

# La música afro-cubana: orígenes y etimologías

Dr. William W. Megenney  
 Profesor. Universidad de California. Riverside

Mucho se ha escrito acerca de la música afro-cubana: “*La música en Cuba*” de Alejo Carpentier (1946), el estudio “*La africanía en la música folklórica de Cuba*”, de Fernando Ortiz (1950), y los múltiples estudios de Jorge e Isabel Castellanos, entre ellos: “El negro en la música cubana”, capítulo 5, volumen 4 de la colección *Cultura afro-cubana*. Pretendo hacer un pequeño aporte a estos estudios con este artículo en el que incluyo lo que estimo ser nuevos datos sobre la conformación de la música de origen africano en Cuba, un comentario etimológico de términos relativos a la misma y una breve comparación con un fenómeno semejante que se ha dado en Brasil.

En el primer volumen de Castellanos y Castellanos, los autores dividen la historia de las influencias afronegroides en Cuba en cuatro partes: (1) “raíces africanas de los negros en Cuba”, (2) “el negro en la Cuba pre-plantacional”, (3) “el negro en la Cuba plantacional” y (4) “el abolicionismo, 1800-1844”.

Como todos sabemos, la trata esclavista en las Américas comenzó en el área del Caribe, cuando los primeros colonizadores necesitaron ayuda manual en el establecimiento de las primeras colonias y en los

primeros intentos de agricultura y comercio. Al darse cuenta de que los indígenas no servían para estas actividades, comenzaron a traer esclavos de la costa occidental del África, los cuales eran de la sub-familia sudánica, que se encuentra desde Senegal hasta la frontera entre Nigeria y Camerún, y de la sub-familia bantú, que se encuentra desde Camerún hasta la frontera entre Angola y Namibia.<sup>1</sup> Además de las explicaciones dadas en Castellanos y Castellanos<sup>2</sup> sobre este primer período, Olavo Alén Rodríguez, en su contribución a la obra *The Garland Handbook of Latin American Music*, divide las herencias afromusicales en Cuba en dos partes: (1) la herencia yoruba y la religión de santería y (2) la herencia bantú y las sociedades secretas *congo*, mostrando así la división natural que se produjo entre estas dos familias subsaharianas en las Américas, división también presente en otros países latinoamericanos como Brasil, República Dominicana y Venezuela.

Las tradiciones africanas comienzan a arraigarse en Cuba en el siglo XVI con la llegada de negros de la familia sudánica, ya que los portugueses, que controlaban la mayor parte de la trata en esta época, comenzaron a traerlos de esta parte de la costa africana. Más adelante, durante los siglos XVII y

XVIII, muchos esclavos de las naciones bantú llegaron al Caribe y establecieron sus costumbres. En el siglo XIX, hubo otra vez un gran influjo de sudánicos, sobre todo los yoruba, ewe/fon y efik, los que en Cuba se identifican como *lucumí*, *arará* y *carabalí* (o *abakuá*, *ñáñigo* o *bricamos*), respectivamente.<sup>3</sup>

En Castellanos y Castellanos<sup>4</sup> leemos: “Los negros esclavos fueron sacados de África casi desnudos”, es decir que no pudieron traer nada de sus tierras natales, excepto sus memorias y sus tradiciones orales y musicales. Estas tradiciones las conservaron en el nuevo mundo, sobre todo su música. Agregan Castellanos y Castellanos<sup>5</sup>: “... el africano se las arregló para preservar en su nuevo domicilio muchas de sus tradiciones. A este respecto fueron ayudados

por el común «estilo de vida» . . . y, además por otra característica de la sociedad africana precolonial: su notable conservadurismo, su intenso apego a las propias costumbres.” Esto ya se ha observado en el caso de Brasil. El investigador francés Pierre Verger<sup>6</sup> estudió las semejanzas entre la música, la danza y los instrumentos musicales de Bahía, Brasil y lo que hoy en día es Nigeria, Togo y Benín. Las semejanzas son obvias y prueban que el conservadurismo mencionado por estos dos autores permitió la creación de una reproducción fiel de lo que había sido el conglomerado de las costumbres de estos esclavos en su África natal. Lo mismo sucedió en Cuba, ya que los africanos traídos tanto a Brasil como al Caribe procedían de las mismas naciones.



