

Los instrumentos de la música afrocubana

Editorial Música Mundana. Madrid.

2.100 Págs. Dos Tomos: 7000 ptas.

*Acto de presentación en la Casa de América de
Madrid, el 9 de abril de 1997.*

La sombra de un gigante se proyecta sobre España

JUAN MANUEL RIESGO

A.E.A.

El hispano-cubano Fernando Ortíz es un verdadero gigante de la antropología, un extraordinario sabio, comparable en la maravillosa isla caribeña, a nuestro Julio Caro Baroja y en algunos aspectos, incluso superior. La revista de la A.E.A. ya ha dedicado a este ilustre polígrafo, una interesante revisión en el nº 18-19 ("Bantuismo y voces bantú en la obra de Fernando Ortíz: una aproximación crítica", Pág. 31-46), por los jóvenes investigadores cubanos Jesús Fuentes Guerra y Grisel Gómez. Ellos, ya citan la amplia gama de manifestaciones humanísticas, a las que dedicó su ingente saber D. Fernando Ortíz: jurídicas, etnográficas, arqueológicas, lexicográficas, musicológicas, folklóricas, sociológicas, antropológicas, histórico-artísticas, etc.

Nacido en La Habana en 1881, con pocos meses se traslada a España, a Menorca, tierra de la que era oriunda su madre D^a Josefa Fernández de Garay. Es allí donde cursa estudios primarios y donde hace entrañable su amistad con un negrito de su edad (Marsal), lo que marca definitivamente su vida. Un hermano de su madre era alcalde de Ciudadela, segunda ciudad de esta isla balear y tanto allí como en Cuba, la posición económica de su familia era acomodada. Lector infatigable, con la luz eléctrica que conoció en Mahón, desarrolló un espíritu crítico, surgido en paralelo a su gran cultura. Terminado el bachiller en 1894, regresó a Cuba, para estudiar Derecho en La Habana hasta 1899,

fecha en la que a pesar de haberse separado España y Cuba, volvió a Barcelona hasta 1901, año en el que fue a Madrid donde estudió con Manuel Sales Ferré, en el Instituto Sociológico, que este sabio fundó, donde disertó sobre estudios socio-folklóricos (¿cabe una formación más española?). Fue influenciado como José Martí, por el Krausismo de Julián Sanz del Río y, se doctoró en Madrid, para volver a Cuba en 1902, cuando terminó la ocupación por Estados Unidos.

Cónsul en Génova, siguió estudiando criminología y antropología, publicando en 1906, "Los negros brujos", apasionante estudio sobre el estamento afrocubano más violento. Muchas son las obras sobre la población de origen africano: los negros esclavos (1916); los negros curros (1926-28), hasta "La africanía en la música folklórica de Cuba (1950)". Entre los años 1946-52 publicó la serie "Instrumentos de la música afro-cubana", posteriormente refundidos en un libro, auténtico, "Best seller", de los estudiosos de tres continentes. Esto se debe a la influencia reenviada de la música cubana al Africa Occidental, donde cantan de memoria canciones en español, sin entender su significado, como Kaye de Senegal, pero utilizando los mismos instrumentos afrocubanos. Y esta música de "Griots" (Juglares), tiene gran éxito en Europa, especialmente en los países latinos. Fruto de este interés ha sido la reedición en Cuba, en 1995 en libros de bolsillo, por separado, de "Los instrumentos de la música Afrocubana". Lógicamente, dada la penuria de papel en la isla hermana, esta edición fue impresa en Santiago de Chile, pero editada por "Letras Cubanas". La impresión es de calidad relativa, con citas pero sin bibliografía, y con precio muy asequible, donde yo lo adquirí, "La Casa de las Américas", de La Habana. No así, en la edición española, presentada a "bombo y platillo", el 9 de Abril de 1997, en la "Casa de América" de Madrid. Este acto, fue presidido por la abogada Ana Ruiz-Tagle, anterior presidenta de la Agencia Española de Cooperación, interviniendo el musicólogo hispano Carlos Galilea, que subrayó cálidamente sus vivencias de la africanía cubana, explicando la riqueza actual de esta música y su gran influencia en España, que debe desterrar absurdos sonidos anglosajones, ajenos a nuestra cultura y también por el polígrafo cubano Gastón Baquero, que describió la talla intelectual de Fernando Ortíz y lamentó su desconocimiento en España. No tanto Don Gastón: pocos días antes en el Colegio "Africa", hubo un interesantísimo debate con el antropólogo cubano Armando Muntané, en el que pudo intervenir también el autor de estas líneas y en el que ambos llegamos a la conclusión de la extraordinaria aportación de Fernando Ortíz al conocimiento de lo afrocubano, siempre citado en cualquier curso de verano o seminario, que haga alusión a Cuba en pasado o presente en España.

