



UR

Tambores para invocar a los dioses

LA VIDA Y TIEMPOS DE FELIPE GARCÍA VILLAMIL
SANTERO, PALERO Y ABAKUÁ

Tambores para invocar a los dioses

LA VIDA Y TIEMPOS DE FELIPE GARCÍA VILLAMIL
SANTERO, PALERO Y ABAKUÁ

María Teresa Vélez

TRADUCCIÓN

Patricia Londoño Vega



Colección Memoria Viva

© 2013 Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas

© 2000 Temple University, Philadelphia Estados Unidos

© 2013 María Teresa Vélez

© 2013 Patricia Londoño Vega, por la traducción

ISBN: 978-958-738-307-2

Edición en inglés: María Teresa Vélez, *Drumming for the gods: The life and times of Felipe García Villamil, santero, palero and abakuá*, Philadelphia, Temple University Press, 2000

Primera edición en español: Bogotá D.C., febrero de 2013

Coordinación editorial: Editorial Universidad del Rosario

Traducción: Patricia Londoño Vega

Diseño y diagramación: Cristina Londoño Carder

Imagen de cubierta: Felipe tocando un tambor iyésá. Fotografía por Adriana Groisman.

Impresión: Multi-impresos S.A.S

Editorial Universidad del Rosario

Carrera 7 No. 12B-41, of. 501 Tel: 2970200 Ext. 7724

<http://editorial.urosario.edu.co>

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la Editorial Universidad del Rosario.

Vélez, María Teresa

Tambores para invocar a los dioses: La vida y tiempos de Felipe García Villamil
Santero, Palero y Abakuá / María Teresa Vélez ; traducción de Patricia Londoño Vega.
—Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2013.
274 p. (Colección Memoria Viva)

ISBN: 978-958-738-307-2

Tamboreros / Instrumentalistas (Música) – Cuba – Biografías / Santería - Palo y Abakuá / Negros – Religiosidad popular / García Villamil, Felipe, 1931- - Crítica e interpretación / I. Londoño Vega, Patricia / II. Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario / III. Título. / IV.Serie. / V. Título original: Drumming for the gods: The life and times of Felipe García Villamil, santero, palero and abakuá

786.9092 SCDD 20

Catalogación en la fuente – Universidad del Rosario. Biblioteca

Hecho el depósito legal que marca el decreto 460 de 1995

Impreso y hecho en Colombia

Printed and made in Colombia

Agradecimientos

Por lo regular, en esta sección de un libro se agradece a las instituciones que hicieron posible la investigación y el proceso de escritura. En mi caso, más que a una institución tengo que agradecerle a una red de amigos maravillosos, quienes en el transcurso de varios años me han ayudado en formas que implicaría contar otra historia de vida, la mía. Así que, con profunda gratitud, comienzo por mencionarlos.

El lugar de honor en esta lista corresponde a Felipe García Villamil y su esposa, Valeria, y a mis amigos (en orden alfabético según el nombre): Adriana Groisman, Ana “Caona” Ellis, Ángela María Pérez, Beatriz Smith, Carmen Díaz, David Burrows, Karen Jefferson, Krishna K. Candeth, Temple University Press, Doris Braendel. A todos ellos, mi sentida gratitud. Gracias también a Joanna Mullins por su cuidadosa labor editorial.

Finalmente, mi reconocimiento,* a la familia de Felipe en Cuba: A la familia Villamil, gracias de todo corazón. Quiero agradecer en forma especial a Clarita que me guió a través de las calles de Matanzas y me presentó a todos los miembros de la familia; a Osvaldo por brindarme generosamente su tiempo y sus conocimientos, y a Beba y Bertina por compartir sus memorias conmigo.

* NOTA DE LA TRADUCTORA: En la edición original en inglés esta frase y la siguiente figuran en español.

