

Article

## Transculturación y sincretismo: una visión holística desde la proyección músico-danzaria en diferentes contextos socioculturales cubanos

DRA. C. BÁRBARA BALBUENA GUTIÉRREZ

**Resumen.** En este ensayo se aborda el concepto de “transculturación” (Ortiz, 1983: 90), el cual respondió a un esfuerzo del fecundo investigador cubano por descolonizar las ciencias sociales frente a las tendenciosas teorías eurocentristas y colonialistas extendidas entonces en toda la América. Se analiza porqué el término sincretismo no fue el factor esencial y definitorio, en la configuración de los “complejos culturales religiosos cubanos” (Menéndez, 2017: 87) de ascendencia africana. Se aplica entonces la noción de transculturación al estudio de los procesos de formación de la cultura popular tradicional cubana, específicamente en su proyección músico-danzaria actual, desde una visión holística y a partir de los diferentes contextos socioculturales cubanos donde se manifiestan: el religioso, el secular y el popular. Se clasifican y caracterizan los conjuntos instrumentales y las expresiones danzarias de los principales complejos culturales religiosos cubanos: la Regla de Ocha-Ifá, la Regla Arará, la Regla Palo Monte, las sociedades abakuá y el Vodú. De igual manera el complejo de la rumba, las congas y comparsas tradicionales, y los bailes sociales o populares, como manifestaciones de carácter laico donde se percibe la presencia de la memoria cultural de la nación en plena simbiosis.

**Palabras claves:** transculturación, sincretismo, decolonial, proyección músico-danzaria, contexto sociocultural.

**Abstract.** This essay addresses the concept of “*transculturation*” (Ortiz, 1983: 90), which responded to an effort by the fruitful Cuban researcher to decolonize the social sciences in the face of the biased Eurocentrist and colonialist theories then spread throughout America. It analyses why the term syncretism was not the essential and defining factor, in the “configuration of Cuban religious cultural complexes” (Menéndez, 2017: 87) of African descent. The notion of transculturation is then applied to the study of the processes of formation of traditional Cuban popular culture, specifically in its current musician-dance projection, from a holistic view and from the different Cuban sociocultural contexts where they manifest themselves: religious, secular and popular. The instrumental ensembles and dance expressions of the main Cuban religious cultural complexes are classified and characterized: the Rule of Ocha-Ifá, the Arará Rule, the Palo Monte Rule, the Abakuá and Vodú societies. Likewise, the rumba complex, traditional congas and comparsas, and social or popular dances, as manifestations of a lay character where the presence of the cultural memory of the nation is perceived in full symbiosis.

**Key words:** transculturation, syncretism, decolonial, musician-dance projection, sociocultural context.

## 1. Introducción

El proceso de transculturación ocurrido en la cultura y la sociedad cubana durante el transcurso de la historia de la nación, puede ser percibido desde una visión holística, a través de la proyección de las diversas expresiones músico-danzarias que se encuentran vigentes hoy en diferentes contextos socioculturales cubanos.

Por un lado, se hallan aquellas expresiones de la música y la danza que pertenecen al ámbito religioso, pues forman parte de las ceremonias rituales iniciáticas, festivas y mortuorias de los complejos culturales religiosos de ascendencia africana. Por otro, están las manifestaciones de carácter laico, presentes en las festividades populares tradicionales con disímiles motivaciones y el influjo de la música y el baile social o popular, donde cohabitan expresiones culturales de ambos contextos: el profano y el religioso.

Sin embargo, cuando en Cuba hoy se habla de transculturación o de sincretismo, persiste la tendencia a circunscribir ambos conceptos solo a los fenómenos mágico rituales de las prácticas religiosas cubanas de antecedente africano y entre ellos sus expresiones músico-danzarias. Se hace necesario reflexionar acerca de la acepción de ambas nociones, así como su adecuada aplicación en el análisis y contextualización de las manifestaciones culturales contemporáneas que caracterizan la dinámica sociocultural del país.

Este ensayo tiene como objetivo el aplicar la noción de transculturación aportada por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en 1940 al estudio de los procesos de formación de cultura popular tradicional cubana, específicamente en su proyección músico-danzaria actual, a partir de los diferentes contextos socioculturales cubanos donde se manifiestan: el religioso, el secular y el popular. Se clasifican y caracterizan los conjuntos instrumentales y las expresiones danzarias de los principales complejos culturales religiosos cubanos: la Regla de Ocha-Ifá, la Regla Arará, la Regla Palo Monte, las sociedades abakuá y el Vodú. De igual manera se estudian sucintamente algunos de los complejos genéricos de la música popular cubana, como la rumba, las congas y comparsas tradicionales, y los bailes sociales o populares, como manifestaciones de carácter laico donde se percibe la presencia de la memoria cultural de la nación en plena simbiosis.

