

Acervo africano principense ¿apología o entelequia?¹

African heritage in Puerto Príncipe, apology or entelechy?

Verónica Elvira FERNÁNDEZ DÍAZ

Universidad de las Artes y Centro de Estudios Nicolás Guillén

e-mail: vip72@nauta.cu

Recibido: 10 julio 2016

Aceptado: 4 octubre 2016

RESUMEN

El examen de las prácticas culturales y sus músicas —permanencia, difusión y transformación en el devenir histórico de una región— es terreno poco transitado por los estudios de la musicología camagüeyana. La presente investigación aborda las prácticas culturales de los descendientes de africanos y sus músicas para develar la heterogeneidad sociocultural que identificó a Puerto Príncipe entre 1800 y 1868.

Se emplearon, desde una visión científica integral, técnicas de investigación como la observación documental, el análisis de contenido, la triangulación de datos y el análisis comparativo. En la confrontación de testimonios de viajes, novelas y artículos periodísticos para caracterizar dichas prácticas culturales y sus músicas en la región, se precisa el rol de las culturas de origen africano mediante la explicación del proceso deculturativo experimentado por las comunidades africanas y sus descendientes criollos, a partir de ideales culturales propuestos por el patriciado criollo como cultura dominante. Se aporta así un conocimiento novedoso que parte de las evoluciones económicas sufridas en la región como fundamento de los procesos históricos, sociales, y su influencia en las prácticas culturales y sus músicas de la Cuba colonial y cómo las limitadas manifestaciones de las comunidades de origen africano se sintetizaron para originar una identidad cultural regional que expresa las tensiones y conflictividad de la totalidad social en estudio.

Palabras clave: Puerto Príncipe, siglo XIX, cabildos africanos, identidad cultural, instrumentos africanos, basunde

ABSTRACT

The exam of the cultural practices and their music –permanency, diffusion and transformation in the history of a region- in Camagüey, it is unfamiliar ground for musicology studies. This investigation studies different cultural practices of African descendants and its music, in order to show the sociocultural heterogeneity that, from 1800 to 1868, dominated in Port Prince.

Documents observation, contents analysis, triangulation of data and comparative analysis were used for integral scientific vision. To compare trips testimonies, novels and journalistic articles, in order to characterize this cultural practices and the music in the region, it is necessary to understand the role of the cultures of African origin, by means of the explanation of the decay process experienced in their cultures by the

¹ Excepcionalmente se decidió publicar este artículo completo, a pesar de superar el número de páginas aceptadas, para no comprometer su continuidad, debido a su intreressante temática. N. del C. Ed.

African communities and their descendants, and the cultural ideals that were proposed by the patricians, as dominant culture.

Keywords: Port Prince, XIX century, African town councils, cultural identity, African instruments, basunde.

INTRODUCCIÓN

En el rescate de los valores musicales patrimoniales de Puerto Príncipe se han llevado a cabo diversas labores exploratorias. Entre ellas, la recopilación de las fuentes existentes, el ordenamiento cronológico de los datos obtenidos, la confección de diccionarios, inventarios y catálogos de partituras musicales, y la publicación de artículos sobre compositores, obras y procesos musicales diversos ocurridos en la música local.

No obstante, en el proceso de ordenar, estudiar y catalogar las partituras presentes en instituciones culturales, las actas capitulares, publicaciones periódicas y muestras de instrumentos musicales del siglo XIX, se ha podido constatar la ausencia de estudios que propicien el esclarecimiento acerca de cuestiones como:

1. La manera en que el desarrollo cultural de Puerto Príncipe (1800-1868) — consecuencia de las peculiaridades económicas, políticas y sociales— condicionó el desarrollo de la música.
2. La forma en que aspectos esenciales de los procesos económicos, sociales y culturales ocurridos entre 1800 y 1868, mediaron en el fomento de determinadas prácticas culturales que se efectuaron en espacios sociales bien delimitados de la ciudad de Puerto Príncipe.
3. Las formas de participación de la sociedad principense en dichas prácticas culturales;
 - a) los diversos tipos de música que resultaron característicos en dichas prácticas;
 - b) las formas de creación, re-creación e interpretación de dichas músicas;
 - c) el rol desempeñado en dicho proceso por las culturas musicales africanas.
4. Las formas en que fueron legitimadas algunas de dichas prácticas, a partir de un importante mediador histórico cultural como lo fueron las fuentes documentales de la época.

Partiendo de las mencionadas carencias se considera pertinente determinar la relación que se establece entre las prácticas culturales que fueron inherentes a los grupos/comunidades/clases sociales que habitaron en Puerto Príncipe entre 1800 y 1868; las músicas que caracterizaron a dichas prácticas y los espacios sociales en que estas se realizaron.

De la inexistencia de un estudio que logre relacionar tales fenómenos con el devenir de la región cultural Puerto Príncipe se considera necesario precisar: ¿cómo refleja la *relación espacio social - prácticas culturales - músicas de tales prácticas* la identidad cultural de la sociedad de Puerto Príncipe en la etapa comprendida entre 1800 y 1868? En consecuencia, el comportamiento que define estos eventos en el entorno

sociocultural de la ciudad principense durante los primeros sesenta y ocho años de la centuria decimonónica, partiendo de los documentos vinculados con la época.

En el orden de los razonamientos expuestos se tiene el propósito de valorar la formación de la identidad criolla de los grupos/comunidades/clases sociales que habitan la ciudad de Puerto Príncipe en el período 1800-1868 a partir de las relaciones que se establecieron entre los espacios sociales, las prácticas culturales y las músicas que caracterizaron a dichas prácticas, con énfasis en las comunidades descendientes de africanos en la región.

En este sentido se asume el término prácticas culturales como parte de los estudios que se realizan acerca de la cultura desde diferentes ámbitos del conocimiento, tanto en Cuba como en América Latina y algunos países de Europa. Entre ellos, Michael de Certeau precisa el término prácticas culturales como:

[...] el conjunto más o menos coherente, más o menos fluido, de elementos cotidianos, concretos o ideológicos, a la vez dados por una tradición (la de una familia, la de un grupo social) y puestos al día mediante comportamientos que traducen en una visibilidad social fragmentos de esta distribución cultural, de la misma manera que la enunciación traduce en el habla fragmentos del discurso. Es 'práctica' lo que es decisivo para la identidad de un usuario o de un grupo, ya que esta identidad le permite ocupar su sitio en el tejido de relaciones sociales inscritas en el entorno (Certeau, Giard, y Mayol, 1996, pp. 7-8).

La definición de Certeau resulta de interés en tanto relaciona las prácticas culturales con los hábitos y costumbres del individuo o grupo social. Por lo cual, se consideran como depositarias de valores culturales. Este criterio comprende el conjunto de objetos materiales y/o espirituales producidos por individualidades o colectividades que al asumir sus proyectos de vida dentro del entorno específico en el cual se desarrollan, generan respuestas (actividades, productos y formas culturales).

De este modo se entiende que las prácticas culturales existen y se transforman a partir del grado de comunicación/interacción que se establece entre individuos y grupos sociales diferentes. Tales expresiones culturales, concebidas también como procesos de creación y participación debido al diverso origen sociocultural y roles económicos de las clases/comunidades/grupos que intervienen, expresan las tensiones y contradicciones sociales que se originan en la región estudiada

El término región se entiende aquí en relación a dos acepciones vinculadas entre sí. Una de ellas refiere a la delimitación geográfica y la otra al espacio sociocultural que

se erige en rectora del desarrollo económico, político y social de esa región natural. Es decir, el espacio construido para vivir en sociedad, la ciudad capital que identifica la región, en la cual tienen asiento la(s) clase(s) hegemónica(s) y las localidades o barrios donde se ubican los grupos subalternos. Es en estos espacios construidos donde se reproducen las prácticas culturales y músicas características que les son inherentes, e identifican culturalmente a la clase social que allí habita.

La definición de práctica cultural adoptada para este estudio requiere esclarecer el término identidad cultural. En este sentido, se entiende que los estudios sobre identidad cultural en nuestro país precisan, en su modelo teórico, que no existe "...una identidad permanente o estable como producto terminado de un proceso previo" (García y Baeza, 1996, pp. 14-15). Por ello, las músicas en las prácticas culturales principenses son analizadas como:

1. Expresiones que varían su comportamiento en relación con sus creadores, su ubicación en espacios sociales específicos, la mayor o menor movilidad del consumo y la difusión cultural.

A los efectos de este examen se trata de la música o cultura musical que portan y aportan los grupos sociales interactuantes de la ciudad principense, a partir de sus herencias y necesidades e intereses en un momento histórico determinado en tanto grupo, comunidad, o clase. Es decir, la información musical y formas de concebir la música (tipos de música y géneros), modos en que se percibe y disfruta la música (fiestas populares, veladas familiares, retretas) y la memoria musical (publicaciones periódicas, novelas, literatura de viajes, crónicas costumbristas y criterios difundidos sobre la música). En función de,

2. El equilibrio dinámico mediante el cual las prácticas culturales y sus músicas en la ciudad de Puerto Príncipe, entre 1800 y 1868 se adecuan, organizan, evolucionan y establecen sus rasgos propios y tensiones socioculturales en dependencia de peculiaridades de la región tales como: rasgos de su economía, discrepancias políticas, entorno sociocultural y el grado de deculturación² del descendiente de africanos (Zanetti, 2009).

