

El complejo de la rumba: Reconstrucción categorial y tópicos relevantes

Yaima Redonet Sánchez
Universidad de las Artes. ISA
Chile

Introducción

La rumba es un término que en España se tomaba para referirse a las mujeres de la llamada vida alegre, “mujeres de rumbo” designaba, además, todo aquello calificado de frívolo, como las fiestas que improvisaba nuestro pueblo (documental *La rumba*).

¿Por qué la rumba necesariamente debe relacionarse a una festividad o celebración? Precisamente porque era un espacio de esparcimiento; por lo menos en sus orígenes estuvo desvinculada de las actividades laborales o religiosas, era el momento de realizar otra actividad, la que aportara regocijo o disfrute, donde todos los miembros de la sociedad podían participar sin tener en cuenta diferencias de edad, de género, de raza, de clase social. Era la fiesta de todos y para todos; sin olvidar que la rumba surge so pretexto de “las necesidades expresivas de sectores marginales históricos” (Orozco 2014), la rumba se emplazaba en el hábitat de los humildes: los solares, los barrios, los parques, las calles, las zonas portuarias, en fin, en los sectores suburbanos, semirurales y rurales donde había mayor hacinamiento poblacional.

La rumba nombra distintas tipologías musicales y danzarias “de carácter popular profundo [...] donde predomina lo rítmico-percusivo, el baile solo o de pareja muy expresivo y acentuado, con cierta gestualidad exterior simbólica [...] y comunicación participativa” (Orozco 2014), de las cuales las más establecidas y populares son: el yambú, el guaguancó y la columbia, pero existen otras modalidades que, en su mayoría, se han calificado como variantes estilísticas de las primeras; por ejemplo, el baile de la botella o *mañunga* y la

rumba de los cuchillos y machetes son consideradas por las autoras Santos y Armas como variantes de la columbia¹.

En torno a la rumba, se podrían realizar muchas observaciones desde diversos puntos de mira, ésta es la razón de la existencia de este texto, que ayuda a esclarecer algunos temas que han creado confusiones tanto en la literatura especializada, como en los operadores prácticos de la danza y el público en general. Por ello es pertinente llevarlas a reflexión, para lograr una mejor apreciación de las manifestaciones culturales-artísticas que integran este complejo, de las más populares y representativas del pueblo de Cuba.

El problema de la categorización de la rumba

Mucho se ha hablado y escrito sobre la rumba², dándose por sentado con demasiada frecuencia que está claro qué es la rumba. Desde este punto de vista es sorprendente que el concepto de rumba haya sido poco o nada «discutido» en la literatura dancística.

Por regla general, una de las dificultades que se aprecian en la literatura referencial tiene relación con la adecuada categorización³ de la rumba; la literatura dominante considera la rumba como un “complejo musical danzante-colectivo” (Lamerán 27) y en igual sentido Santos y Armas sostienen que, “cuando hablamos de rumba, nos referimos a la música y al baile” (91), asumiendo con ello que se ha satisfecho completamente la determinación de aquello que es la rumba. Empero, el problema es que esto es lo que precisamente debería ser demostrado con argumentos y no darlo por sentado.

En el área de la danza, la tesis mayoritaria advertida en la literatura sostiene que el yambú, el guaguancó y la columbia son las tres formas o estilos principales de la rumba (Lamerán 28, Santos 92 y Balbuena 67), de lo cual se concluye inevitablemente, por la lite-

¹ Léase en detalle a Santos y Armas pág.94.

² En adelante se empleará el término ‘rumba’ fundamentalmente para designar el complejo de géneros musicales-danzarios, según se infiera del contexto de lo citado.

³ Respecto a las diversas teorías sobre la formación categorial, véase en detalle Levitin págs. 143 y ss.

ralidad de los textos citados, que el guaguancó, la columbia y el yambú serían meramente estilos de algún género danzario autónomo⁴ que podríamos denominar simplemente “rumba” o dicho en términos coloquiales “rumba a secas”; no obstante, no existe tal cosa como la “rumba a secas” como género danzario independiente, que es lo que habría de admitirse si, consistentemente, se sostiene la tesis de que el yambú, el guaguancó y la columbia son estilos de un género danzario determinado, pues, como se deduce de lo sostenido por Kaeppler en su texto *La danza y el concepto de estilo*, el estilo se predica necesariamente respecto de la estructura; en otras palabras, el déficit analítico de la teoría mayoritaria aludida, radica en admitir la existencia de estilos danzarios respecto de un género de danza inexistente, lo cual no es conceptualmente posible porque el estilo es dependiente de la estructura, ya que el estilo es la manera “en que los elementos estructurales son ejecutados” (Kaeppler 97). En el mismo sentido, en la constelación de la música, Guerrero, analizando la propuesta teórica (de análisis musical) de Moore agrega que “el estilo está vinculado a la manera de ejecutar [...]” (Guerrero 2012).

Lo paradójico de dicha tesis es que ni los propios autores que sostienen que el yambú, la columbia y el guaguancó son “estilos”, están dispuestos a admitir la existencia de la “rumba a secas” como un género dancístico. Por lo demás, tales autores yerran también en la equiparación conceptual de las nociones de ‘forma’⁵ y ‘estilo’. Semejantes confusiones

⁴ En el ámbito de la música, Esquenazi acertadamente sostiene que el complejo de la rumba “se trata de una forma de hacer música que comprende varios géneros, fundamentalmente: guaguancó, yambú y columbia” (214), sin entregar los motivos por los cuáles arriba a dicha conclusión; aunque se refiere a la música, sugiere, además, que el yambú, el guaguancó y la columbia son géneros danzarios, al señalar que la “*rumba de botella y jiribilla*” son variantes danzarias del género columbia (214).

