



# ACTAS del Folklore

*boletín mensual del*

**CENTRO DE ESTUDIOS DEL FOLKLORE del TNC**

*Junio 1961  
La Habana  
Año 1 No. 6*

## SUMARIO:

- 209  
La influencia bantú-yoruba  
en los cultos afrocubanos  
RÓMULO LACHATAÑERÉ
- 218  
Instrumentos musicales folklóricos  
dominicanos  
FRADIQUE LIZARDO BARINAS
- 223  
Los tambores yoruba  
LAOYE I. TIMI DE EDE





●

## ***La influencia bantú-yoruba en los cultos afrocubanos\****

por Rómulo Lachatañeré

Mencionamos, al establecer el nombre de *santería* para denominar a los cultos afrocubanos, que en nuestra discusión especialmente estudiaríamos el grupo de cultos conocidos bajo el nombre de *majumbe* o *religión mayombero*, y los cultos *lucumí*, a los cuales les daremos mayor extensión. Es de suponerse que ambos grupos de cultos estén representados por la suma total de todos los elementos religiosos procedentes de las culturas africanas que se fundieron en la amalgama sin despreciar, desde luego, el rasgo católico encontrado en ellos; mas la experiencia obtenida por nosotros al examinar estos cultos, es que los rasgos que predominan en ellos corresponden a las

culturas bantús y yorubas. Quizás en una auscultación más detenida del problema se puede obtener, o, mejor dicho, diferenciar los rasgos pertenecientes a otras culturas, como las *ewe*, *ekoy*, *ibo*, etc., las cuales, manifestándose en otras expresiones de la amalgama, como por ejemplo la *Tumba francesa* de Santiago de Cuba, la comparsa de los *carabalís* y otras tantas costumbres que han pasado a lo vernáculo, es presumible que también aparezcan en lo religioso, es decir, que lo que importa es determinar el grado en que están filtradas; pero como no hemos ex-

\* De «El sistema religioso de los lucumís y otras influencias africanas en Cuba».



plorado este campo, sólo señalaremos aquellas influencias con las cuales nos hemos familiarizado. Sin embargo, es curioso señalar que el profesor Fernando Ortiz, en su discusión, destaca a los rasgos bantús-yorubas como los preponderantes en los cultos, es decir, lo mismo que hemos notado nosotros, ¿será que los elementos bantús y yorubas se estructuraron primordialmente en los cultos relegando a una categoría ínfima a los otros rasgos? Puede ser posible esto, pero no contando con datos para ampliar más este aspecto de la discusión, lo dejaremos en pie para otro momento.

Antes de pasar adelante en la discusión, intentemos dar una definición del sistema religioso de los afrocubanos que concuerde con sus caracteres más salientes. De primera intención este juego de cultos se podría definir como el *sistema religioso de los afrocubanos con un predominio marcado de los rasgos yoruba*. Pero en esta definición se perderían una gran cantidad de elementos específicos de estos cultos; además, ésta tiene el defecto de circunscribir la religión afrocubana a ciertas regiones, ya que el predominio yoruba no toma un carácter general, sino local. Siendo así que en la región oriental el predominio bantú se encima al yoruba, y viceversa en la región occidental. De suerte que existen diferencias de carácter regional que se deben considerar cuando se intente una definición de la *Santería*. Además que se ha de tener en cuenta el propio origen del vocablo *santería*, el cual, ya hemos expresado, surge de la original divinidad creada por los afrocubanos y conocida con el nombre de *el santo* y que es producto de las identidades entre los santos del panteón católico y las deidades africanas, el que parece haberse realizado de un modo parejo. Ahora bien, igualmente parece ser que las creencias yoruba contribuyeron a que las identidades entre santo y *orisha* concurren de un modo más perfecto, pero la tendencia general del sacerdote fue la

de dar una nueva categoría a las deidades basándose en el cauce que le proporcionaba la religión católica.

El *santo* realmente fue la consecuencia del curso que tomó la amalgama en su aspecto religioso, manifestándose como un agente conciliador que hacía confluir hacia una cierta unidad los elementos que expresaban los rasgos de las distintas religiones, puestas en juego con el catolicismo, produciéndose los esenciales intercambios que contribuían a la formación de los cultos, cuyo perfil definitivo estaría determinado por la mayor o menor presencia de rasgos procedentes de las variadas culturas que confluieron o contribuyeron a la amalgama, rasgo definitivo, que ha de medirse de acuerdo con el agrupamiento de los núcleos negros, que en las distintas regiones de la Isla moldearon los rasgos de los intercambios a la manera en que el proceso social y económico se verificaba, el cual tuvo sus diferencias específicas en cada sitio.

Ya hemos hecho algunas generalizaciones sobre el modo de nuclearse las distintas tribus africanas de acuerdo con el proceso de la esclavitud, así que, en atención a nuestra definición, abundaremos en las diferencias locales que se observan en algunas regiones donde específicamente se manifiestan los cultos. Así tenemos que en ciudades de la provincia de Oriente, como Santiago de Cuba y Guantánamo, la influencia yoruba está muy debilitada, obteniendo preponderancia los elementos pertenecientes a las culturas bantú, los cuales subordinan los elementos yorubas a los cultos *kimbi* o *kimbisa*, lo que viene a ser la expresión de los cultos *majumbe* de las ciudades de La Habana y Matanzas.

Por otra parte, en el mismo circuito de la ciudad de La Habana, lo mismo que en la ciudad de Santiago de Cuba, se observan diferencias locales de acuerdo con los cultos; así que el carácter local de las



creencias es cosa de primordial importancia en una definición adecuada; proponámosla, hechas ya las anteriores aclaraciones. Nos parece correcto decir, entonces, que *la Santería es la expresión de un sistema de cultos locales, cuyo elemento esencial responde a la adoración del santo o la original deidad nacida del sincretismo entre las creencias africanas y la religión católica. Predominando en los cultos que se desprenden de tal fenómeno, un rasgo determinante que está medido por el grado y carácter específico de la amalgama en las distintas localidades de la Isla donde estas originales creencias se manifiestan.*

En ciertas localidades se nota en los sistemas de cultos enmarcados en la *santería*, que el factor preponderante yoruba tiende a la absorción de los otros elementos religiosos y moldearlos a su manera. Si examinamos los rasgos bantú, por ejemplo, y en lo que respecta a las identidades de procedencia africana, nos podremos dar cuenta que éstas evolucionan hacia la deidad original utilizando como norma la característica yoruba. Así, parece que tales creencias bantú han tenido necesidad de requerir de la mitología yoruba y sus otras esencias religiosas para igualar al santo católico y la deidad; de modo que si tomamos un grupo de deidades de supuesta procedencia bantú en La Habana (donde se observa este fenómeno) y las comparamos con las *lucumí* correspondientes, se verá de inmediato una gran semejanza en las identidades así como la resaltante influencia yoruba.

Así, con excepción de Yanza o Yanzan, la cual es un equivalente de la suprema deidad Iyanza o Nzambi de algunas regiones del Congo<sup>1</sup> y que es utilizada en algunos cultos tipo *lucumí* como el equivalente de Yemayá, las demás pertenecientes a los señalados cultos *majumbe* han establecido sus identidades de la siguiente forma:

1. *Salabanda*. Estimada como la deidad más importante de los cultos *majumbes* o

*mayombes*, ha sido identificado con San Pedro por tener la facultad de poseer las llaves del cielo, lo cual es una de las deducciones hechas por los *lucumís* para identificar este santo con el Ogún del panteón yoruba.

A pesar de la importancia que se le concede desde el punto de vista teológico en las prácticas del culto, *Salabanda* no es estimada como una deidad indispensable y de eficacia para los trabajos, sino que este poder es transferido a *Insancio* o *Siete Rayos*, quien tiene la facultad de solventar los problemas difíciles en la vida de los seguidores de estos cultos.

2. *Asambia*. Es una deidad distinta a *Yanza* o *Yanzan*. En ella radica la idea suprema de Dios, cuya concepción ha sido elaborada en la misma forma que para el *Olofi* u *Olofin* de los *lucumís*. *Asambia* es un personaje retirado de los asuntos terrenales y vive en un plano muy elevado para tomar participación en los problemas que confrontan sus «hijos», de suerte que es usado en las plegarias e imploraciones, muchas veces usándose la expresión *¡Dió mande!*, la que parece indicar mandato o autoridad.

3. *Insancio* o *Siete Rayos*. Entre los *majumbes*, se le reconoce como el dueño del rayo y siendo su equivalente católico *Santa Bárbara*, o sea la misma santa utilizada por los *lucumís* para reconocer a *Shangó* o *Changó*.

