

HUELLAS INDÍGENAS EN LA MÚSICA TRADICIONAL POPULAR CUBANA.

Por: José Antonio García Molina.

Introducción.

Hace alrededor de ocho décadas el insigne compositor musical cubano Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), expuso por primera vez por escrito sus ideas respecto de que, en ciertas expresiones de la música cubana, existían no sólo huellas de la herencia hispánica, así como en otros casos de la africana, sino también rastros de la herencia indígena. La idea – entonces una hipótesis— caía como un rayo en el medio cultural cubano: ¿siboneyes en nuestros sonos y guarachas? Hasta donde se sabía entonces, los indígenas en Cuba habían desaparecido por completo en el lejano siglo xvi de nuestra historia. ¿A qué venir entonces con esa conjetura, al parecer, fruto de un delirio? Había sido bastante, para muchos, escuchar y leer a los poetas siboneyistas del siglo anterior, quienes –al parecer-- consumían su imaginación creando y recreando leyendas sobre un idealizado pasado aborígen. Así las cosas, no tardó el también insigne polígrafo e investigador cubano Fernando Ortiz –desde su posición de etnomusicólogo-- en darle respuesta a la escandalosa revelación de Sánchez de Fuentes. Y lo hizo con una refutación tan poderosa y apasionada (casi una diatriba), que después de morir Sánchez de Fuentes en 1944 nunca nadie volvió a mencionar siquiera su rara hipótesis... hasta hoy.

Aparte de las consideraciones anteriores, al comenzar la presente investigación yo no tenía noticias sobre estudio alguno de la música popular tradicional cubana, que estuviera dirigido a buscar en ella una posible huella de la ancestral herencia indígena. Al parecer, el fantasma de un supuesto “exterminio” de la población indígena cubana en el siglo xvi, vivía y todavía vive como idea preconcebida en el subconsciente de muchos historiadores, musicólogos y estudiosos de la cultura nacional en general. En tal sentido concuerdo con la investigadora y especialista del Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Licenciada Marta Esquenazi, quien en su excelente texto **Del areíto y otros sonos**, declaró:

Esta absoluta negación de los aborígenes cubanos, propia de (Fernando) Ortiz y sus contemporáneos que se mantuvieron en defensa de los aportes culturales negros, tiene amplia repercusión hasta nuestros días y nos

impide analizar con objetividad las manifestaciones musicales de los grupos descendientes de taínos que aún viven en las montañas de Yateras y Baracoa, y que precisan de una profunda investigación.

Tanto aquella nueva idea propuesta por Sánchez de Fuentes como la respuesta correspondiente de Fernando Ortiz, cada una por su lado, aparecen hoy contenidas en artículos que ellos escribieron para la prensa periódica y en libros. Los historiadores reconocen el hecho como “la polémica de Ortiz con Sánchez de Fuentes”. Al final —expresándolo de una manera muy general— puede decirse que los argumentos del gran músico nunca satisficieron la urgencia de datos probatorios que exigía la disciplina investigativa de Ortiz; pero éste, por su parte, partía del supuesto —lógico entonces— de que no era posible encontrar en el presente herencia musical alguna de un pueblo cuyos últimos representantes (los taínos) habían desaparecido casi cuatro siglos atrás.

Otro asunto medular que sostenía la polémica era el hecho de que algunas afirmaciones de Sánchez de Fuentes podían dar la impresión de que estaban dirigidas a restarle importancia a la herencia africana en nuestra música, y eso era algo que Ortiz —inmerso desde entonces en su campaña por demostrar lo contrario— no podía permitir. Seguramente esto último fue lo que provocó una respuesta tan “banderiza” (extremista) como la que le ofreció inmediatamente al gran músico. Pero este detalle importante merece ser tratado en un espacio mucho mayor que el presente. Así que retomemos lo medular de la polémica: la posibilidad de encontrar rasgos de procedencia indígena en la música tradicional popular cubana.

Como sucede con todo: lo que en un momento histórico puede afirmarse como una verdad incommovible, resulta una verdad a medias o una total falsedad cuando se revisa al pasar los años. El salto adelante dado por determinadas ciencias (la Arqueología, la Antropología, la Biología) y particularmente algunas ciencias sociales (la Historia, la Sociología) junto a la Musicología, tanto en Cuba como en el resto de América, ofrecen un panorama actual de conocimientos que no sólo nos permite reanalizar los planteamientos de Sánchez de Fuentes, sino que nos lo exige. Hoy podemos partir de presupuestos bien diferentes de los que sostenía Ortiz en su polémica con Sánchez de Fuentes. El primero, y tal vez el más importante, es que ahora sabemos que los indígenas cubanos no se

extinguieron durante el siglo xvi, sino que la mayor parte de ellos continuó viviendo en forma dispersa y alejados del alcance de los españoles (en las zonas montañosas más intrincadas, en las costas, en las ciénagas, en los cayos).

Demostrada por las investigaciones antropológicas realizadas desde los años sesenta del pasado siglo xx hasta la actualidad, cierta dosis de supervivencia genética y cultural de los indocubanos en determinados sectores poblacionales cubanos de hoy nos permite explicarnos muchas cosas que no tenía sentido siquiera pensarlas durante las primeras décadas de esa centuria, cuando se produjo la consabida polémica. Ahora sabemos, por ejemplo, que una parte considerable de la población campesina en las montañas de Guantánamo en el siglo xix era descendiente (en mayor o menor grado) de aborígenes taínos, y que por esa razón muchos mantenían vivas —entre otras tradiciones de diverso origen— numerosas creencias, costumbres y hábitos de vida que en nada se parecían a los de origen español o africano. También sabemos que este último sector —el africano— tuvo una incorporación relativamente tardía en esa área geográfica, e incluso su presencia fue minoritaria con respecto al resto de los componentes étnicos de dicha población rural. Y por último, fue en esas regiones y durante esa época que se calcula el surgimiento de las variantes musicales anteriores al “son” cubano, tales como el changüí, el nengón y el kiribá, por mencionar sólo algunas bastante conocidas.

Otro presupuesto nuevo, también muy importante, es el que establece el conocimiento de significativos elementos de cultura espiritual (o intangible) indígena presentes en diversas manifestaciones de la cultura espiritual cubana de hoy. Ello quedó establecido en nuestro estudio sobre una ceremonia de religiosidad popular, muy común sobre todo en las provincias orientales y centrales de nuestro país: la ceremonia del cordón (también denominada “espiritismo de cordón”). En el texto titulado *Huellas vivas del indocubano* (Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2007) tuvimos la ocasión de analizar la procedencia indígena de dicha ceremonia, y fue durante esa investigación cuando encontramos por primera vez rasgos de la tradición aborígen antillana tanto en su música como en su movimiento danzario y en otros aspectos del ritual. Algunos de esos rasgos de herencia indígena observados particularmente en la música “cordонера”, fueron los mismos que después encontraríamos sobre todo en las variantes primigenias de nuestra música tradicional popular. Se trata de elementos estructurales (o técnico-musicales) tales como la ausencia de coda en las interpretaciones musicales (terminan en forma abrupta o inesperada), el carácter eminentemente responsorial, la monotonía rítmico-melódica, la persistencia de un patrón rítmico proveniente del güiro (o del

guayo) y otros relacionados con la sencillez en la letra de las canciones y la forma de danzar dicha música.

En tercer lugar se encontraba un hecho importante con relación al son y su origen como género musical: el prestigioso musicólogo Olavo Alén Rodríguez, a quien considero el más conocedor sobre este asunto, ha afirmado que cuando se produce la intervención de los elementos musicales de procedencia hispánica y de procedencia africana en el “son”, para luego dar lugar al género que hoy conocemos con ese nombre, este era una música que se hallaba “en fase embrionaria”. Estas son sus palabras:

No se ha podido fijar una fecha exacta para la aparición del son, pero sí se puede afirmar que constituyó, en su fase embrionaria, uno de los primeros rasgos de música netamente cubana, resultado de la interacción de los elementos antecedentes de nuestro folklore, o sea, de las raíces musicales españolas y africanas. Todo esto, no por un simple traslado de aquellos elementos y su adición al género, sino porque llegaron al son en forma ya elaborada. (Géneros de la música cubana, primera parte, Editorial Pueblo y Educación, 1977, p. 17.)

La anterior afirmación parece contener el siguiente misterio: si “aquellos elementos” de raíz hispánica y de raíz africana “*llegaron al son* de forma ya elaborada”, entonces quiere decir que el son existía previamente, aunque fuera una música –o un género musical-- en su “*fase embrionaria*”. No dice que los elementos foráneos se fundieron entre sí, dando lugar al son, sino que llegaron a éste en forma previamente elaborada. El misterio sería entonces: cuál era aquella música que ya existía, la cual dio lugar al son cuando interactuaron los rasgos de músicas foráneas (la española y la africana). De esa música (o base musical) que ya existía (aunque fuese en forma embrionaria), nadie nos ha dicho nada. En mi criterio, se trataba de la música o formas musicales que permanecían como herencia de la tradición aborigen en el seno de las familias campesinas, justamente en las regiones montañosas donde pervivían sus descendientes, más o menos mestizados sobre todo con el componente étnico de origen hispánico.

