

Discursos músico-sociales e identidad: tipos genéricos en la música popular festiva de dos cabildos santiagueros

Por: Yianela Pérez Cuza

Musicóloga

Instituto Cubano de la Música

E-mail: yianelapc@gmail.com

Resumen:

El presente estudio se centra en la dimensión socio-cultural de la música popular festiva de dos agrupaciones tradicionales insertas en el contexto urbano de Santiago de Cuba: los cabildos comparsas carabalíes Isuama y Olugo. Las articulaciones musicales, el contenido semántico de la música y los textos, así como las acciones performáticas definen los tipos genéricos *obia* y *marcha* –concreciones independientes– en el cabildo Isuama y *obia-marcha* –concreción con carácter sintético– en el cabildo Olugo. Estos tipos genéricos integran en sus realizaciones connotaciones festivas, etno-históricas y rituales –más o menos explícitas– que permiten la elaboración de un discurso de negociación; discurso que encuentra en los desfiles del carnaval, las salidas procesionales y otras acciones culturales dirigidas por instituciones gubernamentales los. El estudio de la música de carácter popular en estas agrupaciones, desde sus propios códigos expresivos interactuantes, reveló la práctica de tres niveles fundamentales de relaciones sociales. La conservación y autoconciencia identitaria étnica e histórica (como descendientes de africanos) se evidencia a partir de las articulaciones músico-simbólicas que exaltan aspectos sociales e históricos raigales para estos grupos humanos. A su vez, este énfasis funciona como mecanismo de inserción social. En este afán de reconocimiento los miembros de los cabildos-comparsas manipulan su patrimonio, acción que ha estado presente en cada período histórico de vida de estas agrupaciones, en estrecho vínculo con sus distintas formas de existencia social. La mediación gubernamental ha traído aparejada una resistencia latente. Esta resistencia se manifiesta en el encubrimiento de la ritualidad, evidente por la presencia de comportamientos musicales y expresivos de significación comunicativa interna para los cultores de la tradición.

Palabras claves: tipos genéricos/ negociaciones de discursos/ resistencia y mediación cultural

Abstract:

The present study is centered in the socio-cultural dimension of the festive pop music of two traditional groupings inserted in the urban context of Santiago of Cuba: the Cabildos-Comparsas Carabalíes Isuama and Olugo. The musical behaviors, the semantic content of music and the texts, as well as the performances define the generic types *obia* and *marcha* - independent concretions in the Isuama and *obia-marcha* - concretion with synthetic character in the Olugo. These generic types integrate festive, etno-historical and ritual connotations - more or less explicit- that allow the elaboration of a negotiation speech; speech that finds the suitable spaces for its development in the parades of the carnival, the processions and other cultural actions directed by governmental institutions. The musical analysis has the objective to unravel the communicative values of music in

relation to the popular-festive and rituals connotations of the text and contexts in which these generic types are inserted. The study of the music of popular character these groupings, from its own interacting expressive codes, revealed the practice of three fundamental levels of social relations. The conservation and ethnic and historical conscience (as descending of African) are demonstrated from the musician-symbolic joints that raise social aspects and historical raigales for these human groups. As well, this emphasis works like mechanism of social insertion. In this search of recognition the members of the Cabildos-Comparsas manipulate their patrimony, action that is been present in every historical period of life of these groupings, in narrow bond with their different forms from social existence. The governmental mediation has brought a latent resistance. This resistance is pronounced in the concealment of the ritualidad, evident by the presence of musical and expressive behaviors of internal communicative meaning for the cultores of the tradition.

Keywords: generic types/ negotiations speech/ mediation and cultural resistance

El carnaval de Santiago de Cuba encierra los más disímiles y complejos vínculos del hombre común con su historia, su idiosincrasia y su cotidianidad. Es un espacio simbiótico de posturas socio-culturales por el que desfilan cada año muñecotes, pregoneros, congas y compiten paseos, comparsas y carrozas. Y en este ambiente, en el que se aúnan modernidad y tradición, participan tres comparsas denominadas por los organizadores del concurso del carnaval “centenarias”, estas son: la sociedad de tumba francesa La Caridad de Oriente, y los dos cabildos carabalíes que aun existen en la ciudad, el cabildo-comparsa Carabalí Isuama y el cabildo-comparsa Carabalí Olugo, centros de mi interés musicológico.