Además de esta similitud, ambas deidades son utilizadas para los trabajos difíciles y los rápidos; o sea la facultad que tienen para resolver los problemas que requieren una acción rápida del santo, lo mismo que aquellos que son muy intrincados. *Shangó* también es el poseedor del rayo.

4. *Shola* o *Chola Anguenge*. Corresponde a «la mulata», o sea, la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de la Isla de Cuba; también es reconocida con el nom-



bre de *Madre del Agua*, lo que debió de ser motivo para identificarla con la aparición de María santísima que en las cercanías de la bahía de Nipe fue encontrada por tres pescadores flotando milagrosamente en el agua. Este también fue uno de los móviles para la identificación de la *Oshún* del panteón yoruba.

5. *Mama canata*. Identificada con la Virgen del Carmen. La identificación que se ha hecho de esta virgen en los cultos de preponderancia yoruba no corresponde a ninguna de las deidades de este panteón, sino que su procedencia es ewe, según la opinión de F. Ortiz,<sup>2</sup> tal es *Naná Bakurú*, *Bukurú* o *Burukú*. Es curioso señalar que la identidad realizada en Santiago de Cuba corresponde a un santo varón llamado San Emilio, patrón del terremoto.

6. *El viejo Luleno*. Corresponde a San Lázaro, «el hombre de las muletas» mimado y querido por los públicos de Santiago de Cuba y La Habana. Su identificación entre los *lucumis* corresponde a *Baba-lu-ayé*. Tanto en unos cultos como en otros se le conoce bajo el nombre de *Asuano*; así, uno de nuestros informantes nos dijo que *Asuano* era congo en vez de *lucumí*.

7. *Adonque* o *Centella Adonque*. Es la dueña de las centellas y corresponde a la Virgen de la Candelaria. Su identificación en el panteón *lucumí* corresponde a *Oyá*, también dueña de las centellas.

8. *Kisimba*. Corresponde a San Francisco de Asís. Es presumible que la aparición de esta deidad en el panteón *majumbe* tenga alguna relación con el *nkissismo* estudiado Dennet<sup>3</sup> entre los babilis de la región Mayombe en el alto Congo, cuya forma de religión es posible que entrara en Cuba. Aunque lo más aceptable es reconocer la entrada en Cuba de sacerdotes *nganga kissi*, de donde se habrá derivado el término *kisimba*, deificando a algún sacerdote de esta lí-

nea, como ha ocurrido en Haití con algunas deidades.

La identidad de San Francisco de Asís entre los *lucumis* corresponde a *Orunmila*, *Orunla* u *Orula*, el dueño del oráculo, a quien se le concede facultades excepcionales para curar enfermedades dermatológicas, carácter este último utilizado para realizar la identidad *majumbe*.

9. *Tiembra Tierra*. Corresponde a la Virgen de las Mercedes; desgraciadamente no hemos colectado los datos necesarios para establecer la relación de identidad entre esta deidad y *Obatalá*, la identificación *lucumí* y uno de los santos más importantes de este panteón en los cultos de la ciudad de La Habana.

10. *Balaúnde*. Deidad identificada con la Virgen de Regla, sin que sepamos el motivo, lo que nos impide establecer la correspondencia con *Yemajá*, la Virgen de Regla de los *lucumis*.

Esta lista de deidades obtenida en la ciudad de La Habana corresponde también a la ciudad de Matanzas, según nuestro informante. En algunas localidades de la provincia de Matanzas, tenemos referencia, los cultos *majumbe* tienen gran extensión y prestigio; de suerte que mucha gente de La Habana se traslada a este sitio cuando tienen problemas intrincados que resolver. En Colón vive un *santero* que ha obtenido mucho éxito adivinando con una serpiente, la cual pasa por el cuerpo de los *aleyos* (personas que lo consultan) y luego, arrojándola al suelo, descifra los movimientos que hace su cuerpo en torsión, con lo que hace las predeterminaciones.

Actualmente, y aun en la época en que Fernando Ortiz<sup>4</sup> presentó por primera vez la discusión de este problema, los cultos *majumbes* han sido absorbidos por los *lucumis*, presentando variaciones de acuerdo con las formas específicas que han tomado las prácticas, las cuales están guiadas por una concepción pura-



mente individual en lo que respecta al criterio de los sacerdotes.

Es posible que la forma religiosa *majumbe* o *mayombe*, haya constituido, en algún período, un sistema de cultos independientes de los cultos afectados de presencia yoruba, los cuales han evolucionado posteriormente hacia la unidad expresada por la *santería*, ya que son indudables los antagonismos presentados en las expresiones que ambos grupos de cultos toman al separarse su carácter puramente teológico y dogmático, y enseñar el causal mágico que contienen, donde parece radicar el eje económico de la cuestión. Si esta separación existió, los *majumbes* debieron de elaborar las formas religiosas procedentes de las culturas bantú sobreponiendo la magia a la esencia religiosa de los cultos surgidos, los cuales han evolucionado hacia los cultos *lucumí*, preñados del primer elemento, en proporciones tales que, en la actualidad, podemos decir que la magia mantiene la línea divisoria entre los cultos de preferente influencia yoruba y los de procedencia bantú. Realmente la magia constituye el agente diferencial entre los grupos *majumbe* y *lucumí*.

Las razones que tenemos para especular de tal forma, están guiadas por las discusiones teológicas y dogmáticas planteadas por los propios sacerdotes de uno y otro grupo. Nuestro método ha sido el de examinar, lo más cuidadosamente posible, el giro que toma la discusión del problema entre los mantenedores del Sistema Religioso Afrocubano y, en la mayoría de los casos, guiarnos por sus propias deducciones, como medio de acercarnos al problema. De esta búsqueda hemos llegado a la conclusión, ya expuesta, de que en todos los cultos, a excepción de las manifestaciones espiritualistas que se observan en algunos de ellos donde el *espíritu* sustituye al *santo*, se trabaja indiscriminadamente con *santos*, de donde se deriva la designación *santería*.

Ahora bien, para el sacerdote afrocubano existen dos terminologías para señalar a los mencionados grupos de cultos (existe otra conocida bajo el nombre del *palo*, con la cual no hemos tenido gran acercamiento).

La correspondiente a los cultos *majumbe* o *mayombe*, designa a los sacerdotes con el nombre de *mayomberos*, y en la correspondiente a los cultos *lucumí*, se les llama a los sacerdotes *santeros*; de suerte que el afrocubano plantea una diferencia muy acentuada en categoría de acuerdo con los cultos de una procedencia y otra. Sin embargo, un *mayombero* no está eximido de trabajar con los *santos* del panteón *lucumí*, y viceversa, un *santero* no está excluido de trabajar con los *santos majumbes*, pero esto no impide que exista una disparidad de criterios, la que radica en el hecho de que los *santeros* estiman que la presencia *majumbe* en la *santería* desacredita las fórmulas de magia blanca en beneficio de los trabajos maléficados o de magia negra entrometidos en dicho sistema de cultos, lo que hace que la terminología *santero* y *mayombero* se mantenga como un medio de distinguir el mayor o menor porcentaje de prácticas maléficadas en los cultos. Pero como estas discriminaciones responden, al parecer, a razones económicas y tal vez celos profesionales, también se puede notar el fenómeno a la inversa; es decir, que los *majumbes* atacan a la *santería* acusándola de trabajar el mal. No obstante, nuestro criterio es el de aceptar el mayor contenido dogmático en los cultos *lucumís* y reconocer su influencia sobre los *majumbes*.

