

UCLV
Universidad Central
"Marta Abreu" de Las Villas



FH
Facultad de
Humanidades

Departamento de Periodismo

TRABAJO DE DIPLOMA

Título: El toque de tambor *batá* visto desde el documental televisivo

Autores: Gabriel López Santana y Andy Rodríguez Sánchez

Tutores: M.Sc. Grettel Rodríguez Bazán y M.Sc. Lázaro J. Leyva Hoyo

Santa Clara, julio de 2018
Copyright©UCLV

Este documento es Propiedad Patrimonial de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, y se encuentra depositado en los fondos de la Biblioteca Universitaria “Chiqui Gómez Lubian” subordinada a la Dirección de Información Científico Técnica de la mencionada casa de altos estudios.

Se autoriza su utilización bajo la licencia siguiente:

Atribución- No Comercial- Compartir Igual



Para cualquier información contacte con:

Dirección de Información Científico Técnica. Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Carretera a Camajuaní. Km 5½. Santa Clara. Villa Clara. Cuba. CP. 54 830

Teléfonos.: +53 01 42281503-1419

Agradecemos a nuestros familiares y amigos, por el apoyo.

A nuestros tutores, sacros y profanos.

A todas las personas que contribuyeron a la realización de este documental y la investigación en que se basa.

A la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, al cabildo San Francisco de Asís “Kunalumbo”, al canal provincial Telecubanacán y a Sagua Visión.

En especial:

Por llevarnos al primer toque, agradecemos a Jorge Luis Soria “La Bala”.

Por ser nuestro *cameraman* y haber hecho dos tesis cuando debió haber sido solo una, a Andrés.

Por editar todo lo que debió ser editado, a Erick Sacramento y Frank Rodríguez.

Por traernos una cámara desde Cienfuegos cuando debió venir desde Madrid, a Taylin de la Caridad.

A todos, *Maferéfún*.

Resumen

La investigación *El toque de tambor batá en Villa Clara visto desde el documental televisivo* se articuló como una tesis para la producción desde una perspectiva cualitativa. Como objetivo general se propuso la elaboración de un documental televisivo para caracterizar el rito del toque de tambor *batá* de la Santería o Regla de Ocha como manifestación de la cultura de origen africano en Villa Clara durante el período 2017-2018. Para ello, se llevó a cabo una revisión bibliográfica-documental de las categorías toque de tambor *batá* y documental televisivo y sus correspondientes subcategorías. A través de los métodos Bibliográfico Documental, Biográfico, la Etnometodología y la entrevista en profundidad como principal técnica, se describió cada una de las fases que componen dicha ceremonia de origen africano en Villa Clara, así como la función del constructor (*agbégui*), el tamborero (*olobatá*) y el cantante (*akpwón*) como actores destacados dentro de la misma. El principal resultado de esta investigación es el documental televisivo *Batá: los tambores de los orishas*, en el cual se refleja la práctica de este rito en la provincia a través de los testimonios de sus practicantes. Pudo concluirse que, el rito del toque de tambor *batá* como manifestación de la cultura de origen africano en Villa Clara, a la vez que mantiene los parámetros tradicionales de esta práctica, posee rasgos propios en lo referente a la construcción del conjunto y la función de sus principales actores.

Índice

Introducción	1
Capítulo I- Acercamiento al toque de tambor <i>batá</i> de la Santería o Regla de Ocha y el documental televisivo	5
1.1-El mito en la Santería o Regla de Ocha	5
1.2-Acerca del rito del toque de tambor <i>batá</i>	8
1.2.1-Nomenclatura y elaboración del conjunto de <i>batá</i>	9
1.3-La figura del <i>olobatá</i> o tamborero y su ejecución en el toque	13
1.4-La ceremonia litúrgica de toque de tambor <i>batá</i>	17
1.5-Del documental televisivo: la captura creativa de la realidad.....	24
1.5.1-Sobre las tipologías del documental.....	27
Capítulo II- Apuntes metodológicos	30
Definición y operacionalización de categorías.....	30
Métodos y técnicas	32
Capítulo III- El rito de toque de tambor <i>batá</i> dentro de la evolución histórica de la Santería o Regla de Ocha en Cuba	35
3.1-La Santería o Regla de Ocha: evolución en Cuba desde su origen africano.....	35
3.1.1-Sincretismo religioso como elemento evolutivo de la religión <i>yoruba</i> a la Regla de Ocha o Santería en Cuba.....	38
3.2-Algunas consideraciones históricas acerca del rito de tambor <i>batá</i> en Cuba.....	40
3.3-Evolución histórica del toque de tambor <i>batá</i> como manifestación de la cultura de origen africano en Villa Clara	42
3.2.1-Expansión y auge del toque de tambor <i>batá</i> en Villa Clara en el siglo XXI	43
Capítulo IV- Análisis de los resultados.....	44
4.1-La figura del constructor o <i>agbégui</i> dentro del rito del toque de tambor <i>batá</i> en Villa Clara durante el período 2017-2018	45
4.2-Funciones del <i>olobatá</i> y el <i>akpwón</i> en el toque de tambor <i>batá</i> en Villa Clara durante el período 2017-2018	49
4.3-La ceremonia del toque de tambor <i>batá</i> en Villa Clara durante el período 2017-2018	55
Conclusiones	62
Recomendaciones.....	64
Referencias Bibliográficas	65

Introducción

Las manifestaciones culturales de origen africano incidieron directamente en la conformación de la nacionalidad cubana. Los ritos, leyendas y liturgia provenientes del llamado “Continente Negro”, llegaron a Cuba a partir de su colonización por parte de la metrópoli española y como resultado del constante arribo de esclavos africanos a la isla. No obstante, cada una de estas prácticas fue interpretada y asumida de manera diferente hasta constituirse en un constructo social propio.

El complejo religioso Ocha-Ifá, Santería, Regla de Ocha o simplemente Ocha resulta una de las religiones de origen africano populares más practicadas en el país. Este sistema de creencias tiene sus raíces en tradiciones oriundas de Nigeria, asentadas en la isla a partir del fenómeno de la trata esclavista. Los cultos sincréticos afrocubanos ganaron seguidores y evolucionaron hasta lograr características particulares.

Sus rituales sufrieron transformaciones en Cuba a partir de un proceso complejo definido por Fernando Ortiz como transculturación¹, neologismo que vino a sustituir al vocablo importado “aculturación” manejado hasta ese momento. De esta manera, “la música afrocubana, aunque se basa en una caracterización etnográfica indudable, es a la vez inequívocamente folklórica porque lo afro en Cuba ha sido y es todavía, en la gradación social, una condición de base” (Ortiz, 2001, p. 5).

Los toques de tambor de la religión de la Santería o Regla de Ocha se dividen en dos tipos: *bembé* cuando tienen carácter festivo y *oru* cuando son puramente religiosos. Estos últimos destacan, no solo por su contenido religioso, sino por su gracia, sonoridad y visualidad, aun cuando hoy día los ritos en cada región del país tienen sus particularidades. Se trata de ceremonias caracterizadas por un estricto contenido litúrgico y por la utilización de un instrumento específico: el conjunto de tambores *batá*.

¹ “variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida” (Ortiz, 1983, s.p.).

La riqueza de este tipo de prácticas ha constituido objeto de estudio de un importante número de investigadores cubanos. Destacan aquí las indagaciones de Fernando Ortiz, quien ha tratado el toque en toda su dimensión: desde sus instrumentos, sus ejecutores y las características de la ceremonia; Lydia Cabrera, quien ha profundizado alrededor de los instrumentos en el rito y Argeliers León, cuyas investigaciones se centran en el ritmo y demás cuestiones musicales dentro de los toques.

Varias han sido además las publicaciones que abordan el tema con el fin de sistematizar los saberes provenientes de nuestras raíces africanas. Incluso las academias de arte y los conjuntos de canto y baile profesionales se han dedicado a su estudio por la riqueza artística de este tipo de ceremonia.

El toque representa una parte importante del complejo Ocha-Ifá, y en la región de Villa Clara, en el centro de Cuba, ha alcanzado una prominencia con la cual antes no contaba. El número en ascenso de participantes en este tipo de rito, y la cantidad de lugares donde se realizan (*ilé*), dan fe de ello. En específico, la provincia contaba a mediados del siglo pasado con un solo juego de tambores *batá* de fundamento asentados en un solo municipio. El total de los juegos en la actualidad suman ocho, divididos entre tres municipios.

A pesar de dicho auge en la última década, persiste un desconocimiento entre los miembros de la sociedad acerca de este tipo de práctica representativa de las tradiciones de origen africano. Además, el tema ha sido poco estudiado por parte del sector académico en la provincia. Asimismo, existe una ausencia de materiales audiovisuales que analicen esta y otras temáticas para caracterizar a Villa Clara como un territorio de referencia en la práctica del rito.

Por la importancia histórico-social del tema, esta investigación cualitativa plasma en un producto comunicativo el valor y las interioridades del rito del toque de tambor *batá* en Villa Clara, así como demuestra la vigencia de la tradición. Para ello se escogió la realización de un documental televisivo, género que permite profundizar en el objeto de estudio a partir de la variedad de recursos audiovisuales que pueden ser empleados en el mismo y del nivel de profundidad que puede alcanzar.

En este sentido, el rito del toque de tambor brinda, a la vez, visualidad, musicalidad y elegancia que contribuirán a la dinámica del documental, con el fin de lograr una concepción

más completa y perdurable de la actualidad de los toques de tambor *batá* de la Santería o Regla de Ocha en Villa Clara. Por las posibilidades de la televisión para patentizar y difundir este tipo de patrones culturales y por el interés de los mismos como legado de la africanía en Cuba, se plantea:

Pregunta de investigación:

¿Cómo caracterizar el rito del toque de tambor *batá* de la Santería o Regla de Ocha como manifestación de la cultura de origen africano en Villa Clara durante el período 2017-2018?

Objetivo general:

Elaborar un documental televisivo para caracterizar el rito del toque de tambor *batá* de la Santería o Regla de Ocha como manifestación de la cultura de origen africano en Villa Clara durante el período 2017-2018.

Objetivos específicos:

Identificar los principios teórico-conceptuales de la Santería o Regla de Ocha en lo relacionado al toque de tambor *batá* en Villa Clara durante el período 2017-2018.

Describir el papel del constructor dentro del rito del toque de tambor *batá* en Villa Clara durante el período 2017-2018.

Describir la función del *olobatá* (tamborero) y el *akpwón* (cantante) en la ceremonia del toque de tambor *batá* en Villa Clara durante el período 2017-2018.

Describir la ceremonia del toque de tambor *batá* en Villa Clara durante el período 2017-2018.

El medio audiovisual permite alcanzar estos objetivos a partir de una reconstrucción de la realidad del rito del toque de tambor en Villa Clara de manera más completa y abarcadora por los recursos que utiliza. El documental se vale, entonces, de los contenidos ofrecidos por la realidad y no solo queda en el nivel expositivo, sino que facilita la interpretación, profundiza, analiza causas y prevé efectos, todo a partir del uso de las ventajas del medio.

La investigación y la producción del documental televisivo resultan viables porque, a las fuentes pasivas consultadas, se suma la consulta a expertos en las religiones afrocubanas cuyos estudios han estado relacionados con el toque de tambor. La facilidad de entrada al escenario de investigación y el aporte de las experiencias personales de santeros, cantantes,

tamboreros y *babalawos*² (ver Anexo 1³) apoyan también el proceso de construcción del documental.

La realización de esta tesis se aviene a los contenidos de las asignaturas Periodismo Audiovisual y Taller de Realización Audiovisual. En ambas se potencian las dotes como investigador y realizador que debe poseer el profesional de la prensa en la actualidad.

La investigación se estructuró en cuatro capítulos. En el primero, *Acercamiento al toque de tambor batá de la Santería o Regla de Ocha y el documental televisivo*, se abordan los principales referentes teóricos de la Santería como sistema religioso. Además, se analiza la categoría de toque de tambor *batá*, así como el documental televisivo.

El segundo capítulo, *Apuntes metodológicos*, se explican los métodos y técnicas utilizados, los conceptos adoptados para cada una de las categorías de la investigación y se muestra el mapa conceptual de la misma. En este caso se emplearon los métodos Bibliográfico Documental, Biográfico, la Etnometodología y las técnicas revisión bibliográfica documental, grupos focales, observación no participante, las entrevistas semiestructuradas y en profundidad.

En el tercer capítulo, *El rito de toque de tambor batá dentro de la evolución histórica de la Santería o Regla de Ocha en Cuba*, se analizó el fenómeno del toque de tambor *batá* desde el punto de vista histórico. En un segundo momento, se contextualizó el mismo dentro de la provincia de Villa Clara desde sus inicios, con énfasis en el período 2017-2018.

El cuarto capítulo se dedicó al análisis de los resultados de la investigación. se respondieron los objetivos planteados en la investigación a partir de la aplicación de los métodos y las técnicas y se describió el fenómeno estudiado. El producto comunicativo forma parte de este capítulo, en el cual se investigó acerca del fenómeno en los tres principales municipios reconocidos por los expertos y practicantes.

²De babá (padre) y awó (adivino, sacerdote o mano de *Ifá*). Máxima jerarquía en el sistema de *Ifá*. (Ramírez Cabrera, 2015, p. 57)

³El significado de cada uno de los términos en lengua yoruba utilizados en la investigación se encuentran contenidos en un glosario.

Capítulo I- Acercamiento al toque de tambor *batá* de la Santería o Regla de Ocha y el documental televisivo

1.1- El mito en la Santería o Regla de Ocha

La Santería o Regla de Ocha constituye un fenómeno más complejo que la mera transposición de una tradición religiosa africana a través de los esclavos traídos a Cuba. Se trata de un constructo socio-religioso propiamente cubano, atravesado por el ya mencionado proceso de transculturación.

No presenta una organización de tipo social o económico, ni se rige por distinciones étnicas o territoriales. Su fundamento más importante es la adoración a los *orishas* y el respeto por los ancestros. (Menéndez Vázquez, 1995).

Como religión, la Santería denota ciertas características de la mentalidad africana como la fantasía, la marcada sexualidad y los límites difusos entre lo onírico y lo real. Estas características son apreciables en los *patakies*, *appatakis* o versos de *Ifá*, los cuales conforman todo un cuerpo de conocimientos mitológicos.

Además de las características anteriormente mencionadas, los *patakies* recogen todos los aspectos de la existencia humana en sociedad, así como los fundamentos del universo y todos los fenómenos naturales. Son asumidos por los practicantes como una verdad absoluta y el fruto de los conocimientos más profundos. (Bastide, 2005; Castellanos y Castellanos, 1992)

Así, en la Santería o Regla de Ocha se cumplen las características esbozadas por Mircea Eliade (1991, s.p.):

Es la primera manifestación de una cosa la que es significativa y válida, y no sus sucesivas epifanías. De un modo parecido, no es lo que han hecho el padre o el abuelo lo que enseña al niño, sino lo que hicieron por primera vez los Antepasados, en los tiempos míticos.

En su condición de mito, la Santería se basa en modos de hacer legitimados a través de las generaciones. “En ella se inician personas de disímiles colores de piel, clases sociales, de distintas nacionalidades, profesiones y estilos de vidas. Por su condición inclusiva (...) los individuos pueden incursionar en otras prácticas religiosas” (Cedeño Hechavarría, 2014,

p.140). Como resultado de un proceso de transculturación, las propias generaciones resultan entes activos en el enriquecimiento del cuerpo de conocimientos de esta religión.

Por esto, a la idea anterior de la profesora Eliade, vale agregar la de Roland Barthes, cuando afirma que: “en los conceptos míticos no hay ninguna fijeza: pueden hacerse, alterarse, deshacerse, desaparecer completamente. Precisamente porque son históricos, la historia con toda facilidad puede suprimirlos.” (Barthes, 1999 p.115).

La creación de una tradición mitológica y el proceso de enriquecimiento a la que ha sido sometida, hacen de la Santería o Regla de Ocha un sistema religioso complejo, motivado por una serie de analogías que permiten unir el contenido y la forma del mismo. A través de las nociones al respecto expuestas por Bastide (2005) y Castellanos y Castellanos (1992), podemos afirmar que se trata de una tradición donde el retorno constante al pasado original determina las conductas del presente.

Algunos de sus mitos y ritos se han mantenido inalterables, y en otros casos se han transformado dando paso a lo que llamamos mitología afrocubana. El resultado es un constructo ideográfico patentado como medio de cohesión social. Echánovet (2005, p.34) lo demuestra:

Los entes venerados son fundamentalmente démones, seres espiritiformes —valga la expresión—, antropomorfos, a los cuales se vinculan en un segundo plano ciertas imágenes materiales (aspecto propiamente fetichista), ciertos objetos naturales (generalmente no venerados sino tenidos simplemente como símbolos de los démones), entre los cuales figuran meros talismanes (objetos *activos*) y amuletos (*pasivos*).

Esta conceptualización resulta verificable a través de Natalia Bolívar (1998), quien explica que la transformación en un *orisha* proviene de un ancestro fallecido con *aché* (poder), con el cual sus familiares establecían un fundamento (*Odu*), cazuela que servía de soporte a este poder o fuerza. Este objeto-soporte constituye la base material a través de la cual se rinden ofrendas al *orisha*, convirtiéndose, a partir de su sacralización, en una *prenda* o emanación de un dios. Estas prácticas forman parte de la materialización del conjunto de saberes mitológicos de la Santería o Regla de Ocha: son sus rituales.

Para Martínez Montiel (2005, p. 22) “el lenguaje de los mitos, así como su recitación y su ceremonial, es algo construido especialmente y también constituye un acto sagrado de efectos sobrenaturales.” Queda clara aquí la idea de Joseph Campbell (1993, p. 59): “Los mitos son los soportes mentales de los ritos; los ritos, las representaciones físicas de los mitos.”

La finalidad de los ritos dentro de esta religión es buscar un acercamiento a los *orishas*. Así lo confirma Martin (1986, p.160), cuando afirma que los “mitos y ritos no son otra cosa que códigos, capaces de transmitir mensajes que pueden ser traducidos en términos de otros códigos”.

De esta forma, las personas pedirán consejos, ayudas, licencias, demostrando al mismo tiempo respeto, agradecimiento y devoción. Según Rogelio Rubio (1988, s. p.): “Los ritos religiosos (...) consisten en solicitudes por vías de ofrendas o de petición”.

En la Regla de Ocha, la madurez de los neófitos les permite acondicionar su mente a partir de imágenes representativas y modos de vida que les permiten la apropiación de la estructura ritual de esta religión. Esta estructura incluye jerarquías sacerdotales, lugares sagrados, invocaciones privadas, celebraciones públicas, actividades mágicas y ritos de pasaje o transición (Castellanos y Castellanos, 1992 y Saldívar, 2010).

Aunque la Santería carece de un sistema de relaciones socioculturales verticalistas a nivel nacional, es posible reconocer la existencia de un discurso que, a manera de telón de fondo, unifica horizontalmente el quehacer santero en sus aspectos vertebrales. Esto permite establecer distinciones entre lo que el santero cree que debiera hacerse, lo que cree que en realidad se hace y lo que sucede realmente (Menéndez Vázquez, 1995, p. 39).

Dentro de esta estructura ritual multiforme, sobresalen el canto y el baile, como resultado de una marcada tradición oral. Por tratarse de dos vertientes de una estructura ritual, su verdadero valor trasciende lo artístico. Al decir de Fernando Ortiz (1981, p. 37): “La música negra nunca se ejecuta por mero placer auditivo y mental (...). La música negra ejerce siempre una función colectiva primordial, religiosa, utilitaria, dramática, etc.”

Entre de las expresiones fundamentales de la música y la danza rituales de la Santería o Regla de Ocha, destaca el rito litúrgico del toque de tambor *batá*. Un conjunto de tambores

sagrados, que supera al resto de los instrumentos africanos utilizados en esta religión y cuyo principal fin es la comunicación con las deidades.

1.2- Acerca del rito del toque de tambor *batá*

Los principales tambores litúrgicos y los musicalmente más valiosos que en Cuba son tañidos por los *lucumíes* o *yorubas* son tres, denominados genéricamente como *batá*. El *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico* (Orovio, 1981, p. 43-44) refiere que “estos constituyen la verdadera orquesta del templo *yoruba*”.

Cada uno de ellos recibe el nombre sacro de *Añá* y el nombre profano de *ilú*. No obstante, son conocidos en África y Cuba por *batá*, aunque también se denomina *batá* a la orquesta que los ejecuta. Mientras, la combinación *batá-añá* es utilizada como tambor consagrado. (Eli Rodríguez, 2002). A sus músicas se las conoce como “toques de *batá*”⁴ o “tambor *lucumi*”, mientras las frases “hay tambor” o “hay *batá*”, quiere decir “hay toque ritual al estilo *yoruba*”.

Ortiz (2001) defiende la definición técnica de que son tres tambores “bimembranófonos, ambipercutivos, de caja clepsídrica, de madera, cerrada, y de tensión permanente por un cordaje de tiras de piel” (p.312).

Varias han sido las posturas con respecto a la legitimidad de estos tambores en Cuba. Radamés Giro (2007) en su *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, defiende la idea de que en la isla un tambor *batá* en rigor no existe. Este punto de vista ha sido manejado por el simple hecho de que los instrumentos y materiales utilizados para confeccionarlos en África difieren de los que se siguieron en Cuba.

