentación, es el único adaptado a esto.

2.1.2 Kanekela⁽³⁴⁾

Genero originario del norte de Haití proximo del *gagá chay*, que se toca tambien de manera deambuladoria, con una velocidad media.

Instrumentación: trián, lata, tres partes de *tambujés*, no hay *baksines*, a momentos *konis*.

2.1.3 Cunyai

La palabra cunyai es visiblemente lo mismo raíz que el *coonjai* (variantes: *coonjine*, *conjaille*), baile negro del Congo Jardinillo en la Nueva Orleans al siglo XIX. La Nueva Orleans, ciudad que recogió una inmigración que evitaba las insurrecciones en el Santo Domingo francesa, luego que recogió expulsados «francés» de lo Orienta cubano en 1809. En el canto «Bailando el *coonjale*», *Coonja* es un espíritu del diablo a veces llamado «*zombi*»⁽³⁵⁾.

En Haití, se habla de este baile (*koundjaille*), de origen estadounidense. Se ejecuta con un ritmo suave. El bailarín imita el trabajador portuario que manipula los fardos de algodón sobre los bordes de Missisipi.

Por el *cunyai* cubano, se parece que hay un amalgama dentro el *koundjaille* y el *merengue koundjaille*, que vienen los dos de Haití, con sus particularidades.

El el *cunyai* cubano es muy rapido y por eso se acerca mas del *merengue koundjaille* haitiano, que se hace durante los dias de carnaval⁽³⁶⁾.

(34) un ejemplo de kanekela es presente en el disco *Drum Jam* del grupo *Exploración* (v. discografía al final)

(35) anotas y busquedades del editor, Daniel Chatelain. Leer *Congo Square, African roots in New Orleans* (p. 154, 194,195) Freddy Williams Evans. 2012

(36) véase Courlander (p.352)

Instrumentación: trián, dos partes de tambores unimembranos, de talla y diámetro diferentes. El tambor más grave es percutido por un por un palito, según una célula rítmica continua, ejecutando variaciones solistas.

El tambor medio ejecuta un flujo continuo con dos palitos, similar a uno de los modos de tocar la lata en el *gagá*⁽³⁷⁾.



Baile en Congo Square, Nueva Orleans, Siglo XVIII, autor desconocido

2.1.4 Merengué

O *méringue*, de origen haitiano y dominicano, conoce una forma particular en Cuba, con especificidades regionales, en Santiago, Las Tunas y Contramaestre. Se lo puede tocar dentro de una ceremonia *vodú*, de manera recreativa. Su velocidad es bastante alta.

Instrumentación: trián, lata, dos partes de *tambujés*.

Una canción de merengué transmitida por Rafael Cisnero Lescay, del *Ballet Cutumba*:

Kreyol cubano

*Se Guédé⁽³⁸⁾ que vini isi
Mue pa mande jele eo !
Se mue mem ki di koupab le
Mue pa mande jele!*

*Nibo nibo nibo nibo o o o
Nibo nibo nibo nibo o o o!
Guédé Nibo sou pale
Guédé se lese pa con sa*

*Guédé ta rayi o mama ou
Guédé ta rayi o papa ou
Guédé youn sekle de ni lbo
Guédé ta rayi o agüe*

(37) un ejemplo de *cunyai* es grabado en Galibata (v. discografía al final)

(38) luaces de los caminos de la muerte y de la vida. En particular *Guédé Nibo*, se hablan, atras de la posesión, de manera grosera con mucha vitalidad y atitud picaresca.

*Papa Guédé
Guédé Guédé nan dlo
Guédé Guédé nan dlo
Papa Guédé Guédé nan dlo*

*Guédé Nibo bel gazon
Se cle quite bel gazon
Abiye tout nan blan ⁽³⁹⁾
Pou al moute sou pale*

Kreyol haitiano

*Se Gède ke vini isi
Mwen pa mande jele e o!
Se mwen mèm ki di koupab le
Mwen pa mande jele!*

*Nibo nibo nibo nibo o o o!
Nibo nibo nibo nibo o o o!
Gède Nibo sou pale
Gède se lese pa kon sa*

*Gède ta rayi o manman ou
Gède ta rayi o papa ou
Gède youn sekrè de ni lbo
Gède ta rayi o agwe!*

*Papa Gède
Gède Gède nan dlo
Gède Gède nan dlo
Papa Guède nan dlo*

*Gède Nibo bel gason
Sekrè kite bel gason
Abiye tout nan blan
Pou al moute sou pale*

Castellano

*Guede, es que venir aqui
No lo pedí jele eo !
Es a mí quien denuncio al culpable
No lo pedí jele !*

*Ni ibo ni ibo ni ibo ni ibo o o o!
Ni ibo ni ibo ni ibo ni ibo o o o!
Hablar en Guede Nibo
No se hace como eso de Guede*

*Guede, o su madre detesta
Guede, o su padre destesta
Guede, ni un ni dos secretos, lbo
Guede, o destesta ago e!*

(39) hay otras formas de esta canción que cambian el color del vestido.

Papa Guede
Guede Guede en el agua
Guede Guede en el agua
Papa Guede Guede en el agua

Guede Nibo es un guapo niño
Se ha quitado sus secretos, guapo niño,
Es vestido todo en blanco
Pa' subir en su palacio

2.1.5 Masú

O *masún*, *mazun*, *mazoune*.

De velocidad media a rápida, es muy próximo del ritmo *masón* de la tumba francesa.

La palabra viene de una contracción de *amazona*, rindiendo homenaje así a estas mujeres guerreras del Dahomey en África⁽⁴⁰⁾

Instrumentación: trián, lata, dos partes de *tambujés*; en caso, un tercero *tambujé* se puede tocar lo mismo que la parte de lata.

En Haití, el *mazoun* es una secuencia corta de transición en el momento de una ceremonia vodú; Se lo hacen antes del *asagwe* (*saludo a un lua*) a *Ogou* (entidad de defensa y guerrera) o a *Gède*⁽⁴¹⁾; pone fin al trance, cazando luaces cuya presencia se prolonga de exceso.

En Cuba, es tocado y bailado en las partes recreativas de las ceremonias o en los espectáculos de las compañías folkóricas. Es un baile que se efectúa en par, lasciva, con un contoneo fuerte y circular.

Algunas estrofas de *masú*, transmitidas por Rafael Cisnero Lescay, del *Ballet Cutumba*

Kreyol cubano

A me le preten tuye loa
Habla soy el mas breule
Güayo, güayo
Soy el mas breule

Guede ni lbo ver garzon
Me si se cle quite ver garzon tone!
Habie tu tampla
U plar mete su pale

Kreyol haitiano

A me le pretend tiye lwa
Bra soye m'ap brule
Wa youn wa youn
Soye m'ap brule

Gède Nibo bel gason
Menm si sekrè kite bel gason tonnè!
Abiye tout nan blan
Pou al moute sou pale

(40) a ver en *Introduction à une histoire du Vodou*, Henock Trouillot (1970)

(41) depiende de las fuentes. Para Courlander (p.135, 136, v. bibliografía), el *mazón* se baile en el culto *radá* para los *Guède* y también en el culto *Kongo*. Para Fleurant (v. *Haitian Vodou and its Music*, 2004), lo hacen en el contexto *radá* para los *Ogou*, después una secuencia de *nago*. Se lo fecha en 1816 su incorporación al culto *radá*.

Castellano

A mi, preten matar los luaces
Voy a ensuciarme, quemarlos
Rey, rey,
Voy a ensuciarme, quemarlos

Guede Nibo es un guapo niño
Aunque se ha quitado sus secretos, bárbaro!
De verdad, es un guapo niño
Es vestido todo en blanco
Pa' subir en su palacio

2.1.6 Simbí

O **Fey** en Camagüey. Ritmo y baile de distracción que cumplen la orden en el momento de las partes festivas y profanas de una ceremonia *vodú*, o en el caso de un espectáculo folklórico. Una de las características del baile *simbí* es imitar el gesto de machacar con los pies una mixtura a base de plantas (de donde el nombre *fey*, o *feuille* en francés).

Los *simbí* representan una familia de luaces guardiánes de las fuentes y de los lagos. Son invocados sólo en el momento de ceremonias totalmente dedicadas a su oficio.

Los tambores utilizados en ceremonia *simbí*, hoy son reemplazados por cualquier tumbadoras, o sea unimembranófonos.

Una canción de simbí, que tiene su piquante y su ironía. Transmitida por Rafael Cisnero Lescay, del *ballet Cutumba*

Kreyol cubano

Glisoe, glisoa
Gade chase gliso
Gliso madam maguie

Simbi lo aye e simbi lo aye
Simbi lo aye e simbi lo aye
Simbi lo petro simbi lo bemua
Simbi lo aye

Asosie asosie e ofe mue
Asosie ude base malase
Uti uti be mue
Tuye tu de mama mue

Abele lo rasiño o
Abele lo ma pu yo
A e Ae e
Uti gade se mue
Nabute Florida
Paquita pebe mue
Noble te sa yoble!

Kreyol haitiano

*Glise o e, glis o lwa
Gade chase glise o
Glise o madanm makiyé*

*Simbi Dlo ae e
Simbi Dlo Petwo
Simbi dlo bel mwen
Simbi dlo ae e*

*Asosye asosye o fe mwen?
Asosye nou de pa si mal ase
Itil itil bel mwen
Tiyé tu de manman mwen*

*A Bel è lo rasin yo,
A Bel è lo ma'p pou yo
Ae Ae e
Itil gad e se mwen
N'a bouche Florida
Par ki tape bèl mwen
Noble te swa yo ble!*

Castellano

O divina e, o divina lua
Mira cazar o divina
O divina señora maquillada

Simbi Dlo ae
Simbi Dlo Petro
Simbi Dlo mi guapa
Simbi Dlo ae

Oye mi socio, mi socio, lo hago?
Asociarnos seria una buena cosa
Muy utile me seria
Para matar mi mujer

En Bel Air se hecho ella raices
Pues en Bel Air me voy
Ae Ae e
Te guardo es util
El carnicero de Florida
Por el que mi guapa se haré golpear
Que noche noble esto será !

2.2 Bailes y músicas religiosas de raíces haitiano-africanas



Grupo La Caridad Festival del Caribe, 2010 © Grete Viddal

Antes de entrar realmente en las especificidades de las músicas y los bailes religiosos, se trata de definir en algunas palabras el *vodú*. En lenguaje *fón*⁽⁴²⁾, la palabra *vodún* simboliza la relación entre la gente de las vivientes, los espíritus y los ancestros.

Originaria de África occidental, particularmente del antiguo reino de Dahomey, esta religión nacida del camino de la esclavitud esencialmente se desarrolla en la isla de Hispanola⁽⁴³⁾. Si el *vodú* está presente en varios países de la zona caribeña, es por la diáspora de los haitianos y dominicanos a partir del siglo XIX. También lo encontramos en Surinam, Guyana francesa, Guyana, Cuba, pero también en los Estados Unidos (Louisiana, Florida, Nueva York) y en Canadá.

A propósito de la palabra *vodú*, encontramos varias ortografías posibles, según las épocas, el país o la lengua del emisor. Le propondría utilizar aquí *vodú*, que se practica en castellano y en Cuba. *Vodou* sería la escritura actual del *kreyol* y de la grafía francesa. *Vaudou* es todavía utilizado en las Antillas francesas y los escritos en francés, pero es una forma un poco antigua⁽⁴⁴⁾. *Vaudoux* es una versión arcaica de la palabra que se lee en los primeros trabajos en lengua francesa⁽⁴⁵⁾. *Voodoo* o *voodoo* son del lado anglofono.