Resulta trascendente que en pleno siglo XXI existan dos agrupaciones que aún conservan relaciones jerárquicas y organizativas similares a la de los antiguos “cabildos de nación”. La etapa colonial ocupa un significativo espacio en sus imaginarios colectivos _a pesar de ser Cuba un país que ha experimentado a lo largo de su historia radicales cambios políticos y sociales_ y sus discursos músico-expresivos contribuyen a la articulación del patrimonio tradicional de estos cabildos con la contemporaneidad.

Los cabildos-comparsas carabalíes Isuama y Olugo de Santiago de Cuba

Estas agrupaciones poseen más de 150 años de existencia. Han conformado y conservado sus identidades a partir de complejos procesos de interacción social en las tres grandes etapas históricas por las que han transitado: desde los primeros años del

siglo XIX hasta 1902, durante la Colonia (antes y después de la abolición de la esclavitud) como “cabildos de nación” o “cabildos afrocubanos”; desde 1902 hasta 1959, durante la República, como sociedades de recreo; y desde 1959 hasta actualidad, durante la Revolución Socialista, como agrupaciones músico-danzarias de carácter folklórico.

A su vez, sus expresiones socio-musicales han incidido en el desarrollo de una identidad local. La historia oral asevera que participaron activamente en las guerras de Independencia contra España durante el siglo XIX transportando en sus instrumentos armas y medicinas a los criollos y que sus toques servían de aviso a las tropas mambisas de la cercanía del enemigo. También se enfrentaron a los distintos gobiernos republicanos y formaron parte de las revueltas “de color” de la segunda década del siglo XX.

Desde sus orígenes, estos cabildos tienen una relación indisoluble con los barrios en que se fundaron, relación esta que se ha visto violentada en ocasiones por la intervención gubernamental. Ambos surgieron en dos de los barrios más antiguos de la ciudad. El cabildo carabalí Isuama nació en Los hoyos, territorio con una formación étnica original con predominio de congos, carabalíes y “negros franceses”; el cabildo Olugo por su parte, se originó en El Tivoli, barriada constituida en su mayoría por franceses y francohaitianos. Aun cuando el desarrollo arquitectónico y demográfico de la ciudad hace muy difícil delimitar físicamente estas barriadas, sus marcadas identidades las han diferenciado históricamente.

Los cabildos Isuama y Olugo participan desde la Colonia en uno de los períodos de mayor significación para la ciudad: el carnaval. Este se convierte a su vez en un momento cardinal del hacer de ambas agrupaciones, pues todo el año crean, preparan y ensayan el espectáculo que concursa en el evento, y por el que son validadas socialmente.

En la actualidad poseen una compleja condición, pues conservan la estructura organizativa interna y “representacional” de una corte europea a la usanza colonial; recaudan dinero para la ayuda mutua (como cuando eran registradas oficialmente como sociedades de recreo) y son calificados y atendidos por el gobierno local como “focos culturales”, estos son centros de animación cultural atendidos por las instituciones que se encargan de promover y conservar la cultura de la ciudad, y son dirigidos por un director general, un director artístico y un instructor de arte.

Tipos genéricos y discursos socio-culturales

Cuando la musicología emprende el estudio de expresiones en las que imperan los valores de la tradición no debe pasar por alto que los contextos sociales y culturales en que sobreviven y se desarrollan dinámicamente inciden _de forma más o menos explícita_ en los procesos de comunicación y significación que establecen estas expresiones musicales con la sociedad. La etno-musicología y los estudios de folklor, aun en estos tiempos, tienden a manejar el estudio de estas músicas como organismos congelados, estáticos o exóticos. Argeliers León decía en los años 70 refiriéndose a las manifestaciones culturales de la diáspora africana en Latinoamérica:

[...] los africanismos, negroafricanismos o negrismos no niegan su contemporaneidad; esto es, son formas objetivas del ser social y como tal evolucionan, cambian y se desarrollan. [...] no son nacionalismos estériles, sino sistemas vivos que desempeñan sus funciones en cada instante de la vida social. (León, 2001: 24-25)

Y es que las complejas y dinámicas redes de intercambio social mediatizan los vínculos entre estas expresiones y sus propios cultores, entre ellos y los “otros”, contribuyendo a definir los resortes de su contemporaneidad.

¿Cómo se vincula la música popular festiva de los cabildos-comparsas carabalíes Isuma y Olugo con su realidad actual?

