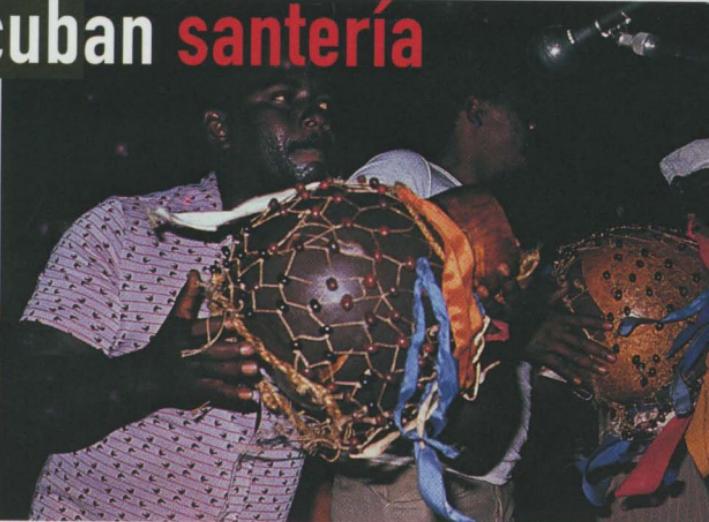




sacred rhythms of cuban santería

ritmos sagrados de la
santería cubana



sacred rhythms of cuban santería

ritmos sagrados de la santería cubana

Produced by the Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) and annotated by Dr. Olavo Alén Rodríguez
Notes in English and Spanish/Comentarios en Inglés y Español

These recordings of *Santería* drumming and singing rituals feature four Cuban *Santería* groups calling the gods (*Orishas*) by performing rhythmic sequences called *Orus*.

Recorded in the Cuban provinces of Matanzas and Havana City in 1983–84, these ceremonies and drums have their roots in the ancient Yoruba religion of Africa, and are rarely heard outside of Cuba.

I. Oru de Igbojú para

Yemayá (25:35)

1. Elegguá (1:29)
2. Elegguá (1:04)
3. Inle (0:54)
4. Oggún (0:56)
5. Babaluayé (2:35)
6. Osain (1:05)
7. Agayú (1:07)
8. Changó (2:50)
9. Obatalá (1:14)
10. Yeggua (0:52)
11. Obba (2:04)
12. Oyá (2:34)
13. Ochún (1:24)
14. Yemayá (3:55)
15. Elegguá (0:52)

II. Oru para Changó (10:41)

16. Oru para Changó (10:41)

III. Oru para Todos los Santos (part 1) (12:18)

17. Elegguá (5:02)
18. Oggún/Ochosi/Agayú (7:16)

IV. Oru para Todos los Santos (part 2) (16:08)

19. Elegguá/Oggún/Ochosi/Inle (4:42)
20. Babaluayé (2:27)
21. Oricha Oco (1:30)
22. Osain (0:49)
23. Los Ibelli (1:27)
24. Dada/Agayú/Changó/Obatalá (5:05)

All proceeds from this recording shall be deposited in a fund at the Smithsonian Institution for the study of Cuban culture.

sacred rhythms of cuban santería

ritmos sagrados de la santería cubana

Produced by the Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC)
and annotated by Dr. Olavo Alén Rodriguez

Notes in English and Spanish/Comentarios en Inglés y Español

I. Oru de Igbo dú para Yemayá (25:35)

1. Elegguá (1:29)
2. Elegguá (1:04)
3. Inle (0:54)
4. Oggún (0:56)
5. Babaluayé (2:35)
6. Osain (1:05)
7. Agayú (1:07)
8. Changó (2:50)
9. Obatalá (1:14)
10. Yegguá (0:52)
11. Obba (2:04)
12. Oyá (2:34)
13. Ochún (1:24)
14. Yemayá (3:55)
15. Elegguá (0:52)

II. Oru para Changó (10:41)

16. Oru para Changó (10:41)

III. Oru para Todos los Santos (part 1) (12:18)

17. Elegguá (5:02)
18. Oggún/Ochosi/Agayú (7:16)

IV. Oru para Todos los Santos (part 2) (16:08)

19. Eleggueá/Oggún/Ochosi/Inle (4:42)
20. Babaluayé (2:27)
21. Oricha Oco (1:30)
22. Osain (0:49)
23. Los Ibelli (1:27)
24. Dada/Agayú/Changó/Obatalá (5:05)

Introduction

Olavo Alén Rodriguez

This recording features four *Orus*—series of rhythms and songs used to communicate with deities, or saints—performed by four different groups and recorded in Cuba in 1983–84. The taping was done at specially arranged sessions (usually in the appropriate temple-homes), rather than during religious ceremonies, in order to ensure suitable sound quality for documenting the rhythms. This allows us to present individually the specific songs and rhythms used to communicate with the Gods individually.

The four ensembles on this CD are representative of the different musical styles performed in the *Santería* temple-homes in Cuba. These, in particular, are located in the provinces of Matanzas and the City of Havana, the places where *Santería* has the deepest popular roots.

The original recordings from which these tracks have been selected are all housed in the Archives of the Centro de Documentación y Desarrollo de la Música Cubana, in Havana. The essay, below, provides a general background on the origin of *Santería* and its musical performances in Cuba today.

The History of the Yoruba in Cuba

The festive ritual complex of the *Regia de Ocha* or *Santería* is, without a doubt, the Afro-Cuban religion that is most widely disseminated among the Cuban population. This religion is derived directly from the worship of the *orishas*, professed by Yoruba ethnic groups. In the 11th century, due to the swift cultural development of many of its villages and city-states, the Yoruba nation had already founded the cities of Oyo and Ife. Oyo was the political capital of the states and was governed by the *Alafin*. The religious center was in Ife and its head was the *Oni*, who crowned the *Alafins*.

Oyo was enormously important for the 18th- and 19th-century slave trade, since this city controlled the Yoruba ports of Lagos and Badagri. Prisoners taken as war booty in interneccine conflicts of the realm, and those captured from neighboring nations, were taken to Lagos and Badagri and sold as slaves to European traders. Also, a significant number of slaves belonging to the various Yoruba ethnic groups left the ports of Juda and Wydah, where they had been sold as slaves by their worst enemies, the

Dahomeyans. The role of the kingdom of Dahomey in the slave trade started to grow during the first half of the 17th century and continued to develop well into the 19th century. It was central to the steady outflow of enslaved Yoruba peoples to the Americas, even after trade ended in the ports of Lagos and Badagri.