Partiendo de los presupuestos anteriores, tan contundentes, apuntalados por los resultados de nuevas investigaciones arqueológicas, históricas y antropológicas, no fue difícil avanzar hacia el examen de aquella idea que el célebre Sánchez de Fuentes nunca había logrado establecer convincentemente para su época: la posible presencia de elementos de carácter indígena en la música tradicional popular cubana.

El procedimiento.

Teniendo en cuenta los conocimientos acumulados como resultado de los estudios anteriores, procedí a elaborar un plan que consistía en realizar un análisis comparativo entre las expresiones musicales indígenas de algunas regiones significativas de América y las provenientes de España y de África, así como la evolución de los géneros y variantes más importantes de música tradicional popular cubana anteriores al son que hoy conocemos (nengón, kiribá, changüí y son montuno). Huelga añadir cuán difícil fue seleccionar los ejemplos musicales para este análisis, puesto que requería que fueran lo más cercanos posible a aquella música que llegó a Cuba de diferentes regiones tanto de España como de África, durante los siglos xvi, xvii y xviii, según el caso. Para lograr esta aproximación, escogimos grabaciones de música folclórica grabada en sus regiones de origen (Andalucía, Congo, Nigeria, etcétera), y de ella tomamos los ejemplos más antiguos que se han conservado, apegados a formas muy tradicionales bien por su persistente carácter ceremonial, o bien por otras razones que han obligado a preservar dicha herencia musical. Tanto en esta como en otras tareas tuve la fortuna de contar con la excelente colaboración de la musicóloga del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional “José Martí”, colega Lupe Pubill Pereira, así como con la invaluable participación también del colega y especialista de allí, Vicente Prieto Borrego.

En cuanto a la música indígena y a la folclórica americana, partí del mismo principio y seguí igual procedimiento. Por último, apliqué las mismas reglas al seleccionar la música tradicional popular cubana desde las variantes más antiguas hasta la denominada “música salsa”, analizando los ejemplos que consideré más representativos (“clásicos”) en cada caso.

En resumen, el presente estudio comprendió la revisión de todas las muestras de música cubana trabajadas en una etapa anterior de la investigación, o sea, los numerosos ejemplos de sones montunos, changües, kiribaes, nengones, altares de cruz, guarachas, cantos cordoneros y otros provenientes de grabaciones in situ hechas en la serranía de Yateras, en Maisí y en otros puntos de la región oriental cubana, así como la revisión y estudio comparativo de esta música con abundantes ejemplos de música indígena de diferentes partes de América (grabadas in situ la mayor parte): los aruacos de Venezuela (conocidos antecesores directos de nuestros taínos), quienes aún viven en comunidades selváticas y con organización social de tipo tribal: las etnias guahibo, piapoco, yekuana, warao, piaroa, wayú, warikena y otras; también indígenas del norte de

América: etnias apache, sioux, arikara, cheyén, hopi y otros, así como la música indígena ecuatoriana del grupo aborigen “Ñanda Mañachi”, en este caso portador de muy antiguas tradiciones en canto, música y letra de sus ancestros. De la selva amazónica colombiana aprovechamos algunos ejemplos de su música indígena, en particular de la etnia uitoto. Igualmente de Colombia revisamos para nuestro estudio comparativo parte de la obra de la célebre cantante y compositora popular Totó la Momposina, considerada un ejemplo excelente de la más variada música popular tradicional caribeña en nuestros días. De igual forma, revisamos muestras musicales que constituyen ejemplos de la música española que pudo escucharse popularmente en Cuba durante los primeros tiempos de nuestra vida colonial (digamos: seguiriyas, zapateos, cantos flamencos, etcétera), así como muestras folclóricas de la música que debieron de traer los esclavos africanos provenientes de diversas regiones africanas, grabadas originalmente en el Congo actual (antiguamente parte de la región bantú), así como de Nigeria y de Camerún.

Los resultados.

Después de concluir el estudio comparativo de los ejemplos antes mencionados, queda establecido un número importante de elementos estructurales y/o técnico-musicales, semejantes en ambos tipos de música, los cuales nos permiten inferir (junto con otros análisis de tipo histórico-cultural) la presencia de la raíz indiscutiblemente indígena que se observa en las primigenias formas musicales de tradición popular en Cuba, entiéndase el changüí, el son montuno, el kiribá, el nengón y las demás variantes paralelas a estas formas.

A continuación hago un resumen de dichos elementos estructurales, los cuales iré ilustrando con ejemplos musicales seleccionados entre muchos otros, igualmente demostrativos.

Persistencia del patrón rítmico proveniente del guayo.

Ese peculiar sonido del güiro o del guayo en nuestros grupos musicales, que tan bien identificamos hoy, y que comúnmente es el mismo que ejecutan las maracas, reproduce hasta el infinito un patrón rítmico (corchea--semicorchea—semicorchea, en compás de dos por cuatro), el cual se encuentra de manera constante en nuestra música popular, al

parecer desde tiempos remotos (siglo xvi) hasta nuestros días. Esta es la razón por la cual se ha convertido en uno de los elementos que llega a definir la identidad de la música tradicional popular cubana en todos los tiempos. Puede afirmarse, por tanto, que constituye uno de los elementos gracias al cual se reconoce el carácter “cubano” de nuestra música.

Ante todo, veamos la tenaz pervivencia este patrón rítmico en géneros musicales cubanos nacidos en épocas diferentes.

Un primer ejemplo de la presencia del patrón rítmico mencionado, podría escucharse perfectamente en los nengones y kiribaes que grabamos a un grupo musical familiar en La Ranchería (caserío en las montañas de Yateras, provincia de Guantánamo). Se trata de una familia descendiente de indígenas taínos mezclados con españoles, cuyos apellidos Ramírez y Rojas aparecen repetidos en todas las combinaciones posibles en el seno de una extensa y dispersa población campesina de esas montañas y llanos, la cual sumaba hace pocos años no menos de dos mil personas aproximadamente.

Allí escuchamos el güiro, instrumento musical responsable del patrón rítmico peculiar de nuestra música. Como veremos adelante, la presencia de este instrumento raspador era descrita en Cuba ya en el siglo xvi, con el nombre de “calabazo”. Al igual que las maracas, obtenidas también del árbol de la güira y que reproducen igual patrón rítmico que el güiro, ambos instrumentos son reconocidamente propios de las culturas aborígenes de América y de otras regiones del mundo. Ausente uno de los dos, o presentes ambos, los escuchamos también en todos los lugares que visitamos no sólo en Guantánamo, sino también en la Sierra Maestra, en las provincias de Santiago de Cuba y de Granma, interpretando sones y guarachas tradicionales. De la música tradicional grabada profesionalmente, un buen ejemplo, entre muchos, para reconocer el patrón rítmico que impone el güiro en la música cubana, lo hallamos en la pieza titulada “La plenaria del son”, a cargo del célebre Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro.

Como se sabe, del son montuno que se conocía en los primeros años del siglo xx, bebieron otras variantes musicales posteriores, como el son que se hizo después en las zonas urbanas, la guaracha, las variantes guracha-son, bolero-son, etcétera, así como después el cha-cha-chá y sucesivamente hasta llegar al presente, pasando por la salsa. De manera que así continuó pasando el patrón rítmico de corchea y dos semicorcheas (en compás de 2x4) a cada una de las variantes musicales cubanas de música popularailable, sin saberse con seguridad su origen. Para este fin, sería interesante

hacer un breve recorrido desde el son hasta la salsa actual, observando la persistencia del patrón rítmico señalado a cargo del güiro o de las maracas, y con frecuencia a cargo de ambos.

Está de más decir que sobran los ejemplos de esta música para demostrar lo anterior, pero si nos pidieran elegir de modo muy rápido, comenzaríamos por escuchar un ejemplo de son típico, cuya sonoridad ha sido adaptada a ciertos instrumentos propios de la música que estaba de moda sobre todo en La Habana de inicios del siglo xx: principalmente el piano y la trompeta con sordina, que ahora enriquecían la sonoridad del son, acompañando a la guitarra y a las maracas. Se trata del clásico “Son de la loma”, de Miguel Matamoros, en la interpretación particular del Conjunto “Maisí”.

Otro ejemplo que tenemos a mano: “Es de Oriente el son, compay”, por el Septeto Típico Nacional de Ignacio Piñero. Su viejo texto podemos considerarlo un testimonio histórico acerca del conocido origen y el desplazamiento geográfico del género son: desde las montañas orientales hasta la capital.

Pasando al género guaracha, puede comprobarse en ella la presencia del mismo patrón rítmico que aparece en changüíes y sones anteriores a la misma, a todo lo largo del siglo xx. Hoy es casi infinito el número de ejemplos que pudiéramos citar al respecto, desde las guarachas más viejas de ese siglo hasta las actuales. Las décadas de convivencia con el género son, sobre todo durante la primera mitad del siglo xx, le convirtieron prácticamente en su hermana; de aquí que existe un sinnúmero de guarachas denominadas “guaracha-son” (una muestra excelente sería, por ejemplo, “Rita la caimana”, interpretada por el clásico dúo “Los compadres”).

