

Rasgos Psico-Sociológicos del Folklore Afro-Cubano

Por Fanny AZCUY, de la Academia Mexicana de Historia y Geografía. Colaboración Especial para la Revista Mexicana de Sociología.

EL negro congo no es igual al *yoruba* o *lucumí* ni al *ararás* o al *dahomeyano*; cada uno de ellos procede de distintas regiones del Continente Africano, de donde fueron arrancados violentamente hace varios siglos. Sus tradiciones, su lenguaje, sus cantos, su música, sus ritos, sus tradiciones son asimismo diferentes. Además de esto, es preciso considerar que la jerarquía social de los distintos individuos traídos del Continente Africano era distinta. El traficante y el conquistador les denominaron en general “negros” sin hacer distinciones, y les explotaron por igual, reduciéndolos a un denominador común que nunca existió en su lugar de origen. Mezclados en pestilentes bodegas de “naos tumbéiras” —que recibieron tal nombre de los portugueses porque la mayoría de los negros transportados “se tumbaban” o morían por el camino— llegaban juntos jefes de tribu acostumbrados a ser obedecidos, e infelices que habían sido también esclavos de sus coterráneos aún cuando sin sufrir las torturas que la esclavitud con respecto al blanco les reservaba. Las doncellas, cuya virginidad estaba simbolizada por collares de cuentas azules, tras el ultraje del “negrero”, preferían dejarse morir de hambre y sed, antes que seguir siendo objeto de la lujuria del blanco, refutando anticipadamente el error que les atribuyó y en muchos casos les sigue atribuyendo una libido exagerada.

Más tarde, como participantes ya en la vida económica de los países americanos en donde fueron eje de incontables fortunas cristalizadas —riquezas negreras que sirvieron para convertir en ricos y nobles a pillos, aventureros e incluso delincuentes expulsados de Europa— fueron

sus cantos en el “barracón” o en las “plantaciones” los que demostraron su rebeldía; único modo de rebelión este que podían permitirse frente a quienes tenían el látigo del mayoral que descargaban sobre las espaldas del negro, o frente a quienes disponían de perros que rastrearán sus pasos cuando escapaban del cabildo para convertirse en “cimarrones” metiéndose en cuevas. Forma única de rebeldía posible frente a quienes disponían del cepo y podían producir torturas medioevales. De esos cantares irónicos —válvulas de escape de los ultrajes que sufrían y de una vida de infierno uncida a trabajos de bestia— tenemos remanentes en las famosas “puyas” que suelen oírse en coros de cancioneros que, al través del canto, pretenden vengar un agravio, así como en el “choteo criollo” que ha servido para tipificar al cubano, y el cual constituye —conforme hemos asentado en otros estudios— un lunar de la personalidad cubana que es posible que, conforme aumente la madurez y cultura del pueblo, sufrirá una deseable transformación.

En estos rasgos y en estos cantos de “barraca” y de “plantación” parece mostrarse una rebeldía del negro que contradice la creencia general estereotípica en su *servilismo*, en su sumisión perenne. Además, no debemos confundir “impotencia” circunstancial de determinación social con negación absoluta o esencial de arrestos, de virilidad, de ansias libertarias. De otra parte, en Antonio Maceo y en Quintín Banderas —figuras de la epopeya cubana— la negación de servilismo es patente.

En cambio, sí hay bondad en el corazón del negro, probablemente atribuible a sus ancestros, a que el individuo vive en contacto con la naturaleza y en estas condiciones parece permanecer más puro, menos contaminable por el egoísmo y la materialización (incluso la metalización) que llega a convertir a los “supercivilizados” en elementos de segregación y destrucción sociales.

Tratar de poner de manifiesto los caracteres psico-sociológicos del negro representa una tarea americanista, ya que América Latina, crisol de culturas y grupos étnicos, tiene uno de los mayores porcentajes de africanía. Blanqueada y prejuiciosa en veces, olvida su raigambre afroide, pero es *mulata* en espíritu, *mulata* en la gama de los matices epidérmicos de sus habitantes, *mulata* en su bullangería y en su “sandunga” Las fiestas, los amoríos, la falta de estabilidad emocional, social y política, así como lo que, en términos generales, se puede llamar idiosincracia parecen revelar la presencia de importantes componentes de africanidad.

