



SUMARIO

Oralidad
ANUARIO 11
Para el rescate de la Tradición Oral de América Latina y el Caribe

- 2 Editorial UNESCO**
- 5 Mensaje del Director General de la UNESCO.**
Koichiro Matsuura/ Director General de la UNESCO
- 6 Las fuentes orales de la trata de negros y la esclavitud /
Les sources orales de la traite négrière et de l'esclavage.**
Christian Ndombi/ UNESCO
- 9 La ruta del esclavo: Africanía y Oralidad.**
Miguel Barnet/ Cuba
- 12 La oralidad, parte esencial de las culturas de resistencia
afroamericanas.**
Nersa Caballero/ Cuba
- 14 Oralidad y teología en la santería cubana.**
Tato Quiñones/ Cuba
- 18 La literatura oral de Haití: entre África y Europa.**
Liliana Devieux/ Haití
- 24 Patrimonio escrito y la BHPSE**
Patrick Tardieu/ Haití
- 28 La cofradía de los Congos de Villa Mella.**
Carlos Hernández Soto/ República Dominicana
- 37 La esclavitud en Brasil: los terreiros del candomblé
y la resistencia cultural de los pueblos africanos**
Marcia Sant'Anna/ Brasil
- 44 AFROACHÉ/ La Oralidad en la lucha contra el VIH/SIDA.**
Rosaida Ochoa Soto y Francisco Ung/ Cuba
- 49 La oralidad y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier.**
Marta Cordies/ Cuba
- 53 El Achachi Moreno en el carnaval de Oruro.**
Victor Montoya/ Bolivia
- 55 Oralidad y compromiso: De la palabra redimida
a la palabra encendida.**
Jesús Chucho García/ Venezuela
- 56 Un libro sobre el debate cubano entre oralidad y escritura.**
Ana Vera Estrada/ Cuba
- 63 Festicimarrón, un sendero del cimarronaje**
Darío Solano/ República Dominicana
- 67 Reportaje Especial: La Oralidad en la Tumba
Francesa, Obra Maestra del Patrimonio inmaterial.**
Con la colaboración de Olavo Alen y Laura Cruz/ Cuba
- 94 Noticias y reseñas**
- 100 Datos y contactos de colaboradores**

Director
Herman Van Hooff

Jefe de Redacción
Frédéric Vacheron
Montserrat Martell

Coordinación
Victor Marín

Edición
Olga Lidia Pérez

Diseño
Juan Ricardo Martínez Bazil

Oficina Regional de Cultura
para América Latina y el Caribe
de la UNESCO

c/ Calzada No 551, esquina D, Vedado,
La Habana 10400, Cuba

Tel: (53 7) 333438 / (53 7) 8322840
(53 7) 8327638 Fax: (53 7) 333144

e-mail: oralidad@unesco.org.cu
<http://www.unesco.org.cu>

Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no comprometen en modo alguno a la redacción del anuario.

Nota editorial

Las raíces africanas de una tradición oral latinoamericana, como bases de la oralidad contemporánea.

Surgida para abordar, promover y rescatar la tradición oral del continente americano, la revista *Oralidad*, única de su tipo en la región, arriba a sus primeros 25 años, con una labor consolidada y cada vez más consciente de la importancia de la palabra como vehículo de transmisión de cultura y legado de generaciones, en un mundo donde se imponen la tecnología y otras vías alternativas con un alto poder de comunicación.

Con esta nueva entrega de *Oralidad*, la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO presenta una edición especial para festejar el 55 aniversario de su fundación como Centro UNESCO para el hemisferio occidental, y los sesenta años de la creación de la Organización de las Naciones Unidas.

Las metas de *Oralidad* siguen siendo hoy las mismas de su nacimiento en 1988, pero las circunstancias son hoy mucho más favorables, dado el progresivo desarrollo de la UNESCO en el nuevo milenio, en especial por la Declaración Universal de la Diversidad Cultural en 2001 y por la Convención sobre la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en 2003, que se complementa ahora con la reciente Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, cuyo texto oficial será próximamente reproducido en nuevas ediciones de *Oralidad*.

En ese sentido, podemos resaltar las diez Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, que ejemplifican esta acción en la región y que constituyen manifestaciones de la tradición oral relacionadas intrínsecamente con los propósitos de nuestra revista: la lengua, danzas y música de los Garifuna en Belice y Honduras; el patrimonio oral, las expresiones orales y gráficas de los Wajapi en Brasil; y las manifestaciones culturales del pueblo Zápara en Perú y Ecuador; el espacio cultural de La Hermandad del Espíritu Santo de los Congos de Villa Mella en la República Dominicana; la Tumba Francesa de la Caridad de Oriente en Cuba; la cosmovisión andina de los Kallawayas en Bolivia; el Carnaval de Barranquilla en Colombia, el Carnaval de Oruro en Bolivia; las tradiciones de los Marrons de Moore Town en Jamaica; y las fiestas indígenas dedicadas a los muertos en México. Nuevas expresiones de la cultura y la tradición oral de la región fueron proclamadas en noviembre 2005 y entre estas Obras Maestras figuran la samba de Roda del Recôncavo de Bahía en Brasil; el Espacio Cultural de Palenque de San



Basilio en Colombia; la tradición del boyeo y las carretas en Costa Rica; el ballet Rabinal Achí en Guatemala; el Drama bailado Cocolo en la República Dominicana; el arte textil de Taquile en Perú y el Güegüense en Nicaragua.

En este nuevo número de *Oralidad*, nos inclinamos especialmente ante la amable y generosa cooperación de quienes a lo largo de más de veinticinco años han depositado su confianza en la revista, aportando sus contribuciones voluntarias y dejándonos comunicar el sentir del continente, e incluso de otras regiones del planeta.

Esta edición se propuso reunir, con la contribución de notables investigadores de diversos países, varios artículos sobre la huella cultural que la esclavitud marcó en la tradición oral de América, priorizando aquellos temas relacionados con los aportes que la presencia africana dejó en la cultura continental e insular. *Oralidad* se inserta de esta manera en el Año Internacional de Conmemoración de la Lucha contra la Esclavitud y de su Abolición.

Así, Miguel Barnet dirige su mirada de cubano y miembro del Consejo Ejecutivo de la UNESCO al proyecto «La ruta del esclavo» en su artículo La ruta del esclavo: africanía y oralidad; Christian Ndombi, colega de la sede de UNESCO, presenta Las fuentes orales de la trata negrera y la esclavitud; Marcia Sant'Anna, directora de Patrimonio Inmaterial en Brasil presenta su visión de La esclavitud en Brasil: los terreiros de candomblé y la resistencia cultural de los pueblos negros; y la cubana Nersa Caballero, habla desde uno de sus artículos del boletín digital Por la ruta del esclavo, titulado: La oralidad, parte esencial de las culturas de resistencia afroamericana. Otro artículo tomado de ese mismo boletín permite al investigador cubano «Tato» Quiñones presentar Oralidad y teología en la santería cubana.

Una contribución de la investigadora cubana Marta Cordiés, La oralidad y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier, nos ofrece la visión de uno de los temas tratados en el Festival del Caribe desarrollado en Santiago de Cuba en el año 2004. La utilidad práctica de una de las manifestaciones de la cultura afrocubana aparece en el artículo AFROACHÉ, contenido de la entrevista que la Dra. Rosaida Ochoa hace al sacerdote Francisco Ung, para presentar su visión sobre el proyecto homónimo, desarrollado en Cuba por el Centro Nacional de Prevención de Infecciones de Transmisión Sexual y que se pro-

pone a través del enfoque cultural del VIH-SIDA, brindar una visión integradora de los aportes de raíz africana a la ciencia y la cultura.

Un artículo presentado por la investigadora haitiana Liliane Devieux: La literatura oral de Haití: entre África y Europa y otro por Carlos Hernández Soto, director del Museo del Hombre Dominicano, La cofradía de los Congos de Villa Mella, presentan el panorama de la tradición oral entre las dos caras de la isla La Española, señalando peculiaridades expresivas que, en el caso dominicano, describen las características de esa Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad que es el Espacio Cultural de La Hermandad del Espíritu Santo de los Congos de Villa Mella, y su lectura permitirá al lector encontrar algunas similitudes entre las raíces de las manifestaciones de las culturas de los afrodescendientes en las Antillas.

Festicimarrón, festival de raíces africanas organizado en la República Dominicana por la Fundación Afrocimarrón es reseñado por Darío Solano en su artículo sobre Boca de Nigua, alrededor de uno de los primeros ingenios azucareros de América y Patrick Tardieu en su artículo Patrimonio escrito y la BHPSE, nos revela los tesoros de la Biblioteca Haitiana de los Padres del Espíritu Santo que guarda uno de los acervos más ricos sobre la historia de la esclavitud en el Caribe.

El reportaje especial, con la contribución de dos reconocidos investigadores cubanos, se destaca tanto por su formato y diseño como por sus textos e ilustraciones, y está dedicado la tumba francesa, como un homenaje de Oralidad a la tradición oral de una de las Obras Maestras de la región, la tumba francesa de La Caridad de Oriente. Un artículo del musicólogo Olavo Alén: Tumbas y cantos para una fiesta de «franceses», a partir de las investigaciones contenidas en su libro *La Tumba Francesa, y Testimonios de una misma expresión cultural cubana: la Tumba Francesa*, con entrevistas realizadas por Laura Cruz Ríos, investigadora de la Casa del Caribe, conforman este reportaje.

Este Reportaje Especial hace referencia también a los talleres *sobre la huella francesa en la cultura cubana*, que se desarrollan en el *Festival del Caribe*, en Santiago de Cuba. Para la traducción al francés de este reportaje se ha contado con la amable cooperación de la Alianza Francesa de Cuba. Al aumentar así la posibilidad de lectura en esa lengua, *Oralidad* se abre pues a nuevos lectores.