## 2. Desarrollo

Como fruto de casi cuatro décadas de intenso trabajo científico, el prolífero antropólogo cubano Fernando Ortiz lanzó el concepto de *transculturación* como un neologismo en su obra “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar”, publicada en el año 1940. Este término constituyó un nuevo elemento en su instrumental conceptual para designar los complejos procesos culturales que había investigado a lo largo de toda su carrera.

Criterios básicos sobre este neologismo fueron expuestos con anterioridad en 1939, cuando dictó en la Universidad de La Habana la conferencia “Los factores humanos de la cubanidad” donde describió los elementos componentes del muy conocido símil “Cuba es un ajíaco”.

Ortiz (1983) señalaba que al proponer el neologismo transculturación, pretendía que la terminología sociológica pudiera sustituir al vocablo *aculturación*, con el cual “se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero *transculturación*, es vocablo más apropiado” (p. 86).

El término aculturación fue propuesto por el antropólogo norteamericano Melville J. Herskovits, quien publica en 1938 su obra "Acculturation. The study of culture contact". El concepto pretendía designar entonces, el complejo fenómeno del contacto cultural entre dos o más pueblos, así como un método basado en sus experiencias prácticas para estudiarlo. Pero,

En efecto, desde el punto de vista estrictamente semántico, la castellanización del vocablo inglés *acculturation* ofrecía dificultades de significación (...). Resulta obvio que el término, tanto en inglés como en español, tergiversaba la esencia del fenómeno del contacto cultural, tan bien conocido por el sabio cubano (Iznaga, 1989: 54-55)

El lanzamiento del término transculturación respondió también a un esfuerzo del fecundo investigador cubano por descolonizar las ciencias sociales frente a las tendenciosas teorías eurocentristas extendidas entonces en toda la América y como muestra de su maduración teórica al concluir un largo proceso de investigación sobre cultura cubana. Él definió el concepto de la siguiente manera:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una nueva y distinta cultura, que es lo en rigor indicado por la voz inglesa *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta a cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. (Ortiz, 1983: 90)

Luego de que Fernando Ortiz se armara de este instrumento conceptual para el análisis de los procesos culturales cubanos, aplicó la noción de transculturación al estudio de la música, el teatro y la danza popular tradicional de Cuba. Muestra de su infatigable y extensa obra en esta dirección fueron: "Africanía de la música folklórica de Cuba" (1950), "Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba (1951) y "Los instrumentos de la música afrocubana" (5 tomos publicados entre 1952 y 1955). Hoy en día, según el criterio de la autora, este concepto aún se mantiene vigente y se emplea en los debates sobre identidad y las experiencias histórico-culturales de nuestro continente, hecho que demuestra su visión decolonial.

Por su parte el término sincretismo, se utiliza actualmente tanto en alusión a los fenómenos culturales en general, como a la religión, para resaltar el carácter de fusión, mezcla y asimilaciones de elementos diferentes en su conformación. Igualmente, está la tendencia a definirlo como un proceso generalmente espontáneo, como consecuencia de los intercambios culturales ocurridos entre las tradiciones de los diversos pueblos o países en todo el mundo, con el propósito de superar determinadas situaciones de crisis producidas por el choque entre dos o más culturas. Otros consideran que es un intento por lograr una armonía de cohabitación entre las tradiciones religiosas o culturales coincidentes. Todos estos criterios denotan ambigüedad en la definición del concepto.

Por su parte, Fernando Ortiz (1991) considera el término sincretismo como un fenómeno ideológico y relacionado con la religión. En conferencia pronunciada en el teatro Campoamor el 30 de mayo de 1937 señala que:

En América los negros traídos como esclavos jamás fueron debidamente cristianizados, y el fenómeno ideológico del sincretismo, que se produce siempre que una religión invade el territorio de otra, no pudo pasar aquí de una simple traducción de los nombres de los seres sobrenaturales objeto del culto. (...) Pero ni los mitos ni las liturgias de ambas religiones se han mezclado ni fundido. Ni sus músicas ni sus cantos. (pág. 84).

Es posible advertir también entre los autores que estudian los fenómenos relacionados con las mezclas interculturales, la tendencia a encontrar diferencias terminológicas entre, por ejemplo, mestizaje y sincretismo. Tal es el caso de Néstor García Canclini (1997) cuando asegura que “*mestizaje*, limitado a las que ocurren entre razas, o *sincretismo*, fórmula referida casi siempre a funciones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales” (p. 111). No obstante, en la fusión multicultural es posible observar como todos estos fenómenos se entremezclan y se potencian entre sí.