Nosotros decíamos en la definición de *santería*, que ésta correspondía a manifestaciones locales del fenómeno religioso afrocubano, cuyo radio de acción está comprendido especialmente en la ciudad de La Habana y algunos sitios de la provincia de Matanzas. De esta suerte, cuando observamos la trayectoria que las reli-



### TABLA EXPRESANDO LOS RASGOS COMUNES ENTRE ALGUNAS DEIDADES DE LOS CULTOS MAJUMBE Y LUCUMÍ

<i>Deidad Majumbe</i>	<i>Deidad Lucumí</i>	<i>Santo Católico</i>	<i>Carácter común</i>
Insancio ó Siete Rayos	Shangó	Santa Bárbara	La posesión del rayo
Salabanda	Ogún	San Pedro	La posesión de los «hierros»
Chola Anguenga	Ochún	V. de la Caridad	Reinas guerreras
Tiembra Tierra	Obatalá	V. de las Mercedes	Reinas guerreras
Luleno	Baba-lu-ayé	San Lázaro	Facultades curativas
Balaunde	Yemajá	V. de Regla	-----
Kisimba	Orunmila	San Francisco	Ejercicio de la medicina
Mamacanata	Naná Bakurú	V. del Carmen	-----
Madre del Agua	Oshún	V. de la Caridad	La posesión de los ríos
Centella Andonque	Oyá	V. de la Candelaria	La posesión del relámpago

giones africanas han tomado en la parte oriental de la Isla, y en el caso especial de Santiago de Cuba, se nota que las creencias de procedencia bantú tienen más preponderancia que las yorubas en el sistema de cultos que allí encontramos. En primer término, en Santiago de Cuba no ponemos frente a un grupo de cultos que no podemos enmarcar dentro de la *santería*, sino que conservan su independencia absoluta, y el fenómeno del *santo* se manifiesta por medio de otros agentes que se pueden diferenciar fácilmente de la forma usual obtenida en la *santería*, pudiéndose decir que el *santo* toma la forma de un *espíritu* manifestado por intermedio de un *médium*, que bien puede pertenecer a los cultos espiritualistas o ser un sacerdote de un culto determinado. Por otra parte, en estos cultos existe una gran disminución de ceremoniales y liturgia, creciendo mucho los trabajos individuales o las relaciones individuales entre sacerdote y acólito en base de los trabajos requeridos por el último.

Después de éstos nos encontramos con un grupo de cultos muy similares a los observados en la parte occidental de la Isla, cuyo carácter diferencial está manifestado en el hecho de que las deidades

que trabajan en estos cultos por lo general son de procedencia bantú, y cuando lo son de procedencia yoruba, debilitan mucho los rasgos que le son innatos a éstas para ceder categoría a los bantú.

Algunas personas conocedoras de las costumbres de esta ciudad, afirman que la *santería* fue llevada a Santiago de Cuba por un *santero* de la provincia de Matanzas llamado Reinerio, y que de esto dependen los rasgos tan diluidos que presenta de los elementos yoruba, porque la *santería* debió de subordinarse a los cultos congos establecidos de antemano. Esto puede ser posible, pero no nos parece una explicación plausible para la aclaración del problema. Este Reinerio, en la época en que lo conocimos (1937), tenía un número bastante importante de seguidores. Sacerdote del culto de Shangó, era considerado como el *santero* de más prestigio de la ciudad. Procedente, como dijimos, de la provincia de Matanzas, hacía varios años que, establecida su residencia en Santiago de Cuba, conducía sus ceremonias y demás prácticas del culto de acuerdo con las peculiaridades que se observan en la región occidental; lo que posiblemente, a causa de lo novedoso de su liturgia, atrajo la atención del público,





creándose la fama que le conocimos, a la vez que, cabe dentro de lo posible, fueron estas las causas estimadas para considerarlo como el introductor de la *santería*.

Pero cuando nosotros presenciábamos las ceremonias de este *santero*, éstas presentaban, más o menos, las características de los demás cultos de esta ciudad, o sea, la disminución del rasgo yoruba en beneficio del bantú. Quiere decir que el culto de Reinerio se absorbía paulatinamente en el marco general de los cultos observados en Santiago de Cuba; aun así, es posible que este *santero* haya impuesto algunas innovaciones a los cultos, pero sólo eso.

La forma característica de *santería* que encontramos en esta parte de la Isla se debe, seguramente, a un proceso que tiene su origen en la amalgama de los pueblos africanos que afectaron esta región, cuyos intercambios se desarrollaron en concordancia con una serie de peculiaridades ausentes en las otras regiones donde encontramos variaciones en los cultos; así es como notamos la fuerte presencia bantú y quizás ewe o del tipo dahomeyano.

A lo menos los tambores usados en algunos ceremoniales, parecen proceder de las culturas ewe, los que correspondiendo a los usados en la *tumba francesa* —y que, es muy posible, fueron introducidos por esclavos procedentes de Haití— son de una longitud de tres pies aproximadamente, la circunferencia del parche es amplia y la base, que ha de descansar en el suelo, es más angosta. Además se usan otros instrumentos musicales que no hemos visto en La Habana, como *marugas* y los *cencerros*. Asimismo, en los cantos e imploraciones a los *santos*, se nota la mezcla de voces bantú «españolizadas» y las voces yorubas, diluyéndose grandemente el carácter ritual yoruba encontrado en las mencionadas localidades de occidente.

Las identificaciones de las deidades con los santos católicos también se han hecho con mucho desacuerdo a las verificadas en la parte occidental; existiendo varias deidades no sólo no conocidas en La Habana, sino que corresponden a santos católicos adorados en Santiago de Cuba, pero sin trascendencia en otros lugares. Estas identificaciones indudablemente fueron elaboradas con un criterio que reflejaba los intercambios entre la religión católica, atendiéndose la forma específica de manifestarse ésta, y las deidades africanas, evolucionando también de acuerdo con la forma en que las religiones originales reaccionaron en un ambiente que expresaba un proceso económico y social que descansaba en un sistema de plantaciones atenuado, o por lo menos, no con un ritmo tan violento como en occidente, el cual provocó la presencia más acentuada de la calidad de culturas africanas predominantes hoy en los cultos tipo lucumí, a la vez que dicha marcha de la producción influyó de otro modo en el proceso católico.

Veamos cómo fueron realizadas las identificaciones en Santiago de Cuba. Y haremos la observación de que la deidad más importante del panteón de Santiago de Cuba es *Baba-lú-Ayé*, identificado con San Lázaro lo mismo que en La Habana. Las deidades donde se muestra mayor disparidad son las siguientes:

1. *Oyá*. Corresponde a Santa Clara en algunos cultos, en otros ha sido identificada como la Virgen del Carmen. En La Habana *Oyá* corresponde a la Virgen de la Candelaria, no habiendo podido encontrar la identidad con Santa Clara. En lo que respecta a la virgen del Carmen, ésta es conocida en La Habana como *Naná Bacurú*.

2. *Yanza*. Corresponde a la Virgen de la Candelaria, la cual ha sido identificada con *Oyá* en La Habana, aunque en algunos cultos se acepta la identificación de Santiago de Cuba.



3. *Papa Ponú*. Identificado con San Juan de Nepomuceno, santo muy poco adorado en La Habana y por lo tanto no nos ha sido posible encontrar su equivalente.

4. *Echo*. Corresponde al *Ánima Sola* del Purgatorio. En La Habana *Echo* o *Echu* corresponde a Satán en algunos cultos, en otros es estimado como el mismo Elegua, el cual se identifica unas veces con San Antonio y otras con el *Ánima Sola*.

5. *Yeguá*. Identificada con la Virgen de los Dolores, más adorada en Santiago de Cuba que en La Habana. En esta ciudad corresponde a la Virgen de los Desamparados.

6. *Papa Inlé*. Corresponde a San Rafael. En La Habana a este santo se le llama simplemente *Inlé*.

7. *Osay*. Identificado con San Emilio, santo que no suena mucho en La Habana, donde esta deidad ha sido reconocida como San José.

8. *Orula-guáo*. Reconocido como San José de la Montaña. Este *Orula-guáo* es

el propio *Orúnmila*, al cual en los cultos de La Habana se le designa indistintamente como *Orúnmila*, *Orula* u *Orunla*, pero su identificación corresponde a San Francisco de Asís.

9. *Yanza-Majumbe*. Esta es una deidad distinta de *Yanza* y no logramos encontrarla en la ciudad de La Habana. Su equivalente católico es Santa Mónica.

10. *Ochosi*. Corresponde en el panteón de La Habana a San Norberto (los informantes de Fernando Ortiz lo identifican con San Alberto). En Santiago de Cuba se le conoce como Santiago Arcángel.

11. *Angajú*. En Santiago de Cuba corresponde a San Miguel Arcángel, mientras que en La Habana lo conocen como San Cristóbal.

12. *Oke-té*. Esta es la deidad de las montañas en la tierra yoruba. En Santiago de Cuba se le conoce como Santa Marta. En La Habana desconocemos su identidad.

13. *Naná Burukú*. La identificación en Santiago de Cuba corresponde a San Emilio.