Por su parte, el espacio social se entiende como hábitat (comunidades, plazas, instituciones, etc.), el lugar donde se asientan y coexisten diversos grupos/comunidades/clases sociales, desiguales en cuanto al capital económico que poseen, su distribución y herencia cultural que impulsa las diferencias sociales. Estas oposiciones sociales y de clases otorgan un orden, organizan y estructuran el espacio región, en el que se trazan a la vez, espacios socioculturales que responden a los intereses de uno y otro grupo, y en los que se producen intercambios culturales que

² Para esta investigación, se asume el término deculturación según el criterio de Manuel Moreno Fraginals cuando la define como "[...] el proceso mediante el cual, con fines de explotación económica, se procede a desarraigar la cultura de un grupo humano ... para utilizarlo como fuerza de trabajo barata, no calificada"

llegan a convertirse en una especie de propiedad, referente conocido y familiar; categoría de identidad cultural e identidades culturales.

Dentro del análisis de las prácticas culturales y las músicas que las caracterizan, el espacio social en el cual estas se desarrollan tiene un lugar distintivo pues responde a motivaciones, aspiraciones y conflictos de la clase social que las origina y promueve. En estos espacios sociales se producen significativas interacciones que funcionan como un mecanismo de conservación y transmisión, selección y renovación de una herencia cultural, de conocimientos, hábitos y costumbres; un registro/repertorio/archivo de tradición en lo que a música concierne y que posibilitan la visualización de la heterogeneidad sociocultural a que se ha hecho referencia. En tal sentido, se asienta en una respuesta de identidad músico cultural y se muestra como una estructura de significados que necesitan ser interpretados.

De esta manera, los espacios sociales en los cuales se desarrollan las prácticas culturales y las músicas que los caracterizan, sus expresiones y géneros conforman un importante aspecto de la memoria histórica de la región de Puerto Príncipe. Procesos que, a su vez, reflejan las tensiones/conflictos/negociaciones socioculturales del área estudiada en lo que a música concierne; una respuesta de identidad cultural/musical regional. Por ello, el análisis de las prácticas culturales y sus músicas no puede verse como una ciencia experimental, normativa o legislativa, sino como una ciencia interpretativa en busca de significaciones.

La selección del período a estudiar situado entre 1800 y 1868 se relaciona con la pluralidad de documentos existentes en archivos locales que conciernen a esta etapa, ya que a principios de la centuria decimonónica se introduce y desarrolla la imprenta en la región, y con ella se da comienzo e impulso a la memoria escrita registrada en diversos documentos. Estos se convierten en la columna vertebral para estudiar/analizar/caracterizar/valorar las prácticas culturales y sus músicas en Puerto Príncipe durante el período seleccionado.

Se trabajó con una *muestra* intencional determinada por el conocimiento previo en cuanto a cuáles de estos documentos aportan conocimientos sobre las prácticas culturales y sus músicas en la región entre 1800 y 1868. Esta muestra está integrada por un total de 68 documentos entre los que se encuentran exponentes de la literatura de viaje, novelas, prensa periódica y documentos de archivo.

Los testimonios de viajes del habanero Antonio Bachiller y Morales y el español Antonio Perpiñá se pueden catalogar, a partir de la mirada de quien lo escribe, como fuentes de información exógena. Esta se particulariza por ser una mirada sincrónica con el desarrollo de las prácticas culturales y músicas que relata, además de ser publicadas en la época. Por su parte, las novelas y publicaciones periódicas escritas por lugareños se consideran fuentes endógenas, ya que contrastan con la mirada del visitante foráneo.

Estas a su vez, se dividen en dos direcciones. Por una parte, los documentos que se articulan en sincronía con los hechos que relata: *Escenas cotidianas* (1838-1841) de

Gaspar Betancourt Cisneros (1950) publicadas en la prensa periódica; las novelas *Sab* y *Una feria de la Caridad en 183...*, ambas publicadas en 1841. Por otra, los documentos que se expresan a partir de la diacronía con los sucesos que refiere, a partir de recortes de periódicos posteriores al período de estudio y relatos de terceros. Es el caso de la recopilación de décimas y coplas vinculadas a prácticas culturales como coloquios, goces y sus músicas, entre otros documentos de archivo sobre los cabildos africanos como el manuscrito de José Varona Hernández (1898) conservado en el Archivo Histórico Provincial de Camagüey.

En atención a los métodos y técnicas de investigación se utilizan la triangulación de los datos obtenidos sobre las prácticas culturales y sus músicas, su interpretación y el análisis comparativo, que permite establecer analogías y diferencias entre las particularidades de los distintos fenómenos y procesos objeto de análisis. No obstante, puesto que las fuentes documentales constituyen una herramienta fundamental para caracterizar el objeto de estudio se opera, sobre todo, con el análisis documental.

En este sentido, se precisa el procedimiento de lectura activa o lectura *bottom up* que tiene como instrumentos principales la revisión y valoración de las fuentes documentales que se consideran primarias por sus valores patrimoniales; y la confección de guías de observación³. También, la construcción de nexos entre los diversos tipos de fuentes documentales y las dinámicas procesales de la información. Es decir, cómo y qué se expresa sobre la música en los documentos, si posteriormente se revela algún tipo de cambio e hipótesis sobre tales transformaciones en la mirada de quienes la escribieron.

Este estudio aporta elementos a tomar en consideración para abordar la cultura musical en una región particular como manifestación de su identidad cultural. Al mismo tiempo, es preciso considerar la significativa información que se devela partiendo de la confrontación entre testimonios de viajes, novelas, artículos periodísticos y otros documentos para caracterizar dichas prácticas culturales y sus músicas en la región. Además de la claridad en cuanto al rol que desempeñaron las culturas de origen africano mediante la explicación del proceso deculturativo experimentado por estas comunidades y sus descendientes criollos. Todo ello hace

³ Para las publicaciones seriadas se elaboraron planillas con la finalidad de relacionar los tipos de artículos, personas y criterios que aluden a la música en la prensa periódica. Estas planillas recogen aspectos tales como: datos generales de la publicación (nombre del periódico, número, año, fecha), enunciado o sección referida a la práctica musical que interesa, tipo de artículo periodístico, autor del mismo, descripción y/o transcripción del contenido. En las novelas y literatura de viajes, la guía de observación estuvo encaminada a extraer las referencias a las prácticas musicales, espacios sociales a que aluden, componentes étnicos, descripción de las manifestaciones y elementos organológicos a que refiere. Para los documentos de archivo la técnica de observación se dirigió a determinar las prácticas musicales que identificaran elementos de la cultura hispana y africana, a fin de poder establecer la combinación de ambas o la primacía de una sobre otra como elemento distintivo de identidad regional; danzas y elementos organológicos.

posible ubicar al actual territorio de Camagüey en el lugar que merece dentro de los más recientes estudios musicológicos que abordan el siglo XIX cubano.

DESARROLLO

El acervo africano en Puerto Príncipe. Siglo XIX

En el contexto histórico musical cubano se tiene como concepto probado la influencia de la población descendiente de africanos, ya procedente de África o de Haití, en la consolidación de los más genuinos géneros musicales. En el caso de Puerto Príncipe, la presencia de culturas africanas se puede verificar desde la fundación de la villa en el siglo XVI. Sin embargo, su influencia en las prácticas culturales y las músicas que la caracterizan en la región es perceptible, con mayor intensidad, a inicios del siglo XX con el incremento de braceros haitianos, jamaicanos y migraciones de descendientes de africanos pertenecientes a culturas yorubas provenientes del Occidente del país (Echemendía, 2010).

Aunque la región no se distinguió entre 1800 y 1868 por un número considerable de mano de obra cautiva y predominó el esclavo urbano, ello no impidió que esa población se agrupara en cabildos de nación con el fin de defender y preservar algunos elementos de su cultura ancestral. Por un documento conservado en el Archivo Histórico Provincial se conoce la existencia en el Puerto Príncipe decimonónico de cuatro cabildos africanos. Antes de adentrarse en su estudio y para una mayor comprensión de las características musicales que se deducen de este, es preciso detenerse en su autor José Varona Hernández (1898).

Las referencias que se poseen sobre la vida y obra de este autor hacen que se dificulte la veracidad y ubicación de las descripciones que realiza de estos cabildos dentro del período de estudio. No se puede determinar si fue un observador no participante de esas prácticas a finales del siglo XIX o aluden a una etapa anterior de la cual obtiene información por terceros, ya que el documento consultado no precisa una fecha exacta. Solo registra, con cierta certeza, que en Camagüey no se conservaban documentos anteriores a la emancipación de los esclavos (Varona, 1898). Ello confirma, de cierta forma, el grado de deculturación de esta población africana y sus descendientes, y a la vez, demuestra que no constituía un número considerable de individuos. Aunque indica que la población existente mantuvo oculta sus músicas y prácticas culturales hasta que pudieron manifestarlas libremente.