Marcos Antonio Ramos se refiere al sincretismo a partir de los sistemas religiosos:

El sincretismo, como sistema filosófico, procura conciliar doctrinas. En el ambiente religioso se refiere a la presencia de elementos o creencias diferentes o de diverso origen dentro de una misma religión o secta. Un ejemplo de sincretismo lo encontramos en las religiones afrocubanas o afroantillanas que combinan elementos de cristianismo o catolicismo con las creencias de las diversas tribus del África. Pero, a decir verdad, cierto grado de sincretismo ha estado presente en infinidad de sistemas religiosos (Ramos, 1998: 164)

Para otros autores cubanos no existe tal sincretismo religioso en las prácticas culturales cubanas de ascendencia africana (Ortiz, 1991), (Fabelo, 1995), (Martínez Furé, 2004), (Menéndez, 1917). Lo que ocurrió fue una yuxtaposición o enmascaramiento como una forma o mecanismo defensivo y de resistencia cultural por parte de los esclavos africanos y sus descendientes, frente a la imposición de la cultura hispánica en general y en particular de la religión católica, como estrategia represiva de subordinación y poder establecidas desde la etapa colonial en Cuba.

Crear hoy que el sincretismo, entendido como equiparación formal de elementos considerados equivalentes, fue el factor esencial y definitorio, en la configuración de estas religiones puede ser, como asegura Teodoro Díaz Fabelo (1995), una forma de “matar las ideas de una cultura en las de otra formando sinonimias” (p.131). Por otra parte, al subordinarlas a la noción de sincretismo es posible inhabilitar la asunción de esas prácticas religiosas como complejos culturales; favorecer el desconocimiento acerca de los procesos de reflexión y abstracción que las acompañan; o anular la existencia de la estructura que las soporta y los sentidos que se derivan de las prácticas rituales, las cuales han sido asumidas por mucho de los sectores subalternos en Cuba como paradigmas de un sentimiento de identidad y pertenencia. (Méndez, 2017: 70)

Siguiendo estas últimas ideas, y como forma de concebir de manera holística el proceso de formación de la cultura cubana y la proyección de los géneros músico-danzarios que hoy se conservan en los diferentes contextos socioculturales donde se manifiestan, transculturación es la noción que se ajusta con mayor precisión a los alcances que se pretenden en este trabajo.

Para poder analizar el transcurso de formación de la nación cubana desde el punto de vista de la antropología cultural hoy, es imprescindible reconocer el concepto de transculturación como un proceso gradual complejo de carácter dinámico, donde se integra toda

la sociedad en su conjunto. Este proceso continúa evolucionando en la actualidad a partir de la simbiosis, la mezcla y la adaptación de otros y nuevos rasgos culturales en su constante devenir.

En el caso específico de las expresiones músico-danzarias pertenecientes a la cultura popular y tradicional, es posible ilustrar cómo estos fenómenos se complementan e interactúan entre sí en su proyección sociocultural, tanto en el contexto religioso como en el entorno laico o secular. Así mismo se observa las interinfluencias socioculturales entre los diferentes cultos que existen a nivel nacional y la presencia de sus rasgos distintivos (como el lenguaje, la gestualidad corporal, los instrumentos musicales, los cantos y las danzas) en el ámbito popular festivo de las áreas urbanas y rurales.

En Cuba predomina una amplia presencia de expresiones músico-danzarias cubanas pertenecientes al entorno religioso, que evidencian la importancia del legado africano en nuestro país. Los contenedores contextuales de estas manifestaciones culturales son las ceremonias rituales de consagración, festivas y mortuorias que cumplen una función social inminente, de allí su perdurabilidad en la memoria cultural de la comunidad y su vigencia. Entre las más importantes se encuentran los complejos culturales religiosos de la Regla de Ocha-Ifá, la Regla Palo Monte, la Regla Arará, las sociedades abakuá y la Regla Vodú.

En el complejo religioso Ocha-Ifá, cuya principal matriz es yoruba, grupo étnico que se localiza en Nigeria occidental; prevalecen elementos de simbiosis con el catolicismo popular, el espiritismo cruzado y la Regla Palo Monte. En esta práctica cultural se pueden hallar la mayor diversidad de conjuntos instrumentales de distintas morfologías, dados en la pluralidad de tipos de ceremonias festivas que se activan: los tambores batá, los bembé, los agbé o güiros, los iyésá, los conjuntos de violines y los cajones. Las danzas que se utilizan son representativas de los orichas o divinidades adoradas y de los eggun o antepasados en la Regla de Ocha; estas se caracterizan por su riqueza expresiva, gestual, los movimientos corporales y la diversidad de pasos y variantes en correspondencia con los cantos y polirritmias producidas por el toque de los conjuntos instrumentales mencionados.