La música de estos cabildos es conocida por el pueblo, las instituciones gubernamentales y los propios músicos y cabilderos como “carabalí”; así también se le denomina de modo general al baile y los elementos de la *performance* y representación teatral. Vale resaltar que la denominación étnica no se asocia a un vínculo o descendencia directa de carabalíes. Por un lado los cabildos de nación fueron desde sus propios inicios conglomerados multiétnicos y multiculturales; por otro lado, la mayoría de los miembros del Isuma y del Olugo no son descendientes de antiguos integrantes. No es una determinada ascendencia étnica el mecanismo de cohesión de los cabilderos. “Carabalí” es una categorización general de sus expresiones culturales y se refiere más bien a la condición de afrodescendientes de sus cultores y todas las implicaciones que en el plano social y musical lleva aparejado esta condición.

El análisis musicológico de las expresiones de estos cabildos revela que internamente existen *tipos genéricos* musicales concretos de carácter muy local. El concepto de *tipo genérico* que utilizo parte de la definición ofrecida por el doctor Danilo Orozco en el VII Congreso IASPM-AL en La Habana:

Lo que designo como tipo genérico se construye en la praxis musical socializada de algún grupo o comunidad participante (en espacios cualesquiera, incluso mediáticos en la modernidad globalizada) donde se produce entrelace de reacciones músico-humanas expresivas con aporte de la creatividad y subjetividad, intercambio participativo variable, un rol abierto de la performance, tendencia a un relativo consenso según la naturaleza de las acciones _cuya validez lo determina la naturaleza y sedimentación del proceso_ determinado grado de ritualización secular, regularidades flexibles y cambiantes (en el orden musical y sico social), hábitos codificadores (que no código unívoco) y, además, umbrales y campo accionante móviles o borrosos.[...]género musical como tipo [es un] conglomerado de prácticas músico-participantes y subjetivas en un entorno y accionar, que en la praxis sociocultural, da lugar a entrelace generalmente en el tejido reticular de nodos y conexiones que involucra individuos participantes, ocurrencias paralelas, procesos incidentes y flujos retroalimentadores abiertos. (Orozco, 2006)

La música “carabalí” se manifiesta en concreciones musicales que: se desarrollan en una dinámica de realización caracterizada por representaciones culturales en espacios populares como el carnaval; responden a un contexto concreto -la ciudad, el barrio- con la participación de una gran diversidad de agentes sociales; en este contexto se vinculan modos de vida, motivaciones y necesidades de estos grupos de afrodescendientes del oriente de Cuba con medios músico-expresivos definitorios. ¿Cuáles son esos tipos genéricos y cómo se relacionan con los discursos sociales de estas agrupaciones?

Es común para ambos grupos el tipo de formato instrumental. Los juegos de instrumentos están formados completamente por percusión. Contiene dos tipologías de idiófonos: la *campana o muela*, —de hierro percutido—, y un sacuditivo de cesta denominado *chachá*¹ —único instrumento considerado carabalí que se conserva actualmente—, que se utiliza en números de una o dos parejas. Los membranófonos del conjunto son tres tipos de *taboras* de dos parches, cuyas cualidades tímbricas están distribuidas en tres registros bien definidos. Las de registro más grave son conocidas como *bombo*, *tragaleguas* y *galletas* — oscilan entre una y tres dentro del conjunto—; las de registro medio y agudo se denominan *fondo o requinto* y *quinto* respectivamente, y solamente se ejecuta una *taboras* de cada tipo. Otras características comunes se pueden apreciar en la distribución melódico-rítmica de los cantos y en las tres tipologías definidas por el comportamiento tonal, los cantos con tonalidad, los atonales (con cierto pentafonismo) y los que, con un ámbito melódico muy reducido, poseen giros modales.

No obstante estas similitudes en el cabildo-comparsa carabalí Isuama, los llamados toques de *marcha* y *obbia*, existen como *tipos genéricos* independientes, con usos, significaciones y regularidades musicales propias; mientras en el Olugo, se

imbrican conformando una nueva concreción (*obbia-marcha*) que, a su vez, yuxtapone los usos y significaciones de ambos toques en un complejo resultado músico-simbólico.

La *obbia* acompaña a algunos pocos cantos y especialmente al llamado *rezo* o *moyugba*². Durante el *rezo* se rinde homenaje a los antepasados del cabildo. Esta práctica es acostumbrada en las acciones culturales que orienta el gobierno de la ciudad, y también se realiza en otras actividades que impliquen al espacio físico del cabildo. Durante el trabajo *in situ* resultó relevante una presentación del Isuama ante una delegación de extranjeros, en la cual se interpretaron los cantos en su secuencia habitual, comenzando con el *moyugba*. ¿Se trataba de una simple representación folklórica? ¿Implicaba una connotación religiosa real?