En mi crónica del III Seminario sobre la cultura Afroamericana, de esta publicación nº 18-19 (Pág. 231-235) cito y explico la personalidad arrolladora de Fernando Ortíz. Su hija M^a Fernanda, esposa de un diplomático español, estaba presente en el acto de la Casa de América, con el hijo de ambos, de extraordinario parecido con su abuelo, D. Fernando Ortíz. Con los dos descendientes hablé del interés que siempre ha mantenido la A.E.A. hacia el padre del afrocubanismo científico y de la futura realización de algún acto, centrado en este sabio hispano-cubano. Les expliqué su presencia protagonista en la Casa de Africa de La Habana y según mis noticias, pocos días más tarde, visitaron este centro en la propia Cuba, aunque no tendrían la ocasión de sentarse en su silla, que se guarda en un despacho. Los instrumentos descritos son las conocidas “*maracas*” utilizadas en la “*misa Katanga*” del actual Zaire, la “*clave*”, dos palos que proceden del Calabar y Rio Cross en Nigeria, el *Cata-tumba* de Nigeria y Congo al que Lope de Vega llamaba Gata-tumba y que fue reintroducido en Fernando Poo por los negros cubanos deportados por España tras la Guerra de 1868-78. Este tambor, de tronco de caoba o madera dura, ahuecado y cilíndrico que en Santiago se le llama “*palo Kinde-lan*”, por la renombrada familia militar española afincada en dicha ciudad oriental, uno de cuyos miembros fue Capitán General de Cuba, otro fue importante general en la España de Franco y otro es actualmente el General cubano, que preside la Asociación de excombatientes de la isla. Su nombre en *Kikongo*, viene de *Kataa* “golpear frenéticamente”. El “*Acheré*”, es un sonajero sintetizado con la campanilla de la misa católica, pero que servía para llamar a los dioses. Es la vaina seca de un fruto de *framoyan*, en cuyo interior se han dejado sus propias semillas y llama a los poderes de la santería “*Changó*” *Ochúm*, *Yemayá*, *Oyá*, etc., por lo que es instrumento procedente de los *Yoruba* de Nigeria, aunque también lo usan los mal llamados *lucumí*, que son los *fon-ewe* de Benin.

La *Yuka* es un tambor cilíndrico y alargado, que procede del Congo llamado “*fumabata ngoma*” o “*palo largo*”, utilizado en grupos de tres. Son de tronco de árbol, principalmente de aguacate, de metro o metro y medio de longitud y 40 ó 50 cm. de longitud. El *quinto* o *tambor de rumba*, es de madera y se calienta para afinarlo. Es de origen amplio, *ganga e Ibibio* de Nigeria, aunque sus constructores criollos, según Ortíz, utilizaron las técnicas de los toneleros. Pero su habilidad y sentido musical hacía que el criollo sacara música de un cajón o incluso de un taburete. En las comparsas “*carabalés*”, los feroces *ibibios* del Calabar, los más perseguidos por su rebeldía ante los blancos, cambiaron sus tambores africanos unimembranófonos, con la técnica de la duela, por música de comparsa “*blanconaza*” con influencia de banda militar español-

la para aflojar la precisión de su “africanidad peligrosa”. A estos tambores, como a “*las congas*”, Ortíz los llama “abarrilados”. Antes eran muy anchos y se les denominaba *Tambor-bombo*. Las *tumbas* vienen de *ma-tumba*, pequeño tambor de madera y cuero de antílope, usado en danzas ceremoniales por los hoy tan renombrados *lubas*, de Congo-Zaire. “Baile de negros”, es la *tumba*, en estrofas de la mejicana Sor Juana Inés de la Cruz. En Cuba tuvo mucha influencia la denominada “*tumba-francesa*”. El tambor de este tipo procedente de Haití, especialmente en Santiago, era de gran tamaño y llegó a ser utilizado, según Alejo Carpentier, en el primer concierto de 1861, ante la burguesía cubana, en el Teatro Tacón. En él, se unió la música de procedencia africana, una inmensa *tumba*, con 40 pianos, tocados casi todos por blancos, haciendo las veces de orquesta sinfónica. Fue una composición de Luis Moreau, oriundo de Nueva Orleans y el primero en el que intervino la batería afrocubana de Santiago.

Los tambores *ararás*, de origen dahomeyano son los que, según el africanista alemán León Frobenius, se originaron por una transformación de los tambores de cuñas, tallados en un árbol, que pasaron de ser poliédricos a cilíndricos. Con tensión del cuero por abotonados y también con influencia de los *ashanti* de Ghana. El del Museo de la Música de La Habana se expone decorado con dos serpientes talladas en la madera (refleja una cultura superior) y también otras polocromías. Posteriormente, se fueron transformando para con su apoyo, con abotinamiento en su parte inferior y con asas de hierro para su transporte. El tambor “*aplinti*” de los *ararás*, es hoy uno de los más típicos instrumentos de la música afrocubana y puede ser admirado en España en los Grupos “*Coral y Marfil*” y “*Acheré*”.