Además existen unas pocas deidades cuya identidad corresponde con las de la

## TABLA EXPRESANDO DIFERENCIAS DE CARÁCTER LOCAL

Santiago de Cuba

La Habana

<i>Santo Católico</i>	<i>Deidad</i>	<i>Santo Católico</i>	<i>Deidad</i>
Santa Clara	Oyá	Virgen de la Candelaria	Oyá
San Emilio	Naná Burucú	V. del Carmen	Naná Burucú
V. de la Candelaria	Yanza	Virgen de la Candelaria	Yanza
San Juan Nepomuceno	Papá Bonú	_____	_____
El <i>Ánima Sola</i>	Echo	Satán	Echo o Eshu
V. de los Dolores	Yeguá	V. de los Desamparados	Yeguá
San Rafael	Papa Inlé	San Rafael	Inlé
San Benito	Osay	San José	Osay
San José	Orula-guáo	San Francisco	Orúnmila
San Miguel	Angajú	San Cristóbal	Angajú
Santa Mónica	Yanza-Mayumbe	_____	_____
Santiago	Ochosi	San Norberto	Ochosi
Santa Marta	Oke-té	_____	_____



ciudad de La Habana. Pero la lista señalada es suficiente para comprender las grandes diferencias que se reflejan en las prácticas, dadas las observaciones que anteriormente hemos hecho. No obstante, en vista que —de acuerdo con los datos colectados hasta el presente— la suma total de todos los cultos da un porcentaje mayor de la influencia yoruba, se podría establecer el criterio de que en el Sistema Religioso Afrocubano ha existido la tendencia de nuclearse los elementos religiosos procedentes de las variadas culturas africanas de acuerdo con el patrón yoruba.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> William Benthley: *Pioneering in the Congo*. New York, 1900.
- <sup>2</sup> Fernando Ortiz: *Revista de Estudios Afrocubanos* (V. 2, No. 1, 1938, p. 132). Nota sobre el libro de Jacques Raimundo: *O Negro Brasileiros e outros escritos*.
- <sup>3</sup> Richard Edward Dennet: *At the Back of the Black Man's Mind*. London, 1906. Estima Paul Radin (*Primitive Man as Philosopher*) que la discusión filosófica del problema es planteada erróneamente.
- <sup>4</sup> Fernando Ortiz en su discusión, quizá por falta de material, envolvió los cultos *majumbe* con los *lucumí*; no obstante, en muchas de las prácticas señaladas por él se puede notar la diferencia entre la influencia yoruba y la bantú.



## **Instrumentos musicales folklóricos dominicanos**

por Fradique Lizardo Barinas

### **Sección I**

#### **IDIÓFONOS**

A. *Introducción*

B. *Palitos del baile de cintas*

C. *Palitos o claves*

#### **INTRODUCCIÓN**

Ha sido un poco difícil adoptar las clasificaciones de los instrumentos musicales, aun cuando hace más de cincuenta años que el concepto percusión, viento, cuerdas, fue abolido por impreciso. En dicha clasificación se tomaba en cuenta para unos instrumentos la forma de ser tocados y para otros el agente causante del

sonido. Tenía también esta clasificación una sección especial denominada «varios», en la cual se ponían aquellos instrumentos que no se adaptaban a ninguna de las otras especificaciones.

Mientras se aplicó a los instrumentos europeos, fue más o menos fácil clasificar con este método; pero cuando se intentó aplicarlo a los instrumentos asiáticos, africanos, melanesios y americanos, trajo algunas complicaciones, pues la sección de «varios» aumentó de un modo alarmante.

Esto dio lugar a que Víctor Mahillón, en 1880, emprendiera una clasificación racional, tomando en consideración el agente productor del sonido directamen-

**218**



te en todos y cada uno de los instrumentos. Su clasificación creó cuatro grandes grupos, a saber: membranófonos, cordófonos, autófonos y aerófonos.

En 1914 Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs presentan una nueva clasificación, basada en la de Mahillón, la que, aunque aprueban en sus conceptos generales, modifican en algunas cosas, e introducen innovaciones. La nueva clasificación cataloga los instrumentos en cuatro grupos igual que la anterior:

Membranófonos. (El sonido es producido por la vibración de una membrana.)

Idiófonos. (El sonido es producido por la vibración del material del cual está hecho el instrumento mismo.)

Cordófonos. (El sonido es producido por la vibración de cuerdas.)

Aerófonos. (El sonido es producido por la vibración de una corriente de aire.)

Sachs también consideró adecuado cambiar el término autófono de la clasificación de Mahillón por *idiófono*.

En estos grupos, que pueden subdividirse hasta el infinito por el sistema de números asignados a cada subdivisión, se han basado todos los sistemas de clasificación posteriores y que no son más que modificaciones, aceptadas o no por los estudiantes de organografía. Entre los sistemas posteriores podemos recordar los de Montandón y Schaeffner entre otros.

Al presentar los instrumentos dominicanos, seguiremos la clasificación Hornbostel-Sachs, modificándola y adaptándola a nuestros casos especiales.

Además de la clasificación, agregamos algunos datos generales sobre construcción, distribución geográfica, ocasiones en que se usa, datos que trataremos de acompañar con la mayor cantidad de gráficas posibles.

El origen y demás datos históricos sobre los mismos, serán objeto de un estudio especial.

## I IDIÓFONOS

### 1. Palitos del baile de cintas

#### Clasificación

Son instrumentos idiófonos. De golpe. De golpe directo. De entrechoque. De madera. Cilíndricos. Golpeados con violencia. Usados con una sola mano.

#### Construcción

No se pueden dar reglas fijas para la construcción de éstos, pues varían mucho de un lugar a otro, como en el mismo lugar de una persona a otra, pero en términos generales se puede decir que se hacen de una rama o pedazo de madera de aproximadamente 12 pulgadas de largo y de diámetro variable. Si es un pedazo de rama se le quita la corteza y si es un pedazo de madera se le da forma cilíndrica. Se adornan con cintas de varios colores y la forma de colocar las cintas tiene en cada región su forma peculiar, que es la siguiente:

#### *San Pedro de Macorís:*

Se le hace un lazo aproximadamente a 1 pulgada de uno de los extremos, y en el extremo opuesto una gazada que sirve para sostenerlo colgado del brazo cuando no se está utilizando. El color de las cintas no es el mismo para todos, pero hemos visto un grupo que los llevaba todos con cinta tricolor, como puede verse en el ejemplo (fig. 1A).

#### *La Vega-Moca:*

Se envuelve una cinta en forma espiral de un extremo a otro del palito (fig. 1B).

#### *Santiago de los Caballeros:*

Se pone un penacho de cintas en el extremo opuesto al que sirve para agarrarlo (fig. 1C).

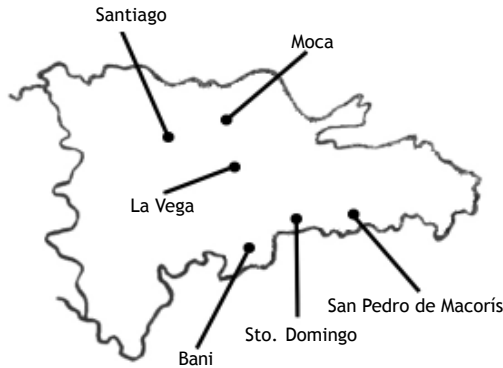
#### *Santo Domingo-Baní:*

Se usa el palito sin decoración o adorno de ninguna clase.



### Distribución

En nuestros viajes de investigación sólo hemos encontrado estos en las ciudades de: Santo Domingo, Bani, San Pedro de Macorís, La Vega, Moca y Santiago de los Caballeros (mapa 1).



*Distribución geográfica de los palitos del baile de cintas en la Rep. Dominicana.*

### Ejecución

Se toman por uno de sus extremos, con la mano derecha generalmente, pues la izquierda lleva la cinta, y se va tocando por los bailarines, golpeando con el extremo libre. Hay diversos ritmos, los que hemos recogido son los siguientes:

**SAN PEDRO DE MACORÍS:** Se dan dos toques, en cada ocasión en que un



*Fig. 1. Palitos del baile de cintas tal como se emplean en San Pedro de Macorís, La Vega, Moca y Santiago.*

bailador se encuentra con otro que viene en dirección opuesta; el esquema sería el siguiente: AA-AA-AA-etc.

**LA VEGA Y MOCA:** Cada vez que se encuentran dos bailarines en dirección contraria tocan sus palitos unos con otros, dando un solo toque cada vez:

A-A-A-A-A-A-etc.

**SANTIAGO:** Antes de comenzar a bailar, los danzantes con las cintas en la mano siguiendo el compás de la música acompañante dan tres golpes seguidos de una pausa y luego otro golpe, después de lo cual dan media vuelta, hacen una inclinación de cabeza al nuevo compañero que ahora les queda al frente y repiten lo mismo; después de hacer esto varias veces es cuando comienzan a bailar. Se distingue de los otros porque no tocan cuando están bailando. El esquema sería el siguiente: AAA-A Saludo AAA-A Saludo AAA-A. Saludo... etc.