El estudio más importante realizado por especialistas cubanos a alguna de estas instituciones (en este caso el Isuama) data de los años 1970 y 1971 (Pérez, Nancy *et al*, 1982). En aquella ocasión los investigadores se acercaron al tema con la idea apriorística de que los cabildos poseían un carácter esotérico que creían se había mantenido con rasgos de perdurabilidad durante toda su historia. Pronto entraron en dudas, pues los miembros les hicieron creer que toda sujeción a lo ritual había desaparecido o diluido considerablemente.

La investigación musicológica actual, validada con la interacción directa con los cabilderos y los testimonios recogidos en entrevistas y conversaciones demuestran que ambos cabildos conservan hoy una existencia dual: abierta y popular por un lado, y cerrada, secreta de carácter marcadamente religioso por otro. Cosa que ya en aquellos momentos intuyeron los investigadores a pesar del hermetismo de los cabilderos.

El cabildo parece haber funcionado [en el pasado] en dos planos distintos. El primero [...] que ya hemos visto, en el “irreprochable” marco de la legalidad burguesa, que se manifestó como fachada exterior del mismo. El otro, de carácter interno, tuvo los matices de una secta secreta de culto. Aun en la actualidad los miembros de su directiva señalan la existencia de un “reglamento secreto” que no puede ser divulgado [...] (Pérez, Nancy *et al*, 1982, 16-17)

Algunos miembros practican de manera individual religiones como la santería, el palo monte y el espiritismo. He sido testigo, en algunas de las celebraciones profanas o ritual-festivas (como la procesión del Día de Reyes que aún celebran), de manifestaciones de tipo ritual que responden _al menos en apariencia_ a un standard de religiosidad popular muy común en la zona sur-oriental de Cuba, las prácticas espiritistas mezcladas con los otros sistemas mágico-religiosos en una compleja organización sincrética. Pero más allá de lo tangible existe una *religiosidad compartida*

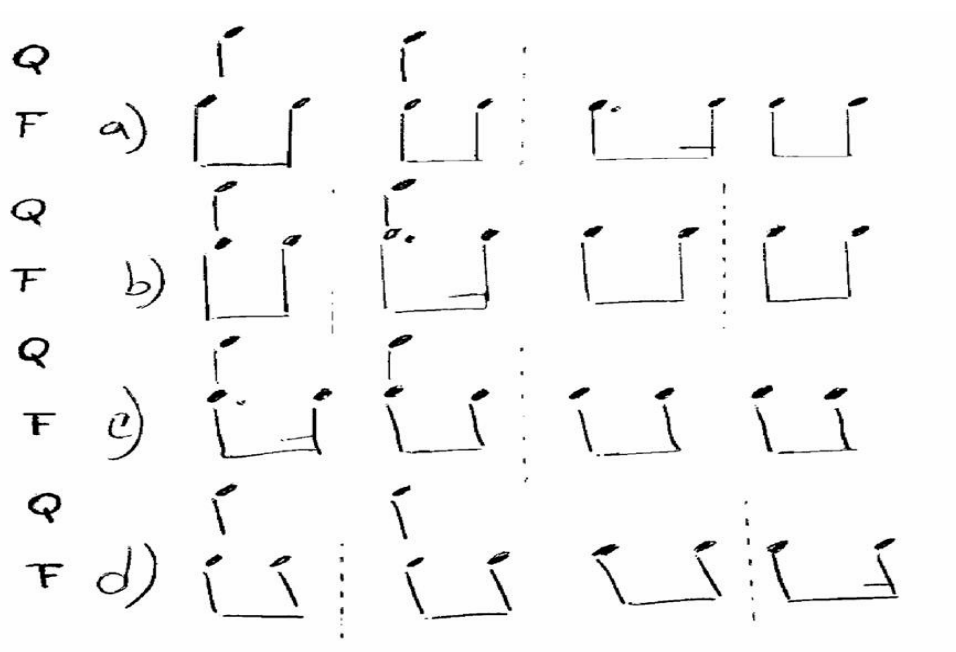
por los cultores de la tradición “carabalí” que se expresa en acciones internas de cada grupo.

En algunos momentos de sus celebraciones festivo-populares se evidencia esta dualidad. El toque de *obbia*, tiene una función originalmente ritual. El término es reconocido por los cultores de la música de estos cabildos como “muerte”, y su función primaria es la veneración y evocación a los muertos de cabildo.