⁵ En relación al concepto de forma, al parecer hay prevalencia en la consideración de que la forma está estrechamente vinculada a la estructura, así lo expresa Guerra (86) “el estudio de la estructura es uno de los problemas formales de mayor complejidad e importancia [...], puesto que de ella depende, enormemente, la exacta y total organización de los elementos de la coreografía, así como la claridad y precisión en la exposición de los mismos”, de esta manera Guerra sugiere que una de las dimensiones de la forma es la estructura, pero al mismo tiempo da a entender que el problema de la forma no se agota en la estructura, no obstante ello, no aclara cual sería esta otra constelación constitutiva de la noción de forma, luego, si la forma alude “a la entidad del contenido” (Kaeppler 95) esta otra dimensión ha de consistir necesariamente en el estilo, y por lo mismo Kaeppler concibe la forma como “la estructura sumada al esti-

se producen porque dichos autores parecen no tomar en consideración qué ha de entenderse por género, forma y estilo en el ámbito de la danza, lo cual sugiere la necesidad de aclarar la definición del concepto de género de danza; si ha de tener sentido que la danza es un sistema estructurado de movimientos y que el estilo es la específica manera de ejecutar dicha estructura, podemos entender por género de danza:

Una unidad cultural contentiva de elementos de movimientos corporales, codificados formalmente en estructura, y estilo(s) en cuanto procedimientos medianamente cerrados, que emerge como un evento o práctica danzaria individualizada, reconocida y normada por la costumbre de una comunidad, que por lo general posee su acompañamiento musical específico.

En esta definición de género de danza se alude al estilo, pues este tiene relación con la manera de ejecutar y dada esta implicación es posible identificar estilos diversos respecto de un género concreto, pero es de extrema importancia comprender como indica Kaeppler, que lo que permite identificar en definitiva un género de danza, “son las diferencias estructurales” (97).

lo”(95). Mencionadas estas dos consideraciones, en tal sentido, es necesario observar también la opinión de algunos estudiosos de la música puesto que, como lo proponen Humphrey (179), Guerra (83) y Horst (2) la creación danzaria tanto popular como escénica se ha sujetado a las formas musicales (tomadas como reglas de composición) que demuestran sus acompañamientos musicales y Radoslav asevera que “los pasos danzables han evolucionado a la par que las formas musicales” (32). Una explicación afín a la estrecha relación que existe entre la forma y la estructura se observa además en Levitin: “Cada género musical tiene su propia serie de reglas y su propia forma [...] No estar familiarizado con la estructura puede conducir a frustración o a una falta de aprecio (254); en igual sentido Ingram sostiene: “Se denomina forma al conjunto organizado de las ideas musicales de un compositor. Este puede utilizar estructuras ya establecidas variarlas o crear nuevas (51)”. En consecuencia, podemos determinar que con la forma se ha estandarizado o fijado el patrón o modelo de la estructura de un género determinado sea musical o danzario y “conocer un género [...] es tener en realidad una categoría edificada a su alrededor y ser capaz de categorizar nuevas [composiciones] como miembros o no de esa categoría [...]” (Levitin 254), pero es necesario advertir que la forma no debe sólo entenderse como la descripción “de la clasificación de unidades estructurales [...] sino al modo [estilo] en que las ideas musicales [y danzarias] se organizan y se conectan a lo largo del tiempo [en su continuación], de modo que su evolución sea convincente” como bien indica Belkin (párr. 2).

En la definición aludida, el estilo ha de entenderse en sentido émico y la razón de ello radica en que no es posible adoptar acá una actitud introspectiva (primera persona), pues si la danza “es un lenguaje” (Ortiz 1985 184)⁶ esta no sólo exhibe una propiedad física (movimientos corpóreos) sino que también exhibe la propiedad del significado lo cual hace que la identificación del estilo tenga que ser inteligible para los otros, está relacionada con el “problema de la interpretación” (Davidson 29), lo cual conlleva a que el estilo adquiera reconocimiento y legitimidad desde la perspectiva de la tercera persona.

Por otra parte, lo que permite diferenciar el concepto de género de danza propuesto de otras actividades físicas, como lo son algunas modalidades deportivas las cuales incluyen acompañamiento musical, por ejemplo el nado sincronizado, son criterios como la especialidad de la estructura (que en el deporte suele estar determinada por reglas institucionales escritas), la motivación (en cuanto estado mental; puesto que si bien entre el deporte y la danza pueden haber dimensiones coincidentes, estas no son estrictamente equivalentes, piénsese, por ejemplo, en las representaciones pantomímicas⁷ que caracterizan a ciertas danzas folklóricas cubanas), la mayor vinculación que exhibe el deporte con la competencia⁸, y la preponderancia de la utilización de la música que en la danza es la regla general y en el deporte es la excepción.

Luego, sólo si se tiene sobre las nociones de género y estilo, un aparatage conceptual adecuado, se podrá arribar a la conclusión de que el término “rumba” no designa un género danzario específico, sino que es un vocablo empleado para designar una categoría consti-

⁶ En cuanto a la caracterización del lenguaje de la danza, Levitin manifiesta que se trata de una “comunicación metafórica” es decir, “de forma indirecta” (35).

⁷ Acerca de la relevancia de la pantomima en algunas danzas folklóricas cubanas véase Ortiz (1985 296).