Contenido

NOTA DE LA AUTORA A LA EDICIÓN EN ESPAÑOL	xiii
NOTA SOBRE LA ORTOGRAFÍA	xv
PRÓLOGO	xvii
PARTE I: APRENDIENDO EL OFICIO	1
ANTECEDENTES	5
ENTRADA AL MUNDO DE LAS RELIGIONES AFROCUBANAS	14
Panorama general	15
Entrando a la casa de Felipe	27
Santería: la puerta lucumí	27
Palo Monte: la puerta congo	36
La sociedad abakuá: un pasadizo secreto desde Calabar	41
EXPERIENCIAS MUSICALES TEMPRANAS	43
APRENDIENDO A TOCAR <i>BATÁ</i>	47
HISTORIA DE LOS TAMBORES	60
OTROS LINAJES <i>BATÁ</i> EN MATANZAS	71
OTROS TAMBORES TRADICIONALES EN MATANZAS	74
PARTE II: LA VIDA COMO MÚSICO DURANTE LA REVOLUCIÓN	83
SOBREVIVIR CON SUS INGRESOS	85
VOLVERSE UN “TRABAJADOR CULTURAL”	88
INTERPRETAR MÚSICA RELIGIOSA AFROCUBANA EN CONTEXTOS PÚBLICOS SEculares	94

Grupos aficionados	96
Organizar un conjunto folclórico profesional	98
Negociar los límites de lo secreto	100
Tocar otros géneros, seculares y sagrados, de percusión afrocubana	107
INTERPRETAR MÚSICA RELIGIOSA AFROCUBANA EN CONTEXTOS RITUALES PRIVADOS	110
BUSCAR ALTERNATIVAS: CONVERTIRSE EN ARTESANO DE OBJETOS RELIGIOSOS	119
ELABORACIÓN ARTESANAL DE UN TAMBOR <i>BEMBÉ</i> : “PRODUCIR” CULTURA MATERIAL PARA OBEDECER A LOS ORICHAS	123
PARTE III: LA VIDA COMO MÚSICO DE LA DIÁSPORA	133
SALIR DE CUBA	135
CONSTRUYENDO EL PRESENTE: EJERCER SU OFICIO EN EL NUEVO HOGAR	141
LAS HERRAMIENTAS DEL OFICIO	148
Los instrumentos como inmigrantes: <i>Añá</i> cruza el océano	148
Vivir la “memoria cultural”: fabricar instrumentos	150
Tambores <i>batá</i>	151
Tambores <i>bembé</i>	159
Tambores <i>iyesá</i>	161
Los tambores como prolongación del ser, como fuente de vida, como la vida misma	163
EL ARTESANO SE TRANSFORMA EN ARTISTA	165
EL “ALLÁ” DE FELIPE ENFRENTA SU “ACÁ”	169
El concepto de tradición de Felipe	173
Sincretismo	174
Los marielitos	178
“Los orichas se comportan distinto acá”	186
Confrontar lo escrito	189
LA LUCHA DE LA MEMORIA CONTRA EL OLVIDO	192
Enseñar como forma de recordar	192
Enseñarle a las mujeres a tocar <i>batá</i>	194

Cantar como forma de recordar	197
EPÍLOGO	203
FOTOGRAFÍAS	211
BIBLIOGRAFÍA	225
GLOSARIO	237
ÍNDICE	243

Nota de la autora a la edición en español

Quiero expresar mi sentido agradecimiento a Temple University Press por la autorización de publicar la versión en español de *Drumming for the Gods: Life and Times of Felipe García Villamil*, y a las gestiones para este fin adelantadas desde Madrid por la RDC AGENCIA LITERARIA S. L. Extiendo mi gratitud a las fotógrafas Adriana Groisman y Lydell Brookhouse por permitirme usar las imágenes incluidas en la presente edición.

Doy las gracias también a las directivas de la Universidad del Rosario, en Bogotá, en particular al director de su editorial, Juan Felipe Córdoba Restrepo, por haber acogido la iniciativa de publicar este libro. Un reconocimiento especial a la traductora, mi amiga de toda una vida, Patricia Londoño Vega.

En el año 2000, el mismo de la publicación de la edición original en inglés, Felipe García Villamil recibió el premio *National Heritage Fellowship* que otorga la institución cultural de Estados Unidos *National Endowment for the Arts* (NEA). Este premio reconoce el aporte de los artistas folclóricos y tradicionales al mosaico cultural de dicha nación. Felipe vive actualmente en California con su familia y sigue activo como tamborero y artesano de objetos religiosos.