Transcripción #1 Toque Obbia cabildo Carabalí Isuama³

En este toque la campana (C) y los chachaes (Ch) realizan la función de línea temporal, enfatizando las pulsaciones básicas de subdivisión binaria. Los comportamientos del tragaleguas (T) se homologan a la línea temporal que realiza la tambora fondo (F). *Fondo y tragaleguas* establecen el patrón binario que regula el toque. Lo interesante aquí es que el patrón de las tamboras desplaza sus acentuaciones con la intervención del quinto (Q). La fórmula rítmica del *quinto* altera la estabilidad del patrón y su articulación define cuatro permutaciones del modelo básico del toque de *obbia*.

Transcripción # 2 Toque Obbia. Permutaciones del Patrón



Estas permutaciones no se suceden linealmente, sino que se entrecruzan en determinados momentos, proporcionando mayor inestabilidad al toque. La articulación del *quinto*, se relaciona directamente con los comportamientos rítmico-accentuales y estructurales de la melodía. Su intervención no es arbitraria sino que funciona a modo de “alerta” o “llamada de atención”, al enfatizar palabras claves de los cantos, muchas veces metafóricas o simbólicas., como sucede en el canto “Ekó” que sucede al *rezo* hablado como una continuidad, sin que sea interrumpido el toque ni cambie la gestualidad corporal y la posición de las personas.

Transcripción # 3. Canto que sucede al rezo o Moyugba

The image shows a handwritten musical score for a song. It is divided into three systems, each with three staves: a vocal line (V), a piano line (P), and a bass line (F). The first system has a vocal line starting with 'E - kó' and a piano line with a wavy line. The second system has lyrics 'ca ra ba / lí ya sea ca bó ca ra ba / lí ya sea ca' and a piano line with a wavy line. The third system has lyrics 'bó ca ra ba / lí no vuel ve má' and a piano line with a wavy line. The music is written in a simple, rhythmic style with notes and rests.

En el ejemplo el quinto subraya con sus acentuaciones los vocablos *ekó* _que significa muerte para los cabilderos_ *carabalí*, y *se acabó*. Estas palabras sintetizan el mensaje de veneración y permiso a los antepasados. A medida que avanza el canto la “llamada” de dos golpes del quinto *transmuta* y *estrecha* las acentuaciones del patrón, provocando mayor inestabilidad. Este sencillo comportamiento ilustra que las articulaciones músico-expresivas en relación con el texto revelan un lenguaje de significación implícita para los miembros del Cabildo, pues para los que asistimos a cualquier presentación como público, incluyendo los visitantes extranjeros, no es más que una recreación “folclórica” de un pasado ritual.

Por su parte el tipo genérico *obbia-marcha* de la música popular-festiva del cabildo-comparsa carabalí Olugo deviene de un proceso intergenérico en este contexto particular. En él se evidencia una “pronunciada inestabilidad o movilidad yuxtapuesta de

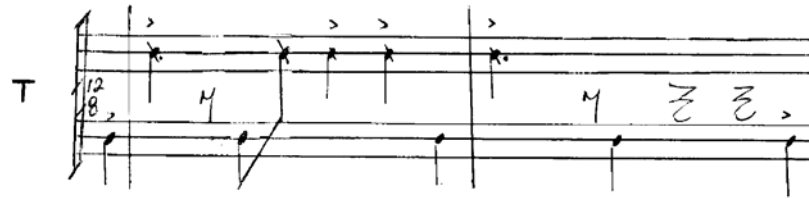
sus elementos componentes” (Orozco, 2006) Los rasgos de *obbia* y la *marcha* se encuentran aquí en una “pugna dinámica” no solo de rasgos musicales, sino también de las maneras de intercambiar con el entorno circundante. En su discurso socio-cultural exalta —a partir del texto y los comportamientos de énfasis o comentarios de los instrumentos, desde la conjunción de estructuras y distribuciones melódico-rítmico-accentuales— valores histórico-sociales, relacionados con la historia y la etnicidad. Estos son comportamientos populares propios de la marcha, y en ellos se encuentran implícitas alusiones a elementos de tipo ritual, a través de un lenguaje lingüístico y musical críptico de comprensión interna, inherente a la *obbia*.