Fernando Ortiz en varios de sus textos reconoció esta realidad y la separación de las construcciones de mediados de siglo XX con respecto a la morfología ortodoxa de los tambores ancestrales. Sin embargo, destacaba en su IV volumen de *Los instrumentos de la música afrocubana*, la existencia de un número pequeño, pero tangible, de *batá añá*

⁴En esta investigación, se utilizarán entrecomilladas palabras o frases propias del lenguaje coloquial cuyo valor semántico está ligado al contexto de estas prácticas religiosas y no tienen sentido fuera de ellas.

ortodoxos en Cuba, dispersos en colecciones privadas, museos y las provincias de Matanzas y La Habana (Ortiz, 1952-1955).

El conjunto *batá* tienen un papel o desempeño aglutinador, el mediar entre las deidades y los creyentes. Además, ellos mismos constituyen importantes objetos de culto de la Santería cubana.

1.2.1- Nomenclatura y elaboración del conjunto de *batá*

Los términos que designan a cada tambor del conjunto, son bastante homogéneos en todo el territorio cubano y conservan, en esencia, su filiación lingüística con la lengua *yoruba* de origen.

Así, de los *batá*, el tambor de mayor tamaño se llama *iyá* (también conocido como “caja”), que en lengua *yoruba* quiere decir “madre”, o sea “la madre de los tambores”. En esta denominación subyacen las ancestrales organizaciones sociales matriarcales, en las cuales se rendía respeto y veneración a la mujer. Según criterios religiosos, este tambor es la madre porque del fundamento ritual que abriga nacen otros tambores (Eli Rodríguez, 2002).

A esta conceptualización debe añadirse las nociones que, al respecto, propone Fernando Ortiz (1981, p.p. 124-125), destacando que la jerarquía matriarcal del *iyá* no suple la feminidad del instrumento en sí:

Los tres *batá* son “machos” y la condición de *iyá* es más como una metafórica jerarquía familiar, como de matriarcalidad donde la madre es el jefe supremo, que como implicación de su sexualidad mujeril (...). Consciente del carácter varonil de ese *ilú* mayor, a pesar de ser llamado *iyá* o “madre”, el criollo siempre al citarlo en castellano dice “el *iyá*”, con el artículo masculino y no “la *iyá*”, como correspondería por buena sintaxis, si dicho instrumento fuese hembra.

El que le sigue en orden de tamaño es el denominado *itótele* (también llamado *omelé enkó*, “segundo” o “mediano”), que acaso provenga de las voces *yorubas*, prefijo para denotar sustantivos de acción, *totó*: sigue; quizás porque ese tambor es el que regularmente sigue al *iyá*, que es el que dirige (Giro, 2007).

El tambor *batá* más pequeño es el *kónkolo* (el verdadero nombre) u *okónkolo* (también conocido como “chiquito”). Procede del vocablo *konkó* que significa pequeño. A este tambor

también suele decirse *omelé*, relacionándose con palabras como *omodí* (Cabrera, 1970) que significan “niño o joven” u *omode*, “muchacho” (Ramírez Cabrera, 2015).

También existen las denominaciones de “caja” o “mayor” para referirse al *iyá*; “segundo”, al *itótele*; y *umelé* para designar al *okónkolo*. Siempre, el *okónkolo* posee sonido agudo; el *itótele*, mediano, y el *iyá*, sonido grave.

El conjunto *batá* es construido de manera artesanal. Los materiales escogidos, así como su selección misma, su preparación y el resultado final obtenido responden a la transmisión empírica de una tradición ritual centenaria.

La preparación de la caja, de los parches y de los tirantes tensores constituyen, desde el punto de vista constructivo, las fases esenciales por las que transitan los artesanos, no exentas, cuando se trata de tambores rituales, de requisitos religiosos. Cantos y rezos, mantenidos en reserva por los practicantes, acompañan el largo trayecto constructivo (Eli Rodríguez, 2002, s.p).

Este proceso se inicia cuando los tres pedazos de madera, se hayan en manos de los constructores y comienzan las rogaciones iniciales acompañadas de bendiciones con *omiero*⁵ y de un rito de purificación donde rige la presencia de Osain⁶. Los tambores se tallan a mano preferiblemente en troncos de cedro, aunque se utilizan otras maderas en menor medida. La caja de los antiguos *batá* es enteriza, aunque en la actualidad también se construye de duelas, por la facilidad de este método que no afecta las cualidades tímbricas del instrumento. (Eli Rodríguez, 2002).

Los *batá* son tambores de dos parches, colocados horizontalmente de forma que permita la percusión con ambas manos. Tienen un estrechamiento (cintura) hacia un tercio de su longitud y del lado de su boca más pequeña. La cintura se corresponde con la garganta, (estrechamiento interior del instrumento). (Ortiz, 2010).

⁵Agua sagrada (agua lustral) que es utilizada para la limpieza (lavado) de los atributos de los *orishas*. Se compone a partir de las 21 yerbas de los *orishas* (...) aunque debe contener 101 yerbas. Las dificultades para obtenerlas dispensa utilizar las esenciales para cada santo (Ramírez Cabrera, 2015, p. 267)

⁶*Orisha* mayor, mensajero del *orisha* Obbatalá y de Olofi. El *orisha* Orula se apoya en él para la adivinación en el *Ifá*.

Para referirse al cuero o a los parches del tambor se utiliza el término *auó*. *Enúo Inú* para la membrana de mayores dimensiones, también llamada boca, mientras, al parche más pequeño se le denomina *chachá* o *culata*. (Vergara Gómez, 2009).

Sus parches están rodeados por dos fajas con campanillas y pequeños cencerros llamados *shaworó* o *ichaguoró*:

Esa sonoridad de los *ichaguoró*, unida a la vegetal de la madera, a la animal de los cueros y a la humana de las voces, se da casi siempre en las orquestaciones africanas y parece obedecer al ya aludido criterio mágico de integración pánica de todas las potencias cósmicas, para así obligar más a los dioses (Ortiz, 1981, p. 134).

El proceso de colocar los parches se llama “forrar”, “enjicar”, “jiquear” o “encabezar” el tambor. Los parches más empleados son los de piel de chivo, aunque existen algunas variantes, según el *Atlas de Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba* (1996-1997).

Las dimensiones no son iguales para cada tambor y su tamaño sigue una antigua tradición empírica regida por las necesidades de los *olobatá* (tamboreros) según su tamaño. No obstante, existe una medida estándar acordada en el *Tratado de Añá*, que forma parte de los *Documentos para la historia y la cultura de Osha-Ifá en Cuba* confeccionado en 1994 por un grupo de religiosos de alto rango en la Regla de Ocha.

En este tratado queda establecido que el *iyá* debe medir 28 ½ pulgadas de largo, su boca mayor, 12 pulgadas por fuera y 11 por dentro; y la boca menor, 7 pulgadas por fuera y 6 ½ por dentro. El largo del *itótele* será de 26 ½ pulgadas; su boca mayor, de 9 ½ pulgadas por fuera y 8 ½ pulgadas por dentro, y la boca menor tendrá una medida de 6 ½ pulgadas por fuera y 6 pulgadas por dentro. Mientras, el *okónkolo* debe medir de largo 19 pulgadas; el ancho de su boca mayor, 7 ¾ pulgadas por fuera y en el interior 7 pulgadas, al tiempo que su boca menor en el exterior es de 5 pulgadas y 4 en el interior.

En la actualidad suelen pintarse de marrón y barniz, aunque las prácticas ortodoxas solo sugieren cubrirlo con goma laca y alcohol para cerrar sus poros.

Así pueden encontrarse una gran cantidad de tambores denominados *batá*, pero con diferencias tanto en sus formas como en sus montajes. (Argyriadis, 2015)

Esto se debe a la profunda dispersión en las cuestiones al respecto, heredada de los practicantes del continente africano. “There are several different “families” of drum with this construction, each of which are believed to be the property of particular *òrìṣà* (deities) and are only played by devotees in their shrines”. (Ruskin, 2013, p.6).

Su sistema de tensión es por medio de una estructura de tiraderas bitensoras (en *yoruba*: *tina*), las cuales unen el aro de sostén de un parche con el aro del otro, y son, además, fuertemente sujetas por otras tiras de pellejo de macho cabrío (*tina ouko*) atadas y apretadas sobre aquellas en forma transversal semejando una N, de modo que las obligue a adherirse a la caja y a aumentar la bitensión de aquellas. Este sistema se encuentra atado al cuerpo del tambor por otro de bandas transversales que rodean el centro de la caja de resonancia. (Bastide, 2005; Giro, 2007 y Guanche, 2014). Según Ortiz (2010), una desviación que hace tiempo se introdujo fue la de cambiar los tirantes de correa por los cordajes de cáñamo.

Una vez construidas las cajas de los tres instrumentos, continúan las prácticas ceremoniales de lavado del juego e imprecaciones a los *orishas* y se efectúan las consultas a través del *dilogún* –caracoles para adivinar– o del *okpelé* u *opelé*– cadena de Ifá también con fines adivinatorios–. Con tales recursos, por intermedio del *osainista* y del *babalawo*, quedarán definidos los signos y las marcas que tendrá cada tambor, el nombre del trío o conjunto de *batá* y otros aspectos rituales que han de tomarse en cuenta una vez consagrados (Eli Rodríguez, 2002, s.p.).

Una vez preparados los *Añá* y hechas las marcas correspondientes en el interior de las cajas se les ofrenda comida a los tambores. Se vierte sobre los resguardos y en el interior la sangre de los animales sacrificados antes de ser definitivamente encorados. La consagración o nacimiento del trío de *batá* deben hacerla quienes, según la religión, tienen los poderes de *Añá* y de Osain.

Se considera que el secreto de la deidad *Añá*, mensajera de los dioses, radica dentro de estos tambores y le atribuye el poder de hacerlos hablar. “The traditions state that the sacred *bata* drums have *aña*. They are supernatural beings in their own right and have to be fed. The *aña* inside the drum is not at the mercy of the drummer.” (Nuñez, 1995-1997).

Este poder está oculto en una pequeña bolsa de piel colocada en el interior de la caja. En los parches mayores del *iyá* y del *itótele* existen unos círculos hacia la región central hechos con

una substancia especial llamada *faddela* o *idá*, que, aparte de su significación litúrgica, ayuda a hacer un sonido más grave. (Eli Rodríguez, 2002).

Esta creencia de la capacidad coloquial del tambor, desciende directamente de las prácticas en el continente africano. Específicamente, se les atribuye la capacidad de reproducir el *Anagó*, lengua *yoruba* proveniente del lugar de mismo nombre.

La investigadora María J. Concordia (2012, p. 19), destaca la relación entre el conjunto *bata* y la lengua *Anagó*, ya que los primeros perpetúan al segundo como práctica discursiva propia de la religión *yoruba*, fuente africana de la Santería o Regla de Ocha: “The studies on *bata* are important because the *bata* drums have an identifiable relationship with *Anagó* phonology. Certain drum sounds are designed to reproduce *Anagó* phonemes and these sounds are therefore preserved through musical performance.”

En este sentido, el Timi de Ede, jefe titular hereditario del pueblo *yoruba* de Ede, aclara que el poder de hablar lo tiene el *iyá* y que lo hace con alguna dificultad porque tartamudea, a partir del toque simultáneo en sus dos membranas. Así el *itótele* solo repite lo que dice el *iyá*, mientras que el *okónkolo* sirve de mero acompañamiento. (Laoye, 2005).

Como se dijo anteriormente, el *Añá* no se encuentra a merced del tamborero. Sin embargo, este representa la otra figura clave en la ceremonia litúrgica del toque de tambor *batá*.

1.3- La figura del *olobatá* o tamborero y su ejecución en el toque

A los tocadores consagrados se les conoce como *olobatá*, *omoañá* u *omo alaña* –hijo de *Añá*. A estas palabras se añaden términos derivados del español como “batalero”. Es necesario destacar aquí que el *Añá* que los anima dentro del tambor no parece estar a merced del tamborero.

Ruskin (2015, p.5) deja claro el papel y la importancia del tamborero cuando asegura que: “In an environment where oral performance is a predominant feature of social interaction, talking drummers control a key mechanism of public discourse.”

Al ser el tambor fundamentado el elemento más importante dentro de la ceremonia, se crea alrededor de cada conjunto, un grupo u asociación de tamboreros. Estos solo tocan su propio juego de *batá* y tienen un jefe, el cual resulta ser el *olobatá* más experimentado dentro del conjunto.

A estas cofradías de tamboreros se entra muchas veces por contactos familiares o relaciones de compadrazgo como resultado de un arte transmitido a través de la oralidad. Con frecuencia, los iniciados son niños que aprenden escuchando y observando al grupo de mayores. Así, los más jóvenes se someten a un prolongado aprendizaje donde la crítica severa de los tamboreros consagrados ayuda su formación. (Barriga Monroy, 2004).

El tamborero recibe la experiencia de los consagrados y para el aprendizaje se emplean tambores *aberikulá*, es decir, no fundamentados. Por ser la interpretación en el *okónkolo* la más sencilla, esta es la primera en aprenderse, le siguen el *itótele* y por último el *iyá*.

Esta idea es defendida por Schweitzer (2003, p.125): “By ritual, and by virtue of deep mutual respect, each *omo Aña* shares a strong bond with their *padrinos* and brothers in *Aña*, and extend respect to all drummers who have been sworn”.

En el proceso de selección del tamborero se consulta a *Añá* y *Osain*. Según Fernando Ortiz (1952-1955), para reconocer un nuevo juego de *batá* y sus *olobatá*, se da comida con el ritual acostumbrado a dos tríos de *batá*: el viejo y el nuevo. Después comienza el “reconocimiento” que tiene tres fases, relacionadas con el apadrinamiento. Primero los *olobatá* viejos tocan ellos solos en los tambores de su propio *batá*. Luego los tamboreros jóvenes o de los *batá* en estado *iyawó*, tocan los *batá* viejos, mientras los *olobatá* de estos tañen en los *batá* nuevos.

Al final, los tamboreros nuevos reciben arrodillados sus propios tambores de manos de sus padrinos o iniciadores y ya pueden tocar para siempre en ellos, pues estos quedan definitivamente consagrados y reconocidos. El virtuosismo no es el único elemento tenido en cuenta para consagrar a un *olobatá*: “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”. (Laoye, 2005).

El *olobatá* o tamborero del *iyá* es el denominado *akpuataki*, que quiere decir “principal” o “jefe”. Generalmente “habla” solo el *iyá*, o sea el mayor, pero a veces aquel “conversa” con el *itótele*, que es el mediano, y hasta con el *okónkolo*, o sea el menor (Ortiz, 2001).

Los tres *batá* se tañen a la vez por sendos músicos, sentados estos y teniendo los tambores tendidos sobre las rodillas y bien atados con una soguilla por debajo de los muslos para

facilitar su estabilidad durante la ejecución. Y en caso de marcha los cuelgan del cuello mediante una correa. (Núñez, 1995-1997).

Hoy día casi nunca se logra que los grupos de seis *olobatá*, necesarios para el buen servicio de un juego de *ilú*, estén completos. Podemos decir que este fenómeno ocurre desde décadas anteriores si tenemos en cuenta la afirmación de Carpentier en 1979: “No son muchos los tocadores de hoy, capaces de hacer hablar una batería de tambores *batá*”. (p. 233).

Estos no pueden tener contacto sexual con su pareja antes del toque, ni pueden tocar ebrios. Entre sus deberes se encuentra dar de comer al tambor en momentos previos al inicio de la ceremonia.

Un tamborero “jurado” posee un alto nivel jerárquico en la Santería proveniente de los orígenes *yoruba*, en donde un *omo añá* es un miembro ilustre de la sociedad. Ello está dado por el poder que tiene de comunicarse por medio del toque con los *orishas*, y de lograr que “baje el santo” a los creyentes sin ser poseídos ellos mismos. Estos pueden adivinar cuándo un santero entra al toque, qué *orisha* tiene asentado y cambiar el ritmo de su toque para saludar a esa deidad. (Eli Rodríguez, 2002 y Ruskin, 2015).

En ocasiones, según aseguran los músicos, uno o varios de los *batáse* “aflojan” o “apean” por la muerte de su *omo añá* o tamborero “jurado”. Y casi siempre los *batá* se destemplan también, ellos solos, cuando van a dar un toque para *eggún*, o sea un tañido funeral. Además, se “apean” si baila cerca de los *batá*, una mujer impura, o sea en un período menstrual o con alguna enfermedad venérea (Ortiz, 2001).

La investigadora Victoria Eli Rodríguez (2002) destaca que, en la percusión, sobre los parches se producen diversas cualidades tímbricas y distintos niveles de alturas. Esto ocurre a partir de las diferentes combinaciones y variantes en los tres tipos de golpes básicos, comunes en los membranófonos: abierto, tapado y presionado.

Mientras, Ortiz (2001, p. 312) refiere que estos se logran: “dando en el centro o en el medio, o en el borde o canto de cuero; ora con las falanges, ora con la parte hipotenar o con la palma de la mano; según sea el parche del tambor”. El propio autor, destaca que aún en los golpes con sonidos más breves, no existe la monotonía del redoblo, sino que los golpes se combinan en filigranas con duraciones, tonos y timbres particulares. (Ortiz, 1981).

La combinación de las diferentes formas de ejecución es decisiva para la obtención de los diferentes timbres y niveles de alturas, que caracterizan al trío de *batá* y a cada uno de los tambores en particular. Argeliers León señala que:

Los patrones rítmicos pueden cambiar, pueden irse transformando por la variación gradual de uno de los tambores –generalmente el *iyá*– al cual van incorporándose los demás tan pronto perciben este cambio (...). Esta forma de variación rítmica por pasos hasta obtener un nuevo dibujo rítmico recibe el nombre de “vuelta” o “viro” (1974, p. 44).

En el *lulú* o tamboreo de los *batá* cada una de las seis manos de los *olobatá*, ejecuta una frase peculiar y todas ellas se combinan en cada toque, para crear un solo fraseo integral. Para ello es necesario una previa afinación de los tambores, la cual se hace sólo al oído por los tamboreros siguiendo la nota La. Estos tambores, en conjunto, dan ocho tonalidades (siete notas y un ruido). (Ortiz, 1952-1955).

Alejo Carpentier (1979) hace hincapié en que, aunque la elección de una nota sobre otra depende del tamborero, no se trata de un cambio arbitrario. Esta selección responde a una acción sustentada en las creencias mitológicas de la Santería que le confieren al conjunto *batá* la propiedad del habla.

No existe consenso en la notación del compás del tambor *batá*. Según el musicólogo Rolando Antonio Pérez Fernández (2007), el compás más adecuado para la transcripción de buena parte de la música africana en la notación occidental convencional es el 12/8. No obstante, incluso en este tipo de notación existen diversas maneras de representar gráficamente los ritmos africanos.

Víctor López (2005) defiende la posibilidad de que un compás de 6 por 8 es válido para la notación del conjunto *batá*. Sin embargo, Ortiz (1981) al consultar a sus informantes, destaca que el compás de uno de los tres tambores es de dos por cuatro, mientras que en los otros es de tres por cuatro.

Es válido destacar que las características rítmicas y melódicas están estrechamente ligadas a la expresividad de su singular capacidad de “hablar”. En este sentido, son los tambores *batá* los de mayores posibilidades sonoras y litúrgicas.

Así, estos pueden tocar bastantes ritmos de *bembé*, de *gueleddé*, de *iyesá*, de *egguando* y de *arará*. En cambio, con los tambores de estas otras músicas sólo se pueden imitar pocos toques ortodoxos de *batá* sin llegar a la variedad de los utilizados en toques litúrgicos de alto rango como el *güemirele*.

1.4- La ceremonia litúrgica de toque de tambor *batá*

El toque de tambor *batá* en la música de los *orishas*, tiene lugar cuando se les ofrece o pide algo, o en agradecimiento. Estos pueden tocarse también por alguna promesa que se haya realizado, un cumpleaños del iniciado o el *babalocha*⁷ o *iyalocha*⁸. Es necesario destacar que, en la mayoría de las ocasiones, es el *orisha* quien manda a que se realice el toque.

Este tipo de celebración litúrgica recibe el nombre de *güemilere*, que significa “tomar parte en las convulsiones de la casa de las imágenes”, aludiendo al carácter convulsionario de algunas partes del ritual. Esta festividad, dedicada a los *orishas*, no debe confundirse con el *bembé*, sin mayores implicaciones religiosas. El *güemilere* consta de tres fases: *oru de igbodú*, *oru de eyá aranla* y *oru de ibán-baló*. (Echánovet, 2005 y Ortiz, 1981).

Para estas ceremonias se realiza primeramente un registro inicial para conocer qué ofrenda y sacrificio se le ofrecerá a cada santo según lo que “coman”. Luego se preparan esteras y tronos con los pañuelos característicos de cada santo, hierbas, dulces caseros.

Los toques de tambor “se realizan en las casas de los mismos santeros. En ocasiones, sin embargo, la falta de espacio o los reglamentos de un barrio o comunidad obligan a los fieles a trasladar la ceremonia a otro local” (Castellanos y Castellanos, 1992, p. 107).

Durante las ceremonias —excepto en las mortuorias— suelen cubrirse cada uno de los tres tambores con un *banté*, comúnmente llamado *bandel*, especie de delantal propio de Changó, hecho de telas de varios colores, entre los que predomina generalmente el rojo. El tamaño de estos accesorios se halla en correspondencia con el tamaño de cada tambor y son adornados con bordados en hilos, piedras y caracoles que representan imágenes abstractas o figurativas en alusión a los *orishas*. (Eli Rodríguez, 2002, s.p.).

