

Carnaval de Santiago de Cuba: Congas y tamboras

Carnival of Santiago de Cuba: Congas and tamboras

Carnaval de Santiago de Cuba: Congas e tamboras

RAFAEL R. BREA LÓPEZ

Graduado de Licenciatura en Historia (1980) en el Instituto Superior Pedagógico “Frank País” de Santiago de Cuba.

Maestría en Enseñanza Superior en Universidad Autónoma de Santo Domingo, R.D. (2006).

rafaelbrealopez@yahoo.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4378-383X>

Recibido: 2 de julio de 2019
Aprobado: 20 de agosto de 2019

<http://dx.doi.org/10.14482/memor.40.394.25>

Citar como:

Brea, R. (2020). Carnaval de Santiago de Cuba: Congas y tamboras. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano* (enero - abril), 106-133.



Resumen

En la primera parte del artículo esbozo los orígenes coloniales de los carnavales de Santiago de Cuba y la destacada participación de los cabildos afrocubanos como antecedentes étnicos e históricos de las comparsas congas de la ciudad. En la segunda parte, desarrollo el objetivo principal orientado al estudio de las tamboras piloneras, galletas y requinto, atabales bimembranófonos que forman parte de los conjuntos de instrumentos musicales fundamentales de las orquestas de las congas santiagueras.

Palabras clave: Mamarrachos, carnavales, cabildos, congas, tamboras, piloneras, galletas, requinto, Los Hoyos.

Abstract

In the first part of the article I outline the colonial origins of the carnivals of Santiago de Cuba and the outstanding participation of the Afro-Cuban councils for being ethnic and historical antecedents of the congas comparsas of the city. In the second part, I developed the main objective oriented to the study of the pylons, biscuits and requinto tamboras, bimembranophonic atabales that are part of the fundamental musical instrument ensembles of the orchestras of the Santiago congas.

Keywords: Mamarrachos, carnivals, cabildos, congas, tamboras, piloneras, galletas, requinto, Los Hoyos.

Resumo

Na primeira parte do artigo, descrevo as origens coloniais dos carnavais de Santiago de Cuba e a destacada participação dos conselhos afro-cubanos por serem antecedentes étnicos e históricos das comparsas congas da cidade. Na segunda parte, desenvolvi o objetivo principal orientado ao estudo dos postes, biscoitos e requinto tamboras, atabales bimembranofônicas que fazem parte dos conjuntos de instrumentos musicais fundamentais das orquestras das congas de Santiago.

Palavras chave: Mamarrachos, carnavales, cabildos, congas, tamboras, piloneras, galletas, requinto, Los Hoyos.

Introducción

En la primera parte de este ensayo, reseño los orígenes históricos de las fiestas de Mamarrachos de Santiago de Cuba y la participación de los cabildos de nación, antecedentes etnográficos de las comparsas congas santiagueras, grupos musicales y de bailes, emblemáticos de los carnavales de la ciudad. El segundo objetivo del ensayo se ocupa del estudio descriptivo, uso y función social de las “tambores congas”, que reciben los apelativos particulares de piloneras (pilonas), galletas (redoblantes) y por último el requinto. Aclaro que las orquestas o conjuntos de las congas, están formadas además por otros instrumentos a los cuales les he dedicado también estudios específicos, entre los cuales se encuentran los tambores bocúes o bucuses fondos y quinto (tambores cónicos, alargados y de un solo parche de piel de chivo), membranófonos de oriundez africana cuyos ritmos se obtienen por percusión con las palmas y dedos de las dos manos; en segundo lugar, están los idiófonos metálicos agrupados en hierros, azadas, sartenes y campanas (tambores de autos) los cuales son golpeados con clavos o tornillos de acero para extraerles las notas musicales; y por último la corneta china, instrumento de viento¹ de la conga santiaguera, la cual es el aporte más importante de la cultura china a la música folklórica cubana.

El ensayo es un estudio etnográfico e histórico, fundamentado en fuentes impresas y *online*; enriquecido con información primaria fruto de trabajo de campo ejecutado en la década ochenta del siglo XX en la barriada de Los Hoyos y otros vecindarios de la ciudad. En ese sentido, realicé entrevistas a músicos de la Conga de Los Hoyos y personajes relacionados con el Carnaval. También fotografié instrumentos y símbolos propios de la comparsa homónima.

Orígenes del Carnaval de Santiago de Cuba

Los descubridores, conquistadores y colonizadores españoles llegados al Caribe trajeron sus costumbres y tradiciones festivas milenarias, que pronto reprodujeron en las tierras de América. En las Crónicas de Santiago de Cuba de Emilio Bacardí, se confirma que las fiestas de “mamarrachos a pie y a caballo” tienen un origen temprano en la historia de Santiago:

Los mamarrachos fueron introducidos por los conquistadores pues los bandos que se mandaban a pregonar en 1600 por los Gobernadores con anuencia del Obispo prohibían, en algunos de sus artículos, el atacar o burlarse de la religión y sus ministros, de las

¹Brea López, R. (2016). *Carnaval: conga y corneta china en Santiago de Cuba*. Artículo de investigación. revista Cuadernos del Caribe, (21), 21-34. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/67106/1/60727-308404-1-SM.pdf>.

autoridades, de las corporaciones, imponiéndose de 50 a 60 pesos y 25 azotes, a los que no tenían con [qué] pagarlas (Bacardí, t. 2, 1925, p. 25).

Se infiere en la cita anterior, que este tipo de fiesta pública debió iniciarse antes de 1600, es decir, sus orígenes se enmarcan en algún momento del siglo XV. Los pocos vecinos de aquella villa buscaron formas de comunicación, socialización y diversión, para burlar el tedio sofocante de la cotidianidad de aquel ambiente bucólico, tropical y rudo que caracterizó la vida de los primeros residentes españoles, indígenas encomendados y esclavos negros.

Mamarrachos era el nombre genérico de las fiestas populares y también se referían a los enmascarados o disfrazados que salían a las vías públicas, solos o en comparsas, aprovechando las licencias conferidas por las autoridades eclesiales, políticas, administrativas y militares de la colonia. Los desdichados y desheredados que recibían azotes sobre sus cuerpos por carecer de dinero contante y sonante eran los negros esclavos, o quizás algún gracioso pordiosero del terruño.

El calendario católico de celebraciones religiosas era copioso. Se rendía homenaje y procesión a los santos proclamados por la liturgia cristiana. Entre los festejos consagrados se distinguía el Día de los Reyes Magos (6 de enero) en todas las ciudades de Cuba, pero en La Habana se transformó en un carnaval afrocubano por la alta participación de los negros, y así ocurrió en Santiago de Cuba, aunque con menos fastuosidad. Otras procesiones derivadas en fiestas públicas fueron la del Corpus Christi, Ecce Homo, San Juan, San Pedro, Santiago Apóstol, Santa Ana y Santa Cristina, entre otras. Las fiestas de “máscaras” o “mamarrachos” de mayor apogeo y continuidad histórica fueron las del mes de julio, en torno a Santiago Apóstol (25 de julio), patrono de la ciudad y patrono de España, festejo que desde fines del siglo XIX se denominó, indistintamente, Carnaval de Verano o Fiestas de Santiago.

Hubo iniciativas durante el siglo XX por parte de las clases sociales altas y sectores de clase media para organizar e institucionalizar un Carnaval en el mes de febrero, que se caracterizó por bailes realizados en clubes sociales de la ciudad entre ellos los famosos bailes de “capuchones” celebrados en los Jardines de la Cervecería Hatuey, perteneciente a la Compañía Ron Bacardí. Esos carnavales invernales incluían paseos en autos y lanzamientos de serpentinas en el centro de la ciudad, pero no tenían comparsas congas, y era poca la participación popular. Su acogida más bien se dio entre los sectores de la burguesía santiaguera, pues en la medida en que no respondía a las expectativas y necesidades culturales tradicionales de la población de los barrios populares, no tuvo resonancia participativa en esos sectores.

Cabildos afrocubanos, sincretismo y fiestas

La historia de Cuba no puede ser escrita sin reconocer el protagonismo de los negros en la conformación genética, patriótica y cultural de la nación. Asimismo, la sociedad colonial de Santiago y sus pueblos cercanos muestran en sus exponentes culturales los complejos mestizajes étnicos y raciales de hispanos de distintas regiones peninsulares, franceses, haitianos, dominicanos, africanos y en menor cuantía, chinos. El proceso transcultural entre lo africano y lo europeo se desarrolló durante siglos de esclavitud y coloniaje en el espacio rural y urbano de la Jurisdicción de Cuba y sus pueblos vecinos, tema en el cual enfatizaré por su importancia en la formación de la cultura afrocubana local y en las tradiciones del carnaval.