MARÍA TERESA VÉLEZ

Nueva York, julio de 2012

Nota sobre la ortografía

Al transcribir las palabras en lucumí, abakuá y congo, he optado por seguir la ortografía del español, con unos pocos cambios adoptados en aras de la claridad. Elegí esta opción porque Felipe, con quien trabajé estrechamente, es un cubano cuyo lado lucumí de la familia, como la mayoría de los hablantes del lucumí en Cuba, no están familiarizados con el yoruba escrito y se hicieron alfabetas siguiendo las reglas del español escrito. Al hacer esto, sigo las huellas de Lydia Cabrera, quien, sin dejar de estar al tanto de las relaciones entre yoruba y lucumí, se dedicó a compilar el lenguaje tal como se habla en Cuba. Al citar el trabajo de otros estudiosos, uso la ortografía de los vocablos en lucumí que ellos escogieron. Sin embargo, aun en los escritos de un mismo académico la ortografía de estos vocablos no siempre es uniforme: varían los acentos y a veces las letras. Opté por escoger una ortografía para cada término y la uso de manera coherente durante todo el texto, estando lejos de creer que mi elección es la única “ortografía correcta” para estos vocablos.

La pronunciación del sonido /sh/varía en el lucumí, en el que muchos hablantes lo pronuncian como en el español *ch*, mientras otros usan el sonido inglés más suave. Ortiz y Cabrera fluctúan en el uso de *ch* o *sh*; así que, en sus escritos, uno encuentra las dos ortografías (por ejemplo, Ochún y Oshún). Para simplificar las cosas, he escogido usar solo *ch*.

La consonante *c* en español tiene un sonido diferente dependiendo de la vocal que le sigue. Al igual que en inglés, el sonido de *c* seguido de una *e* o una *i* es diferente de cuando es seguido por una *a*, *o* ó una *u*. Para simplificar la ortografía, he escogido la letra *k* para transcribir un sonido de *c* como el que se encuentra en la palabra *carro*. Una excepción es el vocablo lucumí, que escribo de manera uniforme con *c*, tal como se usa en la mayor parte de la literatura escrita en español sobre el tema.

Prólogo

Conocí a Felipe García Villamil, un maestro afrocubano del tambor y un hábil artesano, en 1992, varios años después de que yo empezara a investigar sobre las tradiciones religiosas afrocubanas, en especial la santería. Durante mi investigación, con frecuencia le había oído mencionar el nombre de Felipe a otros tamboreros y a estudiantes del curso de danza afrocubana al que yo asistía en Boys Harbor en Nueva York. Por esa época, yo lidiaba con las limitaciones y problemas planteados por el estudio de un *corpus* de música ligado a una tradición religiosa, la santería, donde la idea del secreto es un imperativo al que aún se ciñen muchos practicantes, y donde el conocimiento musical se transmite por medio de largos períodos de aprendizaje y por una serie de redes a las que no se accede fácilmente, en especial las mujeres. Pensé que la mejor forma de avanzar en mi investigación sería encontrando un maestro conocedor que estuviera dispuesto a trabajar conmigo. En enero de 1992 fui por primera vez a la casa de Felipe en el Bronx a recibir clases de chekeré. Este fue el comienzo de mis viajes semanales al Bronx que continuaron, con pocas interrupciones, hasta finales de 1994.

Después del primer mes de clases de chekeré decidí concentrarme en recopilar cantos religiosos y centrar mi tesis doctoral en dicho repertorio. Le expliqué a Felipe la naturaleza de mi trabajo y le pregunté si tenía algún inconveniente. En ese entonces sus tareas como tamborero ritual eran limitadas; por la carencia de conexiones con las redes a través de las cuales se acostumbraba contratar a los tamboreros de *batá*, él permanecía bastante aislado y había concentrado su actividad musical en la enseñanza. Su meta era entrenar un grupo de personas que tocaran los tambores *batá* al estilo de Matanzas, un estilo prácticamente desconocido en Nueva York, donde todos los tamboreros

de *batá* estaban familiarizados con el estilo de la Habana. La enseñanza se le había convertido además en un medio de luchar contra el olvido, en una forma de recordar. Él veía el trabajo que hacíamos juntos como una oportunidad de “hacer que la gente supiera cómo se hacían las cosas en Matanzas, allá en la Cuba en aquel entonces”.