La Conga es baile y tambor, inmortalizado por el célebre músico de Jazz, Chano Pozo, de gran influencia en Estados Unidos. También es un tambor usado en Haití y en Cuba, tiene grabados ñañigos, *lucumíes* (*fon* de Benin) y cristianos. *Ma-ma-Kongo*, significa *canto* en *kikongo*. *Nkunga o ma-kunga*, significa canto con poema, salmo, himno. Los criollos y mulatos, cambiaron “vamos a cantar y bailar en Kongo” a “vamos a la conga”. Una orquesta llamada “la Conga”, fue utilizada por los políticos cubanos en sus mítines y por los emigrantes gallegos y asturianos, (los célebres indianos), sus sonidos y bailes, pasaron a España. Para permitir la pervivencia de “lo africano” a pesar de las prohibiciones españolas y republicanas a una de las congas se le llamó “*mabisa*” ¿quién podía prohibir un instrumento de nombre tan revolucionario?. Al grande, sobre el que el tocador se montaba a horcajadas, se le llamaba “*mula*”. Con el “*baile de la conga*”, este baile africano, pasó de los barraco-

nes de los esclavos a los salones de la aristocracia, según cita al profesor Alberto Brito D. Fernando Ortíz.

Entre los instrumentos más curiosos, están “*el cencerro*”, clave en la salsa actual, de mutua influencia euroafricana llevado con el ganado y “*la quijada*”, que con los huesos de cabeza vacuno o asnal, se utilizaba para producir un sonido musical. En el maravilloso restaurante “*el Patio*”, enclavado en una terraza del restaurado Palacio del Marqués de Aguas Claras, en la Plaza de la Catedral de La Habana, el sonido vibrante de la orquesta de salsa que allí actúa, acompaña al visitante en su recorrido por las calles de la vieja ciudad declarada “Patrimonio de la Humanidad”. El “*ekón*”, es un instrumento idiófono y de percusión, utilizado por la tribu “*efik*”, fundadores de la secta secreta de “*los ñañigos*” (hermanos del leopardo). Es de percusión, con una o dos campanillas triangulares, unidos por un asa. Llegó a Cuba, con grupos más evolucionados, que conocían la tecnología de los metales como *Benin o Ifé* en la Costa del Golfo de Guinea, próxima al Benin y Togo actuales. En las ceremonias de ñañigos, los sones de *ekon*, lentos son solemnidad, rápidos, articulados y agudos significan regocijo, lo mismo que la alegre música cubana. Este instrumento lo vió Fernando Ortíz en 1928, en los Museos de Berlín, procedentes de Togo y Camerún (hoy probablemente perdidos por la 2ª Guerra Mundial) y lo describe el propio Cameron, en sus viajes africanos en 1878. Lo usan desde los *baúles* de Costa de Marfil, los *Hausas* y *Yorubas* de Nigeria y hasta los *Lunda* de Zaire y Angola. Según Ankerman, se han encontrado Ekon dobles en las ruinas del Gran Zimbabwe. Por supuesto a Fernando Ortíz, no le gusta nada que se confunda el ekon con un cencerro. Pues ha llegado a las orquestas de folklore afro-cubano, que han pasado de afirmación del “*criollismo popular*”, a deleite de turistas en busca de exotismo.

Otros instrumentos demuestran la adaptabilidad de cualquier utensilio para la música afrocubana: las cucharas, sartenes y los *agogós*, especie de *cencerro-campanilla*, para las divinidades *yorubás* y *fon*, para lo que ha servido incluso, la campana de heladero. *Agogó* en *Yorubá*, significa campana y su uso como en el catolicismo, es litúrgico.

La *Marímbula* es un instrumento musical pulsativo, que consiste en una cajuela de madera, sobre la que se colocan unas varillas sujetas por un extremo y de las que se extraen sonidos dulces y melancólicos, siendo la cavidad la caja de resonancia. En el Congo Belga llegaron a construirse *marímbulas* en cráneos humanos, como las que se exponen en el Museo de Tervueren (Bélgica). La *marímbula ñañiga*, procede del *mbutu* de los *efik*. La paila es un recipiente metálico con cuero estirado en la boca, imitando a los timbales europeos. El “*bongo*” es un pequeño tambor doble “*jimagua*” (gemelos) de

diámetro 20/25 cm. Tocado a mano por el bongosero, es legado universal. El *timbal criollo* es el venido de Europa de lejano origen árabe, metálico y atornillado. Fueron utilizados por Antonio Bozo, en las óperas de Donizetti en Cuba, al introducirse a mediados del s. XIX y se tocaba con palillos, no a mano.