La herencia cultural africana con el animismo y del fetichismo dan a ver en el *vodú* haitiano una imagen popular muy mala, con creyentes totalmente esclavizados en ritos de magia negra y hechicería. Se conoce más en el *vodú* lo que se imagina de los *zombis*, sacrificios humanos infantiles, y otros delirios del mismo orden que la espiritualidad y la fe en esta religión. Este mala imagen popular viene varios lados:

-religioso: que no se puede aceptar una religión politeísta como equivalente al cristianismo y a los dioses únicos. Veremos con todos los cultos africanos, que se practicaban bajo el cubierto de sincretismo (un espíritu africano escondido bajo un santo católico)

-filosofico: hasta el siglo XX, el etnocentrismo domina el pensamiento occidental. Se debe educar a los africanos, que son como niños sin cultura ni conocimientos.

(42) lengua vehicular utilizada en Benin, Nigeria y Togo

(43) Antiguo nombre de la isla de Haití y de la República Dominicana

(44) lo encontramos en las novelas de Jacques Roumain, *Gouverneur de la rosée* y *La montagne encorcelée* (v. bibliografía)

(45) lo encontramos así en *Description topographique de l'île de Saint Domingue*, de Moreau de St Méry (1797), o en *Nouveau voyage aux îles de l'Amérique*, Père Labat (1722)

-político y económico: los dos argumentos adelante permiten de justificar en parte el esclavismo, mas tarde la política colonial, invasión extranjera y puesta bajo tutela política.

-cultural: desde los primeros escritos en Haití (Père Labat, Moreau de St Méry), se habla de una religión de degenerados sin moral ni sentido social. El peor viene con Los Vaudoux de Gustave Aymard (1885, Paris). Fue muy famoso el autor a su época. Este novela hará mucho mal a la reputación del vodú haitiano, insistiendo en delirios mórbidos y sanguinarios. Continuaba cruzando este imaginario popular con la llegada del cinematografía, buen medio de cultura de masa ⁽⁴⁶⁾.



White Zombie, película de Umberto Lenzi, 1991

A la práctica animista, se agrega en el vodú una parte de ritos cristianos, un sincretismo frecuente (a ejemplo de la santería). En Haití, contamos simbólicamente a 101 naciones o familias de luaces ⁽⁴⁷⁾. Entre las principales, son los *radá*, *guédé*, *simbí*, *djoubá*, *ibo*, *nagó* y *congo*. Cada una tiene un origen étnico africano preciso. A veces son vernáculas, verdaderamente nacidas en la isla (es el caso de los ritos *petró*, *zobop*). El vodú cubano conoce particularidades rituales a causa de la influencia cultural de su nueva tierra de la adopción, quedando íntimamente vinculado a la isla de Haití.

Durante un oficio *vodú*, el baile y la música desempeñan un papel esencial. Una parte de ellas tiene para vocación de provocar el trance de unos practicantes para comunicar con los luaces. Otros tienen un papel más de distracción, en entre las diferentes fases del oficio. Podríamos contar tantos ritmos y bailes como dioses; cada uno que tiene sus atributos, su ritual, música y baile. Esta última exige precisión en su simbología y la reproducción de los gestos (posición de los pies, las manos, con arreglo al ritmo) que responden del éxito o no del ritual, con necesidades más religiosas que musicales.

(46) véase *Les mystères du vaudou* (Gallimard découverte 1993), y *Culture et dictature en Haïti* (L'Harmattan 1979) de Laennec Hurbon.

(47) nancho en kreyol. La cifra 101 es una forma simbólica para decir mucho o un gran número en lengua yoruba



Pablo Milanés Fuente, sacerdote del vodù de Pilon de Cautó en su casa templo © Grete Viddal

Podemos sin embargo observar grandes tendencias donde el mismo ritmo y el mismo baile serán ejecutados para tal o tal familia de luaces.

Los capítulos que siguen intentarán determinar las especificidades rituales, de baile y de música de cada uno de los grandes nanchones en la práctica del *vodú* en Cuba y en Haití. Las diferencias son a veces muy finas y poco rígidas. El *vodú* acepta y procede a la fusión de prácticas culturales de varios orígenes.

2.2.1. Bailes y músicas para los radá



Los Kocias, grupo vodú de Guantánamo, 1993 © Daniel Chatelain

La familia de los luaces *radá* es la más preeminente, tanto en Haití como en Cuba. Encontramos allí a los dioses mayores, presentes casi en cada ceremonia (*Leba, Danbala Wedo, Ague Taroyo, Ayisan, Agaou Tone*). Hace referencia etimológicamente a la ciudad de Allada en el sudoeste de Benin de donde es originaria una de las principales ramas de los cultos *vodú*. La religión de origen yoruba está considerada como una parte del culto *radá*.

Los tambores *radá* tomó la preeminencia en los rituales *vodú* en Cuba, dónde es utilizado por razones prácticas para la mayoría de las nanchones: *simbí, petró, guedé, ibó*.

En efecto, no es raro que dentro de la misma ceremonia se pase de un nanchon al otro.

Instrumentación:

- **Asson o 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 Danbala⁽⁴⁸⁾; el hecho de utilizar huesos de serpiente en su factura no es extranjero para eso. Considerado como el que forma parte de percusiones menores, es a pesar de todo un elemento central en las ceremonias, a la vez por su simbología y por su omnipresencia. Generalmente es el sacerdote (la *manbo* o el *hougan*)⁽⁴⁹⁾ o el cantante solista (*hougenikon*) quien lo manipula, dando el equilibrio de la pulsación a los tambores o al coro.

- **Otras percusiones menores:** el *hougan* o la *mambo* pueden llamar los luases al sonido de campanillas o de pitos, o para comunicar con los músicos.

- **Ogán o trián o tryiáng:** idiófono metálico constituido por una pieza llana percutida por un palito metálico (v.adelante). En Haití, se utilizaba la campana llamada *ogán*, similar al *ekón* de África, uso que se pierde poco a poco. El tocador de *ogán* se nombra el *oganteyé*.

Efectúa una base rítmica alrededor de la cual va a articularse todo el esqueleto de la poliritmia.

- **Tambujé:** unimembranófono de diámetro fuerte. El parche subió sobre un cuadro circular y tendido con una cuerdecilla. Su partida rítmica dobla la del *suguó* (v. más abajo) y siempre no está presente.



El hougán Tato Milanes Fuente y su grupo Pilon del Cautó, 4º Festival del Caribe, Santiago de Cuba © Casa del Caribe

(48) Danbala Wèdo, el dios serpiente, uno de los más importantes del panteón *radá*.

(49) sacerdotes masculino y femenino del *vodú*

- **Tambores radá:** unimembranófonos de forma cónica, el parche tendido con un sistema de cordaje y rincones de madera enclavadas en el tubo. El parche tradicionalmente en Haití es de becerro⁽⁵⁰⁾. En Cuba, se utiliza la piel de chivo⁽⁵¹⁾. Se privilegia esencias de maderas duras para confeccionar el tubo del tambor. Los cuatros tambores son nombrados:

- **Peti pa:** tambor pequeño y agudo, poco utilizado, que hace una parte rítmica facultativa con un flujo continuo.

- **Leguedé:** tocado con dos palitos, asegura un flujo continuo. El ritmo tocado es incluido en la palabra leguedé, que es una onomatopeya. Se toca con sonidos cerrados y a momentos unos golpes abiertos para contrapuntear la melodía.



Vèvè de huntó (lua que posee los tamboreros vodú)

- **Suguó o secón:** asegura un ritmo de flujo continuo sin variaciones. La rítmica se pega con la del oganteyé. Se toca con un palito de un lado y en mano desnuda del otro. En Haití, se utilizó dos palitos para este tambor, como esto ya se practicaba en África. Este uso casi desapareció de Haití. El segundo palito tiene la particularidad de estar en forma de arco o de media luna. Recobramos su representación gráfica, así como la del ogán y los otros palitos, en el trazado del vèvè para los tamboreros. En Cuba se toca con un palito de un lado y en mano desnuda del otro ; a veces, directamente con las manos desnudas.

- **Manmanié o radá, o manman tambú:** tambor de sonido mas bajo, que ejecuta las frases solistas. Se debe hacer en su manera de florear, la síntesis las indicaciones del sacerdote, del cantante solista, y del baile. Se toca con un palito de un lado y en mano desnuda del otro ; a veces, directamente con las manos desnudas.



Tamborero tocando el manmanié y los otros tambores radá del grupo Imias (Provincia de Guantánamo), Festival del Caribe de Santiago de Cuba © Daniel Chatelain

(50) *Po bèf* (kreyol), parche de buey

(51) restricciones prohíben el consumo del ternero para los cubanos. La ganadería bovina que fue dedicada sobre todo a la leche, poco consumo de carne.

- **El assotó o assotor**⁽⁵²⁾: El mas grande de los tambores del culto *radá*, mide entre 1,30 y 2 metros de altura. Es echo con una esencia de madera roja («que tiene mucho sangre»). El luá al que corresponde él, es *Asotó Micho*, así como toda una ceremonia y un repertorio de cantos. En Haití, se lo toca sucesivamente los novicios (*hounsi*) en el momento de grandes ceremonias. Su uso casi desapareció en Haití desde las campañas anti-vodú⁽⁵³⁾. En Cuba, no se usa de manera religiosa; sus funciones rituales son reemplazadas por las intervenciones solistas del tambor *manmanié*. Un *assotó* de espectáculo existe en el fogón del ballet *Cutumba* en Santiago de Cuba.



Tambor sató pintado en el patio del Palacio Real de Porto Novo (Republica de Benin), 1997 © Daniel Chatelain

(52) vocablo derivado de la palabra fón «sató» que significa «llamada a los ancestros»

(53) A partir de 1942, el clero lleva una campaña «antisupersticiosa» a la cual se opusieron Jacques Roumain, Jean Price Mars (novelistas y periodistas), François Duvalier (etnólogo y futuro dictador de la isla). Bajo la ocupación americana, entre 1916 y 1934, los dirigentes combaten el voduisimo. Milo Rigaud relata un tambor assotó confiscado por las autoridades, en plaza del Champ de Mars en Puerto Príncipe. Echándose a gruñir sin que ninguna mano ni palito lo rocé, fue devuelto definitivo a su templo.



Baile de tambor sató en Ede (Nigeria) © Prince Adewole Laoyé

- **El canto:** es el *ougenikón* que lleva el canto solista bajo la responsabilidad del sacerdote⁽⁵⁴⁾. Generalmente es una persona que tiene un conocimiento profundo de los cantos y los ritmos; la calidad de la ceremonia le incumbe en gran parte.

La sucesión de las diferentes secuencias de una ceremonia íntimamente es vinculada con canto. El solista decide repeticiones de las estrofas con arreglo al efecto buscado y con arreglo al pasaje de un luá al otro, entonando el canto correspondiente. Las melodías son mayoritariamente pentafónicas u octofónicas; el semitono es generalmente proscrito allí, como para muchas músicas religiosas de origen africana⁽⁵⁵⁾. El canto es antifónico: el coro de la asamblea repite la melodía y el texto expuesto por el solista. Los textos son generalmente cortos para ser memorizados y cantados rápidamente por los devotos.

Encontraremos esta manera de proceder para todos los ritos vodú, con diferencias melódicas con arreglo a las familias de luaces.

El complejo vodú: yanvalú, daomé y maisepol

Los tres ritmos siguientes hacen parte de la misma familia, que se tocan durante una ceremonia radá. Muy próximos, a menudo se denominan por vodú, sin hacer distinción precisa. Es la velocidad, su función en la ceremonia, y la divinidad a quien es dedicada que determina el cual de los tres ritmos será usado.

Yanvalú o Jean Balu o Dan Balu: En dialecto africano *fón*, *ni avalu* significa «rendir homenaje». Es un ritmo y un baile de velocidad media. En el oriente cubano, se lo hacen al principio de una ceremonia, para «pagar su tributo» en los luaces, particularmente a *Papa Leba*, que permite comunicar con todos los demás. El *yanvalú* es íntimamente vinculado al dios dahomeyano *Dan*, la serpiente pitón, símbolo del arco iris. Se baila abovedado adelante, las rodillas dobladas, con ondulaciones que suben en la espalda. Este movimiento de serpentina es el propio de la evocación de los espíritus radá, viviendo en el aire y en el agua (*Ayida, Dambala*).