Los cabildos (Anexo 1) descritos en este documento se clasifican en:

- Cabildo congo: ubicado en la calle Rosario bajo la advocación de Santa Bárbara.
- Cabildo de congos luango: radicados en la calle San Lorenzo y conocidos también como Aduana de San Fernando.
- Cabildo mandinga: bajo la advocación de la Virgen de La Candelaria.
- Cabildo carabalí: bajo la gracia del Espíritu Santo.

De las características generales que se deducen de este informe y estudios posteriores relacionados con los cabildos se puede precisar que no eran numerosos y

tenían una integración multiétnica. El cabildo carabalí organizado desde 1777, por ejemplo, se caracterizó por su exiguo número de integrantes, razón por la cual se les permitió ingresar a otras etnias. Entre ellas, las denominadas viví, isuamba, ososo y ano (Barcia, 2008, p. 58).

Como resultado de una necesidad de asociación entre descendientes de africanos y no herramienta de deculturación colonial⁴ (Zanetti, 2009), entre estos grupos étnicos se produjeron constantes contradicciones que propiciaron, por una parte, la pérdida de elementos culturales homogéneos, y por otra, su síntesis con elementos de tradición hispana. Elementos que fueron transmitidos a las generaciones venideras.

Estos gremios, además, fueron favorecidos doblemente, ya que se les permitía realizar sus fiestas en la iglesia aun cuando tenían una casa de cabildo para ellas. De ahí que las funciones de cabildos africanos y cofradías católicas se mezclaran en el ejercicio de sus integrantes permitiendo la asimilación de elementos culturales/musicales hispanos, la mezcla de algunos elementos de sus culturas con aquellos y la pérdida gradual de las prácticas culturales y su música ancestral. No obstante, podría considerarse, también, que la asimilación de los elementos hispanos pudiera haber sido una forma de cimarronaje cultural, cuestión que parece bastante difícil de probar actualmente.

Las investigaciones regionales sobre la esclavitud (Álvarez, García y Cento, 2008) coinciden al afirmar que el descendiente de africanos en Puerto Príncipe no era meramente un esclavo en las haciendas ganaderas, sino un asistente para la recogida y pastoreo de los animales; la siembra y almacenamiento agrícola. Mientras en la ciudad desarrollaba diferentes quehaceres domésticos o desempeñaba un papel mucho más amplio en las labores sociales asumiendo, entre otros, los oficios de sastre, carpintero, albañil, alfarero y músico. El esclavo urbano no vivía en barracones, sino en la casa del amo o en barrios llamados «de orilla», junto a criollos y españoles pobres. Incluso, se reproducen en la región los nombres de muchos barrios españoles de este tipo como el denominado barrio de Triana y su plazoleta, centro de reunión y celebración del cabildo congo.

Aunque la presencia africana en España antes del descubrimiento y colonización de América es un hecho probado, se ha demostrado que los esclavos traídos a América procedían de otras regiones de África no relacionadas con las etnias africanas presentes en el sur de la península ibérica y que influyeron en su cultura musical (Lapique, 2008, p. 85). De ahí que, a pesar de la existencia de cierta “tolerancia” hacia los hijos de estos pueblos debido a una esclavitud patriarcal, el proceso deculturativo que vivió la población descendiente de africanos en Puerto Príncipe se comprueba a través de las relaciones desiguales que se establecen entre dos culturas impuestas en la región; una dominante —la española y por extensión europea— y otra dominada —

⁴ Manuel Moreno Friginals señala el cuidado con que se constituyeron las dotaciones de esclavos en zonas de Brasil y el Caribe, evitando que estas se integrara por grupos humanos procedentes de una misma etnia (idiomas o formas dialectales) y cultura (creencias religiosas) como una de las herramientas principales de deculturación.

la africana—, bajo el entorno particular del desarrollo económico, político y social de Puerto Príncipe.

Como consecuencia de esta relación desigual entre culturas musicales en diferentes grados de desarrollo, se produjo la absorción/asimilación de elementos culturales de élite entre las clases subalternas.

Los ciudadanos esclavos y/o libres descendientes de africanos que asumieron la música en Puerto Príncipe presentan como rasgos distintivos en la región el contar con el apoyo de la población criolla blanca, arraigada, no obstante, en la tradición hispana.

Por lo que la identificación del libre y esclavo con elementos culturales/musicales españoles —en general europeos— fue en aumento durante la centuria. La posesión de esos rasgos musicales europeos transferidos a las prácticas culturales y músicas de los descendientes de africanos estuvo motivada por:

- La ideología imperante entre la población criolla —mayor parte de la población principense del período— que consideraban la cultura europea como el ideal a alcanzar, precisamente, por el halo de prestigio de esa cultura, que era además, la cultura dominante del sistema colonial aun cuando ya sentían la necesidad de independencia de la metrópoli.
- Las ventajas, en todas las esferas de la vida social y cultural, que traía consigo la apropiación de esa cultura europea como forma de ingreso a la llamada modernidad.
- La necesidad de conocer las proyecciones artísticas de grupos/comunidades/clases que no poseen una cultura en común.

Un ejemplo claro se encuentra entre los integrantes del cabildo carabalí y el congo luango. Estos eran individuos libres, descendientes de africanos y/o criollos que gozaban de ciertas libertades y la gracia del criollo blanco. Por tanto, se identificaron e integraron a modelos de las prácticas culturales y músicas de ascendencia española y europea, re-creando algunos elementos de sus prácticas culturales y músicas ancestrales en cuanto a instrumentos, cantos y ceremonia ritual. En el caso de los congos y congo luango, no existen referencias a instrumentos de nación. Solo se consigna la participación de orquestas y bandas de música concertadas para acompañar las procesiones (Varona, 1898).

Este es un rasgo que contribuye a percibir tanto el grado de deculturación que sufrió esta población en la región, como el alcance que tuvo en ella la instrucción elemental. En este sentido, se puede precisar que algunos de los integrantes del cabildo congo, como Miguel Estrada sabía leer y escribir. Otros, como el congo Pedro Monteverde ya había soportado un proceso deculturativo en Portugal, lugar del cual procedía.

No obstante, se entiende que las prácticas culturales y las músicas que la caracterizan en la ciudad de Puerto Príncipe entre 1800 y 1868 fueron influidas por la acción de libres que aunque asumieron gran parte de la cultura musical hispana y europea, no

perdieron totalmente sus raíces culturales. De otro modo no se entenderían las observaciones que hace Gaspar Betancourt Cisneros sobre la interpretación de las orquestas principenses en la ejecución de contradanzas, vales y otras danzas en el salón de baile de 1838 a 1841. (Betancourt, 1950, p. 71)

El baile de reinado se da con motivo de una ceremonia pantomímica que tienen las diversas naciones africanas de elegir un rey todos los años, y celebrar la elección en ciertas casa que poseen en los suburbios de la ciudad, destinadas al efecto. La diversión dura tres días, que son los de Pascuas. Los instrumentos de baile son atabales, güiros, sambombos; y las danzas las mismas que se acostumbran en las ardientes playas de África. Jamás he ido a ver uno de estos bailes, sin haber experimentado una fuerte impresión patriótica: en ellos se desarrolla aquel sentimiento incoercible del corazón humano, por salvaje que sea, y por más humillado que esté, al recordar los cantares, las costumbres, las simpatías y la imagen de la Patria: «Che sempre vive, e non invenchia mai».

Entre los rasgos que caracterizan las prácticas culturales y músicas de los descendientes de africanos dentro de los cabildos se deduce, por el citado documento de José Varona Hernández que:

- Sus celebraciones rituales se mantuvieron solapadas y con rasgos homogéneos hasta 1895 aproximadamente.
- En ellas se conjugaban música y formatos instrumentales españoles con cantos, danzas e instrumentos de nación. Por ejemplo, las fiestas de reinado de los carabalíes se efectuaba en la Parroquial Mayor, actual Catedral, donde luego de algunas palabras del oficiante carabalí, retumbaban los clarinetes, tambores y el canto africano junto a un baile cuyos pasos lentos semejaban el rigodón. Por su parte, el cabildo congo efectuaba su procesión con música de marchas españolas; mientras los congos luango bailaban y entonaban sus cantos liados a orquestas de música criolla de la época donde estuvieron involucradas la Banda de Voluntarios y la orquesta de San Fernando.



Fig. 1 Marimba perteneciente al cabildo mandinga de Puerto Príncipe
Fuente: Museo Provincial Ignacio Agramonte

- Las procesiones y ceremonias de los cabildos africanos utilizaban instrumentos de los que apenas queda una muestra en el Museo Provincial (Fig. 1).