⁷De *babá* (padre) y *ocha* (santo). Santeros hombres que obtienen el grado más alto dentro del sistema *ocha*. Por extensión significa padrino. (Ramírez Cabrera, 2015, p. 57)

⁸Madre de santo. Madrina. Santera. (Ibíd. p. 170)

Estos pañuelos llamados *banté*, deben quedar ceñidos a la altura de la cintura de la caja de cada instrumento, anudado con tiras. Según Gómez Nieves (2013) son utilizados por los “hijos” del santo cuando caen en trance.

Los toques se preparan con días de antelación, contando con los tamboreros que intervendrán. Además, son invitados los santeros y cualquier persona no iniciada o “profana” es libre de participar (llamados *aberikulá*⁹), aunque las mujeres no pueden tener otra relación con el tambor que la del saludo y el baile. Los *omoañá* no permiten a personas embriagadas o incorrectamente vestidas pararse frente a los *batá*.

Los toques y bailes de *oru*, solamente pueden realizarse desde el mediodía hasta el ocaso, pues los tambores *batá* no deben tañerse de noche. Si se desea continuar la celebración después del anochecer, se acude a los toques de *bembé* y *agbé*. En el caso de Cuba, se acostumbra a comenzar y concluir un poco más tarde por falta de seriedad, pero no deben tocarse los *batá* después del ocaso. (Ortiz, 1981 y Ramírez Cabrera, 2015).

Según Miguel Barnet (2011) para los *yorubas* el culto al sol es importante, quizás por esta razón se les atribuye a los tambores *batá* el privilegio de tocar por el día. No es imposible que esto signifique alguna antigua adoración al dios *Olorun*, que es el propio sol, en los tiempos remotos de la cultura *yoruba*.

Entre los *yorubas* o *locumís*, en cuya mitología los dioses tienen muy destacada personalidad, con copias de mitos, fábulas, símbolos, imágenes, devociones, facultades, himnos y ritos especiales de cada uno, “casi cada dios posee un instrumento especial para su invocación. Son los *acheré* y los *agogó* de los dioses *yorubas*” (Ortiz, 2001, p. 300).

Los *acheré* y *agogó* son idiófonos, maracas o campanitas, y sus sonidos sugieren al creyente la presencia o proximidad del específico ente sobrenatural que se invoca. A su sonido todo el grupo humano polariza su mente y devoción hacia ese dios.

Durante el toque, el *iyá* siempre ocupa el centro en relación con los otros dos tambores, el *okónkolo* se sitúa a su diestra y el *itótele* a la izquierda. Esta distribución no se violenta en ningún caso. Los *oru*, o conjunto de cantos con secuencia fija, se producen alternativamente

⁹Aberikulá significa “los vecinos o compañeros no iniciados que vienen a ver” (Ortiz, 2001, p. 352)

en el cuarto sagrado (*igbodú*) frente al altar, con tambores, y en la sala (*eyá aranla*) o el patio (*ibán-baló*) con tambores y coros.

Según Fernando Ortiz (1981): es el “sagrario” donde están las piedras o representaciones fundamentales y anicónicas y demás atributos de casi todos los *orishas*; pues algunos de estos han de estar situados afuera, al aire libre. El *igbodú* es el *sanctasantorum* y en su recinto cerrado se verifican los ritos herméticos.

La sala de la casa-templo es denominada *eyá aranla*, mientras que el patio se le reconoce como *ibán-baló*. Este último no se define por un espacio físico determinado, sino por la congregación de personas alrededor del toque: “La palabra *ibán-baló* se refiere, pues, no al local del patio precisamente, sino al gentío de espectadores profanos o no que en ese lugar presencia ciertos ritos.” (Ortiz, 1981, p. 173).

Cuando comienza la ceremonia, los *batá* inician el *oru* de *igbodú* u *oru* seco sin la participación del canto y donde se escucha el sonido del *acheré*¹⁰. El *oru* del *igbodú* comienza con la *moyuba*¹¹ de los *batá* consistente en 24 toques distintos (con secuencia fija) dedicados a 22 *orishas*. Estos toques se realizan a manera de saludo a las deidades para que accedan y participen en la ceremonia.

Además de la *moyuba* a los *orishas*, para realizar la ceremonia se realizan saluciones a los familiares y parientes difuntos de quien la ofrece. Según Menéndez Vázquez (1995), la *moyuba* involucra a los antepasados, al pedírsele implícitamente la bendición para realizar el ritual; a la vivienda y a todos los presentes en ella, creyentes o no.

La *moyuba* a los *orishas* es más bien una politeonimia, en la cual se dicen los nombres de todos los dioses uno tras otro por un orden ritual, para que ningún *orisha* se sienta molesto por su omisión. El orden de los toques de la *moyuba* de los *batá* es el siguiente: 1 y 2, Eleguá. 3, Ogún. 4, Ochosi. 5, Obaloke. 6, Inle. 7 y 8, Babalú Ayé. 9, Osain. 10, Osun. 11, Obatalá. 12, Dadá. 13, Oggué. 14, Agayú. 15, Orúnla o Ifá. 16, Ibeyi. 17, Orishaoko. 18, Changó. 19, Yegguá. 20, Oyá. 21, Oshún. 22, Yemayá. 23, Obba. 24, Odduá (Ortiz, 2001, p. 291).

¹⁰Güiro ceremonial decorado con caracolas y consagrado al *orisha* que se invoca (Ramírez Cabrera, 2015, p. 21).

¹¹Invocaciones cantadas *a capella*. Saludo al *orisha*, tributo, alabanza. Solicitud de autorización al *orisha* (Ramírez Cabreara, 2015, p.211).

Mientras el tambor *iyá* toca esos sucesivos “llames iniciales”, el *itótele* y el *okónkolo* van repitiendo constantemente, al unísono o a contratiempo, un ritmo que según los tamboreros dice en lengua *lucumí* “levántense, procedan”, para llamar a los *orishas* al trabajo, a la actividad mística. Terminada la *moyuba*, los *batá* comienzan propiamente la serie de 24 toques a los 22 *orishas*. (Ortiz, 2001)

Terminado el *oru igbodu*, se da paso al *oru deeyá aranla*, segundo momento de la ceremonia, el cual es público y comprende canto, toque de tambor y baile. Es el único *oru* que es bailado. Inicia honrando a Eléggua, dios encargado de abrir y cerrar el camino. Además, se invocan a ciertos dioses que no figuran en el *oru* que se tañe adentro. El orden seguido por el *oru de igbodú*, aquí varía ligeramente. (Ortiz, 1981).

Al respecto de su duración y otros procesos que tienen lugar al interior de este *oru*, Schweitzer (2003, p.31) asegura:

It includes *toques* from the *oro igbodú* and honors the same *orishas*, but omits a small number of them. Though it typically takes between thirty and sixty minutes to complete, the *oro eyá aranla* can be expanded to any length. The drummers shift their chairs and face the participants who are now encouraged and expected to sing.

En los *oru* cantados es el *akpwón* (cantador solista o “gallo”) quien comienza y los tambores se incorporan de manera simultánea o escalonada, de acuerdo con el toque característico para el *orisha*. Debe aprender un gran número de canciones y conocer el orden, las directrices y las significaciones de todas. El *akpwón* puede ser hombre o mujer. (Concordia, 2012; Díaz Castrillo y Madán, 2004; Ortiz, 1981; Ortiz, 2001; y Schweitzer, 2003).

Aunque el *akpwón* propone su canto para la deidad y asume una indiscutible importancia como rector del evento, el *iyá* mantiene su carácter directriz dentro del conjunto. Según Ortiz (1981) en Cuba el mejor cantador en estos ritos no es el solista con mejor entonación, sino el que más cantos tradicionales domine. Así, un buen *akpwón* puede proponer un canto que el coro no domine, por lo que la melodía inicial se convertirá, como ejemplo de transculturación, en un nuevo canto. Estas variaciones serán sugeridas por la volubilidad.

El coro entra sin preocuparse por registro alguno y, al cabo de varias entradas, se va ajustando a un tono coincidente con la entrada marcada por el *akpwón* (León, 1974, p.43). Los modelos

o patrones de improvisación son diversos, pero cada *orisha* tiene aquellos que le son propios o característicos. “Los músicos con frecuencia no saben el ritmo que han de tañer, porque ello depende de la antífona que se cante y del ritmo que a esta le acomode el tamborero salidor.” (Ortiz, 1981, p.40).

Entre el tamborero, el cantante y el coro se manifiesta cierta libertad interpretativa. Aunque una improvisación aparentemente libre tiene sus módulos establecidos por la liturgia *lucumí*. Según Eli Rodríguez (2002) en la franja del *iyá* se elabora un ritmo oratorio-parlante que condiciona el criterio de los creyentes, quienes tienen la certeza de que el tamborero mediante su toque puede hablar o conversar con las deidades al reeditar las inflexiones rítmico-parlantes de la lengua *yoruba*. Por otra parte, en las franjas de registro medio y agudo, ocupadas por el *itótele* y el *okónkolo*, respectivamente, se llevan a cabo estructuras rítmicas más estables y reiterativas.

Los cantos adoran a cada uno de los santos y sus cualidades. Además, se realizan “llamadas” a estos para que tomen parte en la ceremonia. Nada tienen que ver, contrario a muchas creencias populares, con la violencia, la maldad o motivos diabólicos.

Kenneth George Schweitzer (2003) a propósito del repertorio de las ceremonias, propone un “alternative method of understanding the repertoire”. Dicho método asegura que todos los toques existen al interior de un *continuum*, cuyo rango está marcado por el nivel de relación del toque con el *orisha*: va de una relación total, a ninguna en absoluto.

El sustento de este método, estriba en la capacidad anteriormente analizada del conjunto *batá* para reproducir sonidos de las lenguas *yorubas*. La relación de estas con los toques, marcan el rango establecido al interior del método de Schweitzer.

Así, en el rito del toque *batá* se pueden escuchar cantos cuya relación depende de un atributo lingüístico proveniente de la raíz *yoruba* de la Santería. Otros guardan una relación mitológica, ya que se corresponde el sonido con los *patakies*. Una tercera clase vincula el toque con la procedencia geográfica de regiones africanas tales como Iyesá, Arará e Igbin. Por último, el tañido genérico *Nyongo* y *Chachalekefon*, representan una amplia variedad de toques dedicados a muchos *orishas* pero sin una relación directa con ninguno. (Schweitzer, 2003).

En este sentido, solo se ha tenido en cuenta la arista musical del toque, por lo que resulta necesario destacar al baile como complemento de la música:

Bata dancers compliment the communicative force of the music by transposing its message into culturally decodable body gestures (...) the complementary role of the dancers often serves to underline the extra-musical messages of the performance as well as reinforce the ethno-aesthetic dimension of Bata through evocative references to the ritual origin of the music. (Odunuga A. F y Ogunrinade D. O. A, 2015, p. 17).

Así como a cada *orisha* le corresponde más de un toque, existe más de un baile para evocar las características, aptitudes o faenas de los mismos. Así, la danza de Yemayá asemeja al movimiento de las olas, la de Oggún el corte con el machete y Oshún se representa acicalándose frente al espejo. (Rodríguez, 2010).

Estas danzas generalmente se realizan de forma independiente, sin relación entre los bailadores. Aunque, existen ocasiones donde se convierten en danzas colectivas. Los danzantes se visten según el color que simboliza a su *orisha*. En ocasiones portan un arma o utensilio simbólico, tal es el caso de “el hacha o *aché* de Changó, la espada de Ogún, el arco flechador de Ochosí, el garabato de Elégggua, las muletas de Babalú Ayé, el abanico de Ochún, el iruke de Obatalá y otros *orishas*.” (Ortiz, 1981, p. 219).

Después de iniciado el *eyá aranla*, con sus respectivos toques, cantos y bailes, se pasa a otros dedicados a diversos *orishas* arbitrariamente, repitiéndose las danzas sin un orden específico o ejecutando otras de la gran variedad existente (Ortiz, 1981). En esta parte de la ceremonia, se advierte durante el toque cómo la interpretación de los tambores va alcanzando una rapidez progresiva, buscando una “sofocación” precedente al trance hipnoide que determina la presencia del *orisha*.

Se aprecia en Natalia Bolívar una explicación de este momento clímax, en la cual describe al *orisha* como una fuerza “pura, inmaterial, que no puede hacerse perceptible a los seres humanos sino *tomando* posesión de uno de ellos (...) elegido por el *orisha* (...). Este parentesco, que aquí [en Cuba] es espiritual, entre los africanos era de sangre.” (Bolívar, 1998, p. 120). Al ser elegido por el *orisha*, no se conoce *a priori* quién de los participantes entrará en trance. No depende de la jerarquía religiosa ni del sexo del mismo.

Un poseso es una persona que recibe a un dios que se le monta en su “caballo”, es decir en su cuerpo, y que le obliga a contorsiones y gestos que se relacionan con las características de dicho dios. Asimismo, puede bailar o cantar con dotes formidables de virtuosismo, siempre, por supuesto, simbolizando la expresión de dicho dios (Barnet, 2011, p. 287).

Cuando esto ocurre los partícipes en la danza hacen espacio, formando un coro tanto para admirar, como reverenciar al dios presente. En este momento, el poseso se despoja de indumentos que no correspondan a la cultura africana ancestral y se viste con ropa generalmente de seda y con bordados a mano, colores y adornos característicos del santo que le ha “bajado”, el cual se conoce por la forma de sus bailes. (Echánovet, 2005 y Ortiz, 1981).

Por la importancia de este momento en la ceremonia, es necesario ahondar en él. Primeramente, la posesión puede ocurrir aun durante el *oru de igbodu* introductor, aunque es en el momento posterior al *oru* del *eyá aranla* donde ocurre con mayor frecuencia. Además, puede darse el caso de que un santo varón se suba en una mujer o viceversa. Asimismo, aunque casi siempre baila un solo *orisha*, si hay más de un poseso cada uno se mueve de forma independiente, incluso pueden llegar a combinar sus pasos. Aquellos a quien se le “monta” un *orisha*, beberán agua o la bebida del respectivo santo. (Ortiz, 1981).

Bolívar (1998, p. 120) resume el proceso: “Tras la ceremonia de evocación, el *orisha* (...) baila delante de sus hijos, recibe sus saludos, escucha sus quejas, los aconseja, resuelve sus dificultades y les concede gracias.”

Este baile no cesa sino cuando los tambores dejan de sonar (en este caso el cesamiento es automático), o bien cuando la «posesa» es sacada del salón, por la fuerza, y llevada a una pieza interior en donde se le practica un a modo de tratamiento *ad hoc*. (Echánovet, 2005, p.29).

Solo los *orishas* subidos y los *olochas* pueden seguir danzando cuando inician los toques del cierre del rito, considerados los más solemnes. En el cierre del *güemilere* se toca canta y baila invocando a ciertos santos prefijados, sobre todo los más temidos.

Así, se comienza con cuatro toques de *batá* dirigidos a Eggún, con baile, pero sin canto. El quinto toque se realiza sin canto hacia Oyá, luego le siguen dos para Babalú-ayé, uno para

Yegguá y uno para Osáin que coinciden con sus toques en el *oru de igbodú*. A Yemayá le es conferido el décimo toque y baile, a los que le siguen tres toques para Elegguá. Luego del último toque a este *orisha* y sin interrupción, el tambor se “vira” para Olókun, siendo este el único toque a esta deidad en todo el rito y el que sirve como cierre. (Ortiz, 1981).

Al terminar el toque, se coloca un recipiente con agua (*igba*) próximo a los tambores y luego uno de los santeros mayores, preferiblemente la madrina de quien ofrece la fiesta, la derrama fuera del recinto. Los presentes participan más tarde en un banquete ofrecido por la propia anfitriona. (Castellanos y Castellanos, 1992).

Así, casi como en desmayo, se pone fin a uno de los ritos más importantes de la Santería o Regla de Ocha. Un culto que se ha extendido por toda la isla como muestra de la prevalencia de la tradición *lucumí* como parte del proceso de transculturación.

1.5- Del documental televisivo: la captura creativa de la realidad

Resulta necesario destacar que no fue hasta 1926 cuando el término “documental” obtiene una carga semántica importante y acorde con los procesos cinematográficos de la época. Fue el sociólogo y precursor de la Escuela Documental Británica, John Grierson, quien lo definió en *Postulados del documental* como una forma artística nueva y vital a partir de la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo con el fin de obtener un intimismo de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor metropolitano (Grierson, s.f). Mientras, Flaherty, en su artículo *La función del documental* de 1939, añade que:

Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer, a saber, que la función del director del documental sea filmar sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo (Flaherty, 1939, p.1).

La investigadora Paula Ortiz Álvarez destaca que “es interesante reflejar cómo casi siempre estos primeros autores y teóricos del documental ya justificaban la importancia de sus historias y sus proyectos en contraposición con la ficción” (2008, p. 826).

Todos los criterios de teóricos con respecto al tema partirán de los postulados de Grierson referidos a la función de documentar creativamente la realidad. Según Karen Hernández Rodríguez (2006) en el documental hay combinaciones, re combinaciones y formas creativas de trabajar el material recogido *in situ*. En este sentido, el propio Grierson alude a las concepciones de Flaherty para demostrar que “el documental debe recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo. (...) Se fotografía la vida natural, pero, asimismo, por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella” (s.f., s.p.).

Por otra parte, en 1948, la Word Union of Documentary define que:

Documental es todo método de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado bien por la filmación de hechos o por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas (Sarduy Melendres y Morrell Consuegra, 2013, p. 16).

Este criterio hace referencia a los objetivos que persigue el documental, pero está relacionado solamente con el cine y reduce su área de acción a aspectos económico-sociales, cuando el documental tiene la capacidad de ir más allá y tratar cualquier asunto de la realidad. Como complemento al anterior concepto, aparece una visión sintética pero más actual del género, acuñada por la profesora colombiana Luz Marilyn Ortiz: “tipo de film que tiene como intención dar testimonio sobre distintos aspectos de la vida real: científicos, didácticos, políticos, culturales” (Ortiz, 2000, p.34). Para alcanzar esta intención, Karen Hernández Rodríguez destaca tres principios:

La obligatoriedad de hacer un registro *in loco* de la vida de las personas y de los acontecimientos del mundo; debe presentar las temáticas a partir de un determinado punto de vista; y, finalmente, el documentalista debe tratar con creatividad el material recogido *in loco*, pudiendo combinarlo con otro material (2006, p. 12).

A ello puede agregarse el punto de vista de Mariano Cebrián Herreros (1992) quien entiende el documental como plasmación máxima de la actitud profundizadora y de la búsqueda de una estética renovadora centrada en la perdurabilidad. Para el catedrático, el género admite

la originalidad y la experimentación expresiva siempre dentro de los requisitos de fidelidad y objetividad. Además, Michael Rabiger (2005) destaca la capacidad del documental como construcción subjetiva hecha a base de evidencias que permite cubrir el presente, el pasado y proyectarse al futuro mientras examina lo real a través del objetivo de un temperamento humano o punto de vista.

Con el desarrollo de la televisión, el documental comenzó a formar parte de los contenidos elaborados por el nuevo medio. Conviene señalar que, aun cuando el documental de cine y el de televisión tienen características similares y un pasado común, existen divergencias estéticas producto de las diferentes posibilidades ofrecidas a la realización dentro de uno u otro medio. No obstante, en las últimas décadas se han introducido mejoras en el soporte televisivo que han acortado en gran medida la distancia artística que les separaba (Hernández Corchete, 2004).

Freddy Moros en *Diccionario. Términos más utilizados en la televisión*, define el documental como:

Trabajo fílmico o en video-tape, que nos ofrece un detallado y profundo análisis, o una completa propuesta sobre determinado tema. A diferencia del reportaje, mucho más sencillo, el documental corresponde a una investigación con todos sus aspectos. Independientemente de su extensión –casi siempre mayor que el reportaje–. El documental debe tener peso, con su correspondiente conclusión aleccionadora (Moros, 2003, p. 71).

Su definición consta de elementos de peso que caracterizan al documental, pero queda incompleta su comprensión por la seguida referencia al reportaje para a partir de él formar el concepto. No obstante, resulta válida la mención al análisis profundo requerido por el tema y a su obtención de conclusiones aleccionadoras a partir de un mayor cuidado formal y rigor en el tratamiento visual como género superior a los demás en estos sentidos y en su duración.

Sira Hernández Corchete considera que: “en lo que se refiere al documental televisivo, el problema también gira en torno a la dificultad de establecer una frontera nítida con otros géneros, tanto informativos como dramáticos” (2004, p. 92).

Falcone (2001) propone una metodología para la realización de un documental. Los pasos fundamentales expuestos por él son la definición del tema y del abordaje; la definición del terreno operativo; la organización del equipo de producción; la grabación; el visionado del material crudo y selección del definitivo; la posterior organización del material seleccionado y guionización; y por último la compaginación general.

Las particularidades de la televisión como medio de comunicación masivo, convierten el documental televisivo en una herramienta factible para comprender las realidades del ser humano, lo cual conlleva diferentes tratamientos y clasificaciones en dependencia de la historia o el suceso a narrar (Barraza, 2006).