En estudios dedicados a la música latinoamericana, hemos tratado de mostrar cuáles son los orígenes de la música mulata de América, su

raigambre afroide, la forma en que los ritmos africanos atraviesan el Mediterráneo y el Atlántico para dar nacimiento a cantares y bailes cuya verdadera paternidad confunde el vulgo, y no repetiremos aquí lo dicho entonces, porque ahora nuestro principal interés se orienta hacia el *bembé* y hacia la necesidad de determinar si “se sube” o no el santo en un bembé.

El baile no tiene para el negro la misma finalidad recreativa que generalmente tiene para el blanco y para el mulato. Si nos remontamos a sus orígenes, diremos que el baile fue para los africanos, como para todos los pueblos primitivos, un medio de alcanzar objetivos mágico-religiosos, de ahí que la danza haya sido uno de los procedimientos que usaron y siguen usando para ponerse en contacto con sus *orichas* o dioses, con el espíritu de algún antepasado muerto, así como para sus conjuros y rogativas, para impedir la influencia de los malos espíritus o para obtener algún beneficio de un dios, o sea, en general, por diversas necesidades que, al través de sus rituales sacromágicos, satisfacen. Música y canto se acoplan al arte de la danza, el más desarrollado y nuclear de los negros.

La danza —se ha dicho— es la mitad de la vida del africano, llegando a afirmarse que el negro, desde que nace, sabe bailar. Viejos y niños, que por su senectud o infancia apenas pueden tenerse en pie, al oír un tambor, se mueven al ritmo del son. Por otra parte, “en los bailes afroantillanos, tanto más cuanto más próximos se hallan de la tradición religiosa o mágica, se advierte siempre una co-participación de los músicos en la dinámica del baile, y, como en ellos, también se advierte una co-participación de los espectadores; éstos, sin tomar parte en el baile, con frecuencia bailan *bajo su pellejo* —según dice Earl Leaf—; sus nervios y músculos se sacuden por el ritmo, aun cuando externamente no se advierta sino una ligera oscilación de los hombros o un tenue movimiento de los pies”. Esto se suele expresar en Cuba diciendo que “la sangre llama” . . .!

En Africa, hasta los dioses bailan, no sólo al posesionarse de sus creyentes en las liturgias teofánicas, sino en sus aventuras mitológicas que son admirablemente descritas por los ancianos y los babalochas de los barrios negros.

Al negro y a sus danzas se les atribuye constantemente una fuerte lascivia, pero, si bien hay entre los dahomeyanos ciertos bailes dedicados al Eleggua (oricha que abre camino) que son danzas dotadas de un cierto mimetismo sexual y en las que la persona que interviene lleva en

la mano un falo, es necesario recordar que las mismas son análogas a las "saturnalias" romanas o a las fiestas de Baco o Dionisos, dedicadas a los dioses que presiden la fertilidad ya sea humana o agrícola, debiendo subrayarse, por lo tanto, que no es sólo el baile africano el que presenta tales manifestaciones de erotismo. Por otra parte, el adolescente negro —tal vez por vivir más íntimamente en contacto con la naturaleza— presenta, según afirman algunos oficiales coloniales, menor erotismo, y son menos viciosos que el blanco. Van Wing atribuye esto a la vida muy activa, al régimen alimenticio poco excitante y a una promiscuidad que disminuye su impresionabilidad erótica y los consiguientes desórdenes. Muchos etnólogos han asegurado que el impulso sexual es relativamente débil entre los llamados "hombres primitivos" si se compara con el de los civilizados, y que tal vez se deba a ello la necesidad de ciertas orgías y saturnales.