Fueron tres las fases que, según Castellanos y Castellanos<sup>7</sup>, experimentó el negro esclavo en Cuba como parte del proceso de aculturación en tierras americanas: “(1) aprendizaje obligado de la cultura del amo, sustituyendo con ella parte de la suya; (2) adquisición de elementos de otras culturas africanas, a través de su convivencia con esclavos procedentes de regiones de África distintas a la suya; y (3) traspaso de parte de su acervo cultural a la cultura de sus amos.” La actual música afrocubana representa, pues, el resultado de estas tres fases. Sin embargo, aún hoy en día, el sabor, los ritmos, los instrumentos y la letra son testimonio de lo que debieron de haber sido en el África del período de la esclavitud. Es la tercera fase la que más nos interesa para



este estudio, ya que explica la perseverancia y la condición de “esclavo sobre maestro” en la implantación de aspectos culturales africanos en un ambiente más bien europeo transplantado al Nuevo Mundo. Esta faceta de la historia de Cuba también nos ayuda a entender la preservación de las tradiciones africanas entre ellas las musicales. Según los historiadores, los dueños de esclavos en Cuba fueron relativamente permisivos con respecto a la conservación de algunas tradiciones africanas.

Curiosamente, estos esclavos africanos, al no tener los mismos materiales que empleaban en el África para hacer sus instrumentos musicales,

adoptaron los materiales que había a su alrededor en el Caribe. A veces es difícil saber a ciencia cierta cómo eran estos instrumentos en el África, ya que no tenemos acceso a dibujos dado que, obviamente, los traficantes no tenían interés en captar las costumbres y tradiciones de sus cautivos. Sin embargo, en el continente africano todavía existen instrumentos que son bastante semejantes a los que encontramos en las Américas. Por ejemplo, en Cuba, de tradición bantú, según Alén Rodríguez, citando a Fernando Ortiz, hay un conjunto de *congós*, llamado *yuka*, que tuvo mucho impacto sobre la cultura cubana. Este conjunto se compone de tres tambores: uno grande (la *caja*), uno mediano (la *mula*) y otro pequeño (el *cachimbo*). Estos tambores evidentemente tuvieron su origen en el conjunto de *ngoma*.<sup>8</sup> Los tambores *ngoma* son hechos de duelas de madera en forma de barril y tienen una sola cabeza. Con respecto a las etimologías de estas palabras, *yuka* sin duda proviene del kikongo *yúka* ‘golpear, martillar, golpear con un palo’<sup>9</sup>; *caja* debe venir del español *caja*, ya que el sonido fricativo, velar, sordo no existe en la mayoría de las lenguas bantúes (esto podría ser una traducción de una voz bantú original); *cachimbo*, a diferencia de lo que significa aquí, es ‘pipa de fumar’, en kimbundu, *kasimbu* y en manganja, *kasimbo*. Podría provenir de este vocablo por su tamaño pequeño y/o porque su forma se asemeja de alguna manera a una pipa de fumar. En Brasil también existe un conjunto de tres tambores, uno grande, uno mediano, y uno pequeño. Estos tambores en Brasil son de origen fon<sup>10</sup>, del grupo kwa de la familia sudánica, y no del bantú. Curiosamente, esto es un ejemplo de semejanzas culturales en el área de la música entre las tribus sudánicas y las bantúes y la colocación de cada grupo (ensemble musical) en la América Latina.