Las formas, materiales y maneras de ejecución de estos instrumentos se conocen, no obstante, a partir de la papelería de José Varona Hernández (1898), quien los describe de la siguiente manera:

- Instrumentos pertenecientes al cabildo carabalí: se componían de unos «tubos largos de treinta y seis pulgadas hechos de caña brava —en África se hacían de colmillos de elefante— con una muesca de tres pulgadas que remataban en nudo. La posición de las manos al ejecutar, era igual al de la flauta y en vez de los agujeros de ésta, tenía cuatro ranuras curvas. También, usaban dos tambores pequeños y uno parecido al redoblante, además de un tambor como maraca de güiro, con cintas y caracolillos pegados por fuera».
- Instrumentos pertenecientes al cabildo mandinga: empleaban «tres tamborcitos, güiros largos de jigüey (*sic*) forrados con una red en cuyos hilos estaban engarzada infinidad de cuentas de múltiples colores, una marimba que consistía en una tabla con un teclado de cañas y en cuyo centro se entretejía otra hebra de caña especial, muy tirante, que se tocaba con dos palillos, un pequeño tambor tam-tam y bongoes».

De las descripciones (Tabla 1) ofrecidas por Varona Hernández sobre los instrumentos de los cabildos principieños se derivan las siguientes observaciones:

- Quien informa sobre estos —a finales del siglo XIX—, no conoce sus verdaderos nombres y la descripción que hace de ellos se encuentra permeada, en algunos casos, por el conocimiento y comparación con instrumentos de procedencia europea que conoce.
- Entre los estudios organológicos realizados en Cuba —*Problemática organológica cubana* de Ana Victoria Casanova Oliva (1988), *Instrumentos de la música folclórico popular de Cuba* del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc) (1997), y “El legado africano en los instrumentos y conjuntos instrumentales de la música popular tradicional cubana” del Dr. C. Jesús Guanche (2011)— no se han encontrado instrumentos similares a los referidos por José Varona Hernández. Atendiendo a ello, se realizó una tabla donde se agrupan los instrumentos de los cabildos principieños según la forma de producción del sonido, en percutidos y de viento, y se comparan con instrumentos que la investigadora considera, de cierta manera, análogos a los recogidos por Ana Victoria Casanova (1988) y Jesús Guanche (2011).
- No se ha localizado información documental que certifique el paso de los instrumentos empleados en los cabildos africanos principieños, a las agrupaciones de música popular en la región. Ni dentro del período de estudio, ni en etapas siguientes.
- Se infiere que las ferias ganaderas y el movimiento trashumante asociado a ella fuera un medio propicio para la asimilación de instrumentos similares en agrupaciones musicales de finales de la centuria, las migraciones de otras regiones de la Isla y el arribo de inmigrantes haitianos a principios del siglo XX.

Tabla 1: Comparación de los instrumentos pertenecientes a los cabildos africanos principieños con estudios organológicos de Casanova y Guanche

Descripción de José Varona Hernández (1898)	Instrumento similar (Casanova, 1988)	Clasificación de Ana Victoria Casanova Oliva (1988).	Procedencia y usos actuales. (Guanche, 2011).
Tambor como maraca de güiro, con cintas y caracolillos pegados por fuera	Tamborine	Membranófono de golpe directo, de un solo parche y percutido con ambas manos.	Presenta forma y función semejante a los de la cultura <i>fon</i> y pasó a la región principieña, con probabilidad, a través de Haití por su uso actual en manifestaciones <i>gagá</i> o <i>rará</i> .
Güiros largos de <i>jigüey</i> forrados con una red en cuyos hilos estaban engarzados infinidad de cuentas de múltiples colores	Chekeré, güiro o <i>abwe</i>	Idiófono de uso ritual o laico, de golpe indirecto y utilizado como sonajero.	Se encuentra con formas y usos similares en diferentes zonas del África Occidental. Por la referencia de Jesús Guanche, al parecer es de poco uso en la actual provincia de Camagüey.
Tabla con un teclado de cañas en cuyo centro se entretejía otra hebra de caña especial, muy tirante, que se tocaba con dos palillos	Marimba.	Idiófono de golpe directo, ejecutado con dos palillos.	Según Jesús Guanche, en África se localizan instrumentos con forma y funciones similares pertenecientes a la cultura <i>bantú</i> . Hoy día, estos se utilizan en zonas rurales de Camagüey formando parte de los conjuntos de <i>son</i> .
Dos tambores pequeños y uno parecido al redoblante	Tambores <i>nagó</i>	Unimembranófonos de caja cilíndrica. En su ejecución se emplean manos y palos.	Tambor presente en la cultura <i>fon</i> cercana a Nigeria.

Tres tamborcitos; uno de ellos con pelos en el parche	Ídem	Ídem.	(sic)
Tubos largos de treinta y seis pulgadas hechos de caña brava, que en África se hacían de colmillos de elefante, con una muesca de tres pulgadas que remataban en nudo.		Aerófono.	Instrumento similar al basín de los pueblos africanos de cultura bantú y en criterio de Jesús Guanche se utiliza actualmente en Camagüey dentro de las expresiones musicales gagá o rará. Posiblemente de la prácticas culturales y sus músicas haitianas.

En el análisis de los instrumentos rituales principieños se evidencian algunas contradicciones. Estas inducen a pensar que el testimonio del principieño José Varona Hernández es referencia de terceros y no observación directa de dichas prácticas. Esto sitúa la caracterización que hace de los instrumentos musicales empleados por los descendientes de africanos en la región ante dos hipótesis posibles:

1. Los instrumentos musicales pertenecientes a los cabildos principieños desaparecieron del contexto musical de la región a finales del siglo XIX.
2. Los instrumentos musicales descritos por Varona Hernández se relacionan con los aportados por la cultura musical haitiana a finales del siglo XIX.

De ellos, se excluye el descrito como un “pequeño tambor tam-tam” por desatención a sus detalles. Este, además, no se corresponde con ninguna de las referencias brindadas en los textos de Casanova (1988) o Guanche (2011). No obstante, se presupone sea un membranófono de influencia asiática.

De acuerdo a estas consideraciones, se entiende que el estudio de los instrumentos musicales pertenecientes a los cabildos africanos principieños precisa otro tipo de estudio. Sobre todo, porque los documentos que aluden a las prácticas culturales y músicas de los descendientes de africanos, se consideran ambiguos, tanto por su contenido como por los datos que se poseen sobre su autor.

Las procesiones se convierten en la expresión religiosa donde se aprecia con mayor claridad el proceso deculturativo a que había llegado el descendiente de africanos en la región principieña. Las procesiones religiosas en el Puerto Príncipe de 1800 a 1868 se verificaron a través de las fuentes documentales tanto en la zona urbana, como en las rurales.

Durante la peregrinación, en la ciudad cabecera se entonaban cánticos, salves, himnos religiosos y letrillas a la Virgen; o se escenificaban danzas cantadas como

tarascas y mascaradas. Estas, aglutinaban a toda la población sin establecer distinciones entre blancos, negros, mulatos, indios y chinos, ya que, en ocasiones, se combinaban con ferias ganaderas y celebraciones del San Juan. Por tal motivo, ocupaban los mismos espacios de aquellos: calles y plazas frente a la iglesia, ocasión a la que se sumaban los descendientes de africanos con sus expresiones musicales.

En el acompañamiento de las procesiones se empleaban instrumentos como panderos y tamboriles, o las bandas regimentales y orquestas integradas por músicos de formación académica como San Fernando. En estas, la campana de iglesia adquiere una connotación musical que precisa ser examinada.

El proceso deculturativo alcanzado por la población descendiente de africanos en estas celebraciones se aprecia, por ejemplo, en las efectuadas por el cabildo mandinga⁵ bajo la advocación de Nuestra Señora de La Candelaria que realizaba sus celebraciones oficiales entre el 1º y 2 de febrero. El primer día iniciaban su fiesta usando lengua mandinga y cantos en los cuales se empleaba un pequeño tambor tam-tam. Al finalizar este rito ceremonioso, junto al canto, se tocaban otros tambores que acababan con un redoble a la señal del mandinga que oficiaba. Estos toques y cantos alternaban, a su vez, con salves provenientes del santoral católico, y para terminar se ejecutaban, cantaban y bailaban danzas de nación. El día 2 de febrero el cabildo realizaba su fiesta religiosa en la Iglesia Mayor durante la mañana y luego salía en procesión con la imagen de la Virgen por la barriada del Cristo.

El cabildo carabalí⁶, bajo la advocación del Espíritu Santo celebró su fiesta de reinado en la Parroquial Mayor con el concurso de instrumentos como clarinetes, tambores y el canto africano, junto a un baile cuyos pasos lentos semejaban el rigodón. Esta integración de música procedente de los cabildos africanos mezclada con géneros y formas musicales europeas es un rasgo adicional que contribuye a percibir el alcance que tuvo la educación en la población descendiente de africanos en la región.