Igual influencia que en la antigua guaracha, el viejo bolero al llegar el siglo xx no pudo impedir ser influido por el patrón rítmico tan sabroso que iba imponiendo el son en el gusto de todos los sectores de la sociedad cubana, y así contemplamos también numerosos “bolero-son”, creaciones adaptadas ahora para ser bailadas sin menoscabo de su “tempo” (más lento que el del son), y sin perder el sabor peculiar de sus textos. “Cumple tu misión”, de Arturo Alonso, clasificado como uno de los cientos de boleros puros, deviene tan clásico en su género como lo podría ser, por ejemplo, “En el silencio de la noche”, de Eliseo Silveira, como bolero-son.

Otra grabación musical interesante en la que puede escucharse con claridad el patrón rítmico ejecutado por el güiro es el conocidísimo bolero denominado “Vereda tropical” (mezcla de bolero y cha-cha-chá, según la

interpretación), cantado por Tito Gómez e interpretado por una orquesta como la “Riverside”, que curiosamente posee un formato de jazz-band.

Así podemos continuar acercándonos en el tiempo hasta llegar a los años cincuenta del siglo xx, donde el género cha-cha-chá creado por Enrique Jorrín conserva la célula rítmica de corchea y dos semicorcheas en compás de dos por cuatro heredada de los exitosos géneros bailables anteriores. El formato de su orquesta de charanga le permite recorrer la música popular tradicional cubana desde los géneros más antiguos de salón (danzón, bolero, etcétera) hasta el cha-cha-chá como lejano heredero de aquellos. “Los marceanos”, “Rico vacilón”, “Cógele bien el compás” y muchos otros han devenido clásicos de ese género. Igualmente las excelentes orquestas “América”, “Almendra”, “Aragón” y otras con similar formato también interpretaron géneros variados de músicaailable en los que con facilidad podemos encontrar el predominio del patrón rítmico original.

Puede afirmarse que durante toda la primera mitad del siglo xx dicho patrón rítmico se consolidó, y al presentarse mezclado con los otros elementos de procedencia hispánica y de procedencia africana en nuestra música, constituyó lo más genuino de la música popularailable en Cuba. Así, muy pronto se dio a conocer en el extranjero con las primeras grabaciones de discos de son, a las que siguieron guarachas y boleros. Europa y América continental se impregnaron de nuestros ritmos reconocidamente cubanos, entre los que se destacaban también los de procedencia africana, menos mezclados que el del son, como la rumba en sus diversas variantes.

El recorrido del patrón rítmico por los géneros de la músicaailable cubana he querido concluirlo con el actual género salsa, donde aparece ejecutado no con la suave cadencia de los viejos sones, sino con una velocidad ajustada a los tiempos actuales. Un ejemplo excelente –entre muchos que pudieran escogerse— es el titulado “La fórmula”, interpretado por su autor Isaac Delgado con su orquesta. Además de contar con una música muy bien interpretada, junto a un texto anecdótico y ameno, la pieza está excelentemente estructurada desde el punto de vista formal. En su letra, el autor nos cuenta cómo encontró la fórmula (de aquí su título) para hacer el tipo de música (salsa) que hace. Menciona a varios músicos y directores de orquestas muy conocidas (la Van-Van, de Juan Formell y otras) a quienes consultó para encontrar el secreto de la música cubana; cuál era en opinión de ellos la fórmula para tener el éxito que cada cual había logrado con su peculiar manera de hacer la música tradicionalailable, y en algunos casos reproduce fragmentos de la música que identifica a dichos grupos musicales. Así, consulta a músicos en La Habana y después viaja a la

región oriental (Manzanillo, Santiago de Cuba), donde aprende un poco de cada uno de los músicos más reconocidos en esos lugares. Por último, comprueba que él, personalmente, había nacido con el conocimiento natural de lo que denomina “el tumbao” característico de la música cubana. Nos dice en un estribillo: “Eso no es de ahora, ya yo tenía mi tumbao pegao”. Y eso que él denomina “tumbao”, pero que también pudiera identificársele como “montuno” (en una de sus acepciones), es aquello en cuya base se encuentra precisamente el patrón rítmico de corchea y dos semicorcheas en compás de 2x4, devenido de la tradición indígena.

Lo indígena en el patrón rítmico del güiro y las maracas.

Hasta aquí hemos insistido en la persistencia del patrón rítmico que imponen el güiro y las maracas en la música tradicional popular cubana a lo largo del siglo xx. Ahora veamos por qué puede considerarse que es indígena la procedencia de dicho patrón.

En primer lugar, en cuanto al origen de ambos instrumentos, ya numerosos autores (arqueólogos, antropólogos y musicólogos) han asegurado su procedencia indígena americana. En el caso de Cuba, sabemos que los indígenas taínos utilizaban en sus ceremonias maracas, con las que seguramente acompañaban los cantos ceremoniales y areítos, como lo hacía el resto de los aborígenes continentales y antillanos. Con relación al güiro, éste es el fruto de un árbol similar al que produce las güiras maraqueras, conocido y ampliamente utilizado por nuestros aborígenes para diversos usos domésticos. Y aunque no tenemos la constancia de que fuera utilizado como raspador para hacer música, sí sabemos de otros pueblos indígenas de América que empleaban determinados objetos raspadores con ese fin, como por ejemplo el idiófono conocido entre los musicólogos como “carapacho raspador”. Alejo Carpentier, por su parte, en su condición de musicólogo asegura que “(...) los únicos instrumentos aborígenes que han perdurado (se refiere a Cuba) son las maracas y el güiro (...)” (*La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, p, 31.

Por otro lado, es curiosa la observación que hizo el fraile Bartolomé de Las Casas cuando describió cómo cantaban en coro las mujeres taínas que se juntaban a rallar la yuca para hacer casabe: “(...) cuando se juntaban muchas mujeres indias a rallar las raíces de que se hacía el pan, cazabí, cantaban cierto canto que tenía muy buena sonada (...)” (*Apologética historia*, capítulo CCIV, Madrid, 1909.) Si nos detenemos a analizar esta escena tantas veces contemplada por Las Casas, varias cosas nos llaman la

atención. La primera: es obvio que dichos cantos (como cantos de trabajo al fin), los efectuaban según el sonido que al unísono producía la faena colectiva... ¡y este sonido era nada menos que el producido por los *guayos* en los que rallaban la yuca! La segunda: de acuerdo con lo anterior, es obvio también que se trataba de un sonido *rítmico*, largamente repetitivo dados el tipo y la duración de la labor que paralelamente ejecutaban. (Invito a que se tenga la experiencia de rallar yuca en un guayo metálico actual.) Tercero: por lo visto, no se trataba de que las mujeres cantaran canciones diferentes, cada una por su lado, sino que todas cantaban *en coro un mismo canto*, pues Las Casas expresa el sujeto de dicha oración en plural y el complemento en singular: “*cantaban* (todas) *un cierto canto*”, dice.

En resumen, tenemos la siguiente escena cotidiana de nuestras comunidades aborígenes: un grupo de aldeanas quienes, reunidas para una faena colectiva, cantaban “cierto canto que tenía muy buena sonada”, acompañándose del sonido que ellas mismas producían con los guayos. Por supuesto que hoy no sabemos cuál sería el ritmo que ellas producían con esos instrumentos de trabajo, ni tampoco la melodía de sus canciones. He señalado este hecho histórico por lo que representa en sí mismo como fenómeno musical (canto coral, acompañado del sonido del guayo), así como por su cotidianidad entre nuestros antepasados indígenas. Si el patrón rítmico resultante de aquella ejecución era parecido o no al actual patrón rítmico de la música cubana que venimos señalando, es cosa no sabida aún; pendiente para investigar. Pero si tenemos en cuenta que de aquellos guayos de madera con piedrecillas incrustadas en su superficie de rallado (o forrados con piel de levisa), se pasó muchísimo después a guayos metálicos para realizar la misma función doméstica, y que estos últimos fueron utilizados por los campesinos de esas mismas regiones montañosas también para acompañar sus cantos (changüí, kiribá, etcétera), entonces el fenómeno en sí mismo alcanza una importancia indiscutible. Creo que los colegas del CIDMUC tienen aquí todavía un asunto importante para indagar.

En mi selección de música indígena, precisamente, cuento con una muestra que es un canto de los indígenas que aún viven en la región actual de Canadá, el cual acompañan con un instrumento rallador de sonido similar a nuestro güiro orquestal, aunque algo más grave. Pero como si fuera poco, también tengo grabaciones musicales de indígenas de otras partes de América donde se escuchan sonidos de raspadores, comunes en todo el continente. E igual patrón rítmico de corchea y dos semicorcheas es el que se observa en el ejemplo de un chamán aruaco actual (de una región selvática perteneciente hoy a Venezuela), quien acompaña su canto de curación con una maraca. Llama la atención aquí que no se trata de un

aborigen cualquiera de América, sino de uno perteneciente a la etnia que dio lugar en Cuba (y las Antillas en general) al pueblo taíno; es un antecesor actual de aquella etnia antillana; la misma que regó y mezcló por toda el área del Caribe insular y continental sus costumbres, sus creencias, su lengua (apreciable todavía en Cuba mediante la toponimia y en cientos de vocablos de uso diario), así como también su música.