Como nos recuerda Castellanos y Castellanos: <sup>11</sup> “Imposible sería hoy destejer to-

talmente la compleja maraña histórica de los orígenes musicales afrocubanos.” Sin embargo, podemos encontrar algunas evidencias relativamente fidedignas acerca de estos orígenes al comparar lo que se encuentra hoy en día en el África con lo que hay en otras partes de América. La música religiosa y la secular se han confundido a través de los siglos y hasta cierto punto ésto refleja lo que había sido la situación musical en el continente africano. Es por eso que hoy en día encontramos tantas referencias en la música afrocubana a los orichas yorubas, esos espíritus que nos proveen el *aché* diario que sostiene el alma y el cuerpo, en las canciones de Celia Cruz, por ejemplo. “En la cultura afrocubana, adoración y recreo distan mucho de ser términos contradictorios.”<sup>12</sup>

La música afrocubana mantiene muchas características de origen africano, por ejemplo el canto antifonal. Entre los muchos estudios hechos sobre los diferentes aspectos de las influencias africanas en Cuba, podemos referirnos al recién publicado de Fuentes Guerra y Schwegler<sup>13</sup>, donde encontramos un examen detallado de la lengua y los ritos del Palo Monte Mayombe, incluyendo descripciones de los dioses y de las fuentes africanas del mismo. Aquí, como es tan común a través de estas culturas afronegroides en nuestras Américas, las glosas de los sucesos diarios se incluyen como parte integral del canto, un proceso que se ha denominado “comentario editorial”. Es lo que encontramos en Brasil con el nombre de *quizumbas*, que son canciones en coro dirigidas por el solista. Aunque mucha de la letra de estas canciones se canta en español o en portugués, según el caso, también la hay en diferentes versiones de lenguas criollas, como un español bozal (de los esclavos de antaño) que contiene muchos elementos lingüísticos de las lenguas africanas, principalmente del nivel léxico.

Tal como la letra de las canciones, muchos de los instrumentos musicales se designan por lo que se supone sean sus nombres originales africanos. Quisiéramos explorar algunos de éstos para ver si provienen de la familia sudánica o de la bantú, y si fuera posible, aislar la “nación” o la lengua exacta de sus raíces. Un instrumento de percusión muy popular es lo que hoy en día se llama la *reja de arado*, o sea, el *ekón* metálico, que se toca con una vareta empleando varios ritmos diferentes según la ocasión. Éste es el primo hermano del *agôgô* brasileño, el que tiene dos campánulas, y del *gã* brasileño, que tiene una sola campánula, así como el instrumento cubano. Habiendo buscado en las fuentes de lenguas africanas disponibles, sólo pude localizar, en efik (nación de la cual muchos fueron llevados a Cuba), una palabra que significa: ‘guerra, lucha’. Quizá la referencia aquí sea a algún arma de guerra con esta forma cilíndrica o a algún instrumento de percusión que se usaba en las guerras (como los tambores) para inspirar a las tropas.

Las *erikunde* o *chachás*, que son maraquitas de cestería, muy semejantes al *caxixí* brasileño, que se sacuden para que suenen las semillas que llevan por dentro, también son populares en las ceremonias religiosas afrocubanas. El origen de esta voz ha resultado ser bastante elusivo. Sin embargo, podemos sugerir la combinación morfológica del kikongo *éedi*<sup>14</sup>, un demostrativo, más kikongo *kundi* ‘fruta’. La forma de los *erikunde* podría sugerir la forma de una fruta, o quizá la idea de una fruta, ya que lleva semillas por dentro. La voz *chachá* proviene del kimbundu *cajeja* y significa ‘hacer ruido mientras uno baila con sonajas en los tobillos’. Obviamente aquí la referencia es al sonido que hacen las *erikunde* al sacudirse. El vocablo kimbundu es también la fuente del nombre del baile *chachachá*, el cual se originó en Cuba.

Otro de los instrumentos algo semejante a las *erikunde* por su forma de sonar es el *chekeré* o *güiro*. La voz *güiro* procede del arauaco (familia de lenguas indígenas del Caribe) *gwira* ‘árbol calabacero y fruta del mismo’. El vocablo *chekeré* proviene del yoruba *sékéré* ‘instrumento de percusión hecho de una calabaza ahuecada con tiras de conchitas de cauri en la superficie, las que hacen un sonido raspante cuando se toca. También existe en fon, *tsékélé* con el mismo significado.