En Haití, es una secuencia que servirá para apelar casi ellos todos los luaces (excepto *Bosou* y *Ogou Bagadri*⁽⁵⁶⁾). Se llama al trance de uno de los presentes, que así será montado por un *Iwa*. Pondremos fin a esta secuencia y a la posesión con la ayuda de un ritmo más rápido y paroxístico (*mayi, nago cho, zepol*).

(54) El *hougán* y la *mambo*

(55) *santería, palo monte, arará*.

(56) se sincretiza con Santo Jorge, el que derriba el dragón.

Algunas estrofas de *yanvalú*, transmitidas por Rafael Cisnero Lescay, del ballet *Cutumba*:

Kreyol cubano

Cabalie unsuayo
Cabalue ya luensae
A Leba quento
Abolunte ea
Savalu e⁽⁵⁷⁾ ya luensae
Abolunte ea e, vodou loa
A Leba quento
Leba quento
Se mwen vodue gade mapoteye
Leba quento
Ugüe!
Capa ratre la ma tu ne
Ma sole loa yo
A tibon Leba lubri barre pu mue
Papa Leba lubri barre pu mue
Lubri barre pu mue capa ratre

Kreyol haitiano

Kabal yè oun swa yo
Kabal lou e, a lwen swa yè
A Leba Kento
A volonte ea
Savalou e, ya lwen sa yè
A volonte ea vodou lwa
A Leba Kento
Leba Kento
Se mwen vodou e garde m'ap ote yè
Leba kento
Ugwe!⁽⁵⁸⁾
Kapab rantre la ma tou ne
Ma salouye lwa yo
Atibon Leba lubri bariè pou mwen
Papa Leba lubri bariè pou mwen
Lubri bariè pou mwen kapab rantre

Castellano

Hicieron un gran alboroto ayer por la noche
Un pesante alboroto hasta tarde ayer por la noche
O Leba Kento
De la voluntad ea!
Alabanzas en Savalu hicieron
De la voluntad ea, para los luaces vodú

(57) *Savalou* es una ciudad del antiguo Dahomey y del Benin actual. *Savalou* e se utiliza corrientemente como aclamación en cantos de *vodú* (v. Hebblewhaithe)

(58) interjección de contento corriente en la liturgia *radá*. Sinonimo de *Agoé*

A Leba Kento
Leba Kento
Eres mi vodú y lo guardo
Leba Kento
Ugüe!
Cuando podría volver
Iría a saludar mis luaces
Atibon Leba abre mi la barrera
Papa Leba abre mi la barrera
Abre mi la barrera que pueda volver

Daomé o Danomé: ritmo originario del norte de Haití al tiempo medio, pero más rápido que el *yanvalú*. La grafía *daomé* hace referencia al reino del Dahomey⁽⁵⁹⁾, eden africano mítico, de donde se reivindican la mayoría de los descendientes de haitianos⁽⁶⁰⁾. A ejemplo de las tradiciones *arará*⁽⁶¹⁾ de Cuba, se lo toca para dioses *radá* de este region de África, como *Ercili (Èzili)*, diosa de la belleza y de los aguas dulces.

Algunas estrofas de daomé, transmitidas por Rafael Cisnero Lescay, del ballet *Cutumba*⁽⁶²⁾:

Kreyol cubano

Ercili ubelo
O ubelo
Ercili ubelo
Ubelo Ercili ubelo
Ercili tande suave consagua omi

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

Asosie benu benu u
Asosie benu bena
Pu mue la pa guibe

Asosie pafe musa a
Si bue un galo tafía se la ya mue
Ae pafe musa a
Ae se la ya mue
Si bue un galo tafía se la ya mue

(59) o *danhomen* en lengua *fón*. Antiguo reino africano en el sudeste del actual Benin.

(60) se hablan también de la *Guiné* cuando se quiere tratar de la África perdida

(61) los *arará* vienen del antiguo reino africano de Dahomey, entre los que son originarios una parte de los esclavos de la trata de negros caribeña (Cuba, Haití, Puerto Rico, Granadinas). En Cuba, la cultura *arará* pierde un poco en el mestizaje. Es todavía fuerte en la región de Matanzas con grupos portadores y prácticas religiosas.

(62) con la ayuda de Maud Marie Evans (mambo en Boston), Patrick Sylvain (lingüista en Harvard University) y Grete Viddal (etnólogo en Harvard University).

Kreyol haitiano

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
Èzili Freda brital e la kay⁽⁶³⁾ mwen la kay mwen prale
Èzili Freda brital e la kay mwen la kay mwen prale
A la mwen yon kote, a la pa sa kouche mwen
Brital e la kay mwen la kay mwen prale
A la mwen yon kote, a la pa sa kouche mwen
Brital e la kay mwen la kay mwen prale
Asosye vèe nou, vèe nou
Asosye ve nou ve nan
Pou mwen la pa ki peye
Asosye pa fèé nou sa
Si mwen un galon tafiya se la yanm⁽⁶⁴⁾ mwen
Ae pafe nou sa
Ae se la yanm mwen
Si bwe un galon⁽⁶⁵⁾ tafiya se la yanm mwen

Castellano

Ercili, que guapa tu es
O que guapa tu es
Ercili, o que guapa tu es
O que guapa tu es Ercili, o que guapa tu es
Ercili, me das tan suavidad y me hace andar
Ercili Freda, una increíble casa sera la mia
Ercili Freda, una increíble casa sera la mia cuando la tendria
O cuantas personas vendran, o que aquí me acostaria
Una increíble casa sera la mia cuando la tendria
O cuantas personas vendran, o que aquí me acostaria
Una increíble casa sera la mia cuando la tendria
Socios, levantemos nuestros basos
Socios, nuestros basos, nuestros basos
Quien va a pagar para mi?
Socio, no nos hace eso
Si bebo un galon de tafia, como un raíz estaria
Aé, no nos hace eso
Aé, como un boniato estaria
Si bebo un galon de tafia, como un raíz estaria

(63) el hogar doméstico o el templo *vodú*

(64) boniato o yucca. En el sentido figurado, como una raíz que ha todo bebido. En el sentido de la frase, como estar borracho

(65) antigua unidad de medida

Maisepol. Del punto de vista etimológico, es la contracción de dos palabras del kreyol haitiano, **mayi** (*mahi*, o maíz) y **zepol**. Los *mahis* son un pueblo del norte del Dahomey, invadido repetidas veces en su historia por los reinos *Nagó* y *Dahomey*.

El *mayi* como se lo hacen en Haití es paroxístico, con mucha velocidad. Sirve a terminar una posesión, antes un cambio hacia un otro lua.

El *zepol* (o *z'épaulés*), también rápido, se caracteriza en un baile donde los movimientos de los hombros tienen un papel predominante. Es un baile originario de África del oeste (etnia *adja*).

En Cuba, no hay distinción entre estos dos géneros haitianos, se baile y se toca la misma cosa, llamada maisepol, o a veces simplemente vodú. Entonces, es también un ritmo muy rápido y se toca principalmente para los *Ogou*, luaces guerreros. En unas zonas, como la región de Camagüey, le llaman simplemente *vodú*

Unas estrofas de maisepol, transmitidas por Vicente Portuondo y Rafael Cisnero Lescay

Kreyol cubano

Ye o Pye Danbala ⁽⁶⁶⁾

Aysan pican kole

Ye o Pye Danbala

Aysan ⁽⁶⁷⁾ *pican kole*

Dambala Güedo, Dambala Veneno ⁽⁶⁸⁾

Dambala Veneno, Dambala Güedo

Mue sole o pepase ganga ⁽⁶⁹⁾ *lue*

Mue sole o pepase ganga lue

Pa cone si la tune ganga lue

Güayo quiba guaisa

Bobo pa bobo, maite pi gallo

Mesa mi bobo pa bobo, maite pi gallo

Elu maya e meta bo

Elu maya e meta bo

Elu maya e tambor de yagüe

Elu maya e tambor de yagüe

Elu maya e tambor de yagüe

Elu maya mesa O mesa elu maya

Ti gazon se que le va cuco

Kreyol haitiano

Ye o Pye Danbala

Aysan pikan kole

Ye o Pye Danbala

Aysan pikan kole

(66) El árbol sagrado del dios serpiente Danbala. Árbol alrededor del cual es enrollado (v. caduceo de los médicos). Por extensión, Pye Dambala es un espíritu que hace parte de la escolta de Dambala. Para Deita (v. *La légende des loas, vodou haïtien*), *Pyè Danbala* vive en un estanque, y como los otros de la familia de los Pyè (Pedro), se encuentra en Haití principalmente alrededor del río Artibonit.

(67) A menudo asociada con Danbala, formando parte de los espíritus principales del panteón *radá*. Esposa de Loko.

(68) Dos de las facetas del mismo lua. Dambala Wedo: el primer dios creado con Ayida Wedo a su esposa. Dambala Veneno: versión petró de lo mismo loa, más colérica. Este escolta de Dambala se parece ser cubano.

(69) denominación del culto congo que designa un caldero metálico (v. la ganga del palo monte). Receptáculo en el cual son almacenados diferentes atributos religiosos. Por extensión, significa fuerza mágica.

Dambala Wèdo, Dambala Veneno
Dambala Veneno, Dambala Wèdo

Menm mwen soley o apre pase, ganga lyen?
Menm mwen soley o apre pase, ganga lyen?
Pa konèt si la toune, ganga lyen

Lwa yo, Kiba kay⁽⁷⁰⁾ ayisan
Abobo⁽⁷¹⁾ pa abobo, m'ajite piga yo
Me san mi abobo pa abobo, m'ajite piga yo

Aloumandia⁽⁷²⁾ e, met abo
Aloumandia e, met abo
Eli m' aya e, tanbou de ya we
Aloumandia e, tanbou de ya we

Aloumandia e mwen sa
O mwen sa elou m'a ya
Ti Gazon⁽⁷³⁾ se ke le va koko

Castellano

O Pye Danbala
Aysan se encoleriza
O Pye Danbala
Aysan se encoleriza

Dambala Wedo, Dambala Veneno
Dambala Veneno, Dambala Wedo

Aunque el sol al zenit es pasado, la ganga nos une?
Aunque el sol al zenit es pasado, la ganga nos une?
No sé si después de un ciclo, la ganga todavía nos unirá

O luaces, mi casa cubana en hojas de palmera
Abobo o no, tuve cuidado de no agitarlos
Estoy ahora sin paredes,
Abobo o no, tuve cuidado de no agitarlos

Alumandia e, tu eres jefe al bordo
Alumandia e, tu eres jefe al bordo
Alumandia, los dos tambores me voy a ver
Alumandia, los dos tambores me voy a ver

Alumandia que me curó
Alumandia que me curó
Cuando es que Ti Gazon vendrá a verme con su palo?

(70) Ayisan: hojas de palmera. Además que utilizarlo en la construcción, sirve para rechazar los espíritus maleficos. Los novicios se lo cubren la cabeza en el momento del *leve kanzo*

(71) o *aybobo*. Viene de la palabra *fón* «*awòbóbó*», aclamación de satisfacción gritada por vodúistas. Es también una manera de señalar el fin de un estrofa de su canto para el *hougenikón* (cantante solista).

(72) lua del río haitiano Artibonit. Hermanita de *Ibo Lele*. Sus lágrimas hacen rebosar los ríos, regando y fertilizando la tierra. En este, es ligada con *Azaka* (espíritu de la agricultura), tomando el sobrenombre de *Azaka Limba*

(73) sobrenombre de *Guédé Nibo*, protector de los caminos la vida y de la muerte. Lua que puede estar terrible y caprichoso, es porque se habla de él como un niño. A veces representado con una botella de *tafyia* en una mano y un palo de ceremonia en la otra (*koko makak*).