También de los indígenas uitotos que actualmente viven en la Amazonia colombiana, tengo una canción denominada “Narisinasrama” en que las voces se acompañan de sonajero, tambor y flauta, y en la cual puede escucharse perfectamente la ejecución de la consabida célula rítmica que encontramos en la música tradicional popular cubana. Tan raigal y tan difundida debió de ser esa música indígena en el pueblo colombiano, que aún existe su huella en la música de una de las intérpretes de música popular más conocidas en la historia moderna de ese país, Totó la Momposina. A pesar de la fuerte presencia de la raíz africana que su música revela en la ejecución rítmica de la percusión mayor, tiene ejemplos como la pieza titulada “La acabación del mundo”, en la cual lo anterior aparece mezclado con el patrón rítmico interpretado también por la percusión menor (guayo o güiro). El resultado es una típica mezcla caribeña de descendientes de africanos y de indígenas americanos

Un detalle interesante en una pieza musical de Totó la Momposina, titulada “Mapale Curumba”, es el que se refiere al término “kiribá”. El mismo se usa en nuestro país para designar a una variante musical parecida al nengón, pero hasta ahora nadie ha definido de modo convincente para mí su significado o su origen. Sin embargo, en la letra de la canción que interpreta la Momposina este no es más que la onomatopeya del sonido que produce el tambor. Y lo más curioso es que dicho tambor reproduce el mismo patrón rítmico de corchea y dos semicorcheas en compás de 2x4 que atribuimos a la tradición indígena. ¿No será entonces que el término “kiribá” tiene igual significado en Cuba? ¿Dónde y cuándo fue denominada por primera vez esa variante musical cubana? Cualquiera que sea la respuesta, por el momento parece que sólo siguiendo las huellas de la herencia indígena en la música, nos acercaremos a su verdadero significado. Quizás sea esta otra buena pregunta para responder por los colegas del CIDMUC en el futuro.

La ausencia del patrón rítmico en los orígenes africano e hispano de nuestra música tradicional popular.

Del mismo modo que podemos encontrar numerosos ejemplos de la música indígena de América que contienen nuestro patrón rítmico, sin embargo, hemos visto que no ocurre así con la música africana llegada a Cuba, ni siquiera la de origen bantú. Y eso que –como se sabe-- fueron bantúes en general (provenientes de los actuales Congo y Angola) quienes mayor afinidad demostraron tener con las costumbres y creencias de los indocubanos. Con este fin revisamos prototipos de música africana correspondiente a las regiones originarias más importantes para nuestro fin, y también la producida en Cuba por los afrodescendientes. Incluso en la región de Guantánamo, en cuyas montañas parece haber nacido el changüí y sus variantes paralelas, antecesoras del son montuno, nos detuvimos a revisar ejemplos de la rica “tumba francesa”, del “cosiá” y del “montompolo”, variantes desarrolladas en la región oriental cubana a partir de la inmigración de afrodescendientes provenientes de Haití desde principios del siglo XIX, pero tampoco hallamos en ninguna de ellas algo parecido al patrón rítmico de corchea y dos semicorcheas en compás de 2x4. Aunque en la música africana y en la de sus descendientes antillanos pudimos identificar las características propias de lo ceremonial y de lo colectivo (acorde con las formas de vida tribal comunitaria de sus protagonistas, similar a la de los indoamericanos), en nada más pudimos encontrar semejanza con la música indígena de América. Se trata de una música rica y bella en todos los aspectos, pero es otro tipo de música.

También con este tipo de música tuvimos el mayor cuidado al seleccionarla, buscando siempre su autenticidad. Todos los modelos que escogimos son de música folclórica, grabada con la intención de mostrar lo más genuino de ella, tanto por la antigüedad de los temas escogidos, como también en otros casos por la sonoridad de la misma, a partir de los instrumentos con que ha sido interpretada.

Con relación a la música proveniente del Congo y de Angola tuvimos un interés especial, ya que –como he dicho-- fueron los hombres y mujeres provenientes de esas regiones quienes mayor “paralelismo cultural” demostraron tener en la necesaria convivencia con nuestros antepasados indígenas, bien como parte de una misma dotación de esclavos, bien como cimarrones. Lo cierto es que provenían de sociedades tribales africanas que presentaban un estilo de vida (o estadio socioeconómico, como quiera llamársele) muy similar al de nuestros indocubanos.

“Kongo Asseka”, por ejemplo, es el nombre de una canción congoleña en la cual la voz humana aparece acompañada, igual que en muchos ejemplos de canciones indígenas americanas, por un sonajero, tambores y voces que

hacen el coro; sin embargo, el resultado aquí es una música muy diferente de la originaria en América. Lo mismo sucede con numerosos cantos de invocación a dioses protectores de una comunidad o a espíritus de antepasados. “Ngoma” es uno de los cantos comunitarios tradicionales, el cual se ejecuta siempre antes de que los hombres salgan a cazar, con el fin de propiciar abundante captura. De igual modo son tradicionales los cantos de regocijo para celebrar el regreso de la caza, así como los cantos y danzas rituales dedicados al rito de arribo a la mayoría de edad y otros. En ninguno de los modelos musicales escuchados hallamos algo que pudiera semejarse al patrón rítmico que ha sido objeto de nuestra atención.

De Nigeria, por otro lado, cuyos descendientes después en Cuba desarrollaron la variante religiosa conocida popularmente como Regla de Ocha o Santería, escuchamos detenidamente numerosas muestras musicales diferentes (cantos tradicionales de Nigeria Central, variantes de música tradicional nigeriana de diversas regiones, canciones con cítaras, etcétera). Tampoco encontramos nada parecido a lo buscado.

De aquí pasamos a revisar la rica música de origen africano que hemos heredado en Cuba, y para ello escogimos los patrones más representativos de la misma, escogidos previamente por nuestra prestigiosa musicóloga María Teresa Linares para la colección “Areíto” de la EGREM, en varios volúmenes (“*Antología de la música afrocubana*” y “*Viejos cantos afrocubanos*”). Comenzamos con los llamados “toques de batá”, de ascendencia yoruba, que gobiernan las populares ceremonias de Regla de Ocha. Primero los escuchamos en solo, después durante “toques de santo” acompañados por los demás instrumentos del conjunto. Continuamos con la música de origen congo (cantos de makuta, y otros), los tambores yuka y cantos rituales. Por último revisamos ejemplos de tumba francesa y de cantos abacúa. Fue interesante escuchar en un canto o “enkame” abacúa, cómo al invocar a las fuerzas sobrenaturales representadas en diferentes deidades, el oficiante menciona, entre otras, al “indio obón”, mostrando con ello una huella de la transculturación indígena-africana en Cuba. Por lo demás, a pesar del sabor ya criollo de algunas de esas expresiones musicales, todas bellísimas, en ninguna verificamos el patrón rítmico buscado.

Finalmente, buscamos de la música folclórica española aquellos géneros más remotos que pudieron estar presentes en nuestro país durante los primeros siglos coloniales, provenientes de diversas regiones de la península ibérica: sardanas, seguirillas (o seguidillas), bulerías, fandangos, etcétera. El resultado fue aún más alejado de cualquier posible similitud. Puede decirse, por tanto, que ambas —la africana y la hispana— fueron, en

este t3pico, m3sicas bien diferentes de la que ejecutaban los ind3genas de Am3rica en general.

Y volviendo al g3iro –instrumento al parecer responsable del patr3n r3tmico que hemos venido siguiendo--, tan remota fue su presencia en los primeros grupos musicales en Cuba, que el historiador Jos3 Mar3a de la Torre, en su libro titulado **Lo que fuimos y lo que somos. La Habana antigua y moderna**, de 1857, lamentaba que seg3n las primeras noticias que se ten3a, refiri3ndose al siglo xvi, en nuestro pa3s a falta de coros en las iglesias, cantaban all3 mujeres negras quienes empleaban g3iros para interpretar aquella m3sica. Alejo Carpentier, en su ya cl3sico texto **La m3sica en Cuba** (p. 31), reconoce que el africano tra3do a Cuba y su descendencia aqu3, adoptaron tempranamente el uso cotidiano del g3iro y de las maracas, pues estos eran “idi3fonos similares a los otros existentes en el 3frica (...)”. Ahora faltar3a a3adir que adoptaron no s3lo su uso, sino l3gicamente tambi3n su tradicional forma de ejecuci3n. De aqu3 la perenne repetic3n del patr3n r3tmico de corchea--semicorchea—semicorchea en comp3s de 2x4. Y esto ellos lo llevaron a cabo de igual manera y con la misma naturalidad con que tambi3n tomaron del ind3gena en fecha remota el uso ceremonial del tabaco y otras costumbres, imprescindibles a veces para su subsistencia en estas tierras antillanas, al principio ajenas para los africanos.