El cabildo congo, bajo la advocación de Santa Bárbara, participaba en la Procesión del *Vía Crucis* efectuada durante la Semana Santa por los alrededores de la plaza de San Francisco, frente a la iglesia del mismo nombre. José Varona Hernández la describe como una procesión de carácter solemne donde tocaban indistintamente, la banda de Voluntarios y la orquesta San Fernando. Esta última era contratada para este fin. Al terminar la procesión se entonaba y bailaba, en la casa de cabildo, los cantos y danzas de nación.

⁵ El cabildo mandinga de Puerto Príncipe estuvo integrado sobre todo por mujeres, ya que se caracterizaban por ser arrogantes y muchos de sus integrantes masculinos se suicidaron para escapar de la esclavitud. Razón por la cual no sobrepasaba los 20 miembros.

⁶ El cabildo carabalí tuvo residencia en la calle San Luis Beltrán, casa conocida como de la Santísima Trinidad. Como se señaló anteriormente, este fue un cabildo multiétnico, por tanto, no tenía elementos culturales/musicales homogéneos y fue uno de los más antiguos de Puerto Príncipe.

Por su parte, los congos luango⁷ conocidos también como “Aduana de San Fernando” luego de la procesión, que se iniciaba en la casa de reinado ubicada en la calle San Lorenzo y terminaba en la Iglesia del Cristo bailaban y entonaban sus cantos liados a orquestas de música criolla y danzas de la época. Este cabildo, también participó en la procesión del Pilar efectuada en la barriada del Cristo cada 12 de octubre. En ella se realizó la procesión de Santiago a caballo, cuya efigie se paseaba por los alrededores acompañada por músicos pertenecientes al cabildo. Según testimonio de José Varona Hernández (1898), esta cofradía nunca realizó ceremonia ritual netamente africana.

Además de los cabildos y las procesiones asociadas o no a él, el descendiente de africanos tuvo otras formas de representación en el Puerto Príncipe decimonónico. Por documentos de archivo se conocen las coplas de goces y coloquios que aluden a la presencia de esta población, aunque se desconoce las músicas que los acompañaban.

Los goces y coloquios, por su contenido alegórico se ubican dentro de las manifestaciones de carácter religioso desarrolladas en espacios públicos y privados, aunque luego de 1868 adquirieron un carácter profano. Ambos son expresiones músico literarias heredadas del folclor andaluz y canario basadas en la décima, que en principio tuvieron un origen rural y luego pasaron a la zona urbana.

El coloquio (Anexo 1) se desarrolló en Puerto Príncipe en dos contextos socioculturales diferentes: el religioso, durante el período de estudio, y el profano luego de la Guerra de los Diez Años; formaba parte de un tipo de representación teatral.

Como festividad de naturaleza devota y repercusión social se realizaba desde el 20 de diciembre hasta el 6 de enero en casas particulares. En 1865, Jorge Juárez Cano confirmó la realización de uno de estos coloquios en la vivienda del señor Cubiñas, ubicada en la calle Mayor (Varona Hernández, 1898). A ella acudían, sobre todo, infantes que ofrecían flores y juguetes a la imagen que estaba en el retablo, mientras se recitaban poesías y cantaban canciones alusivas a la imagen. En estas festividades se verificó la presencia de niñas que luego fueron importantes intérpretes del piano y cantantes de la región. Entre ellas, Ángela Usatorres, Catalina Prats, Victoria y Carmen Pichardo.

Los goces⁸, por su parte, eran especie de loas, motetes, cuartetas o estribillos que se cantaban o recitaban con motivo de alguna festividad religiosa. En los documentos consultados dentro del período de estudio, no han quedado amplias referencias sobre

⁷ Este cabildo estaba constituido, en su mayoría, por libertos que habían servido en importantes viviendas de peninsulares. Por ello, muchos criollos blancos disfrutaban de la brillantez de sus procesiones y participaban de sus celebraciones aportando vestuarios y joyas.

⁸ En el mapa ubicado en anexos no se representan los goces por no existir información sobre su ubicación en las fuentes documentales estudiadas. Es posible que se interpretaran como parte de las procesiones o en las festividades de Altares de Cruz de mayo.

esta práctica cultural y tampoco sobre su música. Mucho menos, ejemplos partituroológicos ya que eran de transmisión oral.

A partir de 1870, los coloquios comenzaron a ponerse en el Teatro El Fénix como forma propia de representación teatral, una especie de teatrillo donde a manera de *recitativo* se establecía un diálogo entre dos personajes: uno del santoral católico — San Ramón— y el otro, un santo local y mestizo conocido como San Berenito.

De estas prácticas culturales solo se conservan los versos y referencias a sus asuntos fundamentales. En estos textos (Anexos 2 y 3), que aparecen sin fecha exacta en los documentos de archivo se aprecia:

- La dicotomía negro/blanco en la contraposición entre San Ramón y San Berenito.
- El empleo de una jerga que devela cierta influencia del descendiente de africano en la conjunción de fonemas /ng/ utilizadas en palabras como *afrijalonga*, *sandunga* y la mención de la danza *canandongga*.
- La representación de San Berenito como otredad. Un aspecto que refiere a lo popular, en el sentido en que Néstor García Canclini (1981) concibe el término y que constituye un ejemplo excepcional dentro de las prácticas culturales y músicas de carácter tradicional en la cultura musical principieña.

Al pasar al teatro, los coloquios desaparecen como práctica cultural en relación con la música y pierde su carácter devoto para convertirse en profano. Los goces, por su parte, pasaron a formar parte de un imaginario popular que pierde fuerzas a inicios del siglo XX ante las nuevas influencias culturales provenientes de la injerencia norteamericana.

También en los Altares de Cruz de mayo estuvo presente el descendiente de africanos, sobre todo en el efectuado desde finales del siglo XIX con la creación de las sociedades de color, donde recibió influencias de la música norteamericana, y en el baile, si bien se mantuvo el pasodoble como género de preferencia, se incorporó el fox trot y el two step. Luego, desapareció del entorno urbano y se localizó en zonas rurales aisladas. Tomó un nuevo matiz ritual a partir de la influencia de las nuevas migraciones de Oriente y la acción de braseros haitianos y jamaicanos. De igual manera, los cabildos africanos estuvieron presentes en las festividades del San Juan. Estos, mostraban sus bailes y cantos en barrios “de orilla” como la plazoleta de Triana, donde cohabitaban junto a españoles pobres. Estos espacios no se restringían a la población de ascendencia africana, pues a ella podían asistir otras clases sociales. De modo que actuaba como espacio de confluencia cultural que alternaba con el resto, sin entrar en contradicciones de clases o ideologías (Ivanov, 1991)⁹.

Entre las clases subalternas, el salón de baile fue también uno de sus espacios sociales más importantes. Las manifestaciones de música y baile, al igual que entre el

⁹El investigador ruso hace referencia a la inversión de valores sociales y de clase que se produce en las festividades navideñas y del carnaval europeo. Estas resultan de interés, por cuanto arrojan luz sobre la observación realizada.

patriciado criollo, se desarrollaron tanto en espacios *públicos* como en viviendas localizadas en los llamados “barrios de orilla” (Anexo 1). Entre los primeros destacan:

- **Casino Campestre:** comenzó a funcionar a partir de 1860 como otro espacio de feria en la ciudad. Este se creó con el objetivo de celebrar ferias agropecuarias, corridas de caballos y actividades festivas. A él acudía todo tipo de población, por lo que se prestó a mezclas y confrontación entre danzas acriolladas y de salón. La orquesta de baile más común en este fue la orquesta San Fernando (Fig. 2).
- **Teatro San José:** perteneció a la familia Fernández y se encontraba ubicado en la calle de igual nombre. En este teatro se cantaban y bailaban ¿lomerías?, cuadrillas, polcas, danzas, valeses y jotas aragonesas acompañadas al piano por el profesor Manuel Bello. Este teatro se hallaba cercano a los “barrios de orilla” y a él acudían algunos criollos, descendientes de africanos libres y sobre todo, españoles pobres radicados en Puerto Príncipe. De ahí que estos trasladaran a su nuevo entorno las danzas tradicionales de sus regiones culturales de origen.



Fig. 2 Anuncio de Orquesta San Fernando en Casino Campestre

Fuente: Periódico *El Fanal*, 1878.

El baile desarrollado por los descendientes de africanos se clasificó por Betancourt Cisneros como:

- **Antiguos:** referidos a las festividades de los cabildos africanos efectuadas, sobre todo, en espacios *públicos*. Junto a las danzas de nación se empleó una variación coreográfica del rigodón, unido a marchas españolas en sus procesiones.
- **Criollos:** denominados como velorito, changüí o rebumbio. Se desarrolló en espacios privados diversos.

El velorito fue considerado como uno de los bailes principieños más típicos. Se celebró lo mismo al morir un niño, que en la boda de una señorita o cumpleaños de alguien, acompañado por instrumentos como el arpa, la guitarra o el tiple, y el zapateo como danza común. Además de otras derivaciones conocidas como cuero, gavián y sarandico.