The English suspended the slave trade in 1809 and in 1820 the slave trade was declared illegal by the rest of the countries that had taken part in it. However, despite English vigilance for over 50 years to prevent the traffic on the high seas of slaves from Africa, the slave trade flourished—particularly as a source of labor for the plantations in the southern United States, in Cuba, and in Brazil. It is significant that the largest number of slaves was brought into Cuba precisely during the first half of the 19th century. This coincided with the invasion of the state of Oyo by the Peul (Fulan) in 1820, which greatly weakened the Yoruba kingdom already in the grip of a profound crisis generated by constant internal wars among its villages.

In general, the slaves of Yoruba origin were identified as *lukumis* in Cuba, a term probably linked to the name of an

old chieftainship from which these slaves came: Ulkami. Another name given to the Yoruba was *Eyó*, probably a corruption of *Oyo*. They were also known as *Eggbado* and *Ilesha*, neighbors of the Yoruba who, during various periods, were dominated by them.

Institutions Supporting the Establishment of Santería

The fate that most frequently awaited slaves who arrived in the New World was labor on the plantations. Thus they were inserted into the slavery system in rural areas. Their eating habits, their dress, their dwellings and, of course, their working conditions were transformed. Even though slave owners generally tried to avoid having many slaves from the same ethnic groups, they were unable to prevent members of the same group from coming together. Ethnic diversity within a group of slaves was intended to keep the slaves apart on the basis of their different cultures and languages and even of the traditional rivalries among nations. Under these difficult conditions, slaves started to reconstruct the many aspects of their ancestral cul-

tures, mores, religion, and artistic expressions—among which music and dance played a major role.

The plantation workers' housing, or barracks, became the place where these aspects of their African culture, traditions, and mores were reproduced. The barracks were also the place where ethnic diversity contributed to the mutual enrichment of the artistic manifestations reconstructed by the slaves from a wide spectrum of African groups.

When slavery was abolished in Cuba in 1886, a sizeable number of slaves emigrated to the urban areas in search of new jobs. Others remained in the former barracks, which were transformed into *bateyes* (hamlets), where the laborers developed and preserved the traditions and artistic manifestations they had fashioned from multiple African sources. These were conveyed by word of mouth from generation to generation until the last African slaves in Cuba disappeared. The forms of spiritual culture rooted in the customs, traditions, and aesthetic manifestations characteristic of the Cuban people, however, remained.

Another important institution that helped African slaves reconstruct their

culture was the *cabildo*. The Spanish rulers in the island allowed slaves and freed Blacks from the same African nation to meet and form mutual aid societies. These groups operated under church protection and were aimed at giving the new members of the same ethnic group the opportunity to come together. These societies held processions, collective prayer sessions, and many other activities where music and dance played a dominant role. These societies were called *cabildos*, and each had a king and a queen. Under them was an established hierarchy in which every individual was assigned his place in the group.

As a rule, *cabildos* had banners and standards which bore the images of Catholic saints that served to mask the true African deities they worshipped. It was in this context and with this purpose that the term *Santería* was initially used, alluding to the Catholic saints as an identification in the reconstruction of the *orishas* that the Yoruba had brought over from Africa. This denomination became the most popular, although the true name among the believers is the *Regla de Ocha*.

The Yoruba *cabildos* were an ideal set-

ting, although not the only one, for the development of Santería in Cuba. Aside from the *cabildos*, many Africans and their descendants grouped themselves around a "temple-home" headed by a "god-mother" or a "god-father." In these homes, many of the African religious formulas were reconstructed and many social regulations and artistic manifestations were re-established along the lines of their African antecedents.

Temple-Homes, Musical Instruments, and Rituals

The temple-homes are called *Ilé-ocha*. Normally, these homes have a room where the magic objects and items for *orisha* worship are kept. Many of these objects are claimed to have the powers attributed to the deities. In many temple-homes, drumming is performed on specific dates to invoke the saints or *orishas*. The drum beats follow a pre-determined ritual order and are called *Oru* or *Oru of Igbedú*, since *Igbedú* is the name of the room where the objects symbolizing the *orishas* are kept. The highest position in the hierarchy of a temple-home is the *babalawo* and, as in Africa,

it has been reserved exclusively for men. The musicians that play the sacred drums or *batás* were identified as *Olu-batá* and the singers were called *Akp-won*. Women believers, or *santeras*, were called *iyaloches* and the men, *santeros*, or *babaloches*.

Among the most important festivities held in the temple-homes were the initiations. Another important activity in the temple-home was the consultation of believers with the senior hierarchy. It was also common to hold a feast for the memory of a deceased member. The most important festivities, however, were those connected with the patron saint or *orisha* of the temple-home. These are held on specific dates.

Among the musical instruments played in the festivities, the *batá* are the most important. In Cuba the set is formed by three drums of different sizes. The biggest, with the lowest pitch, is the *Iyá*. Next in size is the *ítóteles* and the smallest is the *okónkolo*. These drums have two heads and have retained their African hour-glass shape. In Cuba, perhaps, the difference in the size of the skins became more significant.

The *batá* are played with the musician

sitting down and the drum placed horizontally on his knees. This allows the player to beat with both hands. The traditional system of tension on the skin is accomplished through a complicated set of leather tensors. *Iyás* are frequently adorned with a garland of bells and bronze caps which enrich the vibrations and the timber when the player beats the instrument. These jingling objects are called *chaworo* and they lend a peculiar mysticism and elegance to the sound of the instrument.

The *batá* are considered sacred drums, among other things, because they have a "secret" that believers call *añá*. For them, *añá* is an *orisha* who always comes with the drum and lives in the *iyá*. Thus from the very beginning of the process of making one of these drums, it is treated as a sacred object and is subject to certain rituals that consecrate it. The *iyá* customarily has, in the center of its larger skin, a circle of a dark-red resinous substance which is prepared for a specific rite. This substance may have been linked to some religious and sexual symbolism. This substance, however, also makes the drum sound lower in pitch. *Iyá* means "mother" in Yoruba and its

deep low tones are most probably related to the great mother earth.

The gourds, *abwes* or *chequerés*, are another musical format introduced in Cuba by the slaves of Yoruba origin. An *abwe* is a large gourd which has been dried, hollowed out, and covered with a netting interspersed with seeds (thick glass beads have also been used). The netting hangs loosely so that any shaking of the gourd will make the seeds hit the outer wall of the instrument. The *abwes* were used by the Yoruba in Africa and were later reproduced in Cuba, perhaps with some slight variations in their construction. The *abwe* set consists of three gourds of different sizes, as in the case of the *batá*. The largest *abwe* makes rhythmic, segmented, figurative and virtuosic improvisations, like the lowest-pitched *iyá* skin in the *batá*. The other two *abwes* give out "regular and constant rhythms." Interestingly enough, these three instruments bear the same name as the *batá*: *iyá*, *ítóteles* and *okónkolo*, and they also correlate as to size and function.