⁸ La importancia de la competición como dato distintivo del deporte ha sido reconocida por lo que se ha denominado una definición integradora de deporte, en tal sentido “La Carta Europea del Deporte (Unisport, 1992) define éste como todas las formas de actividades que, a través de una participación, organizada o no, tienen como objetivo la expresión o la mejora de la condición física o psíquica, el desarrollo de las relaciones sociales y la obtención de resultados en competición de todos los niveles” (Robles 2009).

tuida por un grupo de géneros⁹ (yambú, columbia y guaguancó) que, por tener determinados elementos o datos comunes, permiten ser vinculados entre sí. Lo anterior se fundamenta en la tesis sobre la formación categorial propuesta por Wittgenstein citado por Levin, sustentada en la premisa: “que la pertenencia a una categoría no está determinada por una definición, sino por semejanza de familia” (152).

⁹ Existen además del yambú, el guaguancó y la columbia otras expresiones músico-danzarias que también se consideran dentro de la categoría rumba: las rumbas miméticas, señaladas por Santos y Armas como “*rumbas de cajón o rumbas de tiempo España*” (91) y además Esquenazi nos hace alusión a la rumba de santo (214) y a la rumba «de teatro» o «de pañuelo» (215). Independientemente de la caracterización que le otorgan las autoras en el texto, donde Santos y Armas no distinguen entre las nociones de género, forma y estilo, en mi criterio, dado sus componentes estructurales y el análisis de cómo se enuncian y desarrollan sus postulados, las rumbas miméticas son variantes estilísticas indistintamente del yambú, del guaguancó y quizás hasta de la columbia (por el aire de movimiento rápido que pueden adquirir), que difieren de estos en la temática, puesto que “por medio del canto y la gestualidad se narran hechos de la vida cotidiana” (92). En el caso de la rumba de santo, Esquenazi explica cómo ocurre el emplazamiento del guaguancó dentro de contextos rituales, para rendirle tributo a los orichas a modo de “intermedios de los bembés en la zona central” (233), «para refrescar el santo» (225) o para narrar acontecimientos habituales y detalla los procedimientos tanto musicales como danzarios de esta variante de guaguancó. La misma autora expone, con respecto a la rumba de teatro, que fue interpretada por las orquestas en los años 30 y 40 del siglo XX “(heredera de las rumbas de los circos que incorporaba algunos de los elementos de la rumba tradicional para servir de marco a las rumberas cabareteras que invadieron las pantallas cinematográficas de aquella época” (225). Siguiendo esta línea de argumentación Balbuena puntualiza:

[En] la denominada rumba teatral, reconocida en el mundo como la rumba auténtica cubana por su difusión a través del cine argentino y mexicano [...] combinaba elementos [de la] columbia y guaguancó, así como algunos pasos del mambo, movimientos exagerados y muy eróticos [...] Por esta razón en esa época se dio una visión tergiversada de la mujer, que la mostraba solamente como símbolo u objeto de sexualidad [...]

No obstante, la deformación sufrida por la auténtica rumba en estos contextos— por lo que es clasificada por muchos especialistas como pseudo-rumba— estas creaciones sirvieron para difundir la riqueza de nuestra música folklórica. (14)

Estas reseñas nos permiten concluir que la rumba de teatro o rumba teatral es una variante estilística—estilizada— del guaguancó y de la columbia, donde se le incrementan movimientos de otros bailes y se le incorporan actitudes de la expresión corporal que favorecen «entusiasmar» al público (sobre todo al público masculino), es decir, llamar su atención. A todo esto, se le sumaron estrategias “provocadoras” en el diseño escénico y en el vestuario, que perseguían como objetivo “la comercialización” (14) de la rumba.

En el ámbito de la música “A los diferentes géneros y subgéneros de síntesis, la mayoría de los estudiosos cubanos los agrupan en los denominados complejos genéricos—por ejemplo, de la rumba, de la canción, del danzón y del son—” (Orozco 2014).

Para los musicólogos cubanos el complejo genérico es un conjunto de varios géneros musicales con elementos constitutivos comunes e interacciones recíprocas entre sí; es una forma de reunirlos para su estudio, de cómo estos se desarrollan y comportan en el contexto musical cubano (o internacional) y de cómo confluyen con otros géneros de “raíz intergenérica diferente” (Orozco 2014).

Los términos ‘danzón’ y ‘son’ nombran géneros musicales-danzarios individualizados a la par que nombran el complejo genérico por ellos encabezados; sin embargo, el término ‘rumba’ no le es específico unívocamente a ningún género músico-danzario concreto; el vocablo rumba sólo nombra el conjunto, el complejo genérico conformado por varios géneros musicales —vocal instrumental— y bailables: el yambú, el guaguancó, la columbia y a las variantes estilísticas de ellos (las rumbas miméticas, la *managua* y la jiribilla¹⁰, etc.)

¿Qué es lo que nos permite agrupar en el mismo complejo genérico esas distintas modalidades de la rumba? Se exponen a continuación algunas similitudes o parecidos de familia:

1. Presentan la misma raíz intergenérica, son el resultado de la integración de elementos hispánicos y africanos.
2. Se originan en el contexto musical-danzario cubano.
3. Poseen carácter festivo, profano y laico.
4. Se hacen acompañar de la misma orquesta instrumental compuesta por instrumentos de percusión.

¹⁰ Al respecto léase detenidamente a Santos y Armas págs. 91-95.

5. Se enuncian mediante la participación colectiva de los músicos, el cantante solista, el coro y los bailarines.

6. Algunos elementos estructurales de movimiento se muestran en todos los bailes rumberos. Ej.: El movimiento alterno de los hombros (que se ejecuta con distintas gradaciones de la dinámica).

El parentesco de familia no obsta a que el yambú, el guaguancó y la columbia sean géneros musicales que presentan diferencias estructurales como:

- Musicalmente describen “configuraciones poli-rítmicas” (Esquenazi 221) distintas.