El siguiente canto posee un texto de aparente sentido festivo y auto-definidor de la identidad étnica. “Yo soy congo, carabalí / que del África llegué / vengo tocando una tumba / una muela y un chachá / allá viene Ma’ Francisca / Filomena y Nicolasa / con un paño en la cabeza / y la bamba ya pintá / [...] / Nicolasa tu tiene callo en lo pie”

En la década del ochenta, en uno de los desfiles del carnaval una mujer del cabildo cayó en *trance* mientras se interpretaba este canto. Es por esta razón que cuando se toca en el cabildo se escenifica la anécdota, que ya es parte del patrimonio histórico de la agrupación. La interrelación música-simbología ritual propició en aquel momento un trance real, el cual es ahora contado a través de la recreación escénica. Lo que sucede es que los nombres de mujeres que se mencionan en el canto pertenecen a las tres africanas protectoras del cabildo; de nuevo tenemos aquí la evocación a los espíritus. En este caso la función de comentario enfático al texto a partir de desplazamientos acentuales y yuxtaposiciones binario-ternarias, con marcada intensidad subjetiva, es asumida en los fragmentos cuya alusión mágico-religiosa es implícita para los miembros de la sociedad.

La música apoya esta intención desde sus propios recursos. Habitualmente en las concreciones *marcha* del cabildo Isuama y *obbia-marcha* del Olugo los comportamientos del quinto y el tragaleguas se agrupan en una *franja o espacio de acción*⁴. La entrada de las figuraciones del quinto, se yuxtapone al patrón del tragaleguas, y viceversa, en una especie de oblicuidad. Sus articulaciones se complementan, y los constantes desplazamientos acentuales desencadenan secuencias sin interrupción.

Transcripción # 4 Patrón del Tragaleguas



Transcripción # 5 Franja de acción quinto-tragaleguas

Esta articulación se hace más figurativa en este canto a medida que avanza el estribillo con el texto “Nicolasa tu tiene callo en lo pie”. Nótese como el *quinto* concentra la atención al realizar cadenas isócronas y el *tragaleguas* reitera uno de sus grupos rítmicos. Este efecto acumulativo es acompañado por un considerable ascenso en la intensidad y variedad del baile colectivo y la representación del trance.

Transcripción # 6 Intensidad subjetiva

ni-co-la-sa Tu Tie-ne ca - Hgen Lo pie

C
CH
Q
T

Los dos ejemplos mencionados demuestran como la música participa de una representación parcial y conveniente de sus ritualidades, encubriendo el sentido ritual

real y negociando lo que les resulta efectivo de su patrimonio ante un público ajeno a los cabildos.

Según algunos cabilderos la música que se ejecuta en los contextos popular-festivos también participa de los rituales. En este marco religioso interno revierte su función comunicativa popular hacia la comunicación *mística* con los espíritus, los que durante la posesión que ejercen sobre algunos de los integrantes vivos que participan en el ritual, “piden” que se les toque “carabalí”. La música que estos cabildos utilizan en sus festividades sociales posee un carácter *polifuncional: su capacidad de resignificación subjetiva en los diferentes contextos profanos y religiosos*. Es decir, los mismos toques e instrumentos permutan sus significaciones al pasar de un medio popular a un medio ritual, y viceversa.

Los factores que inciden en la resistencia de estas agrupaciones y el hermetismo con que protegen sus acciones religiosas son de diversa índole. Quisiera recalcar entre ellos la mediación institucional. Determinadas acciones de la política cultural del país después del triunfo de la Revolución, dirigidas a la llamada *cultura popular tradicional* en general, y a las agrupaciones que nos ocupan en particular, han facilitado, la integración de estos grupos al sistema social. Sin embargo, en ocasiones han violentado sus valores histórico-culturales.

El rescate de tradiciones, que fueron receptáculo antes de la década del sesenta del siglo XX de múltiples vejaciones y prejuicios, fue parte de la política estatal revolucionaria en su afán de reorganizar el país bajo el concepto socialista de la equidad. Fue objetivo fundamental otorgar a las clases sociales anteriormente oprimidas, un lugar protagónico en el nuevo sistema social. Esta equidad debía proporcionar la eliminación de la marginalización de sectores que históricamente se habían mantenido en las periferias de los sistemas sociales. La paradoja se encuentra en que precisamente estos sectores marginales han sido y son los portadores de buena parte de esa *cultura popular tradicional*.