Los negros de nación² se asociaron en hermandades, cofradías y cabildos, con el beneplácito de sus amos, autoridades religiosas y políticas. Los cabildos eran entidades mutualistas: socorrían enfermos y organizaban entierros de sus difuntos. Parte de sus actividades “secretas”, estaba orientada a preservar sus creencias animistas, mágicas y religiosas. Las fraternidades llegaron a comprar o alquilar casas, donde erigían altares bajo la protección de un santo católico, el cual se “confundía” con sus símbolos africanos o los representaba, fenómeno de intercambio que canalizó el sincretismo afrocatólico. Así mismo, esas “casas templos” eran “refugios” para los toques de tumbas, tangos, cantos y bailes, que se conectaban espiritualmente con sus deidades del África negra.

Don Fernando Ortiz en su ensayo *Los cabildos afrocubanos*, documenta los orígenes, evolución y decadencia de estas instituciones coloniales en Cuba, y según sus pesquisas históricas “... de Sevilla vinieron los cabildos y cofradías negras a las Indias, reproduciéndonos la organización metropolitana donde hubo gran núcleo de africanos” (Ortiz, 1984, p.15). Sobre el contenido religioso de los cabildos negros el citado autor destaca el uso de “fetiches en sus comparsas”, que pronto fueron prohibidos en la vía pública y para evitar la censura oficial asimilaron la figura de algún símbolo o entidad del santoral católico de cualidades afines con su deidad africana, y así se enrumbó lentamente el proceso de acercamiento simbólico y sincretismo entre la espiritualidad de ascendencia africana y la iconografía católica.

El término conga suele emplearse en función tribal, sustantiva, y adjetiva, depende del significado dentro del contexto coloquial. La palabra se conoce en Cuba, desde el siglo XVI, inicios de la colonización española, que implicó la implantación de la esclavitud africana. En principio la palabra tuvo una connotación étnica y tribal, referida a aquellos que pro-

2 Negros de nación o negros bozales eran los esclavos nacidos en África que no sabían hablar la lengua de los amos. Con la esclavitud del negro en Cuba y América se estableció un complejo sistema de categorización y clasificación de los afectados de acuerdo a la edad, raza, nivel de mestizaje, dominio del idioma del amo y lugar de nacimiento.

cedían de una amplia región cultural conocida como bantú conga. En general, los esclavos africanos eran originarios de una amplia franja geográfica, pero no constituían una nación en el sentido moderno del concepto, sino más bien eran grupos humanos que compartían dialectos, costumbres, tradiciones y rasgos antropológicos que los aproximaban y caracterizaban, sin que esto significara la existencia de un cuerpo homogéneo de perfiles socioculturales consolidado a través de la convivencia histórica de larga duración.

El antropólogo cubano Jesús Guanache ha estudiado la complejidad multiétnica de la sociedad colonial cubana y distingue en ese complejo proceso las etnias autóctonas, europeas, asiáticas y africanas. Sobre este último grupo precisa que:

Los componentes étnicos africanos, debido a las variaciones espacio-temporales de los puntos de embarque en África y a las condiciones inhumanas de la trata esclavista, estuvieron representados por cientos de componentes multiétnicos con predominio de los pueblos bantú y kwa hablantes. Las condiciones de trabajo impuestas, tanto en la plantación rural como en las ciudades, también propiciaron un intenso y complejo mestizaje interétnico (africanos de diversa pertenencia étnica) y biológico (especialmente mujeres negroides y sus descendientes mulatas con hombres europoides y sus descendientes), que ha sido decisivo en la formación de una población cubana negra y mulata no dependiente de las migraciones externas. (Guanache, 2013, párrafo 8).

La historiadora Portuondo corrobora que los grupos congos y carabalíes predominaron en número, por encima de otras etnias africanas en la región agrícola y urbana de Santiago de Cuba, y en la denominada “franja negra” sur del antiguo departamento Oriental, que abarcaba zonas rurales-urbanas, como El Caney, San Luis, Palma Soriano, Songo-La Maya y Guantánamo. Olga Portuondo ha investigado el culto popular de la Virgen de la Caridad del Cobre, (patrona de Cuba) que se origina a principios del siglo XVII (entre 1612 y 1613) en el poblado minero y cafetalero de El Cobre, comunidad enmarcada bajo administración de Santiago de Cuba, y ha expuesto que:

En cuanto a los elementos de origen de origen africano, los que están presentes en el culto —al menos en sus inicios y probablemente durante todo su desarrollo en el siglo XIX— son sin duda de origen congo, pues estos son los esclavos que vienen mayoritariamente desde fines del siglo XVI y que conforman una comunidad esclava muy sui generis en la historia de Cuba de aquel periodo (Portuondo, 2015, p. 32).

Sobre la participación de los elementos yorubas la citada autora reconoce que su participación simbólica en el culto a la Virgen de la Caridad ocurre bien entrado el siglo XIX, lo que le resta importancia cuando se le compara con otros grupos africanos que están presentes en el culto desde hace más de doscientos años. En esa misma sintonía Olga Portuondo en

el artículo “Cabildos negros santiagueros”, estudio ubicado entre los siglos xvii y xix, descubre que la mayoría de los cabildos se reconocían a sí mismos miembros de la nación conga (brúcamo, tiberé, cacanda), mientras que otros cabildos negros registrados en el Archivo del Arzobispado de Santiago de Cuba, se identifican miembros de la nación carabalí, y de esa etnia africana aún están vigentes los cabildos Carabalí Izuama y Carabalí Olugo que año tras año participan como comparsas en el carnaval de la ciudad. Igualmente hubo cabildos mandinga, cangá. (Portuondo, 2015, pp. 111-117). También hubo cabildos de negros criollos, de franco haitianos y aún sobrevive la tumba francesa La Caridad de Oriente vinculada al carnaval.

Los negros africanos y sus descendientes criollos sufrieron con cierta regularidad, control, vigilancia y violencia simbólica de parte de las autoridades eclesiales, civiles y militares coloniales, con el propósito manifiesto de “evangelizar”, “civilizar” y “blanquear” sus culturas originales. Asimismo hubo coyunturas históricas de fuerte vigilancia y censura, con implicaciones violentas sobre todo a fines del siglo xviii y principios del xix, que coincide con el auge de la economía de plantación, el aumento de la mano de obra esclava y la política oficial del Despotismo Ilustrado, que se expresa políticamente en las colonias de América, a través de los *Bandos del Buen Gobierno*, publicados en esos decenios, cuyos fines cardinales eran garantizar el control social policiaco, robustecer la labor evangelizadora de la religión católica y construir sociedades dóciles, ordenadas, modernas y racionales. En ese sentido asumimos que en: “...Santiago de Cuba, los bandos de buen gobierno de que tenemos noticia permiten advertir la importancia que tenía también el velar por las buenas costumbres cristianas y el respeto a la religión...” (Apaolaza, 2018, p.194), como asegura una historiadora hispana.

No hay que olvidar el “miedo al negro” que inspiraron los movimientos independentistas en América española (1808-1824), y en particular la Revolución independentista de Haití (1791-1804), por su marcado carácter abolicionista, por sus políticas radicales en contra de los hacendados dueños de esclavos, y porque fundó la primera República de negros libres del hemisferio occidental. El ejemplo haitiano fundamentó el “miedo al negro” político y social por parte de la Administración colonial española, Iglesia y dueños de esclavos en Cuba. Así, las clases poderosas de la Colonia aterrorizadas desarrollaron políticas y conductas extremas y obsesivas que implicaron vigilancia, espionaje y cruda represión sobre las dotaciones de esclavos africanos, e igualmente en contra de los libertos negros y mulatos.