En cambio, la música y los bailes amulatados, en cuanto presentan transculturados los ritmos afros, sí es posible que contengan un cierto asomo de lascivia. El erotismo parece ser muy fuerte en el mestizo. En la mulata —ha dicho Levinson— "el ritmo es un fenómeno fisiológico y, hasta me atrevería a decir que es casi una secreción, así como su histerismo sexual y su enorme alegría"

Muchos de los bailes africanos nos parecen monótonos, especialmente los de las liturgias sacromágicas. La monorritmia de sus toques de "batá" y de "iyá" (tambores sagrados) tienen su finalidad: la de producir lo que llamamos éxtasis o posesión, desdoblamiento de la personalidad, etc. Es una especie de *intoxicación* del bailarín, buscada para que se produzca el "trance", para que él mismo esté en condiciones de ser *poseído* por el *oricha* a quien se dedica el baile. Unas veces, lo realiza una nonagenaria que nos asombra; baila con un frenesí inconcebible para sus años, ofrece una danza de *mambo* para el hechizo que curará a su nieto enfermo; la dedica a uno de sus dioses u *orichas* que puede ser *Ochún* (La Caridad), *Yemayá* (La Virgen de Regla), *Babalú-Ayé* (San Lázaro) o *Changó* (Santa Bárbara). En esta enumeración doble, hemos querido hacer resaltar la *aculturación* sufrida por la africanía que ha querido personificar sus dioses en los santos católicos, en forma análoga a lo ocurrido en el caso de los aborígenes americanos durante la Colonia.

Se llama "*guemilerc*" al festival que los lucumis dedican a sus *orichas* o dioses. Sus danzas son sagradas. Los toques de tambor deben ser de tambores sagrados también, como los *batá*, los cuales jamás serán oídos en un *bembé* como erróneamente se cree y ya explicaremos más ade-

lante. Los tambores conversarán con los dioses, guiarán la conversación del poseso (*oru* es conversación en lengua lucumí o yoruba; sus tambores “hablan lengua”). Cada *oricha* o santo tiene sus toques y sus conversaciones propias. Sólo se tocan en el “*igbodu*”, su templo, y nunca en público. Cuando se va a realizar magia operatoria en ritos crípticos como “hacer santo”, “preparar un ‘embó’”, etc., estos complicados ritmos son ejecutados por tres tambores, cada uno con dos parches percutibles; el golpear de seis manos sobre ellos integra un ritmo completo y matizado con tonalidades. En este “*oru*” se dedica un toque de los tres *batá* a cada uno de los santos u *orichas*, excepto a Elegguá y Babalú Ayé (Anima Sola y San Lázaro) a quienes se les tañen dos. Hay toques que tienen varios ritmos sucesivos, y el paso de uno a otro es llamado por el criollo *vuelta* o *viro*. El toque de Ochosí tiene 6 viros o sea 7 ritmos. Además, existen las llamadas “conversaciones” que ofrece el “*iyá*” (tambor), intercaladas entre dos ritmos de los toques del “*batá*” sin alterar la rítmica línea básica del toque, la cual continúa el “*orónkolo*” (otro tipo de tambor); a toda esa gama rítmica se le conoce con los nombres de “conversaciones” o “lenguas”, porque trata de reproducir musicalmente las voces del idioma yoruba. “Lames” o “llamamientos” son ciertas locuciones musicales que en los toques de *batá* ejecuta el tambor *iyá* para llamar la atención de los demás tambores del trío indicándoles el toque que debe ser tañido. Para iniciar, el *guemilere*, sale el *akpúon* o *akñori* que levanta o inicia el canto con un verso en lengua yoruba o una melodía oral entonada en solo; cuando no es “negro de nación” (nativo de Africa, de los que existen muy pocos en Cuba) y se ha olvidado la locución africana, hace un simple tarareo vocalizado.