Las premisas de la política hacia estas tradiciones culturales que han pertenecido históricamente a las clases explotadas partieron de la necesidad de rescatar estas manifestaciones. Así se intenta crear “las bases para la apropiación consciente de los valores culturales por parte del pueblo, en la medida en que este pueda considerar, comparar e identificar los productos que crea (conocimiento); llegue a definirlos y a explicarlos para su repetición (definición); los utilice adecuadamente llegando a

especializarlos (instrumentación); pueda determinar en el momento que deben ser utilizados (administración); y sea capaz de mejorarlo, adecuarlos, reservarlos y llevarlos a un grado determinado de perfección de manera individualizada [...]” (Baltar,1984: 143-144)

Los valores culturales que forman parte de la memoria histórico-socio-vivencial, transmitida como criterios gnoseológicos y valorativos de generación en generación, no pudieron ni pueden ser “especializados”, ni “administrados” ni “perfeccionados”, porque no existen para eso, son valores esencialmente espontáneos y con fuerte carga de espiritualidad.

En el afán de llevar a todo el pueblo en un plano artístico las expresiones populares tradicionales, se crearon múltiples conjuntos folklóricos. Agrupaciones substanciales en la conservación de manifestaciones que hoy han desaparecido, pero muy peligrosas cuando de autenticidad y valores raigales se trata. Algunos “estereotipos folklóricos” de estos conjuntos fueron y son mercantilizados, y lo que es peor, han llegado a incidir en agrupaciones realmente tradicionales. Los estereotipos son creados a veces desde la acción directa de los llamados asesores culturales, que paradójicamente “asesoran” a personas que nacieron en una tradición.

Esto se evidencia en los cabildos-comparsa carabalíes de Santiago de Cuba legalizados hoy como *focos culturales*⁵. Sus sedes son compartidas con otras agrupaciones culturales de la ciudad como local de ensayo o para conciertos bailables — agrupaciones que no guardan ninguna relación con el carnaval, el barrio o la tradición “carabalí”—; perdiendo así sus espacios identitarios. En 1985, la Dirección Provincial de Cultura, trasladó la sede del Olugo a la barriada de San Agustín, con una conformación étnica y cultural distinta a la del Tivolí, barrio en el estuvo emplazado el Cabildo desde su fundación. Como consecuencia, los atributos rituales, la bandera del Cabildo, el altar, los instrumentos, se encuentran en casas particulares, y la vida interna se encuentra de cierta forma desarticulada.

La *existencia dual*, como mediadora de estos grupos con los sistemas sociales en las diferentes etapas históricas, se mantiene en nuestros días sustentada por una auto-defensa de sus identidades como afrodescendientes y a la vez por la necesidad de sus miembros de reconocimiento social. Es el carnaval de Santiago de Cuba el espacio idóneo en que estas agrupaciones manipulan su patrimonio histórico con este fin.

En este contexto los tipos genéricos *marcha _del Isuama_* y *obbia-marcha _del Olugo_* enfatizan los aspectos históricos que los relacionan con las luchas libertarias; presentan la mujer negra como símbolo de sensualidad y de sabiduría; modifican la fonética de los textos imitando el habla bozal. La interrelación quinto-tragaleguas, en correspondencia con las estructuras de los cantos, se enriquece en momentos de alusiones los procesos histórico-sociales y vivenciales de las agrupaciones. En esos fragmentos se torna mayor la carga subjetiva-emocional, y esto es abalado por un comportamiento rítmico-acental e interpretativo muy figurativo.

En sus discursos socio-culturales, la música popular festiva de estas agrupaciones interactúa con el contexto actual en que se desenvuelve. La *polifuncionalidad de sus códigos músico-expresivos* permite la permutación de sus significaciones en contextos profanos y religiosos y sus *articulaciones músico-simbólicas* enfatizan aspectos socio-históricos a la vez que evidencian y encubren las relaciones rituales internas de los cabildos. De esta forma la música popular contribuye a dinamizar los vínculos de estos cabildos tradicionales con la sociedad actual, en una ciudad de extraordinaria fecundidad cultural: Santiago de Cuba.

¹Los *chachá* son idiófonos endopercusivos de entrechoque por sacudimiento. Sus paredes son tejidas con fibras vegetales, tiene forma de cesta bocabajo, con un asa por donde se sujeta al sacudirla, y sellada en la parte inferior con madera de *plywood*. El término *chachá* como designación genérica es común para muchos instrumentos sacuditivos de ascendencia africana, por el fuerte carácter onomatopéyico de la palabra. Son muy similares a las marugas abakuá denominadas *erikundi* que forman parte del conjunto *biankomeko*, y se encuentran también en algunos conjuntos instrumentales de Bahía, en Brasil, bajo el nombre de *caxixis*.