- Se ejecutan con *tempos* desiguales: yambú—lento—, guaguancó—moderado— y columbia—rápido—.

- Para algunos autores el yambú y la columbia no presentan el lalaleo¹¹ inicial y el texto es más corto (Esquenazi 220), mientras que en el guaguancó el texto se organiza en décimas y se narra alguna historia [...] (Esquenazi 219).

Por otra parte, las diferencias estructurales de baile, sin desconocer el vínculo de familia referido, entre los géneros yambú, guaguancó y columbia pueden ser, por ejemplo:

- En la motivación¹²: En el guaguancó, la idea que se expresa tiene relación con un juego simbólico-erótico entre el hombre y la mujer; en el yambú el juego de los

¹¹ El ‘lalaleo’ o diana, es la entonación inicial que realiza el cantante solista para introducir la rumba, principalmente en el guaguancó, donde se toma la sílaba -la- y se sostiene repetitivamente para construir una serie de sonidos, disponiéndolos a modo de escala, para completar una frase melódica. Lamerán, contrariamente a lo que plantea Esquenazi, explica que en la interpretación vocal del yambú se utiliza el lalaleo: “El yambú [...] Consta de una parte cantada y otra bailada. Su ritmo es lento y comienza con lalaleo coreado y sílaba repetida a manera de clarinada llamada diana” (28). Esta descripción en la práctica se puede apreciar en el canto del yambú *Ave María Morena*.

¹² La consideración de la motivación como elemento del movimiento de danza es sostenida explícitamente por Doris Humphrey, fundamentada en la hipótesis de que “los movimientos se hacen por una serie completa de razones [...]” (53). Empero, si bien Humphrey no declara expresamente si la motivación ha de estimarse un elemento subjetivo (mental) u objetivo (físico), su utilización de la preposición «por» sugiere al parecer que considera las motivaciones en sentido davidsoniano, es decir, “las razones [como] causas de la acción intencional” (Davidson 14) humana, lo que justificaría considerar la motivación como un elemento o componente de corte subjetivo del movimiento danzado. Luego, si la motivación es, como

partícipes es galante, lleno de cortejos y de agasajos, mas, en la columbia el juego es exhibicionista-competitivo.

- En el formato: el yambú y el guaguancó forman bailes de parejas independientes no enlazadas y la columbia es un baile de solistas.

- Cada uno de los bailes poseen pasos, gestos y movimientos propios que permiten diferenciarlos. Ej.: el ‘vacunao’ es el movimiento característico del guaguancó; en la columbia se satirizan figuras del ballet clásico [...] y otros (Lamerán 31) y en el yambú se realizan movimientos de dinámica lenta y suave.

Todos estos datos nos guían a solucionar el problema. La rumba no denomina un género musical-danzario en particular, sino que es un vocablo que engloba a diversos de estos géneros (por tener elementos comunes), por tanto, se podrá hacer referencia a ellos con voces tales como: géneros, modalidades, especies, tipos, que denotan necesariamente una configuración que la distingue entre ellas y respecto a otros géneros con los cuáles no tienen un parecido de familia.

¿Es la rumba en tanto complejo de géneros musicales, exclusivamente afrocubana?

Utilizar el término afrocubana para identificar la rumba, si bien es una terminología aceptada por la literatura estándar¹³, es una expresión equívoca, porque nos induce erró-

manifiesta Guerra, una “idea” (80), esta pertenece, como ya se indicó, al espacio de lo mental, a la esfera de lo que Davidson denomina “eventos mentales” (23), debiendo esta considerarse como componente subjetivo, a modo de razones o propósitos del movimiento de danza. Por consiguiente, si ha de ser cierta la noción de que la “danza comunica” (Guerra 80), “la danza habla” (Ortiz 1985 185) por ser ésta “un lenguaje” (Ortiz 1985 184), “uno de los medios de la expresión humana” (Ortiz 1985 184); no tendría sentido una comprensión de la danza reducida meramente al plano de lo físico, entendida sólo como “actividad física”(Wilmerding 148), razonamiento que ha sido sustentado en la premisa de que “la esencia de la danza es el movimiento humano a través del espacio” (Wilmerding 4), dejando a un lado que “las razones deben justificar racionalmente la acción y, además, deben causarla” (Davidson 14).

¹³ Véase Ortiz 2005 22 y 23.

neamente a pensar que la rumba tiene solamente un antecedente africano, lo que corroboraría una tesis falsa; la rumba en cuanto a música es auténticamente cubana, producto transcultural¹⁴ donde se han asimilado elementos afroides e hispanos.

Es innegable que el ‘ritmismo’, como indica Ortiz (2005 115), característica principal de la música de los negros, que también caracteriza a la rumba, proviene de nuestra herencia africana, se expresa en el tañer de cajones o tambores unimembranófonos abarriados que distinguen tres líneas tímbricas y la percusión del catá y las claves (entre otros instrumentos); otra característica es la entonación de cantos antifonales con la alternancia del solista y el coro.

En cambio, la herencia hispana en la música rumba se aprecia en primer orden en el nombre ‘Rumba’ que, como se había citado anteriormente, proviene de España; además en el uso de la décima como organización métrica de los textos, por lo que Esquenazi señala que “Los coros de guaguancó se componían de dos decimistas [...]” (217). Las décimas según Bernand “tienen un origen canario y constituyen la poseía del campesino guajiro [...], según otros estudiosos aparece ya en 1830 entre los esclavos domésticos, que cantan el ‘llanto’, un punto cubano [...]” (Bernand 2009) y señala, además, la “evolución del punto en coros de guaguancó, luego rumbas [...]” (Bernand 2009).