Don Emilio Bacardí Moreau (1844-1922), escritor, industrial y patriota que en sus *Crónicas de Santiago de Cuba* ofrece información sobre la ciudad, y comenta eventos oficiales, alegres, solemnes y luctuosos que hacen noticia en aquella urbe. Como parte de sus crónicas notifica la defunción de un monarca congo, acompañado por sus súbditos: “Rey Congo (Octubre de

1848). Fallecimiento del rey congo José Trinidad XXV, haciéndose solemne entierro por los muchos miembros del Cabildo de Congos, dando la casualidad de que al efectuarse el entierro hubo una salva de artillería.” (Bacardí, t. II, 1924, pp. 422-423). La salva de artillería contribuyó a la magnificencia del sepelio, y así, es de suponer, lo percibieron sus dolientes. Por otra parte, los cabildos negros participaban en procesiones, fiesta de Reyes Magos y patronales para mostrar su “devoción cristiana”, olvidar abusos y disfrutar sus ritmos, bailes y cantos. La historiadora Olga Portuondo informa que los miembros de cabildos negros santiagueros, en la medianía del siglo XIX, vestidos de mamarrachos, es decir, disfrazados con atuendos estrafalarios cargados de colores estridentes, gorros o sombreros engalanados con plumas y cintas, polainas exageradas, irrumpían en los templos católicos, sin mesuras ni reverencias, por lo que:

...Las autoridades eclesiásticas manifestaban a las civiles su preocupación por las fiestas de San Juan, San Pedro, Santiago, y Santa Ana por los excesos que se cometían en los templos, debido a las turbas de mamarrachos —en particular el (templo) de San Francisco— y para evitar que importunaran durante el día y la noche, mientras se rezaba el rosario y se enseñaba la doctrina. El gobernador Carlos de Vargas Machuca en cada templo situaría un subalterno de policía, responsable de garantizar la compostura (Portuondo, 2015, p. 116).

Como se aprecia en la cita anterior, los mamarrachos relacionados con las comparsas de los cabildos negros, invadían los templos por lo que los clérigos trataron de atajar e impedir la entrada de disfrazados considerados por ellos “indignos” y no apropiados para la solemnidad y sosiego que requieren los rituales católicos.

Sin embargo, los festejos católicos públicos si bien debían hacer honor a los santos cristianos, en la práctica mezclaban lo sacro con lo mundano, lo hispano con lo africano y favorecían ambientes relajados donde se codeaban y juntaban en calles, plazas, salones de bailes y comparsas, personas de diferentes estatus según la estratificación social de la sociedad colonial: negros esclavos, libertos, mulatos y blancos.

Un artista inglés en el Carnaval de Santiago de Cuba

La comparsa del *Rey del Congo* actuaba en plena calle, e impresiona con su *glamour* cortesano al pintor inglés Walter Goodman, quien vivió en Santiago de Cuba, entre 1864 y 1869. Veamos un fragmento de la descripción que nos legó este excepcional cronista:

Es que la importante comparsa de congos y congas pasa por la calle, luego de haber saludado nada menos que a su excelencia el gobernador de Santiago de Cuba, en la gran sala ceremonial del palacio, y ante cuya presencia augusta han osado bailar. La comparsa

conga está precedida por una pareja de negros, quienes llevan los pendones con extrañas divisas en las telas; luego viene un macero, ordenador de las danzas. Síguenle un batallón de capitanes generales, generales y coroneles, todos con casacas engalanadas con cordoncillos y entorchados de color de oro, y sombreros no menos entorchados, con sus correspondientes plumas. Llevan banda ancha de seda de colorines, una espada y espuelas gigantescas. No, no son máscaras corrientes. Es algo extraordinario: son los más serios súbditos de su sombría majestad, el Rey del Congo, el más viejo y el más negro de todos los negros, soberano legalmente nombrado de la comunidad de color. Según parece, forma parte de la instrucción militar de su sombría majestad, marcha con paso vacilante como quien tropieza y está a punto de caer, pues él, al igual que todos los miembros de su séquito, dan la sensación de estar constantemente perdiendo y recuperando el equilibrio. No sé a ciencia cierta si este paso de “voy cayendo” proviene de los efectos del alcohol, o si es parte del ceremonial de homenaje en la corte real. (...) Cierra el compás una banda militar, compuesta de músicos, cuyo trabajo duro y poco salario se exhiben en sus uniformes, consistentes en camisas sin botones y otras prendas brevísimas que no hay que citar por su nombre. (Goodman, 1986, pp. 132-133).

He citado en extenso a Walter Goodman, porque este cabildo congo transformado en corte andariega, deviene en mi opinión, en uno de los antecedentes de las comparsas congas de fines del siglo XIX del Carnaval de Santiago de Cuba.

Religiones populares, carnaval y congas

Conviene subrayar que las comparsas congas se crearon sobre el terreno abonado por las cofradías y cabildos negros, congos, carabalíes, “franceses”³ y las prácticas mágico-religiosas de origen africano, que fungieron como factor de cohesión religiosa, social, lúdica y recreativa a la población negra, mulata y blancos criollos. Dicho de otra manera, la cultura tradicional no está fraccionada, conforma un cuerpo de saberes e ideas que se revela en la vida social, familiar y espiritual de los individuos en un contexto social dado; se manifiesta de manera simbólica, mágica, subjetiva, metafórica e inconsciente muchas veces. Sobre este asunto un estudio sociológico aplicado al barrio de Los Hoyos, el carnaval y sus nexos con la comparsa, concluye que:

3 Me refiero a los migrantes franceses y criollos haitianos que escaparon de la Revolución Haitiana (1791-1804) y se radicaron en Cuba. Entre los inmigrantes habían negros esclavos, libertos negros y mulatos y blancos nacidos en Francia y otros en Haití. La influencia de este grupo social se hizo sentir en economía, educación, en lo social y en lo cultural. Los negros “franceses” pertenecían a los amos franceses o franco-haitianos y fundaron sus cabildos llamados tumbas francesas, de las cuales sobreviven tres en la zona oriental de Cuba. En el año 2003 la Unesco declaró Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad a la Tumba francesa de Santiago y el documento que avala el reconocimiento fue entregado en el 2004 durante el Festival del Caribe.

Religión popular y carnaval andan juntos entre estos comparseros porque, en primer lugar, la cultura tradicional de que son portadores no se desdobra en su conciencia ni en su actuación cotidiana o para determinadas ocasiones de su existencia. (...) Se transpara la función de ligamento que (...) ejerce la religión como elemento cohesionador del grupo. (Millet, Brea y Ruiz, 1997, pp.25-26)

Las religiones populares sincréticas heredaron el carácter mutualista, fraternal y de ayuda mutua de los cabildos negros en Cuba. Los creyentes buscan y encuentran lealtad, amistad, apoyo espiritual y material en sus “padrinos” y “hermanos de religión”. Buscan sosiego, certidumbres y consejos prácticos para la solución de sus problemas cotidianos y de cierta forma fortalecen sus esperanzas y sus alegrías. Es por ello que las “familias religiosas” favorecen la cohesión social entre sus practicantes, cualidades solidarias socializadoras que del mismo modo se observan en los grupos mágico-religiosos caribeños y de América Latina. El investigador Alberto Cutié Bressler ayuda a entender los lazos fraternales y de lealtad que se construyen entre creyentes, líderes religiosos y sus comunidades:

Demás está decir que en todos los sistemas mágico-religiosos se despliega un importante dinamismo emocional, que se evidencia en el curso de las prácticas litúrgicas y que entran en sintonía con la idiosincrasia popular, con despliegue de colorido y de alegrías donde la ingestión de bebidas alcohólicas, tabaco y bailes rituales se suman las comidas, también rituales, bien condimentadas y abundantes. Todo esto con una suficiente dosis de misterio y solemnidad que persigue los objetivos de toda religión: atenuar la angustia del tránsito vital, tratar de aliviar el sufrimiento y la frustración y proporcionar esperanza, protección y apoyo (Cutié, 1998, p. 81).

Sirvan estas reflexiones para sumar argumentos sobre los vínculos sociológicos y culturales que se construyen entre religiosidad popular, carnaval y comparsa en Santiago de Cuba, y en general en las comunidades apegadas a la cultura tradicional.

Tumbas y tangos africanos en el Carnaval

Las fiestas públicas organizadas por el Ayuntamiento y la Iglesia católica, sirvieron de contexto para exponer a la luz pública, cantos, bailes, disfraces y música de acento africano en la segunda mitad del siglo XIX. A pesar de la aceptación popular de la fiesta carnavalesca, una parte de la élite blanca del patriciado criollo y peninsular consideraba que era necesario adecentarla, ordenarla y prohibir ciertas “conductas desviadas” que no se avenían con el código de moralidad católico de una sociedad supuestamente “moderna y progresista”.