De esta forma, la presente investigación entiende por documental: género audiovisual que intenta captar e interpretar creativamente distintos aspectos de la realidad: científicos, didácticos, políticos, culturales, con el propósito de estimular y ampliar el conocimiento de los espectadores y ofrecer soluciones en la medida de sus posibilidades y objetivos. Resulta un género superior audiovisualmente al contar con una construcción subjetiva hecha a base de evidencias, de una mayor elaboración formal y de contenido defendida a partir de un determinado punto de vista, y con una idea, tesis, tema y objetivos bien definidos. Persigue la plasmación máxima de la actitud profundizadora y de la búsqueda de una estética renovadora centrada en la perdurabilidad. El documental debe tener peso, con su correspondiente conclusión aleccionadora (Cebrián Herreros, 1992; Moros, 2003; Ortiz, 2000; y Rabiger, 2005).

1.5.1- Sobre las tipologías del documental

Diversos investigadores entendidos en el tema del documental televisivo (Hernández Corchete, 2007; Zaldívar [citado en Rojas y Moreno, 2007]; Nichols, 1997, Hernández Rodríguez, 2006) han definido tipologías para sistematizar teóricamente un género de posibilidades creativas y características tan variadas.

Sira Hernández Corchete (2007) asegura que la división del documental de divulgación está dada por la necesidad de resumir en varias especialidades temáticas la presencia de una multiplicidad de contenidos específicos de la vida. Esta autora defiende una tipología basada en las influencias del documental de cine, pues divide el género en: documental de arte,

histórico, etnográfico y antropológico, geográfico o de viajes, de naturaleza, científico y tecnológico.

Su clasificación resulta muy específica en cuanto a la temática del documental. No obstante, resulta superficial en la medida que no tiene en cuenta los elementos de realización audiovisual, las diferencias en la dramaturgia y los recursos empleados en la confección de un tipo de historia.

Por otra parte, una clasificación más abarcadora es la desarrollada por Bill Nichols (1997) en su libro *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. El investigador destaca en su obra cuatro modalidades de documental: la expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Esta tipología va al interior del documental para entender sus propósitos y las técnicas utilizadas para representar el mundo circundante.

El documental expositivo surge a partir de la irrupción de la ficción en el cine y del desencanto de sus cualidades que potenciaban el divertimento enajenante. Nichols (1997, p. 26) destaca que “el comentario omnisciente dirigido hacia el espectador y las perspectivas poéticas, potencian su carácter didáctico”, así se busca un punto de vista lo más fiel y cercano a la realidad.

El documental de observación surge a partir de la aparición de equipos de grabación sincrónica. “Una modalidad de representación basada en la observación permitía al realizador registrar sin inmiscuirse lo que hacía la gente cuando no se dirigía explícitamente a la cámara” (Hernández Rodríguez, 2006, p. 14).

El documental interactivo, por su parte busca una relación más cercana y directa con los individuos. Este tipo de documental se apoya en técnicas como la entrevista a expertos y testigos cuyas “opiniones y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película” (Nichols, 1997, p. 34). Además, resulta recurrente la remisión a material de archivo sustentador.

Mientras, el documental reflexivo utiliza el estilo interpretativo y la estructura narrativa, además de técnicas cinematográficas como los planos subjetivos. “Esta es la modalidad más introspectiva; utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales, pero los lleva

al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto”. (Hernández Rodríguez, 2006, p. 15).

Resulta importante destacar que aun cuando esta tipología tiene dentro de sí una evolución cronológica, cada uno de estos cuatro tipos de documental explicados por Nichols guarda una estrecha relación con los demás. Sus características tienen lugar en la actualidad de forma paralela. A la clasificación de Nichols puede ser asociada la de Zaldívar (Rojas y Moreno, 2007) que logra resumir de forma sintética, pero a la vez abarcadora seis variantes de documental.

La primera variante es el documental de investigación, en el cual no existe una puesta en escena, se utilizan imágenes de archivos, un narrador en *off* y las entrevistas. Luego queda referido el docudrama donde la historia es dramatizada por los protagonistas de los hechos o por actores, pueden utilizarse imágenes de archivo. Por otro lado, el documental de ficción presenta una puesta en escena predominante en casi toda la obra, siempre a partir de una investigación real.

El documental testimonial se basa en entrevistas, encuestas y puede utilizar algunos elementos del docudrama. Mientras, en el documental experimental prima la subjetividad del realizador (en esta corriente se inscribe el videoarte). Por último, el documental didáctico tiene un fin educativo, ofrece abundante información y en la mayoría de las veces tratan temas científicos, sociales o históricos.

De esta forma, resultan variadas las posiciones con respecto a la distribución de los documentales según sus tipos. Las taxonomías anteriores aclaran, de forma conjunta, tanto las diferentes formas de concebir este tipo de producto audiovisual como la posibilidad de incluir en ellos temáticas muy diversas. Así, el documental *Batá: los tambores de los orishas*, elaborado como parte de esta investigación (ver Anexo 2) puede imbricar las tipologías anteriormente referenciadas, definiéndose como documental interactivo, didáctico, etnográfico y antropológico.

Capítulo II- Apuntes metodológicos

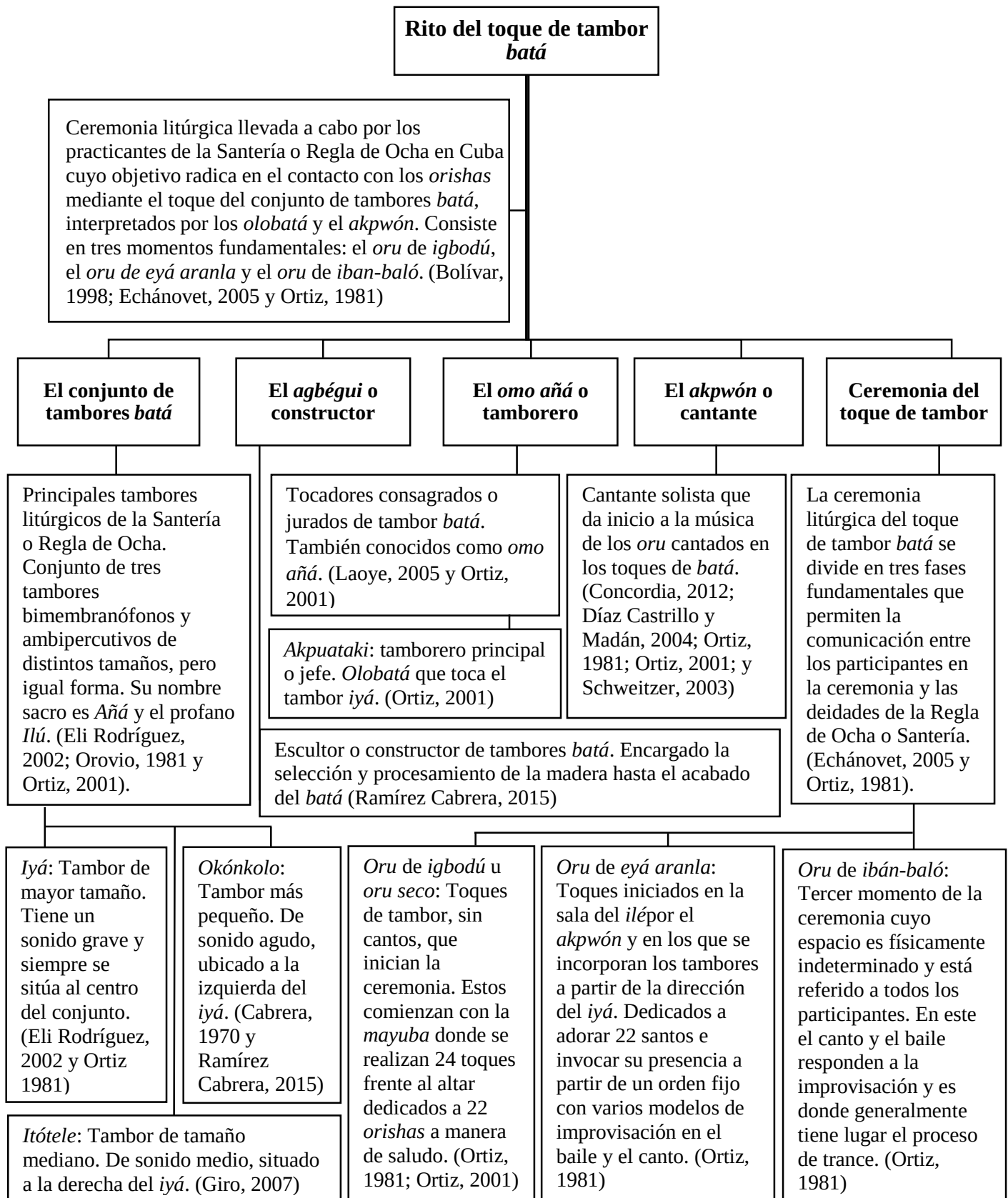
La presente investigación constituye una tesis para la producción como variante investigativa dirigida a “obtener, con el mayor rigor posible, la información destinada a nutrir la elaboración de productos comunicativos” (Alonso y Saladrigas, 2000, p. 73). De esta forma, la tesis aplica los conocimientos y habilidades técnico-profesionales adquiridos durante la carrera de Periodismo, en función de concebir un documental televisivo cuyo tema es la presencia de la cultura de origen africano en Villa Clara a través del toque de tambor *batá*.

Para cumplir sus objetivos, la investigación se afilia al paradigma interpretativo que pone atención en el reconocimiento de elementos relevantes a partir de la interacción y la intuición (Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez, 1995), con el fin de lograr un análisis detallado de la ceremonia del toque de tambor *batá* en la provincia de Villa Clara. La investigación se realiza, desde una perspectiva cualitativa, la cual permita una comprensión holística y contextualizada de la temática a estudiar.

El material audiovisual presenta como elemento central las características actuales del toque de tambor de la Santería o Regla de Ocha en Villa Clara. Se caracterizarán los elementos identitarios de sus bailes, su canto y la percusión como resultado del sincretismo religioso en Cuba, específicamente en Villa Clara. La riqueza en materia de imagen y sonido aporta dinamismo al proceso de edición del documental televisivo. Los testimonios de académicos, iniciados y entendidos de la religión, apoyados de la teoría producida sobre el tema, permiten la construcción de un documental televisivo de contenido abarcador respecto al tema abordado.

Definición y operacionalización de categorías

Con el propósito de determinar los elementos que componen la categoría toque de tambor *batá* para responder al objetivo general de esta investigación se propone el siguiente mapa conceptual.



Por otra parte, como la presente investigación caracteriza la manifestación de la cultura de origen africano a través del toque de tambor *batá* de la Santería o Regla de Ocha en Villa Clara durante 2017 mediante un documental televisivo, resulta necesario conceptualizar la categoría documental televisivo. Esta investigación, la asume como:

Género audiovisual que intenta captar e interpretar creativamente distintos aspectos de la realidad: científicos, didácticos, políticos, culturales, con el propósito de estimular y ampliar el conocimiento de los espectadores y ofrecer soluciones en la medida de sus posibilidades y objetivos. Resulta un género superior en el audiovisual, al contar con una mayor elaboración formal y de contenido defendida a partir de un determinado punto de vista, y con una idea, tesis, tema y objetivos determinados. Persigue la plasmación máxima de la actitud profundizadora y de la búsqueda de una estética renovadora centrada en la perdurabilidad. El documental debe tener peso, con su correspondiente conclusión aleccionadora. (Cebrián Herreros, 1992; Moros, 2003 y Ortiz, 2000).

Métodos y técnicas

Entre los métodos utilizados se encuentra el Bibliográfico Documental como paso previo de la investigación que “corresponde la consulta y revisión de documentos que hayan registrado información acerca del objeto de estudio”. (Alonso y Saladrigas, 2000, p. 70). El método Bibliográfico Documental permite un acercamiento al tema propuesto en el documental, a partir de la revisión de documentos primarios y secundarios referidos a los toques de tambor *batá*.

Además, ofrece sustento teórico a la investigación y al proceso de realización del documental de televisión. De esta forma se consultaron investigadores como Fernando Ortiz, quien abordó el toque de tambor *batá* en toda su dimensión: desde sus instrumentos, sus ejecutores y las características del rito; Lydia Cabrera, quien ha profundizado alrededor de los instrumentos en el rito; Argeliers León, quien se centra en el ritmo y demás cuestiones musicales dentro de los toques. Por su parte, se encuentran como antecedentes de mayor cercanía temporal las investigaciones de Victoria Eli Rodríguez (2002), Silvina Testa (2004), Radamés Giro (2007), Miguel Barnet (2011), Jesús Guanche (2014) y Luis E. Ramírez Cabrera (2015).

La investigación se vale también del método Biográfico que permite la obtención de información a partir del estudio de experiencias personales y del modo de vida de determinadas personas contextualizadas en un tiempo y espacio definido.

A través del método biográfico se pretende mostrar el testimonio subjetivo de una persona en la que se recojan tanto los acontecimientos como las valoraciones que dicha persona hace de su propia existencia, lo cual se materializa en una historia de vida, es decir, en un relato autobiográfico, obtenido por el investigador mediante entrevistas sucesivas. (Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez, 1995, p. 57).

Dicho método resulta viable por la presencia de un alto número de personalidades que han dedicado su vida, como académicos o como religiosos al estudio o a la práctica de los ritos de origen africano en Villa Clara.

El documental tiene como elemento central el acercamiento a los tres municipios de Villa Clara en los que el toque de tambor *batá* ha quedado establecido como ritual de origen africano de los practicantes de la Santería o Regla de Ocha. Con este objetivo, se recogen los testimonios de los principales tamboreros u *omo añá* de la provincia como Osmany Moya Jova (“El Loquito”) y Rolando Martínez Cabrera (“Matanzas”), ambos de Santa Clara; Eliecer Rodríguez Freire y Maykel Cuellar Moret, de Placetas, y Tomás Moré Pairol, Benito Font Ortega, Liván Solís Rodríguez y Arelys Artiles Rojo, de Sagua la Grande. Además, participa en el material audiovisual el Jefe de Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas Msc. Lázaro Julio Leyva Hoyo.

La investigación se vale, además, del método de la Etnometodología que permite estudiar los fenómenos sociales incorporados a nuestras acciones a través del análisis de las actividades humanas y pretende describir el mundo social tal y como se construye. La Etnometodología recomienda no tratar los hechos sociales como cosas, sino considerar su objetividad como una realización social (Rodríguez Bornaetxea, s. f.), “no se centra tanto en el qué de las realidades humanas cotidianas (qué se hace o deja de hacerse), sino en el cómo, es decir, en la *modalidad* de su ejecución, desenvolvimiento y realización” (Martínez Miguélez, s. f.). En el caso de esta tesis, resulta necesario este tipo de análisis para comprender las

interioridades del ritual del toque de tambor *batá* como parte de las prácticas de la cultura afrocubana en Santa Clara durante 2017 y 2018.

Entre las técnicas empleadas está la revisión bibliográfica documental, la observación no participante, la entrevista semiestructurada, la entrevista en profundidad y los grupos focales. La revisión bibliográfica estará centrada en la búsqueda de sustento teórico para la investigación. Por esto, se consultaron documentos históricos, materiales acerca de la Regla de *Ocha* o Santería en Cuba e investigaciones acerca del toque de tambor *batá* específicamente.

La observación no participante se dirige al análisis del ritual de cada uno de los momentos del toque de tambor *batá* en los diferentes *ilé* o casas-templo visitados. En cada uno de estos *ilé* de los municipios de Sagua la Grande, Placetas y Santa Clara, se realizaron seis grupos focales (dos en cada uno) con el fin de encontrar similitudes y diferencias en cuanto al proceder en el ritual del toque de tambor *batá*.

En el caso de Sagua la Grande, uno de sus grupos focales estuvo compuesto por tres tamboreros, un dueño de tambor y una cantante. El segundo grupo lo conformaron cuatro tamboreros y un cantante. En Santa Clara, un grupo focal quedó integrado por cinco tamboreros, un dueño de tambor y un cantante; mientras el otro lo conformaron un constructor, tres tamboreros y dos cantantes. Por otra parte, ambos grupos focales de Placetas estuvieron conformados por tres tamboreros, un cantante y un jefe de tambor (que participó en ambos grupos focales).

Mientras, la entrevista semiestructurada y en profundidad se aplicaron a las personas implicadas en la realización de este rito en la provincia, ya sean *omo añá* o tamboreros, estudiosos del tema, iniciados en la religión y directivos de la Asociación Yoruba de Cuba.

La investigación se triangula metodológicamente a partir de la variedad de métodos y técnicas utilizados, al permitir una recogida y análisis de datos desde distintos ángulos a fin de contrastarlos e interpretarlos.

Capítulo III- El rito de toque de tambor *batá* dentro de la evolución histórica de la Santería o Regla de Ocha en Cuba

3.1- La Santería o Regla de Ocha: evolución en Cuba desde su origen africano

El origen de lo que se conoce en Cuba como Santería o Regla de Ocha, se encuentra en las religiones africanas del oeste del continente, específicamente del grupo étnico *yoruba*. Se trata de un sistema religioso asumido por tribus ubicadas entre Nigeria y Dahomey que alcanzaban todo el occidente africano, a lo largo del río Níger.

Para la investigadora Luz María Martínez Montiel (2008), esta civilización tiene su origen al Este del continente en el reino Kushita, cuna de las artes de los metales, de donde parecen venir todas las llamadas razas negras. Mientras Odilio Urfé (1959) y Fernando Ortiz (1963) agregan que este grupo étnico impuso sus costumbres, religiones y manifestaciones artísticas sobre los demás que llegaron a Cuba con la trata negrera

Los *yorubas* no se reconocían a sí mismos por ese nombre, sino que, según Jesús Fernández Cano (2008) adoptaban las nomenclaturas de sus asentamientos. Mientras, Robaina Jaramillo, Pijuán Torres y González Prado (2011) aseguran que el etnónimo *yoruba* responde a una interpretación posterior (segunda mitad del siglo XIX) relacionada con el desempeño de misioneros cristianos en investigaciones lingüísticas y una reinterpretación de esclavos occidentalizados regresados a África.

Atendiendo a la jerarquía espiritual elaborada por Edgar A. Rodríguez (2010) en su investigación *Los Orichas y la religión yoruba*, en el rango más alto de esta religión se encuentra Oloddumare, el creador y único dios, de quien directamente emanan los *orishas*, guardianes e intérpretes del destino universal. En un nivel inferior, se encuentran los *Egungún* (o *Eggún*), ancestros o antepasados directos de cada familia.

Algunos autores como Martínez Montiel (2008) y Echánovet (2005), destacan a Olofi como la máxima entidad espiritual *yoruba*. Mientras Miguel Barnet (2011) cierra la polémica afirmando en su libro *La fuente viva* que esta religión:

Se fundamenta en el concepto de una trilogía superior. Olofi, Oloddumare, Olorun con potestad sobre las demás, que no es objeto de una adoración o culto directo, como sí ocurre

con los *orishas*, quienes se consideran los súbditos y mensajeros de ella en la tierra. (p. 279).

Los seres humanos, nacidos y por nacer, ocupan una categoría inferior a las anteriores pero superior a las plantas y los animales y el resto de los elementos del mundo, considerados como seres con voluntad, poder e intención. Es necesario destacar por su importancia la figura del *babalawo*, uno de los mayores sacerdotes de la religión, consagrado en Orula, *orisha* adivino. Todo esto tiene su sustento en Ifá: el cuerpo de conocimientos que rige la vida espiritual y social de los *yorubas*.

Esta evolución religiosa, coincidió con un esplendor social (siglos XVIII e inicios del XIX) truncado por las luchas y contradicciones intestinas entre sus practicantes de los territorios nigerianos de la época. Según los investigadores Robaina Jaramillo, Pijuán Torres y González Prado (2011) para el año 1839 había ocurrido la ocupación y caída definitiva de los territorios *yorubas*.

Por su parte, Eli Rodríguez (2002) y Lachatañeré (2005 b) destacan la coincidencia temporal de una intensificación en el embarque hacia América de muchos individuos oriundos de estos territorios derrotados. Algunos de los llegados a costas americanas contaban, incluso, con jerarquías sociales o religiosas, gracias a la fácil extracción y tráfico de los mismos.

Hacia la mitad del siglo XIX, el auge de la plantación esclavista en Cuba aumentó el fenómeno de la trata negrera en la isla. La cantidad de habitantes se sextuplicó y la población de color pasó de un 36,1% a un 52,6% en un corto período de tiempo. (López Civeira, Loyola Vega y Silva León, 2003 y Torres-Cuevas y Loyola Vega, 2006). De esa forma, llegaron los primeros representantes de la religión *yoruba* al país, para ser utilizados como esclavos en las plantaciones.

A partir de este momento, ocurre una evolución en la nomenclatura de los negros representantes de esta religión, quienes en Cuba pasaron a ser llamados *lucumíes*. Este grupo étnico llegó a representar el 34,52% del total de esclavos entre 1850 y 1870 en los ingenios cubanos, ya que eran los más estimados para este tipo de labores por su fortaleza física (Guanche, 2008 y Moreno Fraginalls, 1978).

Este cambio de etnónimo guarda relación con el tráfico de esclavos de la jefatura costera de Ulkami, Ulkuma o Ulkumi, desde donde eran embarcados los esclavos *yorubas* hacia la isla. Esta postura es refrendada por Victoria Eli Rodríguez (2002) y Rómulo Lachatañeré (2005 b), quienes agregan la posibilidad de que estos nombres coincidan con el reino de Oyó, producto de una nueva interpretación de los esclavistas portugueses.