En Bani y Santo Domingo no hemos podido obtener los ritmos.

### Ocasión

Los palitos del baile de cintas, como su nombre lo indica, son llevados y tocados por los danzantes de este baile que en nuestro país se ejecuta únicamente durante las festividades del carnaval.<sup>1</sup> Por lo regular el grupo tiene un jefe o director que hace ese oficio durante varios y se ocupa de recolectar dinero para la fabricación del palo, los palitos y los trajes de los danzantes.

## 2. Palito o Clave

### Clasificación

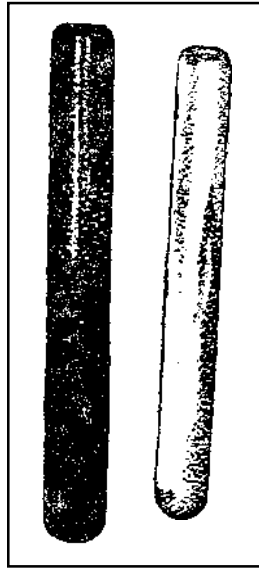
Son instrumentos idiófonos. De golpe. De golpe directo. De entrechoque. De madera. Cilíndricos. Golpeados con violencia. Usados con ambas manos.

### Construcción

Estos son dos cilindros de madera, desiguales, de dimensión variada, pero la más corriente y que pudiera darse como re-



Fig. 2.  
Los palitos o claves  
se hacen de  
diversas maderas  
duras.



gla es: 8 pulgadas de largo por 1 de diámetro el mayor, y 7,5 por 0,8 el menor. Las maderas usadas son de fibras largas y duras, de gran sonoridad, y las preferidas son las siguientes:

Tabaco (*Nama jamaicensis*); Capá (*Cordia alliadora*); Guayacán (*Guaiacum officinale*); Hojancha (*Coccoloba pubescens*); Candelón (*Acacia scleroxyla*); Cabirma (*Guarea trichiloides*); Guayaba (*Psidium guajaba*); y del corazón de la naranja dulce o agria (*Citrus sinensis* o *aurantium*). En algunas regiones del norte, Julia Molina, Sánchez y regiones limítrofes, se usa un tipo chato en vez de cilíndrico. En otras regiones cortan el más pequeño en forma de bisel en un largo de 3 a 4 pulgadas en el lugar que corresponde al hueco de la mano, aumentando así su poder de resonancia (fig. 2).

#### Distribución

Se encuentran los palitos en una zona que comprende las provincias de La Altagracia, El Seibo, San Pedro de Macorís, S. Domingo, Sánchez Ramírez, La Vega, Espaillt, Salcedo, Santiago, Puerto Plata y Duarte. Se pueden exceptuar de esta zona la parte oeste de la provincia de Santo Domingo y la norte de la misma que da a la Bahía de Samaná, así como las partes adyacentes a esta última de las provincias de El Seibo y Samaná.

También se pueden exceptuar las partes oeste de las provincias de Santiago y Puerto Plata. (mapa 2).



Distribución geográfica de los palos o claves en la Rep. Dominicana.

#### Ejecución

El más pequeño de los dos se sostiene en la mano izquierda, sostenido por el pulgar de un lado y los otros cuatro dedos del lado opuesto, apoyándose en el espacio comprendido entre el pulgar y el índice, levantándose en el otro extremo. El mayor se sostiene con la mano derecha



Fig. 3. Manera de sostener los palitos o claves.



por un extremo, golpeando con el extremo libre en el espacio comprendido entre el pulgar y el índice del palito que está en la mano izquierda (fig. 3).

El hueco que sirve de caja de resonancia está formado por la separación que hay entre el palito y la palma de la mano y puede modificarse a voluntad, cambiando el tono, el cual es modificado también por el grado de separación mayor o menor que tengan los dedos.

El ritmo o compás que marca este instrumento, en lo que hemos podido observar, es el mismo, sin haber encontrado variantes en ningún sitio. Consiste en dos golpes largos, seguidos por una pequeña pausa y tres golpes rápidos seguidos de

una pausa más larga, la cual podrá representarse en la forma siguiente: AA-AAA-AA-AAA-AA-AAA... etc.

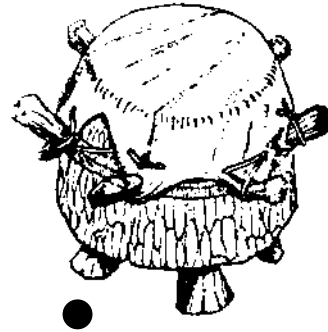
#### *Ocasión*

Es tocado este instrumento para acompañar la orquesta típica de guitarra, tres, cuatro y marimbas, generalmente es tocado por el cantante y su oficio es marcar el compás. En los últimos años se ha generalizado su uso, adoptándolo algunas orquestas modernas de baile de salón.

#### **NOTA**

<sup>1</sup> Un estudio completo sobre el baile de cintas, aparecerá en uno de los próximos números de esta sección.





## Los tambores yoruba\*

por Laoye I. Timi de Ede

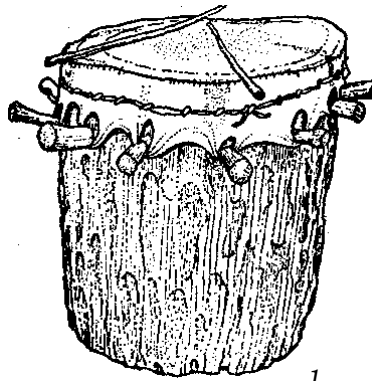
El arte de tocar tambor es complejo y difícil entre los yoruba, requiriendo muchos años de aprendizaje. El tamborero no sólo tiene que poseer gran facilidad manual y sentido del ritmo, sino también una buena memoria para la poesía y la historia del pueblo. Gran parte de los tambores yoruba son tambores que hablan.

Como mucha de la poesía tradicional, expresada por los tambores estaba asociada con el culto de los *orisha*, este arte está perdiéndose ahora. Muchos musulmanes y cristianos —especialmente los que han asistido a la escuela— ya no entienden al tambor.

Los tamboreros tienen muchas funciones en la sociedad yoruba: por ejemplo,

cada palacio (*Afin*) tiene normalmente un juego de tambores a la entrada, y es deber de este conjunto de tamboreros anunciar cada visita que entra al *Afin*, para que el *Oba* (rey) pueda saber quién ha entrado; los tambores también anuncian su salida, para que el *Oba* sepa que su visitante se ha marchado. Además el tambor se usa para enviar mensajes —mensajes que entienden claramente los que han aprendido el lenguaje del tambor. También en bodas y funerales se toca música especial y apropiada en los tambores;

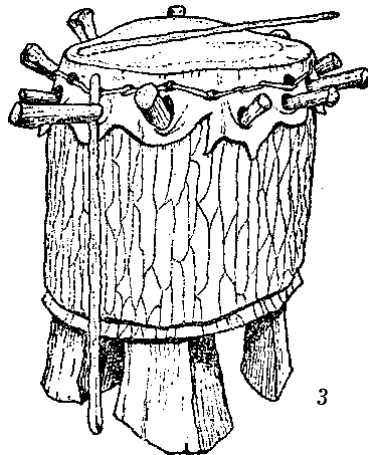
\* Este artículo fue publicado en la revista *Odú*, en su número 7 de marzo de 1959. Traducción de John Du Moulin. (*N. de la R.*)



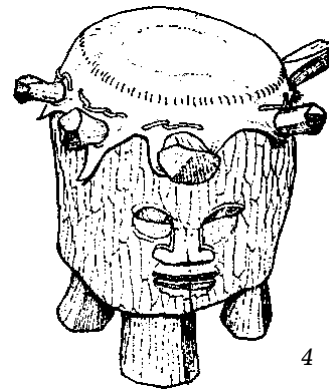
1



2



3



4

Tambores igbín

siempre se anuncia todo visitante notable y, si resulta bailarín, se toca su danza favorita, levantándose los tambores para saludarlo mientras aquel va bailando hacia el asiento destinado para él.

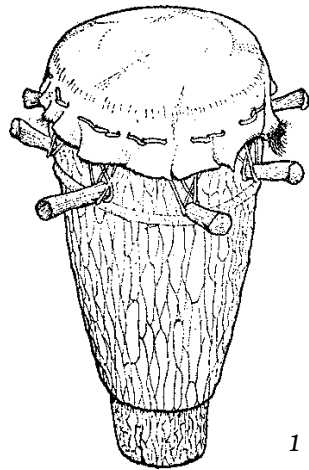
Pero, sobre todo, hay una función muy importante que cumplen los tambores: el recitar *oriki*. *Oriki* es una palabra muy difícil de traducir, pero quizás podemos ofrecer un paralelo comprensible.