La edición número 13 de la revista incluye así mismo, artículos publicados tanto en su lengua original como acompañados de su traducción, e ilustraciones hechas especialmente por diversos artistas para la *Oralidad*, la original contribución gráfica de la relevante poetisa y artista cubana, Nancy Morejón, las obras plásticas del investigador Jesús Guanche (quien aparece en este mismo número firmando algunas reseñas y noticias de alto interés), y la obra del pintor Elio Vilva. Estos artistas aportan colorido caribeño y permiten apreciar una imagen plástica de inusual vitalidad, y que nos permiten reafirmar una línea de diseño iniciada desde el número 11 de *Oralidad*.

El lector también podrá acceder a los encuentros de la cultura africana con las raíces americanas en textos como el del venezolano Jesús «Chucho» García en *Oralidad y compromiso: de la palabra redimida a la palabra encendida*, y el del boliviano Víctor Montoya, *El Achachi Moreno en el Carnaval de Oruro*, que nos muestra el mestizaje negro e indígena; así como el artículo: Un libro sobre el debate cubano entre oralidad y escritura que constituye una versión breve del texto de la Filóloga Ana Vera: *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría popular?* Editado por la Cátedra Carolina Poncet del Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2004.

La revista inserta además los resultados de coloquios, eventos y otras noticias de interés. Relevancia especial se da a la primera reunión para la creación de la «Red Regional de Instituciones de Investigación sobre Religiones Afroamericanas», cuyos nexos con la segunda reunión de expertos convo-

cada por el Centro Afroamericano para la Diversidad Cultural, el Desarrollo Sostenible y el Diálogo Intercultural resultan de interés para reforzar una mejor perspectiva americana de la herencia africana. También se incluyen reseñas sobre el Festival *Festicimarrón*, organizado en la República Dominicana por la Fundación Afrocimarrón, y otros festivales como el del CIOFF, junto a noticias de interés.

Una contribución de Simao Souindoula nos anuncia una nueva publicación dedicada a reseñar la ruta del esclavo en la América del Norte, mientras otra de Mirta Fernández se refiere a la oralidad «*A la sombra del árbol tutelar de la cultura africana*». Completan el contenido de esta edición, varias reseñas de diversos libros y revistas, como la revista *Catauro* publicada por la Fundación Fernando Ortiz de Cuba y la revista Archipiélago de México, así como publicaciones de la UNESCO que amplían los fondos patrimoniales del Centro de Documentación Jaime Torres Bodet. También se abordan sugestivos temas debatidos en otras publicaciones de la UNESCO, como en la revista *Museum Internacional*, que contiene dos trabajos de alta relevancia para el análisis del lenguaje y la tradición oral en su relación con el patrimonio inmaterial, presentados en esa publicación por Rieks Smeets y Jack Goody.

Al poner en sus manos esta nueva entrega de *Oralidad*, mantenemos abierto ese canal de comunicación permanente, inaugurado 1988 y que ahora se complementa, a partir de esta edición, con la aparición de la versión digital de la revista en el Portal de la Cultura de América Latina y el Caribe. *Oralidad* ratifica su interés por conocer la opinión de sus lectores.

Oralidad despide desde sus páginas a Francisco Lacayo Parajón, quien desde el año 2000 y hasta el intenso verano del 2005 dirigió esta Oficina Regional de Cultura

Dirija sus opiniones y contribuciones a oralidad@unesco.org.cu



Mensaje del Director General de la UNESCO

En ocasión del Día Internacional del Recuerdo de la Trata de Esclavos y de su Abolición

En su Resolución 29 C/40, la Conferencia General de la UNESCO proclamó el 23 de agosto de cada año Día Internacional del Recuerdo de la Trata de Esclavos y de su Abolición. La fecha elegida remite a los eventos de la noche del 22 al 23 de agosto de 1791, cuando prendió en Santo Domingo (hoy Haití y República Dominicana) la chispa de la insurrección que iba a resultar determinante para la abolición de la trata de esclavos transatlántica y la emancipación de los pueblos de América Latina y el Caribe.

Este Día Internacional tiene por objeto grabar la trata de esclavos en la memoria de todos los pueblos. Conforme a los objetivos del proyecto intercultural «La ruta del esclavo», nos brinda la ocasión de reflexionar colectivamente no sólo sobre las causas históricas, tramas ocultas y formas de realización de esa tragedia sino también sobre sus duraderas consecuencias para Europa, el continente americano, el Caribe y el Océano Índico, cuando no para el mundo entero.

La trata, la esclavitud y su abolición pertenecen a la historia. Pero no pertenecen al pasado, pues nos sirven para entender un presente lamentablemente marcado por el racismo y las discriminaciones que son el legado de tan trágicos episodios. Además, plantean interrogantes de cara al futuro e invitan a reflexionar sobre la construcción de nuevas formas de ciudadanía respetuosas para con sociedades como las nuestras, que son cada vez más multiétnicas y pluriculturales. Por último también dejan patente que, pese a la persistencia de los estereotipos más radicales y a la ejecución de políticas discriminatorias de inaudita brutalidad, se ha dado un paso inesperado hacia la comunicación intercultural y se ha brindado así una nueva oportunidad al diálogo.



Koichiro Matsuura
Director General de la UNESCO

Las fuentes orales de la trata negrera y de la esclavitud

Christian Ndombi



Banco de fotos de la UNESCO

La historia de la trata de negros y la esclavitud es una tragedia ignorada por los países que la ejercieron y por los descendientes de los esclavos. Historia antigua, afirman algunos. Sin embargo, no podemos verla como un hecho histórico cualquiera, sino como la mayor deportación de seres humanos ocurrida en la historia de la humanidad.

Podríamos preguntarnos qué lugar ocupa este suceso histórico en los manuales escolares, en la enseñanza en general, y por ende, en la memoria colectiva, la de la humanidad.

Para paliar este silencio, la UNESCO ha emprendido, en el marco del proyecto «La ruta del esclavo», numerosas actividades entre las cuales se encuentran, realizar el inventario de los sitios o fuentes de memoria, y la recopilación de las fuentes orales. La esencia de la memoria sobre la trata de negros y la esclavitud podemos encontrarla en el patrimonio físico e inmaterial. La búsqueda en las fuentes orales permite llenar lagunas que existen en los ar-

chivos europeos de la trata de negros y la esclavitud, comprender mejor numerosos aspectos y prácticas de la época de la trata de esclavos, hallar vestigios, itinerarios, mercados, y responder a determinadas interrogantes.

La UNESCO ha publicado una serie de obras apoyándose en estudios e investigaciones dirigidos por investigadores y profesores universitarios como Myabe Gueye, Djibril Tamsir Inane, Dr. Alaba Simpson, Jérôme Tangu Kwenzi-Mikala, Sudel Fuma, quienes trabajan desde hace años, pero aisladamente, sobre las fuentes orales de la trata de negros:

- *Tradición oral y archivos de la trata de negros* (2001)
- *Las fuentes orales de la trata de negros en Guinea y Senegambia* (2003)
- *La tradición oral vinculada a la trata de negros y a la esclavitud en África central* (2003)



- *La tradición oral y la trata de negros en Nigeria, Ghana y Benin* (2004)

Todos estos estudios puestos a disposición de la comunidad internacional, ofrecen a los lectores informaciones de primera mano sobre los métodos de captura, los cimarrones, las técnicas para no ser capturados (algunas de las cuales no aparecen en los archivos, ni en los libros de los amos), las pis-tas en su momento seguidas por los cautivos pero hoy inexistentes.

Todos los investigadores admiten la complementariedad entre la búsqueda de información en los archivos, mayoritariamente europeos, y las fuentes orales de África, el Caribe, América y el Océano Índico. El presidente del Comité científico internacional del proyecto «*La ruta del esclavo*» y antiguo director general de la UNESCO, el señor Amadou Mahtar M'Bow, hace alusión a este aspecto en su prefacio a la *Historia general de África* cuando señala: «La tradición oral antes ignorada aparece hoy como una fuente valiosa de la historia de África que nos permite seguir la evolución de los diferentes pueblos en el espacio y en el tiempo, comprender desde adentro la visión africana del mundo y los rasgos originales de los valores sobre los que se asientan las culturas e instituciones del continente.»

Este trabajo de recopilación de datos sobre la tradición debe continuarse y extenderse a otras regiones ya que se corre el riesgo, en todas partes, de perderse.

Los poseedores de este patrimonio inmaterial son los hechiceros, los cuenteros, los descendientes, los nietos de esclavos y los ancianos. Amadou Hampaté Ba dijo con mucha razón al respecto: «Un anciano que muere en África es una biblioteca que se pierde». Ese patrimonio cultural de la humanidad debe ser salvado a toda costa. Para ello, es necesario utilizar nuevas técnicas de la comunicación como el CD-Rom, para recopilarlo, preservarlo y así poder transmitirlo a las nuevas generaciones. Con este espíritu, la UNESCO adoptó en el 2003 la Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, que constituye además, uno de los propósitos del proyecto «*La ruta del esclavo*»

Queda todavía mucho por hacer en este campo. Por lo que el apoyo a los investigadores resulta indispensable. ■

Les sources orales de la traite négrière et de l'esclavage

Rédigé par Christian Ndombi

L'histoire de la traite négrière et de l'esclavage est celle d'une tragédie occultée : Silence des pays esclavagistes, silence aussi des descendants d'esclaves. Histoire ancienne ! disent certains. Il ne s'agit pourtant pas d'un fait historique quelconque mais de la plus grande déportation d'êtres humains de l'histoire. Quelle place y consacre-t-on dans les manuels scolaires et dans l'enseignement et donc dans la mémoire collective, celle de l'humanité ?

Pour pallier ce silence, l'UNESCO a entrepris, dans le cadre du projet « *La route de l'esclave* » de nombreuses activités dont les inventaires des sites et lieux de mémoire et le recueil des sources orales. L'enjeu de la mémoire de la traite négrière et de l'esclavage porte en effet sur le patrimoine physique et immatériel. La collecte des données relatives à la tradition orale c'est-à-dire le patrimoine immatériel lié à la traite négrière et à l'esclavage est très important. Le questionnement des sources orales permet de combler les lacunes des archives européennes de la traite négrière et de l'esclavage, de mieux comprendre de nombreux aspects et pratiques du temps de la traite des esclaves, de retrouver des vestiges, des itinéraires, des marchés et de répondre à certaines questions.