Grupo haitiano-cubano de Guantánamo, Festival del Caribe Santiago de Cuba © Daniel Chatelain

2.2.2 Bailes y músicas para los petró

Los luases petró hacen parte de las principales ramas del *vodú*. A menudo, los confundimos con los de la rama congo porque una parte tienen las mismas raíces africanas (el Congo, Angola). Nacieron en Haití de una sociedad secreta fundada en 1768 por Don Petro, gran sacerdote *vodú* ⁽⁷⁴⁾. Esta secta era una de las al principio de las rebeliones de esclavos. *Petró* son famosos por su carácter caliente, sedicioso y agresivo. Los celebramos bebiendo por su salud tafia (aguardiente con polvora de cañón), haciendo sonar el látigo, y a veces quemando pequeñas cargas explosivas ⁽⁷⁵⁾.

Instrumentación:

- **Coua-coua:** nombre dado al sonajero de ceremonia en los ritos *petró*. Es de factura equivalente del *assón* en el culto *radá*.

- **Ogán o trián:** idiófono metálico constituido por una pieza llana percutida por un palito metálico ⁽⁷⁶⁾. El nombre de trián se quedó y designa por extensión la campana o la placa metálica que toca la base rítmica en todas las músicas haitiano-cubanas.

- **Tambores:** En total de dos, los tambores utilizados son pequeños, cuya el parche único es tendida de allí «Y» por un sistema de cordaje. La piel animal utilizada tradicionalmente es de chivo ⁽⁷⁷⁾. Se privilegia esencias de madera tierno para confeccionar el tubo. Los tambores son llamados *manman* o *gwo baka*; el otro, *piti* o *ti baka*.

Aunque los petró son invocados en el momento de ceremonias en Cuba, no les dedicamos más tambores específicos. Durante el mismo oficio, luases de origen diversas pueden aparecer, de donde la utilización de tambores genéricos. Sin embargo, el cubano le dedican un oficio entero a Gran Bua ⁽⁷⁸⁾, con su ceremonia de alimentación, el *manyé luá* (*manje lwa*). Los tambores tocarán a eso ritmos a diferentes velocidades, con arreglo a las fases de la ceremonia y de la posesión de los practicantes. Aunque a menudo se habla de ritmos y bailes muy rápidos para los petró, distinguimos allí de bailes más lentos (simbolizando el dolor), y bailes comices acertados (simbolizando la alegría), con arreglo al camino tomado por Gran Buá. Entre diferentes denominaciones de baile, hablamos de *petró mají, kita* (*mouyé y sek*), *bamboula, boulalemba*.

(74) o *Don Pedro* (o *Don Pètwo*). Personaje misterioso citado por primera vez en la obra de Moreau de Saint Méry (v.bibliografía). Le habla de él como un *hougan cimarrón*, quien en 1768 «abusaba de la credulidad de los esclavos por prácticas supersticiosas». Luego fue deificado en Don Pedro, loa superior del panteón *petró*.

(75) o *tafya* (*tafiya*). Mas precisamente clarín (aguardiente) con pólvora de cañón. Esta mezcla actúa como una droga que permite cambiar de estado de conciencia.

(76) Milo Rigaud distingue los dos en usos precisos. En el momento de su trabajo de campo en 1952, verdaderamente se utilizaba un idiófono metálico a tres lados, uso desaparecido en nuestros días.

(77) *Pó kabri* (*kreyol*).

(78) *Gran Bwa*. Lua superior del panteon rada que vive en la selva.

2.2.3 Bailes y músicas para los *guédé*

Los dioses *guédé* son los guardianes de las cosas de la vida y de la muerte, pues que oficia tanto en las invocaciones de fertilidad que en los servicios funerarios. En el momento de las crisis de posesión, a menudo se expresan de manera grosera o lubrica, simbolizando la vitalidad y la urgencia de disfrutar bien de la vida.

El baile en Haití es llamado *banda* y corresponde a un complejo particular. Encontramos allí un baile de combate (*kalennnda*⁽⁷⁹⁾), un baile de par (*pareja*) y bailes individuales de posesión. No hay tambores específicos para los *guédé* en Haití, tampoco en Cuba. Se utilizan a veces la caracola marina (*lambí*) en las veladas funerarias. Si no hay tambores particulares para los *guédé* en Cuba, hay ritmos y bailes que se hacen para ellos, como el *eliansé*. Éste forma parte sin embargo del ciclo de las *contradanzas*, demostrando que es la circunstancia que determina la funcionalidad religiosa o profana de un baile.

Eliansé o lianset: género oculto ausente del repertorio de las compañías de ballet y los grupos folklóricos, se toca hoy durante una ceremonia *vodú*. Sólo los dignatarios del templo (*hougan* y *mambo*) son habilitados para bailarlo. Fue bailado en tiempos antiguos por los esclavos domésticos, de manera religiosa y profana. Es un baile al carácter distinguido y se clasifica por eso en la familia de las *contradanzas*. Se lo ejecuta con velocidad media o lenta.

Instrumentación del *eliansé*: *asson*, *trián*, dos partes de *tambujés*.

Por la esencia de este ritmo, las opiniones difieren de muchos. Para Rafael Lescay y Ramon Marques de Cutumba, es un ritmo a 7 compases (una rareza en la música cubana). No colocan sin embargo lo mismo ritmo: para el primero, el *trián* toca un ritmo similar al de una campana *arará*; para el otro se toca la clave *simbí*. Para Mililián Galis es un ritmo en 6/8, pues completamente diferente.

El carácter exclusivo y finalmente poco practicado por el *eliansé*, puede explicar variaciones posibles y locales y testimonia también de un género en vía de desaparición.

Algunas estrofas de *eliansé*, transmitidas por Rafael Cisnero Lescay

Kreyol cubano

Mamuasel compe, mamuasel con sa
Ti gazon piti gazon pase con sa
Madam con sa pase con sa
Ti gazon piti gazon pase kon sa

Kreyol haitiano

Mamwasel kan pe, mamwasel kóm sa
Ti gason⁽⁸⁰⁾*, piti gason pase kóm sa*
Madam⁽⁸¹⁾ *kon sa pase kóm sa*
Ti gason piti gason pase kóm sa

Castellano

Señorita en paz, señorita como eso
Muchachito, muchachito instalate como eso
Señora como eso instala usted, como eso
Muchachito, muchachito instalate como eso

(79) se habla de este baile desde el libro de Moreau de Saint Méry.

(80) sobrenombre de *Guédé Nibo*

(81) sobrenombre supuesto de *Gran Brigit*, (o *Señorita Brigit*). En la familia de los *Guédé*, es la esposa de *Barón Samedi*. Tiene autoridad sobre los cementerios

2.2.4 Bailes y músicas para los *ibó*

Grupo étnico del sudeste de Nigeria, *ibó* designan por extensión a los dioses de esta etnia. En lucumí (dialecto yoruba) un *ibó* designa un hombre del bosque.

En Haití, estos luases son evocados durante los ritos funerarios y en unas sociedades secretas (*bizongos, zobops, vlibiding*). No se debe confundir con los *guédé*, guardianes de la vida y de la muerte. Los *ibó* son los guardianes de las tradiciones históricas, en contacto estrecho con los ancestros, y particularmente los de figura histórica (como el emperador Dessalines). Son a menudo luases terribles y temidos (como *Ibo lele, Ibo Yé Roug*).

En una ceremonia vodú cubana, se los alimentan aparte, al ser caprichosos y solitarios.

Se acercan los luases *ibó* de los caminos de *Changó* (santería) ; por extensión, un *ibó* significa también una situación conflictiva o problemática. En los textos litúrgicos, *ibó* son a menudo vinculados al yugo de la esclavitud y a la historia de las rebeliones.

Los *ibó* se bailen en Haití de manera digna y reservada, con dos pasos cazados a la derecha, seguidos por dos pasos cazados a la izquierda. La velocidad lenta recuerda las cadenas de la esclavitud.

Instrumentación

En Haití, los tambores *ibó* son bимembranófonos y de caja cilíndrica y se parecen por su talla a los tambores *petró*. Difieren de eso por el sistema de tensión de la membrana de golpe, que es a ojal, y exclusivamente en piel de carnero⁽⁸²⁾. Al norte, se sustituían a veces los tambores por calabazas, golpeadas por los dedos con dedales. Así como para el culto *petró*, el sonajero de ceremonia es llamado *coua-coua*.

En algunas partes del oriente cubano, todavía se utilizan instrumentos específicos para los *ibó* que parecen al *bongo del monte* utilizado en el *changüi*⁽⁸³⁾. Son reemplazados la más del tiempo por los tambores *radá*.

A propósito de las partes rítmicas, distinguimos:

- En Santiago: *trián, catá*, 3 partes de tambores (*leguedé, suguo, radá*)

- En Camagüey: 1 parte de tambor de mas (*peti pa*)

Una canción de *ibó* transmitida por Rafael Cisnero Lescay

Kreyol cubano

*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*

*Ayagba Ibo lele, Ibo lele⁽⁸⁴⁾
Ayagba Ibo lele
Pumue mache le padon*

(82) v. Métraux, p. 162

(83) de profundidad de tronco un poco más importante que los bongos del *son cubano*, el parche es directamente claveteada sobre el tronco.

(84) lua de la escolta de los *Ibo*, hermana de *Aloumandia*. *Lele* en dialecto africano *ibo*, significa gemir ; es un atributo de Ibo Lele porque ella habla sólo con palabras monosílabas. Por extensión, *lele* significa cantar, termino utilizado unicamente en la liturgia *ibó*.

*Ibo la sido
Gran quemao que tuye mue⁽⁸⁵⁾
A la ela tu ma tu la mue
Gran quemao que tuye mue
Ibo la sido
Ea gran quemao que tuye mue

Ibo me ekwe, ibo me ekwe
Me presine pacone tela ibo me ekwe ayagba!

A la ibo cho frutone
Frutone o frutone*

Kreyol haitiano

*M'a ere ea, dam dan dlo, Ibo lwa
Bon manman bon piti
Dam ban an mi kay o
M'a ere Ibo te le de liye
E l'e bon lwa mwen loa tou madre
Bon manman bon ptiti

Ayanman Ibo lele, Ibo lele
Ayanman Ibo lele
Pou mwen m'achte le pawdon

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 eklè, Ibo me eklè
Mwen pres imè pa konèt e la Ibo mwen eklè ayaba!

A la Ibo cho o fou tonen
Fou tonen fou tonen*

Castellano

*Estoy contento, dama en el agua, lua ibo
Buen mama, buen muchacho
Dama, o dame paredes a mi casa
Mi Ibo estamos ligados
Es un buen lua que el mio, muy inteligente
Buen mama, buen muchacho

Ayanman Ibo lele Ibo Lele
Ayanman Ibo lele
Te suplica, concede yo tu perdon*

(85) referencia a la muerte de François Macandal, esclavo se rebeló y sacerdote vodú, quemado vivo en 1758 para haber hecho envenenado cantidades de propiedades coloniales en Haití. La historia de Macandal es famosa en todo el Caribe.

*Ibo dame agua
Un gran hoguera esta matando mi
Aqui estoy atormentado
Un gran hoguera esta matando mi
Ibo dame agua
Un gran hoguera esta matando mi

Ibo alumbra yo, Ibo alumbra yo
Me apuro, no conozco su humor
Ibo, alumbra yo ayaba!

Ibo, hace calor aqui, un fuego loco⁽⁸⁶⁾
De loco*

2.2.5 Bailes y músicas para los congo

Los congo (o kongo) reagrupan a varias etnias originarias costas atlánticas de África, entre actuales la República del Congo (Punta Negra), la República Democrática del Congo (Bandudu) y una parte de Angola (Luanda).

Recobramos los primeros rastros del reino de los congo a finales del siglo XIV. Sobre la ruta del esclavo caribeño, los negros desembarcados en Cuba de nación congo, darán origen a la *regla de palo*, religión muy presente particularmente en Oriente.