The *abwe* group is always complemented by the sound of a rhythm beaten on some metal implement. This fourth instrument acts as leader in the complex

polyrhythmic playing of the *abwes*. The original Yoruba form of this instrument has been lost, and in Cuba it has been replaced by the blade of a hoe struck with a piece of iron. The *abwes*, like the *batá*, are played for certain religious festivities and are also related to specific ceremonies and activities included in the religious worship. They are used to play the *orus* to which the deities, or *orishas*, of the Yoruba pantheon respond.

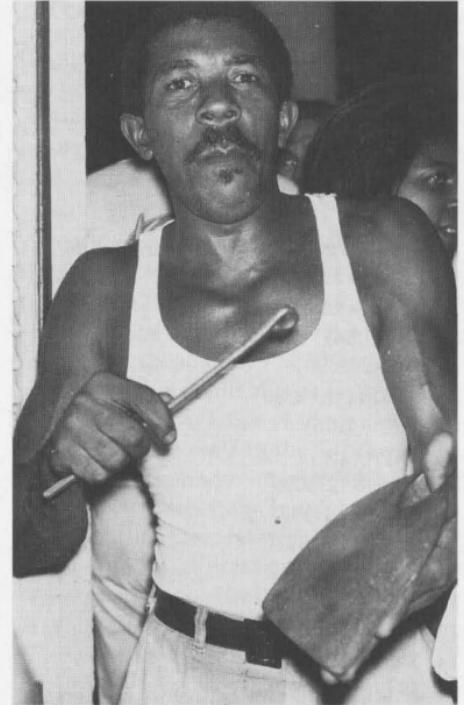
In addition to the musical instruments involved in religious functions, the Yoruba in Cuba also reconstructed some musical instruments devoted to the non-religious music they performed. One of these instruments is known in Cuba as the *Bembé* drum. It is played in the non-religious activities, also held at the temple-homes.

The *bembé* drums are cylindrical, although they may vary greatly in size. They are built from a hollowed tree trunk and have only one skin head, nailed to one of the ends. They average approximately 0.5 m.(19 inches) in height. Some as large as 1 meter (39 inches) high have been found, however. The skins are tightened and the pitch raised by heating the drum head close to

a fire. The rhythms for a *bembé* can be played on any single-headed drum (tubular unimembranophone), even those made with staves. Over the last few years in Cuba, it has become very common to use *tumbadoras* for *bembé* celebrations. These drums do not require any kind of ritual consecration when they are being built or when played.

The instrumental ensembles described so far usually accompany a soloist (*akpwon*) and a chorus. The lyrics of the chants are about the divinities of the Yoruba pantheon, their lives, outstanding points in the narratives about them, and different events from the complex Yoruba mythology, often blended with events taken from popular Catholicism. Aside from their narrative function, the chants may also include prayers and even imprecations addressed to a given *orisha*. Among the non-religious chants sung at a *bembé* there are satirical lyrics and pointed criticism alluding to daily events—usually aimed against some of the people present at the festivity. As a rule, the melody of the chants is shared by a soloist and the chorus that answers. This musical dialogue gives the public a certain degree of participation; when

everyone joins in with the chorus, they all become a part of the event. The musical structure is open—that is, there is no pre-established end. The soloist will generally bring the chanting to an end when he sees that interest is declining.



Playing of the campana by a member of the San Cristobal de Regla Gourd Ensemble

The Selections On This Recording

The sequence of performances on this CD begins with styles typical of the rural regions of Cuba (particularly the Matanzas Province, parts I and II) and then moves to the urban style found in Havana today (parts III and IV).

I. Oru de Igbedú para Yemayá (25:35)

1. Elegguá (1:29)
2. Elegguá (1:04)
3. Inlé (0:54)
4. Oggún (0:56)
5. Babaluayé (2:35)
6. Osain (1:05)
7. Agayú (1:07)
8. Changó (2:50)
9. Obatalá (1:14)
10. Yegguá (0:52)
11. Obba (2:04)
12. Oyá (2:34)
13. Ochún (1:24)
14. Yemayá (3:55)
15. Elegguá (0:52)

Performed by the Conjunto de Tambores Batá de Amado Diaz Alfonso. Recorded in the home of Amado Diaz Alfonso in the City of Matanzas, 20 November 1984. Collected by María Elena Vinueza,

recorded by Raúl Diaz. From the CIDMUC Archives.

This ensemble comes from the city of Matanzas. It was founded in 1942 and had a thriving existence until the death in 1989 of its director and main religious figure, Amado Diaz Alfonso. The *Oru* in the recording comprises all the stylistic elements that characterized *Batá* drum beats in Matanzas Province. The *batá* drums used are sacred ritual drums built personally by Amado Diaz. Each drum beat is performed separately.

The *Oru de Igbedú* that is performed on this disc is dedicated to *Yemayá*, the goddess of the sea. This *Oru* has no singing because its intention is to attract the goddess *Yemayá* so that she will be the one to speak. The movements of *Yemayá* should be slow and wave-like, as the ocean when it is peaceful. The interpretive style is slow and elegant, since it is believed that *Yemayá* will possess someone at the ceremony, and will dance and converse with the other participants through that person. Her presence offers assurance and protection, and her voice is gentle but firm.

As with all the *Orus*, this one begins with the call to *Elegguá*, who is the god

of “los caminos,” or the roads and pathways. Next, *Inlé* is called, followed by *Oggún*, *Babaluayé*, *Osain*, *Agayú*, *Changó*, *Obatalá*, *Yegguá*, *Obba*, *Oyá*, *Ochún*, and finally *Yemayá*. It ends by returning to call *Elegguá*, so that he may close the doors or pathways that were opened during the ceremony.

II. Oru para Changó (10:41)

Performed by “El Niño de Atocha” gourd ensemble. Recorded in the Casa de la Cultura de Limonar in Limonar, Matanzas Province, 6 November 1984. Collected by María Elena Vinueza, recorded by Raúl Diaz. From the CIDMUC Archives.

This ensemble is from the town of Limonar, in Matanzas Province. It was founded in 1922 as a religious ensemble belonging to the temple-home of Benito Aldama, who is its director. Because of the great prestige this ensemble acquired among believers, in 1963 the group began to give artistic performances and to play outside the religious context of the *Santería* temple-homes. The deity whose name the ensemble uses is *Elegguá*, who in one of his syncretic forms is related to the Child of Atocha in the Catholic Church.