El *ekué*, sólo se usa en los ritos esotéricos de la hermandad secreta de los *ñañigos*, evoca el rugido del leopardo (eran sus miembros los hermanos del leopardo, pues *NGO* significa leopardo y *ÑAN* hermanos). Su sonido misterioso fricativo se produce frotando los dedos índice y pulgar, mojados en sangre de gallo, sobre una caña o *yim*, colocada en medio del parche. El armazón del tambor es de madera y se apoya en tres patas. Es el “tambor parlante”, que *chamuya* y recuerda, al pez que habla, que se apareció a “*Sikan*”. En Africa, el *Ekue* se hacía de tronco de palma y en Cuba se hace de tronco de cedro, puede sonar lúgubre, y tiene que ser enterrado, si la sociedad secreta se disuelve. El tambor *ñañigo* es el utilizado por la secta del mismo nombre que prefiere llamarse a sí mismos *Abakuás* (descendiente de *abakuá*), sociedad secreta de los *Efik*, que vendieron como esclavos a otras tribus y clanes vencidos, acabando ellos mismos vendidos también. Conservaron su lengua, por las disposiciones de los Cabildos de Carlos III, que impedía su mezcla y conservaba las familias, al contrario de la tragedia de EE.UU., que las separó con crueldad. Sus tambores son unimembranófonos y abiertos, menos uno, cerrado y sin valor sonoro. Conservan forma troncóica, hechos de cedro, ya no ahuecado sino con due-las. Aquí, la técnica tonelera al criollarse, construyó tambores cilíndricos, conservando la forma africana. Tienen un fleco de paja alrededor del primer anillo y adornos de plumas, que recuerdan las de avestruz, sustituidas en las Antillas, por las de aves de corral o pavos reales, lo que aumentaba el carácter de instrumento secreto y misterioso.

El último instrumento comentado son los *tambores batá*, al que el sabio Ortíz, denomina los musicalmente más valiosos. Según el diccionario *Yoruba* de Oxford, *batá*, es el tambor utilizado por los fieles de *Chango* y *Egungun* (en Cuba *Ogun*). También se usan en la *santería lucumí*, (de los *fon* de Benin) y *arará*. Son tres, membranófonos de tamaños distintos y forma elipsoide. Si hay *batá*, hay música religiosa, con sonido ancestral del Africa profunda, *tam tam* de mensajes y del corazón dejado al otro lado del Atlántico.

El culto musical a los *orichas* es en sincretismo con el cristianismo, la forma inteligente de buscar la tolerancia de las autoridades, a cultos realmente africanos. Aunque en la actualidad, el obispo de La Habana, Carlos M. Céspedes, le da el valor de religiosidad con cristianismo popular, mantenida a pesar de tantas prohibiciones. “*Mbata*” en lengua bantú, es “golpe con mano abier-

ta” y ha acabado en el castellano: “batacazo”. Estos tambores se ponen sobre las rodillas, son bимembranófonos, es decir, tienen membrana atada por ambos lados y se tocan con las manos, por los dos costados. El proceso de construcción es lento y un verdadero arte. Pueblos de Sierra Leona, como los *temne*, los utilizan, por lo que ha tenido que influenciar en los temidos *Mende* de Sierra Leona y Liberia, que con sus sociedades secretas, son el hervidero de dos terribles guerras civiles en Africa Occidental.

El acto de presentación en Madrid terminó con la actuación, en el anfiteatro de la Casa de América del Grupo Afrocubano “Acheré”, que dirige Angel Orlando Salazar, importante coreógrafo y bailarín. Contó también con la intervención de la bella bailarina de Tropicana, Marta Beatriz Rodríguez, ataviada como la diosa del Mar “Yemaya”. Percusionaron los *tambores batá* F. Bell, Angel Herrera y Eugenio Perdomo, actuando también Humberto Garzón. Para sorpresa de los asistentes, no acostumbrados en su mayoría al folklore afrocaribeño en estado puro, las ropas, cantos y sonidos instrumentales tradicionales, los trasladaron momentáneamente, al Africa ancestral. Aunque este año Tropicana, en Madrid, en el Teatro Apolo, dedicó uno de sus actos, a su exaltación, en la simbiosis cubano-africano, del moreno en el verde lujuriente antillano, es mucho más enriquecedor ver su manifestación y sentirlo tan cerca.

En resumen, un libro que tiene un vocabulario de 1.500 términos afrocubanos resulta imprescindible para los musicólogos y estudiosos de la herencia africana en América y es muy importante para los africanistas.