El *iyá* ejecuta el ritmo del *oricha* al que se dedica la fiesta; le siguen los tambores “*itólele*” y *okónkoló* u “*omeñé*”. Y, juntos los tres tambores *batá* combinan sus ritmos con los del coro. Los bailadores siguen la música con sus pasos. Cuando se advierten los “pródromos de la posesión enajenadora, se concentran los cantos y se repiten sin cesar las frases invocativas del conjuro, se acentúan los ritmos y los tambores apresuran sus broncas llamadas y acosan al danzante hasta que lo rinden al *oricha* que sube a la cabeza le infunde el éxtasis y se posesiona de él”, entonces comienza el despojo de indumentaria que no corresponde a la cultura africana. Al poseso se le quitan zapatos, medias, aretes y cualquier clase de vestido o adorno que no corresponda a las peculiaridades o al color del dios al que personifica. Los *orichas* hombres usan chaquetilla, pantalón, gorro o corona; las mujeres, batas amplias, collares y cintas.

Si el santo u *oricha* “se sube” en una mujer, se le ponen a ésta pantalones, y si la santa u *oricha* hembra lo hace en un varón, se viste a éste con vestidos femeniles. El ropaje con el que se engalanan los “santos subidos” suele ser llamativo: de seda o tela espejo, con bordados alusivos al *oricha*. La falda de *Yemayá*, por ejemplo, lleva bordados unos pavorrales, patos, botes y emblemas marítimos, la de *Ochún*, flores multicolores, la de *Obatalá* la custodia del Santísimo Sacramento, etc., pero no deben confundirse con los llamados “trajes de tambor” que los devotos feligreses —especialmente las mujeres— solían ponerse para ir a las fiestas de “tambor” o fiestas de música, cantos y bailes. En tales ocasiones, se vestían con el color y el emblema del santo, con telas a cuadros, adornadas con cintas blancas de algodón en número correspondiente al del santo: 5 para Ochú, 7 para Yemayá, 9 para Oyá y 4 ó 6 para Obatalá.

Cada *oricha* que baila debe llevar un emblema en sus manos: un báculo, un garfio, una flecha, un abanico, una muleta, etc. Además de los tambores *batá* y los cantos dedicados a cada uno de ellos, amenizará la danza el son interminente del *acheré* o *agógo*, instrumento idiófono. Por ejemplo, si es para Changó la fiesta, el poseso debe vestir totalmente de rojo, con pantalones ceñidos a la rodilla y chaquetilla corta a manera de “bolero”, deberá llevar en la cabeza una corona que recuerde su realeza y en las manos el *oché* (típica doble hacha) con la que lanzará golpes a diestra y siniestra, pues la pantomima es muy importante en muchos bailes de *oricha*. Es tal el “embullo parabólico” de la música africana y de sus bailes colectivos, que no sólo se ve “subirse el santo” en un individuo, sino que cuando se intensifica la acción sugestiva —con rezos, cantos, toques de tambor que “tocan bravo”— llega a caer en trance no sólo algún feligrés, sino también los músicos o los cantadores y, en ocasiones incluso algunos de los espectadores profanos sienten “algo insólito” en el ambiente; es como si éste se cargara de *maná*, de efluvios sacromágicos que exigen realización, como si existiera una tensión frenética que impusiera una pronta catarsis. Hay veces en que esta situación tensa dura más de media hora, durante la cual el frenesí llega a parecer irresistible, no obstante lo cual no llega a arrebatar al profano que sólo siente lo obsesionante de los ritmos que le fatigan o enervan. Con respecto a esto último, cabe asentar, sin embargo, que E. Lear ha consignado una experiencia suya al respecto en su obra *Isles of Rhythm* en donde, al hablar de los bailes africanos, relata cómo; “una vez, en Haití, sentí que los tambores vibraban en mi estómago, y que sus ondas corrían por mis nervios. Sin percatarme de ello, caí en un mundo de ensueño y

no volví en mí sino hasta que me llamaron. Los tambores hipnotizan, ciertamente". Es probable, con todo, que en él se haya realizado una amalgama de la acción del alcohol, de la psicosis del miedo, de la danza y, muy especialmente, de la sugestión colectiva que absorbe la personalidad.