The *Oru* interpreted here is dedicated to the god *Changó*, who is a warrior god, master of the sword, and of thunder and lightning. The use of the *güiros* (scrapers) or *abwes* (gourd shakers) instead of the sacred *batá* drums indicates that the primary intent is not to invite *Changó* to enter the celebration through the possession of a participant. Rather, the aim of the *Oru* is to converse with *Changó* via the singing, to make clear that he is venerated by the participants. This selection introduces the singer, who alternates phrases with a small chorus formed spontaneously by some of the participants. The text ends in the Yoruba language, with sporadic interjections of certain words taken from Spanish. The slow tempo of the interpretation is characteristic of the small rural towns in Cuba. Generally, in the cities—above all in Havana—the tempo used in the *Oru* for *Changó* is more rapid.

III.Oru para Todos los Santos (part 1) (12:18)

17. Elegguá (5:02)
18. Oggún/Ochosi/Agayú (7:16)

Performed by the Agrupación Ará-Okó, Bembé Ensemble. Recorded in the Casa

de la Cultura Martí, Matanzas Province, 10 November 1984. Collected by María Elena Vinueza, recorded by Raúl Diaz. From the CIDMUC Archives.

The Ensemble is from the town of Martí, Matanzas Province. The director is Victoria Morales Herrera, principal *santera* and solo singer of the group. Ara Oko was founded in 1980 and is not linked to any one *Santería* temple-home in particular. All of its members, however, participate in one form or another of the *Regla de Ocha*. Aside from its functions linked to *Santería* activities in Matanzas during ceremonies and rituals, the ensemble also performs as a folk group in non-religious activities outside the *Santería* context.

The ensemble includes three *tumbadoras* and a hoe blade. It also has three singers in its choir, four dancers and the lead singer or soloist, who is the director, Victoria Morales Herrera.

The interpretation of this celebration, a *bembé* (a non-religious performance in a sacred-home), illustrates many of the characteristics that distinguish the music of the *Santería* religion. The *tumbadora* drums (similar to conga drums) played here are instruments originally foreign to *Santería*. Only in recent times have these

drums been incorporated into *bembé* celebrations. The principal singer here is a woman, which is unusual in religious music. The texts of the songs, which are in the Yoruba language, generally describe specific scenes of legends connected to Yoruba gods, or allude to certain characteristics of their personalities.

The tempo is faster in this *Oru* than in the previous examples. It conveys a sensation of happiness or rejoicing. This is also projected by the interpretive style of the singer. The fundamental intent of this music is to make the celebration a joyful one, where the participants will dance and enjoy themselves. The music is not necessarily religious, but of course the celebrants do not forget the gods they worship. During this *Oru*, the participants sing to the gods *Eleggúá*, *Oggún*, *Ochos*, and *Agayú*.

IV. Oru para Todos los Santos (part 2)

(16:08)

19. Eleggúá/Oggún/Ochosi/Inlé (4:42)
20. Babaluayé (2:27)
21. Oricha Oco (1:30)
22. Osain (0:49)
23. Los Ibelli (1:27)
24. Dada/Agayú/Changó/Obatalá (5:05)

Performed by the "San Cristóbal de Regla" gourd ensemble. Recorded in the Sala "Fernando Ortiz" at CIDMUC, City of Havana, 11 September 1983. Collected by María Elena Vinueza, recorded by Raúl Diaz. From the CIDMUC Archives.

This ensemble belongs to the town of Regla, in City of Havana Province. Its director is René Robaina Séneca. The ensemble was founded in 1953 at a temple-home in Regla, but it has always participated in the ceremonies and rituals of other *Santería* temple-homes in Havana. In 1962 it began to make non-religious appearances outside the *Santería* context and has participated in important cultural festivities organized in different parts of the country. They have even occasionally played over the radio.

The instrumental ensemble includes three gourds, two *tumbadoras*, and a cowbell. The *Oru* recorded in this collection is characteristic of the style used in Havana to play these instruments, as well as of the style used in the *Santería* musical context in Havana.

In these selections we hear an *Oru* for all the saints. It begins with a song to *Eleggúá*, followed by songs dedicated to *Oggún*, *Ochosí*, *Inlé*, *Babaluayé*, *Oricha*

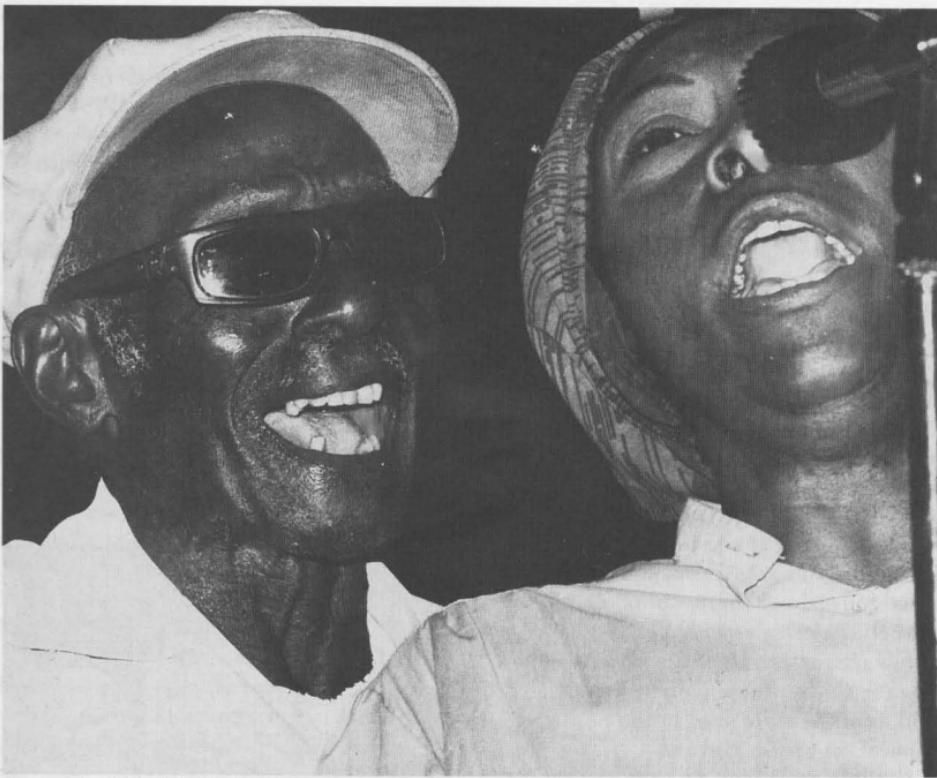
Oco, *Osain*, to the *Ibelli*, *Dada*, *Agayú*, *Changó*, and *Obatalá*.

The faster tempo, the greater complexity in the polyrhythms, and the uniformity of the voices in the chorus are all reliable signs that we are dealing with an urban group. The words of the songs are in the Yoruba language once again. Listeners should note the precision with which the drum parts fit together, especially for the ending of each piece. It is also very interesting to note the virtuosity demonstrated in the playing of the *güiros* (*chequerés* or gourd rattles).