Con respecto a los diferentes tambores, además de las famosas *congás*, cuya voz proviene de la antigua región del Congo africano (nombre que viene de los manicongo, que habitaban partes del territorio que hoy en día es La República Democrática del Congo y Angola), existen el tambor *bokú*, grande, largo y más bien estrecho; el *batá*, tambor litúrgico lucumí, más estrecho hacia abajo que hacia arriba, y el *ekue*, tambor trípode unimembranófono. Dicen Castellanos y Castellanos<sup>15</sup> del *bokú*: “... es un tambor criollo oriental . . . , largo y estrecho, y con caja hecha de duelas, que pende en forma de bandolera del hombro del músico o *bokusero*, quien lo toca con ambas manos.” La voz *bokú* puede proceder del yoruba *Bóku*, ‘nombre de un orisha que vive en la ceiba’. No se pudo encontrar otro vocablo semejante en las fuentes consultadas<sup>16</sup>.

El vocablo *batá* proviene del yoruba *bàtá* ‘tambor empleado por los participantes del culto a Shangó<sup>17</sup> y a los *egungun*<sup>18</sup> o sea ‘los huesos’, con referencia a los ancestros muertos.<sup>18</sup> La palabra *batá* también se encuentra en Brasil y en la lengua criolla inglesa Gullah de los Estados Unidos (Georgia y South Carolina). En Gullah aparece como nombre personal y en el Brasil como “tambor de madeira, a tiracolo, de duas faces, que era usado pelos *nagôs* nas cerimônias públicas.”<sup>19</sup>.

La voz *ekue* significa ‘mentiroso’ en anagó<sup>20</sup>, pero también existe *ekueti* ‘baúl, cofre’, lo que resulta más lógico desde el punto de vista semántico por la semejanza física entre ‘baúl’ y ‘tambor’. Curiosamente, en el Brasil, existen *ecú* ‘dança dos mortos; nome da vestimenta de *egum*’ y *ecuaxé* ‘cantiga de recepção à chegada das divindades em transe’ de origen Yoruba. Para no despreciar una posibilidad de fuente del kikongo, damos la expresión *nkweke-nkweke* ‘sonido de cliques de anillos; sonido de sierra’. Aquí siempre existe la posibilidad de haber formado una combinación de dos o más fuentes, ya que los esclavos fueron mezclados en las plantaciones, hubo representantes de las naciones sudánicas y de las bantúes en una misma plantación o entrepôt esclavista porque los dueños querían evitar sublevaciones.<sup>21</sup>

El tambor *ekue* tiene otros nombres, a saber, *bongó*, *tanse*, *akanirán*, *iyá kondondó* y *munanga*. El *ekue* se toca con una vara larga que se llama *yin* en Cuba. En Venezuela hay un tambor muy popular de origen africano, el furruco, que también se toca de igual manera, con una vara larga que se hace girar entre las dos manos. Tocante a los otros nombres para el *ekue* en Cuba, podemos ver que *bongó*, nombre casi genérico para algunos, puede provenir del sango (Tanzania) ‘tambor de madera; cualquier tambor usado para dar órdenes’y/o del bulu (El Camerún) ‘especie de árbol de corteza espinosa, cuya madera se usa para hacer tambores’. Según Álvarez Nazario<sup>22</sup>, *bongó* viene del injolo [?] *bongóo* ‘tambor pequeño usado para bailar’. La voz *tanse* puede ser del kikongo *tanzi* ‘cesta’ (por la forma); *akanirán* quizá vendrá del efik, ‘instrumento hecho de hierro o bronce de dos divisiones tocado por una vareta’ (*agôgô* en el Brasil; ¿confusión semántica aquí?); *iyá kondondó* podría ser una combinación del yoruba *iyá* ‘madre’y del mandingo

(Senegambia y Mali) *konondo* ‘nuevo’ (¿referencia?), o del kikongo *nkóndo* (con reduplicación de la última sílaba), ‘nombre de un árbol’; *munanga* vendría del kikongo *munànnga* ‘jefe; dignatario, persona honorable’, ya que los tambores de las reglas afrocubanas (cultos religiosos) tienen sus propias personalidades y sus propias almas.