La Regla de Palo Monte con sus diversas ramas (Mayombe, Briyumba, Kimbisa), es de raíz bantú, grupo étnico localizado en la mayoría de los países centroafricanos al sur del ecuador. En ellas se encuentran mezclados elementos del catolicismo popular, la Regla de Ocha, y la adoración de los antepasados. En las prácticas rituales paleras, se destacan



Conjunto de tambores batá  
Regla, La Habana.  
Foto: Bárbara Balbuena



Conjunto de bembé  
Makagua de Matanza  
Fiesta en el Cerro, La Habana.  
Foto: Bárbara Balbuena



Conjunto de güiros  
Centro Habana  
Foto: Bárbara Balbuena



Conjunto de tambores de Palo  
Agramonte, Matanzas  
Foto: Bárbara Balbuena



Conjunto de tambores Yuka  
Museo Casa de África  
Foto: Bárbara Balbuena

las festividades rituales en honor a la Nganga Nkisi (receptáculo religioso que contiene el espíritu de un muerto) y los Mpungos que son las divinidades adoradas. Aquí se encuentran tres conjuntos instrumentales cuya morfología y denominación se corresponde con las tipologías de fiestas y sus danzas: El Palo, la Makuta, la Yuka, el kinfuiti, el Garabato y el Maní. Las danzas se caracterizan por su fuerza expresiva y los movimientos corporales dirigidos hacia la tierra, donde simbólicamente se encuentran los muertos o antepasados. Estas se corresponden con los mambos o cantos especiales que se interpretan, así como los toques específicos para cada tipo de ceremonia ritual.

La Regla Arará, de ascendencia dahomeyana, pertenece al grupo étnico ewé fon localizado actualmente en la República de Benín. En esta práctica también se funden principalmente elementos de la Regla de Ocha, el Palo Monte, el Vodú y el Espiritismo cruzado. En la morfología de los conjuntos instrumentales se advierte su origen dahomeyano y la diferenciación de las características y nomenclaturas de los instrumentos según las casas templos y las familias arará que los atesoran. Las danzas están dedicadas a los foddunes o divinidades y a los Kotutó o muertos. Se caracterizan por la utilización de los movimientos rotativos de hombros y el doble muelleo de las piernas en la ejecución de los pasos, los cuales mantienen una intención hacia la tierra. Prevalece por lo general dos tipos de poli-



Conjunto de tambores arará  
Casa Templo San Manuel  
Jovellanos, Matanzas  
Foto: Orlando U. Alfonso



Tambor arará  
Museo Casa de África  
Foto: Bárbara Balbuena



Conjunto de tambores arará  
Casa Templo Santa Bárbara  
Agramonte, Matanzas  
Foto: Bárbara Balbuena

ritmias o toques arará, pero existe una gran diversidad de cantos de gran belleza melódica, los cuales se están introduciendo cada vez con mayor frecuencia en las festividades de la Regla de Ocha.

Las sociedades abakuá, son agrupaciones de carácter religioso- mutualistas masculinas, proveniente de los carabalí, grupo étnico localizado en Nigeria Oriental y el Camerún. En las prácticas abakuá se advierten elementos de la Regla Palo Monte, la Regla de Ocha, el catolicismo popular y la adoración a los antepasados. El conjunto instrumental abakuá se denomina biankomeko, conserva una morfología y un toque con polirritmias propias, que intervienen en las celebraciones rituales dadas en los barokos, los plantes y los nlloró. La música acompaña las procesiones, las danzas laicas ejecutadas libremente por los obonekues y la danza ritual perteneciente a los Íremes, entidades imprescindibles en las prácticas abakuá porque representan a los antepasados fundadores del culto. Es una danza narrativa masculina y de alto simbolismo comunicativo, pues cada movimiento o gesto trasmite una idea o código que solo es comprendido en su totalidad por los abakuá.

La Regla Vodú, cuyo origen más reciente es francohaitiano, pero llega a Cuba luego de un proceso de transculturación primario en Haití y Santo Domingo, a partir de la hibridación de los grupos étnicos ewé fon y bantú principalmente. En nuestro país adquiere características propias fusionándose con elementos de otras prácticas como la Regla de Ocha y el Palo Monte. El conjunto instrumental voduísta que predomina en nuestro país es de la rama radá, tiene una morfología propia y sus polirritmias y cantos específicos están dedicados a los *loas*, divinidades que representan tanto a los elementos de la naturaleza, como a entidades relacionadas con la muerte. Las danzas se caracterizan por su fuerza expresiva y los movimientos corporales amplios, así como saltos y giros a gran velocidad.