El changüí y el rebumbio, por su parte, incluían algunas danzas de origen europeo como la contradanza española y el vals. El changüí, en particular, refiere a una festividad y no a un género de música y baile.

En las referencias organológicas de estas manifestaciones de música y danza destaca la mención de atabales, güiros y sambombos. Los atabales y sambombos, o zambomba se incluyen en la familia de los instrumentos membranófonos. Todo parece

indicar, que los atabales de los descendientes de africanos principenses son el similar del tambor. Aunque según Esteban Pichardo, con esta voz se denominó también en Puerto Príncipe a la “tumba”, a cuya descripción agrega: “...reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores y otros instrumentos” (Pichardo, 1985, p. 570) conocida además, por la voz conga de tango.

Gloria Antolitia (1984), asume que los atabales son instrumentos empleados en Cuba desde su colonización y que formaron parte de las prácticas culturales y la música española como consecuencia de la presencia musulmana en aquellas tierras. Estos tenían diferentes funciones, podían utilizarse para invocar a los dioses guerreros, o como símbolo de autoridad. Pero en esencia era un instrumento de señales, pues en Europa Occidental, el atabal era empleado con fines militares para dar ciertas órdenes: echar bandos, dar arma, volver las caras, adelantar, etc.

El sambombo o zambomba, al igual que el atabal, no aparece descrito en *Problemática organológica cubana* de Ana Victoria Casanova (1988), por lo que se asume el criterio de Gloria Antolitia sobre su descripción y función. Para Antolitia (1984, p. 56), el sambombo o zambomba “...es un instrumento muy popular, tanto en España como en otros países europeos, pero es en realidad un instrumento congo” que certifica la presencia africana en España antes de la conquista de América. Posiblemente fuera un membranófono de golpe directo ejecutado con la palma de las manos o palillos.

Con el paso del tiempo y la conciencia de nacionalidad arraigada en el pueblo a partir de sus componentes étnicos, las manifestaciones de la cultura musical africana se reconstruyeron y reforzaron en la región. En este sentido se considera que la tradición vino a cumplir su rol dentro de las expresiones de la música popular en Camagüey.

La tradición se concibe como un proceso creador y dinámico que contiene valores identitarios, opera y forma parte de la psicología social, se relaciona e interactúa con la ideología imperante dentro de la comunidad humana que la desarrolla, difunde y conserva por varias generaciones. Identifica, también, a una región cultural. En el criterio de Zofía Lissa:

Cada período realiza nuevamente una selección de las reservas culturales del pasado halladas a su llegada y solo lo que él ha seleccionado deviene para él la tradición.

...Sobre la selección deciden en cada ocasión dos fuerzas: por una parte, la dinámica de las transformaciones que tienen lugar en el momento motiva la selección de unas tradiciones y el desechamiento de otras; y, por otra, los rasgos propios de esas tradiciones les permiten —o no les permiten— hacer juego con el estrato cultural actual recién surgido. Esos factores deciden también sobre el modo

de funcionamiento de las tradiciones escogidas en el nuevo estrato cultural, así como sobre el mecanismo de su cooperación con otros elementos de este. Sobre la asunción de la tradición deciden también la fuerza y permanencia de ésta en las anteriores fases de la historia. (Lissa, 1986, p. 223)

Un ejemplo de esto se encuentra, en mi opinión, en la danza conocida como “Basunde” recreada y recontextualizada por el Ballet Folclórico de Camagüey bajo la dirección de Reynaldo Echemendía Estrada. La danza se encuentra dentro de un espectáculo llamado Kimbámbula, ganadora del premio de coreografía e interpretación en el VII Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos celebrado en La Habana en el año 2002.

El espectáculo recrea la procesión del cabildo congo decimonónico, por ello, comienza con el desfile de fieles que llevan la imagen de la Virgen vestida como Santa Bárbara por sus colores rojo y blanco, mientras ejecutan instrumentos musicales y cantan el Ave María. En el aspecto musical, el acompañamiento instrumental de la procesión está conformado por una base rítmica a cargo de la caja y el bombo. Estos establecen un patrón rítmico constante y uniforme que fija la marcha (Fig. 3).

The image shows a musical score for a procession. It consists of ten staves. The top two staves are for Trumpet in Bb, the third for Trombone, the fourth for Caja (snare drum), the fifth for Bombo (bass drum), the sixth for Coro (choir), the seventh and eighth for Tpt. (trumpets), the ninth for Tbn. (trombone), the tenth for another Caja, and the eleventh for another Coro. The music is in 2/4 time and B-flat major. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure shows the instruments entering with a melody. The second measure shows the instruments continuing the melody with some variations in rhythm and dynamics.

Fig. 3 Mezcla de elementos africanos e hispanos en la procesión que inicia a la danza Basunde
Fuente: Transcripción de Verónica Fernández a partir de grabación audiovisual donada por Reinaldo Echemendía, director del Ballet Folclórico de Camagüey.

Sobre esta guía métrica, las trompetas y el trombón realizan una melodía al unísono a la que se une luego el coro de fieles. Como puede apreciarse, el conjunto instrumental utilizado como acompañamiento comprende las familias de instrumentos más importantes de la banda de música: membranófonos (percusión) y aerófonos, en particular, de viento metal. Un elemento que, como se dijo antes, es expresión y muestra de la síntesis cultural existente entre los descendientes de África y los hispanos, o criollos principieños, amén del grado de deculturación en que se encontraran los primeros.

La melodía que acompaña a la procesión presenta características muy simples, se desarrolla de forma secuencial, por grados conjuntos, algunos saltos de 3era., 4ta. y un pequeño trabajo armónico al final de la frase, en que las voces se dividen para hacer una cadencia auténtica perfecta. Resulta interesante el hecho de que voces e instrumentos no siempre suenan a la vez, sino que actúan a manera de un canto

antifonal en que una vez que exponen los instrumentos, la melodía se repite idéntica ejecutada por el coro. Esta melodía, además, no pierde su carácter marcial y utiliza texto en español. Este texto, incluso, parece extraído de algún pasaje de la biblia o del oficio litúrgico de la misa. El mismo reza: Dios te salve María/llena eres de gracia/el señor es contigo/eres tú madre de Dios.

Al comenzar el baile conocido como “Basunde” se establece un diálogo entre el cantante principal y la reina del cabildo. Este diálogo se desarrolla empleando la lengua conga y es una especie de permiso para realizar el baile. El canto comienza con las interjecciones ah, eh en un registro medio-agudo y de allí bajan a uno más grave por intervalos disjuntos. Esta sección introductoria se realiza a capella y el coro responde empleando algunos vocablos en español estableciendo un canto antifonal.

En el acompañamiento instrumental intervienen tres tumbadoras y el cencerro o campana como percutiente de hierro. En el plano vocal se mantiene la alternancia solo-coro donde se repite de manera reiterada el término “Kimbámbula” que da nombre al espectáculo.

En el segundo momento de la danza se realiza la coronación de la reina del cabildo apoyados por los instrumentos musicales y voces que realizan una improvisación hasta caer en la segunda parte de la coreografía donde predominan los movimientos fuertes hacia abajo con ambas manos, circular de hombros y desplazamientos coreográficos en forma de cruz. El acompañamiento instrumental se vuelve más marcado y agitado que en la sección anterior.

Hoy, el imaginario popular perpetuó, a través de tarjas, los lugares conservados por la tradición popular y en los cuales se efectuaron estas prácticas culturales de los descendientes de africanos. Entre ellos, la ubicada en la calle Rosario No. 213, lugar de donde partía esta procesión del cabildo congo, y donde se puede leer: “Aquí existió un cabildo africano de nación congos finos en el siglo XIX”. La tarja fue colocada en saludo al 470 aniversario de la fundación de la villa de Santa María del Puerto del Príncipe, en 1984.

Otra tarja se encuentra ubicada en la cercana Plazoleta de Triana donde, según la tradición, terminaba la procesión y se coronaba la Reina del cabildo para dar lugar a la fiesta. Por ello, en la tarja se consigna que en ese lugar: “A finales del siglo XIX y principios del XX se celebraban fiestas populares y tradicionales”.

No obstante, es interesante cómo mientras los espacios de representación del cabildo congo han sido registrados en la ciudad, en un documento del siglo XIX como el mencionado trabajo de José Varona Hernández solo se alude a la ausencia de instrumentos musicales de nación en las ceremonias de los congos y el uso en su lugar, de instrumentos procedentes de las bandas regimentales de música o la orquesta San Fernando. Asimismo, la información que ofrece sobre este cabildo es muy parca con respecto a la de los cabildos mandingas y carabalí, cuando en realidad ninguno de estos trascendió al contexto de la cultura musical local del siglo XX.