En el africano se opera la magia con la reiteración del conjuro, la insistencia de esos toques rítmicos que tanto abruman al blanco. Canto y ritmo reiterados en forma que parece indefinida, en especial para el ritual lucumí, llegan a producir el embeleso, el éxtasis, hasta que los participantes llegan a sentirse poseídos por sus *orichas* o por cualquier otro espíritu si se trata de fiestas que no se dedican a sus santos, tal es la autosugestionabilidad de las mentes y, sobre todo, de su predisposición que facilita la catarsis emocional. En estos "desdoblamientos de la personalidad", cuando el "engueye" o espíritu se posesiona del "inspirado" o "poseo", los poseídos realizan actos prodigiosos, incapaces de ser realizados en estado normal (hemos visto a tales individuos apagar un cirio con la boca, sin quemarse, untarse las manos con manteca de corajo hirviendo sin que manifiesten sentir escozor, pisar vidrios sin que se hieran o en apariencia lleguen a sentir dolor, comer insectos y, según afirman algunos, incluso comer excretas sin manifestar repugnancia). Tales estados de insensibilidad o trastorno psíquico no son imprescindibles en el ritual africano; muchas ceremonias, a pesar del frenesí de sus actores —caso del "íreme" o "diablito", del *abakúa* o *ñáñigo* o en la preparación de "enkiseme" o "prendas" por el santero o brujo— no llegan a ponerlos en estado de "posesión" o de "trance".

Hay también muchos casos de simulacro o "representaciones" producidas por estados histéricos en los que sólo hay una imitación, en los que no se llega a la anestesia o insensibilidad antes descrita en los casos de verdadero "éxtasis".

Nos parece conveniente mencionar, en este punto, las prácticas espiritistas; quienes las realizan se consideran y son, efectivamente, sujetos en estado de insensibilidad como el de los poseídos; el "*medium*" sirve de intermediario entre la entidad o espíritu que se posesiona de la "materia", y quienes le rodean; habla y actúa de modo distinto al sujeto en "éxtasis"; cuando vuelve en sí no recuerda nada de lo que ha dicho o hecho durante el trance. En innumerables centros espíritas de Cuba y de los Estados Unidos de América principalmente, negros y blancos sincretizan las doctrinas de Allan Kardec con los ritos afroides que hemos descrito. El negro jamaiquino, muy influido por los cultos protestantes, presenta en su comportamiento en tales casos alguna variante con respecto

al negro cubano. Entre los negros estadounidenses, hemos oído decir muchas veces, refiriéndose a sus *spirituals* que, al cantarlos, sus productores han tenido un “don” o inspiración divina.

Para concluir, hemos de aclarar nuevamente que es erróneo afirmar que en los *bembé* se “suban santos”, ya que esto sólo ocurre en los “*güemilere*” por influjo de los tambores sagrados de *batá*, antes señalado. El *bembé* es una fiesta de *güiros* o *agbé* celebrada a cualquier hora y con diversos motivos.

Los tambores sagrados de *batá* no pueden tocarse sino después del mediodía, con el sol en el zenit, y desde este momento hasta el ocaso, pero no en la noche; su uso es muy especial: sirven para hacer “rogativas”, “hacer santo”, “lavar collares”, “coger cuchillo”, etc. En tales ocasiones, el lenguaje usado es siempre africano e íntimo. Nunca se comienza un rito sin invocar a Elegua. Sus rezos lucen “cantaítos”. Los tambores intervienen en la preparación y desarrollo de las ceremonias religiosas, abiertas a todos los fieles, donde generalmente el *iyá* “habla lengua”, pero no se baila ni se usan instrumentos artificiales y los ritmos y cantos van acordes con el palmoteo de las manos. En su baile sacromágico, como hemos dicho, usan los *batá*, cuando “va a subirse el santo”.

Cuando se oigan cánticos variados, tañido de diversos tambores y se vea bailar durante la noche, hasta llegar al frenesí y ver posesos de “*enguye*” a muchos de los danzantes, debe de pensarse en que se está celebrando un *bembé* o fiesta de *güiro* o de “cajón”, y nunca que se está celebrando una fiesta de *orichas* en la que se “sube el santo”.