Sur la base des études et recherches initiées par le projet « *La route de l'esclave* » et menées par des chercheurs, des universitaires comme Mbaye Gueye, Djibril Tamsir Niane, Dr Alaba Simpson, Jérôme Tangu Kwenzi-Mikala, Sudel Fuma qui travaillent depuis des années mais de façon isolée sur les sources orales de la traite négrière, l'UNESCO a publié une série d'ouvrages :

- *Tradition orale et archives de la traite négrière* (2001)
- *Les sources orales de la traite négrière en Guinée et en Sénégal* (2003)
- *Tradition orale liée à la traite négrière et à l'esclavage en Afrique centrale* (2003)
- *Tradition orale et traite négrière au Nigeria, au Ghana et au Bénin* (2004)

Toutes ces études qui sont mises à la disposition de la communauté internationale donnent aux lecteurs des informations de première main sur les méthodes de captures, le marronage, sur les techniques pour échapper

aux captures dont certaines ne figurent ni dans les archives ni dans les livres des maîtres, sur les pistes autrefois empruntées par les captifs mais aujourd'hui disparus...

Tous les chercheurs admettent aujourd'hui la complémentarité entre la recherche documentaire dans les archives qui sont en grande partie européennes et les sources orales de l'Afrique, des Caraïbes, des Amériques et de l'Océan indien. Président du Comité scientifique international du projet « La route de l'esclave », l'ancien Directeur général de l'UNESCO, Monsieur Amadou Mahtar M'Bow souligne cet aspect dans sa Préface de l'Histoire générale de l'Afrique « La tradition orale naguère méconnue apparaît aujourd'hui comme une source précieuse de l'histoire de l'Afrique permettant de suivre le cheminement de ses différents peuples dans l'espace et dans le temps, de comprendre de l'intérieur la vision africaine du monde, de saisir les caractères originaux des valeurs qui fondent les cultures et les institutions du continent ».

Ce travail de collecte des données de la tradition orale doit se poursuivre et s'étendre à d'autres régions tant il est partout en péril. Les détenteurs de ce patrimoine immatériel sont les griots, les conteurs, les descendants et petit-fils d'esclaves et les vieillards. C'est dans ce contexte qu'Amadou Hampaté Ba a eu raison de dire que : « Un vieillard qui meurt en Afrique est une bibliothèque qui brûle ». Patrimoine culturel de l'humanité, il doit être sauvé à tout prix. Il faut pour cela utiliser les nouvelles techniques de la communication : numérisation, CD-Rom afin d'une part, de le collecter et de le préserver et d'autre part, de le transmettre aux jeunes générations. C'est le sens de l'adoption par l'UNESCO en 2003 de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel et un des enjeux du projet « La route de l'esclave ».

Beaucoup reste encore à faire dans ce domaine. Aussi le soutien aux chercheurs est-il indispensable ? ■

La ruta del esclavo

A propuesta de Haití y de algunos países africanos, la Conferencia General de la UNESCO, en su 27ª reunión celebrada en 1993, aprobó la realización del proyecto «La ruta del esclavo» (Resolución 27 C/3.13).

El proyecto se inició oficialmente en la primera reunión del Comité Científico Internacional de «La ruta del esclavo», celebrada en septiembre de 1994 en Uidah (Benin), uno de los principales centros del antiguo comercio de esclavos en el Golfo de Guinea. En 1998, la editorial de la UNESCO publicó los documentos oficiales de esa reunión en un libro titulado *De la cadena al vínculo: Una visión de la trata de esclavos*.

La idea de «ruta» corresponde a la dinámica del desplazamiento de poblaciones, civilizaciones y culturas, mientras que la de «esclavo» alude no sólo al fenómeno universal de la esclavitud, sino también de modo más concreto y explícito al comercio de esclavos en el Océano Atlántico, el Océano Índico y el Mar Mediterráneo.

El proyecto «La ruta del esclavo» persigue un doble objetivo: de un lado, apunta a romper el silencio y a dar difusión universal, por medio de un trabajo científico, al tema del comercio trasatlántico de esclavos y la esclavitud en el Océano Índico y el Mar Mediterráneo, junto con sus causas y modalidades. De otro, se orienta a poner de relieve de manera objetiva sus consecuencias, en particular las interacciones entre los pueblos afectados de Europa, África y el Caribe. ■



Banco de fotos de la UNESCO

La ruta del esclavo: africanía y oralidad

Miguel Barnet

Cuando el antropólogo e historiador cubano Fernando Ortiz afirmó que Cuba sin el negro no sería Cuba, estaba reconociendo el tesoro de las culturas africanas que contribuyeron a otorgarle un rostro definitivo a nuestra nación. Esa afirmación era el resultado de toda una vida dedicada por el científico cubano a estudiar una presencia esencial en nuestra cultura, que había sido relegada y escamoteada por la historiografía tradicional. Como Cuba, muchos otros países del área del Caribe y Latinoamericana se nutrieron de estos aportes de África y en algunos de ellos, como los llamados caribeños o antillanos, ha sido el signo africano el que ha marcado sus expresiones culturales y artísticas con un sello indeleble y singular. Incuestionable para el mundo es el extraordinario valor que ha tenido el legado de África para las naciones americanas y caribeñas. Fue el libertador Simón Bolívar quien, con una visión adelantada y certera, definió a nuestro continente en su totalidad como afro-latinoamericano.

Esta aseveración se ha ido fortaleciendo con pruebas incuestionables que han derribado muros de prejuicios sólidamente erigidos por calenturientas posiciones acientíficas. La obra escrita de cientos de historiadores, antropólogos y sociólogos ha puesto al alcance del público lector y del mundo académico argumentos más que convincentes para reafirmar esta aseveración.

Pero no es suficiente. La historia de África en América y el legado del continente africano en la formación de la identidad de nuestro continente tenía que trascender al mundo académico y al lector especializado. Tenía que llegar a un público mayor, el de las universidades, los centros de educación primaria y secundaria y al lector común, ese que adquiere los libros en las librerías y los quioscos de venta, y no sólo al que estimulado por una orientación científica acude a las bibliotecas o a Internet.



Banco de fotos de la UNESCO

El programa «La ruta del esclavo» convocado por la UNESCO en 1995 orienta a ese público en este sentido, y se creó con el fin de conocer y valorar la significación y vigencia del aporte de África al hemisferio occidental, así como de analizar a fondo la génesis de la trata esclavista y sobre todo medir la contribución del legado africano en la vida contemporánea, su efecto en la psiquis social y el papel que juega en la conformación de una idiosincrasia que nos sirve de espejo cóncavo para una mirada más profunda y objetiva a nuestro ser y a nuestra identidad.

Tomar conciencia plena de lo que significó el gigantesco holocausto de la trata esclavista moderna para los pueblos sub-saharianos, yo diría que el más terrible que haya conocido la humanidad, es tam-

bién tener presente la profunda huella estampada por hombres y mujeres que atados por gruesas cadenas llegaron a nuestras costas para nunca más regresar a sus tierras, a sus familias y a sus culturas.

Nuestros pueblos, forjados a la luz de los movimientos independentistas en el siglo XIX, marchaban paralelos a la lucha contra la esclavitud. Esta paradoja constituyó el signo más visible y dramático de nuestra historia. Y marcó nuestro devenir.

La contribución del africano y sus descendientes al desarrollo económico y social de América Latina y el Caribe fue decisiva. La mano de obra negra no sólo levantó grandes fortalezas, castillos y monumentos sino que creó un mundo de expresiones culturales único en el continente, que se pudo conservar por el inexplicable recurso de una oralidad que resistió el olvido gracias a una memoria colectiva, que puede calificarse como uno de los más valiosos patrimonios de la humanidad.

Ninguna campaña prejuiciosa, ningún obstáculo, pudo evitar que los elementos africanos se transculturaran en nuestros países y conformaran un cosmos de valores del cual hoy somos depositarios. La vanguardia intelectual encabezada por figuras como Raymundo Nina Rodríguez en Brasil, Gonzalo Aguirre Beltrán y Luz María Martínez Montiel en México, Miguel Acosta Saignes en Venezuela, Melville J. Herkoritz y George Murdock en Estados Unidos, Nina de Friedemann y Jaime Arocha en Colombia, Fernando Ortiz y Lidia Cabrera en Cuba, y muchos otros eminentes estudiosos del Caribe como Juan Bosch, Hugo Tolentino y Carlos Esteban Deive, en República Dominicana, Erick Williams en Trinidad y Tobago y C.L.R. James en Jamaica o Laennec Hurbon en Haití, han abierto brechas inmensas en el estudio y la indagación de esta presencia, sembrando la semilla del reconocimiento y la revalorización de una herencia cultural que nos enorgullece y que es portadora de una energía social que ha generado no solo un patrimonio extraordinario en el terreno de las artes y el pensamiento, sino una cultura de la resistencia que es hoy un estandarte de los pueblos del continente.

Estas referencias necesarias han sido la simiente que ha nutrido a las nuevas generaciones y sin lugar a dudas la base para la creación de todo un programa de acción frente al olvido y los prejuicios raciales.

La reciente creación de una red regional de instituciones de investigación sobre religiones afroamericanas, no es hoy solo una necesidad cien-

tífica, organizativa y de comunicación, sino que nos permite garantizar la continuidad histórica de una fuerte tradición en las ciencias sociales y las humanidades de Latinoamérica y el Caribe, ya que hemos tenido nuestros pioneros, nuestros clásicos en estos estudios, pero en la época actual, debido a la aceleración revolucionaria de las comunicaciones y las nuevas tecnologías, necesitamos ponernos al día y avanzar juntos regionalmente.

Como dijera Pierre Lévy –desde su filosofía del ciberespacio–: «Las nuevas tecnologías intelectuales, desde el correo electrónico y la comunicación interactiva hasta Internet y las memorias dinámicas, ofrecen una amplia posibilidad de incrementar nuestro potencial de inteligencia colectiva, desarrollando un equilibrado aporte entre los saberes personales y la creación cooperativa.»