Hay un himno que empieza así:

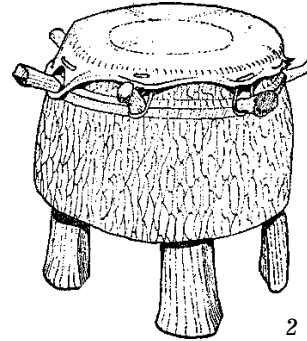
Dios «Inmortal, Invisible, que todos lo sabes, Luz inaccesible, que no capta nuestros ojos, Eterno, el más Bendito, Omnipotente, Victorioso, Tu Nombre alabamos».

Todos estos títulos que definen cualidades especiales que nosotros asociamos con Dios, son los *oriki* de Dios.

Los yoruba deifican sus héroes y grandes hombres y se refieren a ellos como *orisha*, y cada *orisha* tiene sus *oriki* particulares; también, cada personaje importante tiene sus propios *oriki*, y los conjuntos de tambores son muy conocedores de estos *oriki*, los cuales saben de memoria. Cada *orisha* también tiene su tipo particular de baile, pero la costumbre requiere que los tambores proclamen primero sus *oriki* antes de entrar a tocar la danza apropiada. Permítasenos darle un ejemplo de un *oriki* —uno de los muchos del *orisha* yoruba Changó:



1



2



3



4

*Instrumentos del conjunto ipese*

*Oba Koso*: El rey no se ha colgado.

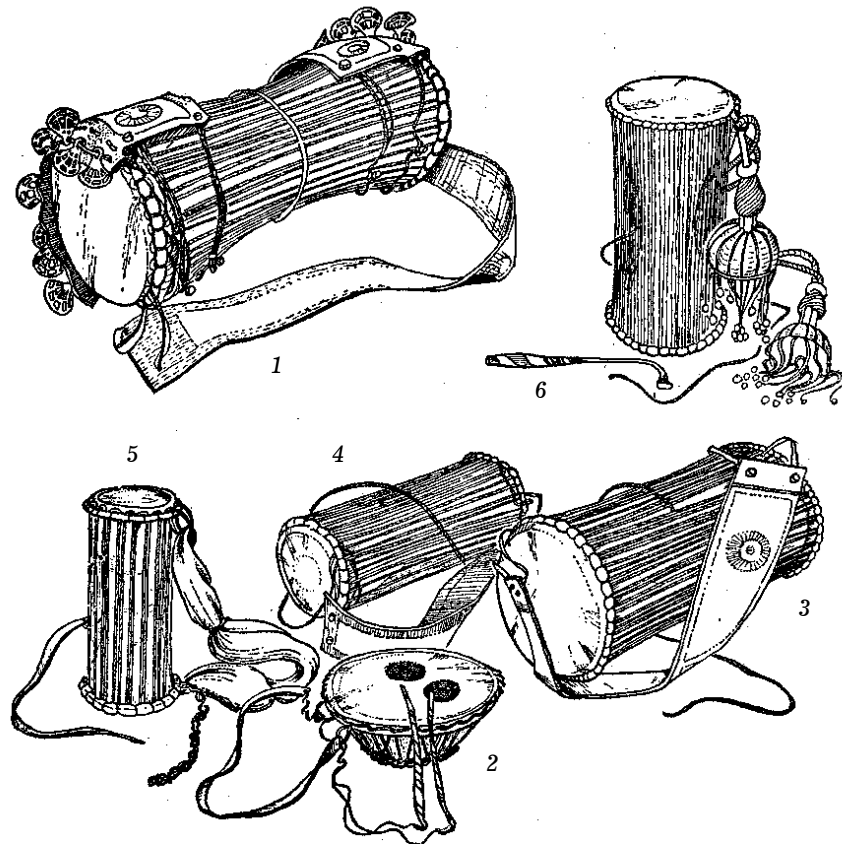
*Ada'gi gbongbo yena*: El que hace fuego con una ramita para calentarse.

*A tele igi jo ogun*: El que recoge leña para preparar su medicina con fuego.

El tamborero yoruba profesional también tiene que ser bastante conocedor de los *oriki* de los personajes yoruba más importantes como el *Alafin Agboluaye*, *Alafin Ladigbolu*, *Alafin Adeymi*, Sir Adesoyi Aderemi, el *Oní* de Ifé, etc. Una de las funciones del maestro tamborero es conocer bien a los personajes y a sus *oriki*, así como los *oriki* de muchos de los dioses y héroes deificados yoruba.

Los tambores que usan los yoruba no son completamente exclusivos. Muchos

tienen equivalentes entre otras tribus de la región occidental de Nigeria. Posiblemente, tienen un origen histórico común. Esta región comprende muchas tribus, y un gran número de ellas, no puedo autorizadamente decir que todas, afirman ser descendientes de un antecesor mítico, Oduduwa. Cada tribu tiene su propio juego de tambores tradicionales, los cuales se parecen unos a otros en su forma, en la manera de fabricarse y en el estilo de tocar; y aunque se conocen por distintos nombres, uno no puede evitar creer que tienen un mismo origen. Por ejemplo, tambores que se encuentran en muchos *Afin* (palacios) en las áreas Iyesha y Ekiti se encuentran también en los *Afin*



Tambores dundún

de las áreas Iyebu y Egba. Los tambores que usan los *Oba* y los jefes de las áreas Ekiti, Iyasha, Iyebu y Egba para ocasiones ceremoniales se parecen a los que se usan en los templos de los *orisha* en las áreas de Oyó. El pueblo de cada región adora héroes ancestrales y los tambores que usan se suponen usados por ellos en vida. Puedo ilustrar esta creencia con una leyenda de Obatalá que me contara Ayagemo, sacerdote-jefe de Ede: —A Obatalá le gustaba danzar y cuando quería hacerlo sus mujeres solían cantar y palmotear para él. Después hizo construir los tambores *Igbín* de madera *Omo* y los nombró como sus propias mujeres.

Estos son los nombres: (1) *Igbín*, apodado *Iyá nla*; (2) *Iyá gan*; (3) *Keke*; (4) *Afere*. *Obatalá* u *Orisha nla* en la mitología yoruba, fue el agente por el cual *Olodumare* hizo su trabajo de creación, y por eso los tambores creados y usados por él se copiaron para usarse en los *Afin* de todos los descendientes de *Oduduwa* y en los templos de los *orisha*.

Ahora haré un breve bosquejo de los tambores del tipo *Igbín* que se usan en las áreas yoruba de la región y mostraré, en lo posible, cómo se relacionan con los tambores de las otras áreas de la región en relación a su forma y estilo de tocar.

*Oyi*, el tambor de estado del *Olú* de Warri, con el cual el pueblo es convocado



a las concentraciones en su palacio, se parece en todos sus aspectos al tambor *Okha* del *Oba* de Benin y al *Agba* o *Gbedu* de los *Oba* yoruba. Ellos se tocan igualmente con dos palos. Cuando se tocan para informar a la gente de ciertos acontecimientos del pueblo, se tocan sin acompañamiento. En las áreas yoruba al fallecer un personaje importante como un *Oba* o un jefe *Ogboni*, el *Agba* o *Gbedu* se toca para anunciar la muerte.

Aparte de estos tambores del tipo *Igbín* que se usan para fines puramente ceremoniales, hay otros tambores del mismo tipo que se usan para producir música para danzar. He aquí algunos:

El juego *Igbín* consiste en: 1) *Iya nla*; 2) *Iya gan*; 3) *Keke*; 4) *Afere*. Este juego se guarda en el templo de *Obatalá*.

El juego *Ipese* que usan los que adoran a *Ifá* comprende: 1) *Ipese*; 2) *Aran*; 3) *Afere*; 4) *Agogo*.

El juego *Agere* que los devotos de *Ogun* y los cazadores usan para sus danzas consiste en: 1) *Agere*; 2) *Afere*; 3) flauta cuan-do la hay.