Como conclusi3n, podemos dejar establecida la hip3tesis siguiente: que la presencia del g3iro en los seguramente escasos grupos populares de m3sica a fines del siglo xvi cubano, fue la circunstancia que dio comienzo definitivo a la imposici3n del patr3n r3tmico de corchea y dos semicorcheas en comp3s de 2x4. Su presencia en escenarios callejeros as3 como en espacios oficiales constituy3 el 3mbito primigenio donde tom3 posesi3n la persistencia del patr3n r3tmico. Su ejecuci3n entonces estuvo principalmente a cargo tanto de criollos afrodescendientes como de criollos descendientes de indocubanos, adem3s de la amplia gama de mestizos.

Tan a3eja procedencia es lo que debi3 de haberle brindado ra3z tan fuerte. Quiz3s sea esa la raz3n por la que hemos podido comprobar su presencia muy marcada no s3lo en el chang3i, en el neng3n y en el kirib3, sino en la mayor parte de los dem3s g3neros y variantes de m3sica tradicional popularailable: sucu-sucu, danz3n, cha-cha-ch3, salsa. Y a tal grado llega su trascendencia, que todav3a hoy, por ejemplo, puede apreciarse la asiduidad con que otros instrumentos integrantes del conjunto musical, en alg3n momento de su ejecuci3n, se subordinan al patr3n r3tmico que vienen ejecutando el g3iro y/o las maracas (o ambos), y as3 contin3an todos los instrumentos reforzando dicho ritmo, incluso aquellos que no son

propriadamente de percusión sino melódicos. O sea, puede escucharse que -- junto con el güiro y las maracas-- el bongó, las claves y el cencerro o campana acentúan semejante ritmo, y además también lo hacen la marímbula, el contrabajo, el tres o la guitarra, quedando subordinada la función melódica de estos últimos al hegemónico ritmo marcado por el güiro y/o las maracas.

Predominio de los compases binarios simples y compuestos.

Con relación a este aspecto, pudimos verificar que, como se sabe, la binaridad de los ritmos en la música indígena de América (o sea, el empleo de los compases dos por cuatro y cuatro por cuatro en este caso), constituye un fenómeno general que la caracteriza. Se sabe, incluso, que en buena parte de la música traída a América de España y de África se produjo un proceso conocido como “binarización”, mediante el cual aquella música foránea cambió la medida original de sus compases (generalmente ternarios) al modelo binario de dos por cuatro, cuatro por cuatro, etcétera, como reflejo de su adaptación al nuevo ambiente sonoro-musical en este continente.

La música indígena que escuchamos presenta también esta característica, la cual anotamos cada vez que fue posible determinarla, pues como se sabe, para el oído del occidental resulta particularmente difícil dicha tarea, ya que la remota procedencia asiática de la música en toda Indoamérica, básicamente pentatónica, presenta algunas diferencias esenciales al compararse con la occidental tradicional. Fue posible determinar la presencia del compás dos por cuatro en dicha música, el cual caracteriza también a las formas más antiguas del son cubano y a las variantes del changüí, el nengón, el kiribá e incluso los cantos cordoneros. Huelga decir que, al igual que el patrón rítmico corchea-semicorchea-semicorchea, su binaridad (y en particular el compás de dos por cuatro) ha devenido otro elemento típico de nuestra música popularailable (guarachas, boleros, cha-cha-chá y otros) hasta hoy.

Presencia regular de elementos provenientes del origen ceremonial de dicha música.

Para los efectos de su estudio, he destacado aparte los restantes elementos propios de los géneros de la música tradicional popular cubana expuestos, los cuales --como el patrón rítmico y el compás binario-- también

constituyen regularidades de ella, pero a diferencia de estos últimos, su vinculación con el carácter ceremonial de esa música es mucho más palpable. Me refiero en particular a regularidades tales como la carencia de coda o “sección conclusiva” en las muestras musicales, su tipo responsorial, su extensión indeterminada y otros.

a) Cantos de tipo responsorial.

Es algo reconocido el característico tipo responsorial de los cantos ceremoniales correspondientes a las sociedades en etapas o estilos de vida primigenios (llámese comunidad primitiva, sociedad tribal, de economía productora, agrícola, o cualquier otra denominación pertinente). En Cuba, y en general en nuestro continente, la música indígena presentaba y presenta igual regularidad, la cual comprobamos sobradamente en la mayor parte de los ejemplos estudiados, con excepción de ciertas canciones adaptadas para ser interpretadas en solitario (canciones para dormir a un bebé, por ejemplo), o sea, fuera del contexto propiamente ceremonial y colectivista en que se desarrollan las actividades de trascendencia grupal en dichas comunidades.

En Cuba las danzas cantadas, conocidas como areítos, propiciaron los escenarios donde se ponían de manifiesto las regularidades que ahora tratamos, y en particular la ejecución responsorial de los cantos, donde el coro respondía alternativamente a una frase o a una palabra dicha inicialmente por el guía del canto y de la danza. La persistencia aquí del canto responsorial, aparentemente tan sencillo, sólo puede explicarse si se tiene en cuenta el fin mágico propiciatorio que se buscaba por lo general durante dichas ceremonias, en las que mediante el empleo de la voz humana se invocaba la presencia o el rechazo de determinados espíritus o entidades sobrenaturales. La fuerza mágica de la palabra, pronunciada en un contexto particular (el escenario colectivo de la comunidad, la connotación de un lugar físico en particular, etcétera), según se ha considerado desde tiempos inmemoriales de la humanidad, posee gran fuerza evocatoria, capaz de “mover montañas”.

La ceremonia del espiritismo de cordón (exhaustivamente estudiada en mi texto **Huellas vivas del indocubano**) está basada, como se sabe, en un canto responsorial debido su génesis en los areítos.

De igual modo, es interesante señalar que en las formas tempranas e incluso tardías del son, así como en las variantes estudiadas del changüí, el nengón, etcétera, está presente el canto de tipo responsorial, lo cual

juzgamos que se debe al arraigo de la tradición indígena a lo largo del proceso de formación de dicha música. A los autores que han considerado esta singularidad como una marca de origen africano (ya que, efectivamente, lo responsorial forma parte también de la tradición musical de muchos pueblos africanos), será bueno recordarles que ha quedado establecido que las áreas geográficas en Cuba donde se ha determinado el nacimiento y desarrollo del changüí y de otros géneros similares, permanecieron por mucho tiempo ajenas a la esclavitud africana, y por tanto, lejos de su influencia. Sabemos que la región de Yateras-Baracoa-Maisí, por ejemplo, poseía una población campesina eminentemente criolla con muy poco o ningún mestizaje de origen africano durante los siglos fundacionales. Por otro lado, la riqueza de los hallazgos arqueológicos indígenas en esa región, lo cuantioso de sus sitios, así como la abundante toponimia aborígen vigente en tan intrincados parajes, más la persistencia de abundante población mestiza de taínos todavía hoy, nos confirman la decisiva presencia de la herencia cultural indígena allí.

b) Ausencia de coda o pasaje final en las muestras musicales, e indeterminada extensión de las mismas.

Otro rasgo peculiar de la música indígena en general –comprobado también en la amplia muestra estudiada-- es la carencia de coda o sección que define el final de una canción, o de una obra musical cualquiera. Este carácter tiene su explicación también en la función ceremonial de dicha música, ejecutada no para la recreación estética de los presentes, sino para la consecución de una finalidad mágico-religiosa en la mayor parte de los casos. Una vez comenzada la música en una ceremonia, su final está sujeto a múltiples circunstancias determinadas por razones ajenas a la voluntad humana, ya que según se entiende en ese medio, la aparición o cualquier tipo de intervención de las fuerzas suprahumanas en el rito, puede considerarse que se produce en cualquier momento; no se tiene control absoluto de ello. De aquí que una ceremonia dura un lapso de tiempo siempre indeterminable para quienes la ejecutan; puede ser horas o días.

Esta es la forma en que comprobamos que sucede también durante la ceremonia del espiritismo de cordón, proveniente de los areítos. Una sesión de danza-canto-curación puede durar horas, pero también hemos comprobado que puede realizarse durante todo un día y hasta el siguiente.

Por su parte, las muestras de changüí, nengón, kiribá e incluso de algunos sones que escuchamos monte adentro (serranía de Yateras y Sierra Maestra), presentaron similar característica. Tanto es así, que fuimos

testigos de cómo los músicos se relevaban para resistir tanto tiempo en la ejecución de los instrumentos, sin que por ello la música se detuviera. Incluso los niños de la comunidad campesina de montaña donde permanecimos varios días (“La Ranchería”, en Yateras), participaban en dicho relevo, que se realizaba cada cierto tiempo de manera imperceptible para los demás participantes en el jolgorio.