Bibliography, Discography, and Credits appear at the end of the Spanish Language Notes.



Güiros (Gourds) or *abwes* belonging to the El Niño de Atocha Gourd Ensemble



Singers of the El Niño de Atocha Gourd Ensemble.

Santería

Olavo Alén Rodriguez

La Historia de los Yoruba en Cuba

El complejo ritual festivo de la *Regla de Ocha* o Santería constituye sin duda alguna la religión afrocubana más difundida entre la población de Cuba. Esta religión tiene sus antecedentes directos en el culto a los *orichas* que profesaban los grupos étnicos pertenecientes a los yoruba. El pueblo yoruba, producto de una vertiginoso desarrollo cultural alcanzado por muchas de las aldeas y ciudades-estados que lo componían, habían fundado ya en el siglo XI las ciudades de Oyó y Ife. Oyó era la capital política de los estados y la misma era gobernada por el *Alafín*. El centro religioso radicaba en Ifé. Oyó era la capital política de los estados y la misma era gobernada por el "Alafín". El centro religioso radicaba en Ifé y su jefe era el ONI, quien coronaba a los *alafines*.

La importancia de Oyó dentro de la trata esclavista de los siglos XVIII y XIX fue muy grande, pues esta ciudad ejercía el control sobre los puertos yorubas de Lagos y Badagri. Los prisioneros

obtenidos como botín de guerra en los conflictos internos entre estados del reino, así como los individuos hechos prisioneros entre otros pueblos vecinos eran llevados a Lagos y Badagri para ser vendidos como esclavos a los traficantes europeos.

También cantidades importantes de esclavos pertenecientes a las etnias de los yorubas salían de los puertos de Juda y de Wdydad pues allí eran vendidos por sus enemigos más feroces, los *dahomeyanos*. La participación que tuvo el reino de dahomey en el tráfico negrero se mantuvo en ascenso desde la primera mitad del siglo XVIII, hasta bien adentrado el siglo XIX. Este hecho jugó un papel decisivo en la sucesión estable de oleadas migratorias de yorubas hacia las Américas en calidad de esclavos, incluso después que cesó el comercio de los puertos de Lagos y Badagri.

Los ingleses suspendieron el comercio de esclavos en 1809, y en 1820 la trata fue declarada ilegal por el resto de los países que habían participado de ella. Sin embargo, a pesar de la vigilancia que mantuvieron los ingleses por más de 50 años para evitar el tráfico de esclavos extraídos de África, este comercio se intensificó sobre todo para suplir de mano de obra a las plantaciones del sur de los Estados Unidos,

Cuba y de Brasil. Es significativo que para Cuba la etapa de mayor introducción de esclavos africanos se correspondió con la primera mitad del siglo XIX; todo esto coincidía con el hecho histórico de que el estado de Oyó fue invadido alrededor de 1820 por los Peul y ello provocó un fuerte debilitamiento del reino yoruba, el cual ya de por sí atravesaba una profunda crisis producto de las constantes guerras que sostenían sus propias aldeas entre sí.

En general los esclavos de origen yoruba fueron identificados en Cuba como *lucumís*, término este que debe estar vinculado al nombre de una antigua jefatura de la cual procedían esos esclavos: *Ulkami*. Otra denominación a los yorubas fue: *Eyó*, que posiblemente se vincula al nombre de la ciudad de *Oyó*. También se conocen los calificativos de *Eggabado e Ilesha*, que eran pueblos vecinos a los yorubas y que estuvieron en diferentes épocas dominados por ellos.

Instituciones apoyando la práctica de santería en Cuba

El destino más común de los esclavos que llegaban al Nuevo Mundo era el de la plantación. Se insertaban así en un ámbito rural, en un sistema esclavista y se les transformaban las formas de alimentación, de vestuario, vivienda y por supuesto de condiciones de trabajo. A pesar de que el esclavista por lo general propiciaba que las dotaciones de esclavos estuvieran constituidas por integrantes de muy diversos grupos étnicos africanos, esto no evitó el acercamiento entre los miembros de una misma étnia. La diversidad étnica de la dotación seguía el fin fundamental de mantener a los esclavos desunidos a partir de sus diferencias culturales, lenguas e incluso aprovechándose de rivalidades históricas entre sus pueblos. En estas difíciles condiciones los esclavos comenzaron a reconstruir sus ancestrales costumbres y tradiciones, muchos aspectos de su cultura, de su religión y de sus expresiones artísticas, entre las cuales la música y la danza juegan un papel trascendental.

Se convirtió así el barracón de esclavos en el lugar donde se reproducían

estos aspectos de la cultura, las tradiciones y las costumbres de África. Era también el barracón el lugar donde producto de la diversidad étnica se enriquecían mutuamente las manifestaciones artísticas reconstruidas por los esclavos de los muy diversos grupos étnicos africanos que los componían.

Al declararse en Cuba la abolición de la esclavitud en 1886, una buena parte de los esclavos emigró hacia las zonas urbanas tras la búsqueda de nuevas fuentes de trabajo. Otros permanecieron en los antiguos barracones convertidos ahí en *bateyes* donde continuaron conservando y desarrollando las tradiciones y manifestaciones que habían remodelado a partir de los modelos originarios africanos. La transmisión se efectuaba de generación en generación hasta que desaparecieron los últimos esclavos africanos en Cuba. Quedaron sin embargo las formas de su cultura espiritual arraigadas a las costumbres, tradiciones y comportamientos estéticos característicos del pueblo cubano.

Otro aspecto importante que contribuyó a que el esclavo africano pudiera reconstruir su cultura en Cuba lo constituye el hecho de que los gobernantes

españoles en la isla permitieron que esclavos y negros libertos procedentes de una misma nación africana se reunieran y agruparan en sociedades de tipo mutualista. Esas cofradías funcionaban anexas a la iglesia y su fin fundamental era darles la posibilidad de unión a los miembros de un mismo grupo étnico. En estas cofradías se realizaban fiestas procesionales, rogaciones colectivas y muchas otras tipologías de actividades, donde la música y la danza jugaban un papel preponderante. Las cofradías recibieron el nombre de *cabildos*. Estos tenían un rey y una reina y por debajo de ellos toda una serie de jerarquías que le daban una importancia social determinada a cada individuo dentro del grupo. Por lo general tenían banderas y estandartes y enmascarando a los verdaderos dioses africanos que veneraban mostraban imágenes de los santos católicos. Es en este contexto y con esta intención que se comienza a utilizar el término “santería”—haciendo alusión al santoral católico para identificar en su reconstrucción la religión de los orichas que los yorubas habían traído en África—. Este nombre quedó como el más popular, aunque el verdadero nombre entre sus creyentes es el de *Regla de Ocha*.