En las áreas *Iyasha* y *Ekiti* el juego *Gbedu* e *Iyangede*, que se usa para danzar en ciertas ocasiones tales como la instalación de jefes y en los festivales, com-

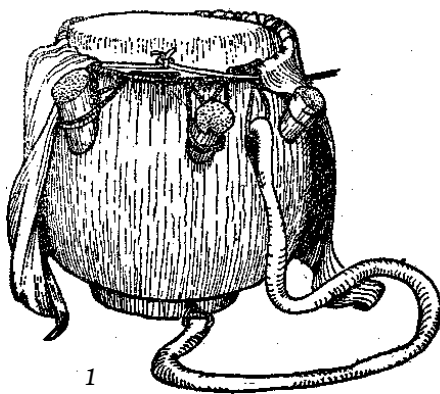
prende: (1) *Gbedu* o *Iyangede*; (2) *Obadon*; (3) el *Afere*, que en algunos pueblos le dicen *Opere*.

En las áreas *Iyebu* el *Agba* *Obalufon*, que es el mismo *Agba* o *Gbedu*, con sus acompañantes, se usa para danzar.

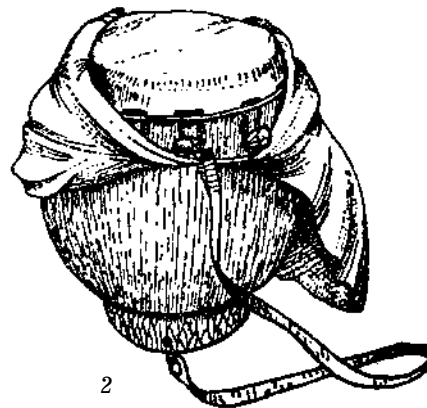
En las áreas *Warri* el juego que se usa para danza se llama *Ogume* y comprende: (1) *Iyo Ogume* —la madre de los tambores, igual al *Agba* o *Gbedu*; *Otun Ogume* —el *Ogume* hijo; (3) *Agba* —parecido al *Ipese* e igualmente se toca con la mano; (4) *Okiri* —como el *Afere* de los yoruba; (5) *Agbagidi* —como el *Isayu* del juego *Dundun*; (6) *Agogo*. El *Iyo Ogume* habla constantemente, dirigiéndose al bailarín o pronunciando sus *oriki* o los *oriki* de otra persona en la reunión, mientras sigue la música del baile.

En *Owo* conocí a un juego de tambores que usa el *Olowo* para bailar. El juego se llama *Olusorope* y comprende: (1) *Oyinaran*; (2) *Ademoluke*; (3) *Iragada*; (4) *Igbagbara*. Este juego es muy parecido al juego *Igbín* y los estilos de tocar se parecen. Para cada ceremonia de *Owo* hay un juego distinto de tambores.

En *Ifé*, la cuna de todos los descendientes de *Oduduwa*, se encuentran todos los

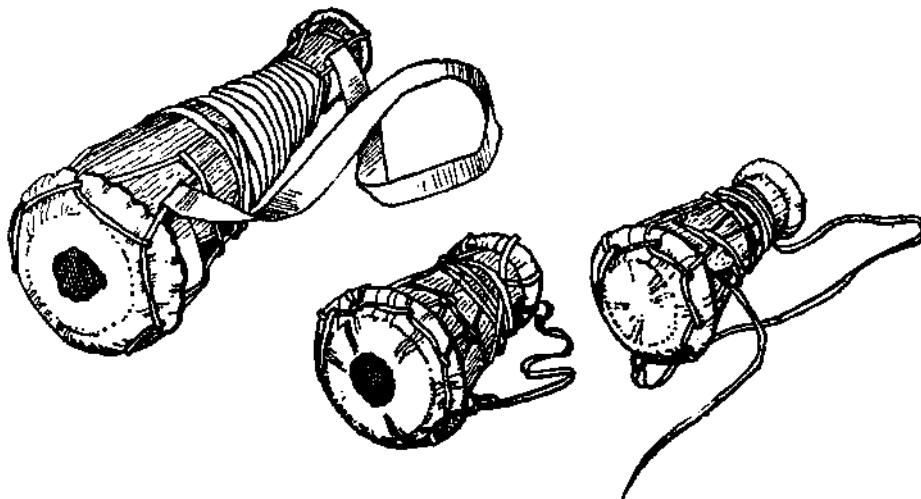
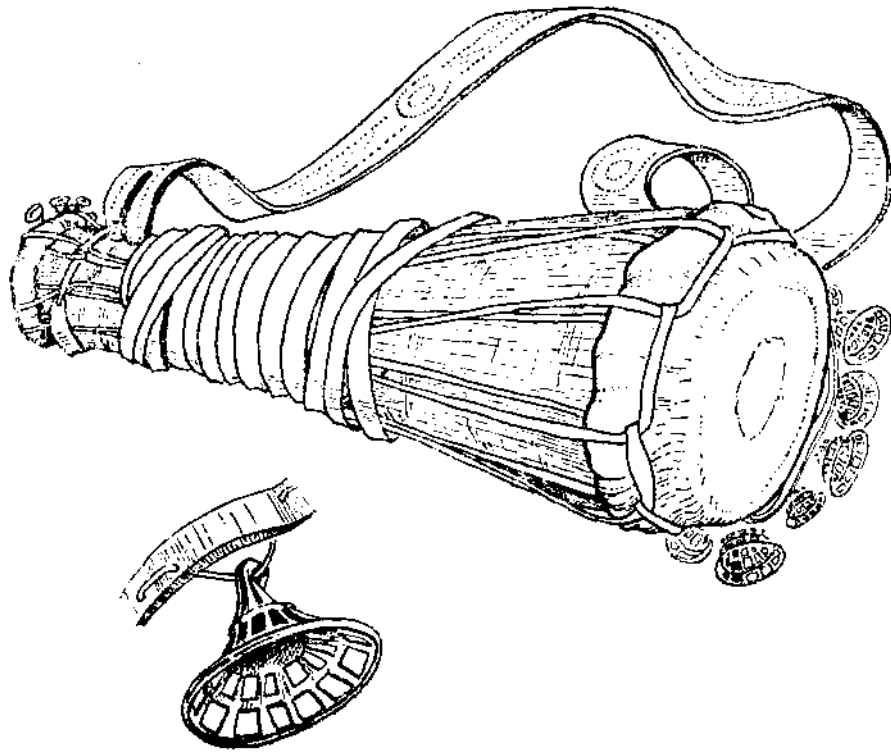


1

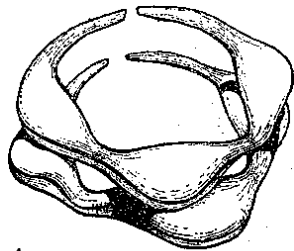


2

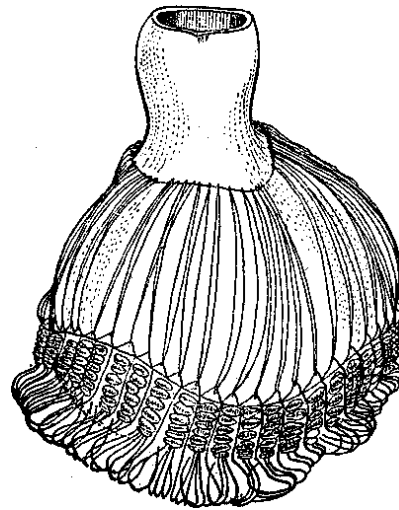
Tambores apinti



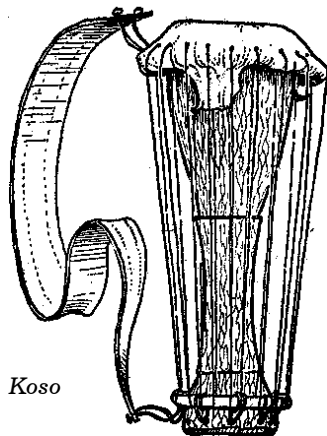
*Tambores batá*



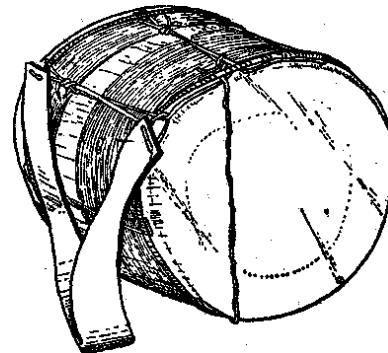
Aro



Sekere



Koso



Bembe

tambores que he mencionado en esta charla y muchos más. Fue allí que primero vi el tambor *Osigiri*, que tiene el mismo estilo de tocar que el *Apinti*. Hay mucho que aprender de los tambores y de su uso en Ifé.

Todos estos tambores son del tipo *Igbín* y su forma y método único de tocar posiblemente habrán sido copiados de los que hizo y usó Obatalá.