Felipe y yo concebíamos estas sesiones como clases y seguíamos la etiqueta de la relación profesor-alumno. Al comienzo de cada sesión yo prendía la grabadora y Felipe empezaba a cantar. Poco a poco, empezó a enseñarme el enorme repertorio de cantos usados en los rituales para alabar o para dirigirse a las deidades de la santería – los orichas–. Cuando empezaba a cantarle a un oricha en particular, me solía contar algunos de los mitos – patakís– que narran los eventos en las vidas de los orichas y hablan de sus idiosincrasias, personalidades y conductas. No obstante, los cantos y la música casi siempre le traían recuerdos de Cuba a Felipe, así que él empezaba a entreverar historias acerca de su familia y de su vida “allá, en ese entonces”. A veces se transportaba de tal forma que al final no trabajábamos en los cantos y él se gastaba casi todo el tiempo en sus reminiscencias. Entonces se excusaba y prometía organizar mejor “la lección” para el próximo encuentro con el fin de cubrir un buen número de cantos. La mayoría de las veces yo dejaba que siguiera el hilo de su pensamiento sin interrumpirlo. Sin embargo, en algunas ocasiones, movida por la preocupación de que “nunca terminaría mi trabajo”, aprovechaba cualquier pausa entre sus historias para encarrilarlo de nuevo en los cantos, pidiéndole con cortesía que me cantara un canto para este o aquel oricha.

A medida que mi trabajo con los cantos progresaba, mi relación con Felipe y su familia, Valeria, su esposa, y sus hijos Ajamu, Miguel, Atoyebi y Tomasa, se hizo más estrecha. En cierto modo mis clases se volvieron parte de la vida de la familia y eran interrumpidas o enriquecidas según el ritmo impredecible y a veces frenético de la vida diaria de Felipe. Después de algunos meses de trabajar en el repertorio de los cantos, Felipe, que conocía mi deseo de aprender a tocar los tambores *batá*, me invitó a unirme a unas clases que le estaba dando a una percussionista, Nanette García. Él ya me había explicado su postura con respecto a la prohibición que impide a las mujeres tocar los tambores sagrados del *batá*. El creía que a las mujeres nunca se les debía permitir tocar un conjunto de tambores ya consagrado; no obstante, por tratarse de la música, de los ritmos que se tocan para cada oricha, él no veía peligro alguno en enseñarlos a mujeres siempre y cuando los tocaran en tambores no consa-

grados o en congas. Esto marcó el comienzo de mi relación con los tambores que duró hasta noviembre de 1994, la última vez que Nanette, Felipe y yo tocamos juntos los tambores *batá*.

Las historias que Felipe solía intercalar entre los cantos o después de que nos hubiera enseñado un ritmo del *batá*, constituyen la base de mi tesis doctoral y del presente libro, y cubren las actividades de Felipe como músico hasta 1994. La música le traía asociaciones poderosas, la música disparaba sus reminiscencias. De ahí que, incluso cuando yo había decidido usar sus historias como foco principal de mi tesis, evité las entrevistas formales y limité mis preguntas a aclarar las historias o los argumentos que surgieron de una experiencia musical, bien fuera un canto, un ritmo, una técnica de interpretación, etc. Pero, aparte de la música había otros estímulos que lanzaban a Felipe a largos monólogos y explicaciones. Esto sucedía cuando Valeria le había leído alguno de los libros que empezaban a ser publicados y a circular en Nueva York sobre las tradiciones y la música de las religiones afrocubanas o después de que se hubiera encontrado con alguien que de alguna forma había cuestionado su conocimiento y sus credenciales. Conciente de la naturaleza de mi proyecto, él quería explicarme su punto de vista de algún asunto en particular aprovechando la ocasión para “poner las cosas en su lugar”.

Felipe no es el tipo de sujeto fácil de entrevistar, y las pocas veces que lo “entrevisté formalmente”, sus respuestas carecieron de la frescura y la fuerza de las historias que contaba cuando estaba tocando los tambores o cantando. Decidí usar el material que logré reunir durante las sesiones en que hicimos música, citándolo directamente o editándolo ligeramente cuando lo juzgué necesario. De otro lado, recurrí a mi voz como autora para incorporar el material reunido en las entrevistas y en lo que pude averiguar con o sobre Felipe durante los años en que visité su casa como alumna y como amiga. Aunque Felipe me enseñó muchas cosas sobre sus prácticas y creencias religiosas, algunas, según él, deben permanecer en secreto. He respetado estrictamente su deseo.