Por otra parte, en cuanto a la diana o lalaleo “el estilo de canto [es] muy similar al [cante] flamenco, en cuanto a intervalos y a la extensión del registro vocal” (Redonet 36), lo cual es refrendado por el cantante de rumba Esteban Lantri “Saldiguera” (documental *La rumba*), así como el “carácter narrativo e improvisatorio que demuestra [...] el gallo o solista” (Redonet 36).

Por tanto, como indica Ortiz citando a Martín, “La Rumba: Es una música simplemente cubana, donde la cubanidad aparece ya integrada como producto nuevo de dos culturas” (Ortiz 2005 22-23).

¹⁴ Acerca de la definición del vocablo ‘transculturación’ véase en detalle en Ortiz 1940 141.

¿Cuál es el antecedente africano de la rumba?

Ortiz (2005) señala que la rumba es una unidad integrada por “los fermentos culturales traídos a Cuba por los negros de África y los blancos de Europa” (22). En referencia a la vertiente africana, Ortiz y Esquenazi en sus obras han indicado la presencia del antecedente bantú de nuestras danzas folklóricas para la conformación de los géneros rumberos, donde la música y el baile son expresiones de la cultura popular tradicional cubana ya desvinculadas del componente religioso.

La influencia de la cultura bantú o conga, en primera instancia, se observa en los instrumentos musicales. Según Ortiz el catá, tambor xilofónico (por sus propiedades organológicas) se tañía en el conjunto de los tambores yuka (la yuka es el término que nombra al baile y al conjunto instrumental que lo acompaña). “La primera hipótesis que puede presentarse para este vocablo es la onomatopéyica, que coincide con la étnica. Kaatá en congo [...] significa «golpear fuertemente una cosa con otra»” (Ortiz 1996 376). El autor agrega:

katá es nombre que se da a una “caja” de las que sirven para envase de objetos [...] Es vocablo aplicado a un tambor, tanto querría decir en el Congo como caja o cajón. Y este significado puede provenir de que los congoleños aprendieran ya en su tierra a usar cajas o cajones de los blancos como instrumentos de música, tal cual luego lo hicieron en Cuba. (Ortiz 1996 377)

El uso de los cajones para tocar la rumba es referido por Esquenazi, clasificándolos como salidor, cajón mayor y el menor era el quinto o repicador (217) o salidor, llamador y requinto; posteriormente fueron sustituidos por las tumbadoras (218), además del resto de los instrumentos que completan la orquesta rumbera; con respecto a la(s) tumbadora(s), Pérez nos indica: “es el vocablo difundido por todo el país [Cuba] para reconocer este instrumento. El vocablo tumba tiene una fuerte influencia bantú [...] Ma- tumba es vocablo

africano bantú [...] como genérico de tambor” (77)¹⁵, la tumbadora es el tambor con que se ejecuta musicalmente la rumba y otras tipologías de la música cubana.

Los autores Martínez y de la Oz también plantean con respecto a la modalidad musical de la rumba, la columbia, que, “La música —reminiscencias de las armonías acompañantes de la yuca y el palo: rituales congos— puede venir en diferentes moldes rítmicos, según el formato y la disposición de los cajones, tambores y demás instrumentos percutivos [...]” (102), reafirmando con ello el influjo de lo bantú en la rumba.

La presencia bantú se aprecia además en el baile (como se sugiere en el documental *La rumba*), con la yuka, baile de antecedente bantú, existiendo variantes en la provincia de Pinar del Río y en el centro del país, practicado por los negros congos, le antecede al yambú, estimada como la rumba más antigua que se conoce (Santos 93); ciertamente las similitudes las encontramos en que son bailes de motivación laica, bailes de parejas no enlazadas; se establece una relación entre el hombre y la mujer que en la yuka tiende al erotismo

¹⁵ Ortiz refiere: “Los *tambores congos* han recibido varios nombres de sentido genérico [...] Los tambores de origen congo se extendieron por la América Latina, sería prolija una enumeración de los que pueden presumir como de oriundez bantú. Particularmente los de caja cilíndrica, alta, estrecha, así “clavados” o “de candela” como atirantados con largos cordajes que van del parche a una membrana inferior [...]” (1996 40). Como el propio autor expone, cada manifestación músico-danzaria de procedencia étnica bantú tenía su propio conjunto de instrumentos, tambores unimembranófonos abiertos percutivos. Por ejemplo: los tambores *yuka*, los tambores *makuta*, los tambores *ngoma* (también denominados *nagoma*) con los que se ejecutaba el palo (Barnet 119), el tambor de maní, la *tumba* francesa, entre otros. La *conga* también de origen bantú, introducida en Cuba en el siglo XIX, es un tambor que designa la música, el canto y el baile de sentido profano que acompaña. La conga sufrió un cambio, según Ortiz “al abolirse la esclavitud, en la capital se prohibieron y cayeron en desuso los viejos tambores que recordaban los días de África” (Ortiz 1996 44); el tambor de ‘truncos de mata ahuecados’ fue sustituido por la construcción del “tambor abarrilado, hecho de duelas de flejes, de hierro [...] ‘tambor criollo’ [...]” (Ortiz 1996 44), que fue el tipo de tambor con el que se comenzó a amenizar tanto las celebraciones rituales como las de orden laico. Aunque Ortiz no relaciona directamente los nombres ‘conga’ y ‘tumbadora’, Pérez nos indica que este término se comienza a utilizar en Cuba “alrededor de la década del cincuenta del siglo XX, [...] tumbador [...] se emplea solo para ciertos tambores en las orquestas de rumba y conga. Después se ha introducido en las orquestas y conjuntos populares y a veces se le da el nombre de tumbadora, como adjetivo femenino, aplicado a una de las congas” (78). Hoy en la actualidad para nombrar a ese tipo de tambor se utilizan los nombres tumbadoras o congas, por este último se reconoce dentro de las orquestas de música popular como en la industria musical a nivel internacional.

y en el yambú se orienta a galantear, coquetear y agasajar al interlocutor(a); ambos bailes se caracterizan por trascender en *tempo* lento¹⁶.