Un hecho interesante en este particular fue comprobar cómo, en el proceso de adaptación de esta música tradicional a las formas contemporáneas, los ejecutantes de hoy continúan empleando —a veces de modo inconsciente o por intuición, como se ha hecho antes-- recursos técnico-musicales que acercan el formato tradicional sin coda que se viene ejecutando, a un formato semejante al de la música occidental (con coda), dándole así al “número” musical mayor “actualidad”. Uno de esos recursos técnicos es, por ejemplo, aplicar un “diminuendo” cuando se desea finalizar. Incluso en algunos ejemplos de música indígena de la Amazonia venezolana, grabada in situ, pudimos apreciar que para los efectos de la grabación, cantantes o ejecutantes hacían un diminuendo cuando se les indicaba que ya era suficiente su ejecución. Y exactamente igual puede observarse en ciertas grabaciones que hace décadas musicólogos del CIDMUC hicieron in situ también en las montañas de Yateras y en la región de Maisí, en las cuales el cantante o ejecutante de muy viejos ejemplos musicales empleaba similar recurso para finalizar sus interpretaciones. Huelga señalar que lo anterior obedece en buena medida al cambio de escenario sufrido por dicha música --ya demasiado alejada de su ambiente ceremonial originario—o bien por la especial circunstancia en que se esté ejecutando (si se trata de una grabación para una investigación), o por la necesidad de acercarse a una sonoridad y/o un esquema musical diferente, que esté de moda, que es cuando se hace música con fines comerciales (grabación para vender o para difundir por la radio o la televisión). Esta es la razón por la cual hoy podemos escuchar numerosos changüíes y sones que presentan coda, pero que en su versión original —en algunos casos olvidada-- no la tenían.

c) Monotonía rítmico-melódica.

Esta regularidad es común en muchas expresiones musicales y danzarias de diversas partes del mundo, donde aún existen comunidades que viven en estadios o estilos de vida muy directamente dependientes de la naturaleza, y que por tanto desarrollan formas de pensamiento religioso atados a ella. En nuestro caso, la monotonía rítmico-melódica está intrínsecamente vinculada con el resto de las singularidades expuestas anteriormente, ya

que más bien se trata de una resultante de ellas. La persistencia de un mismo modelo rítmico-melódico en la música indígena, así como la duración de una ejecución musical por tiempo indefinido, son rasgos conocidos que tienen su raíz (igual que los rasgos anteriores) en su carácter ceremonial. Llevar a cabo un ritmo y una melodía constantes, imperturbables, durante tiempo prolongado, constituye una necesidad para lograr los efectos mágicos propuestos en la ceremonia. Induce a la concentración mental de los participantes y a disponer sus cuerpos para los diversos efectos necesarios en un estado de conciencia diferente del cotidiano. Todo ello contribuye a arribar a los diferentes niveles de “contacto” con los “espíritus” u otras entidades sobrenaturales que habitan en la conciencia colectiva de la comunidad practicante de esas ceremonias. Al efecto encontramos numerosos ejemplos de este hecho en la música indígena de toda América, desde el Norte hasta el Sur, incluyendo la música de nuestros antecesores aruacos. Y en el caso cubano, los mejores ejemplos son los cantos cordoneros.

Es muy fácil apreciar lo que, para los oídos occidentales no acostumbrados a esa música, se califica justificadamente como “monotonía” de la música aborígen. Y fácil es también observarla en el resto de los ejemplos de música tradicional popular cubana: changüí, son, kiribá, nengón, etcétera, considerados por ello *aburrida* para los oídos de los ciudadanos y demás personas impregnadas de la música comercial contemporánea. Debe uno preguntarse cómo podrían divertirse estas personas si fueran invitadas a un baile típico en la zona de Yateras, donde los campesinos (probablemente descendientes de indocubanos) siempre han comenzado sus bailes interpretando nengones en forma de son corrido, con controversias que antes duraban entre tres y cinco días. ¿Cómo adaptar su sensibilidad a aquellos nengones en los que la letra consiste en un recitativo de cuartetas con estribillo, coreado por músicos y bailadores del lugar? Es fácil comprender, entonces, que lo ancestral tiene una tenaz persistencia.

d) La sencillez en la letra de las canciones.

Esta es una de las regularidades de la música indígena en todas partes del mundo, como reflejo de pueblos que viven estrechamente vinculados a la naturaleza. La sencillez de los textos de las canciones está basada principalmente en su brevedad, en la síntesis que logran hacer de los conceptos o ideas que enuncian, así como en el carácter repetitivo que desarrollan en la fórmula solista-coro, donde este último repite indefinidamente algún estribillo. Todo ello lo confirmamos en la revisión hecha a la música de los indígenas de América: desde los que todavía viven

al norte del continente, hasta los aruacos de la Amazonia colombiana y venezolana.

Con relación a la tradición indígena cubana, es conocido que nuestros antepasados aborígenes en algunas de sus canciones tenían textos tan sencillos como, por ejemplo, aquellos escuchados por el fraile Bartolomé de las Casas, según él dedicados –por ejemplo-- a resaltar la gracia de algún pajarillo, etcétera, casualmente igual a como aparece en una de las muestras revisadas de música de las actuales comunidades aruacas venezolanas. Era común escuchar textos muy sencillos relacionados con asuntos a simple vista irrelevantes de la vida diaria. Al respecto decía Bartolomé de Las Casas que los indígenas en sus canciones muchas veces trataban sobre “niñerías”, “como ‘tal pescadillo se tomó desta manera y huyó’ y otras semejantes (...)”. Por su parte, Fernando Ortiz dice que el texto de las canciones de los indocubanos contenía proverbios y fábulas nacidas del conocimiento de la naturaleza (Ortiz: *La africanía de la música folklórica*, Editoria Universitaria, La Habana, 1965, p. 25). Efectivamente, hoy sabemos que también se trataban temas de profundidad filosófica, y sigue siendo así en la música indígena de toda América, como ha sido a lo largo de siglos, según se revela en la literatura indígena de nuestro continente correspondiente también a las culturas más sólidas. Esta es una peculiaridad que ya constatamos en los textos de los cantos cordoneros --siempre breves y subordinados a la acción invocatoria a los espíritus— los cuales guardan notables similitudes con los ancestrales areítos.

Igual situación se aprecia en las letras de los géneros tradicionales nengón, kiribá, changüí y son montuno escuchados; no así en los que ya han sido influidos por la modernidad a partir del siglo xx. Cuando Carpentier en su obra antes mencionada se refiere al memorable Son de la Ma Teodora (siglo xvi), señala asimismo la sencillez de su letra y la compara con los contemporáneos sonos montunos diciendo: “*El tipo de estribillo, de una sola frase, con su repetición final, ad libitum, hasta la saciedad de los bailadores, se observa todavía en los sonos montunos –los más rudimentarios--, del tipo de Mujeres, no se duerman, y otros.*” (**La música en Cuba**, 1972, p. 47.) Por su parte, Samuel Feijóo nos recuerda que el primer montuno compuesto por el célebre Chicho Ibáñez (en 1906), “*era una tonada con tres o cuatro palabritas que uno ponía, y atrás le poníamos una frase repetida, el verdadero montuno, para que todo el mundo la cantara. Así la gente respondía, coreando; por ejemplo, los monteros vivían cuidando el ganado; tenían que caerle atrás a los animales para conducirlos. Este era su trabajo y se les cantaba este montuno: “Cógelo,*

montero, / que se va. O si no, Toma, mamá / que te manda tía / un peso / pa la comía.” (El son cubano: poesía general, 1986, p. 35.)

e) La forma o estilo del baile.

Existen diferencias notables entre la forma tradicional en que se baila la música de procedencia hispánica, la de procedencia africana subsahariana y la indígena de América en general. En nuestro continente indígena es común observar en las danzas el rastreo de los pies en el piso, la ligera inclinación del torso hacia delante mantenida con cierta rigidez y la ejecución de los pasos cortos, entre otras peculiaridades. Estas y otras importantes coincidencias habíamos anotado ya en nuestro estudio de la ceremonia cordonera y sus muchas similitudes con la danza de los areítos, descrita detalladamente por los cronistas españoles que las presenciaron durante el siglo xvi (ver Huellas vivas del indocubano, 1998). Concluimos entonces que nada de la tradición española podía encontrarse en aquellos pasos de la danza cordonera, y tampoco de la herencia africana.

Veamos ahora cómo se manifiesta este fenómeno en las variantes danzarias del son montuno, el nengón y las demás. Lo más interesante con relación a la forma en que se bailan estas modalidades de música popular cubana, es lo diferente que resulta al compararse con la manera en que tradicionalmente bailamos muchos cubanos los géneros creados durante el siglo xx en las áreas urbanas. Resulta que los campesinos bailadores de sones, changüíes y otras variantes de esa familia musical en la región oriental del país, no marcan sus pasos “a tiempo”, sino “a contratiempo”; o como suele decirse entre nosotros: bailan “atravesados”. En realidad se trata, sencillamente, de que tienen en este aspecto un sentido diferente del que poseen los que viven en la región occidental del país, y al mismo tiempo diferente tanto de las tradiciones de origen hispano como de las de origen africano.

Por otro lado, observamos que, por ejemplo, el baile del changüí se ejecuta dando pasos cortos, sin meneo alguno del torso y con apoyo de toda la planta del pie en el piso. Así lo constatamos en todas las regiones montañosas visitadas. Por su parte, Caridad Santos y Nieves Armas, investigadoras del Instituto de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, describen así la forma típica en que se baila el son: *El son rural o son montuno tiene un paso básico, que se ejecuta en posición de baile social, y consiste en marcar lateralmente a un lado y otro; por lo general, el hombre empieza con el pie izquierdo y la mujer con*

el derecho. Se marca a cuatro tiempos o cuatro corcheas para cada lado, a la par que los cuerpos oscilan y con los brazos enlazados efectúan el movimiento que caracteriza el baile: similar al que se realiza para extraer el agua de un pozo. Se hace en un compás de dos por cuatro con un valor de negra en cada tiempo.” (...)” *En el son montuno los pasos se acompañan con un marcado muelleo o flexión de las rodillas, arriba y abajo, con fuerte caída, mientras que en el son urbano se realizan con mayor suavidad.”* (**Danzas populares tradicionales cubanas. Contenido, movimiento y expresión**, 2002, pp. 64-65.)