En este sentido, se sostienen como posibles hipótesis que:

- Las culturas musicales africanas en Camagüey se reformaron en el siglo xx con el arribo de migraciones procedentes del Occidente de la isla (yorubas) y de otras regiones del Caribe (Vodú haitiano).
- Con el triunfo de la revolución y el apoyo que se brinda para el rescate de tradiciones y fiestas populares, reaparece el cabildo congo principesco y su ceremonia, recreada a partir de la memoria cultural de algunos portadores o descendientes de tercera y cuarta generación.

Ello ha traído como consecuencia, que agrupaciones músico danzarias de la región como la compañía de la Universidad camagüeyana Maraguán y el Ballet Folclórico de Camagüey interpreten la danza “Basunde” de maneras diferentes. Maraguán, por ejemplo recrea su coreografía a partir de informantes como Erasmo Ramírez y Ramón Ramírez, que aprendieron los toques y pasos a través de los congos luangos según manifestó Rafael García Grassa en entrevista conferida a la investigadora Peggy Vejerano en el año 2012. En los cantos aprendidos de los congos luangos reproducidos en la coreografía de Maraguán, hay mayor presencia del español en los textos, aspecto que lo diferencia de los cantos presentes en el “Basunde” interpretado por el Conjunto Folclórico.

El paso del tiempo y el deceso de sus actores fundamentales, dificulta el poder determinar con precisión cuál de los cantos, toques y bailes es más cercano al “Basunde” original de los congos principescos. Apología o entelequia: elogio, defensa, justificación, invención o ficción, la danza “Basunde” es hoy referente obligado para el visitante foráneo y orgullo del camagüeyano que transita por sus calles ancestrales y celebra los 500 años de una villa que es, en muchos sentidos, patrimonio de la humanidad.

Los aspectos analizados en este estudio confirman que el contacto cultural/musical producido entre la cultura española y la africana promovió, amén de un grado de deculturación diferente al de otras regiones de la Isla, dos vertientes de relación en los diferentes espacios sociales de la ciudad:

- Coexistencia plural de músicas: en tanto se establece cierta tolerancia entre espacios de representación para la música de las clases hegemónicas —en retretas, teatros, viviendas patricias o sociedades de instrucción y recreo— y de las clases subalternas —calles, plazas, parques naturales o viviendas en “barrios de orilla”—.
- Transferencia de rasgos musicales discretos: a través de la incorporación de instrumentos musicales, agrupaciones, rasgos melódicos, genéricos o coreográficos en espacios de concentración y representación musical de los descendientes de africanos. Este traspaso de componentes musicales se fue apoderando, poco a poco, de otros espacios populares: la calle del San Juan y la vivienda del salón de baile. Traslado que fue posible, en la medida que los criollos descendientes de africanos aceptaron e incorporaron la música de tradición hispana y europea en general, dando lugar a nuevas síntesis

musicales. Más evidentes en la música criolla que se consolidó a finales del siglo XIX y principios del XX.

En esta segunda vertiente de contacto se produce la asimilación y síntesis de elementos culturales/musicales que fijan los rasgos identitarios de la región en cuanto a las prácticas culturales y las músicas que la caracterizan.

Por estas razones, se considera que la música dentro de las prácticas culturales de Puerto Príncipe entre 1800 y 1868, en manos de un sector poblacional mayoritariamente criollo es el resultado de la acumulación y asimilación de costumbres y conocimientos sobre la música europea en general, e hispana en lo particular. Herencia que, después de un proceso de selección, los lugareños supieron adecuar a su contexto histórico social, donde tomó fisonomías particulares de acuerdo a la clase social que las desarrolló y los espacios en las que tuvieron efecto.

En estas prácticas culturales y las músicas que la caracterizan, el legado de los descendientes de africanos se registra a partir de su deculturación/asimilación/identificación con esas expresiones y manifestaciones musicales europeas. Sin embargo, al adoptar aquellos elementos musicales de hispanidad, no se deja de reconocer su papel en las prácticas musicales de la región, ya como hacedores o intérpretes/traductores de esa música. Sobre todo, en la síntesis de elementos culturales que caracterizan su devenir en los años posteriores al período de estudio y en su relación con otras regiones de la Isla que desarrollaron prácticas culturales similares entre 1800 y 1868.

En el proceso de investigación se confirmó que los descendientes de africanos y mulatos libres se convierten en el (los) sujeto(s) histórico(s) con mayor movilidad en los diferentes espacios sociales estudiados e interacción sociocultural debido a su doble condición de portador de su propia cultura y traductor/intérprete de otra cultura musical: hispana/europea. Este sector social fue el que con mayor énfasis intervino en el proceso de creación/participación/preservación/difusión de las diversas prácticas culturales y sus músicas en la región.

CONCLUSIONES

Entre 1800 y 1868 la ciudad principense, eje del desarrollo económico y político del territorio geográfico que ocupa hoy la provincia de Camagüey, tuvo características típicas dentro del acontecer cultural de la Isla colonial, ya que empleó el gentilicio principense o lugareño para significarse con un sentido de pertenencia en una categoría más amplia: la de criollo. Fue una región con población esclava minoritaria (la mayor parte de ella en la zona urbana) que no alcanzó el grado intensivo de la plantación occidental y donde el esclavo tuvo cierto acceso a la educación; por lo que en ella se generó un proceso de deculturación diferente debido a una esclavitud patriarcal.

A diferencia de otras regiones de la Isla como La Habana, Matanzas, Trinidad y Santiago de Cuba que tuvieron una fuerte presencia africana en sus prácticas

culturales y músicas asociadas. La población descendiente de africanos en Puerto Príncipe no tuvo representatividad con elementos propios de su cultura musical ancestral en los espacios sociales donde se desarrolló. El grado de deculturación de los descendientes criollos de africanos les obligó a recrear y reformar sus prácticas culturales y las músicas que la acompañaban en relación con sus necesidades, y el contexto económico, político y sociocultural de la zona predominando en sus prácticas culturales la música europea. La asimilación de elementos de la cultura hispánica pudo haber influido en el rápido proceso deculturativo de los descendientes de africanos, no obstante se debe considerar también que esta asumió como estrategia de supervivencia un tipo de cimarronaje cultural que precisa un estudio particularizado.

Puerto Príncipe fue una región con capital criollo obtenido a partir de la ganadería, gracias a lo cual emprende proyectos de modernización en la ciudad y la construcción de espacios culturales diversos. Una región en la cual la élite criolla tomó parte activa en las decisiones locales y experimentó la posibilidad de desarrollarse como clase autónoma, aunque la presencia cultural hispana estaba bien representada e influyó en las prácticas culturales y músicas que la identifican. La región en que se aprecia un pensamiento cubano desde principios de la centuria y en la que nacen las ideas primigenias de independencia que influyeron en las manifestaciones de su música. La primera en dar pasos importantes para liberar a sus esclavos antes de 1868.

El período 1800-1868 se califica como una etapa preparatoria, ilustrativa y distintiva dentro del desarrollo de la música en las prácticas culturales de la región. Preparatoria por cuanto, en ese lapso de tiempo se edifican instituciones que sientan las bases para la educación musical en su sentido más amplio. Las que son organizadas a partir de una red de dependencias que le tributaron y contribuyeron a la creación, difusión y promoción de las prácticas culturales y sus músicas tanto europea como local. Ilustrativa en lo referente a los archivos actuales de la región, donde se conservan muestras documentales que evidencian la incursión temprana de patricios como Gaspar Betancourt Cisneros en la crítica musical, y ejemplares partituroológicos que ilustran diversas etapas relacionados con la cancionística en Cuba. En particular, antecedentes tempranos de la trova cubana y la canción patriótica. Distintiva en lo referido al grado de deculturación sufrido por la población descendiente de africanos; las transformaciones de la contradanza española en criolla a través de variantes regionales del zapateo; la proliferación de himnos, danzas y canciones de tema patriótico y el papel de la mujer como compositora de música militar en fecha tan temprana como 1838.

El contexto sociocultural de Puerto Príncipe entre 1800 y 1868 devela una ciudad heterogénea donde se aprecian las relaciones y conflictos entre grupos, comunidades y clases sociales opuestas. Esta ciudad heterogénea se refleja, también, en la relación entre espacio social, prácticas culturales y músicas de tales prácticas resultando uno de sus rasgos más notables de identidad cultural en la etapa comprendida entre 1800 y 1868. En este sentido debe puntualizarse que la vivienda funcionó como un espacio *privado* y *público* a la vez. En tanto espacio *privado* poseyó doble condición social, ya

que podía pertenecer a clases de élite o subalterna. La condición de espacio *público* se observa, únicamente, durante la feria ganadera.

En la vivienda, sea cual fuera su ubicación social se fomenta, en primer orden, la misma práctica cultural —la de baile—, con sus músicas características —orquestas integradas por descendientes de africanos libres en la ejecución de instrumentos y danzas europeas— en correspondencia con la clase que la promueve. En los espacios *públicos* de la ciudad principense se producen mayores interacciones entre clases sociales de élite y subalterna. En estos, a la vez, se combinan diferentes tipos de música y géneros musicales.