Los desembarcados en Haití darán origen a la nación congo con sus ritos del complejo *vodú*. Estos a menudo se confunden con los ritos *petró* de por la intermediación de sus resultados y la violencia de sus rituales.

Hay también un panteón cubano de *vodú* con dioses congo. Estos vienen de la transculturación por Haití, no directamente de África. Los luaces identificados, son los congo *fra* (o congo puros) y los congo *savann*.

En Haití, entre los bailes para los congo, distinguimos el congo *fran*, el congo *siyé*, el congo *payèt*, el congo *mazoune*, el congo *laroz*, el congo *savann*.

Las diferencias coreográficas entre cada una se difuminan (ya era el caso desde 1955 en las comprobaciones del etnólogo Lamartinière Honorat). Podemos distinguir el congo *payèt* que es un baile de fertilidad, sexualmente muy sugestivo donde los hombres y mujeres bailan en líneas opuestas.

En Cuba, las únicas dos bailes ejecutados son: el congo *fra* y el congo *sel* que se les ejecuta a profanos finos o religiosas. Son designadas en un solo vocablo, congo⁽⁸⁷⁾.

Sobre la denominación cubana del ritmo, se habla de congo, o de congo *layé* que son dos maneras de nombrar la misma poliritmia. Diciendo congo *layé*, se insiste más en su lado que es un ritmo que hay que bailar (*layé* en *bantú* quiere decir: «baile!»; es un vocablo que se encuentra también en canciones de *rumba columbia* o de *palo monte*; en kreyol haitiano *layé* significa tamiz, insistiendo más en el accesorio que acompaña el baile)⁽⁸⁸⁾.

Instrumentos en Haití: los tambores utilizados para los oficios congo y *petró* son los mismos, con diferencia de un tambor agudo agregado en el caso del congo.

Son denominados tradicionalmente, del mas bajo al mas alto: *manman* (o *gwo baka*), *ti congo* (o *ti baka*) y *timebal* (o *katabou*).

(86) *tonè*, el lado de kreyol haitiano es una interjección que significa la sorpresa, o una gran cantidad. Etimológicamente, se puede traducir como *trueno*.

(87) como se lo dicen los del grupo *Cai Dijé* en Camagüey (v. Tesis de H.Cepero Recoder)

(88) Courlander se habla de *layé* como un movimiento de girar alrededor de sí.

Instrumentos cubanos: los tambores *congo* no son empleados mucho en Cuba y han sido reemplazados por los tambores *radá*.

El Ballet Cutumba de Santiago de Cuba se utiliza este arreglo instrumental:

asson, *trián*, *catá*, tres partes de tambores: *congoní* (o *leguedé*), *ensula* (o *suguó*), *tamborí* (tocado con una *tamborita*, o un *tambú radá*).

En Camagüey, el grupo Cai Dijé lo hace con una segunda parte de *suguó* agregada.

Unas estrofas de canto congo, transmitidas por Vicente Portuondo, Rafael Lescay y Berta Armiñan.⁽⁸⁹⁾

Kreyol cubano

Bonsoa bonsoa e congo
Bonie mama bonie papa
Bonsoa e congo

Lagre Congo preten mucho a la mama
Lagre Congo preten mucho a la aché
Lagre Congo preten mucho
A la con suye mache tambuye

Congo o ea congo yo
Congo ate la pique, ate late la pique
Congo 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
Naguine ae, naguine ae
Naguine akon den pafe
Naguine hace loa congo

El congo, congo llover
El congo congo llover
El congo, congo layé
El congo congo layé

Kreyol haitiano

Bonswa bonswa e kongo
Bo ni ye manman bo ni ye papa
Bonswa e kongo

Larènn 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

Kongo o ea kongo yo
Kongo a te la pike, ate late la pike
Kongo o ea congo yo

(89) con la ayuda de Maud Marie Evans (mambo en Boston), Patrick Sylvain (lingüista en Harvard University) y Grete Viddal (etnólogo en Harvard University).

O kay 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
Nan guine ae, nan guine ae, nan guine ae,
Nan guine a kon den pafe
Nan guine ase lwa kongo

En kongo inyon we
En kongo inyon we
En kongo kongo la yè
En kongo kongo la yè

Castellano

Buenas, buenas el congo
No has tenido bastante cariño mama /...papa
Buenas, buenas el congo

Larenn Congo, dejame pedirte prestado tu pañuelo, a mama!
Larenn Congo, dejame pedirte prestado tu pañuelo, aché!
Larenn Congo, dejame pedirte prestado tu pañuelo, o!
Que pueda secar la figura de los tamboreros

Congo o ea, congo son
Congo hasta a la tierra es picante
A la tierra, a la tierra es picante
Congo o ea , congo son

O su casa, o su casa,
O su casa, sus luaces, me recoriegon, a cuando el segundo o tercero?
En tu lengua querido papa
En tu lengua querida mama
O su casa, sus luaces, me recoriegon, a cuando el segundo o tercero?
Hacia la Guine ae,
Hacia la Guine como sera perfecto
Hacia la Guine habrá bastante luaces congo

Un congo congo nos une
Un congo congo nos une
Un congo, congo fue aqui ayer⁽⁹⁰⁾
Un congo, congo fue aqui ayer

2.2.6 Bailes y músicas para los *nagó*

Los *nagó*, o *anago yoruba*, es una etnia del golfo de Guinea, más particularmente de las costas de Nigeria, Benin y Togo. Con su proximidad con el mar, fuen unas de las primeras victimas del esclavismo. Tienen su dialecto particular, que hace parte de las lenguas yoruba.

En Haití y en Cuba, los luaces *nagó* son guerreros, con mucha referencia al eden perdido de África. Se amalgaman en unos aspectos con los *Oggou* del culto *radá*, porque tienen atributos communos. Son tambien herreros que manipulan el fuego y se enfurecen fácilmente. No se pueden confundir en la liturgia, porque tienen sus canciones particulares.

(90) otra posibilidad es de dejar la palabra *layé*, con su significación de baile

El baile *nagó* haitiano se divide en dos categorías: *nagó grankou* y *nagó cho*. La primera es de velocidad media y sirve para acoger un lua, mientras que el segundo es ejecutado para cerrar su llegada. El *nagó cho* imita los movimientos de los soldados sobre el campo de batalla, sobre el ritmo muy rápido. Los movimientos son atléticos, ondeando de atrás a adelante, como si el busto se estrella contra un obstáculo invisible. Se lo ejecuta muy rápidamente.

El baile nago cubano es individual y guerrero, con empujes bruscos y musculares, próximo de la rumba columbia (pasos cortos y prensados, piruetas y los hombros temblorosos). Los brazos son solicitados más allá que las piernas.

Instrumentación: *asson*, *trián* y tres partes de tambores.

Estos tambores son particulares y se tocan unicamente durante una ceremonia para los *nagó*.

Su uso ha desaparecido poco a poco en provecho de los tambores *radá*. Mas pequeños que ellos, son tambien unimembrafonos con un parche de chivo tendido con estacas. Así como para un juego de tambores *batá* consagrados, los tambores *nagó* jamás estan almacenados directamente en el suelo; son colgados a la pared del templo o puestos sobre una silla. Estos tambores son golpeados directamente con las manos y son llamados así:

- *Piti pa*: el mas agudo, que ejecuta frases solistas, siguiendo o provocando la coreografía del bailarín.
- *Koupé* (o *bula*): tambour del medio, que es acompañante, con pocas variaciones.
- *Grondé*: tambor el mas bajo que ejecuta en mayoria golpes sordos, así como una tormenta que retumba

Unas estrofas de *nagó*, transmitidas por Rafael Lescay

Kreyol cubano

Nagó yembe chea
Oricha Nagó yembe chea
Cuma nu ye

Nagó bien che lele ⁽⁹¹⁾
Ile e ⁽⁹²⁾
Nagó bien che lele ile o

Si mue cote danse lua
Mai peye bombo pu mue
Nagó Nagó
Nagó se mue

Kreyol haitiano

Nagó ye byen che la
Oricha Nagó ye bien che la
Kouman nou ye

Nagó byen che le ile
Ile
Nagó byen che le le ile o

Si mwen kote danse lwa
M'ap peye bon bo pou mwen
Nagó Nagó
Nagó se mwen

(91) guapo, guapa en *lucumí* (lengua yoruba).

(92) casa, hogar, en *lucumí*

Castellano

Mis queridos Nagó estan allí
Oricha Nagó mis queridos estan allí
Como vayan ustedes?

Ustedes tienen una bonita casa, queridos Nagó

Una casa

Una casa bonita, o queridos Nagó

Mis luases, si yo tenia donde bailar

Nos sería ingrato

Nagó Nagó

Nagó, lo tengo que revender

Daniel Mirabeau, mayo 2013

correo: dmirabeau@free.fr

© Ritmacuba publ.

3- Anexos

3.1 Agradecimientos

A mis profesores

Kelly Vinent Danger, coregrafa y percusionista de la Caridad de Oriente

Rafael Cisnero Lescaj, *el Gran Duque*, cantante solista de Cutumba

Mililián Galis, maestro de los tambores, fundador de Galibatá

Ramon Marques Dominguez, director de la percusion de Cutumba

Vicente Portuondo, percusionista del Conjunto Folklorico de Oriente

Para sus intercambios y colaboración

Alexis Alarcon, etnólogo, Casa del Caribe, Santiago de Cuba

Heidy Cepero Recoder, etno-musicologa, ISA de Camagüey

Maud Marie Evans, sacerdote del vodú, Boston

Patrick Sylvain, linguista, Harvard University

Grete Viddal, doctor en etnologia, Harvard University

Para sus consejos, segunda lectura y apoyo

Daniel Chatelain, doctor en etnologia, Universidad Paris VIII

3.2 Libros y articulos consultados

Culturas haitianas en Cuba

- *La Música de las Sociedades de Tumba Francesa en Cuba*, Alén, Olavo. Editorial Casa de las Américas. La Habana. 1986
- Libreta del disco *Tumba francesa* (LP pues CD) del cofrecito *Antologia de la musica afro cubana*. Texto de Olavo Alén.
- «No quiero morir pensando que la tumba francesa no existirá más». Entrevista de Gaudiosia Venet Danger («Yoya»), reina de tumba francesa» por Laura Cruz (pagina web de ritmacuba.com)
- *Cuban festivals, a century of afro-cuban culture*, Judith Bettelheim, 2001, Ian Randle Publ. Irene. 2008.
- *La cultura popular tradicional, conceptos y terminos básicos*, Margarita Mejuto & Jesus Guanche, Consejo Nacional de Casas de Cultura, La Habana, 2008.
- *Haitian traditions in Cuba*, Zobeyda Ramos Venero, articulo en *Music in Latin America, An Encyclopedic History vol.2*, University of Texas Press, 2004.
- *La musica del Grupo Caidijé en las ceremonias de vodú haitiano*, Heidy Cepero Recoder, 2012, tesis de maestría, Universidad de Camagüey.
- *Musiques haïtiennes à Cuba*, Daniel Chatelain, *Africultures* n°58, 2004.
- *La Tumba francesa*, Daniel Chatelain, *Percussion* n°45 & 46, 1996. (nueva edicion en www.ritmacuba.com).
- *La Tahona: «Buscando los guerrilleros» en el Carnaval*, Casero Rossello Aurelio, Cruz Guibert, 2008, <http://www.santiago.cultstgo.cult.cu/>
- *Vodu chic: Haitian Religion and the Folkloric Imaginary in Socialist Cuba*, Grete Viddal, *New West Indian Journal*, 2013
- *El vodú en Cuba*, J. James, A. Alarcon, J. Millet, Editorial Oriente, 2007
- *El vodú en Cuba*, Raimundo Gomez Navia, 2006, <http://voduencuba.blogspot.fr/>

Apuntaciones de ritmos y baile cubanos

- *Cahiers de rythmes afro-cubains*, vol. 1,2, 3, Mililian Galis, Transrythmes, 2009
- *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