En mayo de 1879 en la Alcaldía de Santiago se discutió la pertinencia de celebrar el carnaval tradicional y don Francisco Mancebo, concejal del gobierno municipal de la ciudad y miem-

bro del patriciado criollo presentó una moción para adecentarlo. Emilio Bacardí comentó en sus *Crónicas...* la moción del señor Mancebo:

(...) La diversión a que se refiere es la de las máscaras o mamarrachos, como aquí se llama, permitidos en los días de San Juan Bautista, de San Pedro, Santiago y Santa Ana, en los cuales el pueblo en masa y sin distinción de edad, sexo ni colores, se lanza a las calles públicas en peligrosa confusión, al menos en sus clases inferiores sociales, y ebrio con el calor de los días estivales, con el movimiento, el ruido, la bulla y la algazara, con las músicas y el africano e impúdico tango y el abuso material de las bebidas alcohólicas, se entrega a todo género de desórdenes, y manifiesta que es preciso prohibirlas por completo sin temor ni vacilación de ninguna especie, porque dócil el vecindario ya algún año dejó de celebrarlas por disposición del Gobierno con motivo de la perturbación de la guerra (Guerra de los 10 Años), dando así una prueba de sensatez y cordura, y que se acuerde, pues, que cesen este año o que se consientan solamente en el paseo de ronda o circunvalación de la ciudad (Bacardí, 1925, T. VI, p. 258)

Las quejas anteriores están orientadas contra las manifestaciones de las clases bajas, negros y mulatos y a sus tumbas y tangos. No hay duda: la campaña de moralización y prohibiciones fueron dirigidas contra los cabildos negros y comparsas afrocubanas, consideradas rémoras del pasado. La actitud de exclusión de las comparsas de estirpe africana, con permisos y prohibiciones esporádicas, se mantuvo hasta los años treinta del siglo XX. Con la Revolución de 1933 cayó el gobierno tiránico de Machado, enemigo acérrimo de congas y comparsas, y sobrevinieron cambios democráticos, una visión más respetuosa con los obreros y trabajadores de los sectores negros y mulatos. Por otra parte, en 1937 hubo un grupo de intelectuales como Fernando Ortiz, Ramón Vasconcelos y Emilio Roig de Leuchsenrin, y algunos políticos como Antonio Beruff Mendieta, alcalde de La Habana, que defendieron el derecho de las comparsas populares a participar en los carnavales habaneros en representación de sus barrios y comunidades, y sus voces fueron escuchadas⁴. Todavía, después de 1959 con el socialismo, y hasta fines de los años setenta, los ideólogos del ateísmo científico y del materialismo dialéctico e histórico le declararon la guerra, principalmente a las iglesias cristianas, y también de forma menos aparatosa a las expresiones de la religiosidad popular afro cubanas, formas de conciencia social, que supuestamente, se correspondían con sociedades atrasadas, superadas por los nuevos paradigmas científicos y por tanto, debían desaparecer.

4 Ortiz, F. Vasconcelos R. y otros. (1937). Las comparsas populares del carnaval habanero. La Habana, Cuba: Editorial Molina y Cía.

Las comparsas congas del carnaval de Santiago de Cuba

Durante la segunda mitad del siglo XIX, y sobre todo a principios del siglo XX, las comparsas congas, definieron sus perfiles socioculturales distintivos dentro del Carnaval de la ciudad. El componente decisivo y definidor está dado por el conjunto de instrumentos musicales, integrado por tambores de oriundez africana, idiófonos metálicos como guayos, sartenes, azadas y finalmente campanas. En la segunda década del siglo XX incorporan la corneta china. Actualmente, la conga es un género musicalailable y cantable propio de las comparsas de los carnavales santiagueros y de otras ciudades, aunque muchas orquestas y grupos populares, desde los años veinte del siglo XX también interpretan la música de la conga combinada con otros ritmos cubanos. Señalo este tema, pero no lo desarrollaré al no estar enmarcado en los objetivos de este artículo.

Se hace necesario definir brevemente algunos conceptos para una mejor comprensión del fenómeno cultural en cuestión. Los vocablos suelen ser polisémicos en la cultura tradicional. Los bailes andariegos de la conga se caracterizan porque sus protagonistas para protegerse del calor veraniego visten ropas ligeras, calzan chancletas u otros calzados adecuados para largos recorridos. “Arrollar” para muchos santiagueros es una forma de hacer catarsis colectiva, especie de rito multitudinario. Para los santiagueros, el 24 de junio, día de San Juan es un día especial. Las congas tradicionales de la ciudad salen a las calles para alegrar a sus vecinos y fanáticos con sus ritmos callejeros. Arrollar en esos días que preceden al carnaval, es una manera de anunciarlo y es una tradición cubanísima que se originó bajo la dominación colonial española. Los rasgos africanos se manifiestan a través de la música rítmica, los cantos corales y en los bailes colectivos en la vía pública. Arrollar es como se conoce este baile popular, es una especie de ceremonia colectiva de fuertes emociones que se reflejan en las gestualidades y en los rostros de los participantes. El embeleso espiritual parece ser más profundo en los creyentes activos de los sistemas mágicos religiosos de ascendencia africana. Para fortalecer esta hipótesis, varias personas vinculadas a las congas me han comentado que ellos se sienten atraídos por fuerzas espirituales que los acercan a los tambores y demás instrumentos musicales de estas agrupaciones. Es decir, según sus testimonios, no es sólo placer terrenal el que ellos buscan en esas prácticas artísticas, también alcanzan gozos y estados anímicos más profundos y complejos que forman parte de la cultura espiritual afrocubana.

Arrollar y conga están conectados en una unidad cultural que incluye cantos corales, bebidas y largos desplazamientos danzarios por las calles de la ciudad. Pero, en ese orden de cosas cabe preguntarse: ¿cuándo la conga se transforma en comparsa? La comparsa conga está conformada por el conjunto de instrumentos musicales propios de la conga, pero

acompañada de cuadros de bailes, trajes vistosos, caperos, banderas, carrozas, cantos corales y representaciones teatrales, “gallo tapao” o sorpresas. Las comparsas congas participan en cabalgatas, desfiles para competir con cantos corales, bailes ajustados a un plan coreográfico, máscaras a pie y música, frente a un Jurado evaluador formado por expertos culturales, artistas y escritores que han sido nombrados, actualmente, por la Dirección Municipal de Cultura, la Casa del Caribe y otras instancias.

Las congas santiagueras se crearon en los tiempos coloniales en los barrios populares de El Tivolí, la Plaza de Marte (El Guayabito) y Los Hoyos, pero adquirieron su formato y diseño instrumental, musical y danzario en los albores del siglo xx, con el advenimiento de la República en 1902. Las congas santiagueras conservan y tocan tambores estrechos y cilíndricos llamados bocúes. Incluyen además idiófonos metálicos (cencerros, guatacas y campanas), que se tocan con varillas o tornillos de hierro. También se tañe la corneta china, originaria del barrio chino de La Habana y acogida en la conga oriental entre 1913 y 1915, único instrumento de viento en esas orquestas callejeras.

En los conjuntos de los instrumentos de las congas se destacan las tamboras congas, las cuales poseen sus nombres particulares: piloneras, galletas y requinto, las cuales serán objeto estudio detallado en el epígrafe siguiente.

Tamboras en la conga

Las congas como grupos musicales son el exponente más representativo de los carnavales de Santiago de Cuba; por esa razón, es importante investigar sus orígenes históricos, su evolución sociológica y su actualidad. En esa misma predisposición cognitiva se hace ineludible la exploración etnográfica de sus componentes estéticos, corales, danzarios, musicales e instrumentales que sustentan su capacidad de convocatoria, aprobación popular y profunda significación cultural y social.

Las comparsas congas en su composición musical cuentan con tamboras de doble membrana conocidas en el lenguaje de los percusionistas con los apelativos de “congas”, “tamboras” o “tumbas”. En la familia de las tamboras congas de Los Hoyos existen tres tipos: la tambora mayor, también llamadas piloneras o pilón; dos tamboras más estrechas llamadas galletas, pero de menor circunferencia, y, por último, la tambora más pequeña denominada requinto. La cantidad de piloneras y de galletas, puede variar en dependencia de los criterios de los líderes de las comparsas congas.