Existe otro criterio extendido con relación a la voz “*lucumí*”. Tal es el caso de Edgar A. Rodríguez (2010), quien encuentra su origen en el saludo de los esclavos: “*oluku mi*” o “mi amigo”. También, Zaylin Leydi Powell Castro (2012) habla de un concepto *yoruba* de la amistad por encima del alcance del parentesco familiar, encerrado en la expresión “*olukumí*”: “mi amigo más que hermano”.

Ambas facetas, lingüística y antropológica, quedan englobadas dentro del concepto planteado por Luis E. Ramírez Cabrera en su “Diccionario básico de Religiones de origen africano en Cuba” (2015):

Lucumí: Forma con la cual en el pasado se designó a los negros esclavos y sus descendientes pertenecientes a la etnia *yorubá* (...) Es una deformación de un vocablo que significa “mi carabela” en lengua *yorubá*. Era la respuesta dada cuando se le preguntaba a un *yorubá* de dónde era, con lo cual quería expresar que era su compañero de viaje durante la trata negrera; fue mal interpretado como un nombre genérico.

De esta forma los *lucumí*, junto a otros grupos étnicos identificados genéricamente como *arará*, *congo* y *carabalí*, alcanzaron una influencia predominante en la conformación de la herencia africana de la cultura cubana.

De acuerdo con el investigador Jesús Guanche (2014) esto fue posible a través de la sociabilidad institucional de los cabildos africanos, como base de la formación de redes de familias religiosas. Los cabildos conformaron la raíz de lo que es hoy día una casa-templo, donde se practica la Santería o Regla de Ocha.

Para Lázara Menéndez Vázquez (1995, p.43) en el cabildo “se crea, de modo relativamente espontáneo, una estructura litúrgica suprarregional y se convencionalizan ciertos subsistemas en el interior de la práctica, que la cualifica de manera diferente a la cultura matriz.” En este sentido, Silvina Testa agrega:

Les *cabildos de nación*, d'abord, et les “sociétés d'instruction, secours et entraide” (*sociedades de instrucción, socorro y ayuda mutua*), ensuite, sont les lieux où ces religions ont pris forme à La Havane et Matanzas, se sont développées et, postérieurement, ont été “exportées” vers différentes villes du pays (2005, s.p.).

Para una correcta comprensión de los procesos de la Santería o Regla de Ocha, es necesario entenderla como una manifestación religiosa influenciada por el fenómeno antropológico del sincretismo religioso, en cuanto mezcla o hibridación de varios sistemas.

3.1.1- Sincretismo religioso como elemento evolutivo de la religión yoruba a la Regla de Ocha o Santería en Cuba

Varios autores señalan que la Santería es un resultado del sincretismo entre los antiguos ritos *yorubas* africanos y elementos del catolicismo. (Barnet, 2005; Bastide, 2005; Carpentier, 1979; Franco, 1975; Martínez Montiel, 2008 y Rodríguez, 2010). Los negros trajeron con sus cuerpos sus espíritus, pero no sus instituciones, ni su instrumental y, por lo tanto, inician un proceso de semejanza y equiparación producido entre leyendas y atributos de las deidades africanas y el santoral católico.

Esta postura, en principio, es correcta, puesto que los *lucumí*, son uno de los grupos que más se adaptaron a los dictámenes lícitos de la religión cristiana, a partir de la cual dieron una nueva categoría a sus deidades africanas basándose en las posibilidades que se les proporcionaba. (Lachatañeré, 2005 a y Angarica, 1995). Sin embargo, el proceso del sincretismo es mucho más amplio de lo que estos autores señalan, ya que hacia su interior tienen lugar una serie de fenómenos más complejos descritos por Fernando Ortiz, como desculturación y neoculturación. (Ortiz, 1983)

Se trata de un proceso heterogéneo en cuanto al nivel de apropiación de la nueva cultura por parte de los negros africanos. Al respecto, Carpentier comenta:

En los negros libres o recién emancipados, el proceso de transculturación se operaba con relativa rapidez, ya que el contacto con el exterior era inmediato. Pero, en los barracones, era infinitamente más lento, porque el conocimiento de la cultura del blanco no pasaba de lo que el esclavo podía ver de lejos, cuando había fiesta en casa del amo. (1979, p.233)

El cambio de siglo en Cuba trajo consigo un reordenamiento político y económico caracterizado por la implantación de una República neocolonial. Aunque la influencia del gobierno de los Estados Unidos sobre la isla era casi total, esto no conllevó a una pérdida de la práctica de la Santería, sino que se afianzó como elemento propio de la identidad cubana, sumando nuevas clases sociales a sus practicantes habituales (Rivero Muñiz, 2014).

El final de la década de 1940 marcó también el momento en que los llamados cultos afrocubanos, que habían adquirido cierta visibilidad (a falta de un reconocimiento pleno y completo), se pusieron de moda. Publicaciones, discos y espectáculos alrededor de ese tema abundaban en aquella época (Argyriadis, 2015).

Con el consiguiente cambio de generación se consolidó el proceso de sincretismo dentro de la Santería, denominada así al girar el culto en torno a un grupo de santos llamados *orishas*, palabra africana que designa, como se ha visto anteriormente, a las deidades nativas de África. De ahí proviene una de las denominaciones de esta religión: Regla de Ocha, pues Ocha, según Luis E. Ramírez Cabrera (2015) se relaciona con los vocablos *orisha*, santo y deidad.

Con la consolidación de la raza negra cubana, despojada de su contacto con África a partir del fin de la trata, la Santería se consolidó como la religión practicada al interior de los cabildos de nación. Esto demuestra que no se trataba de una simple apropiación de la religión católica por parte de los *yorubas*.

Se trata de una práctica religiosa espontánea, constituida a partir del acriollamiento consolidación y re-conceptualización de las religiones hispano-católicas, espiritistas y, sobre todo, de origen africano. Su cosmovisión, ideología, valores, moral, prácticas y rituales son efectivamente adaptados o suavizados por las nuevas circunstancias en América, como un novedoso fenómeno sociológico (Echánovet, 2005; Fernández Cano, 2008 y Robaina Jaramillo, Pijuán Torres y González Prado, 2011).

De esta forma, la Santería o Regla de Ocha lleva a cabo una reestructuración del panteón *yoruba* original, reduciendo drásticamente la cantidad de deidades presentes en el mismo. Así, de los 201 *orishas* originales, en Cuba se le rinde culto a un total ubicado entre 14 y 32 deidades (Rodríguez, 2010).

Al igual que el resto de las facetas de la sociedad, la religión en general y en específico la Santería, experimentaron transformaciones importantes con el triunfo de la Revolución cubana. A causa de la emigración producida por dicho proceso político, la Regla de Ocha llegó hasta otros lugares del mundo. Según José Luciano Franco (1975, p. 44):

La revolución de 1959 representó una segunda diáspora africana en América, los *orishas* del culto cubano son parte del exilio en Puerto Rico, Trinidad, México y los Estados Unidos. Esto no quiere decir que en Cuba haya perdido importancia, al contrario, se ha reorganizado en el nuevo orden social que exige el sistema socialista. Aún más, todavía se practica la adivinación del Oráculo de *Ifá*, traído de en tiempos coloniales.

El nuevo proyecto social eliminó barreras tales como la segregación racial que frenaban el desarrollo del proceso de transculturación gestado desde hacía siglos. Arango (2004) afirma que más que un caso de sincretismo, la Regla de Ocha o Santería en Cuba constituye un fenómeno de adecuación dinámica a un contexto histórico, cultural y social diferente y bajo condiciones de dominación. En este sentido el investigador Stepehan Palmié agrega:

Yoruba-Cuban and Bantu-Cuban traditions nowadays form part of a spectrum of religious forms that intersects in the religious lives of many, if not most, practitioners of Afro-Cuban religion. The way they do, however, has little semblance to conventional notions of syncretism as a blend or hybrid of originally separate elements. (2002, p. 163)

Estas “formas de hacer” diferentes, a las que hace referencia Palmié tienen lugar en Cuba al interior de las manifestaciones mitológicas y rituales practicadas por los seguidores de la Santería o Regla de Ocha.

3.2- Algunas consideraciones históricas acerca del rito de tambor *batá* en Cuba

Existen discrepancias acerca de cuál fue la primera ciudad cubana en contar con un juego de tambor *batá* ritual o “de fundamento”. La opinión se divide entre La Habana y Matanzas. Fernando Ortiz (2010) asegura que los tambores *batá* no aparecieron con su forma y su carácter sagrado hasta el siglo XIX, luego de la llegada a Cuba de algunos tamboreros de *Añá* como esclavos.

Según el propio Ortiz (2010), en Cuba los *batá* sonaron por primera vez en un cabildo *lucumí* de La Habana denominado Alakisá. Esto ocurrió alrededor del año 1830, cuando el

*babalawo*¹², *olosain*¹³ y *oni-ilú*¹⁴ africano, Añabí, se puso de acuerdo con el *agbégui*¹⁵ Atandá y fabricaron un juego de *batá*, y los juraron según los cánones *yorubas*. Además, los bautizaron con el propio nombre de Añabí, que quiere decir "nacido o hijo de Añá".

Así se consagró a Añá el primer juego verdadero de *batá* que hubo en Cuba, según Fernando Ortiz (2010). No existió, en los siglos XIX y XX, documentación sobre la presencia de juegos de *batá* legítimos u ortodoxos en otra zona de América.

La difusión de esta tradición religiosa y musical hacia el centro y el oriente del país estuvo aparejada en la casi totalidad de los casos a procesos migratorios internos que, aunque de manera progresiva se mantuvieron en el período republicano transcurrido entre 1902 y 1958, se hicieron más notables después de la Revolución Cubana a partir de 1959 (Eli Rodríguez, 2002).

Según Argyriadis (2015), en el año 1901 un decreto municipal había prohibido el uso de tambores de origen africano en La Habana. Los periódicos de la época estaban llenos de anécdotas ilustrando la necesidad de reprimir a los practicantes de la llamada “brujería” y confiscar sus objetos fetiches, tambores y objetos sospechosos.

A causa de ello, durante muchos años se escucharon los tambores *batá* sólo en ceremonias religiosas de la santería. No obstante, en 1936, en el antiguo teatro Campoamor de la ciudad de La Habana, Fernando Ortiz dictó una conferencia en la que por primera vez estos sagrados instrumentos salieron de su particular y privativo entorno.

En los años cuarenta, los tamboreros aún no vivían de su arte y ejercían otros tipos de empleos. La necesidad de reconocimiento no era, por tanto, menos fuerte: algunos de ellos, que compartían la misma visión de la tradición en materia de *batá*, decidieron alarmar a los universitarios llamándoles la atención sobre la ineluctabilidad de su desaparición, hecho que provocaría, a su vez, una “fragilización de la ortodoxia *yoruba*” (Argyriadis, 2015, s.p.).

¹²De babá (padre) y awó (adivino, sacerdote o mano de Ifá). Máxima jerarquía en el sistema de Ifá. (Ramírez Cabrera, 2015, p. 57)

¹³Osainista. Nombre que se le da al yerbero, el encargado de recoger y suministrar las yerbas para los rituales. (Ibíd., p. 282)

¹⁴ Nacido en un lugar sagrado

¹⁵ Escultor o constructor

Desde entonces y hasta el presente, han alcanzado una destacada difusión, insertándose en agrupaciones y maneras muy diversas de realización musical en Cuba y en el extranjero. Asimismo, el rito del toque de tambor *batá* ha sido objeto de estudio lo mismo para investigadores de las ciencias sociales que para musicólogos.

3.3- Evolución histórica del toque de tambor *batá* como manifestación de la cultura de origen africano en Villa Clara

Las primeras manifestaciones del toque de tambor *batá* de las que se tiene constancia en Villa Clara, resultan posteriores a la aparición del fenómeno en La Habana y Matanzas. Se trata de un proceso aislado, surgido ante la necesidad de los practicantes de la Santería de presentarse frente a un tambor de fundamento propio del territorio que hoy ocupa la provincia.

Lázaro Julio Leyva Hoyo (comunicación personal, 26 de mayo, 2017) y Manuel Martínez Casanova (comunicación personal, 13 de abril, 2018), coinciden en que el rito del toque de tambor *batá* resulta un fenómeno tardío si hacemos coincidir el *batá* con *Añá*. No obstante, desde el siglo XIX se reconoce a la etnia *lucumí* como una de las tres más representativas de la zona.

El primer cabildo de Sagua la Grande, reconocido desde 1898 en el Registro de Sociedades, fue la Sociedad Santa Bárbara de Villa Alegre, de raíz *lucumí* (Testa, 2004). Los santeros y santeras del territorio se presentaban, o bien en tambores de otra región, o a partir de ritos que no coinciden con los de *Añá* en los tambores *batá*.

Según Silvina Testa (2004, p.58) “hacia 1920 se tocó tambor *batá* de fundamento por primera vez en Sagua, traído desde La Habana por Josefina Aguirre (...) y María La O Batte”. Se trata de ceremonias puntuales, ejecutadas con tambores y tamboreros de otro territorio.

Aunque las primeras manifestaciones de este tipo fueron llevadas a cabo por religiosos de La Habana, el primer tambor propio de Villa Clara llegó a la provincia a finales de la década del cincuenta del siglo XX proveniente de Matanzas. “Si nos referimos solo a los ritos de *Añá*, entonces podemos reconocer al tambor Tileggua de Sagua la Grande como el primer tambor de fundamento de la provincia de Villa Clara” (Leyva Hoyo, comunicación personal, 26 de mayo, 2017).

En la misma época del arribo de la Santa Bárbara española [1956], llegaron también los tambores *batá* al cabildo. Fueron los primeros *Añá* de Sagua y los únicos por cuatro décadas. Son de fundamento matancero y forjados por las manos de Miguel Alsina. (Testa, 2004, p.140)

Hacia finales del año 1997, en el propio municipio de Sagua la Grande, se fundamentó el conjunto de tambor *batá* *Añá* Osha Meyi. Su *akpwataki* fue Tomás Moré Pairol, quien por más de 20 años lo dirigió. Este tambor amplió la práctica del rito del toque de tambor *batá* no solo en Sagua la Grande, sino en toda la provincia de Villa Clara.

3.2.1- Expansión y auge del toque de tambor *batá* en Villa Clara en el siglo XXI

Durante más de cuatro décadas, los tambores consagrados de Sagua la Grande se presentaban en casas culto de toda la provincia, incluso fuera de ella. También durante este período se mantuvo la influencia de tambores asentados en otras provincias como los de Palmira y Cruces o los de Matanzas. El territorio de Villa Clara no alcanza cierto renombre religioso en lo referente a los ritos de *Añá*, hasta hace aproximadamente veinte años.

El auge de esta práctica en Villa Clara comienza a partir de los primeros años del siglo XXI, con la consagración de varios juegos de tambores, primero en Santa Clara y luego en Placetas. La expansión del rito coincide con dos localidades de fuerte tradición en lo referido a la Regla de Ocha o Santería. La aparición del *batá* viene a enriquecer una tradición religiosa con siglos de antigüedad en ambos territorios¹⁶.

Se tiene constancia de que la población de origen *lucumí* hacia finales del siglo XVIII estaba asentada con fuerza en Santa Clara y Placetas. Incluso, Placetas contaba con la presencia de la casa culto de Ma. Antoñica Finés, reconocida a nivel nacional entre los practicantes de la Santería. Sin embargo, la aparición de un juego de tambores *batá* propio demora más de doscientos años.

Según Guillermo Jover Crespo (comunicación personal, 24 de enero, 2018), presidente de la Asociación Yoruba en Villa Clara, no fue hasta el año 2002 que se asentó un juego de

¹⁶El profesor Lázaro Julio Leyva Hoyo (comunicación personal, 12 de enero, 2018) destaca que, aún cuando la zona que hoy ocupa el municipio de Remedios posee una tradición de origen africano similar a la de Santa Clara y Placetas, no se ha consagrado aún el primer juego de tambores propios del territorio.

tambores consagrados en una casa culto de Santa Clara. Se trata del tambor Obbá Ilú, fundamentado en la ciudad de Matanzas en el cabildo Nilo Niyé. Su dueño, Osmany Moya Jova (conocido como “El Loquito”), Obbá Ilé de la casa culto Alaibodé, es considerado también el primer *akpwataki* o dueño de tambor de la ciudad.

A partir de entonces han sido consagrados varios juegos de tambor en el municipio. Dichos tambores son: *Añá Tileggúa* y *Añá Osha Meyi* (de Sagua la Grande); *Añá Obbá Ilú*, *Añá Cabbi Ewe Dibere Lordafun*, *Añá Obbá Ddi obbá*, *Añá Otá Bi Irawo*, *Añá Okikilo Obbá* (de Santa Clara) y *Añá Bi Addé Iré* (de Placetas).

Del propio tambor de Osmany Moya Jova, nació en el 2013 el único juego de tambores *batá* de fundamento que existe en el municipio de Placetas: el tambor *Añá Bi Addé Iré*, representado por el *Obbá* Eliecer Rodríguez. De esta forma, podemos conformar una geografía del tambor *batá* en Villa Clara, destacando como polos principales los municipios de Sagua la Grande, Santa Clara y Placetas.

Capítulo IV- Análisis de los resultados

4.1- La figura del constructor o *agbégui* dentro del rito del toque de tambor *batá* en Villa Clara durante el período 2017-2018

Los principales referentes teóricos y fuentes consultadas en la presente investigación concuerdan en que la figura del *agbégui* o constructor desempeña un rol clave en todo el proceso de la ceremonia del toque de tambor *batá*. Además de su obligada presencia en el momento en que se selecciona y corta el árbol que servirá para la construcción del juego de tambores, de sus conocimientos y destrezas dependen el funcionamiento de estos como elemento litúrgico e instrumento musical.

A partir de las técnicas de observación no participante y entrevistas semiestructuradas a los dueños de tambores o *akpuataki*, Osmany Moya Jova (comunicación personal, 10 de diciembre, 2017) y a Eliecer Rodríguez Freire (comunicación personal, 8 de febrero, 2018), queda demostrado que el proceso constructivo de los tambores *batá*, cuando ha sido llevado a cabo por completo en la provincia de Villa Clara, ha estado a cargo de Rolando Martínez Cabrera, conocido por el sobrenombre de “Matanzas”.

Los tambores contruidos por Rolando Martínez Cabrera, desde que se inició como *agbégui* a inicios de la década del 2000, son: el tambor *Añá Obbá Ilú*, dirigido por Osmany Moya Jova; el tambor *Añá Otá Bi Irawo*, a cargo de Raúl González Chacón (ambos de Santa Clara); el tambor *Añá Bi Addé Iré*, dirigido por Eliecer Rodríguez Freire (de Placetas); el tambor *Añá Obbá Di Obbá*, dirigido por Liván Solís Rodríguez; el *Añá Okikilo Obbá*, de Yusuán Salas Abreu y el suyo propio, llamado *Añá Cabbi Ewe Dibere Lordafun* (todos también de Santa Clara). Los tambores *Añá Tileggua* y *Añá Osha Meyi*, asentados en Sagua la Grande, fueron contruidos fuera de la provincia¹⁷.

A través de la revisión de documentos, entrevistas en profundidad a constructores, *osainistas* y dueños de tambor (*akpwataki*) y grupos focales se ha conocido que el proceso constructivo inicia con la localización del árbol que servirá de materia prima para la confección del juego.

¹⁷ Rolando Martínez Cabrera, “Matanzas”, ha construido además varios tambores para santeros que residen fuera del país. Algunos de los países donde existen tambores contruidos en Villa Clara son: México, Venezuela, España y Angola. (Martínez Cabrera, comunicación personal, 17 de febrero, 2018)

Se trata siempre de un cedro, preferiblemente cedro rojo por su madera olorosa y moldeable. En la actualidad dicho proceso se encuentra mediado por estatutos legales en lo referente a la tala de árboles maderables.

Es por ello que el constructor necesita de permisos para cortar y procesar la madera. Se trata de un obstáculo al cual no se enfrentaban los constructores de *batá* en épocas pasadas. Aun así, se insiste en el hecho de que las tres piezas del juego se construyan a partir del mismo tronco.

En Villa Clara, Rolando Martínez Cabrera trabaja solo y en su casa. Él mismo selecciona y corta el tronco, además participa como *osainista* de los rituales sagrados para buscar la autorización del *orisha* Osain para trabajar esa madera. A través del método Biográfico se ha conocido que en varias ocasiones los dueños de tambor u otros *osainistas* han participado en dicho ritual.

Para la construcción de un juego de tambores *batá* en Villa Clara, el *agbégui* o escultor corta las tres partes del tronco que se utilizarán. Se vale de un torno para modelar el exterior de cada pieza y de forma manual, a través del uso de instrumentos de carpintería, trabaja el interior para dar forma a la caja de resonancia (o tina) del tambor.

La realidad de la tonalidad del tambor está relacionada con el sacrificio del ser humano. Se debe hacer obligatoriamente a mano. Al menos la zona del interior, con especial cuidado en la garganta y el *chachá*. Cuando se fabrican totalmente en máquinas no tienen buen sonido. (Martínez Cabrera, comunicación personal, 17 de febrero, 2018)

En Villa Clara el *agbégui* es quien se encarga de atender cada una de las fases de la construcción. Es quien conoce las medidas adecuadas para cada una de las partes del conjunto. No obstante, el dueño del tambor puede pedir unas medidas específicas para su juego de *batá* (Rodríguez Freire, comunicación personal, 8 de febrero, 2018).