Asimismo podemos relacionar la yuka con el guaguancó, como lo presenta Barnett (citando a Ortiz) “la yuka es un baile “profano, erótico, [que connota] la posesión del macho por la hembra” (117), por lo que también se caracteriza el baile del guaguancó, pero la diferencia entre los bailes estriba en la intencionalidad: en la yuka la «posesión sexual» es el propósito final porque es un baile de fertilidad¹⁷; contrariamente, en el guaguancó la «posesión sexual» se convierte en una disputa pujante que, de concretarse el ‘vacunao’, sería satisfactorio para el hombre, pero desfavorable para la mujer.

A diferencia de lo antes descrito, Gregorio ‘El Goyo’ Hernández (cantante, bailarín, percusionista y estudioso de las manifestaciones folklóricas cubanas), identificó elementos de la música folklórica de antecedente abakuá dentro de las rumbas urbanas, presente en el toque del tambor *obiapá* que se traslada con algunas modificaciones al tambor salidor de la orquesta de la rumba y la utilización de la célula rítmica abakuá del *ekón*, la llamada clave 2-3, con la cual se comenzó a pautar rítmicamente el guaguancó. El Goyo también consideró al tambor *boncó echemiyá*, como “el padre de los instrumentos [...] improvisadores como el quinto” (Entrevista de Shama Milam).

De modo similar, Esquenazi nos entrega otra referencia de la presencia abakuá en el baile de la columbia, cuando explica que en ella se ejecutan pasos por el solista que recuerdan los del Íreme abakuá y en los cantos se utilizan algunos vocablos de la lengua abakuá (221). En el mismo sentido, Torres apunta: “Dentro de la danza, es la rumba el género¹⁸ que más ha aprovechado el movimiento del encapuchado sobre todo en [...] la columbia, privativa para hombres, en el cual el rumbero que baila parece entenderse con [...] el que

¹⁶ Esquenazi refiere que el *tempo*, suele ser más lento en el yambú que en el guaguancó y más rápido en la columbia (220-221).

¹⁷ Lamerán plantea que “en África estos bailes eróticos son de fertilidad” (20).

¹⁸ En esta cita el autor caracteriza a la rumba como género danzario autónomo, concepción que no es adecuada dado lo explicado en el presente texto.

percute el quinto” (40); mientras que Lamerán insiste en que para bailar la columbia se colocaban dos *nkembis* (bantúes), unas maracas ajustadas a la altura de las muñecas (31).

Esquenazi nos invita a observar otro antecedente africano distinto al bantú en las músicas de la rumba; es el uso del chequeré lucumí o güiro, como influencia de la música de santería (218).

Ortiz agrega además que, antiguamente se consideraba que “el baile de la rumba¹⁹ procede rítmicamente de la música profana gangá” (1996 124), teniendo en cuenta la opinión de “morenos viejos” (1996 245) y refiriéndose al uso de un conjunto específico de tambores, similares a los que el autor observó tocar en un cabildo gangá en La Habana, con los cuáles según Esquenazi, “se interpretaban tajona, yaya, jiribilla, columbia y yambú” (103). Esta posible ascendencia gangá de la rumba también fue considerada por Teodoro Díaz Favelo, otro autor mencionado por Esquenazi en su libro, sin embargo, ninguno de los tres autores nos entrega mayores elucidaciones de este planteamiento, el propio Ortiz reconoce que “es poco lo que podemos decir” (1996 245).

Llama la atención el hecho de que los gangá (como ha indicado Esquenazi) denominaran a algunas de sus expresiones musicales con términos etimológicamente bantúes, como lo es por ejemplo la palabra ‘Yaya’, que se encuentra en diversos cantos entonados por los negros congos y fueron registrados por Ortiz (1995), señalando que *Yaya* es un vocablo congo o bantú, “*Yaya* es «madre», nombre cariñoso que se da también a la «prenda».”(59); lo que lleva a colegir que quizá los negros bantú y los negros gangá pudieron entremezclarse, fundiéndose así sus manifestaciones culturales, como indicaron también Martínez y de la Oz con respecto a la columbia: “Se advierten en sus raíces acentos de la música de origen congo y gangá, toda vez que gran parte de los esclavos provenían de dichas nacionalidades africanas” (101-102), pero esto tampoco nos permite determinar con certeza hasta qué punto los «modos de hacer» rítmicos-percusivos tanto bantú como gangá

¹⁹ En la cita Ortiz utiliza la frase “el baile de la rumba”, cuando debió utilizar la expresión “los bailes de la rumba”, ya que como se ha detallado *supra*, la rumba categoriza distintos bailes.

fueron asimilados o rechazados los unos a los otros, no podemos afirmar cuál es el que prevalece o si simplemente ocurrió un sincretismo en sus moldes rítmicos.

Entonces, no es posible desestimar a priori la influencia de la música gangá en la rumba, es un tema abierto que aún merece ser investigado profundamente dentro de la cultura cubana.

A modo de conclusión, todo parece indicar que el complejo de la rumba posee variados elementos de antecedentes africanos, “[de] posible [...] origen[...] gangá [...]” y de “procedencia conga, lucumí, carabalí” como nos lo indica Lamerán (27), es decir, la rumba la conforman varias expresiones músico-danzarias sincréticas que resumen elementos hispanos y africanos y a su vez, dentro de lo africano, internamente, se puede realizar un deslinde de sus variados elementos étnicos; sin embargo, el mayor peso lo posee el antecedente bantú desde la organología y el formato instrumental musical, hasta la lingüística, el formato u otros aspectos de baile y accesorios de vestuario; su presencia en todos estos parámetros prevalece, si lo comparamos con el resto. Por tanto, puede considerarse como el antecedente africano base, fundamental o primario del complejo rumbero.