En este empeño nuestra vocación es profundamente incluyente, como lo son en sus concepciones y cosmovisión las religiones afroamericanas, por eso nos interesan las instituciones; los investigadores, tanto los que están directamente relacionados con estos estudios como quienes por iniciativa propia se dedican a estas actividades y no poseen relación institucional; las publicaciones, bien las que existen en soportes de papel, las que transitan por el ciberespacio y las que tienen otro tipo de soporte digital; las temáticas en su más variada diversidad; la colaboración nacional e internacional; así como la aplicación de los resultados en la docencia académica, los medios de comunicación masiva, la promoción y gestión sociocultural, la preservación y difusión del patrimonio cultural, la promoción de las artes, la capacidad de influir en las políticas culturales y su perfeccionamiento, junto con otras actividades de acuerdo con las características de cada país. Por todo ello nos urge un consenso de intercambio, debate y actualización permanentes.

En nuestro contexto, es imprescindible profundizar en el conocimiento de las religiones afroamericanas como uno de los factores fundamentales de la múltiple herencia africana en la región latinoamericana y caribeña. Debido al decisivo papel desempeñado por estas prácticas religiosas y su influencia en la vida cotidiana en proyectos de vida, paradigmas de comportamiento, y sistemas de valores, no sólo entre quienes descienden de varias generaciones de africanos, sino en gran parte de las sociedades de la región. No olvidar que en países mestizos como Cuba, las religiones de origen africano no son sólo patrimonio de los afro-descendientes, sino de gran parte de la población, ya sea blan-

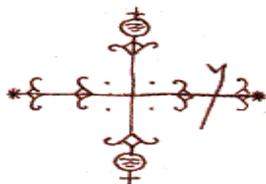
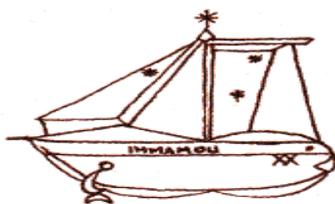
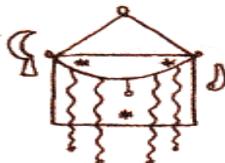
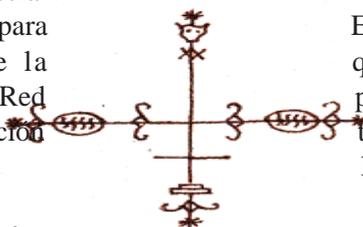
ca, china, o mestiza. Esto se debe a los valores universales de estos sistemas religiosos y a la necesidad del africano de reafirmación y defensa de su cultura para sobrevivir en un medio diferente, donde prevalecen los mecanismos de sujeción y opresión esclavista. Estas religiones son la legítima base de la identidad del pueblo cubano sin tomar en cuenta entre otras cosas que la mitología yoruba es la única que ejerce una influencia verdadera y decisiva en el cotidiano de Cuba. Y su signo marca indeleblemente la vida cubana, como otras mitologías africanas definen al gran caribe,

Por estas razones y en el ámbito de los objetivos del proyecto «La ruta del esclavo», la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO propuso la creación de la Red regional de instituciones de investigación sobre religiones afroamericanas.

Nos proponemos contribuir a la profundización multidisciplinaria sobre las consecuencias de la trata moderna de africanos esclavizados y al esclarecimiento de los aportes de África a

América Latina mediante la creación de esta red; determinar mediante consenso, como ya hemos expresado, los puntos focales por países y establecer una coordinación regional. Además, es nuestro propósito esencial identificar, por medio del conocimiento del estado de la cuestión, los campos temáticos y las líneas principales de investigación, así como establecer una estrategia de continuidad y funcionamiento de la red de acuerdo con las posibilidades de las nuevas tecnologías de la información, como ya hemos dicho, y su aplicación a la investigación, la docencia, la preservación del patrimonio y el diálogo intercultural.

Estamos conscientes de la complejidad que esta tarea conlleva, debido a la propia naturaleza cambiante de estos cultos, sus contenidos sincréticos y su evolución y desarrollo multidireccional a partir de la propia práctica cotidiana. Proteger este rico tesoro que tiene su sostén en las culturas de tradición oral, debe constituir una tarea prioritaria en la salvaguardia del patrimonio mundial de la humanidad. ■



El autor es un relevante escritor e investigador cubano. Presidente de la Fundación Fernando Ortiz, Miembro del Comité Científico de «La ruta del esclavo» y Miembro del Consejo Ejecutivo de la UNESCO.

El boletín Por la ruta del esclavo surgió para ofrecer un medio de difusión a las investigaciones relacionadas con la temática afroamericana, abordada desde una diversidad de disciplinas que comprenden numerosos aspectos polémicos. Este boletín se propone crear una red de comunicación entre los especialistas y no especialistas, cuyos intereses convergen por variadas razones en estos temas que obligatoriamente llevan a una revalorización de la historia de África en América y, más que eso, a una reinterpretación de la construcción de las repúblicas al sur del río Bravo. Es por ello que los artículos publicados abordan desde el punto de vista de las ciencias sociales, es decir, desde la antropología, etnología, sociología, historia, filosofía, entre otras, toda una gama de aspectos de América Latina y el Caribe, tales como los procesos sincréticos y transculturales, el mestizaje biológico y cultural, la afroamericanidad, en el entendido de una nueva forma de interculturalidad, así como otros fenómenos sociales y de la tradición oral referidos a estas sociedades.

Este boletín comenzó a publicarse en diciembre de 1999, como parte de un acuerdo entre la Agencia Prensa Latina y la UNESCO, que permite tener un espacio de concertación y polémica específicamente latinoamericano, sin olvidar la trascendencia que para este subcontinente tienen las influencias culturales procedentes de otras regiones del mundo. Reconocidas personalidades y especialistas internacionales escriben acerca de un universo de problemas sociales y culturales que de una forma u otra afectan a América y África, en lo referido a un pasado común encadenado por uno de los hechos más vergonzantes de la humanidad: la trata de esclavos.

Las opiniones emitidas en los artículos publicados son responsabilidad única de sus autores.

Por la ruta del esclavo se realiza bajo la responsabilidad editorial de Prensa Latina, y la coordinación y edición de Nersa Caballero Veloso.

Contactos: serviex@prensa-latina.cu

La oralidad, parte esencial de las culturas de resistencia afroamericanas

Nersa Caballero

Afroamérica está conformada por pueblos que en su paisaje espiritual han creado y recreado un universo de mitos y leyendas, todo un imaginario literario oral, del cual se han valido para legitimar sus culturas destinadas a resistir el avasallamiento de otras civilizaciones.

Referirse a estos pueblos de origen africano, que lograron durante siglos de esclavización, marcar profundas huellas en este denominado Nuevo Mundo significa adentrarse en una de las páginas más enjundiosa de la historia de América Latina y el Caribe.

Se precisa entonces conocer cuál ha sido y sigue siendo una de las armas de combate más eficaz para no perder la memoria, para recrear la nueva realidad americana en la cual se erigieron patrones de vida de resistencia, con el fin de asimilar y transformar las realidades culturales del grupo dominador, tomando las raíces de la Madre África.

La oralidad, sin lugar a dudas, permitió este complejo proceso de reconstruir la historicidad africana en América, sumar a ella cuanto de sustancioso podían ofrecer otros pueblos: europeos, asiáticos e indígenas. Este fabuloso torrente de culturas, recreadas en esta parte del continente americano, recibió del verbo la llama iluminadora de su pasado y su presente. Razón por la cual la palabra es considerada sagrada, aún en la actualidad.

La palabra como principio y fin de hombres y mujeres. Para la cultura yoruba, del África occidental, el aché, contenido en el lenguaje es en sí mismo un elemento divino perteneciente a los Orichas. En casi todas las culturas africanas la saliva constituye un elemento sagrado, usado de forma muy especial en algunos rituales de consagración. La magia del verbo todopoderoso, aliado o enemigo de hombres y mujeres, forma parte de los mitos llegados con los africanos esclavizados a esta parte del hemisferio

occidental. Pero aquí, en estas feraces tierras americanas, también la palabra tenía rango sagrado para los pueblos originarios.

La eclosión provocada por los esclavizados obligados a vivir aquí y los que ya se encontraban hacía miles de años en estos territorios tuvo, desde los primeros encuentros, poderosos capítulos de intercambios lingüísticos, de aprendizaje directo sobre la nueva naturaleza, así como de préstamos culturales, entre los diferentes grupos humanos que nunca antes habían entrado en contacto.

Este hacer de acuerdo con las costumbres y la tradición de unos y otros, este recordar de la forma más simple posible, aunque sin dañar la belleza de la literatura oral, ha sido una constante desde hace siglos en América Latina y el Caribe. La mayoría de nuestros pueblos fueron sometidos al vasallaje idiomático del castellano, pero no perdieron sus fan-

tasías, provenientes de otros contextos sociales, esas que se han introducido de forma definitiva en el origen de una literatura latinoamericana y caribeña, donde *Cien años de soledad* y el *Reino de este mundo* (del colombiano Gabriel García Márquez y el cubano Alejo Carpentier, respectivamente) resumirían una parte de ese universo mágico.

Este universo irreal, maravilloso, infinito, mágico por vocación tendrá la fundamentación del otro, el de la oralidad, porque siempre han sido cuentos contados, cuentos añorados, cuentos soñados, fábulas dichas, mitos transmitidos, hechos fantásticos que han tomado corporeidad en las mil y una leyendas que atraviesan este continente.

Porque cuando se expresa la realidad latinoamericana o caribeña, en su dimensión universal pero única, el canto de libertad, de resistencia, de humanismo trasciende incontenible hasta la actualidad. ■



Oralidad y teología en la santería cubana

Tato Quiñones

En una relectura de *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, disfruté otra vez con la siguiente anécdota, acaso ocurrida a principios del siglo que está por terminar.

Cuenta Ortiz que a Fabí, un babalao famoso de La Habana (capital), el alauó de todos ellos, un día estando comiendo con los demás babalaos y babalochas, después de la ceremonia anual del abbó oddún, le preguntaron acerca del odu de ifá que acababa de salir para el año nuevo, el odu llamado Odí, y aquel gran sacerdote africano se puso a relatar parábolas pertinentes a dicha «letra».