Ahora analizaremos los tambores que se encuentran en uso por toda la tierra yoruba y en algunas otras partes de la región. Su estilo de tocar es diferente de los tambores del tipo *Igbín*. Se usan estos tambores para hablar, pero el más elaborado y que más se presta a hablar es el

*Dundún*, porque puede imitar todos los tonos y *glides* que se usan en el habla de los yoruba. Para tocar *Dundún* los tirantes de cuero con que se conectan las dos membranas del tambor se aprietan con el brazo izquierdo y al atezarlas el tamborero puede levantar el diapasón del tambor y producir los tonos requeridos.

El juego *Dundún* comprende: 1) *Iyá Ilú*; 2) *Gudugudú*; 3) *Kerikeri*; 4) *Isayu*; 5) *Kanango*; 6) *Gangán*. Todos los tambores de este juego, excepto el *Gudugudú*, pueden usarse para hablar. El *Kanango* o el *Gangán* pueden integrar juegos separados para producir música de baile, al usarse uno o más de los otros tambores del juego *Dundún* como acompañamiento. El



*Dundún* se usó primero por Ayán, nativo de Saworo, en tierra Ibaribá, quien enseñó a algunas familias yorubas el arte de tocar y se hizo tan amado de ellos que lo deificaron después de su muerte.

Otro tambor que habla es el *Batá*. El juego *Batá* consiste en cuatro tambores: 1) *Iyá Ilú*; 2) *Emelé Abo*; 3) *Emelé Ako*; 4) *Kudi*. El *Iyá Ilú Batá*, aunque se adapta a hablar, lo hace con alguna dificultad, porque tartamudea. Las dos membranas se tocan simultáneamente para producir un tono; la membrana derecha se toca con la palma de la mano derecha y una tira de cuero se usa en la mano izquierda para tocar la membrana izquierda. El *Batá* es tan hablador que, aun al tocar música de baile, el *Iyá Ilú* sigue hablando y el *Emelé Abo* sigue repitiendo lo que dice. Los otros tambores del juego *Batá* son de mero acompañamiento, no pueden usarse para hablar. Alekuso, otro nativo de Ibaribá, fue el primero en hacer y tocar los *Batá*.

Otro tambor que habla es el *Koso*. El *Koso* es del juego *Dundún*, pero sólo una de sus caras está cubierta por una membrana. Se toca con la palma de la mano derecha. Los tonos se producen, como en el *Dundún*, al apretar los tirantes con el brazo izquierdo. El *Idan bupa*, tambor de placer del *Oba* de Benin, es parecido en tamaño al *Koso*, pero un poco más largo.

Otro tambor que habla es el *Bembé*. Se parece al bombo. Como el *Dundún*, se toca en una cara con un palo encorvado con la mano derecha, y la mano izquierda se usa en la otra cara para regular el tono. El *Bembé* puede o no ser acompañado de otros tambores para producir música de baile; puede ser también usado como acompañamiento en la orquesta *Dundún*.

Otro tambor que habla es el *Apinti*. Puede decirse que el *Apinti* es del tipo *Igbín*, porque su forma se le parece y se usan las dos manos del tamborero al tocarlo. El juego comprende: 1) *Iyá Ilú*; 2) *Emelé*; 3) *Agogo*. El *Iyá Ilú* habla constan-

temente en proverbios mientras se toca música de baile.

En las áreas *Iyesha* y *Ekiti* hay un tambor que se parece al *Apinti* y cuyo estilo de tocar es parecido al de aquel; pero su manera de fabricarlo es distinta. En lugar de usarse una pieza de madera *Omo*, se usa una tinaja cubierta por debajo de piel de venado que no se ha curado, y la boca se cubre con una piel curada. Se llama *Iyebú* o *Peperi*. El juego *Iyebú* comprende: 1) *Iyá Ilú*; 2) dos *Emelé*; 3) *Opon* (*Gudugudú*).

El *Batá kotó* de los egbas es otro tambor cuyo estilo de tocar se parece al de los *Apinti*. El *Batá kotó* se hace juntando dos calabazas frente a frente y abriendo un extremo para que pueda cubrirse con una membrana de piel curada. El juego comprende: 1) *Iyá Ilú*; 2) dos o más *Emelé*.

Finalmente el *Shekeré* se usa meramente para producir ritmo. Está hecho de un güiro, con caracoles puestos en hilos a su alrededor para producir sonidos rítmicos. El juego de *Shekeré* puede tocarse solo o junto con el juego *Dundún*. Debo mencionar aquí que los *Dundún*, los *Batá*, los *Shekeré* y los *Apinti* no se mantienen en grupos herméticos, sino que se mezclan libremente unos con otros, o los cuatro juegos pueden tocarse en conjunto para formar una orquesta.

Es una gran lástima que una tradición tan rica esté en peligro de perderse. Mucho ya ha desaparecido, porque durante los últimos cincuenta años los jóvenes nigerianos con educación superior despreciaban sus tradiciones. Esperamos que la llegada de la independencia traerá un cambio de actitud. En un país libre e independiente debemos tener derecho de estar orgullosos de nuestras tradiciones y hazañas del pasado. Pero tenemos todavía un largo camino que recorrer. Solamente si se enseñara el tambor que habla en nuestras escuelas, podríamos asegurarnos que este noble arte no se perderá.





La distribución de los pueblos de Nigeria.

El artículo Los Tambores Yoruba, que publicamos en este número, se concibió originalmente como una charla que sobre el folklore nigeriano preparó su autor para un público de estudiosos de aquel país. El autor, el Timi de Ede, jefe titular hereditario del pueblo yoruba de Ede, pudo contar, para su exposición, con un público mucho más conocedor de la geografía y de la cultura nigeriana que nosotros. Para remediar

algunas deficiencias de nuestros conocimientos de estos asuntos, hicimos al respecto algunas preguntas al señor Ulli Beier, editor de la revista Odu, publicada en Ibadan, Nigeria y de cuyas páginas tomamos este artículo.

El señor Beier tuvo la gentileza de facilitarnos datos aclaratorios valiosos, tanto sobre la geografía de Nigeria como de los ambientes sociales donde los tambores se





*tocan. En cuanto a los ambientes religiosos y laicos donde se toca, Ulli Beier nos dice lo siguiente:*

Hay un templo principal de Obatalá, pero puede que haya otros más pequeños. Todos pueden tener tambores Igbín. Los tambores Igbín se usan para bailar dentro del templo. Cada *Ose Obatalá* (cada cuarto día, que se reserva para la adoración de Obatalá) le tocarán los tambores dentro del templo. Generalmente se les coloca en el lugar que circunda al patio interior. Ahí bailarían los creyentes. Los Igbín no se usan fuera del templo.

Los *tambores de estado* son distintos a los de Obatalá, y se guardan en lugares también distintos: los *tambores de estado* se guardan en el Palacio. He visto los *tambores de estado* de *Ondó* en una procesión, llevados por dos hombres, mientras un tercero los tocaba. Durante tal procesión había baile también.

Para bodas, funerales y otras ceremonias pueden emplearse asimismo los juegos *Dundún*, *Shekeré* y *Batá*. Es preciso señalar que *Dundún* y *Batá* son tambores de Oyó y sólo recientemente se han introducido en Ijebu, Egba, Ondo, Ekiti, Ilesha, etc.

*En cuanto a la geografía étnica de Nigeria, el señor Beier también nos ha podido ayudar. El mapa que publicamos en*

*este número, revisado de acuerdo con sus apuntes, nos muestra las localidades de los distintos pueblos mencionados en el artículo del Timi de Ede. De sus relaciones históricas nos dice lo siguiente:*

De las ciudades propiamente yoruba, Ifé era la ciudad sagrada. El antiguo Oyó, capital del reino Oyí, se mudó a una buena distancia al sur, después de su derrota en 1834 por los Fulani. Edé era un puesto avanzado de este reino. Owó era un pueblo yoruba cercano al reino de Benín.

Ibaribá es el nombre yoruba de los borgawa o borgu al norte. Los nupe al noreste son llamados tapa por los yoruba, conocidos en Cuba por tapkua. Warri era la capital de los ijekin, que hablan una lengua cercana a la de los yoruba. El pueblo de Benín no es propiamente yoruba, y hablan edó; sin embargo, la familia real derivaba de Ifé. Abeokuta era capital de la tierra egba. Ilesha era capital de la tierra Ijesha. Ado Ekiti era uno de los principales pueblos ekiti.

*Por estos motivos, y por lo aclaratorias que son para nosotros las interesantes referencias del señor Ulli Beier, es por lo que añadimos al trabajo del Timi de Ede estas notas y el mapa donde se localizan diversos puntos geográficos nigerianos.*

John Du Moulin