Casas-templo, instrumentos musicales, y rituales de Santería

El contexto de los cabildos yorubas constituyó uno de los marcos ideales para desarrollar la santería en Cuba, aunque no fue el único. Muchos yorubas y sus africanos independientemente de los cabildos se agruparon alrededor de una "Casa de Santo" que encabezaba una madrina o un padrino. En estas casas se reconstruyeron muchas de las fórmulas religiosas africanas, así como se reestablecieron muchas de las reglas sociales y manifestaciones artísticas a las que ellos acostumbraba en África.

Las casas templo recibieron el nombre de *Ilé-ocha*. Comúnmente ellos poseen un cuarto donde se colocan los objetos y las prendas mágicas destinadas a venerar a los *orichas*. Muchos de estos objetos se supone que guardan los poderes que antes fueron atribuidos a los dioses que ellos veneran. En esos cuartos y en general en todas las casas templo se ejecutan, en determinadas fechas, toques de tambores con los cuales se invoca a los santos u *orichas*. Los toques se rigen por un orden ritual pre-establecido y tienen el nombre de *Oru* u *Oru de Igbedú* ya que

el *Igbedú* es el nombre que recibe el cuarto donde se encuentran los objetos simbólicos de los orichas.

La jerarquía más alta dentro de estas casas templo recibió el nombre de *babalawo* y la misma, al igual que en África, quedó reservada solamente para hombres. Los músicos que tocan los tambores sagrados o *batás* recibieron el nombre de *Olu-batá* y los cantantes eran identificados con el nombre de *Akpwon*. Las santeras simples se identificaron con el nombre de *Iyalochas* y los santeros *Babaloches*.

Entre las fiestas más importantes que se realizaban en estas casas templo, están las de iniciación. Es frecuente también dar una fiesta en conmemoración de algún miembro ya fallecido. Las fiestas más importantes sin embargo son las que están vinculadas al santo u oricha patrón de la casa. Estas últimas son las únicas que se celebran en días determinados del calendario. Otra actividad importante de la casa son las consultas de los *iyalochas* y *babaloches* con las jerarquías superiores.

Entre los instrumentos musicales que se emplean para amenizar las fiestas, los *batás* son los más importantes. En Cuba se tocan en un número fijo de 3 instrumentos de diferentes tamaños. El tambor

más grande y de registro más grave recibe el nombre de *Iyá*. Le sigue en tamaño el *ítóteles*, el más pequeño es el *okónkolo*. Los tambores son de dos parches y mantienen en Cuba la misma forma clepsídrica o de reloj de arena al igual que en África. Quizás en Cuba se acentuó la diferenciación entre los tamaños de los diferentes parches. La ejecución del *batá* se realiza estando el instrumentista sentado y el instrumento queda colocado de forma horizontal sobre sus piernas. Esto permite que pueda percutirlo con ambas manos. El sistema tradicional de tensión del parche se logra mediante un complicado sistema de tirantes de cuero. Es frecuente que se le ensarta al *iyáká* ciertos cascabeles y cinquillos de bronce que complican las vibraciones al ser percutido el instrumento, enriqueciendo así su timbre. Estos sonajeros recibieron el nombre de *chaworo* y con ellos el sonido del instrumento se impregna de un misticismo y elegancia muy particular. Se supone que los tambores *batá* son sagrados entre otras cosas porque ellos poseen un secreto que los creyentes denominan *añá*. Para ellos el *añá* es un *oricha* que viene siempre en el tambor desde el inicio de su proceso de construcción sea

tratado como un objeto sagrado y esté sujeto a determinados requisitos rituales. Es costumbre que al *iyá* se le ponga formando un círculo en el centro de su parche mayor una sustancia resinosa de color rojo oscuro que se prepara en el marco de un rito específico. Parece ser que en África esto tuvo algún significado vinculado a algún símbolo sexual. Sin embargo, en ello se logra hacer todavía más grave los sonidos que se emiten en este parche. Llama la atención que *iyá* quiere decir "madre" en lengua yoruba y su sonido grave y profundo debe estar vinculado con la gran madre tierra.

Los güiros *abwes* o chequerés constituyen otro formato instrumental introducido en Cuba por los esclavos de antecedente yoruba. Estos instrumentos consisten en tres güiros grandes disecados y ahuecados y recubiertos de una malla que ha sido tejida con semillas —han sido también utilizados cuentas gruesas de vidrio—. La malla queda holgada de forma tal que mediante un movimiento de sacudimiento del güiro las semillas golpean la pared externa. Los *abwes* eran instrumentos utilizados ya por los yorubas en África y éstos

fueron reproducidos en Cuba quizás con algunas variantes leves en su construcción. El conjunto está formado, al igual que los *batá*, por tres instrumentos de diferentes tamaños. El *abwe* de mayor tamaño realiza durante sus ejecución improvisaciones rítmicas y segmentadas, figurativas y virtuosas tal y como ocurre en el parche más grave del *iyá* en los *batá*. Los otros dos *abwes* realizan ritmos regulares y constantes. Llama la atención que estos tres instrumentos reciben los mismos nombres que los *batá*: *iyá, itóteles* y *ikónkolo* y estos se vinculan respectivamente a sus funciones y tamaños.

El conjunto de *abwes* se une siempre a la hora de tocar el sonido de un hierro percutiente. Este cuarto instrumento funge como guía a las complicadas polirítmicas que logran los *abwes*. La forma original africana de este instrumento se ha perdido y en Cuba es asumido por la hoja de una guataca o azadón que se percute con un pedazo de hierro. Los *abwes* se utilizan, al igual que los *batás*, para la música que acompaña determinadas festividades religiosas y están también vinculados a determinadas ceremonias y actividades del culto religioso. En ellos también se tocan los *orus* y a los mismos

responden las deidades u *orichas* del panteón yoruba.

Además de los instrumentos de música vinculados a los ritos y funciones religiosas, los yorubas reconstruyen en Cuba también instrumentos musicales de la música profana que ellos cultivaron. Estos instrumentos se conocían en Cuba con el nombre de "tambores de *bembé*" y los mismos son utilizados en actividades laicas que se realizan sin embargo también en las casas templo.