El sabio don Fernando Ortiz en su obra *Los instrumentos de la música afrocubana* establece los caracteres físicos de las tamboras piloneras y galletas:

Las dos piloneras sólo se distinguen de la galleta en que su caja es un par de pulgadas más alto. Por lo demás, todas estas congas son de la misma estructura. Su caja es de duelas con flejes de hierro y llevan dos cueros cosidos por sus bordes a sendos sostenes o bastidores de cuerda y fijados luego a sus respectivas cabezas por cinchos de hierro, que se sujetan a la caja mediante roscas o tornillos. (Ortiz, Vol. IV, 1955, p. 360).

A su vez, el musicólogo cubano Helio Orovio, define la galleta como: “tipo de tambor similar al bombo, pero más achatado, que se usa en las congas carnavalescas de la región oriental.” (Orovio, 1981, p.159). Las tamboras congas son de doble membranas y se tocan en ambos lados: un cuero con la mano izquierda y el otro, el derecho, con un bolillo o baqueta.

El “galletero” y el “pilonero” se cuelgan esas tamboras al hombro, en bandolera, mediante una correa y la mantienen casi en forma vertical en relación con su eje central. En esas tamboras congas hay percusión y repercusión, como se puede apreciar, pues ambas manos trabajan en sincronía, una con bolillo y la otra a mano limpia, sin aditamento alguno.

La magia del pilón

Las condiciones físicas del músico, su fortaleza para resistir el peso del tambor y largas caminatas, unido a su sentido del ritmo, son factores decisivos en el éxito artístico. Cada tambor tiene su manera particular de tocarlo. Mientras el tambor bocú con su forma alargada y cónica se toca en uno y dos, el pilón o pilonera, por el contrario, según atestigua el conguero Miguel Beltrán “...es un solo golpe y se toca con bolillo en el cuero derecho y con la otra mano se percute en el cuero izquierdo”. (Beltrán, comunicación personal, 1986). Sobre la ejecución del pilón y su relación corporativa con el conjunto instrumental, Beltrán, experto “pilonero” de la conga de Los Hoyos, explica:

Todo tiene su misterio. El bolillo debe tener un poco de peso y ser de madera recia, porque cuando tú vas tocando, la mano te va sudando, y si el bolillo no pesa, es decir, es muy ligero, entonces se te resbala de los dedos y tienes que hacerle mucha presión y fuerza. Cuando el bolillo pesa un poco, él solito se va y el sonido es agudo. Con ese instrumento tiene que lograrse un sonido que llame la atención y se escuche su ritmo dentro de la comparsa porque, de lo contrario, estamos perdidos. El pilón tiene que sentirse por arriba y no perder el ritmo porque si baja, el resto de los tambores, y especialmente el requinto, tienden a bajar. El pilón tiene que mantener la marcha, y así la conga mantiene el ritmo. El pilón llama la atención, porque sin él, no hay una verdadera comparsa conga y, si él está flojo, los demás instrumentos bajan. Cuando el pilón suena alto, entonces todos los tambores suben y la conga se siente iriquísima! A veces dicen: “¿Qué le pasa a la conga que está bajando?”. Entonces es necesario un cambio de tocador, un

relevo, para que suba nuevamente. Con esto te quiero decir que el pilón es una cosa fundamental en la conga. El relevo del tocador se hace cargo del instrumento en tramos planificados por el jefe de tumba. Un suponer, se le dice: “Tú vas a coger desde Martí hasta Madre Vieja sin soltar”. Pero en ese tramo largo hay que tomar algunos descansos. Por ejemplo, casi siempre se descansa después de subir la loma del Paseo Martí. Si no hay descanso, no hay conga, y eso es una cosa primordial. También el trago de ron o aguardiente impulsa, y ayuda mucho cuando se está tocando conga. Fíjate que cuando se sale y no hay “gasolina”, ningún carro camina, ino camina nadie! (Beltrán, comunicación personal, 1986).

La tambora pilón o pilonera, le llaman igualmente “conga mayor”, “tambor mayor” o “tumba mayor” por su robusta dimensión. Todas las cajas de los bимembranófonos de la conga tienen orificios pequeños para que “respire” y no reviente con las vibraciones y la presión del aire comprimido en su interior. Cuando el músico percute la tambora pilón, el aire interior del instrumento circula por esos agujeros. Como parte de mi trabajo de campo dentro de la conga de Los Hoyos en la década del ochenta del siglo xx, observé de cerca la ejecución de una tambora pilonera y me llamó la atención el fuerte olor a chivo viejo que exhalaba el instrumento, como si el pellejo del macho cabrío hubiese recuperado vitalidad o recibido misteriosamente una extraña forma de vida en aquel objeto sonoro que resollaba aire caliente como de animal viviente.

El estudio de la bibliografía sobre las tamboras en mención, fundamentan que son inspiraciones de viejos tambores de ascendencia conga. El nombre genérico de esos bимembranófonos es en sí mismo sugerente: “congas”. Don Fernando Ortiz escribe que los negros cubanos de tiempos de esclavitud disfrazaron muchos de sus tambores para ocultar su palpitante africanidad, pero al mismo tiempo, expone, que esos tambores pueden ser considerados en alguna medida, reproducciones de atabales “blancos” llegados de España, sin olvidar la influencia cultural musulmana en Hispania, que duró casi ocho siglos en la región de Andalucía.

Estas apreciaciones me hacen pensar que las tamboras de las congas santiagueras son tambores que reflejan en su configuración física y en su diseño estructural, la convergencia de elementos africanos y elementos españoles, mezclados, sincretizados y finalmente acriollados. En ese sentido, don Fernando Ortiz se refiere al proceso de transculturación experimentado por las tamboras congas y asegura que: “... no son tambores africanos, ni evocan época de esclavitudes y bozales, y salen a la calle transculturados, pasados, ya son criollos (...) reyoyos” (Ortiz, Vol. IV, 1955, p. 364).

¿Bombos o tamboras?

Los percusionistas de la conga de Los Hoyos, no les agrada que se confundan o igualen sus galletas y piloneras con los bombos de las bandas rítmicas y militares. Ellos les llaman congas, tumbas o tamboras. Esas originales tamboras son criollas y al parecer poco tienen que ver con los bombos de las bandas militares llegados de la península ibérica. En La Habana, las comparsas congas utilizan bombos, pero en Santiago de Cuba, estos no son aceptados en la conga. Sin embargo, el investigador cubano Helio Orovio denomina “bombo criollo” a las tamboras de las congas santiagueras por sus analogías físicas y técnicas, pero resulta concluyente, preciso y acertado en su definición, que reivindica además el probable origen africano del instrumento:

Y ya que menciono el bombo criollo, base de la orquesta conguera, es oportuno aclarar que resulta inaceptable la afirmación que remite su origen a una simple mimesis del bombo de las bandas militares españolas. Hemos visto –y oído– un instrumental exactamente igual utilizado por grupos musicales mozambiqueños, que además lo han percutado con mazo en la mano derecha e inflexiones de la palma de la mano izquierda. Por lo que hay que inclinarse a pensar que fue de África de donde vino tal percusivo. Debe anotarse que en la región de Santiago de Cuba el bombo, más achatado, recibe el nombre de galleta, en graciosa muestra de ingenio popular (Orovio, 1994, pp. 4-5).

El instrumento llamado tambora conga es diferente al bombo en sus aspectos físicos, ritmos y en los materiales empleados en su construcción, aunque superficialmente y sin entrar en precisiones técnicas presentan cierta semejanza estructural. Preciso, de acuerdo a las evidencias acopiadas, que las tamboras piloneras y galletas son inspiraciones africanas reinterpretadas y reinventadas en el ambiente socio cultural de Cuba.

En Santiago de Cuba existen las comparsas congas, así como las comparsas paseos, las cuales se acompañan de música popular y orquestas de instrumentos de vientos y tambores, como son: las tumbadoras cubanas, platillos y bongoes. También el bombo es un instrumento apreciado en las orquestas de las comparsas paseos del carnaval santiaguero, pues según la tradición el bombo produce el golpe clave en el ritmo del paseo. En los cabildos carabalíes de Santiago encontramos varias tamboras de diferentes dimensiones con apelativos propios, pero les llaman genéricamente “bombos”, y estas imprecisiones semánticas son parte de la polisemia del léxico folclórico. Lorenzo Meriño, experimentado percusionista de la conga de Los Hoyos en entrevista personal sugirió las diferencias entre las tamboras congas y los bombos:

El bombo es distinto a las tamboras de la conga. El bombo puede llevar el parche flojón (suave), mientras la tambora pilón (pilonera) lleva más tensado el cuero. Los bombos

son más anchos, pero más livianos, pues se construyen de zinc o madera sintética, y es más ancha la distancia entre una membrana y otra. El bombo de la comparsa paseo se parece al bombo de una banda rítmica cualquiera (Meriño, comunicación personal, 1986).