Me encontré de nuevo con Felipe en Nueva York en 1998, cuándo él regresó después de pasar varios años en California. Estuvimos conversando varios días sobre las novedades en su vida y en la mía desde la última vez que tocamos juntos los tambores *batá* en 1994. Yo me había mudado al otro lado del Atlántico (Sicilia), donde estuve viviendo desde 1995. Durante esos años siempre que volvía a Nueva York visitaba la familia de Felipe, y había conversado por teléfono varias veces con él; pero como ambos nos alejamos de

Nueva York, no pudimos disfrutar de conversaciones largas. “Escribiste todo eso en inglés...” fue su comentario, a pesar de que la copia que le di contenía una versión bilingüe de todas sus historias, algo que yo sabía no sería posible en el libro. Por eso, quería que él se diera cuenta de las historias que yo había incluido en mi narración antes de que ésta se convirtiera en un “texto publicado”. Felipe no restringió el uso de ningún material o información, y afirmó que cualquier cosa cierta podía ser dicha; lo que obviamente no equivale a que cualquier cosa cierta deba ser dicha. Por esto, no he incluido muchos detalles de su vida que considero privados, porque este es un libro sobre su arte (lo que él llama su oficio), estrechamente relacionado con sus prácticas religiosas, pero no es una autobiografía o una historia de vida en términos convencionales.

Cuando opté por estudiar la música afrocubana en los Estados Unidos, decidí no visitar Cuba como parte del trabajo de campo para mi tesis doctoral. No obstante, hice lo que en broma solía llamar “trabajo de campo a distancia”. Varios amigos cercanos visitaron allí la familia de Felipe durante estos años y me trajeron de vuelta videos, grabaciones, fotografías e historias que generosamente compartieron conmigo. A través de ellos pude conocer mejor la familia extensa de Felipe, y pude confrontar algunas de las historias sobre sus experiencias personales y familiares en Cuba. Por medio de fuentes independientes de Felipe supe de su fama como tamborero en Matanzas, escuché cintas con grabaciones del grupo que él organizó antes de salir de Cuba, y conocí otros aspectos de su vida en la isla. También tuve ocasión de conocer los parientes de Felipe a través de la lectura de la correspondencia que él recibía desde Cuba. Aunque la esposa de Felipe, Valeria, hablaba algo de español, ella tenía problemas descifrando las cartas que Felipe recibía. La vista de Felipe era deficiente, así que frecuentemente me pedían a mí que les leyera en voz alta estas cartas. A medida que leía, Felipe y Valeria comentaban sobre la persona que escribía, y los “chismes familiares” relacionados con él o con ella. También conocí varios miembros de familia de Felipe que estuvieron en Nueva York que formaban parte de los conjuntos de música afrocubana que hacían giras por Estados Unidos. Cuando decidí escribir este libro, visité Matanzas y conocí a muchos miembros de la familia extensa de Felipe, incluyendo a su madre, con quien compartí un montón de historias y anécdotas: también asistí a los ensayos del grupo Afro Cuba y visité el famoso tamborero de *batá* Esteban Bacayao “Chacha”.

• • •

No hay una respuesta clara a los dilemas metodológicos que uno enfrenta cuando transcribe, edita y traduce los materiales usados para escribir un libro como éste. ¿Qué incluir? ¿Qué dejar por fuera? ¿Cuándo parar? Más aun, al presentar una persona con la que uno ha trabajado por años y quien se ha convertido en un amigo cercano, uno tiene que buscar un difícil equilibrio entre la idealización no deseada y la neutralidad imposible (Myerhoff 1978). Conciente de la imposibilidad de encontrar la “respuesta correcta” a esta y otras cuestiones me limité a describir las estrategias que adopté, para darle al lector una idea de cómo el texto final fue cambiando en los diferentes momentos de “gestación”.