Hay muchos otros instrumentos usados en los cultos afrocubanos, algunos de los cuales, con o sin modificaciones, se han transferido a la música popular cubana. También hay toda una serie de instrumentos musicales usados por la *tumba francesa* en el oriente

cubano. Tal nombre proviene de los exiliados haitianos que llegaron al este de la isla de Cuba, huyendo de la violencia de la revolución que hubo a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Esta música es de origen sudánico, de Benin (anteriormente Dahomey), con mezclas de otros elementos presentes en el período colonial (e.g., música española, francesa).

Tantas facetas musicales merecen estudios más detallados, los que en un futuro no muy lejano seguramente se realizarán con la ayuda de equipos e investigadores adecuadamente preparados.

#### NOTAS Y BIBLIOGRAFIA

1. Para un buen estudio sobre la clasificación de las lenguas subsaharianas, véase George P. Murdock, 1959.
2. Castellanos, Jorge & Castellanos, Isabel. Cultura afrocubana. 1. “El negro en Cuba, 1492-1844”. Ediciones Universal. Miami, 1988.
3. Los llamados carabalí son de origen ibibio, que vinieron de la región de Calabar en el sureste de Nigeria. De Calabar a carabalí hubo metástasis entre “l” y “r”.
4. Castellanos, Jorge: ob.cit: 45
5. Castellanos, Jorge. ob.cit: 56
6. Verger, Pierre. Dieux d’Afrique/ culte des orishas et vodouns à l’ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de tous les Saints au Brésil. Paul Hartmann. Paris, 1954.
7. Castellanos, Jorge. ob.cit: 56 y 57
8. La voz ngoma procede del kikongo ngòma ‘tambor’.
9. Laman, Karl Eduard. Dictionnaire kikongo-français. Librairie Falk fils. Bruselas, 1936:1144
10. Pessoa de Castro, Yeda. Falares africanos na Bahia. Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 2001: 331; Megenny, William. Cuba y Brasil: etnohistoria del empleo religioso del lenguaje afroamericano. Ediciones Universal. Miami, 1999.
11. Castellanos, Jorge & Castellanos, Isabel. Cultura afrocubana. 4. “Letras, música, arte”. Editorial Presencia, Ltda. Bogotá, 1994: 268
12. Castellanos, Jorge & Castellanos, Isabel. Cultura afrocubana. 4. “Letras, música, arte”. Editorial Presencia, Ltda. Bogotá, 1994: 271
13. Fuentes Guerra, Jesús & Armin Schwegler. Lengua y ritos del Palo Monte Mayombe (Dioses cubanos y sus fuentes africanas). Vervuert Iberoamericana. Madrid, 2005.
14. Como se sabe, la [d] se convierte fácilmente en [r], ya que los dos sonidos son fonéticamente semejantes.
15. Castellanos, Jorge & Castellanos, Isabel. Cultura afrocubana. 4. “Letras, música, arte”. Editorial Presencia, Ltda. Bogotá, 1994: 287
16. Cabrera, Lydia. Anagó, vocabulario lucumí. Cabrera y Rojas. Miami, 1970: 83.
17. Shangó es el orixa de los rayos y del trueno; es San Jerónimo en la tradición católica.
18. La voz egungun significa ‘huesos’ en yoruba.
19. Pessoa de Castro. ob.cit: 171
20. Cabrera Lydia: ob.cit: 107.
21. Los dueños pensaban que si no había comunicación lingüística entre los esclavos, había entonces menos posibilidad de rebeldía y de conjuraciones entre ellos.
22. Alvarez Nazario, Manuel. El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico. Instituto de Cultura Puertorriqueña. San Juan, 1974: 287