Sobre la tambora llamada galleta

La galleta es una tambora achatada, es decir, su caja es menos ancha y de menor altura que la caja de la tambora pilonera. El diámetro aproximado es de un metro. El “galletero” puede ejecutar los toques, sentado o de pie, aunque lo más frecuente es que su manipulación sea en marcha, caminando y arrollando en la calle. La madera más codiciada para la construcción de sus cajas es cedro o pino, aunque se han encontrado casos insólitos. Por ejemplo, Don Fernando Ortiz describe una rara y original tambora galleta en la ciudad oriental de Guantánamo, ha mediado del siglo XX:

En Guantánamo vimos una galleta con su caja toda de hierro, hecha de un fondo de bidón recortado, a cuya dos bocas se fijaron los cueros por medio de aros y roscas al extremo de tornillos de metal, que estaban soldados a la caja. Unión del cuero del África negra con la caja metálica de la mecánica blanca. Abrazo trasatlántico para un engendro de arte criollo (Ortiz, Vol. IV, 1955, pp. 360-363).

En la cita anterior se aprecia la capacidad creativa de los artistas de la cultura tradicional, los cuales suelen suplir necesidades de recursos materiales con invenciones singulares, como es el caso descrito por Ortiz.

Las tambores galletas y piloneras son voluminosas y portátiles, pero a pesar de su peso y tamaño, los instrumentistas las prefieren por su prestigio afrocubano. Las congas de Santiago de Cuba se han mantenido ancladas en la tradición y sus percusionistas y líderes barriales vigilan y supervisan con celo el uso de sus atabales tradicionales.

En ese sentido no aceptan sustituir sus tambores por bombos modernos sin abolengo africano, pero tampoco aceptan en sus conjuntos los “... unimembranófonos abarrilados llamados congas que hoy suenan por todo el mundo” (Ortiz, Vol. IV, 1955, p. 364). Se refiere Ortiz al instrumento que popularmente conocemos como tumbadora cubana o sencillamente conga cubana. Las diferencias físicas y funcionales entre las tumbadoras congas y las tambores congas son grandes y su único parecido está en su nominación (congas) y muy probablemente en su origen africano común.

En la Conga de Los Hoyos hubo tocadores de tambora de gran fama. En entrevista personal realizada a mediados de los años ochenta del siglo xx, el señor Andrés Hechavarría Riera,

antiguo líder de la Conga de Los Hoyos, recordó los más distinguidos tocadores de tamboras, que para esa fecha ya habían fallecido. Veamos el testimonio referido a los años cuarenta y principios de los cincuenta del siglo xx:

Son tres tipos de congas o tamboras. Una estrecha (galleta) que era tocada por el difunto Pililí y las otras dos (piloneras) eran tocadas por Pablito Revolico y Evelio. Ellos cogían esas tres tamboras, redoblante y pilonera, y le sacaban un sonido especial. Con ese juego de tumbas salimos y sacamos “Los Ases del Ritmo”. Desde que salimos ya llevábamos asegurado el primer premio. En esos años llevamos en la conga hasta platillos. ¡Tú nunca viste ese instrumento en la conga! Eso se sacó bajo mi dirección. El más grande que hubo en Los Hoyos se llamó Pililí, para que lo sepas. Hay quien quiere poner a otro por encima de Pililí, pero él era el mejor: ¡lo digo yo! Cuando Pililí tocaba la conga redoblante (galleta), era mucho lo que le sacaba. Era una estrella con la tambora aquella (Hechavarría Riera, comunicación personal, 1986).

Ibrahím Hechavarría y las galletas

El extinto Ibrahím Hechavarría Roca, veterano de la conga de Los Hoyos, adquirió vasta experiencia sobre la conga y los toques de santos de la Regla de Ocha. Es algo “natural” que los tocadores de conga, sean practicantes activos de la religiosidad popular afrocubana, y en el caso de Ibrahím, era además un destacado santero, hijo de Ogún. Este santero y músico de conga abrió su baúl de memorias vitales en relación con la pericia necesaria para alcanzar excelencia en la música y en la ejecución ambulatória de las tamboras congas:

Los muchachos y la gente vieja se agotan, pero esto no es de fuerza, es de maña. Si la gente no tiene maña con este instrumento, están fracasados. Si estás cansado, tienes que aprender a descansar con el instrumento... La loma del Paseo Martí no se sube fácil, hay que saberla subir. Si te pones a repicar como un loco cuando llegas a la mitad de la loma, estás muerto. Esto tiene su paso y lo dice la misma conga.

Aee, un solo golpe “na maa...

Aee, un solo golpe “na maa...

Va una sola tambora conga tocando pilón y van dos tamboras congas (galletas) redoblantes. Tienen que ponerse de acuerdo los dos redoblantes. Uno mira al otro para que cuando uno repique, el otro no haga igual. Cuando son dos personas que saben tocar no tienen que mirarse, el oído le dice cuando tienen que dar el golpe.

La conga va dando un solo golpe y el repique es el que marca. Ahora, el que repica con el bolillo tiene que estar consciente de lo que va a hacer. Con el bolillo se hacen maravillas,

pero hay que saber manipularlo. No se puede coger un bolillo pesado para eso. Tiene que ser un bolillo liviano. Hay quien se cree que con una maceta de gran tamaño se es mejor tocador. Mi bolillo es liviano y no pesa ni tres onzas y es de una madera recia. Toco con las puntas de los dedos. La gente aprieta el bolillo, ¡yo no!, yo lo agarro suavemente.

Para tocar y marcar, puedo dar un golpe y al mismo tiempo doy tres, cuatro, cinco y seis golpes para repiquetear, y hasta diez golpes en el repiqueteo. La mente va trabajando. Esto es una inspiración. Funciona la sangre y el corazón, pero fíjate, eso no va en la sangre del negro. Todo el mundo puede tocar bien, pero hay que ser percusionista y tener buen oído.

Con los Tambores de Enrique Bonne tenemos un percusionista blanco. ¡Él nunca dice que sabe, pero él está consciente de que sabe! Ese muchacho es un gran tamborero y no es fanfarrón. Ese muchacho toca de todo y toca mejor que yo el quinto, yo lo “machuco”. En la tambora el lío está aquí en la muñeca, en la manilla. Algunas veces estamos dando un golpe. Doy con ambas manos y cuando lo miro, él da un golpe y hace el lleno. Ya no tengo que mirarlo. En el Conjunto de Enrique Bonne, hay diez o doce hombres que siempre están “trocados”, pero él y yo nunca estamos “trocados”. Él está en una punta y yo en la otra, y cuando doy con el bolillo en un canto a manera de un bajo y se crea el vacío, entonces él da un golpe y lo llena. A él no hay que explicarle eso, eso lo trae en la sangre (Hechavarría Roca, comunicación personal, 1986)

Barrio y tradición en Santiago

El testimonio de Ibrahím Hechavarría Roca, está infiltrado de pasión y apego por los tambores y es meritorio como documento informativo de primera mano. Primero resume sus experiencias en el manejo de las tambores y especialmente, la que hace funciones de redoblante; y segundo, porque confirma, una vez más, que el aprendizaje y asimilación de una práctica cultural no es asunto de raza, ni de etnia, sino del ambiente cultural, de lo que gravita en el contexto social donde vive y se desarrolla el individuo. El niño aprende desde la cuna las costumbres y los hábitos del entorno familiar y comunitario. Se aprende el patrimonio cultural intangible y espiritual a través del ejemplo, la palabra y la acción, proceso que se promueve de generación en generación sin mediación de la academia, sin negar la importancia extraordinaria del aprendizaje institucionalizado, pedagógico y didáctico que ofrecen las escuelas y universidades, las cuales pueden y deben enseñar, divulgar y fortalecer, desde sus aulas, el patrimonio cultural de la comunidad o sociedad de la cual se trate. En ese sentido, la cultura patrimonial simbólica y espiritual de una comunidad se puede conocer y aprender a través de textos escritos y documentales visuales elaborados por investigadores, antropólogos, sociólogos, historiadores, periodistas, obras que devienen en conocimientos académicos y culturales sustanciales de gran valor. Pero, preciso, para que exista el saber

de eruditos y académicos, primero deben existir las fuentes nutrias de la cultura popular tradicional y no al contrario.