Mis elecciones estuvieron guiadas sobre todo por los hilos que intentaba seguir, la historia de un oficio, el arte de tocar tambores religiosos afrocubanos, vista a través de la vida de un personaje. En cuanto al vocablo “oficio”, cabe una explicación. Adopté el término por Felipe, quien lo usa para referirse a sus actividades como tamborero. La palabra me pareció adecuada para sugerir la idea de un gremio o grupo restringido con intereses de parentesco, obligaciones y deberes definidos, un conjunto distintivo de propósitos y actividades; un grupo en el que se es admitido tras un largo proceso de aprendizaje que a “escoje” aquellos que luego serán los maestros del oficio. Considero que estas ideas describen de manera más precisa el mundo de quienes tocan los tambores *batá* que las que vienen a la mente cuando uno habla de la “carrera” de un músico individual.

Tuve que organizar los cuentos, los monólogos y las explicaciones de Felipe en una historia congruente. Ello implicó reagrupar, resumir y evitar repeticiones (casos en los que en vez de citar, yo retomo la narración), y usar mi voz autoral para conectar o relacionar las partes. Obviamente, la forma cómo el material se entretejió y se organizó en una secuencia vivencial cronológica es fruto de mi intervención. Me pareció que una presentación cronológica del material revelaría la forma como un individuo entra a ser parte de un oficio especializado: cómo convertirse en maestro. Por eso divido la historia en tres partes que siguen la vida de Felipe como músico: antes de la Revolución cubana, después de la Revolución, y su vida como inmigrante/refugiado en Nueva York. Sin embargo, parte del material incluido en cada sección no sigue una secuencia cronológica sino temática.

Tuve que enfrentar dilemas surgidos de las particularidades del texto y del sujeto con el que estuve trabajando. ¿Cómo traducir las irregularidades gramaticales, las frases inconclusas, las referencias implícitas que impregnan el lenguaje hablado? Procuré conservar, en la medida de lo posible, en un texto claro y ameno, los rasgos esenciales de las conversaciones y narraciones cotidianas, las sutilezas y la musicalidad del lenguaje hablado de Felipe (español caribeño).

Como afirma James Clifford al referirse a las significativas intervenciones de los autores cuando escriben historias de vida, “uno no puede tener todo –la puesta en escena con todas sus divagaciones–, y al mismo tiempo una historia entendible”. Hay que hacerle concesiones al lector (Clifford and Marcus 1986: 106).

• • •

Después de varios años de seguir de cerca las prácticas religiosas afrocubanas en Nueva York, me enfrenté con lo que me pareció uno de los mayores retos suscitados por este conjunto de actividades culturales: cada casa de *ocha*, cada *olúbatá* ofrece una visión de la “comunidad” y de su “tradición musical”, que contrasta o difiere (a veces en detalles, pero otras en asuntos considerados fundamentales por la tradición), de otra casa-templo o de otro tamborero (por ejemplo, tambores que eran considerados sagrados y ritualmente efectivos en una casa-templo no lo eran en otra; la liturgia musical se abreviaba en algunas casas para algunos eventos mientras que en otro templo tal práctica habría merecido una descalificación del ritual). He detectado la presencia interna de diferencias, debates, contradicciones, conflictos de interés y de antecedentes que no se pueden pasar por alto. Esto se refleja también en el trabajo de otros investigadores dentro de la comunidad, que han estudiado otras casas-templos y cuyos hallazgos algunas veces parecen contradecir los míos.

Centrarme en un individuo y las peculiaridades de sus experiencias me pareció una estrategia metodológica útil para corregir las generalizaciones que malinterpretan y oscurecen la complejidad y la heterogeneidad de las prácticas que yo estaba estudiando. Además me permitió darle una voz (no obstante estar editada y moldeada por mí) a un individuo especial, quien, sin ser un tamborero de *batá* “típico” – alguien que puede ser usado para represen-

tar los que tocan el *batá* como grupo-, sin ser muy famoso o exitoso, había no obstante llegado a ser un maestro en su oficio. Siguiendo sus historias aprendemos algo de cómo un músico individual escoge, recrea, renueva o modifica en forma creativa las prácticas culturales consideradas parte de su herencia, para construir un complejo mosaico que es personal y único. Seguirlo a él no es solamente seguir una vida a través de la historia sino seguir una vida que hace historia, a medida que moldea una identidad fragmentada que no se puede describir correctamente con generalidades tales como inmigrante cubano, minoría, negro, tamborero religioso, etc., pero que comparte elementos con todas estas categorías.