Los tambores tienen por lo general una forma cilíndrica aunque su tamaño puede variar mucho. Los mismos se construyen del tronco de un árbol ahuecado y llevan un solo parche clavado en uno de sus extremos. Su altura promedio es más o menos de 1/2 metro, aunque se han encontrado tambores de más de 1 metro de alto. La tensión del parche se logra mediante el calor que reciben al acercarlas al fuego. Para el *bembé* puede utilizarse también cualquier otro tambor unimembráfono y tubular, incluso aquellos construidos por la unión de dueñas. En los últimos años lo más común en Cuba es que se utilicen las tumbadoras en las fiestas de *bembé*. Estos tambores no exigen de fundamento ritual alguno ni

durante su construcción ni tampoco a la hora de ejecutarlos. Los conjuntos instrumentales referidos anteriormente acompañan a un cantante solista, *akpwon* y un coro. El texto de los cantos alude a divinidades del panteón yoruba, a momentos de sus vidas, a hechos notables recogidos en las narraciones y a diferentes eventos de la complicada mitología yoruba sobre todo al mezclarse ésta con muchos sucesos y eventos tomados al catolicismo popular. Los cantos además de estas narraciones suelen además llevar alabanzas, rogaciones e incluso imprecaciones dirigidas a algún santo u *gricha* en particular. En el caso de los cantos profanos de los *bembés* son frecuentes los cantos se sátira y de puya que aluden a situaciones cotidianas y se dirigen frecuentemente a personas asistentes a estas fiestas.

Por lo general la melodía de estos cantos evidencian desde sus inicios la alternancia entre el solista y el coro que le responde. Este diálogo le da cierta participación al público que se integra al coro y ayuda a la participación de todos los asistentes en la ejecución misma de la fiesta. La estructura musical es abierta, es decir, no tiene un final pre-estable-

cido, sino que termina sobre todo cuando el solista percibe que va decayendo el interés por el canto.

Las agrupaciones folklóricas recogidas en este disco son representativas de las diferentes formas y estilos de música generados en las casas de santería. Las mismas radican en las provincias Ciudad de La Habana y Matanzas, que son los lugares donde la santería ha tenido un mayor arraigo popular. Las muestras seleccionadas son *orus* completos grabados *in situ* y durante reconstrucciones de sus contextos originarios por especialistas del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.



Members of the San Cristobal de Regla Gourd Ensemble

Observaciones sobre las selecciones

El ordenamiento dado a los *orus* coloca primero a los que se corresponden con tradiciones locales mas antiguas, dejando para el final los *orus* urbanos que se hacen quizás más fáciles de escuchar al oyente externo.

I. Oru de Igbedú para Yemayá (25:35)

Agrupación Batá OMO IRAGO (Hijos de Estrella)

Esta agrupación pertenece a la ciudad de Matanzas. Fue fundada en 1942 y permaneció con una vida muy activa hasta que en el año 1989 falleció Amado Diaz Alfonso, que era su director y la figura religiosa principal. El *oru* de la grabación recoge todos los elementos de estilo que caracterizan a los toques de batá con que se ejecuta el toque son tambores sagrados de fundamento que fueron construidos por el propio Amado Diaz.

El *Oru de Igbedú* que ellos interpretan en este disco esta dedicado a Yemayá, la diosa del mar. El estilo interpretativo es lento y elegante, ya que se supone que Yemayá encarna la persona de algún asistente al *oru* y que baile y conversé con los participantes en la fiesta a través de ella.

Los movimientos de *Yemayá* deben ser pausados y ondulantes como el mar cuando esta apacible. Su presencia da seguridad y protección y su voz es pausada pero firme. Este *oru* carece de la participación de cantantes pues su intención es atraer a la diosa *Yemayá* para que ella sea la que hable. La polirritmia se logra en un tiempo lento en correspondencia con los movimientos que debe hacer *Yemayá* durante su baile. Como todos los *orus*, este comienza con el llamado a *Elegguá*, que es el dios de los caminos. Despues se llama a *Ochosi, a Oggun, Inle, Babaluaye, Changó, Obatalá, Yegguá, Obba, Oyá, Ochún*, y por ultimo se llama a *Yemayá*. Se termina volviendo a llamar a *Elegguá* para que cierre el camino abierto.

II. Oru para Changó (10:41)

Agrupación de Güiros El Niño de Atocha

Esta agrupación es del pueblo de Limonar, ubicado en la provincia de Matanzas. La misma se fundó en 1922 como agrupación de carácter religioso perteneciente a la casa templo de Benito Aldama. Su director es el propio Aldama. Debido a la fama alcanzada por esta agrupación entre los creyentes, comienza a partir de 1963 a ofrecer presentaciones de carácter artísti-

co y a actuar también fuera del contexto religioso de las casas de santería. La devoción religiosa que le da nombre al agrupación es *elegguá*, quien en una de las formas sincréticas se relaciona con el Niño de Atocha en la iglesia católica.

El *oru* interpretado aquí esta dedicado al dios Chango, que es un dios guerrero, dueño de la espada, del trueno y de los rayos. El empleo de los güiros o *abwes* en vez de los tambores sagrados *batás* indica que en primera instancia no esta la intención de llamar a Chango para que entre a la fiesta a través de algún participante. La finalidad del *oru* es conversar con Chango a través del canto para hacerle saber qué es venerado por los participantes a la fiesta. Este hecho introduce al cantante, el cual alterna con un pequeño coro formado espontaneamente por algunos asistentes. El texto se lleva acabo en lengua yoruba, aunque esporádicamente introduce algunas palabras del español. El tempo lento de la interpretación es característico de los pueblos pequeños de campo. Por lo general en las ciudades- sobre todo en La Habana- el tempo utilizado en los *orus* dedicados a Chango es mas rápido.

III. Oru para Todos los Santos (part 1) (12:18) *Agrupación de bembé ara oko*

Esta agrupación es del pueblo de Martí en la provincia de Matanzas. Su directora es Victoria Morales Herrera, quien además de ser la santera principal es cantante del grupo. La agrupación fue fundada en 1980 y no está vinculada a alguna casa templo de la santería en específico. Todos sus integrantes sin embargo son participantes de una u otra forma de la *Regla De Ocha*.

Esta agrupación además de funcionar vinculada a diversas actividades de santería de Matanzas, durante sus ceremonias y rituales, también se dedica a presentaciones como agrupación folklórica en actividades profanas fuera del contexto de la santería. El conjunto instrumental está formado por tres tumbadoras y ocho guatacas. Además, tiene un coro integrado por tres cantantes y cuatro bailadores además de la voz principal o solista que es la de su directora, Victoria Morales Herrera.

La interpretación recogida aquí de una fiesta profana de *bembé* nos muestra muchas de las características que las diferencian de la música perteneciente al culto de la santería en si. Las tumbadoras son instrumentos ajenos a la santería y

solo en épocas muy recientes las mismas han sido incorporadas a sus fiestas de *bembé*. El cantante principal aquí es una mujer, cosa que no ocurre en la música de carácter religioso. El texto se desarrolla en lengua yoruba, aunque el cantante no se dirige a algún dios en específico. Por lo general los textos describen distintos pasajes de las leyendas vinculadas a los dioses yorubas o aluden a características específicas de sus personalidades.