Haití, música y baile vodú

- *Ainsi parla l'oncle*, Jean Price Mars, Parapsychology Foundation, 1928, New York
- *Les danses haïtiennes*, Claude Carré, (<http://claudecarre.com/publication.php>)
- *Les danses folkloriques haïtiennes*, Michel Lamartinière Honorat, 1955, Imprimerie de l'Etat, Port au Prince
- *Life in an haitian valley*, Melville J. Herskovits, A.Knopf Inc., 1937
- *Gouverneurs de la rosée*, Jacques Roumain, Imprimerie d'Etat, Port au Prince, 1941
- *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, Routledge publ, 2008
- *Kanaval, vodou, politics and revolution on the streets of Haiti*, Leah Gordon, Soul Jazz Publ, 2010
- *La musique vaudou en Haïti*, Lois Wilcken, 2005, <http://www.lameca.org/>
- *Paysans, systèmes et crise, travaux sur l'agraire haïtien*, SACAD, Groupe de recherche et formation, Université d'Etat d'Haïti, 1993
- *Le rythme et la danse dans le coumbite*, Hudler Joseph, Le Matin d'Haïti, 08 07 2011
- *Le sacrifice du tambour assotor*, Jacques Roumain, Imprimerie d'Etat, Port au Prince, 1943
- *La légende des loas, vodou haïtien*, Déita, Bibliothèque Nationale d'Haïti, 1993
- *La tradition voodoo et le voodoo haïtien*, Milo Rigaud, éd. Niclaus Paris, 1953
- *Les mystères du vaudou*, Laënnec Hurbon, Gallimard découvertes, 1993
- *Le vaudou en Haïti*, Françoise Florent, Echanges et synergies asbl, Bruxelles, 2004
- *Le vaudou haïtien*, Alfred Métraux, Gallimard, 1958
- *Vaudou*, Michel le Bris, éd Hoëbeke, 2003
- *Vodou! Un tambour pour les anges*, L.Hurbon, D.Damoison, Ph.Dalembert, Editions Autrement, 2003
- *Vodou d'Afrique en Amérique*, revista Histoire et Religions N°10, Faton éditions, 2013
- *The drum and the hoe*, Harold Courlander, University of California Press, 1960
- *The drums of vodou*, Lois Wilcken, White Cliffs Medias, 1992
- *Vodou Songs*, Benjamin Hebblethwaite, Temple University Press, 2012

Linguística

- *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, Pierre Anglade, L'Harmattan, 1998
- *Dictionnaire haïtien/français*, Joseph Prophète, ed. Konbit, 2008

3.3 Discografía selectiva

Cuba

Cantos y toques, Galibata, Egrem S-0010

Conexión, vol.1, 2, 3, Escuela de baile, Folklórico de Oriente, Egrem

Cutumba, vol.1, 2, 3, Academy of Cuban Folklore Dance Label, 2005 / 2012

Desandann, Bembé rec. CD 2022-2, 1997

Tande la, The Creole choir of Cuba (antigüo Desandann), Realworld Rec, 2010

Santiman, The Creole choir of Cuba (antigüo Desandann), Realworld Rec 2013

Haití

Les 101 nations du vaudou, Pierre Chériza, Buda rec122, 1986

Tambour mystère, Pierre Chériza, Buda rec 92731-2, 1998

Drum jam, Grupo Exploración, Bembé rec., 2000

Haiti Colibri, Ti Coca & Wangá Nègès, Accords Croisés AC127, 2007

Haitian Vodou, the spirit of life : music of Haiti, Soul Jazz Rec., SRJ CD 105, 2005

Rara in Haiti, Soul jazz records, SRJ CD230, 2010

Rasin Mapou de Azor, Geronimo Rec., 2008

Revolisyon, Boukman Esperyans, Tropical music, 2004

3.4 Vídeos y películas documental

Aportaciones vinculadas a la inmigración en Cuba de los colonos del Santo Domingo franceses

La tumba francesa, 1979, documental

Director: Santiago Villafuerte

www.youtube.com/watch?v=7nzKWtd62WM

Del cafetal a la Tumba francesa, 2013, documental

Director: Jean François Chalut. Productor: Marrassa/ CIDIHCA

www.youtube.com/watch?v=zRiola5zT1o

El baile de la cinta, Tumba francesa de Santiago de Cuba, 2010

Director: Daniel Chatelain. Productor: Ritmacuba

www.youtube.com/watch?v=ZuTGjBHzCKM

Tajona, Franco Haitian Cuban Dance, Cutumba, 2007

Director & productor: cubanfokloricdance.

www.youtube.com/watch?v=EQCrjNvQus

Aportaciones de tradición africana procedente de Haití

Ban rara, Carnaval des Fleurs, Port au Prince (Haití), 2013

Director: Daniel Mirabeau. Productor: Ritmacuba

www.youtube.com/watch?v=kZzT4nOUbBM

Gagá del grupo Barrancas, 2006

Director: Daniel Chatelain. Productor: Ritmacuba

www.youtube.com/watch?v=V5SWhiE-yhl

Festival del Caribe 2008, tradition haïtienne de Cuba

Director: Daniel Chatelain. Productor: Ritmacuba

www.youtube.com/watch?v=RvYWf5uCpLM#t=20

Merengué haitiano, Nancy Vinent con Galibata

Director: Daniel Chatelain. Productor: Ritmacuba

<http://www.youtube.com/watch?v=BMw7iyMOWrM>

Caidijé, merengué haitiano y vodú, 2012, Santiago de Cuba

Realización: Daniel Chatelain. Productor: : Ritmacuba

www.youtube.com/watch?v=-MGCFf4wm0E

Haití en Cuba, la Caridad de Ramón, 2012, documental

Director: Bartolomesincasas. Productor: Fundación Interchange / Revista Batey

www.youtube.com/watch?v=i7nAOPo0tc8&feature=c4-overview&list=UUx9XtT0K0u2UMNLPtR77yHQ

Misterios del vodú, 2009

Director & productor: Lalo Porto

www.youtube.com/watch?v=4hpSqMWWVJ0

Rasin Bayaron, ensayo de musica petró, Mirebalais (Haití), 2013

Director: Daniel Mirabeau. Productor: Ritmacuba

www.youtube.com/watch?v=hwad4Sz1jWc

Vodú cubano y baile petró. Ballet Folklorico de Oriente, 2012

Director & productor: Leydis Teodoro Delis

<http://www.youtube.com/watch?v=l0uHEl3GKOI>

Ballet Folklórico Cutumba, 2013, documental

Director: Jean François Chalut. Productor: Marrassa/ CIDIHCA

www.youtube.com/watch?v=2ptYMTYY8u0

Marta Jean Claude en Haití, 1979, documental

Director: Humberto Solas. Productor: Instituto Cubano de Arte

www.youtube.com/watch?v=uPSqwQc_amQ

3.5 Apuntaciones musicales de los ritmos tratados

Toque de Mason
 Al estilo de la corrida (tumba francesa)

Corrida

2
4

Tambuché

2
4

Bula premie

2
4

Bula sección

2
4

Tambu premie

2
4

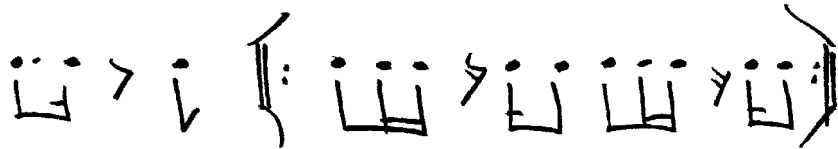
variations

①

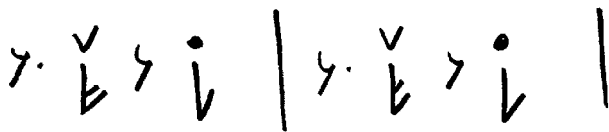
③

Mason al estilo del grupo Cutumba

cató



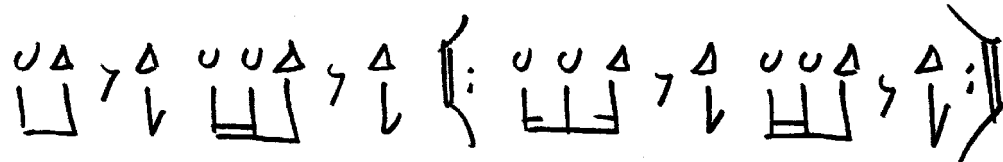
① Tambuché



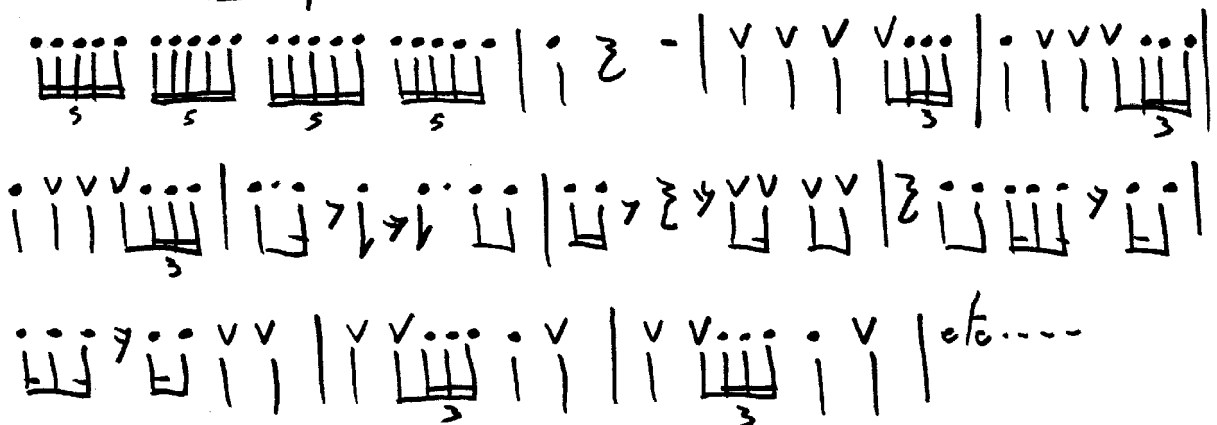
② Bulz



③ Secan



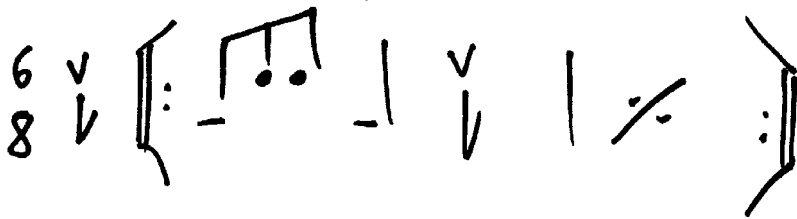
④ Premié (ejemplo de solo)