Fueron tales su erudición y entusiasmo que estuvo hablando toda la tarde y por toda la noche hasta aclarar el nuevo día.

Como él era el alauó, nadie podía levantarse de la mesa hasta que él no lo hiciera. Tronó, llovió a cántaros, nadie pudo volver a su casa y todos tuvieron que oírlo, hora tras hora, salvo los que se iban durmiendo. Tales fueron la profusión de parábolas e historias y la facundia de su narrador.

Fabí fue, probablemente, uno de los últimos babalaos africanos que oficiaron en Cuba y, por eso, uno de los últimos sacerdotes consagrados a Orula capaces de memorizar, uno tras otro, los miles de patakines o historias –narraciones de los tiempos antiguos de los orishas en África– que conforman el cuerpo literario de los odu de ifá.

A esta asombrosa capacidad de memorizar –hoy casi desaparecida en Cuba– se unía, por supuesto, el conocimiento cabal de la lengua yoruba, lengua que, según cuenta William Bascom, todavía en 1957 había cubanos capaces de hablarla coloquialmente y de elaborar en este idioma «respuestas llenas de sentido». Es posible.

Sin embargo, la tradición de oralidad que signó a las culturas africanas, propio de los pueblos ágrafos, habría sufrido ya en Cuba para esas fechas profun-



Changó FM, Elio Vilva

das modificaciones: la primera, el obligado reajuste que les impuso el choque con el espacio lingüístico del castellano, que Ortiz describe de la siguiente manera: «El negro africano, sacerdote acólito o iniciado que transmite al colector cubano sus sagradas oraciones ya en su misma mente tiene que hacer traducción de su texto original y ortodoxo, tal como fue fijado en su memoria, al lenguaje diverso del oyente, y esto sin pleno dominio de su vocabulario ni de su sintaxis, sino en su humildísima habla, a veces sin un previo hábito ni ensayo de conversación de ciertos vocablos análogos o de sentido convencional preceptado.»

Estas dificultades de transmisión, que a veces son insuperables y harto propensas al error, suelen agravarse por la actitud del comunicante, a veces impreparado y menos conocedor de lo que él se cree, pero siempre parco y medroso de revelar cosas sagradas y con frecuencia defendiéndose con la expresión entrecortada.

(...) Se comprende fácilmente que con tal serie de traducciones, para llegar desde la negra auditiva expresión africana a la blanca y sólo visiva del castellano escrito en Cuba, hayan de ser peligrosamente sobradas las ocasiones de traicionar el pensamiento primario, aparte de perder totalmente las formas primitivas de su estética sonora.

Lo anterior determinó que los babalaos, babalochas e iyalochas criollos, nacidos en la Isla y familiarizados desde la infancia con el idioma español, se ocuparan de poner por escrito el profuso repertorio de fábulas, mitos, parábolas, poemas, proverbios, así como encantamientos y procedimientos rituales que habían sobrevivido gracias a la transmisión oral, pero que no tardaron en hallar sólido asentamiento en los más antiguos cuadernos o «libretas» que hoy conocemos.

Estas «libretas», así como los llamamos «tratados» de Ifá, constituyen, en opinión de Rogelio Martínez Furé «uno de los medios más eficaces para la transmisión y divulgación de los ‘misterios sagrados’».

En el pasado, los «padrinos» se las prestaban a los «ahijados», es decir, los sacerdotes de más edad se las facilitaban a los más jóvenes, iniciados por ellos, si demostraban seriedad e interés «por las cosas de los santos». Y así sigue siendo con las «libretas» manuscritas más antiguas y de mayor valor.

Pero en los últimos años, escribe Martínez Furé en la década de 1960, no es extraño encontrar libretas escritas a máquina, mimeografiadas o hasta impresas en pequeñas imprentas de barrio.

Lydia Cabrera cuenta que uno de sus informantes, al que describe como un «escrupuloso hijo de santo», premiaba a algunos de sus discípulos con la lectura, en alta voz, de una viejísima libreta que guardaba celosamente, con la intensión de que no les entraran las palabras por los ojos, sino por los oídos, porque escritas... ya no sonaban lo mismo.

No cabe duda, pues, que el camino que va desde la más pura oralidad hasta lo que Argeliers León llamó la «oralidad escrita», forma parte del largo y complejo trayecto que recorrió la religión de los orishas aplanada en la Isla en su proceso de «cubanización».

Las libretas de santería y los tratados de Ifá, transmitidos de generación en generación, copiados por nuevas y diferentes manos, en nuevos y diferentes

contextos socioculturales e históricos constituyen, además, el testimonio escrito de las incorporaciones y modificaciones que el pensamiento religioso yoruba ha experimentado en Cuba.

Por otra parte, se sabe que en África, entre los yorubas, la formación «profesional» de un sacerdote de Ifá dura de tres a siete años como mínimo. La etapa de estudio más importante para el babalao es precisamente el aprendizaje de memoria de un número de poemas o historias de cada uno de los 256 odu del oráculo de Ifá.

En la antigüedad, nadie podía ser respetado como buen babalao si no conocía al menos 16 historias por cada uno de los 256 odu, es decir cuatro mil 096 historias o poemas.

¿Y en Cuba?, ¿cómo es hoy ese proceso de formación sacerdotal en pleno boom de la santería, cuando se dice que sólo en la ciudad de La Habana han sido iniciados en el culto a Orula varios miles de nuevos sacerdotes de Ifá en los últimos siete u ocho años?

Sobre el tema conversé largo y tendido con el babalao habanero Julio Abreu (iniciado en 1989), quién además de sacerdote de Ifá, es santero (babalocha iniciado en el culto a Changó), masón y dignatario de una potencia abakuá. Negro de 50 años, veterano internacionalista en África y trabajador vanguardia del Sindicato Marítimo-Portuario, Julio me recibió una mañana de marzo de 1994 en su pequeño apartamento de microbrigada en el reparto Bahía, en la ribera este de la rada habanera.

Con él viven su mujer, dos hijas y un nieto apenas tres años entonces. La razón de mi visita no era otra que la de entrevistarle para el capítulo dedicado al *Oráculo de Ifá* de mi serie documental *Lucumí*, sobre la presencia y la influencia de la cultura cubana.

Pasamos a la pequeña habitación donde, además de la cama matrimonial, el escaparate «de corredera» y la cómoda con espejo clásicos, ocupan espacio el canastillero con los orishas -presidido por la espléndida sopera de Orula- y, junto a este, en el piso, Changó sobre su pilón, Eshu-Elegguá, Oggún, Ochosi, Olocún y otros «santos» de imprescindible pertenencia de un sacerdote de Ifá.

En un rincón, sobre una mesilla, se amontonan decenas de tratados de Ifá y otros textos de lectura recurrente para el babalao.

Todavía queda un reducido espacio donde el sacerdote extiende la estera sobre la que se sienta –la espalda recostada a la pared– a ejercer el secular oficio de intérprete del Oráculo de Ifá.

Julio sabe que en África el sacerdocio de Ifá constituye la culminación de un largo proceso que dura años, tiempo en que el sacerdote debe aprender todas las cuestiones referentes al ritual y, sobre todo, memorizar miles de historias, oraciones y cantos asociados a los signos adivinatorios del oráculo.

—Aquí no es así –me asegura–, aquí se llega ciego, sordo y mudo a Ifá. Sólo después que se realizan las ceremonias de consagración es que el neófito tiene acceso a lo que pudiéramos llamar la cartilla, el abecedario para el aprendizaje de la sabiduría de Ifá, que es tan vasta y profunda que no alcanzarían 100, ni 200 años de vida dedicados a su estudio para alcanzar a conocerla completamente. Por eso es que el babalao, mientras tenga vida y salud, debe estudiar Ifá incansablemente.

«Para mí, que trabajo en el puerto de La Habana y además tengo otras obligaciones religiosas, sociales y fraternales, el estudio de Ifá ha sido y es un verdadero sacrificio, robándole horas al sueño, sin cine, sin fiestas ni vacaciones. Quemándome las pestañas de madrugada en el aprendizaje de esa sabiduría que nos legaron nuestros antecesores.»

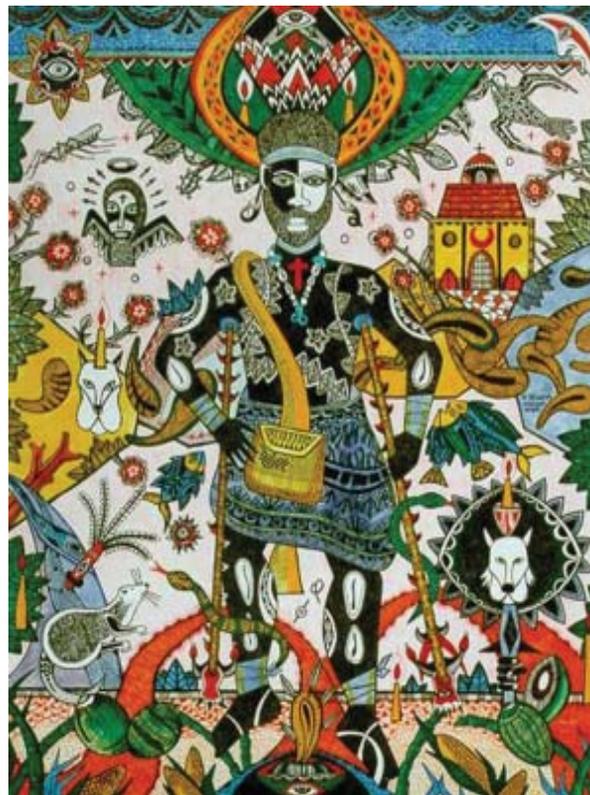
—¿Cuáles antecesores? –lo interrumpo.

—Los africanos que trajeron a Cuba esclavizados –me responde sin vacilación–, aquellos lucumíes a los que les decían analfabetos y salvajes, y tenían conocimientos de la vida, de la naturaleza y de los hombres como ya los hubieran querido tener quienes los esclavizaron.