En cada uno de los complejos culturales religiosos cubanos anteriormente mencionados se observa una acentuada africanía en su proceso transcultural. En estos la música y



Conjunto de tambores  
abakuá  
Baroco. Marianao, La Habana  
Foto: Bárbara Balbuena



Ejecución del Biankomeko  
Baroco. Marianao, La Habana  
Foto: Bárbara Balbuena



Tambores rituales abakuá  
Nlloró, La Habana  
Foto: Bárbara Balbuena

la danza poseen una trascendental importancia, en la medida que sirven de mediadores para provocar el proceso de transe posesión; de esta forma se propicia la presencia de las deidades en las festividades y su comunicación con los creyentes. Este diálogo sagrado se logra a través de los cantos, los toques y las danzas; los danzantes dialogan con los conjuntos instrumentales, principalmente con el ejecutante del tambor solista o improvisador.

La cultura musical y danzaria cubana es el resultado de ese largo proceso de integración e influencia de elementos europeos, africanos, asiáticos, caribeños y norteamericanos, que dieron lugar a lo que los musicólogos cubanos denominan como “complejos genéricos” de la música popular, los cuales poseen también repertorios y conjuntos instrumentales propios. Entre ellos se encuentran: el complejo de la rumba, las congas y comparsas, el danzón, el son, etc. En todos se destaca la riqueza de la percusión cubana, que según afirma Lino Neira Betancourt, ascienden a “veinticinco tipologías y múltiples variantes de agrupamiento instrumental” (2004: 63). Fueron los músicos populares cubanos los que reconstruyeron, adaptaron y crearon los numerosos instrumentos que forman parte del patrimonio musical de la nación, a la vez que han legado su saber tradicional ancestral tanto a nivel familiar, como institucional. Igualmente,

Muchos percusionistas profesionales y amateurs de Cuba, forman parte de más de una agrupación popular, y a la vez, por razones de índole religiosa, integran una o más agrupaciones de las reglas afrocubanas. Esto ha provocado que exista una fuerte interacción no sólo entre las funciones de los componentes de un género (musicales y extramusicales), sino que también se establece una fuerte interrelación, paralela, entre diversos géneros, que permite la penetración de elementos característicos de unos a otros ya sean de la música o del baile. (Neira, 2004: 64)

Un ejemplo clave del proceso de transculturación acontecido en el contexto no religioso o secular es el complejo de la rumba. Este género músico-danzario constituye una síntesis de nuestros rasgos culturales en la medida que muestra la capacidad de comunicación corporal que posee el pueblo cubano dadas en la diversidad de movimientos de todas las partes del cuerpo en orgánica coordinación, la gestualidad y la creatividad en la improvisación danzaria. En su configuración intervinieron y se integraron otras formas



Ceremonia de la Regla Vodú  
Ciego de Ávila  
Foto: Bárbara Balbuena



Conjunto de tambores de vodú  
Central Venezuela. Ciego de Ávila  
Foto: Bárbara Balbuena

de danzas y ritmos de diferentes orígenes que dieron lugar a un nuevo discurso gesticular con lo que el pueblo asimiló de sus principales fuentes culturales: la raíz africana y la raíz hispánica, conformando un nuevo género inequívocamente cubano por su naturaleza expresiva y su proyección representacional.

En el caso de todos sus estilos, dados en el Yambú, el Guaguancó, la Columbia, la Jiribilla, las rumbas miméticas y la rumba teatral; la rumba ha influido paulatinamente desde el siglo XIX hasta la actualidad, en la evolución hacia nuevas tradiciones dentro del contexto religioso. Tal es el caso de las celebraciones rituales festivas del “Cajón de fundamento” o el “Cajón o rumba al muerto” en la Regla de Ocha; o del “Cajón Malongo” en la Regla de Palo Monte. No sólo se han utilizado los conjuntos de cajones propios de la rumba como sustitutos de los instrumentos originales de cada práctica cultural, sino también sus melodías y la rítmica rumbera adaptada a los cantos espirituales, santeros y paleros.

Actualmente ocurre, cada vez con mayor frecuencia, la introducción de toques de rumba luego de finalizar las configuraciones rituales en Ocha, para la libre diversión de los participantes y puede durar toda la noche hasta el amanecer. Es visible su activación tanto en las celebraciones festivas como en las mortuorias, tal es el caso de las “Honras a eggun”, donde luego de terminar la ceremonia del “Tambor a eggun” rompe una rumba, como forma de homenajear y complacer el gusto del difunto cuando en vida fuera un connotado rumbero.