² El término *moyugba* es para los santeros el saludo al orisha, la solicitud de autorización para realizar la ceremonia. http://www.cecta.net/diccionarioyoruba.htm#_Moyugba En el Cabildo Carabalí Isuama el *moyugba* se hace para los difuntos.

³ Para las transcripciones analíticas operativas de los instrumentos se hizo factible la utilización del *Código de Transcripción de los Instrumentos de Percusión Cubana*, elaborado por el Dr. Lino Neira Betancourt (Neira, 2002: 21 y 22). Este método es de gran utilidad para reflejar gráficamente los diseños acentuales y tímbricos de los patrones rítmico-métricos de cada instrumento y en interacción con todo el conjunto instrumental y los comportamientos rítmico-melódicos del canto. Se utilizaron los símbolos que eran aplicables al conjunto instrumental de los cabildos. Para los membranófonos: el golpe abierto con la mano se representa con una nota convencional sobre la línea segunda; el golpe al centro con palo(s) o baqueta (s) con nota convencional sobre la línea segunda con una raya que cruza la cabeza de la nota; el golpe al cuerpo con palo(s) o baqueta(s) con nota convencional sobre la línea primera con una raya que cruza la cabeza de la nota. Para los idiófonos: los sacudidos (s) con una nota convencional sobre una o dos líneas (grave y agudo) con flechas encima; el golpe al borde (campana) con palo o baqueta con nota convencional sobre la línea; y el golpe al centro (campana) con palo o baqueta con nota convencional por encima de la línea.

⁴ *Franja o espacio de acción*: concepto a través del cual el Dr. Danilo Orozco identifica no a las *franjas o planos* tímbricos, sino las articulaciones internas de esos planos, es decir, sus distribuciones, periodizaciones, concatenaciones. El concepto de *franjas de acción* que empleo parte de las anotaciones

de las secciones del TMM (Taller Musicológico Multitemático Abierto) que imparte actualmente el Doctor Danilo Orozco en la ciudad de La Habana.

⁵ “Focos Culturales que durante todo el año se presentan en sus comunidades teniendo como colofón en Carnaval Santiaguero, poniéndonos en contacto directo con nuestras raíces. Todas estas agrupaciones desarrollan acciones culturales que promueven nuestras raíces folklóricas a través del trabajo sistemático con los grupos portadores y reproductores.

La Sección de Focos Culturales acciona sobre la base del conocimiento de las peculiaridades que en entorno a la cultura popular tradicional poseen las distintas comunidades para contribuir a la preservación de sus conquistas y sobre todo de su identidad. En el radio de acción de estas agrupaciones se realizan diferentes acciones culturales para los distintos sectores poblacionales y gustos con frecuencia sistemática. Durante todo el mes usted puede disfrutar de encuentros entre Centenarias, cabildos, intercambios entre congas, visitas a portadores, conciertos, etc., logrando fortalecer el trabajo comunitario fundamentalmente con niños y jóvenes para su formación integral y convirtiendo a estas sedes y comunidades en verdaderos focos de reanimación cultural. “(sitio de Cultura Provincial de Santiago de Cuba WWW.cultsantiago.cu. agosto, 2003.)

Bibliografía

- Baltar, José. 1984. “El rescate y promoción de la cultura popular tradicional”. *Temas*, N° 3, julio-septiembre.
- León, Argeliers. 2001. *Tras las huellas de las civilizaciones negras en América*. Fundación Fernando Ortiz. La Habana.
- Neyra Betancourt, Lino. 2002. *Caracterización de los instrumentos musicales de las sociedades abakuá*, Tesis de Doctorado. Instituto Superior de Artes, Ciudad de La Habana.
- Orozco, Danilo. 2006. “*Detrás del qué se yo y el no se qué....*». *Ritualización y corporalidad discursiva, desmonte y escenificación en el borroso musicar transgenérico*». Conferencia dictada en el VII Congreso IASPM-AL en Ciudad de La Habana.
- Pérez, Nancy *et al.* 1982. *El cabildo Carabalí Isuama*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba.

Audiovisuales utilizados para las transcripciones que se encuentran en el texto

- Presentación del cabildo-comparsa carabalí Isuama en la sede del cabildo*. Junio/2002. Filmación in situ, grabación y edición: Pedro Manuel Pérez Solórzano. Dirección: Yianela Pérez Cuza. Formato VHS.
- Presentación del cabildo-comparsa carabalí Olugo en su sede y encuentro amistoso con la agrupación de conga “Paso Franco”*. Febrero/ 2003. Filmación in situ, grabación, edición y dirección: Pedro Manuel Pérez Solórzano.