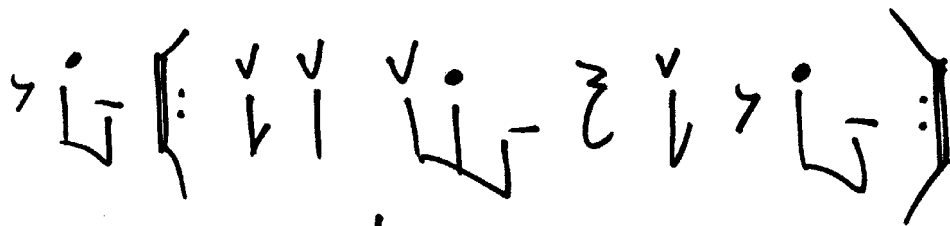
Tajona

A la manera de cutumba

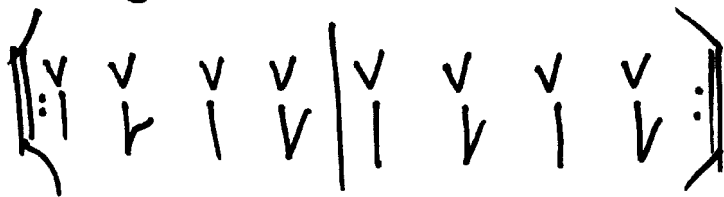
① Tambora



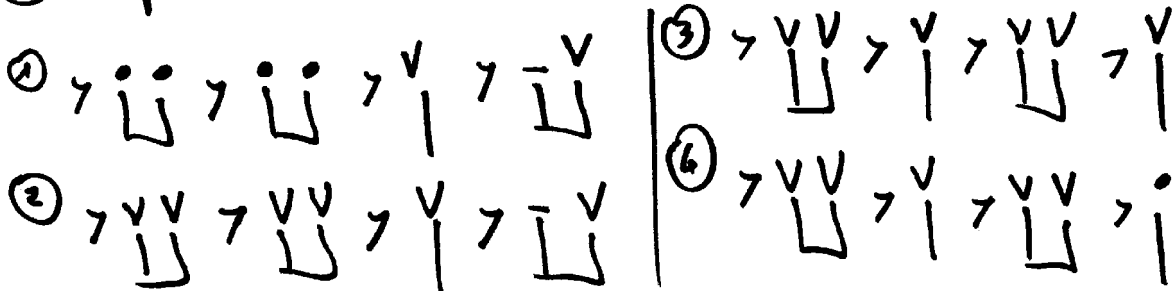
② Bimba



③ Quija o fondo

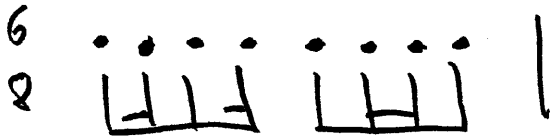


④ Repicador

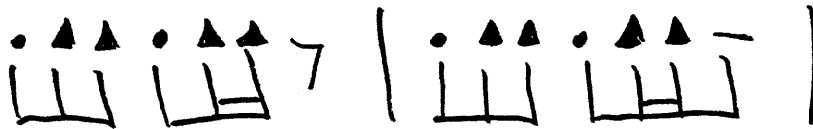


Minue

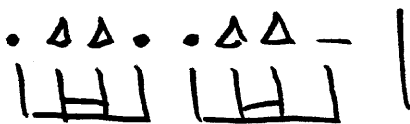
Tríon



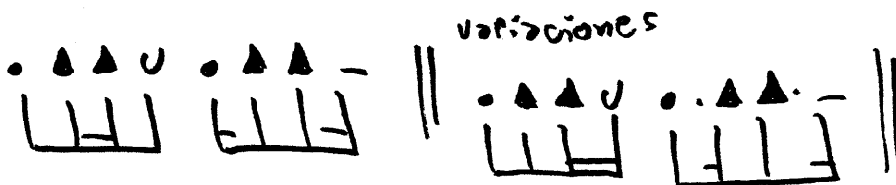
Tambujé bas



Variación



Tambujé premio



• = ouvert

▲ = golpe de compás cerrado

△ = " " " abierto

∪ = bajo (en el lado del parche)

- = remplissage doigts

Gagó

Al estilo de Los Kocias (Guantanamo)

① Trión

2
4 $\ddot{u} \ddot{u} \gamma \dot{v}$ | $\ddot{u} \ddot{u} \gamma \dot{v}$ |

② Lata (2 baguettes)

$\ddot{u} \ddot{u} \ddot{u} \ddot{u}$ | $\ddot{u} \ddot{u} \ddot{u} \ddot{u}$ |

③ Caja

segunda manera

\dot{v} { $\ddot{u} \ddot{u} \ddot{u} \ddot{u}$ | $\ddot{u} \ddot{u} \ddot{u} \ddot{u}$ } \dot{v} { $\ddot{u} \ddot{u} \ddot{u} \ddot{u}$ | $\ddot{u} \ddot{u} \ddot{u} \ddot{u}$ }

④ Medio

\dot{v} { $\ddot{u} \ddot{u} \ddot{u} \ddot{u}$ | $\ddot{u} \ddot{u} \ddot{u} \ddot{u}$ }

⑤ Quinto

base pour improviser

\dot{v} { $\ddot{u} \ddot{u} \ddot{u} \ddot{u}$ | $\ddot{u} \ddot{u} \ddot{u} \ddot{u}$ }

variations

① \dot{v} { $\ddot{u} \ddot{u} \ddot{u} \ddot{u}$ | $\ddot{u} \ddot{u} \ddot{u} \ddot{u}$ } ② \dot{v} { $\ddot{u} \ddot{u} \ddot{u} \ddot{u}$ | $\ddot{u} \ddot{u} \ddot{u} \ddot{u}$ }

Konekela

Trian

4 | |
 4 | v | i | i | | i | u | u | u |

Lata

4
 4 | u | u | u | u |

① Tambor alto

② Tambor medio

v v . v . - v . | v | v . . - v v . - v |
 | u | u | u | u | | v | u | u | u | u |

③ Tambor bajo

{ v . . . v | }
 | u | u | u | u | | u | u | u | u |

variaciones

① | u | u | u | u | | u | u | u | u | } ② // // // | u | u | u | u |

③ v . . . v | u | u | u | u | } ④ // // // | u | u | u | u |

⑤ // // // | u | u | u | u |

Merengue Haitiano

A la manera de V. Partuondo

Tríon

2
4

① Leggedé

2
4

② suguó

2
4

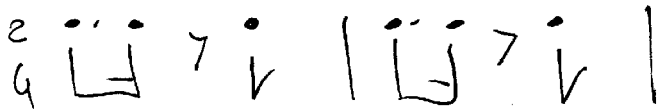
variación

③ Rada (floreando)

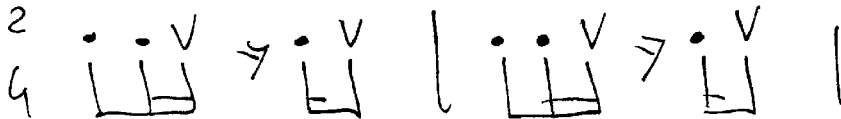
2
4

Masú haitiano

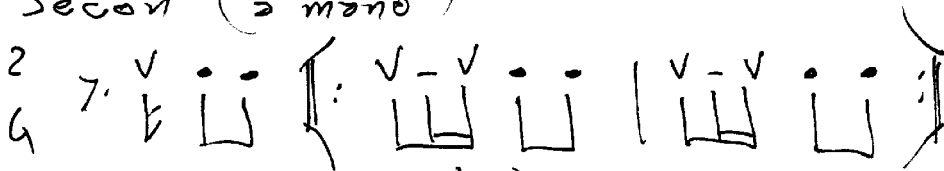
Tríon



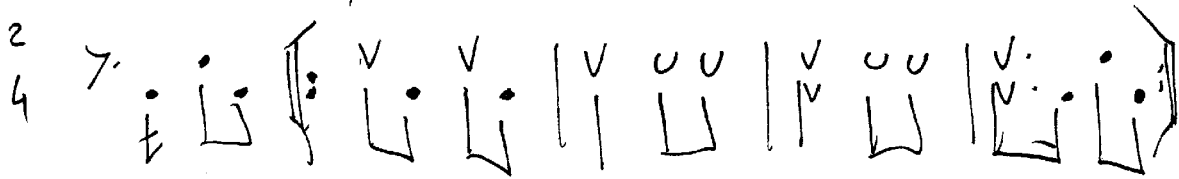
Leggedé (con pailas)



Secón (2 mano)



Radó (mano y pailas)



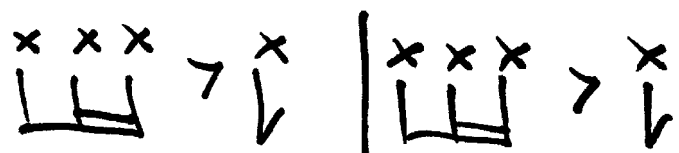
• = ouvert

- = remplissage doigts

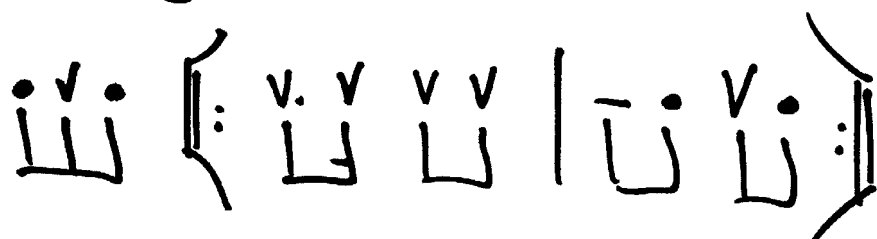
v = clavés

SIMBI Al manera de Golumbo

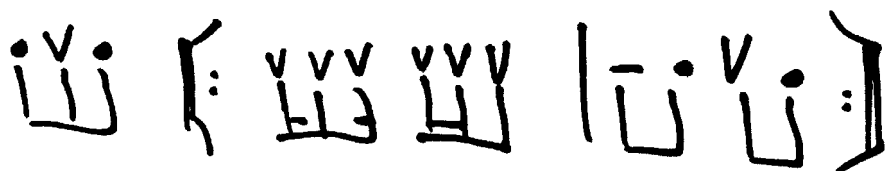
Trián



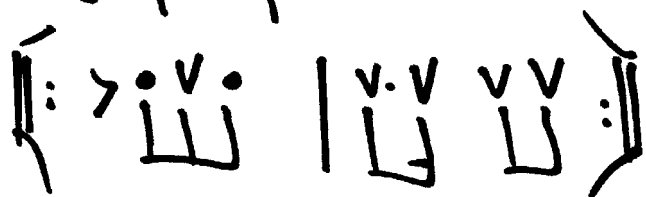
① Tambujé bas



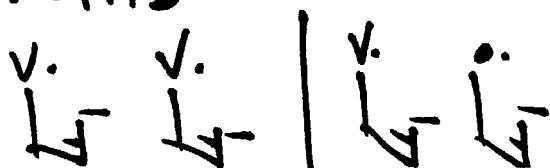
variaciones



② Tambuje piti pa



③ Tamborito



yavalu

Trián

6
8 i i 7 . . | 7 i i i |

① Leggedé (2 baguettes)

6 3 7 ^{o o} v v | ^{o o} v v v ^{o o} v v v | ^{o o} v v v ^{o o} v v v |

8 z 7 | | |

② Secón (o sugúo)

6 i i - . . | v x x x ||

8 i i | ||

③ Rodó (1 baguette)

6 u u u u | u v v | u . i i | i v v ||

8 | | ||

variaciones | i i i / | / / ||

④ Agreñado

6 u - . . | u - . . |

8 i | i |

variación

 i | i | v i | i |

Daomé

① Trián

$\frac{6}{8}$ i v 7 u | 7 i i v |

② Legvedé (2 baguettes)

y v v (: v v v v v v | v v v v v v)

③ sugvó (1 baguette)

z i - v v | 7 i - v v (: v v v v v v | v v v v v v)

④ Manmanié (1 baguette)

introduction:

o o o o o o o o | o o o o o o o o ||

x o o o x o o o (: x o o o x o o o)

o = ouvert / - = remplissage doigts
 u = basse / v = claqué doigts / x = claqué baguette sur cercle

Maisepol

Tríon

6 i i > i i | y i i i |

8 i i v i i | y i i i |

Suguo (baguette + main)

6 } i - v v | y i - v v | v i - v v | y i - v v |

8 } i i v i i | y i i v i i | v i i v i i | y i i v i i |

Leggedé (baguettes)

6 } > v v | v v v v | v v v v | v v v v |

8 } i i v i i | i i v i i | i i v i i | i i v i i |

Tambu padá (baguette + main)

improvise (cf. fiche nabol)

Tamborita (ala manera de Cutumba)

6 u. i i y | u - i i y |

8 i i v i i | i i v i i |

Eliansé

Tríon (campana orara)