Otro ejemplo del complejo genérico popular cubano es la conga, que constituye el conjunto musical que acompaña a las comparsas del carnaval cubano; su origen es urbano, específicamente entre las capas más humildes de la población. Estas expresiones carnavalescas tienen como antecedentes las festividades del Día de Reyes y el Corpus Christi de la etapa colonial, donde salían los cabildos de nación africanos con sus originales atuendos, danzas e instrumentos musicales ancestrales. También las congas y comparsas cubanas tienen origen en los carnavales de la metrópoli española, fiesta cristiana reconocida mundialmente como *carnestolendas*, término de donde proviene “carnaval”.



Conjunto de Rumba  
Guaguancó, La Habana  
Foto: Bárbara Balbuena



Juego de Cajones  
Ciudad de Matanzas  
Foto: Bárbara Balbuena



Cajón al muerto  
Ciudad de Matanzas  
Foto: Bárbara Balbuena

Luego de la desaparición de los cabildos al inicio del siglo XX, muchas de estas agrupaciones se convirtieron en comparsas, tal es el caso de la Carabalí Izuama, la Carabalí Olugo (ambas de Santiago de Cuba) y el Montompolo, vinculada a la Sociedad de Tumba Francesa de Guantánamo, de origen francohaitiano.

Cada región del país posee sus propios toques de conga con patrones rítmicos tradicionales basados en la clave cubana. Se observan diferencias palpables fundamentalmente entre La Habana, Camagüey y Santiago de Cuba. Sin embargo, el baile que acompaña a



Conjunto de Tumba Francesa  
Santiago de Cuba  
Foto: Bárbara Balbuena



Conjunto de Conga  
San Jun camagüeyano  
Foto: Enaisy Mackenzie



Conjunto de Conga  
Comparsa "Los Dany". La Habana  
Foto: Bárbara Balbuena



Conjunto de Conga  
Santiago de Cuba  
Foto: Dailén García

las congas y comparsas en todo el territorio nacional es conocido como el "arrollar" y otro paso básico con variantes que se corresponde con la célula rítmica del bombo. Se caracterizan por la libertad en los movimientos corporales, fundamentalmente centrados en el torso y la pelvis, con una fuerte intensidad erótica.

Todas estas expresiones culturales atesoradas en la memoria de la comunidad, forman parte de las identidades individuales y colectivas que se encuentran materializadas en las instituciones sociales, en el espacio-tiempo comunitario y, en la estrecha relación con éste, en la gestualidad festiva y ritual, pues la identidad es uno de los más importantes procesos de construcción de sentidos.

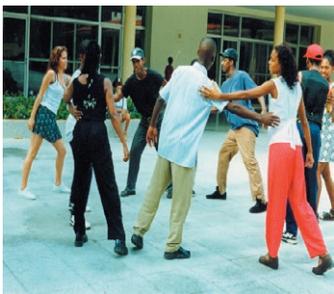
La música y el baile popular cubano actual está plagado de las influencias de las expresiones culturales tradicionales religiosas y seculares en plena simbiosis. En las orquestas y conjuntos musicales soneros, salseros, de timba o reguetón, se han incorporado instrumentos percusivos pertenecientes al contexto ritual, tal es el caso de los tambores batá, los güiros y el cencerro; igualmente otros del ámbito laico, como las tumbadoras, las claves, los cajones o el catá. Otro tanto sucede con los temas y textos de las canciones, donde son incorporados términos de las lenguas rituales de Ocha, Arará, Palo o Abakuá. El propósito fundamental de los músicos y compositores es la constante búsqueda de nuevas sonoridades y el enriquecimiento rítmico para complacer al público bailador.

Por su parte el baile social popular cubano, ha incorporado un amplio vocabulario corporal a partir de la mezcla de un conjunto de gestos, movimientos y pasos de todas las vertientes de las danzas tradicionales, dando lugar a un amplio repertorio kinésico-expresivo para la libre improvisación colectiva o en parejas, a partir de la comunicación con los textos o exclamaciones de los cantantes y las interpretaciones de los músicos en general.

Un ejemplo muy actual de este fenómeno cultural en el contexto de los bailes de salón sociales en Cuba es el Casino, hoy también conocido por baile de salsa cubano. Este género bailable ha estado sometido a un constante desarrollo expresivo e interpretativo, a partir de un continuo proceso de creación que desde su invención a mediados de los años 50 y luego por más de siete décadas han propiciado los propios bailadores. En él se han activado indistintamente disímiles influencias de varios tipos de expresiones danzarias, algunas foráneas, pero mayormente autóctonas. Además de los influjos más cercanos y propios del entorno donde se originó el Casino, dado en la larga cadena de bailes de salón social



Baile de Casino en parejas  
Playa, Ciudad de La Habana  
Foto: Bárbara Balbuena



Rueda de Casino. "Dame una"  
Playa, Ciudad de La Habana  
Foto: Miguel M. Gómez



"Despelote"  
Playa, Ciudad de La Habana  
Foto: Miguel M. Gómez

que le antecedieron (contradanza, danza, danzón, danzonete, son, chachachá, mambo, pilón y mozambique) se sumaron a este caldo de cultivo otras danzas de diferentes orígenes, fundamentalmente afrocubanas.