En la provincia, las medidas que han quedado establecidas para la construcción del conjunto *batá* no se han seguido de manera estricta. A partir del método de Etnometodología se ha podido comprobar que, con el fin de encontrar una mejor tonalidad, Rolando Martínez Cabrera ha realizado variaciones exclusivas de las medidas del cuerpo del tambor, así como de las dos bocas y la caja de resonancia. Además, este constructor ha variado el tamaño del

chachá de todos los tambores para lograr una diferenciación en cuanto a la tonalidad de cada juego de *batá* de Villa Clara.

Con respecto a las medidas empíricas que siguen el tamaño y la posición del puño para determinar el grosor de la garganta, Rolando Martínez Cabrera (comunicación personal, 17 de febrero, 2018) refiere que se trata de una práctica equívoca:

Esto está errado porque ningún puño es del mismo tamaño que el otro. Yo no puedo hacer todas las medidas guiándome por mi mano, porque todos los tambores sonarían igual. Casi todas las gargantas de mis tambores tienen la misma medida. El chachá he ido variándolo para buscar diferentes tonalidades entre los tambores.

La variación de las medidas resulta una característica propia de la provincia de Villa Clara. De esta manera, a partir de las diferentes variaciones llevadas a cabo por Martínez Cabrera, cada uno de los tambores tienen una tonalidad peculiar.

A partir de la técnica de observación no participante, se ha comprobado que el cuero utilizado para recubrir las bocas de los tambores *batá* en Villa Clara es en su mayoría de novillo. Existe el caso de los tambores de Eliecer Rodríguez Freire en Placetas, recubiertos con cuero de gacela africana. Las pieles son fijadas al tambor en un proceso conocido como “enjicar”, mediante el cual además se obtiene la afinación. El *agbégui* es el encargado de completar también esta fase de la construcción. (Rodríguez Freire, comunicación personal, 8 de febrero, 2018)

La confección de elementos complementarios como los *shaworó* y los *shaworí*, los *banteles* y las *faddelas* corren a cargo del dueño del tambor. Las posibilidades de acceso a las materias primas y los gustos de los dueños definen los materiales utilizados en unos y otros elementos.

Una vez construido el cuerpo de los tambores *batá*, se procede a un grupo de rituales llamados “nacimiento”. Se trata del proceso de fundamentación de estos en la deidad *Añá*. En la provincia de Villa Clara se mantiene la tradición africana que determina a los tambores *batá* como únicos receptáculos posibles de los ritos de la deidad *Añá*. Otra tradición respetada por los practicantes en la provincia es la exigencia de que un tambor solamente pueda consagrarse a partir de otro que sirva como “madre”.

El grupo de rituales que conforman el fundamento de un juego de tambores *batá*, permanece como una información exclusiva para los religiosos de alto rango en la Santería o Regla de Ocha. Sin embargo, se tiene constancia de que el secreto situado al interior de cada uno de los tambores varía en cada juego de tambor y a su vez, entre los tres que conforman el conjunto. “El fundamento que llevan dentro los tambores, recoge un gran número de animales, hierbas y otros elementos que componen la totalidad de la naturaleza y permiten, por tanto, la comunicación con Oloddumare.” (Martínez Casanova, comunicación personal, 13 de abril, 2018)

Según Osmany Moya Jova, uno de los precursores de estos ritos en Villa Clara, en el territorio se rescatan prácticas antiguas en lo referido a dicho proceso de nacimiento. Se trata de rituales que, en ocasiones no se practican en La Habana o Matanzas con el mismo rigor. “Se deben realizar varias ceremonias en diferentes lugares: el mar, el río, el cementerio, la loma, la palma, la ceiba, y otras. Los detalles de lo que allí ocurre, no pueden ser revelados por tratarse de secretos ancestrales de nuestra religión” (Moya Jova, comunicación personal, 1 de febrero, 2018).

Existe una última fase en el proceso de nacimiento de un tambor de fundamento. Esta cuenta con una duración aproximada de una semana. En Villa Clara los practicantes de la Santería o Regla de Ocha coinciden en la rigurosidad con que deben ser llevados a cabo los procesos de esta última etapa. En el período estudiado ocurrió en Santa Clara el nacimiento de los tambores de fundamento Añá Otá Bi Irawo y Añá Obbá Di Obbá.

A través de las técnicas de la observación no participante y la entrevista semiestructurada se conoció que en el primero de estos días ocurre la ceremonia conocida como “darle carnera a Eggún”. El profesor Lázaro Julio Leyva Hoyo (comunicación personal, 26 de mayo, 2017) concuerda con el *akpwataki* Osmany Moya Jova (comunicación personal, 10 de diciembre, 2017) en que dicha ceremonia es clave dentro del proceso porque en ella se les da conocimiento a todos los ancestros y se solicita permiso para proceder al nacimiento del nuevo tambor de fundamento.

El segundo día se trabaja específicamente con el fundamento del tambor. Se llevan a cabo otros rituales llamados “lavatorios” en las cuales participan solo iniciados y permanecen en secreto para el resto de las personas. El tercer día se le llama el “día del medio”, allí se

preparan todos los platos, se limpia el tambor, se lavan todos los *orishas* que nacieron. El cuarto día se conoce como el “día de *Itá*”¹⁸, donde se le pregunta al *orisha* del sacerdote que preside el nacimiento cómo debe continuar el proceso en lo adelante”. (Moya Jova, comunicación personal, 1 de febrero, 2018)

Del cuarto al séptimo día, se afina y se deja reposar el tambor hasta que llegue la última ceremonia conocida como “transmisión de la voz”. Durante esta última etapa se saca a la luz pública, por primera vez, el nuevo juego de *batá*, mientras se tañe el tambor “madre”. Por último, se procede a percutir ambos juegos uno frente al otro y se intercambian los tamboreros de uno y otro. Para concluir, los nuevos tamboreros se quedan percutiendo el nuevo juego sin la presencia del tambor “madre”.

Mediante la técnica de la observación no participante, se comprobó que en Villa Clara durante el período 2017-2018 el proceso del nacimiento de un tambor contó con cada uno de los requisitos establecidos por el canon de la Santería o Regla de Ocha.

4.2. Funciones del *olobatá* y el *akpwón* en el toque de tambor *batá* en Villa Clara durante el período 2017-2018

Existe constancia de que los primeros *omo añá* de Villa Clara no cumplían con todos los requisitos considerados óptimos para tocar el tambor de fundamento en la actualidad. Según Arelys Artiles Rojo, *akpwón* de Sagua la Grande (comunicación personal, 30 de enero, 2018), producto de la premura, a estos tamboreros solamente se le realizaron las ceremonias conocidas como “entrega de los guerreros” y “el lavado de las manos”, cuando en la actualidad se recomienda tener asentado un *orisha*.

El tamborero Benito Font Ortega (comunicación personal, 30 de enero, 2018), opina al respecto que estar iniciado solo le otorga al tamborero mayor jerarquía dentro de la religión, pero basta con tener “los guerreros entregados” y las “manos lavadas” para que este pueda percutir el tambor de fundamento. Una vez practicados estos rituales, el tamborero solo debe tener conocimientos musicales y religiosos para ejecutar cada uno de los toques.

¹⁸Ceremonia consistente en arrojar los caracoles por parte del *oriaté* durante los ritos de asentamiento del santo. Esta ceremonia se realiza, además, como parte de la fundamentación de un nuevo juego de tambor *batá*.

Por su parte, los dueños de tambor Osmany Moya Jova (comunicación personal, 10 de diciembre, 2017) y Liván Solís Rodríguez (comunicación personal, 30 de enero, 2018) coinciden en que, con la iniciación del tamborero como santero, se busca mejorar el proceso de comunicación de este con el *orisha*. A su vez, se protege su integridad física y espiritual, pues este interviene en un proceso de contacto directo con las deidades.

A partir de la técnica de grupo focal realizada en casas religiosas de Sagua la Grande, Placetas y Santa Clara en el período 2017-2018, se ha comprobado a través de encuestas que todos los tamboreros de Villa Clara han cumplido los rituales iniciáticos necesarios. Por esto existe una mejor comprensión de la ceremonia del toque y una mayor comunicación con el *orisha* por parte de los actuales *omo-añá*.

En las prácticas religiosas de la iniciación no existen privaciones en cuanto a la edad¹⁹, aunque sí está establecido que las mujeres no pueden manipular un tambor de fundamento. Se trata en todos los casos de hombres “cuya heterosexualidad esté comprobada, de cualquier raza y con un comportamiento social adecuado.” (Moya Jova, comunicación personal, 10 de diciembre, 2017)

Cada uno de los dueños de tambor de la provincia de Villa Clara dirige su propio conjunto de tamboreros, conformado por más de tres integrantes. Por lo general, estos tocan solamente en el tambor donde fueron iniciados, aunque existen casos de *omo-añá* que trabajan en un conjunto diferente al de su iniciación. Los tamboreros de Villa Clara pueden ocupar cualquier puesto entre los tres tambores durante una misma ceremonia.

Los conjuntos de tamboreros de la provincia tienen la particularidad de ejecutar el toque a partir de los parámetros conocidos como *Ará Matanzas*²⁰. Dicha característica se debe al origen matancero de cada uno de los juegos de la provincia. Sin embargo, todos los

¹⁹ Se tiene constancia de varios menores de edad que han sido consagrados con la ceremonia conocida como “lavarse las manos” que les permite percutir en los tambores fundamentados.

²⁰ Existen dos formas de ejecutar los *oru* que conforman la ceremonia del toque de tambor *batá*: *Ará Habana* y *Ará Matanzas*. Lo que cambia principalmente en una y otra es la forma de percutir el tambor, pero se mantienen los mismos toques genéricos y cantos.

tamboreros dominan las dos formas de tocar: “por La Habana y por Matanzas²¹.” (Cuellar Moret, comunicación personal, 22 de febrero, 2018)

El tamborero encargado de percutir el *iyá*, marca la pauta a seguir en cada toque específico²² por el resto de los tambores, el *akpwón* y el coro. A su vez, establece una comunicación con el *itótele* o “segundo”, incluso en la “llamada” al *orisha* a la tierra. Durante el *Oru de eyá aranla* y en el *ibán-baló*, el *iyá* se mantiene como un vehículo para la comunicación con la deidad (Martínez Casanova, comunicación personal, 13 de abril, 2018).

Todos los tamboreros que han sido objeto de estudio de esta investigación poseen conocimientos religiosos y musicales que les permiten cumplir varias funciones dentro de la ceremonia del toque. Estos, guían cada uno de los tres *oru* que componen la totalidad del *güemilere*, marcan la pauta a seguir por el *akpwón* y el coro, establecen una conversación entre cada uno de los tambores del conjunto, y el percusionista del *iyá* manipula el vehículo sagrado de comunicación con los *orishas*.

Tanto los referentes teóricos de esta investigación, como los testimonios recopilados a partir de los métodos y técnicas empleados en la misma, reconocen al *akpwón* o cantante como la otra figura clave de la ceremonia del toque de tambor. En cada uno de los conjuntos de tambor de fundamento en Villa Clara existe al menos un *akpwón* de experiencia musical y prestigio religioso.

Para ejercer de *akpwón* no existen requisitos de sexo, aunque predominan los cantantes de género masculino (de acuerdo con las encuestas aplicadas). No obstante, desde el primer tambor de fundamento de la provincia se conocen casos de mujeres cantantes como Isidora Samá, en Sagua la Grande. “El *akpwón* no importa que sea hombre o mujer, porque la mujer no tiene en ningún momento contacto con *Añá*, o sea que puede cantar mientras no toque el tambor” (Solís Rodríguez, comunicación personal, 15 de noviembre, 2017)

²¹ Francisco A. Garret (2016) reconoce en su libro *Particularidades de la Regla de Osha Yoruba: doctrina africana animista conocida por Santería*, la existencia de dos ramas fundamentales de la Santería en Cuba: *Oro mayoco ekimebo* y *Marigboyé yeyé*, representadas por las potencias religiosas de La Habana y Matanzas respectivamente. De ellas se derivan también dos formas diferentes de ejecutar los toques de tambor *batá*.

²² En ocasiones esta característica se invierte y es el *akpwón* quien propone el toque específico a ejecutar por el conjunto.

En el período 2017-2018 destaca el caso de Arelys Artiles Rojo como cantante femenina en tambores de Sagua la Grande y Santa Clara. “El tambor Tileggua se acostumbró al timbre femenino, porque Sagua siempre tuvo la voz de una mujer en cada ceremonia.” (Artiles Rojo, comunicación personal, 15 de noviembre, 2017).

El papel menor, e incluso la posición excluyente con respecto a la mujer dentro de situaciones específicas en el toque de tambor *batá* en otros territorios del país, no se da en el caso de la figura del *akpwón* en Villa Clara. Existe una fuerte tradición en este sentido en la provincia, donde varias mujeres *akpwones* en la actualidad siguen el legado de Isidora Samá y Felicia Madrigal (Leyva Hoyo, comunicación personal, 26 de mayo, 2017).

Los *akpwones* en Villa Clara mantienen una tradición en cuanto al orden, contenido y lenguaje de los cantos sagrados. Según el tamborero y *akpwón*, Víctor Julio Miranda Castellón (comunicación personal, 16 de abril, 2018), la formación de un cantante mantiene, en un principio, el carácter oral de las religiones de origen africano. “Lo primero que hace un *akpwón* es escuchar. Hay que recordar que todo el legado de los ancestros africanos llegó a nosotros por tradición oral.”

Las nuevas tecnologías sirven en la actualidad como apoyo a la forma oral de enseñanza de los *akpwones* en Villa Clara. Los diferentes cantos han quedado registrados en soportes de audio y video, lo cual permite su consulta y estudio por parte de los cantantes en formación.

Varios de los *akpwones* y tamboreros más prestigiosos de Villa Clara insisten en que es necesario un proceso investigativo de los preceptos de la Santería en general. Un buen *akpwón* debe conocer cada uno de los cantos sagrados, así como su momento y significado dentro de la ceremonia del toque de tambor *batá*. (Borges Fraga, comunicación personal, 10 de diciembre, 2017; Solís Rodríguez, comunicación personal, 30 de enero, 2018; Cuellar Moret, comunicación personal, 22 de febrero, 2018)

Osmany Moya Jova (comunicación personal, 10 de diciembre, 2017) y Liván Solís Rodríguez (comunicación personal, 30 de enero, 2018), concuerdan en que, aunque no es estrictamente necesario que el *akpwón* tenga un *orisha* asentado, queda claro que una persona consagrada será más efectiva a la hora de hacer una “llamada” al santo que otra que no lo esté. La deidad invocada reconoce y responde a la “llamada” de un iniciado antes que la de una persona no iniciada.

Según grupos focales realizados en casas-templo de la Santería en Placetas, Sagua la Grande y Santa Clara, en la actualidad cada *akpwón* de los conjuntos de *batá* en Villa Clara está iniciado como santero de la Regla de Ocha. Una de sus funciones principales dentro de la ceremonia es, precisamente, hacer la “llamada” a los *orishas* para que posean a uno de sus hijos. Una vez sucedido esto, propicia la comunicación entre la deidad, el tambor y los religiosos presentes.

Cuando una persona queda poseída, el santo puede dirigirse al *akpwón* en lengua *yoruba*, por lo que este debe de estar capacitado para asumir dicha situación. El cantante y percusionista Víctor Julio Miranda Castellón (comunicación personal, 10 de marzo de 2017) asegura que “los *orishas* se manifiestan de formas diferentes y tanto el *akpwón* como el tamborero deben saber cómo lidiar con cada uno, deben dominar la lengua *yoruba* para atraerlos a la ceremonia y mantenerlos en ella.”

La lingüista Gema Valdés Acosta (comunicación personal, 21 de febrero, 2018) asegura que “dentro de los cantos religiosos las palabras en lenguas africanas tienen un significado especial no solo desde el punto de vista del contenido, sino que expresan un dominio de algo que otras personas no conocen.”

Esto demuestra un grado de conocimiento superior a la simple reproducción de los cantos según el orden establecido. Por ello la función del *akpwón* en el *oru de eyá aranla* y el *oru de ibán-baló* no es solo interpretativa, sino comunicativa. Liván Solís Rodríguez (comunicación personal, 30 de enero, 2018), argumenta que “el *akpwón* allí lo que hace es narrar una historia, narrar un *patakí*, el cual es acompañado por el tambor de *Añá*. Por eso existe esa gran comunicación entre ambos.”

En el proceso interpretativo, ocurre que los *akpwones* en ocasiones incorporan palabras en español a los cantos en lengua *yoruba*. Valdés Acosta (comunicación personal, 21 de febrero, 2018) asegura que en ellos “el español a veces está 'disfrazado', porque es un español del siglo XVIII o XIX, un español bozal, tratando de hacer raro el canto y eso se nota en las tendencias actuales.”

Esta utilización de palabras en español, aunque se trata de términos aislados, forma parte de un proceso de ajuste de una cultura de origen africano al nuevo contexto en que se desarrolla. Dicho fenómeno ocurre con frecuencia en los llamados “cantos de macagua”, dedicados a

adorar a las deidades de origen africano a partir de la unión de la lengua *yoruba* y el español. Este mismo fenómeno ocurre en la zona central de Cuba, en muchas de las casas-templo representadas por los *orishas* guerreros (Elegguá, Oggún y Ochosí). En sus ceremonias los cantos a las deidades *yorubas* se mezclan con elementos de la Regla de Palo Monte. (Miranda Castellón, comunicación personal, 16 de abril, 2018)

En el contexto de esta investigación, en algunos casos los *akpwones* también ejecutan la percusión al estar consagrados como *omo-añá*. Tal es el caso de Reynaldo Borges Fraga, Víctor Julio Miranda Castellón y Maykel Cuellar Moret. Esto le otorga un nivel de fluidez mayor a la ejecución de la ceremonia. Según Benito Font Ortega (comunicación personal, 30 de enero, 2018): “el *akpwón* debe tener un amplio conocimiento de los toques y al mismo tiempo el tamborero tiene que conocer los cantos ejecutados por aquel, para que exista una comunicación adecuada entre ellos.”

El *akpwón* dirige al público presente, el cual le sirve de coro en alguno de los cantos. El coro responde de manera espontánea sin atender a registros o cadencias establecidas con anterioridad, aunque sí con conocimiento de los cantos de origen africano allí interpretados. El cantante, generalmente se mantiene concentrado en el desarrollo correcto de la ceremonia y en la calidad de su interpretación, aunque le está permitido bailar también.

Todos los *akpwones* que han sido objeto de estudio en el período estudiado evidencian poseer conocimientos religiosos y capacidades interpretativas que les permiten cumplir sus funciones dentro del toque de tambor *batá*. Estos interpretan los cantos en lengua *yoruba* dedicados a cada *orisha* en el *oru de eyá aranla* y el *oru de ibán-baló*. Asimismo, se comunican con el conjunto de *batá* y con las deidades que bajan a la ceremonia a partir del proceso de “la llamada” ejecutado por ellos y velan por la disciplina exigida por parte de los precursores de este tipo de práctica de origen africano en Cuba.

Tanto tamboreros como *akpwones* mantienen una conducta correcta en cuanto a los parámetros formales de la ceremonia. Estos visten de forma correcta (ropa blanca y con gorro), no ingieren bebidas alcohólicas o fuman, ni permiten que alguien más lo haga durante el *güemilere*. Esto se ha convertido en una pauta propia de los conjuntos de tambor *batá* en Villa Clara, según lo observado en el período 2017-2018. “A partir una formación académica profesional y el estudio de la religión, en Villa Clara se ha marcado una pauta en la formación

más completa de los tamboreros.” (Miranda Castellón, comunicación personal, 16 de abril, 2018)

La calidad interpretativa de los tamboreros y *akpwones* de Villa Clara se encuentra mediada por la influencia de la formación artística profesional de muchos de ellos. Asimismo, muchos mantienen un vínculo activo con la academia y con instituciones culturales de la provincia. Varios de ellos ejercen como personal docente en la Escuela Profesional de Arte Samuel Feijoó de Santa Clara. Existen también casos de tamboreros que pertenecen a grupos profesionales de música afrocubana.

4.3- La ceremonia del toque de tambor *batá* en Villa Clara durante el período 2017-2018

Aunque los ocho tambores de fundamento de la provincia están asentados en solo tres municipios, estos participan en ceremonias religiosas de toda la región central del país. En Villa Clara la ceremonia del toque de tambor *batá* mantiene las tres fases establecidas por los iniciadores de la Santería o Regla de Ocha en Cuba. Asimismo, pretende establecer una comunicación entre los practicantes y las deidades de origen africano adoradas por ellos.

Según el *babalawo* Roger Pérez Cárdenas, existen varios motivos para realizar un toque de tambor *batá*: situación familiar, cumpleaños de santo de un iniciado, una *iyalocha* o un *babalocha*, una promesa, fechas significativas para la Regla de Ocha y por mandato de los *orishas* a través de los sistemas adivinatorios. (Pérez Cárdenas, comunicación personal, 21 de enero, 2017). El proceso de preparación se realiza con días de antelación. Según Osmany Moya Jova (comunicación personal, 1 de febrero, 2018):

Primeramente, se le debe preguntar a *Añá* si puede ir a la casa donde lo solicitan. También se le debe preguntar a Osain y al Elegguá del tambor. El santero debe ir a casa del dueño del tambor y presentar ante *Añá* un derecho que consiste en un gallo, un plato, dos cocos, dos velas, una botella de aguardiente, una de miel de abeja y una de vino seco.