El tempo utilizado en las polirritmias es rápido dando la sensación de alegría o regocijo. Esto es también resaltado por el estilo interpretativo del cantante. El fin fundamental de esta música es el de amenizar una fiesta, sin nexos necesariamente religiosos, donde los participantes van a bailar y divertirse, pero por supuesto, sin olvidar a los dioses que ellos veneran. Durante este *oru* se le canta a los dioses Eleggua, Oggún, Ochosi, y Agayú.

IV. Oru para Todos los Santos (part 2)

(16:08) *Conjunto de Güiros San Cristóbal de Regla*

Esta agrupación pertenece al pueblo de Regla en la Ciudad de la Habana. Su

director es René Robaina Séneca. La agrupación fue fundada en 1953 en una casa templo del pueblo de Regla. Desde el inicio participa también en ceremonias y rituales de otras casas de santería en Ciudad de la Habana. Desde 1962 comienzan hacer presentaciones profanas fuera del contexto de la santería, participando incluso en importantes festines y jornadas culturales organizadas en diferentes lugares de Cuba. Han participado incluso en programas radiales.

Su conjunto instrumental incluye además de los tres güiros a dos tumbadoras, y un cencerro o campana. El *oru* recogido en este disco caracteriza el estilo habanero en la ejecución de estos instrumentos y en el contexto musical de la santería.

Para terminar este disco se recoge un *Oru* para todos los santos que comienza con un canto a Eleggua. Le siguen cantos dedicados a Oggún, Ochosi, Inlé, Babaluaye, Oricha Oco, Osain, a los Ibelli, Dada, Agayú, Chango y Obatalá.

El tempo mas rápido, así como una mayor complejidad en las polirritmias y una lograda uniformidad en las voces del coro, son fieles indicadores de que se trata de un grupo urbano. El texto se desarrolla

en lengua yoruba. Llama la atención la precisión con que se acoplan los tambores, sobre todo en los finales de cada interpretación. Cobra también gran interés el virtuosismo demostrado en la interpretación de los güiros.

Olavo Alén Rodríguez



Benito Aldama, lead singer and director of the El Niño de Atocha Gourd Ensemble

About the Writer:

Dr. Olavo Alén Rodríguez is the Director of the Center for Research and Development of Cuban Music (CIDMUC). He received his Ph.D. from Humboldt University, in Berlin, and is the author of many influential books and articles on Cuban music.

Bibliography:

Amira, John and Steven Cornelius. *The Music of Santería*. Crown Point, Indiana: White Cliffs Media, 1992.

Cornelius, Steven "Drumming for the Orishas: The Reconstruction of Tradition in New York City" in Peter Manuel (ed.) *Essays on Cuban Music*. New York: University Press of America, 1992.

Kirby, Diana Gonzales and Sara María Sanchez. "Cuban Santería: A Guide to Bibliographic Sources" in *Bulletin of Bibliography* vol. 47 no. 2 (June 1990) pp. 113-129.

Ortiz, Fernando. *Africanía de la Música Folclórica de Cuba*. Havana, Cuba.

Discography:

Antología de la Música Afro cubana.
EGREM (Havana). Especially Batá (Volume II, LD3995) and Iyesá (Volume III, LD3747)

Jesús Pérez: In Memoriam / Homenaje.
Conjunto de percusión de Danza Nacional de Cuba. EGREM LD 4246

Giraldo Rodríguez: Afro Tambores Batá.
Orfeón 12-38008.

Sacred Rhythms—Grupo Ilú Añá.
Planned for late 1995. Fundamento Productions.

Selected Discography on Smithsonian/Folkways Recordings:

Rhythms of Rapture: Sacred Musics of Haitian Vodou. SF 40464. Released August 1995.

Cuban Music on the Folkways label is available on cassette with the original LP liner notes:

Cult Music of Cuba (FW 04410)

Music of Cuba (FW 04060)

All proceeds from this recording shall be deposited in a fund at the Smithsonian Institution for the study of Cuban culture.

Credits:

Recorded, compiled, and first published by the Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC)

Collected by María Elena Vinueza (CIDMUC)

Recorded by Raúl Diaz (CIDMUC)

All recordings come from the CIDMUC Archives in Havana, Cuba

Annotated by Olavo Alén Rodríguez

Production supervised by Anthony Seeger and Matt Walters

Production assistance by Amy Horowitz with Andrew Schloss and Michael Spiro of Fundamento Productions

Further assistance by Hector Corporán, Yusef Jones, Elizabeth López, Mary Monseur, and AnneElise Thomas.

Main cover photograph, Three members of the Benito Aldama Chequeré Group, El Niño de Atocha, in Limonar, Matanzas Province. Courtesy of CIDMUC.

Other photographs courtesy of CIDMUC
Design by Visual Dialogue

Mastered from the analog tapes by Ocean View Digital, W. Los Angeles, CA

About Smithsonian/Folkways

Folkways Records was founded by Moses Asch and Marian Distler in 1948 to document music, spoken word, instruction, and sounds from around the world. In the ensuing decades, New York City-based Folkways became one of the largest independent record labels in the world, reaching a total of nearly 2,200 albums that were always kept in print.

The Smithsonian Institution acquired Folkways from the Asch estate in 1987 to ensure that the sounds and genius of the artists would be preserved for future generations. All Folkways recordings are now available on high-quality audio cassettes, each packed in a special box along with the original LP liner notes.

Smithsonian/Folkways Recordings was formed to continue the Folkways tradition of releasing significant recordings with high-quality documentation. It produces new titles, reissues of historic recordings from Folkways and other record labels, and in collaboration with other companies also produces instructional videotapes, recordings to accompany published books, and a variety of other educational projects.

The Smithsonian/Folkways, Folkways, Cook, and Paredon record labels are administered by the Smithsonian Institution's Center for Folklife Programs and Cultural Studies. They are one of the means through which the Center supports the work of traditional artists and expresses its commitment to cultural diversity, education, and increased understanding.

You can find Smithsonian/Folkways Recordings at your local record store. Smithsonian/Folkways, Folkways, Cook, and Paredon recordings are all available through:

Smithsonian/Folkways Mail Order
414 Hungerford Drive, Suite 444
Rockville, MD 20850
phone (301) 443-2319
fax (301) 443-1819
(Discover, MasterCard, and Visa accepted)

For a free catalogue, write:
The Whole Folkways Catalogue
Smithsonian/Folkways Recordings
955 L'Enfant Plaza, Suite 2600
Smithsonian Institution
Washington, DC 20560
phone (202) 287-3262
fax (202) 287-3699



Smithsonian Folkways

Smithsonian/Folkways Recordings

Center for Folklife Programs and Cultural Studies

955 L'Enfant Plaza, Suite 2600

Smithsonian Institution

Washington DC 20560

© © 1995 Smithsonian/Folkways Records