Le comento entonces que en una entrevista reciente con el escritor Miguel Barnet, para este mismo documental, este me ha dicho que, en su opinión, la religión de los orishas se consolidó y creció en Cuba durante siglos, pero en este momento está creciendo de manera horizontal y hasta artificial.

La santería, opinó Barnet, está perdiendo, por diversas razones, incluido el snobismo, la esencia de lo que los practicantes llaman el fundamento, el fundamento de los viejos sacerdotes y sacerdotisas de esta religión, que eran verdaderos sabios.

Ahora Julio lo piensa antes de responder.



Babalú Ayé, Elio Vilva

—Algo hay de cierto en eso –admite por fin–. Posiblemente en los últimos años se han iniciado en Ocha y en Ifá más personas que en toda la historia anterior de Cuba. Y también es cierto que en todos los casos no lo han hecho con el debido respeto y conocimiento de los fundamentos, es verdad que no es poca la gente que ha profesado por contentilla, porque se ha puesto de moda o porque es signo de alto nivel económico, por no hablar, que los hay, de quienes lo han hecho por simple afán de lucro, como quien hace una inversión para después sacar ganancia.

«Eso, lamentablemente, ha ocurrido, y quizás sean esos los que se han puesto a inventar, a desvirtuar, a tergiversar los principios y los fundamentos de la religión, amparados en los pretextos de que ‘cada maestro tiene su librito’ y ‘en mi casa mando yo’, cuando aquí hay tradiciones, normas, preceptos y principios que hay que conocer y respetar.»

«Pero no es menos cierto que en estos años también se ha indicado en Ocha y en Ifá mucha gente seria, entre la que me cuento, y, lo que también es muy importante, numerosos profesionales e intelectuales, gente con formación universitaria: médicos, escritores, profesores, ingenieros, personas que están estudiando muy en serio, dedicando sus inteligencias y talentos a investigar, a esclarecer, a interpretar los fundamentos de la sabiduría que nos legaron nuestros mayores.»



Babalú Ayé, Elio Vilva

«Y yo soy de la opinión de que cuando pasen los años y las aguas vuelvan a coger su nivel, lo que va a quedar, consolidando nuestra religión, prestigiándola, será lo que estamos haciendo hoy quienes estudiamos, la respetamos en su tradición y la profesamos consientes de su profundo sentido humano, filosófico y moral.»

Los yorubas –me dijo por su parte Barnet–, llegaron a América como mano de obra, como fuerza de trabajo esclava, pero trajeron una gran cultura, que se ha sostenido, que ha resistido porque es un verdadero modelo de cultura de la resistencia, debido no tanto a sus valores de carácter externo, ni siquiera a los valores y a los aspectos litúrgicos de la religión que portaron, ni siquiera a sus músicas y danzas sino, sobre todo, a sus valores filosóficos, a los valores ontológicos de esa cultura que estaba relacionada, más que con la religión específica o concreta, con formas de vida, conceptos y visiones cosmogónicas del mundo.

Creo que cada uno de aquellos yoruba que nos llegó esclavizado traía con él una muy sólida visión del mundo. Esto, desde luego, estaba apoyado por un basamento mítico. En el caso de la religión yoruba este basamento porta, además, una teogonía y un sistema teológico también muy sólidos.

En 1995, un año después de mis conversaciones con Julio Abreu y Barnet, veía la luz en México, *El babalawo, médico tradicional (yorubas y santería afrocubana)*, del sacerdote de Ifá cubano Víctor Betancourt Estrada.

Un año más tarde, Ediciones Unión publicaría *El Diloggún*, del desaparecido antropólogo, babalocha y oriaté cubano-puertorriqueño Hyrmino Valdés. En 1998 la propia editorial editaría *Echú-Eleggúa: equilibrio dinámico de la existencia*, del profesor y babalao cubano Adrián de Souza Hernández. Ese mismo año, también en Cuba, aparecería *El sacrificio en el culto a los Orishas*, del mismo autor.

Todos estos libros tienen en común el haber sido escritos por sacerdotes de Ocha e Ifá. Excedería los propósitos de este artículo intentar las exégesis de estos textos, labor que, por otra parte, exigiría una tarea enorme y difícil.

Baste decir que lo que a mi juicio tiene de provechoso y enriquecedor para el universo cultural y religioso de la Cuba de hoy –y por extensión para el futuro del pensamiento y la espiritualidad cubanos del nuevo siglo– esta feliz proliferación editorial es que, por primera vez en la historia, sacerdotes iniciados en las cubanas reglas de Ocha e Ifá asumen con rigor investigativo y transparencia expositiva un proyecto de (re) encuentro con la cepa originaria, con el fundamento –visto este no como procedencia, sino como origen primero, principio, cimiento, razón principal sobre la que se funda–, ajeno a cualquier voluntad de «yorubización».

De lo que se trata es de (re)incorporar el caudal de sabiduría, de auténtica poesía, la profundidad filosófica, ontológica, cosmogónica y moral de la cultura yoruba, sin que por ello nuestra criolla santería pierda un ápice de su cubanía plena, sentida, conciente y deseada. Antes, al contrario, que nos la enriquezca como parte del mismo proceso dialéctico de transformación que hoy nos complace, al admitir como legítimo que se le ofrezca un violín a Ochún, un cake a Obatalá o una rumba de cajón a Eggún.

No se trata ya de «oralidad escrita», no son los sacerdotes que solo transcribían más o menos exactamente lo que escucharon en boca de sus mayores, de lo que se trata es de la estructuración conciente de la teología de las reglas de Ocha e Ifá, y teología es pensamiento, raciocinio, demostración, y el pensamiento, la demostración y el raciocinio admiten controversias, disputas, debates... ■

La literatura oral de Haití: Entre África y Europa

Liliane Dévieux



Banco de fotos de la UNESCO

La literatura oral haitiana es un vasto campo que incluye diferentes géneros: proverbios, anécdotas, adivinanzas, relatos históricos o míticos, cuentos y cuentos cantados¹. Forman parte igualmente de este patrimonio intangible, numerosos cantos, transmitidos de boca a boca de una generación a otra y que se escuchan desde el amanecer hasta la noche: canciones marinas, cantos de labor, canciones infantiles, romanzas, cuplés satíricos, cantos vudú...

Las colectas en las que participé en 1982 con un equipo de la Universidad de Montreal² permitieron comprobar que en el medio urbano, la literatura oral haitiana sobrevivió en los barrios populares y que en el rural, era omnipresente y muy rica.

Uno de los marcos privilegiados de esta «oraliture» es la velada de cuentos que reúne, tanto en la galería como en el patio, a parientes y vecinos. Adultos, jóvenes y niños toman la palabra por turno para hacer revivir el repertorio local, repertorio este muy diversificado ya que además de los cuentos pueden escucharse en estas veladas adivinanzas y anécdotas, cantos y relatos de todo tipo. Además, en el campo, los cuentos cantados hacen a narradores y oyentes tirar algunos pasillos. En esta primera década del siglo XIX, tanto en medio rural como urbano, se siguen realizando dichas veladas aunque se organizan más bien en periodo vacacional.

¹ Cuentos tradicionales con partes cantadas.

² Proyecto «Los cuentos haitianos: texto y contexto» (1982-1983) Colectas realizadas en el Norte y en el Sur y en la Plaine du Cul-de-sac, por el Centro de investigaciones Caribe de la Universidad de Montreal. Responsables: G. Lefebvre, J. Demers, L. Gauvin. Asistente y colectora: L. Dévieux. Colaboradores: C. Dauphin, L. Jean, M. M. Volcy, R. Eustache, Y. Langlois. Asesores: L. Smarth, S. Larose. Subvención: Consejo de investigaciones en Ciencias humanas de Canadá. Grabaciones audio y vídeo entregados en Montreal, al CIDIHCA (Centro internacional de documentación y de información haitianos, caribeños y afro-canadienses).

Otro marco privilegiado de nuestro patrimonio cultural es la ceremonia vudú, ya sea celebrada en un *oumfò* (templo) o en la casa de un particular. Cantos y danzas están destinados ahora a invocar a los *Iwa* (divinidades), quienes, según el credo vudú, descenderán al cuerpo de algunos participantes.

Lo que impresiona particularmente en nuestros textos orales es el carácter heterogéneo de la lengua que los vehicula. Es cierto que el creole es la lengua que predomina en todos los géneros, pero muchos cuentos contienen formulas o cantos repletos de palabras desconocidas que no pueden asociarse ni con el creole ni con el francés moderno. Por otra parte, en algunos cantos vudú, encontramos pasajes en «langaj», expresión utilizada para designar esta lengua de los templos que ha conservado sus palabras de origen fon³, y sobre todo tanto en los cuentos como en la religión vudú, los héroes y dioses frecuentemente tienen nombres extraños.

Recordemos que la República de Haití, vecina de la República Dominicana, ocupa la parte occidental de la isla, nombrada Haití por los indios Tainos y luego La Española por Cristóbal Colón. La parte oeste de la Isla, colonizada por los Españoles de 1492 a 1697, tomó el nombre de Santo Domingo al pasar a manos de los franceses que la gobernaron desde 1697 hasta 1803. Santo Domingo recibió entonces un gran contingente de esclavos provenientes de África occidental y de la región Congo-Angola. Podemos por ello preguntarnos si esos héroes y dioses de asombrosos nombres no constituyen las huellas que habrían dejado en nuestra «oraliture» esos pueblos de África o de Europa que en otro tiempo pisaron el suelo haitiano⁴

Para examinar la cuestión, he utilizado en este estudio a tres célebres personajes: Bouki y Malice, héroes de cuentos y Agwetaroyo, dios vudú. Se trata de precisar el origen de los nombres, y a partir de ahí, reconstruir el pueblo que nos transfirió esos personajes. Para los dos primeros nombres recurrí a un método con muy buenos resultados en materia de etimología: se busca la etimo o forma primitiva desaparecida de una palabra comparando formas vecinas existentes. Se añade entonces un asterisco a la forma así «reconstruida».

³ El aporte de los Fons del Dahomey (actual Benín) al vudú haitiano es muy importante.