El origen del uso de los pañuelos en la rumba

Bernand, citando a Alejo Carpentier, coloca al fandango como una de las variadas danzas precursoras de la rumba. Según la autora, el fandango es “un antiguo baile español a tres tiempos y con un movimiento vivo y apasionado; música y coplas con que se acompaña y por extensión, alboroto” (Bernand 2009).

En el mismo texto señala que todos los bailes criollos derivados del fandango se caracterizan, entre otras cosas, por “conllevar juego de pañuelos” (Bernand 2009), y entre sus varios ejemplos cita la cueca, la zamba (distinta al baile samba brasileño) y la marinera. Esta opinión es respaldada en el documental *La rumba* (con la asesoría del musicólogo Odi-

lio Urfé), en el cual se sostiene que la rumba toma los pañuelos de España al igual que casi todos los bailes folklóricos de América Latina.

En todas las modalidades de la rumba se utiliza el pañuelo, como elemento accesorio o como parte del vestuario, amarrados en distintas partes del cuerpo de los intérpretes (Ej.: en la cabeza, el cuello, en las caderas). En el baile guaguancó:

El hombre, con un pañuelo en la mano, persigue todo el tiempo a su pareja, juega con ella y la engaña, con el propósito de vacunarla, y si lo logra, ella debe acceder a su entrega y reconocer la agilidad y habilidad de su pareja. El gesto de vacunar lo puede ejecutar el hombre con cualquier parte de su cuerpo o con un pañuelo, cuando lo dirige hacia la pelvis de su compañera. (Santos 93-94)

En cuanto a las féminas, en muchas ocasiones usan el pañuelo en sustitución de la falda (cuando se visten con una falda corta, ceñida o usan otras piezas que le impiden evitar las acciones de su interlocutor), lo que les facilita protegerse del ‘vacunao’ varonil realizando el revoleo de esta.

Por lo general, en el baile del yambú, el pañuelo consta como un elemento decorativo, ya fuere en el vestuario o donde los bailadores le dan distintas formas sujetándolo con las extremidades superiores para embellecer los diseños que van formando con el cuerpo a través del movimiento. En el baile de la columbia el uso del pañuelo es más utilitario ya que es un elemento que permite realizar la acción danzaria y se toma como propiciador de gestos funcionales y también para efectos visuales.

La rumba: uno de los principales legados de Cuba al mundo

Ortiz, quien dentro de sus numerosas obras destacan, entre otras, aquellas dedicadas al folklore cubano tanto en el ámbito de la música como de la danza, sostuvo que “dos

son las cosas típicas de Cuba que ésta ha dado al mundo y han sido recibidas con universal beneplácito [...] el tabaco y la música” (2005 22). Refiriéndose a la música sostiene que “no se podrá achacar a petulancia patriótica si un escritor cubano dice que la popular músicaailable en Cuba ha tenido desde hace siglos una gran resonancia, así en el Nuevo Mundo como en el Viejo, pues tal hecho es innegable” (2005 22).

No obstante, existe un importante legado de Cuba al mundo que el citado autor prefirió mencionar en obra aparte: las danzas y bailes cubanos. Señala al respecto que los bailes del pueblo cubano constituyen su “producción [...] de exportación más universal” (1985 266).

Así como es claramente evidente que la música cubana ha tenido popular y favorable acogida en todo el mundo, en un plano estrictamente simétrico, lo mismo puede afirmarse respecto de los bailes y danzas cubanos. Está demás decir, para afirmar ello, que existen en abundancia lugares populares de bailes cubanos en todas partes del mundo. Empero, hay un dato de corte institucional que sirve de sostén a lo que aquí afirmo. En efecto, consta que en sesión del 11 Comité de la UNESCO, inscrita en el año 2016, la rumba cubana fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, sobre lo cual es necesario indicar, que, en el texto de dicho informe, se alude a la rumba en cuanto música y en cuanto baile, lo que equivale a decir que la rumba en cuanto baile, es Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Conclusiones

- La rumba es una categoría que comprende tanto a las músicas como a los bailes. Consiste en un complejo que reúne distintos géneros musicales-danzarios donde se han sintetizado rasgos culturales hispánicos y africanos, mas, han trascendido como unidades o productos culturales individualizados netamente cubanos, estos son: el yambú, el guaguancó, la columbia y sus respectivas variantes estilísticas.

- La palabra ‘rumba’ designa también el contexto, la fiesta, la celebración y el colectivo que la realiza.
- Debe comprenderse que el complejo de la rumba es una de las manifestaciones culturales cubanas de arraigada popularidad.
- En la literatura dancística estándar se advierte confusión en cuanto a la acertada determinación de la naturaleza de la rumba, pues consideran —erróneamente— al yambú, al guaguancó y a la columbia como simples estilos y no como géneros danzarios específicos.