En el cotejo entre espacios sociales *públicos* y *privados* se aprecia que los espacios *privados* pueden, en determinado momento, convertirse en *públicos* —sobre todo en lo referido a los bailes desarrollados durante la feria—. De igual manera, los espacios *públicos* pueden contener otros espacios *privados* en función de él —se refiere en particular al San Juan y la feria que tiene lugar en plazas y calles donde acogen expresiones de baile desarrollados, también, en viviendas pertenecientes a una u otra clase social. La mayor cantidad de referencias a prácticas culturales y sus músicas corresponde a espacios *privados* de élite, aunque el número de estas prácticas culturales y músicas es menor a la que tuvo lugar en espacios subalternos. En las áreas rurales de Puerto Príncipe no se encuentran delimitaciones precisas entre las prácticas culturales y músicas desarrolladas en espacios *privados* y *públicos*.

Las interacciones entre un espacio social y otro se producen, en la ciudad principense entre clases sociales: a partir de la presencia del patriciado criollo en prácticas culturales de las clases subalternas —celebraciones de cabildos y San Juan—; o la participación de los descendientes de africanos en actividades religiosas que se desarrollan en espacios que representan una arista del poder colonial: la iglesia. También se hace visible entre sujetos actuantes: a través del traspaso, por ejemplo, de las clases subalternas que operan en espacios de élite —descendientes de africanos que forman parte de las agrupaciones musicales presentes en prácticas musicales desarrolladas dentro de la iglesia, viviendas patricias y Sociedades de instrucción y recreo—.

La movilidad de los descendientes de africanos y mulatos libres con acceso protagónico prácticamente en todos los espacios, ya sean *privados* o *públicos* y los roles que ellos cumplen en relación con la música, se devela claramente en las fuentes documentales conservadas. Por ello, a estos individuos se les considera como un sujeto histórico que tiene acceso a todos los espacios. Un sujeto de la cultura que opera como apropiador/traductor de una práctica cultural, de un espacio a otro.

Entre los diversos grupos, comunidades humanas y clases sociales que habitaron la región principense en la etapa 1800-1868 se pudo comprobar la existencia de un proceso comunicativo y una respuesta de identidad que se encuentran en dependencia del contexto sociocultural en que se desarrollaron. Por las fuentes documentales se puede afirmar que la memoria histórico musical que atesoran dichas fuentes muestran que las prácticas culturales y músicas desarrolladas en los

diferentes espacios sociales de la ciudad principieña están relacionadas con la tradición hispana. Los elementos de tradición, y sus diversas formas de expresión representan la esencia de dicha herencia y su identidad regional. Una identidad que se significa, en estas expresiones en particular, por el predominio de la identificación frente a la diferenciación cultural/musical en el proceso de comunicación que se establece entre lo que se ha denominado como otro significativo (descendientes de africanos) y el sujeto de la cultura (patriciado criollo). Además, en las expresiones tradicionales a que se refieren estas fuentes, la participación del descendiente de africanos es prácticamente nula, y la única descripción de sus prácticas rituales e instrumentos musicales, es imprecisa.

En los espacios sociales de las clases hegemónicas, el descendiente de africanos aparece representado bajo el principio de identificación cultural, al asumir, como instrumentista y en ocasiones como creador, tanto el repertorio como las técnicas interpretativas y métodos de enseñanza europeo.

Las prácticas culturales y sus músicas heredadas de España, así como las europeas y las reducidas expresiones de los descendientes de africanos se integraron en la región principieña, para dar lugar a una cultura musical *sui generis*. Una cultura musical que sufrió transformaciones en el devenir de la centuria: evolucionan, se modifican o desaparecen ante nuevas condicionantes históricas, económicas y sociales posteriores a 1868.

Las prácticas culturales de los descendientes de africanos en Camagüey tienen aún muchas aristas que precisan un examen más exhaustivo. Por ejemplo, a través de estudios de casos y familias enmarcadas dentro del período estudiado; el papel de las sociedades de color y las manifestaciones musicales a ellas asociadas a partir del último tercio del siglo XIX; las oleadas de braceros procedentes del occidente del país con su cultura yoruba, jamaicanos y haitianos a principios del siglo XX y su influjo en el desarrollo de la vida musical de la región con otros referentes culturales y músicas que incidieron en el estilo característico de expresiones musicales presentes en la rumba asumida por la agrupación Rumbatá, la conga en las manifestaciones del actual carnaval, o las maneras distintivas de expresión religiosa y profana en agrupaciones descendientes de haitianos en la región como Caidije, Bonito Patuá y la emblemática Desandann.

REFERENCIAS

- Álvarez Álvarez, L., García Yero, O. y Cento Gómez, E. (2008). Una mirada la esclavitud en Puerto Príncipe: el Padrón de esclavos de 1855. En Colectivo de autores, *Cuadernos de Historia principieña 7*. Camagüey: Ed. Ácana.
- Antolitia, G. (1984). *Cuba: dos siglos de música*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Barcia Zequirira, M. C. (2008). Puerto Príncipe en el siglo XVIII: ¿cabildos africanos o cofradías católicas? En *Cuadernos de Historia principieña 7*. Camagüey: Editorial Ácana.
- Betancourt Cisneros, G. (1950). Escenas Cotidianas. En *Colección Clásicos Cubanos I*. La Habana: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura.

- Casanova Oliva, A. V. (1988). *Problemática organológica cubana* (Premio de musicología). La Habana: Casa de las Américas.
- Certeau, M. d., Giard, L. y Mayol, P. (1996). *La invención de lo cotidiano* (Vol. 2). México: Universidad Iberoamericana.
- Echemendía Estrada, R. (2010). *La música yoruba en Camagüey*. Camagüey: Centro de Estudios "Nicolás Guillén".
- Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC). (1997). *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas*. La Habana: Ed. Ciencias Sociales.
- García Alonso, M. y Baeza Martín, C. (1996). *Modelo teórico para la identidad cultural*. La Habana: Centro de Investigación y desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- García Canclini, N. (1981). *Las culturas populares en el capitalismo* (Premio de Ensayo). La Habana: Casa de las Américas.
- Guanche Pérez, J. (diciembre de 2011). El legado africano en los instrumentos y conjuntos instrumentales de la música popular tradicional cubana. En: *XXVI Coloquio sobre estudios de la prácticas culturales y sus músicas cubana*. Sancti Spíritus: UNEAC.
- Ivanov, V. V. (enero-junio de 1991). Contribución a la teoría semiótica del carnaval como inversión de oposiciones binarias. *Revista Criterios*, (29), 35-58.
- Lapique Becali, Z. (2008). *Cuba colonial. Música, compositores e intérpretes (1570-1902)*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.
- Lissa, Z. (enero-diciembre de 1986). Prolegómenos a una teoría de la tradición en la música (Traducido del polaco por Desiderio Navarro). *Revista Criterios*. (13-20), s.p.
- Pichardo, E. (1985). *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Varona Hernández, J. (1898). Cabildos africanos en Camagüey. Fondo Jorge Juárez Cano. Camagüey, Carpeta 122, folio 1 al 232: AHPC.
- Zanetti Lecuona, O. (Selección y prólogo). (2009). *Órbita de Manuel Moreno Fraginals*. La Habana: Ediciones UNIÓN.

Anexo 2. “Coloquio entre San Ramón y San Berenito”

San Ramón:

*No hay negro que en mi opinión
no merezca un calabozo,
pues negro y fascineroso
una misma cosa son.
Y qué negro no es ladrón
y salteador de camino;
es medida que convino
arrestar a Berenito,
porque este “santo” negrito
debe estar en su destino.*

San Berenito:

*Y a tí, Ramón, mal compañero
hay que encausarte, y me fundo,
pues has venido a este mundo
por extraviado sendero.
El hecho fue verdadero,
aunque “santo” muy famoso
en los partos milagroso,
que deja el camino real,
en el concepto legal,
se tiene por sospechoso.*

Anexo 3 “Goces a San Berenito”

*A San Juan de los Macarrones,
tu divino compañero,
le robaron el dinero
dos vagos sinvergonzones.
Te llamó en sus oraciones
y lo salvaste, negrito.
Nunca, pues, nos abandones
glorioso San Berenito.*

*La beata Ma Rosalía
que en la fuácata se hallaba
y que con fe te rezaba,
se murió de pulmonía.
Y a sus sobrinos decía
que estaba del santo ahíto.
Nunca, pues, nos abandones,
glorioso San Berenito.*

*Del ingenio Carabata
trajeron a Luis Rolando,
que tranquilo, trabajando
se descompuso una pata.
Después, por poco se mata,
de otro golpe el pobrecito.
Nunca, pues, nos abandones,
glorioso San Berenito.*

*La pobre Juana la conga
se cayó de una escalera
rompiéndose la cadera
y por poco se afrijalonga.
Se bailó la canandonga
con sandunga y despacito.
Nunca, pues, nos abandones,
glorioso San Berenito.*