Consideraciones finales.

1. En mi criterio, la única explicación que tiene la presencia de algunos elementos de herencia indígena en los géneros de la música tradicional popular cubana referidos, parte de la tradición de tipo ceremonial (indígena) que conserva esa música. Téngase en cuenta que el fin mágico de aquellas danzas se llevaba a efecto, sobre todo, mediante la acción física de los participantes durante la ejecución de la danza propiamente. De aquí obtenemos la siguiente concatenación de lógicas subordinaciones: a) el movimiento corporal en ellas constituye el hecho fundamental para lograr el efecto mágico que se proponían, por lo que se trata de una música en la que el baile propiamente (o sea, la acción física) es lo primordial (por su parte, el son y los demás géneros tratados devinieron eminentemente bailables); b) a dicho movimiento corporal en las ceremonias se subordina la música, que por esa misma razón es predominantemente rítmica (lo melódico deviene secundario en la fase primigenia de los géneros bailables), sin un final estructurado y repetitiva, pues obedece a las acciones (físicas y/o espirituales) que suceden durante la danza. Con razón Carpentier señala que *“El son fue canto acompañado de percusión. Y esto, sin duda, constituye su mejor garantía de originalidad.”* (**La música en Cuba**, p. 245); y por último, c) el texto de los estribillos se subordinaba al ritmo, de aquí la simpleza del mismo, en su brevedad y poca importancia melódica.
2. Con relación al son montuno (o sea, la forma primigenia del son), el destacado musicólogo Olavo Alén reconoce que este era en su momento inicial todo un “género”, al cual se le añadieron posteriormente elementos de raíz hispánica y de raíz africana (ver **Géneros de la música cubana**, 1997). Fue este proceso “a posteriori” el que dio lugar al son que se popularizó y comercializó en las zonas urbanas desde comienzos del siglo xx. Por su parte, Argeliers León reconoce que el son (montuno) nació en zonas donde

aún no existía la esclavitud, lo cual significa que no fue posible la influencia africana en su génesis. Por otro lado, es sabido que las regiones donde se detectan las huellas más antiguas del changüí y del son, eran habitadas predominantemente por campesinos en mayor o menor grado descendientes de indocubanos, quienes a la vez practicaban ceremonias de espiritismo de cordón y observaban en sus vidas cotidianas algunas costumbres y usos propios de la herencia indígena.

3. Una música con raíces tan profundas, posteriormente enriquecida con los aportes de España y de África, no debe sorprendernos que haya tenido una trascendencia como la que muestran los géneros del son y el changüí. Sobre ello nos habla la especialista María Teresa Linares cuando apuntó: *La forma alternante solo y coro, los motivos melódicos silábicos y las frases musicales de acuerdo con los versos octosílabos son elementos que aparecen en el son oriental, en el changüí (...), en el sucu-sucu, en la plena puertorriqueña, en el porro colombiano y el merengue y carabiné dominicanos. Además aparece en todos ellos la fórmula rítmica básica de dos corcheas; o bien la fórmula de corchea con puntillo-semicorchea y dos corcheas, o el tradicional cinquillo cubano, compuesto por corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea. Estos elementos acusan una gran antigüedad al aparecer en habaneras, danzas y contradanzas cubanas, y en estribillos atribuidos a rumbas y guarachas antiguas (...)*” (**El sucu-sucu de Isla de Pinos**, 1970, p. 11.) Por su parte, Carpentier extiende la influencia del son afirmando: *De la contradanza en 6 por 8 –considerablemente cubanizada– nacieron los géneros que hoy se llaman la clave, la criolla, y la guajira. De la contradanza en 2 por cuatro, nacieron la danza, la habanera y el danzón, con sus consecuentes más o menos híbridos.*” (**La música en Cuba**, p. 129.)
4. ¿Cuál no sería nuestra sorpresa, cuando en medio de la serranía de Yateras, una familia de descendientes de indígenas nos entonaba un canto dedicado a un personaje ancestral de la familia (denominado Mamá Lina), cuya letra decía: *Mamá Lina / ya se va / p'al monte / con Guamá?* Se trataba de un canto responsorial, en el que el coro repetía textualmente lo que decía la cantante guía; pero lo más asombroso era que, como acompañamiento, un sencillo tambor iba marcando un mismo ritmo constante, a base de una figura negra en el tiempo fuerte y en el débil, dentro de un compás de dos por cuatro, exactamente igual al que acompaña algunas de las danzas de los indígenas norteamericanos escuchadas durante nuestra investigación. Un ejemplo de esta última es la canción de los indígenas hopi titulada “Comming out song”.

BIBLIOGRAFÍA:

Acosta, Leonardo: **Música y descolonización.** Editorial de Arte y Literatura. La Habana, 1982.

Agüero, Gaspar: “El aporte africano a la música popular cubana.” Revista *Estudios afrocubanos*. La Habana, 1946.

Alén Rodríguez, Olavo: “Conformación genérica de la música cubana.” Revista *Universidad de La Habana*, número 227, enero-junio de 1986.

-----: **Géneros de la música cubana.** Editorial Pueblo y Educación, MINED. La Habana, 1977.

-----: **Estudios musicológicos: provincia Guantánamo.** CIDMUC, 1987.

Anglería, Pedro Mártir de: **Décadas del Nuevo Mundo.** José Porrúa e Hijos, Sucs., México, 1964.

Aretz, Isabel: **Instrumentos musicales de Venezuela.** Cumaná, Estado Sucre, Universidad de Oriente, 1967.

-----: **Manual del folklore venezolano.** Editorial Arte, Caracas, 1969.

-----: **¿Qué es la etnomúsica?** Cuadernos INIDEF-CONAC, Caracas, 1977.

-----: **Síntesis de la etnomúsica en América Latina.** Monte Ávila, Caracas, 1980.

Arrate, José Martín Félix de: **Llave del Nuevo Mundo, antemural de las Indias Occidentales.** Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1964.

Arrom, José Juan: **Mitología y artes prehispánicas de las Antillas**. Siglo XXI Editores, S.A., en coedición con la Fundación García Arévalo, Santo Domingo. México, 1975.

Bacardí Moreau, Emilio: **Crónicas de Santiago de Cuba**. (10 tomos) Tipografía Arroyo, Santiago de Cuba, 1929.

Bachiller y Morales, Antonio: **Cuba primitiva: origen, lenguas y tradiciones e historia de los indios de las Antillas Mayores y las Lucayas**. Segunda edición, La Habana, 1883.

----- : “Ogaño y antaño.” En: **Tipos y costumbres de la Isla de Cuba. Colección de artículos**. Fototipia Toveira, La Habana, 1881.

Borbolla, Carlos: “Sobre el Son.” Revista *Signos*. Santa Clara, mayo-diciembre de 1975.

Calvera, Jorge y otros: “El sitio arqueológico Los Buchillones.” Revista *El Caribe arqueológico*, número 1 de 1996.

Carpentier, Alejo: **La música en Cuba**. Fondo de Cultura Económica. México, 1945 y 1972.

-----: **Temas de la lira y del bongó**. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1994.

Casas, Bartolomé de Las: **Historia de las Indias**. Tomos 1 al 3. Madrid, 1927.

-----: **Apologética historia de las Indias**. Tomada de **Obras Escogidas**. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1958.

-----: **Brevísima relación de la destrucción de las Indias**. Editorial de Ciencias Sociales. La Habana, 1977.

Cassá, Roberto: **Los taínos de La Española**. Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Santo Domingo, 1974.

-----: **Los indios de Las Antillas**. Editorial MAPFRE. Madrid, 1992.

Castillo, (?): “¡Changüí! ¡changüí! Un ritmo de Oriente que conoció La Habana”. Revista *Bohemia*, septiembre de 1962.

Córdova Martínez, Carlos y Oscar Bárzaga Sablón: **El espiritismo de cordón**. Fundación Fernando Ortiz. La Habana, 2000.

Coscolluela, Juan Antonio: **Cuatro años en la Ciénaga de Zapata**. Comisión Nacional Cubana de la UNESCO. La Habana, 1965.

Eli, María Victoria: “Música e historia en Cuba. III.” Revista *Clave* no. 14, junio-septiembre de 1989.

-----: **Música latinoamericana y caribeña**. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1995.

Esquenazi, Marta: **Del areíto y otros sonos**. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2001.

-----: Sección de música del **Atlas Etnográfico de Cuba, cultura popular tradicional**. *CD-Rom*.

Fariñas Gutiérrez, Daysi: **Religión en las Antillas**. Editorial Academia. La Habana, 1995.