© Yaima Redonet Sánchez

Bibliografía

- Balbuena Gutiérrez, Bárbara y Graciela Chao Carbonero. *Apuntes para la enseñanza de las danzas cubanas: Historia y metodología*. La Habana-Cuba: Editorial Adagio, 2010. Impreso.
- Barnet, Miguel. *Cultos afrocubanos: La Regla de Ocha. La regla de Palo Monte*. La Habana-Cuba: Ediciones Unión, 1995. Impreso.
- Bernand, Carmen. “Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización.” *Scielo*. Vol. 6, No.11. Jul/ Dic, 2009. Web. 20 oct. 2018. Archivo PDF. (http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-58872009000200006)
- Belkin, Alan: *Una guía práctica de composición musical*. Sin datos editoriales. Web 23 abr. 2020. Archivo PDF (http://alanbelkinmusic.com/bk/Guia_Composicion.pdf)
- Davidson, Donald. *Mente, mundo y acción. Claves para una interpretación*. Barcelona-España: Ediciones Paidós, 1992. Impreso.
- Declaratoria de la rumba*. Portal del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural. La Habana, 2012. Web. 12 dic. 2016. (<http://www.cnpc.cult.cu>).
- Documental *La rumba*. Dir. Oscar Valdés. Asesoría musical Odilio Urfé, 1978. Fílmico.
- Esquenazi Pérez, Martha. *Del Areíto y otros sones*. La Habana-Cuba: Ediciones Adagio, 2007. Impreso.
- Guerra, Ramiro. *Apreciación de la danza*. La Habana-Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2003. Impreso.
- Guerrero, Juliana. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización” *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*. 16, 2012. Web. 25 oct. 2019. Archivo PDF. (https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf)
- Hernández, Gregorio “El goyo hablando de Ignacio Piñeiro: La influencia Abakuá en la música cubana”. Shama Milam. Fílmico. Web. 5 may. 2019.

(<https://www.youtube.com/watch?v=ESijcF0eHms>).

- Horst, Luis. *Formas preclásicas de la danza*. La Habana-Cuba: Ediciones Adagio, 2011.
- Humphrey, Doris. *El arte de componer una danza*. La Habana-Cuba: Ediciones Adagio, 1972. Impreso.
- Ingram Jaem, Jaime. *Orientación musical*. Sin datos editoriales. Web 23 abr. 2020. Archivo PDF. (<http://bdigital.binal.ac.pa/bdp/orientacion2.pdf>)
- Kaepler, Adrienne. “La danza y el concepto de estilo”. *Desacatos*. No. 12, 2003:93-104. Web. 14 may. 2019. Archivo PDF. (<https://www.redalyc.org/pdf/139/13901207.pdf>)
- Martínez Rodríguez, Raúl y Pedro de la Oz. “Una música nacida del pueblo. Origen y modalidades de la rumba”. Web. 3 may. 2019. Archivo PDF. (<https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/23710/THIII~N33~P100-105.pdf?sequence=3>).
- . “La rumba, en la provincia Matanzas”. *Boletín de música Casa de las Américas*. No. 65. Jul/Ago, 1977. Web. 3 may. 2019. Archivo PDF.
- Lamerán, Sara. *El vestuario y su importancia en la danza: Guía de estudio*. La Habana-Cuba: Consejo Nacional de Casas de Cultura, 2002. Impreso.
- Levitin, Daniel J. *El cerebro musical. Seis canciones que explican la evolución humana*. España: Editorial RBA Bolsillo, 2019. Impreso.
- . *Tu cerebro y la música: El estudio científico de una obsesión humana*. USA: Editorial RBA Bolsillo, 2018. Impreso.
- Orozco, Danilo. “Perfil sociocultural y modo son en la cultura cubana”. Trabajo presentado en el IASPM por solicitud de la Fundación Pablo Milanés y Casa de las Américas. *Boletín música*. 38. 2014. Web. 27 abr. 2019. Archivo PDF. (<https://es.scribd.com/document/260078695/Perfil-sicocultural>).
- Ortiz, Fernando. *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Madrid-España: Editorial Música Mundana. Mundana Maqueda. S.L., 2005. Primera edición 1950. Impreso.
- . *Los instrumentos de la Música afrocubana*. Tomo 2. Madrid-España: Editorial Música. Mundana Maqueda S.L, 1996. Primera edición 1952. Impreso.
- . *Los bailes y el teatro de los negros en el Folklore de Cuba*. La Habana-Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1985. Impreso.

- . *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana-Cuba: Editorial Jesús Montero, 1940. Impreso.
- Pérez Cassola, Sonia. *Los instrumentos musicales cubanos*. La Habana-Cuba: Editorial Gente Nueva, 2011. Impreso.
- Radoslav, Ivelic K. "El Lenguaje de la danza". *Aisthesis*. 43. 2008: 27-33. Web 25 abr. 2020. Archivo PDF (<https://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835002.pdf>)
- Redonet Sánchez, Yaima. *El Grupo Folklórico Cubano (GFC) Como agrupación de este carácter antes del triunfo de la Revolución*. Tesis de Licenciatura no publicada. Universidad de las Artes. ISA. La Habana, Cuba, 2005. Impreso.
- Representative list of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*. Web. 16 nov. 2016. (<http://www.unesco.org/cultur/ich/en/forms>).
- Robles Rodríguez, José "et al". "Concepto, características, orientaciones y clasificaciones del deporte actual" *Efdeportes.com/ Revista digital*. No. 38. Nov, 2009. Web 27 abr. 2020. Archivo PDF. (<https://www.efdeportes.com/efd138/concepto-y-clasificaciones-del-deporte-actual.htm>).
- Torres, Ramón. *La Sociedad Abakuá y su influencia en el Arte*. Panamá: Aurelia Ediciones, 2018. Impreso.
- Santos, Caridad y Nieves Armas Rigal. *Danzas Populares Tradicionales Cubanas*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. La Habana-Cuba, 2002. Impreso.
- Wilmerding, M. Virginia. y Donna H. Krasnow. *La danza: El entrenamiento total del bailarín*. Barcelona-España: Editorial Paidotribo, 2018. Impreso.