La intervención e influencias de las danzas afro cubana en el Casino se hace más visible a partir de la década del 90 del siglo XX, con la abertura y *boom* de las prácticas de las religiones populares tradicionales cubanas, que adquieren una mayor exteriorización en la sociedad cubana. En las orquestas de salsa y timba más populares se comienzan a producir números musicales cuyos textos aluden a hechos cotidianos relacionados con las prácticas religiosas, sus divinidades, sistemas predictivos y la cosmología religiosa. La introducción de los tambores batá u otros instrumentos percusivos de las diferentes vertientes religiosas o laicas, en los formatos instrumentales de las agrupaciones musicales, es un elemento enriquecedor más para la comunicación con el público bailador y su experimentación corporal.

Al Casino se le adicionan toda una serie de gestos rituales, como son persignarse y el saludo ritual de los santeros o abakuá; u otros de carácter erótico, a modo del choque de pelvis del baile de yuka o el vacunao de la rumba. También se insertan movimientos rotativos del torso, cadera y hombros en plena armonía con la acción de otras partes del cuerpo. Aparecen entonces como parte del baile el "despelote" y el "tembleque", que se impusieron como una modalidad en el momento de clímax musical reconocido como *timba*, coincidiendo con la intensificación de la polirritmia producida por los instrumentos de percusión de la orquesta.

A través de los años de práctica del Casino en las academias y salones de baile a nivel nacional e internacional, se han creado infinidad de nuevas figuras en su versión de la rueda de parejas, cuyos nombres se mezclan con las nomenclaturas de las danzas afro cubanas y las ya conocidas, básicas y tradicionales de este género bailable, como son: enchufa, la prima, setenta, sombrero, dame una, pelota, vacílala, etc. Entre los ejemplos más difundidos en la actualidad se encuentran:

- Figuras relacionadas con la rumba: "Enchufa y vacúnala", "Vacílala y dale Columbia", "Enchufa doble y déjala con rumba", "Saca a la vecina y llévala a tú vacilón", "Sombrero con Columbia" y "Estocolmo la Rumba".
- Sobre las danzas de la Regla de Ocha: "Sombrero para Eleguá", "Oní Oní", "La topa de Eleguá", "Dame una con Oyá", "Los Guerreros", "Trilogía", "La flecha de Ochosi" y "Enchufa con aro de Yemayá".

- Figuras combinadas con las danzas de la Regla de Palo Monte: “Enchufa con Palo”, “Enchufa doble con Palo”, “Vacílala con Makuta”, “Sombrero con Palo y Makuta”, “Sombrero doble con Palo y Makuta” y “Enchufa y sopla polvo”.
- Diseños concernientes a las danzas de la Regla Arará: “Entrega con Towé Towé”, “Gira con Já y castígalá”, “70 y alayetoe”, “70 complicado con Towé Towé”, “Enchufe doble complicado con Afreketé” y “Enchufa con San Lázaro”.
- Figuras que incluyen danzas Francohaitianas, en las que se incluyen el vodú, el gagá (comparsas traslaticias cuyos bailes se reproducen durante a la semana santa de las comunidades haitianas en Cuba) y la Tumba francesa (baile de salón que incluye tres modalidades: el Masón, el Yubá y el Frenté): “Enchufa con Pingué”, “Enchufa con Vodú”, “Dame con Guedé” y “Tumba francesa”.

En el caso de la ejecución del Casino de parejas independientes, se incluyen pasos de danzas afrocubanas de forma improvisada según el texto de las canciones, donde la pareja se suelta para ejecutar los pasos básicos tradicionales adaptándolos al ritmo de salsa o timba, para luego volver a tomarse en posición de baile social desde la figura “dile que no”, sin perder el ritmo y la coordinación entre ambos bailarines.

Para los llamados “pasos sueltos”, que son frases coreográficas creadas por los bailarines populares y también por profesores, se tienen en cuenta siempre los textos de las canciones para la inclusión de pasos y gestos de las danzas afrocubanas. Estas secuencias son repetidas constantemente en forma colectiva por un grupo que sigue a un líder, generalmente de forma improvisada. Suele nombrarse como: “Casino con afro”.