Febles Dueñas, J. y Alexis Rives Pantoja: “Exploración en la Cueva de los Cañones, cuenca del río Mayarí, provincia de Holguín.” *Carta Informativa*. Centro de Antropología, número 31, 19 de marzo, 2da. época, La Habana, 1985.

Febles Dueñas, J. y José Manuel Guarch: “Cueva de Santa Rita, Levisa 8, municipio Mayarí, provincia de Holguín.” *Carta Informativa*. Centro de Antropología, número 6, 2da. época, La Habana, 1 de octubre de 1985.

Feijóo, Samuel: **El son cubano: poesía general**. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1986.

Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo: **Historia General y Natural de las Indias, islas y tierras firmes de la Mar Océano**. Volumen I. Editorial Amador de los Ríos, Madrid, 1985.

Frazer, J.: **La rama dorada**. Fondo de Cultura Económica. México, 1944.

García Molina, José Antonio: **La herencia indígena en el barrio Los Zaldívar del municipio Fray Benito, provincia de Holguín.** (Inédito, 2004.)

García Molina, José Antonio; María Mercedes Garrido y Daysi Fariñas: **Huellas vivas del indocubano.** Editorial Lugus Libros Latinamerica, Toronto, Canadá, 1998.

Gates, Reginald Ruggles: “Studies in race crossing. The Indian remnants en Eastern Cuba.” Revista *Genetics*, número 27, pp. 65-96, 1954.

González, Cristina: **Reseña histórica del municipio Guantánamo. Período aborigen.** (Inédito)

Goodman, Walter: **Un artista en Cuba.** Editorial de Letras Cubanas, La Habana, 1986.

Guarch Delmonte, José Manuel: **El taíno de Cuba.** Editorial de Ciencias Sociales. La Habana, 1978.

-----: “Excavación en el sitio agroalfarero El Guafe, cercanías de Cabo Cruz, municipio de Niquero, provincia de Granma.” *Carta Informativa*. Centro de Antropología, número 51, 2da época, La Habana, 24 de julio de 1984.

-----: “Sitio arqueológico El Chorro de Maíta”. *Revista Cubana de Ciencias Sociales*, año 6, número 17. La Habana, mayo-agosto de 1988.

Guerra, Ramiro: **Historia de Cuba.** Tomo I. Imprenta Siglo XX. La Habana, 1921.

Guiteras, Pedro José: **Historia de la isla de Cuba.** Cultural S.A.. La Habana, 1927-1928.

Harrington, Mark R.: **Cuba antes de Colón.** Cultural S.A. La Habana, 1935.

Hanke, Lewis: **Los primeros experimentos sociales de América.** Separata de la *Revista Bimestre Cubana*, volumen LXV, La Habana, 1950.

Hernández Balaguer, Pablo: **El más antiguo documento de la música cubana y otros ensayos.** Editorial de Letras Cubanas, La Habana, 1986.

Hernández Cardellá, María Consuelo: **La herencia aborigen en la música cubana. Consideraciones y polémicas.** Trabajo de Diploma del Conservatorio Provincial de Música Amadeo Roldán, Ciudad de La Habana, 2000.

Inciarte, Rafael: “Sones y conguitas de Guantánamo, Santiago, Manzanillo y Yateras.” Revista *Signos*, número 26, Santa Clara, 1980.

Lapique Becali, Zoila: **Música colonial cubana**, tomo I. Editorial de Letras Cubanas, La Habana, 1979.

León, Argeliers: **Del canto y el tiempo.** Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1974.

-----: **Los cordoneros.** Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, 1964.

-----: **Música folklórica cubana.** Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí. La Habana, 1964.

Linares, María Teresa: **El sucu-sucu de Isla de Pinos.** Academia de Ciencias, Instituto de Etnología. La Habana, 1970.

-----: **Introducción a Cuba: la música popular.** Instituto del Libro. La Habana, 1970.-

López de Gómara, Francisco: **Historia General de las Indias.** Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1877.

Maciá de Casteleiro, María: **La música religiosa en Cuba.** La Habana, 1956.

Marrero, Leví: **Cuba: economía y sociedad.** Tomo I-V. Editorial Playor, S.A. Madrid, 1975.

Martínez Furé, Rogelio: **Diálogos imaginarios.** Editorial de Arte y Literatura. La Habana, 1979.

Metraux, Alfred: **Religión y magias indígenas en América del Sur.** Editorial Aguilar. Madrid, 1973.

Morales Patiño, Oswaldo y Roberto Pérez de Acevedo: “El período de transculturación indo-hispánica.” Separata de la *Revista de Arqueología*. La Habana, 1945.

Moscoso, Francisco: **Tribu y clases en el Caribe antiguo**. San Pedro de Macorís, República Dominicana, 1986.

Muguercia Muguercia, Alberto: “Teodora Ginés, ¿mito o realidad histórica?” *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, septiembre-diciembre de 1971.

Núñez Cabeza de Vaca, Álvar: **Naufragios de Álvar Núñez Cabeza de Vaca y relación de la jornada que hizo a la Florida con el Adelantado Pánfilo de Narváez**. Biblioteca de Autores Españoles, tomo XXII, Madrid, 1877.

Orovio, Helio: **Diccionario de la música cubana**. Editorial de Letras Cubanas. La Habana, 1992.

Orozco, Danilo: “El son: ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana.” En: **Musicología en Latinoamérica** (selección, prólogo y notas de Zoila Gómez). Editorial de Arte y Literatura, La Habana, 1984.

Ortiz Fernández, Fernando: **La africanía de la música folklórica de Cuba**. Editorial Universitaria, La Habana, 1965.

-----: **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983.

-----: **Historia de la arqueología indocubana**. Cultural S.A. La Habana, 1935.

-----: “Una cubana danza de los muertos”. *Revista Bohemia*, La Habana, 12 de febrero de 1950.

Paz, Benedicto y Ramón Rojas: **Los aborígenes de Bariay**. (Inédito.)

Pezuela, Jacobo de la: **Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la Isla de Cuba**. Imprenta del Banco Industrial. Madrid, 1866.

Pichardo, Esteban: **Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas**. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1976 (basado en la cuarta edición, 1875).

Pichardo Moya, Felipe: **Los indios de Cuba en sus tiempos históricos.** Imprenta Editorial Siglo XX. La Habana, 1945.

Rivero de la Calle, Manuel: “Supervivencias de descendientes de indoamericanos en la zona de Yateras, Oriente.” **Cuba Arqueológica.** Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 1978.

Rodríguez Ferrer, Miguel: **Naturaleza y civilización de la grandiosa Isla de Cuba.** Madrid, 1876.

Roig de Leuchsenring, Emilio: **La literatura costumbrista cubana de los siglos xviii y xix.** Tomo III. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, 1962.

Roseblatt, Ángel: **La población indígena y el mestizaje en América.** Volumewn I. Editorial Nova, Buenos Aires, 1954.

Rouse, Irving: **The Tainos.** Yale University Press-New Haven and London, 1992.

Sánchez de Fuentes, Eduardo: **Influencia de los ritmos africanos en nuestro Cancionero.** Imprenta El Siglo XX. La Habana, 1927.

-----: **Folklorismo.** La Habana, 1928.

-----: **La música aborígen de América.** Molina y Compañía. La Habana, 1938.

Sánchez Heredia, María Josefa y Ramón Gómez Blanco: “Las formas nengónicas: primera tipología de música montuna en la provincia de Guantánamo.” En: revista *Ecos*. Biblioteca Provincial de Guantánamo, año 3, número 1, enero-junio de 2000.

Santos, Caridad y Nieves Armas: **Danzas populares tradicionales cubanas.** Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2002.

Suárez, Ottón: **El día y la noche del taíno.** Editorial Gente Nueva. La Habana, 2001.

Torre, José María de la: **Lo que fuimos y lo que somos. La Habana antigua y moderna.** Habana, 1857.

Trincado Fontán, María Nelsa: “El aborigen y la formación de la nacionalidad cubana.” Revista *El Caribe arqueológico*, número 1 de 1996.

-----: **Introducción a la protohistoria de Cuba.** Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 1984.

Trincado Fontán, María Nelsa y Jorge Ulloa Hung: “Las comunidades meillacoides del litoral sudoriental de Cuba.” Revista *El Caribe arqueológico*, número 1, 1996.º

Urfé, Odilio: “Bosquejo histórico sobre el origen y desarrollo del complejo musical y coreográfico del son cubano.” Conferencia ofrecida durante el *Ciclo del son* en la Biblioteca Nacional José Martí, el 7 de noviembre de 1972.

Valcárcel Rojas, Roberto y otros: “Introducción a la arqueología del contacto indohispánico en la provincia de Holguín, Cuba.” Revista *El Caribe arqueológico* número 2, 1997, p. 64.

Valdés, Alicia y Juan M. Villar: “Nosotros y el bolero.” Revista *Clave*, abril-junio, 1989.

ENTREVISTAS A:

Sánchez Guerra, Mariano. Riíto Chupadores (Sierra Maestra), municipio Baire, Santiago de Cuba. 31 de marzo de 1995.

Sánchez Labrada, Manuel. Riíto Chupadores (Sierra Maestra), municipio Baire, Santiago de Cuba. 31 de marzo de 1995.