Félix Alginis Carvajal Reyes, vecino del barrio, ex músico y fanático de la Conga de Los Hoyos resume con palabras y ejemplos sencillos el aprendizaje tradicional sustentado en el núcleo de la familia nuclear y ampliada, las relaciones intrafamiliares, el vecindario, las costumbres significativas y las condiciones del medio geográfico de la comunidad. Destaca, además, con su testimonio, la primacía histórica de la comunidad de Los Hoyos en la conservación de las tradiciones congueras y carnalescas de la ciudad de Santiago:

En este barrio (Los Hoyos) por tradición los muchachos saben tocar conga casi desde que nacen, lo que hay es que perfeccionarlos, porque ellos saben tocar, eso es lo tradicional en el barrio. San Pedrito, antes tenía potrereros y cualquier niño sabía enlazar un buey, una vaca, un caballo. En el reparto de Sueño los niños sabían jugar a la pelota. En Los Olmos también a la pelota, y en Los Hoyos la conga. Allá por Punta Blanca, cerca de la bahía de Santiago de Cuba, cualquier niño chiquito sabía nadar y pescar. El niño se habitúa a la tradición y a las cosas del barrio. (Carvajal Reyes, comunicación personal, 1986)

Las tradiciones religiosas y espirituales de ascendencia africana y europeas, prácticas animistas, cultos a los muertos, espiritismo cruzado, regla conga o de palo monte y santería, además de la comparsa conga, forman parte de la vida cotidiana del barrio de Los Hoyos, con una población mayoritaria de negros y mulatos. No es extraño entonces que el barrio sea una cantera inagotable de músicos folclóricos, salidores de comparsas, bailarines, rumberos y figuras destacadas de los sistemas mágico-religiosos populares cubanos.

Una tambora llamada requinto

La palabra “requinto” es polisémica y se aplica indistintamente a instrumentos de aires, de cuerdas y de membranas. Supongo que el apelativo de “requinto” es una analogía tomada de la tumbadora “requinto” de caja delgada, afinación aguda, cuya función es improvisar y es usada especialmente en los toques y fiestas de la rumba cubana. Los préstamos e intercambios de vocablos y significados son frecuentes entre los géneros musicales tradicionales, procesos interactivos, posibles y comprensibles, quizá, por el hecho de que muchos congueros, son igualmente activos rumberos en los barrios de Santiago de Cuba. Incluso ocurre que el percusionista o cantor es aclamado en distintos grupos tradicionales para interpretar su arte. Así algunos músicos tocan o cantan en rumbas, en congas, en bembé o toques de santos, en la tumba francesa, en cabildos carabalés, e incluso en orquestas populares. Esos trasiegos

facilitan correlaciones entre las diferentes expresiones culturales, a la vez que enriquecen el virtuosismo de los artistas.

El requinto⁵ es la tambora de tamaño más pequeña, de afinación aguda, cuya función musical es improvisar y florear ritmos. La tambora requinto muestra doble membrana cuyo diámetro es de unos 39 centímetros aproximadamente, caja de madera, cuyas piezas de cedro o pino están agarradas con cinturones metálicos y tienen una profundidad o altura aproximada de 26 centímetros. Se afina y tensa su doble piel o doble parche a través de un sistema de llaves metálicas. También presenta en su caja de madera varios agujeros por donde respira el tambor y, generalmente, está revestido con cuero de chivo. Se percute con bolillo en una de sus membranas y con golpes de la palma de la mano en la otra membrana. Por tanto, es un tambor de dos membranas y se toca en ambas membranas, como las tambores congas de mayor dimensión: la galleta y el pilón (pilonera).

En la conga de Los Hoyos, el requinto ha sido tocado durante décadas por el experimentado percusionista Arístides “Salchivo” Garvey Duruneaux. En 1986 al momento de entrevistarlo era ya un percusionista de avanzada edad y gozaba de la estimación de los colegas de la comparsa. La sabiduría sobre los tambores y la música conguera la adquirió en el seno de una familia relacionada con la cultura de la barriada, y particularmente con la conga y el carnaval. La vida de Salchivo está entrelazada con la historia de la comparsa, de ahí el valor de la narrativa de este personaje del barrio:

El toque mío, no es el verdadero toque del requinto en la conga. No pude aprender el otro, porque me acostumbré a mi manera de tocar. Pero nadie sabe coger mi toque, que es un toque particular y encaja bien en la conga. Lo doy a tiempo y a contratiempo y marcha bien. El difunto Pililí me decía: “ahí va bien”. Esto hay que caminarlo. Cogerlo aquí y soltarlo allí, no es gracia. Tú tienes que ir dando el ritmo por sobre todos los instrumentos. El requinto es un tambor guía. Hay quien toca muy fuerte, pero se cansa. Si el requinto baja, todo el mundo baja en la conga. Usted tiene que mantener el ritmo constante, usted no puede desmayarse. Si usted baja, viene la equivocación en los demás instrumentos. Hay quien lo toca, pero no aguanta mucho tiempo. Hasta ahora me siento con fuerza en el brazo. Esta tamborita se toca con bolillo (Garvey, comunicación personal, 1986)

5 En la precursora obra de don Fernando Ortiz (1955): *Los instrumentos de la música afrocubana*. p. 359, aparece un primer plano fotográfico de una “tambora requinto” en manos de un percusionista, la cual resulta ser semejante a las usadas en la conga de Los Hoyos, aunque no elaboró la descripción escrita del instrumento. Sirva este comentario como dato curioso.

Epílogo

El Carnaval de Santiago de Cuba hunde sus orígenes históricos en las múltiples y variadas celebraciones que trajeron consigo los colonizadores españoles desde el siglo XVI, y se articularon y enriquecieron en el nuevo ambiente sociocultural y ecológico de Cuba. Las primeras máscaras o mamarrachos concebidos por los españoles andaban haciendo piruetas a pie o montados a caballo, y así contribuían a la diversión y al entretenimiento de los pocos vecinos de esos años. Asimismo, en las fuentes escritas se destaca el carácter alegre de los mamarrachos, que aprovechaban el ambiente disipado para juegos de escarnio y el doble sentido a costa de las autoridades religiosas, civiles y militares. Así, durante siglos, las fiestas de máscaras o mamarrachos en Santiago de Cuba fueron las más disfrutadas y aclamadas por la población multirracial y multicultural de aquella urbe. Los mamarrachos con sus risibles vestuarios y aires lúdicos se asumieron como personajes de interés social que enriquecieron las celebraciones en plazas y calles en los tiempos coloniales.

Los cabildos afrocubanos en el Santiago colonial y esclavista desempeñaron un rol destacado en aspectos cualitativos y espirituales de la cultura popular criolla. El proceso transcultural se produjo en dos dimensiones espaciales y temporales; por un lado, las casas-templos de los cabildos negros ubicadas en los barrios populares establecieron nexos íntimos con las parroquias más cercanas, para cumplir con las exigencias de las iglesias católicas y gobiernos locales establecidas por las ordenanzas coloniales y los códigos negros en Hispanoamérica. Dentro de las residencias de las fraternidades y cabildos de nación ocurrió un complejo proceso de concordancias culturales, religiosas y sociales que cohesionó esclavos y libertos para salvaguardar bienes espirituales y patrimonios ancestrales africanos. En sus agasajos y banquetes los negros bozales y descendientes, tocaban atabales, coreaban cantos en “lengua”, bailaban, bebían, comían y rezaban a sus espíritus y divinidades. La segunda dimensión espacial y temporal donde los cabildos negros fueron protagonistas fueron los Días de los Reyes Magos, las fiestas patronales, los Corpus Christi, la Semana Santa y otras festividades oficiales convocadas por el gobierno colonial. Esas fiestas públicas autorizaban que los cabildos se transformaran en comparsas callejeras de fuerte impacto. En fin, los cabildos de nación enriquecieron los eventos públicos, religiosos y civiles, con sus cortes, tronos, reyes, bailes, músicas, y atuendos patrimoniales, y así fueron creando modelos parateatrales y danzarios en la vía pública, que influyeron a través del tiempo, en la cosmovisión estética del carnaval y sus atributos. Las comparsas congas son herederas de los cabildos negros: carabalíes, congos y “franceses”, y esa memoria cultural se preserva viva entre los congueros que se auto reconocen herederos de tradiciones centenarias llegadas del África negra y de la España católica.