Luego de un proceso de comunicación con *Añá*, este acepta o no ir a la casa del religioso que lo solicita. El santero debe explicar la situación por la cual se pretende levantar el juego de tambores. Todos los tamboreros en Villa Clara poseen dos juegos de *batá* consagrados para preguntar a ambos, en caso de que uno no quiera tocar.

A partir de la técnica de la Etnometodología, se ha comprobado que, con respecto al horario de inicio del toque, en Villa Clara se mantiene la tradición de comenzar al mediodía de acuerdo con lo establecido en los cánones de la Santería. Existe en la provincia el caso particular de los practicantes de Sagua la Grande, en donde las ceremonias comienzan con la caída de la tarde. Dicha tradición tiene que ver con que el primer juego de tambor llegó de noche a la ciudad y desde entonces quedó establecido que los toques comiencen a las seis de la tarde.

En la ceremonia del toque se permite la participación de todo tipo de personas (*babalawos*, paleros, santeros, *aleynos*²³, etcétera). De todos los participantes solo pueden acercarse o saludar el tambor aquellos que han sido consagrados en la Regla de Ocha y presentados con anterioridad delante de *Añá*.

Para los tamboreros y el *akpwón* el día de la ceremonia comienza con un almuerzo ofrecido por el dueño de la casa en que tendrá lugar el *güemilere*. Este momento tiene una carga religiosa importante pues con ello se reconoce la jerarquía de los *omo añá* dentro de la Santería. “Este ritual es propio de Cuba y está influenciado por doctrinas europeas. Incluso, lo que no puede faltar en la mesa es pan y vino: los dos elementos claves de la Eucaristía católica.” (Miranda Castellón, comunicación personal, 16 de abril, 2018)

El ritual termina con el agradecimiento por parte de los miembros del conjunto a la persona que sirvió la mesa. Según lo establecido, debe tratarse de una *appetebí*²⁴, consagrada a Oshún o Yemayá. Posteriormente los tamboreros pasan al cuarto sagrado o *igbodú* para efectuar el *oru* que da inicio a la ceremonia.

Como parte de la preparación de esta primera fase, los tamboreros colocan los *banteles*, encienden una vela en el altar o trono dedicado a la deidad a la cual se le tocará. A partir de la observación no participante se ha comprobado que para la confección del trono se utilizan

²³“Aleyo: creyente o practicante de la Regla de Ocha o Santería que no ha sido iniciado (consagrado) pero que la practica.” (Ramírez Cabrera, 2015, p.37)

²⁴“*Appetebí*: Sacerdotisa de *Ifá*. Su rango está por debajo del *babalawo*, del cual es su ayudante. Debe estar consagrada a Ochún a través de los ritos conocidos como *Ko fá*, que la preparan para el desarrollo de sus funciones.” (Ramírez Cabrera, 2015, p.44)

los pañuelos característicos de cada *orisha*, así como sus piedras y collares. Además, se le ofrecen dulces caseros y, en algunos casos, aguardiente o tabaco.

En Villa Clara se percute el *oru de igbodú* según la preferencia del santero dueño de la casa donde se toque: “por La Habana o por Matanzas”. Los principales tamboreros de Villa Clara concuerdan en que se trata del momento más importante de la ceremonia y mantienen los preceptos que indican que no se puede cantar durante el mismo. Mediante el *oru de igbodú*, la deidad *Añá* comunica a Olofin lo que sucederá en el toque.

La primera fase de la ceremonia del toque de tambor *batá* en Villa Clara (*oru de igbodú*) sigue los parámetros establecidos para la misma por los cánones de la Santería o Regla de Ocha. Se percuten los toques sin canto según la rama a la que pertenezcan los dueños de la casa. Esto último destaca como una característica de la provincia, al estar todos sus tamboreros capacitados para ejecutar este *oru* siguiendo los pasos de una u otra rama. Por su importancia para la comunicación entre los practicantes y las deidades, esta primera fase es obligatoria en todas las ceremonias de toque de tambor *batá* en el territorio.

La segunda fase del toque es el *oru de eyá aranla*. Para ello los tamboreros deben trasladarse desde el cuarto sagrado hasta la sala de la casa donde tiene lugar el *güemilere*. Es necesario destacar que no todas las casas donde tienen lugar las ceremonias poseen un cuarto aislado para colocar el altar. En este caso, el *oru de igbodú* y el *oru eyá aranla* tienen lugar en el mismo sitio, solo que cambia la posición de los tamboreros con respecto al trono. Asimismo, los participantes solo pueden entrar a la sala luego de culminada la primera fase.

En Villa Clara todos los conjuntos de tambores cuentan con un “*Oyú-obbá*: los ojos del rey, quien vela por ti. Es un Osain que se prepara para el tambor y se coloca en lo alto de la sala. Es la deidad que cuida a los músicos ante cualquier situación.” (Solís Rodríguez, 17 de noviembre, 2017 y Rodríguez Freire, comunicación personal, 8 de febrero, 2018)

En esta etapa, se permite la presencia de todo tipo de personas, las cuales pueden cantar y bailar, sirviéndole de coro al *akpwón*. Los toques del *oru de eyá aranla* también siguen una secuencia ordenada para que los iniciados saluden al tambor. “Empieza por Elegguá hasta Orula, pero siempre con un respeto al *orisha* que va a ser homenajeado. Es importante la conexión entre el cantante y los tamboreros, tienen que estar pendientes el uno del otro.” (Font Ortega, comunicación personal, 30 de enero, 2018)

Durante esta fase, en Villa Clara, se coloca una *igba*²⁵ delante de los tambores, en donde los iniciados depositan un donativo destinado a retribuir el trabajo de los tamboreros luego de saludar al conjunto de *batá*. Es necesario aclarar que no es obligatorio que los iniciados saluden a *Añá* cuando se toque al *orishas* que estos tienen asentado. Sin embargo, en las ceremonias de Villa Clara en el período 2017-2018 los iniciados mantuvieron la postura de saludar mientras se le tocaba a su *orisha*.

El saludo tiene lugar cuando un iniciado se tiende delante del *iyá* con brazos y piernas extendidos. Luego se pone de pie y, con los brazos cruzados y las palmas de las manos sobre los hombros, toca con la frente el centro de cada uno de los tambores. Comienza por el *iyá* y termina con el *okónkolo*.

En este proceso destaca el momento dedicado a Babalú-aye, en el cual se vierte vino seco delante del *iyá* para que los presentes lo toquen y reciban la bendición de este *orisha*. “Todas las personas pueden untarse el vino seco en forma de cruz en la frente y la nuca. Por jerarquía deben ser primero los santeros, pero todos pueden hacerlo.” (Miranda Castellón, comunicación personal, 10 de marzo, 2017)

Aunque estos toques se rigen por el orden establecido, los tamboreros y el *akpwón* deben “mantener una secuencia: ir desarrollando la dramaturgia del toque. La ceremonia tiene su propia dramaturgia, porque esos cantos narran sucesos que los *orishas* pasaron” (Miranda Castellón, comunicación personal, 16 de abril, 2018).

En el *oru de eyá aranla* en Villa Clara se sigue un orden en la secuencia de los toques del cual quedan encargados los tamboreros y el *akpwón*. Este último utiliza al público presente como coro, a partir de los cantos que entone. Además, durante esta fase los santeros saludan a *Añá* en el momento en que el conjunto le toca al *orisha* de cada uno de los iniciados.

Al ser el *oru de eyá aranla* la primera parte en que los santeros participan, puede darse el caso de que se produzca el proceso de trance conocido como “santo subido”. Este fenómeno ocurre con mayor frecuencia en la última fase del toque: el *oru de ibán-baló*.

²⁵ “*Igba*: Jícara. Permiso que se le pide a los *orishas* al presentarles una jícara u otro recipiente lleno de agua al iniciarse las ceremonias.” (Ramírez Cabrera, 2015, p.156).

En esta última fase el *akpwón* y los tamboreros tienen plena libertad para escoger los cantos y toques que se interpreten. Según el Presidente de la Asociación Yoruba en Villa Clara Guillermo Jover Crespo (comunicación personal, 24 de enero, 2018) esto no quiere decir que se trate de una fiesta per se, sino de una continuación de la ceremonia litúrgica. Existen parámetros de comportamiento también para esta fase, como mantener una correcta vestimenta y conducta social.

A partir de la técnica de observación no participante se reconoce que la ejecución de los tamboreros y el *akpwón* en el *ibán-baló* está condicionada por varios motivos. Estos pueden ser la llegada de un nuevo iniciado a la casa, por el *orisha* al cual está dedicado el toque o por darse el caso de que ocurra el proceso de trance en un iniciado.

Cuando sucede que alguien “se sube”, los tamboreros comienzan a tocarle a ese *orisha* y existe una comunicación *akpwón-iyá-orisha*. Acerca de la función de los músicos durante dicho proceso, el tamborero y *akpwón*, Víctor Julio Miranda Castellón (comunicación personal, 16 de abril, 2018), profundiza:

Para que venga esa deidad el *akpwón* debe “puyarlo”, como se dice, pero después que ya lo tiene debe saber lidiar con él, hacerlo que se sienta bien para que no abandone la ceremonia (...). También, si se canta para Yemayá y viene Shangó no es obligatorio cambiar el toque. Si el tamborero es inteligente y está acoplado con el *akpwón*, toca a Shangó y ahí le está hablando mediante *Añá* y luego entonces el *akpwón* entra con Shangó. Ambos deben conocer que existe una relación entre el *orisha* que se manifestó y al que se le toca.

La técnica de observación no participante demostró que cuando el *orisha* “monta” a un iniciado, primero se le ofrece agua. Luego, los santeros con mayor experiencia o de mayor rango se comunican con este, y tratan de complacer sus exigencias, las cuales varían según el *orisha* (comida, bebida, tabaco, vestimenta, accesorios como machetes, etc.). Según la deidad, así serán las manifestaciones que esta tenga en el toque: buscará a sus ahijados, consultará a los presentes que así lo deseen o bailará.

El profesor Manuel Martínez Casanova (comunicación personal, 13 de abril, 2018) ha analizado el fenómeno del trance dentro de las comunidades religiosas de la zona central de Cuba. Según este investigador, esta manifestación está presente en muchas religiones. Se

trata de un proceso de auto-hipnotismo. El cerebro humano es tan poderoso que tiene la capacidad de regular todas las funciones del cuerpo, incluso bloquear algunas. Cuando el individuo se encuentra en medio del toque, bailando, sintiendo el sonido del tambor y respaldado por su creencia, puede alcanzar un estado de trance. Durante dicho estado, se pueden ver manifestaciones de una fuerza fuera de lo común en los humanos: grandes saltos, soportar dolor y todo ello está regulado por el cerebro.

Por la importancia que posee este proceso dentro del *oru de ibán-baló*, los tamboreros de Villa Clara exigen un respeto a la manifestación del santo por parte de iniciados y no-practicantes. Eliecer Rodríguez Freire (comunicación personal, 8 de febrero, 2018), asegura que “cuando un iniciado simula estar poseído, solo se está haciendo daño a sí mismo. Los tamboreros tienen las herramientas para saberlo, pero no increpan a nadie en público.”

El *oru de ibán-baló* en Villa Clara se caracteriza por la libertad interpretativa de tamboreros y *akpwones*. En el caso específico del conjunto de tambor *batá* de Placetas dirigido por el *akpwataki* Eliecer Rodríguez Freire, en el transcurso de esta última fase de la ceremonia incorporan un conjunto de tambores *bembé oró* o “de guerra” llamado Ará Adde Eggún para acompañar al toque de *batá*. “Se trata de una práctica propia de Placetas, pues ese era el tambor que existía en los cabildos de este municipio antes de fundamentarse un conjunto de *Añá*” (Rodríguez Freire, comunicación personal, 8 de febrero, 2018).

En el *oru de ibán-baló* ocurre con frecuencia el fenómeno del trance, donde los tamboreros y el *akpwón* se encargan de establecer la comunicación con la deidad manifestada a través de un proceso de sugestión anterior. Durante esta fase, se respetan las normas de conducta establecidas para los presentes en el toque.

Excepto en Sagua la Grande, debido a las tradiciones antes mencionadas con respecto al horario de la ceremonia, en Villa Clara el toque finaliza con la caída de la tarde como establecen los cánones de este rito de origen africano. El proceso del cierre puede estar a cargo de un *orisha* que se manifieste. “También puede cerrar una hija de Yemayá, portando una *igba* con agua mientras suenan los llamados toques de cierre. En casas de tambor parado se utilizaba un cubo con agua, pero con *Añá* no es necesario”. (Miranda Castellón, comunicación personal, 16 de abril de 2018).

Una vez concluida la ceremonia, generalmente tiene lugar una fiesta en la casa. Allí se procede a repartir los dulces que sirvieron de ofrenda al *orisha* y los músicos pueden ejecutar toques de *bembé* o de fiesta, para los cuales se usan otro tipo de tambores.

La ceremonia del toque de tambor *batá* en Villa Clara durante el período 2017-2018, fue práctica común en casas religiosas de toda la provincia. Los municipios de Sagua la Grande, Santa Clara y Placetas destacan como polos principales de esta práctica religiosa de origen africano. Mediante la utilización de los tambores consagrados a la deidad *Añá*, los practicantes se comunican con los *orishas* del panteón de la Santería o Regla de Ocha. Los tres tamboreros a cargo del *iyá* o “caja”, el *itótele* o “segundo” y el *okónkolo* o “chiquito”, así como el *akpwón* o cantante, rigen los tres momentos principales de dicha ceremonia: *oru de igbodú*, *oru de eyá aranla* y *oru de ibán-baló*.

Conclusiones

Luego de desarrollar los resultados de la investigación a partir de la metodología propuesta y en correspondencia con los objetivos trazados, se plantean las siguientes conclusiones:

El *agbégui* o constructor en Villa Clara participa en la selección de la madera y la posterior elaboración del juego de tambores. Para ello, actúa como *osainista* en procesos litúrgicos de origen africano destinados a fundamentar en *Añá* al conjunto de tambores. Es quien conoce las medidas adecuadas para cada una de las partes del conjunto, aspecto este en el cual existen variaciones aplicadas por Rolando Martínez Cabrera a cada uno de los seis tambores contruidos por él, de un total de ocho existentes en la provincia.

El *olobatá* o tamborero, cargo exclusivo para hombres heterosexuales, en Villa Clara es el encargado de percutir los tambores sagrados de la Santería o Regla de Ocha, únicos receptáculos de la deidad de origen africano *Añá*, para permitir la comunicación entre los participantes en el rito del toque y los *orishas*. Su participación en cada una de las tres fases de la ceremonia resulta obligatoria, ya que allí efectúan los rituales de invocación a través del parámetro *Ará Matanzas* de la rama *Marigboyé yeyé*, de origen africano. Quien percute el *iyá* tiene la función de marcar la pauta en cada toque específico que seguirá el resto del conjunto, el *akpwón* y el coro.

El *akpwón* es el encargado de recitar los cantos de origen africano contenidos dentro del *oru de eyá aranla* y el *oru de iban baló*, así como de realizar el proceso de invocación a las deidades conocido como “llamada”. El *akpwón*, cargo que en Villa Clara pueden ocupar personas de ambos géneros, debe estar iniciado dentro de la Santería o Regla de Ocha con el objetivo de facilitar su comunicación con las deidades en el transcurso de la ceremonia, así como para una mayor comprensión de la lengua de origen africano utilizada en la misma. El *akpwón* interpreta el canto mientras los tamboreros y el público presente, iniciados o no, funciona como coro.

La ceremonia del toque de tambor *batá* de la Santería o Regla de Ocha en Villa Clara cuenta con tres fases reconocidas, de acuerdo al canon de dicha práctica religiosa de origen africano en Cuba: *oru de igbodú*, *oru de eyà aranla* y *oru de iban baló*. El principal objetivo de la ceremonia es establecer una comunicación entre los creyentes de dicho sistema religioso y

sus deidades de origen africano (*orishas*). Esta práctica se encuentra extendida a todos los municipios de la provincia, pero solo los municipios de Sagua la Grande, Santa Clara y Placetas cuentan con tambores de fundamento asentados en casas religiosas.

El *oru de igbodú* es la primera fase de la ceremonia del toque de tambor *batá*. En ella se percuten, sin acompañamiento de canto, los tambores *batá* fundamentados en la deidad *Añá* para comunicarle a *Olofin* lo que acontecerá ese día. En la segunda fase, el *oru de eyá aranla*, en Villa Clara se le toca a cada uno de los *orishas* siguiendo el parámetro *Ará Matanzas* de la rama *Marigboyé yeyé* y en cada caso el toque va acompañado de un canto específico. La tercera fase, el *oru de iban baló*, prosigue con toques y cantos seleccionados por los *olobatá* y el *akpwón*.

El documental *Batá: los tambores de los orishas*, resulta un material televisivo que recrea la práctica del rito del toque de tambor *batá* de la Santería o Regla de Ocha como manifestación de la cultura de origen africano en Villa Clara. En el mismo se exponen, a través del lenguaje televisivo, los principios rectores de esta práctica religiosa, así como el desempeño de sus principales actores en la provincia.

Recomendaciones

Continuar la investigación sobre la cultura de origen africano en la provincia de Villa Clara.

Potenciar la publicación de estudios etnográficos sobre la Santería o Regla de Ocha en espacios académicos con alcance nacional e internacional.

Difundir el audiovisual resultante de esta investigación con el objetivo de promover una manifestación sociocultural propia de Cuba.

Incentivar la realización audiovisual como práctica complementaria a las investigaciones dentro del sector académico.

Referencias Bibliográficas

- (1994). *Documentos para la historia y la cultura de Osha-Ifá en Cuba*.
- Alonso, M. y Saladrigas, H., (2000) *Para Investigar en Comunicación Social. Guía didáctica*. La Habana: Félix Varela.
- Angarica, N. (1995). *El lucumí al alcance de todos*. Recuperado de:
<http://www.libroesoterico.com/biblioteca/Santeria/el%20lukumi%20al%20alcance%20de%20todos.pdf>.
- Arango, A. M. (2004). Los tambores de Manikongo: realidades y ficciones de una búsqueda de herencias musicales y simbólicas Bakongo (Angola). *Universitas Humanística*. 30 (57), 48-67.
- Argyriadis, K. (2015). Los batá dos veces consagrados. La construcción de la tradición musical y coreográfica afrocubana. *Perfiles*. (16). Recuperado de
http://www.perfiles.cult.cu/article_c.php?numero=16&article_id=362.
- Barnet, M. (2005). La religión de los yoruba y sus dioses. *Actas del folklore*. 1 (1), 17-22.
 Recuperado de <http://hispanocubano.org/tnc/af01.pdf>.
- Barnet, M. (2011). *La fuente viva*. La Habana: Casa Editora Abril.
- Barraza, E. (2006). *Ese olvidado arte del periodismo cinematográfico*. Recuperado de
<http://hispanismo.org/cine-y-teatro/2611-ese-olvidado-arte-del-periodismo-cinematografico>.
- Barriga Monroy, M. L. (2004). La historia del tambor africano y su legado en el mundo. *El Artista*. (1), 30-48. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/874/87400104.pdf>.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Bastide, R. (2005). Las Américas Negras (fragmentos). *Revista del CESLA*. (7), 321-338.
 Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/2433/243320976018.pdf>.
- Cabrera, L. (1970). *Anagó*. Recuperado de [//booktodayonline.com/anago-lydia-cabrera.html](http://booktodayonline.com/anago-lydia-cabrera.html).
- Carpentier, A. (1979). *La música en Cuba*. Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Castellanos, J. y Castellanos, I. (1992). *Cultura Afrocubana*. Miami: Ediciones Universal.
 Recuperado de <http://www.hispanocubano.org/cas/cul3.htm>.