Naturalmente, soy consciente del riesgo de subestimar –o aparentemente subestimar– el carácter formativo de la cultura. He intentado por lo tanto aminorar el énfasis en el individuo por medio de dos enfoques. El primero concibe el individuo como un “portador de la cultura” y examina cómo un músico individual construye o reconstruye su historia. El segundo, cómo este músico ha contribuido a la difusión de prácticas culturales específicas (tocar tambores sagrados, fabricar los tambores y elaborar objetos religiosos) y cómo estas prácticas han sido aceptadas y modificadas en un ambiente particular (Matanzas antes y después de la Revolución cubana y luego en Nueva York, Estados Unidos) (Fox 1991: 110).

La historia de Felipe nos lleva a examinar la interacción entre fuerzas sociales, políticas, económicas, y culturales más amplias y las acciones particulares de un individuo. Las estrategias de Felipe traen a colación temas y problemas más generales, por ejemplo, la profesionalización de los músicos después de la Revolución cubana y la vida como inmigrante en los Estados Unidos. A través de la historia de Felipe podemos arrojar nuevas luces sobre la vida musical en Cuba y sobre la vida de los inmigrantes en la ciudad de Nueva York actual. Al relacionar su vida con su contexto histórico, podemos entender cómo la historia ha moldeado y le ha dado sentido a la experiencia personal de Felipe y la forma cómo su vida ha contribuido a esta historia.

A otro nivel, la historia de vida de Felipe ayuda a examinar la historia de un oficio musical especializado, tocar los tambores sagrados de *batá*. Es una profesión musical demandante a la que los tamboreros serios dedican toda su vida. No obstante, la mayoría de estos tamboreros (en Cuba como en Estados Unidos) no son capaces de sostenerse ellos mismos y a sus familias con los ingresos que les procuran los tambores rituales. La mayor parte tiene que

complementar sus ingresos con otro tipo de trabajos o buscando alternativas como tamboreros o percusionistas seculares. Estas “movidas” (que varían ampliamente de tamborero a tamborero) afectan su dedicación a los tambores *batá* y a los tambores rituales. Estas elecciones y su resultado arrojan luz sobre cómo las circunstancias del presente y las experiencias personales resultan cruciales en la “constitución de la experiencia” (Abu-Lughod 1991), en este caso la experiencia musical. Un ejemplo representativo es la falta de éxito de Felipe al establecerse de nuevo como un tambor ritual en los Estados Unidos, a pesar de existir en Nueva York una comunidad de santería lo suficientemente grande como para ofrecerle a los tamboreros sagrados oportunidades de tocar. La competencia en estilos regionales de tocar los tambores en Cuba y el hecho de que el estilo prevaleciente en Nueva York no fuera el que practicaba Felipe, lo explican parcialmente. Las restricciones personales y familiares también tuvieron su peso en este resultado.

También nos damos cuenta de que tocar los tambores *batá* es un “oficio” con aprendices y maestros, donde el criterio de quién es aceptado como miembro, y las reglas para juzgar la calidad artística se negocian constantemente según las cambiantes circunstancias. Además vemos que las reglas que rigen la construcción y la transmisión del poder entre conjuntos de tambores varía de acuerdo a momentos específicos y a las necesidades de un determinado local. Más aún, siguiendo las actividades de Felipe como tamborero de podemos darle nombre a una “comunidad sin rostro”. “Nombrar nombres”, en una tradición donde los sabios *olúbatás* y *omóAñás* y la cantidad de conjuntos de tambores sagrados de *batá* (en Cuba tanto como en Estados Unidos) puede ser contada en los dedos de las manos, es un modo de acreditar su historia y de avanzar en la reconstrucción histórica de esta tradición.

Seguir las intrincadas ceremonias que acompañan la fabricación y la consagración de los tambores *batá*, y el linaje que surge del proceso de transmisión del poder sagrado de un conjunto de tambores a otro, aporta al estudio de los instrumentos musicales, en particular los tambores *batá* y su historia en Cuba y en los Estados Unidos, al mismo tiempo que ilustra la forma cómo los instrumentos musicales incorporan capas de historia y pueden ser para un músico no sólo una fuente de ingreso sino “la vida misma”.