Los sistemas mágico-religiosos cubanos heredaron de los cabildos afrocubanos el sentido gremial, mutualista, fraternal y de ayuda mutua. Los practicantes de los credos religiosos buscan apoyo, lealtad, amistad, luz espiritual y ayuda de padrinos y hermanos de religión. El creyente de las religiones no institucionalizadas en Cuba busca en el diálogo con sus padrinos: sosiego, certidumbre y consejos para solucionar los problemas que se presentan en sus vidas y fortalecer esperanzas y alegrías. Es por ello que los líderes religiosos (santeros, paleos, espiritistas, etc.) y “familias” coadyuvan con su labor, la cohesión social, la fidelidad entre sus devotos, de manera que esas prácticas socializadoras y cohesionadoras, pueden observarse del mismo modo en los cultos mágico-religiosos caribeños y latinoamericanos como el vodú de Haití y el espiritismo de Umbanda, en Brasil. En ese sentido, la cohesión social en torno a los sistemas mágico-religiosos cubanos, el carnaval y sus comparsas, en especial en la comunidad de Los Hoyos, han fungido como baluarte de resistencia y salvaguarda del patrimonio cultural tradicional que forma parte de la identidad cultural del pueblo de Cuba.

Comenzando las primeras décadas del siglo xx, las congas definieron sus útiles musicales y con esos tambores, campanas, cornetas chinas y tamboras congas, desde hace más de cien años han hecho bailar a los santiagueros, e igualmente a visitantes nacionales y extranjeros. Tangos, tumbas y congas a fines del siglo xix y principios del siglo xx eran objeto de fuertes impugnaciones por parte del patriciado blanco cubano, que pretendía despojar al carnaval de Santiago de Cuba de los componentes visibles que denotaban la huella artística imborrable de los afro-descendientes. El proceso de “limpieza” de los caracteres africanos de las comparsas congas y de los cabildos de nación africana se mantuvo, con altas y bajas, hasta el año 1937 cuando un grupo de intelectuales de alto prestigio y reconocidos políticos cubanos en la ciudad de La Habana, asumieron su defensa pública. Como resultado las comparsas populares fueron reconocidas, revalorizadas y autorizadas a participar primero en los carnavales de La Habana, pronto en Santiago de Cuba, y demás ciudades del país.

En la música de la conga cada instrumento desempeña un papel crucial en el sistema sonoro tradicional. Entonces, cada objeto sonoro ofrece su aporte al “gran ajiaco” rítmico y melódico. Todos aportan: piloneras, galletas, requintos, sartenes, cencerros, campanas, bocúes, quintos y corneta china. Sin la asistencia colectiva de esos variados instrumentos no existiría la conga santiaguera. Cada músico de la conga concede un papel crucial a su instrumento. El músico tradicional expresa su visión íntima cargada de subjetivismo, poesía y misterio, información de valor agregado. La emoción y la visión de los portadores culturales, enriquece el conocimiento sobre la vida artística de las comunidades. Sus vidas y sus aportes culturales con frecuencia pasan inadvertidas para el común de la gente y por ello, en mi opinión, se hace necesario destacar sus aportes a la cultura colectiva. Es una manera de

otorgarles el reconocimiento que se merecen, de darle voz a los que no tienen voz; es narrar la historia de la gente “sin historia”, es hacer visibles a los “olvidados”. Asimismo, con los artistas de los barrios, existe una deuda de gratitud en la medida en que han hecho aportes al arte popular y a la música tradicional de manera anónima. Mantengo la convicción de que nuestros artistas barriales, conguceros, bailarines, actores, carroceros, cantantes, caperos, titiriteros, compositores, y rumberos, merecen pasar a la historia de nuestras culturas locales, y a la historia del Carnaval de Santiago de Cuba, a través de sus recuerdos, en tanto testigos privilegiados del ayer y del inquieto presente que se escurre y evapora de las memorias.

Con las congas santiagueras, la gente de esta ciudad ha gozado y arrollado durante más de un siglo. Pero, además la conga no se ha quedado encerrada entre el mar y la montaña. Hace más de cien años dejó de ser un fenómeno musical puramente local para expansionarse con fuerza por pueblos y ciudades de Cuba, y rebasar las fronteras de la isla. Don Fernando Ortiz, de manera precisa, resume este fenómeno de irradiación mundial: “la música de la conga santiaguera se ha difundido por toda la isla y luego por todo el mundo por su embrujoailable...” (Ortiz, Vol. IV, 1955, p. 358). En tanto género musical y artístico, la comparsa conga representa para el Carnaval de Santiago de Cuba lo que las escuelas de samba significan para el Carnaval de Río de Janeiro. La música de la conga es el alma del Carnaval de Santiago de Cuba, y por ello cuando se interroga a un santiaguero sobre la importancia simbólica, sentencia: “sin conga no hay carnaval.”

Referencias

- Apaolaza Llorente, D. (2018). El primer objeto de la policía: religión y orden público en los bandos de buen gobierno de Cuba (1763-1830). *Anuario de Historia de la Iglesia*, (27), 175-198. doi: 10.15581/007.28.175-198. Recuperado de file:///C:/Users/Administrador/Downloads/26478-78203-1-PB%20(1).pdf.
- Bacardí, Emilio. (1925). *Crónicas de Santiago de Cuba*. Tomo 2. Santiago de Cuba: Tipografía Hermanos Arroyo.
- Bacardí, Emilio. (1925). *Crónicas de Santiago de Cuba*. Tomo 6. Santiago de Cuba: Tipografía Hermanos Arroyo.
- Brea, R. (2016). Carnaval: conga y corneta china en Santiago de Cuba. *Cuadernos del Caribe* (21), 21-34. Universidad Nacional de Colombia. Andrés Bello, Colombia. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/67106/1/60727-308404-1-SM.pdf>.
- Guanche Pérez, J. (s/f). *Cuba y sus componentes étnicos*. (7, noviembre, 2013). *Revista de Divulgación Científica y Cultura de la salud de Cuba*. Recuperado de <http://www.saludvida.sld.cu/articulo/2013/11/07/cuba-y-sus-componentes-etnicos>.
- Goodman, W. (1986). *Un artista en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Millet, J., Brea, R. R. & Ruiz Vila, M., (1997). *Barrio, comparsa y carnaval santiaguero*. Santo Domingo: Editora Universitaria de la UASD.

- Millet, J. & Brea, R., (1987). *Grupos folklóricos de Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Ortiz, F. Vasconcelos, R. & otros. (1937). *Las comparsas populares del carnaval habanero, cuestión resuelta*. La Habana: Editorial Molina y Cía.
- Ortiz, F. (1955). *Los instrumentos de la música afrocubana. Volumen IV*. La Habana: Editora Cárdenas y Cía.
- Ortiz, F. (s/f). *Del fenómeno social de la «transculturación» y de su importancia en Cuba*. Tomado de Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983, pp. 86-90. Recuperado de file:///C:/Users/Administrador/Desktop/Del_fenomeno_social_de_la_transculturacion.pdf.
- Ortiz, F. (1984). *Ensayos etnográficos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Orovio, H. (1994). *La conga, la rumba: Columbia, bambú y guaguancó*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Orovio, H. (1981). *Diccionario de la música cubana, biográfico y técnico*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Portuondo, O. (2015). La Virgen de la Caridad: Mito, historia y Cultura nacional. En Vergés, O. (Ed.). 2015. *Expresiones de la cultura popular y las tradiciones santiagueras*. pp. 29-32. Santiago de Cuba: Fundación Caguayo-Editorial Oriente.
- Portuondo, O. (2015). Cabildos negros santiagueros. En Vergés, O. (Ed.), *Expresiones de la cultura popular y las tradiciones santiagueras*. pp. 111-117. Santiago de Cuba: Fundación Caguayo-Editorial Oriente.

Anexo



Fuente: Fotografía de Rafael Brea.

Figura 1: Escudo de Santiago de Cuba



Fuente: Fotografía de Rafael Brea.

Figura 2: Felix Banderas con una tambora



Fuente: Fotografía de Rafael Brea.

Figura 3: Pintura de Chan



Fuente: Fotografía de Rafael Brea.

Figura 4: Félix Banderas y el caballo de Santiago



Fuente: Fotografía de Rafael Brea.

Figura 5: Felix Banderas con instrumentos de la Conga