7
4

Tríon (campana simbi)

7
4

Tambujé bas

f

Tambujé premié (quererique)

f

variaciones

①

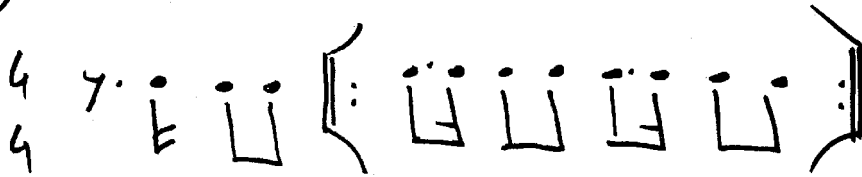
②

③

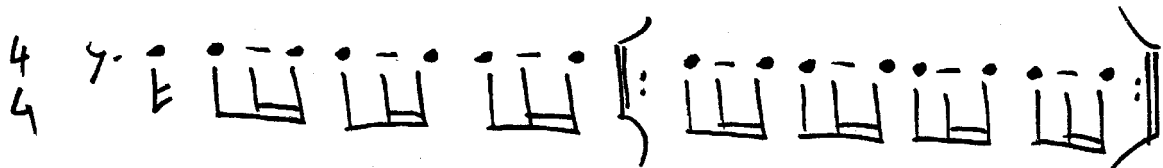
- = ouvert
- u = basse
- = remplissage doigts
- Δ = golpe de campana (tapao style bongos)

- ibo -

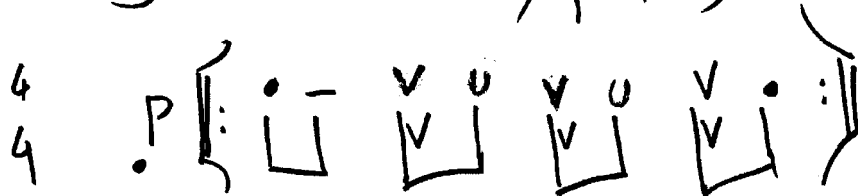
① Trián



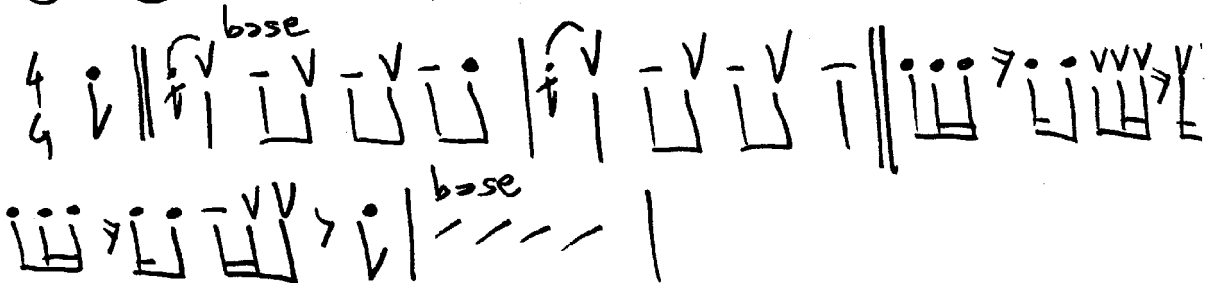
② Leguedé (con manos)



③ Sugwó (con mano y paño)



④ Caja (solista) con manos



CONGO LAYÉ

VERSION VICENTE PORTUONDO

TRANS: D. MIRABEAU

Musical score for Congo Layé (measures 1-4). The score is written for six percussion instruments in 2/4 time. The instruments and their parts are:

- TRIAN:** Melodic line with quarter notes and rests.
- LATA:** Melodic line with quarter notes and rests.
- CONGONI:** Melodic line with quarter notes and rests, marked "CON PALITOS".
- ENSULA:** Melodic line with quarter notes and rests, marked "CON PALITOS".
- SUGUO:** Melodic line with quarter notes and rests.
- CATA REPICADORA:** Melodic line with quarter notes and rests, marked "CON PALITOS".
- BOMBO RESPONDEDOR:** Melodic line with quarter notes and rests.

Musical score for Congo Layé (measures 5-8). The score is written for six percussion instruments in 2/4 time. The instruments and their parts are:

- PERC.:** Melodic line with quarter notes and rests, marked "5" at the beginning.
- PERC.:** Melodic line with quarter notes and rests.
- PERC.:** Melodic line with quarter notes and rests.
- PERC.:** Melodic line with quarter notes and rests.
- PERC.:** Melodic line with quarter notes and rests.
- PERC.:** Melodic line with quarter notes and rests, marked "FLOREANDO".

N=90

Rythme cool, appelé aussi mont, très rapide

Tríon

6
8 i i v i | i i i |

Phrase d'intro, après une clave pour tous les tambours

12
8 v . . v . z . | v . . v . z . | v . . v . z . ||

① Bolo ocupé (tambour médium)

6.
8H i i v i | i i v i | i i v i | i i v i ||

variation
↑
prosiñado

② Grande (tambour grave)

6.
8H i i i i | i i i i | i i i i | i i i i ||

variations

v v v v . | . v . | . v . | i i i i | v v v v |

③ Petit pzs improvise

base
v v v v | v v | v v | v v ||

3.6 Partituras de canto

CANTO DE MASON DE TUMBA FRANCESA

CUMANDO

♩ = 120

VERSION ANDREA QUEALA BENET (SOSYETE LA CARIDAD DE ORIENTE)

CATA

CINQUILLO

CU MAN DO VOY YE MUA LE CA MA QUEY

6

Ob.

PERC.

CU MAN DO VOY YE MUA LE CA MA QUEY MUE

10

Ob.

PERC.

PA CA PA COM PA NIE A BU CAR LOS BUE YES QUE ES TAN A LLA

14

Ob.

PERC.

O YE MA MUA SEL SE UN LA LE COM PA NIE MUE O YE MA MUA

19

Ob.

PERC.

SEL SE UN LA LE COM PA NIE MUE MUE PA CA PA COM PA

23

Ob.

PERC.

NIE A BU CAR LOS BUE YES QUE ES TAN A LLA

26 VERSION MANOLO EL GRAN DUQUE (CUTUMBA)

Ob. A CO MAN DO BUE YES DE CA MA QUEY A CO MAN

PERC.

31 DO BUE YES DE CA MA QUEY YO VOY PA RA CA MA QUEY A BU CAR LOS BUE

PERC.

36 YES QUE ES TAN A LLA YO VOY PA RA CA MA QUEY A BU CAR LOS BUE YES QUE ES TAN A

PERC.

41 LLA O NA MI SE LA BRUA

SOLISTA CORO

PERC.

46 LE BRUALE COM PA NIE MUE O NA MI SE LA BRUA LE BRUALE COM PA

PERC.

51 NIE MUE MUE PA CA PA COM PA NIE A BU CAR LOS BUE YES QUE ES TAN A LLA MUE

PERC.

56 PA CA PA COM PA NIE A BU CAR LOS BUE YES QUE ES TAN A LLA

PERC.

SOMOS DE LA LOMA

CANTO DE TAHONA
DE LA CARIDAD DE ORIENTE

COMO SE LO CANTA ANDREA REALA BENET

SO MOS DE LA LO MA DE LOS RI COS MA NAN TIA LES SO_

5

_ MOS DE LA LO MA DE LOS RI COS MA NAN TIA LES DON_

9

_ DE EL A QUA FRE SCA SA LE QUE TO DO EL MUN DO LA TO MA

13

DON DE EL A QUA FRE SCA SA LE QUE TO DO EL MUN DO LA TO MA

17

SI SI SI_ VEN_ GAN A BE BER

21

SI SI SI_ SI VEN_ GAN A BE BER

25

QUE A QUI ES TA EL A QUA DI VI_ NA QUE COM SI DA EL PA LA DAR

29

QUE A QUI ES TA EL A QUA DI VI NA QUE COM SI DA EL PA LA DAR

PINDA MAYE BOMBO

GAGA PINGUE

TRAD.CUBAIN

$\text{♩} = 132$

PIN DA MA YE BOM BO BOM BO HA CE PIN DA PIN

4

DA MA YE BOM BO BOM BO I MA SE PIN DA E

6

PIN DA MA YE BOM BO BOM BO I MA SE PIN DA E PIN

9

DA MA YE BOM BO BOM BO I MA SE PIN DA E

11

PLAN BAN DE O YE PER MI SION PLAN BAN DE

13

O YE PER MI SION PU DAN SE GA GA UO

15

SO UO SO O UO SO UO SO PU DAN SE GA GA Y IE PER MI

20

PU DAN SE GA GA SION DA ME PER MI SION

NANKI GA TENIA

MERENGUE HAITIANO

COMO SE LO CANTA VICENTE PORTUONDO

♩ = 110

SOLISTA

Musical notation for the first line (measures 1-4). Lyrics: NAN KI GA TEN IA SA PE YE MU NAN

5

Musical notation for the second line (measures 5-8). Lyrics: KI GA TE NIA SA PE YE MU

9

Musical notation for the third line (measures 9-12). Lyrics: NAN KI GA TE NIA SA PE YE MU

13

Musical notation for the fourth line (measures 13-16). Lyrics: NAN KI GA TE NIA SA PE YE MU WA SO PA NAN KI

17

CORO

SOLISTA

Musical notation for the fifth line (measures 17-20). Lyrics: NAN KI GA TEN IA SA PE YE MU WA SO PA NAN KI

21

CORO

SOLISTA

Musical notation for the sixth line (measures 21-24). Lyrics: NAN KI GA TE NIA SA PE YE MU WA SO PA NAN KI

25

CORO

SOLISTA

Musical notation for the seventh line (measures 25-28). Lyrics: NAN KI GA TEN IA SA PE YE MU WA SO PA NAN KI

29

CORO

SOLISTA

Musical notation for the eighth line (measures 29-32). Lyrics: NAN KI GA TE NIA SA PE YE MU AY SO SO

33

GA TE NIA SA GA TE NIA

37

GA TE NIA SA GA TE NIA

41

CORO SOLISTA

GA TE NIA SA GA TE NIA WA

45

CORO

SO PA NAN KI GA TE NIA SA GA TE NIA

49

SOLISTA

E NAN KI GA TEN IA SA PE YE MU NAN

53

KI GA TE NIA SA PE YE MU WA SO PA NAN KI

57

CORO SOLISTA

NAN KI GA TEN IA SA PE YE MU WA SO PA NAN KI

61

CORO

NAN KI GA TE NIA SA PE YE MU

MAMUASEL COMPE

ELIANSE

TRAD. CUBAIN

$\text{♩} = 110$

MA MUA SEL COM PE MA MUA SEL COM SA MA MUA SEL COM SA

3

TI GA ZON PI TI GA ZON PA SE CON SA TI GA ZON PI TI GA ZON PA SE CON SA

5

MA DAM COM SA PA SE COM SA MA DAM COM SA PA SE COM SA

7

TI GA ZON PI TI GA ZON PA SE CON SA TI GA ZON PI TI GA ZON PA SE CON SA

CONGO LAYE

BONSOA E CONGO

TRAD.CUBAIN

♩ = 100



BON SOA BON SOA E CON GO BON SOA BON SOA E CON

5



GO BON NYE PA PA BON NYE MA MA BON SOA E CON GO

8



CON GO O A E CON GO YO CON GO O A E CON GO YO

12



CON GO A TE LA PI QUE A TE LA TE LA PI QUE CON GO A TE LA PI QUE A

15



TE A TE LA PI QUE A TE LA TE LA PI QUE CON GO O A E CON GO YO

19



O KAI Y O O KAI Y O OKA YUN QUE YE MUE QUANDE CANLO A TRI

23



NA GUI NE A E NA GUI NE A E NA GUI NE A E

26



NA GUI NE A KON DEN PA FE NA GUI NE HA CE LOA CON GO

28



EL CON GO CON GO LLO VER EL CON GO CON GO LA YE