El Casino y otros bailes sociales cubanos de carácter popular y tradicional como el son, el chachachá y el mambo; así como la rumba, las congas y comparsas, y los géneros músico- danzarios pertenecientes a los complejos culturales religiosos de antecedentes africanos o francohaitianos, ha trascendido sus fronteras como parte de un proceso de flujo cultural asociado al fenómeno de la globalización. Mientras todos ellos forman parte de la cotidianidad cubana, también es posible percibir el impacto que han ocasionado a nivel mundial, a través de los principales medios masivos de comunicación y las redes.

### 3. Conclusiones

El proceso de transculturación de la cultura cubana continua su desarrollo ascendente y se expresa hoy, en cualesquiera de los contextos socioculturales donde se manifiestan los complejos genéricos músico-danzarios conservados en la memoria histórica de la población, pues ambas expresiones artísticas son identitarias del patrimonio cultural de la nación.

Hoy se estudia y se protege ese legado musical y danzario en diversas instituciones de investigación y académicas cubanas, tal es el caso del Centro de Investigación de la Música Cubana, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, el Instituto Cubano de Antropología, el Museo Casa de África y la Universidad de las Artes (ISA). Igualmente, el conjunto de las expresiones músico-danzarias, han sido asumidos por los repertorios de las más importantes agrupaciones folklóricas profesionales y de aficionados del país, como parte de sus proyecciones artísticas.

#### 4. Referencias

- Aguirre, A. (1982). *Conceptos clave de la antropología cultural*. Barcelona – México: Ed. Daimon.
- Alén, O. (1981). *Géneros de la Música Cubana*. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.
- Balbuena, B. (1998). *El Íreme Abakuá*. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.
- Balbuena, B. (2003). *El casino y la salsa en Cuba*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Cabrera, L. (1958). *La Sociedad Secreta Abakuá*. La Habana, Cuba: Ediciones CR.
- Carpentier, A. (1988). *La música en Cuba*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (eds.) (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores.
- Colectivo de Autores (1997). *Instrumentos de la música folclórico –popular de Cuba. Atlas*. La Habana, Cuba: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Ciencias Sociales y Ediciones Geo.
- Colectivo de autores (1998). *Fiestas populares tradicionales cubanas*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Del Toro, A; Del Toro, E (eds.) (1999). *El debate de la poscolonialidad en Latinoamérica. Una modernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid, España: Iberoamericana.
- García Canclini, N. (1997): *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. Estudio sobre las culturas contemporáneas*. Junio, Época II/vol. III, No. 5, pp 109-128. Colima, México: Universidad de Colima.
- Guanche, J. (1996). *Componentes étnicos de la nación cubana*. La Habana, Cuba: Fundación Fernando Ortiz y Ed. Unión.
- Guanche, J. (2011). *Africanía y etnicidad en Cuba*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Iznaga, D. (1989). *Transculturación en Fernando Ortiz*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- James, J., Mollet, J. y Alarcón, A. (1998). *El Vodú en Cuba*. Santiago de Cuba, Cuba: Editorial Oriente.
- Lander, E. (ed.) (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires, Argentina: CIACSO.
- Las razas humanas* (1997). Enciclopedia. Teorías antropológicas. Volumen VIII. España: Grupo Editorial Océano, Instituto Gallach.
- León, A. (1974). *Del canto y el tiempo*. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.
- López, R. (1985). *Componentes africanos en el etnos cubano*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Martínez Furé, R. (2004). *Briznas de la memoria*. La Habana: Letras Cubanas.
- Menéndez, L. (2017). *Para amanecer mañana, hay que dormir esta noche. Universos religiosos cubanos de antecedente africano: procesos, situaciones problemáticas, expresiones artísticas*. La Habana: Editorial UH.
- Neira, L. (2004). *La percusión en los géneros musicales de Cuba*. La Habana, Cuba: Adagio.
- Orama, O. (2017). *Música e identidad. Impronta de la música en la identidad y la psicología social del cubano*. La Habana, Cuba: Colección sur.
- Ortiz, F. (1955). *Los instrumentos de la música Afrocubana*. La Habana, Cuba: Editorial Egido.

- Ortiz, F. (1965). *Africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana, Cuba: Editora Universitaria.
- Ortiz, F. (1981). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Ortiz, F. (1991). La música sagrada en los negros yorubas de Cuba. En: *Estudios etnosociológicos*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Ramírez, L. E. (2015). *Diccionario básico de religiones de origen africano en Cuba*. Santiago de Cuba, Cuba: Editorial Oriente.
- Santos, C. y Armas, N. (2002). *Danzas populares tradicionales cubanas*. La Habana, Cuba: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Vinueza, M. E. (1986). *Presencia Arará en la Música Folklórica de Matanzas*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.