⁴ Hasta aquí no tenemos suficientes indicios concluyentes, como sobrevivientes lingüísticos que permitan determinar con certeza el aporte de los Tainos a nuestra literatura oral.

La littérature orale d'Haiti: entre l'Afrique et l'Europe

Liliane Dévieux

La littérature orale haïtienne est un vaste domaine qui comprend différents genres: proverbes, anecdotes, devinettes, récits historiques ou mythiques, contes et contes-chantés¹. Font également partie de ce patrimoine intangible, transmis de bouche en bouche, d'une génération à l'autre, de nombreux chants, qui se font entendre de l'aube à la nuit: chansons marines, chants de travail, chansons enfantines, romances, couplets satiriques, chants vodou...

Des collectes auxquelles j'ai collaboré, en 1982, avec une équipe de l'Université de Montréal², ont permis de constater qu'en milieu urbain, la littérature orale haïtienne survivait dans les quartiers populaires et qu'en milieu rural, elle était omniprésente et fort riche.

L'un des cadres privilégiés de cette «oraliture» est la veillée de contes qui réunit, sur la galerie ou dans la cour, parents et voisins. Adultes, jeunes et enfants y prennent la parole à tour de rôle, pour faire revivre le répertoire local. Répertoire fort diversifié, car, outre les contes, on peut entendre à ces veillées des devinettes, des anecdotes, des chants et des récits de toutes sortes. En outre, à la campagne, les contes-chantés poussent parfois conteurs et auditeurs à esquisser quelques pas de danse. En cette première décennie du XXI^e siècle, en milieu rural ou urbain, les veillées n'ont pas disparu. Toutefois, on a tendance à les organiser plutôt en période de vacances.

Un autre cadre privilégié de notre patrimoine culturel est la cérémonie vodou, que celle-ci ait lieu dans un oumfò (temple) ou chez un particulier. Chants et danses sont alors destinés à appeler les Iwa (divinités), qui, selon le credo vodou, descendront dans le corps de certains assistants.

¹ Contes traditionnels à parties chantées.

² Projet «Les contes haïtiens: texte et contexte» (1982-1983) Collectes effectuées dans le Nord, dans le Sud et dans la Plaine du Cul-de-sac, pour le Centre de recherches caraïbes de l'Université de Montréal. Responsables: G. Lefebvre, J. Demers, L. Gauvin. Assistante et collectrice: L. Dévieux. Collaborateurs: C. Dauphin, L. Jean, M. M. Volcy, R. Eustache, Y. Langlois. Conseillers: L. Smarth, S. Larose. Subvention: Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Enregistrements audio et vidéo déposés à Montréal, au CIDIHCA (Centre international de documentation et d'information haïtiennes, caraïbéennes et afro-canadiennes).



Banco de fotos de la UNESCO

I. BOUKI Y MALICE

Grande y voraz, bruto y malévolo, esos son los atributos fundamentales del Bouki de nuestros cuentos rurales. En el lado opuesto, Malice (el pequeño Malice), muy inteligente, que sabe controlar su apetito y recurre a la astucia para defenderse de las agresiones de Bouki.

En este último personaje, S. Comhaire-Sylvain, había reconocido desde 1940 a la hiena que llamamos en Haití, en República Dominicana, en Luisiana y en Bahamas, «Bouki», a partir del nombre que le dan los Wolofs (...)» (1973:8-9). Como la palabra «bouki» no pudo designar a ningún animal conocido de los criollos» (ibídem: 9), el personaje conservó esta denominación que a la larga se convirtió en nombre propio.

Sin embargo, en los cuentos de los Wolofs de Senegal, el adversario habitual de Bouki sigue siendo hoy, Leuk la liebre, que no sobrevivió en Haití. Esto se explica porque existía en la fauna local «un animal de la misma especie» (ibídem) que fácilmente sustituyó a la liebre: el conejo. En muchos cuentos del Norte, uno de los adversarios de Bouki es precisamente Compadre Conejo.

Pero en el resto del país y en algunos cuentos del Norte, el conejo fue sustituido por un héroe humano: Malice. ¿De dónde proviene este nombre que parece más bien un apodo? Para responder, retenemos la forma completa del nombre, «Ti Malice», la forma más antigua, la única que emplea un autor del XIX, Alibée Féry (1876: 154-158).

Este «Ti», diminutivo de «petit», parece muy creole. De hecho es un regionalismo que aparece en Normandía, en Picardía y en Cánada (Faine, 1974). Por otra parte, los términos «Petit» o «Ti» y el término «Malice» se insertan respectivamente en otras expresiones correspondientes a los nombres de personajes humanos, pequeños y astutos, héroes de cuentos franceses o creoles: por una parte, Petit Jean (Bretaña, Haití), Ti Jean (Québec, Acadie, Haiti, Antillas Menores) y por otra, Jean de la Malice (Auvergne). Comparemos esos nombres en el recuadro siguiente:

| | | | |
|-------|------|------|--------|
| | Jean | dela | Malice |
| Petit | Jean | | |
| Ti | Jean | | |
| Ti | | | Malice |

Ahora es posible llenar los espacios en blanco de la última línea, añadiéndole los términos correspondientes que aparecen en las tres primeras. Se obtiene entonces la siguiente reconstrucción: *Ti Jean de la Malice. Podemos suponer que esta forma pudo, a la larga, dividirse para conducir a los dos últimos nombres del recuadro: Ti Jean y Ti malice (Dévieux, 1981). Por tanto es muy probable que Ti Jean y Ti Malice (o Malice) sean cada uno el héroe de un cuento muy conocido en Haití: *El caballo que trae oro* (T.1535 de la Clasificación Aarne-Thompson), uno de los cuentos que se considera «muy común en Europa» (Comhaire-Sylvain 1973: 9)- Ti Malice es por tanto el alter ego de Ti Jean y, como él, parece proceder del grupo de los Ti Jean astutos de Francia⁵

II. AGWETAROYO

Dios marino del vudú haitiano, Agwetaroyo (llamado aún Agwètaroyo⁶ o Agne) está clasificado entre los *Iwa rada* divinidades principalmente heredadas de los Fon. Pero el nombre de Agwetaroyo

⁵ Observemos que esos Ti Jean franceses parecen por si mismos emparentados con los Juanito de España y de América Latina. En testimonio, esos apodos que tiene el mismo significado en francés y en español: Ti Jean «joueur de tours» (Canada) et Juanito «malas trampas» (España).

⁶ Forma comprobada oralmente en las colectas de J. F. Chalut (Calebassier, 1981) y d'Y. Langlois (Croix-des-Bouquets, 1982).

no figura en el panteón beninés. Además, un estudio etimológico de la forma *Agweto-royo* (Dévieux, 2003) permite suponer que este nombre se le atribuye al español: los elementos *agw* y *aroyo* podrían ser los elementos del sintagma *agua y arroyo*. Este *et*, en lugar del *y* del español moderno, es un sobreviviente del castellano medieval, encontrado en los textos de Alfonso X el Sabio (1221-1248), rey de Castilla (García Lopez, 1961: 57).

De igual forma podemos suponer que el sintagma *agua y arroyo* pudo por sí mismo insertarse en otro más amplio, análogo a los que encontramos en los textos modernos: *Maestro del agua* (Gil, 2001) o *Maestro de Aguas y Bosques* (Nora, s.d.). Es posible entonces reconstruir el sintagma siguiente: **Maestro de agua y arroyos* (*Maitre de l'eau et des ruisseaux*).

No pude encontrar en la tradición oral española una divinidad portadora de tal título. Sin embargo, Joseph Rosales, pintor nacido en Ibiza en 1971, pudo firmar un cuadro titulado *Maestro del agua*, posible representación de un dios acuático⁷. Además algunos relatos míticos de Haití (Marcelin, 1949, I: 46, 104, 110) atribuyen el mismo título (*mèt dlo* en creole) a *Agweto-royo* que gobierna las fuentes y los ríos. Aquí se trata de otro indicio que permite suponer que el dios vudú *Agweto-royo* es la transformación de una divinidad acuática española cuyo prototipo sería *Maestro del agua*.

Hasta aquí no existe ningún indicio que hiciera pensar que este dios de las aguas dulces habría sido introducido en Santo Domingo en la época de los españoles. En cambio, podemos suponer que *Agweto-royo* ya pertenecía al panteón vudú durante la colonia francesa. En efecto, un canto que se le dedicó (Marcelin, ibídem, I: 113) parece remontarse a este período, ya que lleva una marca sintáctica significativa: la, único artículo definido singular del creole colonial. Por tanto es posible que el personaje haya sido introducido en nuestro país en la misma época, ya sea por los numerosos esclavos criollos españoles provenientes de Cuba (Fouchard, 1972: 296), o por los de la parte oriental de Santo Domingo que se daban a la fuga o que habían sido «levantados a los españoles» (Charlevoix, II, 122-124, citado por Fouchard, ibídem: 474)

Por otra parte, un canto vudú recogido en una localidad costera⁸ permite volver a trazar la metamorfosis del dios del agua dulce en *Maestro de*

Ce qui frappe particulièrement dans nos textes oraux, c'est le caractère hétérogène de la langue qui les véhicule. Certes, le créole domine dans tous les genres. Mais beaucoup de contes comportent des formules ou des chants truffés de mots inconnus qu'on ne peut rattacher ni au créole ni au français moderne. Par ailleurs, dans certains chants vodou, on trouve des passages en «langaj», expression consacrée pour désigner cette langue des temples qui a gardé des mots d'origine fon³. Et surtout, dans les contes comme dans la religion vodou, héros et dieux portent souvent des noms étranges.

Rappelons que la République d'Haïti, voisine de la République dominicaine, occupe la partie occidentale de l'île nommée Haïti par les Indiens Taïnos, puis Española par Christophe Colomb. La partie ouest de l'île, colonisée par les Espagnols de 1492 à 1697, a pris le nom de Saint-Domingue en passant aux mains des Français, qui l'ont gouvernée de 1697 à 1803. Saint-Domingue a alors reçu un fort contingent d'esclaves originaires d'Afrique occidentale et de la région Congo-Angola. On peut donc se demander si ces héros et ces dieux aux noms étonnants ne constituent pas des traces qu'auraient laissées, dans notre «oraliture», ces peuples d'Afrique ou d'Europe qui, autrefois, ont foulé le sol haïtien⁴.