PARTE I

Aprendiendo el oficio

È, o avrebbe volute essere, una microstoria, la storia di un mestiere e delle sue sconfitte, vittorie e miserie, quale ognuno desidera raccontare quando senteprossimo a conchiudersi l'arco della propia carriera, e l'arte cessa di essere lunga.*

PRIMO LEVI, *Il sistema periodico*.

Turín, Einaudi, 1975

...in certain societies at least (for example the Yoruba and the Akan) drumming is a highly specialized activity, with a period of apprenticeship and exclusive membership so that to a greater extent than in most forms of spoken art, drum literature is a relatively esoteric and specialized form of expression understood by many (at least in its simpler forms) but probably only fully mastered and appreciated by the few.**

RUTH FINNEGAN, *Oral Literature in Africa*,

1970

.....

* Es —o pretende ser— una microhistoria, la historia de un oficio y sus derrotas, victorias y miserias, tal como todos la quisieran contar cuando sientan cerca el ocaso de su propia carrera y el arte deje de ser largo.

PRIMO LEVI. *Il sistema periodico*. Turín, Einaudi, 1975

** ... en algunas sociedades (por ejemplo la yoruba y la akan), tocar los tambores es una actividad altamente especializada, con un período de aprendizaje y con una membresía exclusiva, de tal suerte que en mayor grado que en la mayoría de las formas del arte hablado, la literatura sobre tambores es una forma de expresión relativamente esotérica y especializada, entendida por muchos (al menos en sus formas más simples), pero probablemente dominada y apreciada a cabalidad sólo por unos cuantos.

RUTH FINNEGAN, *Oral Literature in Africa*, 1970

Yo soy Felipe García Villamil

Balogún desde hace 30 años

Olúañá, de Matanzas, Cuba, desde hace como 40 años

OmóAñá desde hace casi 45 años

Olú Iyesá

Tata Nganga, Amasa Nkita, Rompe Monte Quinumba Maria Munda, de la línea *Yo Clava Lo Taca a Rubé*

Isunekue de la *Potencia Efik Kunambere* de Matanzas, *Ponponte Mio Siro Akanabión*, y mi título en *abakuá* es: *Isunekue Bijuraca Mundi, Isunekue Atara Yira Atara Kondó, Isunekue Baibo Eyene Baibo*

Soy el hijo de Tomasa Villamil Cárdenas y Benigno García García (con siete grados en *palo*), el nieto de Tomasa Cárdenas, (hija de Iñoblá Cárdenas) y Juan Villamil, y el nieto de Aniseto (Congo) García Gómez y Carlota García.¹

¹ Esta es la versión editada de una parte de la carta escrita por Felipe cuando tuvo que presentar sus credenciales como tamborero. A medida que avanza la narración de la vida de Felipe, el significado de estos títulos se irá aclarando, no obstante, a continuación proporciono una breve descripción:

Balogún: un nombre dado a los hijos de Ogún. Este nombre también es usado para designar un tamborero mayor (Cabrera 1986).

Olúañá: olú es el nombre dado a un hombre sabio. Olúañá es el nombre dado a aquellos que conocen todos los secretos de Añá, el poder secreto que habita los tambores batá.

OmóAñá: hijo de Añá, nombre dado a los tamboreros de batá que han pasado por una iniciación especial. *Olú Iyesá* aquel que conoce los secretos de los tambores Iyesá.

Tata Nganga Amasa Nkita, Rompe Monte Quinumba Maria Munda: este es el nombre que Felipe tiene como practicante de *palo*. Por lo regular parte de este nombre coincide con el nombre dado a la *nganga* de los practicantes, el espíritu con el que trabaja *palero*.

Yo Clava Lo Taca a Rubé (Yo clavo la estaca a Rubé [el diablo])—Yo hundo mi “palo” en Rubé (el diablo –esta palabra se pronuncia con una R suave). Significa: uso mis poderes contra el diablo, contra el mal.

Los demás nombres son explicados en la parte sobre los *abakuás*.