- Cebrián Herreros, M. (1992) *Géneros informativos audiovisuales*. Madrid: Editorial Ciencia.
- Cedeño Hechavarría, Y. (2014). Dime qué haces y te diré quién eres: Santería, mujeres santeras y representación social de sus funciones. *Revista Contrapunto*. 1 (1), 128-145. Recuperado de <http://seer.ufrgs.br/index.php/contraponto/article/view/46233>
- Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. (1996-97). *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*. Atlas. La Habana: Ediciones GEO-Ciencias Sociales.
- Concordia, M. J. (2012). *The Anagó Language of Cuba*. Florida: FIU Electronic Theses and Dissertations. Recuperado de: <http://digitalcommons.fiu.edu/etd/732/>.
- Díaz Castrillo, L. y Madan, M. (2004). *El ABC de la Santería*. Caracas: Inversiones Orunmila. Recuperado de http://www.libroesoterico.com/biblioteca/Santeria/-%20-%20El_ABC_de_la_Santeria_.pdf.
- Echánovet, C, A. (2005). La santería cubana. *Actas del folklore*. 1 (1), 26-35. Recuperado de <http://hispanocubano.org/tnc/af01.pdf>.
- Eli Rodríguez, V. (2002). Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá. *Revista Transcultural de Música*.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
- Falcone, J. (2001). *El Documental*. Programa de Desarrollo Académico de la Facultad de Diseño y Comunicación. Argentina: Universidad de Palermo.
- Feraudy Espino, H. (2006). *Yoruba: un acercamiento a nuestras raíces*. Recuperado de http://www.archivocubano.org/acercamiento_01.pdf.
- Fernández Cano, J. (2008). *Ocha, Santería, Lucumí o Yoruba: los retos de una religión afrocubana en el Sur de Florida*. (Tesis de Doctorado). Universidad de Granada. Recuperado de <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/2122/1/17731392.pdf>.
- Flaherty, R. (1939). *La función del documental*. Recuperado de: www.documentalistas.org.
- Franco, J. L. (1975). La diáspora africana en el Nuevo Mundo. La Habana: Ciencias Sociales.
- Garret, F. A. (2016). *Particularidades de la Regla de Osha Yoruba: doctrina africana animista conocida por Santería*. Recuperado de

- https://books.google.com.cu/books/about/Particularidades_de_la_REGLA_DE_OS_HA_YOR.html?id=xLPoAwAAQBAJ&redir_esc=y.
- Giro, R. (2007). *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Gómez Nieves, R. (2013). *Pataquines y fundamentos de Ifá*. La Habana: Ediciones Cubanas, Artex.
- Grierson, J. (s. f.). *Postulados del documental*. Recuperado de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>.
- Guanche, J. (2008). *Africanía y etnicidad en Cuba (los componentes étnicos africanos y sus múltiples denominaciones)*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Guanche, J. (2014). El legado africano en los instrumentos y conjuntos instrumentales de la música tradicional cubana. En CoriúnAharonián. *La música entre África y América*. (p. p. 149-177). Montevideo: Centro Nacional de documentación musical Lauro Ayestarán. Recuperado de <http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/11/CDM-C2011-147-179-Guanche.pdf>.
- Hernández Corchete, S. (2004). Hacia una definición del documental de divulgación histórica. *Comunicación y Sociedad*, 2, (27), 89-123.
- Hernández Rodríguez, K. (2006). *A simple vista. Selección de lecturas de realización audiovisual*. La Habana: Pablo de la TorrienteBrau.
- Holder, F. S. (1937). Experimentson Culture Psychology, *Africa*, 10 (4).
- Lachatañeré, R. (2005 a). La influencia bantú-yoruba en los cultos afrocubanos. *Actas del folklore*. 1 (6), 209-218. Recuperado de <http://hispanocubano.org/tnc/af06.pdf>.
- Lachatañeré, R. (2005 b). Nota histórica sobre los lucumís. *Actas del folklore*. 1 (2), 39-49. Recuperado de <http://hispanocubano.org/tnc/af02.pdf>.
- Lahaye Guerra, R. M. y Zardoya Loureda, R. (1996). *Yemayá a través de sus mitos*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Laoye, I. (2005). Los tambores yoruba. *Actas del folklore*. 1 (6), 223-232. Recuperado de <http://hispanocubano.org/tnc/af06.pdf>.
- León, A. (1974). *Del canto y el tiempo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- López Civeira, F., Loyola Vega, O. y Silva León, A. (2003). *Cuba y su Historia*. La Habana: Félix Varela.

- López, V. (2005). *Latin Rhythms: Mystery Unraveled*. Recuperado de https://www.midwestclinic.org/user_files_1/pdfs/clinicianmaterials/2005/victor_lopez.pdf.
- Martin, G. (1986). Magia, religión y poder: Los cultos afroamericanos. *Nueva Sociedad*. (82), 157-170. Recuperado de http://nuso.org/media/articles/downloads/1382_1.pdf.
- Martínez Miguélez, M. (s. f.). *La Etnometodología y el interaccionismo simbólico. Sus aspectos metodológicos específicos*. Recuperado de prof.usb.ve/miguelm/laetnometodologia.html
- Martínez Montiel, L. M. (2005). *El exilio de los dioses: religiones afrohispanas*. Recuperado de http://www.larramendi.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000205.
- Martínez Montiel, L. M. (2008). *Africanos en América*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Menéndez Vázquez, L. (1995). ¿Um cake para Obatalá?! *Temas*. 4, 38-51. Recuperado de http://www.temas.cult.cu/sites/default/files/articulos_academicos_en_pdf/Descargar%20art%C3%ADculo%20en_102.pdf.
- Moreno Fraginalls, M. (1978). *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Moros, F. (2003). *Diccionario Términos más usados en televisión*. La Habana: Ediciones Prensa Latina.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Recuperado de <https://archive.org/details/LaRepresentacionDeLaRealidadCuestionesYConceptosSobreElDocumentalBillNicholsPaidos1997>.
- Núñez, L.M. (1995-1997). *Drumming The Gods: Selections from Traditional Santeria Drumming*. Recuperado de: <http://drum.lib.umd.edu/handle/1903/55>.
- Odunuga, A. F. y Ogunrinade, D. O. A. (2015). Bequests and veracities of African indigenous knowledge system as a means of improving music education. *International Journal of African Society, Cultures and Traditions*. 3 (4), 11-22.
- Orovio, H. (1981). *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. Ciudad de La Habana: Letras cubanas.

- Ortiz Álvarez, P. (2008). Flaherty, Griegson e Ivens: la exploración del mundo lejano y el cercano. Fundamentos estético-éticos en los orígenes del género documental. *Antigrama*, (23), 823-839.
- Ortiz, F. (1952-1955). *Los instrumentos de la música afrocubana*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.
- Ortiz, F. (1963). Estudiemos la música afrocubana. *Islas*. (14), 181-194.
- Ortiz, F. (1981). Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba. Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1983). Del fenómeno social de la «transculturación» y de su importancia en Cuba. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Recuperado de http://www.fundacionfernandoortiz.org/downloads/ortiz/Del_fenomeno_social_de_la_transculturacion.pdf.
- Ortiz, F. (2001). *La africanía de la música folklórica cubana*. La Habana: Letras cubanas.
- Ortiz, F. (2010). *Tambores batá*. Recuperado de <http://santeriacubana.net/index.php>.
- Ortiz, L. M. (2000). *Léxico colombiano de cine, televisión y video*. Santa Fe de Bogotá: Ediciones Académicas.
- Palmié, S. (2002). *Wizards & Scientists. Exploration in Afro-Cuban Modernity & Tradition*. Duke University Press.
- Pérez Fernández, R.A. (2007). El mito de carácter invariable de las líneas temporales. *Revista Trans* (11).
- Powell Castro, Z. L. (2012). *La iyalocho dentro de los espacios religiosos en la Santería Cubana o Regla de Ocha*. Recuperado de <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19018/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Zaylin.pdf>.
- Rabiger, M. (2005). *Dirección de documentales*. Recuperado de <https://www.casadellibro.com/libro-direccion-de-documentales-3-ed/9788488788412/789735>.
- Ramírez Cabrera, L. E. (2015). *Diccionario básico de religiones de origen africano en Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Rivero Muñoz, G. (2014). Las religiones afrocubanas. Presencia y desempeño en Cuba. *Islas*. (176), 146-164.

- Robaina Jaramillo, J. R., Pijuán Torres, L. y González Prado, M. (2011). *Complejo religioso Osha-Ifá: Antropologías y discursos sobre la fundación, oralidad y persistencia de una religión de ascendencia Yoruba en Cuba*. Recuperado de http://www.cubaarqueologica.org/document/ant06_robaina.pdf.
- Rodríguez Bornaetxea, F. (s. f.). *Etnometodología*. Recuperado de www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/index_b.html
- Rodríguez, E. A. (2010). *Los orishas y la religión yoruba*. Recuperado de <http://www.libroesoterico.com/biblioteca/Santeria/orishas%20version%201%201%2010.pdf>.
- Rodríguez Gómez G., Gil Flores, J. y García Jiménez, E. (1995) *Metodología de la investigación cualitativa*.
- Rojas, N. y Moreno, G. (2007). *Documental ¿un género en extinción?* Tesis de diploma. Villa Clara. Departamento de Periodismo. Facultad de Humanidades. Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas.
- Rubio Hernández, R. (1988). *Antropología, religión, mito y ritual*. Recuperado de <https://www.fiuxy.co/ebooks-gratis/3936945-antropologia-religion-mito-y-ritual-rogelio-rubio-hernandez-pdf-epub-kindle-y-otros.html>.
- Ruskin, J. D. (2013). *The Yorùbá Dùndún in Local and Transnational Perspective: A Cosmopolitan Tradition in the Making*. Los Angeles: UCLA Electronic Theses and Dissertations. Recuperado de <http://escholarship.org/uc/item/5rf4g63g>.
- Saldívar, J. (2010). Iború, Iboya, Ibochiché: los rituales en la santería, actos simbólicos y performance. *Encrucijada Americana*. 3 (2), 148-177.
- Sarduy Melendres, Y. y Morrell Consuegra. A. E. (2013) *La memoria histórica de la Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas desde el documental televisivo*. (Tesis inédita de Licenciatura). Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas. Villa Clara.
- Schweitzer, K.G. (2003). *Afro-Cuban batá drum aesthetics: developing individual and group technique sound, and identity*. Maryland: University of Maryland.

- Testa, S. (2004). *Como una memoria que dura*. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau. Recuperado de http://www.centropablo.cult.cu/wp-content/uploads/2017/03/comouna_memoria.pdf
- Testa, S. (2005). *La «lucumisation» des cultes d'origine africaine à Cuba: le cas de Sagua la Grande*. Recuperado de <http://journals.openedition.org/jsa/2853?lang=es>.
- Torres-Cuevas, E. y Loyola Vega, O. (2006). *Historia de Cuba. 1492-1898: Formación y liberación de la nación*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Urfé, O. (1959). Factores que integran la música cubana. *Islas*. (4), 7-23.
- Vergara Gómez, R. J. (2009). *El arte de la percusión cubana*. Zurich: Editorial Mundial de Música SMP. Recuperado de http://www.cuba-percussion.com/pdf/leseprobe_percusion-cubana.pdf.

Anexos

Anexo 1: Glosario de términos en lengua yoruba utilizados en la investigación

Aberikulá: Persona profana, no iniciada ni practicante de la Regla de Ocha o Santería. También se refiere a los tambores no consagrados.

Aché: Poder. Gracia. Bendición. Virtud. Atributo que pertenece al *orisha* y que radica en la cazuela o prenda, y que son trasladados a la cabeza del *iyawó* durante el *kari-ocha* o ceremonia de asentamiento del santo.

Acheré: Güiro ceremonial decorado con caracoles y consagrado al *orisha* que se invoque. Sonajero.

Agbé: Güiro utilizado como instrumento musical en los toques de *bembé*.

Agbégui: Escultor o constructor de tambores *batá*.

Agogó: Campanilla o sonajero ritual que se utiliza para llamar en el *ilé ocha* a los *orishas* Obbatalá, Ochún, Babalú Ayé y Orula. Guataca.

Akpuataki: Tamborero principal o jefe. *Olobatá* que toca el tambor *iyá*.

Akpwón: Cantador solista que da inicio a la música de los *oru* cantados en los toques de *batá*.

Aleyo: Creyente o practicante de la Regla de Ocha o Santería que o ha sido iniciado (consagrado) pero que la practica.

Anagó: Lengua proveniente de la religión *yoruba*.

Añá: *Orisha* menor que reside dentro del tambor *batá*, es su fundamento. No está a merced del tamborero. El *Añá* solo se consagra por *Ifá*.

Appetebí: Sacerdotisa de *Ifá*. Su rango está por debajo del *babalawo*, del cual es su ayudante. Debe estar consagrada a Ochún a través de los ritos conocidos como *Ko fá*, que la preparan para el desarrollo de sus funciones.

Ará Habana y Ará Matanzas: Formas de ejecutar los *oru* que conforman la ceremonia del toque de tambor *batá* a partir de la existencia de dos ramas fundamentales de la Santería o Regla de Ocha en Cuba: *Oro mayoco ekimebo* y *Marigboyé yeyé*, representadas por las potencias religiosas de La Habana y Matanzas respectivamente.

Auó: Cuero, membrana o parches del tambor *batá*.

Babalawos: De *babá* (padre) y *awó* (adivino, sacerdote o mano de *Ifá*). Máxima jerarquía en el sistema de *Ifá*.

Babalocha: De *babá* (padre) y *ocha* (santo). Santeros hombres que obtienen el grado más alto dentro del sistema *ocha*. Por extensión significa padrino.

Bandel o banté: Especie de delantal propio de Changó, hecho de telas de varios colores, entre los que predomina generalmente el rojo. Cubre cada uno de los tambores *batá*. El tamaño de estos accesorios se halla en correspondencia con el tamaño de cada tambor y son adornados con bordados en hilos, piedras y caracoles que representan imágenes abstractas o figurativas en alusión a los *orishas*.

Batá: Principales tambores litúrgicos de la Regla de Ocha o Santería en Cuba. Denominación dada al conjunto de tres tambores bimembranófonos, ambipercutivos, de caja clepsídrica, de madera, cerrada, y de tensión permanente llamados *iyá*, *itótele* y *okónkolo*.

Bembé: Toque de tambor de carácter no ritual, que se hace con fines de diversión o esparcimiento luego de una ceremonia religiosa.

Chachá: Parche más pequeño del tambor *batá*. También se le denomina *culata*.

Diloggún: Sistema adivinatorio utilizado por *babalochas* e *iyalochas*. Consta de 21 caracoles o cauris. A ellos se les añade varios elementos llamados en su conjunto *igbo*, que fortalecen el *diloggún* y permiten determinar si la letra del consultante viene por *iré* o por *osogbo*.

Eggún: Espíritus de los mayores, esto es, de los ancestros, ya sean de la familia sanguínea o de la familia religiosa.

Enjicar: Proceso de colocar los parches al tambor *batá*. También conocido como “forrar”, “jiquear” o “encabezar”.

Enú o Inú: Membrana de mayores dimensiones del *batá*. También conocida como “boca”.

Faddela: También llamada *idá*. Pasta resinosa de origen vegetal utilizada en la afinación de los tambores *batá*.

Güemilere: Significa “tomar parte en las convulsiones de la casa de las imágenes”. Ceremonia de toque de tambor *batá* dedicada a los *orishas*. Consta de tres fases: *Oru de Igbody*, *Eyá Aranla* y *Oru de ibán-baló*.

Ifá: Sistema adivinatorio a través del *até* o tablero de *Ifá*, en el que el *babalawo* arroja los *ikines* o el *ekuele*, dando lugar a un *oddun* con su *patakí* o leyenda que es entonces interpretado.

Igba: Jícara. Permiso que se le pide a los *orishas* al presentarles una jícara u otro recipiente lleno de agua al iniciarse las ceremonias.

Ikines: Especie de semillas de palma que los *babalawos* utilizan en ocasiones, en número de ocho, para determinar los *oddúns* de una persona.

Ilé: Casa.

Ilú: Tambor. Pueblo.

Iré: Bien. Camino del bien según la interpretación que se dé a los *ikines* o *ekuele* en el tablero de *Ifá* y a los *cauris* en el *diloggún*. Presagio de buen agüero.

Itá: Ceremonia consistente en arrojar los caracoles por parte del *oriaté* durante los ritos de asentamiento del santo. Esta ceremonia se realiza, además, como parte de la fundamentación de un nuevo juego de tambor *batá*.

Itótele: Tambor de tamaño mediano. Su nombre tiene relación con su función de seguir al *iyá* en el toque. De sonido mediano, situado a la derecha del *iyá*.

Iyá: Tambor de mayor tamaño, su nombre significa “madre” en lengua *yoruba*. También llamado como “caja”. Tiene un sonido grave y siempre se sitúa al centro del conjunto.

Iyalocha: Madre de santo. Madrina. Santera.

Iyawó o iyabó: (Por corrupción forética: *yabó*). Literalmente significa “esposa del santo”. Hijo de los santos. Iniciado. Neófito.

Lucumí: Forma con la cual en el pasado se designó a los negros esclavos y sus descendientes pertenecientes a la etnia *yoruba*. Es una deformación de un vocablo que significa “mi carabela” en lengua *yoruba*. Era la respuesta dada cuando se le preguntaba a un *yoruba* de

dónde era, con lo cual quería expresar que era su compañero de viaje durante la trata negrera; fue mal interpretado como un nombre genérico.

Lulú: Acción de tocar los tambores *batá*.

Moyuba: Invocaciones cantadas *a capella*. Saludo al *orisha*, tributo, alabanza. Solicitud de autorización al *orisha*.

Oddun: Letras o signos que conforman el sistema adivinatorio de *Ifá*. Son 256 combinaciones posibles en total y a cada una corresponde una o varias leyendas o actuaciones de un *orisha* (*patakí*).

Odú: Fundamento. Cazuela que contiene la fuerza del *aché* del *orisha*. Esta cazuela sacralizada o fundamento recibe el nombre de prenda.

Okónkolo: Tambor más pequeño. Su nombre hace referencia a su tamaño. De sonido agudo, ubicado a la izquierda del *iyá*. También llamado *umelé* u *omelé*.

Okpelé: También conocido como *ekuele*, *akuele* u *opelé*. Cadena de dos patas que utilizan los *babalawos* para la adivinación.

Olobatá: Tocadores consagrados o jurados de tambor *batá*. También conocidos como *omo añá*.

Omihero: Agua sagrada (agua lustral) que es utilizada para la limpieza (lavado) de los atributos de los *orishas*. Se compone a partir de las 21 yerbas de los *orishas*, aunque debe contener 101 yerbas. Las dificultades para obtenerlas dispensan utilizar las esenciales para cada santo.

Omo añá u omo alaña: Tocadores consagrados o jurados de tambor *batá*.

Oni-ilú: Nacido en un lugar sagrado.

Oriaté: Nombre que recibe el iniciador de cantos y rezos en las ceremonias, quien además está facultado para realizar interpretaciones en el *diloggún*. Es el jefe de las ceremonias.

Orisha: Deidad del panteón *yoruba*. Los *orishas* pueden ser mayores o menores.

Oru de eyá aranla: Toques iniciados en la sala de la casa-templo por el *akpwón* y en los que se incorporan los tambores a partir de la dirección del *iyá*. Dedicados a adorar a 22 santos,

destacar sus cualidades e invocar su presencia a partir de un orden fijo con diferentes modelos de improvisación en el baile y el canto. Durante el mismo puede ocurrir el proceso de trance donde el *orisha* “monta” a uno de sus hijos para comunicarse con el resto de los participantes.

Oru de ibán-baló: Tercer momento de la ceremonia cuyo espacio es físicamente indeterminado y está referido a todos los participantes. En este el canto y el baile responden a la improvisación y es donde generalmente tiene lugar el proceso de trance.

Oru de igbodú u oru seco: Toques de tambor, sin cantos y sin la presencia de espectadores profanos, que inician la ceremonia. Estos comienzan con la *mayuba* donde se realizan 24 toques frente al altar dedicados a 22 *orishas* a manera de saludo.

Oru: También conocido como oro. Liturgia de la Regla de Ocha o Santería de carácter colectivo con toques de tambor e himnos dedicados a los *orishas*. Existen tres tipos: *oru de igbodú*, *oru de eyá aranla* y *oru de iban baló*.

Osain: *Orisha* mayor, mensajero del *orisha* Obbatalá y de Olofi. El *orisha* Orula se apoya en él para la adivinación en el *Ifá*.

Osainista: También llamado *olosain*. Nombre que se le da al yerbero, el encargado de recoger y suministrar las yerbas para los rituales. No tiene necesariamente que tener asentado santo.

Osogbo: Lo malo que aparece en la lectura del *diloggún* o del *Ifá*. Un camino malo, con dificultades, muertes y tragedias.

Patakíes: El significado de la palabra es “historia principal”. Relatos, moralejas, leyendas, parábolas, narraciones orales y escritas heredadas de los antepasados africanos sobre acciones de la vida de los *orishas*.

Shaworí: Campanillas, cascabeles y cencerros que rodean el parche más pequeño del *batá* (*Chachá*).

Shaworó o ichaguoró: Campanillas, cascabeles y cencerros que rodean el parche más grande del *batá* (*Enú*).

Yoruba: Etnia africana que habitó la zona que comprende la actual Nigeria. Lengua del conglomerado étnico de esta región.

Anexo 2: Ficha técnica del documental de televisión

Nombre: *Batá: los tambores de los orishas.*

Tema: Manifestación de la cultura de origen africano en Villa Clara mediante el rito del toque de tambor *batá*.

Género: Documental televisivo.

Forma: Grabación en exteriores e interiores, entrevistas.

Locaciones: Cabildos y casas religiosas de Santa Clara, Sagua la Grande y Placetas.

Tiempo al aire: 00:27:00

Sinopsis: El documental explora las interioridades del rito del toque de tambor *batá* en Villa Clara, práctica litúrgica de la Santería o Regla de Ocha traída a Cuba por los esclavos africanos de origen *yoruba*. Para ello, sus realizadores se acercaron durante un año a los principales polos de dicha práctica en la provincia (Sagua la Grande, Santa Clara y Placetas).

Banda sonora: grupo musical Abbilona.

Equipo de realización:

Guion: Gabriel López Santana y Andy Rodríguez Sánchez

Dirección: Gabriel López Santana y Andy Rodríguez Sánchez

Cámara: Raúl Alfonso, Andrés Castellanos, Orlando M. Ojeda, Carlos Rodríguez

Edición: Erick Sacramento y Frank Rodríguez

Sonido: Julio C. Alonso

Asesor: MSc. Lázaro J. Leiva Hoyo