Pour examiner la question, j'ai retenu, dans cette étude, trois célèbres personnages: Bouki et Malice, héros de contes, puis Agweto-royo, dieu vodou. Il s'agit de préciser l'origine des noms, et par là, de retracer le peuple qui nous a transmis ces personnages. Pour les deux derniers noms, j'ai recouru à une méthode qui s'est avérée fructueuse en étymologie: on recherche l'étymon ou forme primitive disparue d'un mot, en comparant des formes voisines attestées. On ajoute alors un astérisque à la forme ainsi «reconstruite».

I BOUKI ET MALICE

Gros et vorace, bête et méchant, tels sont les traits fondamentaux du Bouki de nos contes ruraux. À l'opposé, Malice, (le petit Malice), fort intelligent, qui sait contrôler son appétit et recourir à la ruse pour se défendre des agressions de Bouki.

En ce dernier personnage, S. Comhaire-Sylvain, avait reconnu, dès 1940, l'«hyène que nous appelons en Haïti, dans la République Dominicaine, en Louisiane et dans les Bahamas, «Bouqui», du nom que lui donnent les Wolofs [...]» (1973: 8-9). Comme le mot «bouki» «n'a pu désigner aucun animal connu des créoles» (ibid: 9), le personnage a gardé cette appellation, qui, à la longue, est devenue un nom propre.

³ L'apport des Fons du Dahomey (actuel Bénin) au vodou haïtien est fort important.

⁴ Jusqu'ici, nous n'avons pas suffisamment d'indices probants, comme des survivances linguistiques, qui permettraient de déterminer avec certitude l'apport des Taïnos à notre littérature orale.

⁷ Reproducido en Internet: runnin-riot.com/rosales/galeria.htm

⁸ Collecta de S. Larose (Habitation Belloc, 1972).

los mares. Este canto invoca primero a Agbe, un dios marino oriundo del Dahomey, para que la pesca sea exitosa. Luego el mismo ruego se dirige a Agwe. El acercamiento de los dioses se benefició de la analogía sonora que existe entre sus nombres.

En el transcurso del tiempo, el dios africano que parece haber sobrevivido en algunos cantos, habría cedido definitivamente su función de maestro de los mares a Agwetaroyo. Esta función se desarrolló en particular en las costas de Haití.

De esta forma, la literatura oral haitiana asocia o mestiza a héroes y dioses venidos de África y Europa. No hay porqué asombrarse, pues si los nombres de los personajes cambian con las culturas, los principales rasgos (grande o pequeño, bueno o malo), así como las funciones (agresión o engaño, control de aguas dulces o mares) son universales. Como lo sugiere la hipótesis de la convergencia defendida por la antropología, el espíritu humano, fundamentalmente idéntico en toda la tierra, transmite las mismas angustias y los mismos sueños en los cuentos y los mitos análogos.

A pesar de todo, esos textos orales, donde evolucionan personajes venidos de todas partes, están impregnados de pinceladas de color local y la gente del país se identifica con frecuencia a través de algún héroe listo o algún dios que los invita a cantar y bailar. ■



Banco de fotos de la UNESCO

Cependant, dans les contes des Wolofs du Sénégal, l'adversaire habituel de Bouki, est, aujourd'hui encore, Leuk le lièvre, qui n'a pas survécu en Haïti. Cela s'explique parce qu'il existait dans la faune locale «un animal de la même famille» (ibid) qui a aisément servi de substitut au lièvre: le lapin. Dans beaucoup de contes du Nord, l'un des adversaires de Bouki est précisément Compère Lapin.

Mais dans le reste du pays et dans certains contes du Nord, le lapin a été remplacé par un héros humain: Malice. D'où vient ce nom qui ressemble plutôt à un surnom? Pour répondre, retenons la forme complète du nom, «Ti Malice», forme la plus ancienne, la seule qu'emploie un auteur du XIXe siècle, Alibée Féry (1876: 154-158).

Ce «Ti», diminutif de «petit», semble bien créole. En fait, c'est un régionalisme qui apparaît en Normandie, en Picardie et au Canada (Faine, 1974). Par ailleurs, les termes «Petit» ou «Ti» et le terme «Malice» s'insèrent respectivement dans d'autres expressions correspondant aux noms de personnages humains, petits et malins, héros de contes français ou créoles: d'une part, Petit Jean (Bretagne, Haïti), Ti Jean (Québec, Acadie, Haïti, Petites Antilles) et d'autre part, Jean de la Malice (Auvergne). Comparons ces noms dans le tableau suivant:

| | | |
|--------------|--------------------------|---------------|
| | <i>Jean de la Malice</i> | |
| <i>Petit</i> | <i>Jean</i> | |
| <i>Ti</i> | <i>Jean</i> | |
| <i>Ti</i> | | <i>Malice</i> |

*Il est maintenant possible de remplir les cases vides de la dernière ligne, en y inscrivant les termes correspondants qui apparaissent dans les trois premières. On obtient alors la reconstruction suivante: *Ti Jean de la Malice. On peut supposer que cette forme a pu, à la longue, se scinder pour aboutir aux deux derniers noms du tableau: Ti Jean et Ti Malice (Dévieux, 1981). Cela est d'autant plus probable que Ti Jean et Ti Malice (ou Malice) sont chacun le héros d'un conte bien connu en Haïti: «Le cheval qui rend de l'or» (T.1535 de la Classification Aarne-Thompson), conte qui est l'un de ceux qu'on considère «très communs en Europe» (Comhaire-Sylvain 1973: 9). Ti Malice est donc l'alter ego de Ti Jean et, comme lui, semble provenir du groupe des Ti Jean malins de France⁵.*

II AGWETAROYO

Dieu marin du vodou haïtien, Agwetaroyo (encore appelé Agwètaroyo⁶ ou Agwe) est classé parmi les lwa rada, divinités principalement héritées des Fon. Mais le nom d'Agwetaroyo ne figure pas au panthéon béninois.

⁵ Notons que ces Ti Jean français semblent eux-mêmes apparentés aux Juanito d'Espagne et d'Amérique latine. En témoignent ces surnoms qui ont la même signification en français et en espagnol: Ti Jean «joueur de tours» (Canada) et Juanito «malas trampas» (Espagne).

⁶ Forme attestée à l'oral dans les collectes de J. F. Chalut (Calebassier, 1981) et d'Y. Langlois (Croix-des-Bouquets, 1982).

Or, une étude étymologique de la forme Agwètaroyo (Dévieux, 2003) permet de supposer que ce nom se rattache à l'espagnol: les éléments agw et aroyo pourraient être les constituants du syntagme agua et arroyo. Ce et, au lieu du y de l'espagnol moderne, est une survivance du castillan médiéval, attestée dans les textes d'Alphonse X le Sage (1221-1284), roi de Castille (García López, 1961: 57).

On peut également supposer que le syntagme agua et arroyo a pu lui-même s'insérer dans un autre plus large, analogue à ceux que l'on retrouve dans des textes modernes: Maestro del agua (Gil, 2001) ou Maestro de Aguas y bosques (Nora, s.d.). Il est alors possible de reconstruire le syntagme suivant: *Maestro de agua et arroyos (Maître de l'eau et des ruisseaux).

Je n'ai pas pu retrouver, dans la tradition orale espagnole, une divinité portant un tel titre. Cependant, Josep Rosales, peintre né à Ibiza en 1971, a pu signer un tableau intitulé Maestro del agua, représentation probable d'un dieu aquatique⁷. Or, quelques récits mythiques d'Haïti (Marcelin, 1949, I: 46, 104, 110) attribuent le même titre (mèt dlo en créole) à Agwètaroyo qui préside alors aux sources et aux rivières. Il s'agit là d'un autre indice qui permet de supposer que le dieu vodou Agwètaroyo est l'avatar d'une divinité aquatique espagnole dont le Maestro del agua serait le prototype.

Jusqu'ici, il n'existe aucun indice qui porterait à croire que ce dieu des eaux douces aurait été introduit à Saint-Domingue au cours de la période espagnole. Par contre, on peut supposer qu'Agwètaroyo appartenait déjà au panthéon vodou sous la colonie française. En effet, un chant qui lui est dédié (Marcelin, *ibid*, I: 113) semble remonter à cette période, car il comporte une marque syntaxique significative: la, unique article défini singulier du créole colonial. Il n'est donc pas impossible

que le personnage ait été introduit chez nous à la même époque, soit par les «nombreux esclaves créoles espagnols» venus de Cuba (Fouchard, 1972: 296), soit par ceux de la partie orientale de Saint-Domingue, qui s'étaient enfuis ou qui avaient été «enlevés aux Espagnols» (Charlevoix, II, 122-124, cité par Fouchard, *ibid*: 474).

Par ailleurs, un chant vodou recueilli dans une localité côtière⁸, permet de retracer la métamorphose du dieu de l'eau douce en Maître des mers. Ce chant invoque d'abord Agbe, dieu marin dahoméen, pour que la pêche soit fructueuse. Puis, la même prière s'adresse à Agwe. Le rapprochement des dieux a pu être favorisé par l'analogie sonore existant entre leurs noms. Au fil du temps, le dieu africain qui semble n'avoir survécu que dans quelques chants, aurait définitivement cédé sa fonction de maître des mers à Agwètaroyo. Cette fonction s'est particulièrement développée sur les côtes d'Haïti.

Ainsi, la littérature orale haïtienne associe ou métisse héros et dieux venus d'Afrique et d'Europe. Il ne faut pas s'en étonner. Car, si les noms des personnages changent avec les cultures, les principaux traits (petit ou grand, bon ou méchant), ainsi que les fonctions (agression ou duperie, contrôle des eaux douces ou des mers) sont universels. Comme le suggère l'hypothèse de la convergence soutenue par l'anthropologie, l'esprit humain, fondamentalement identique sur toute la terre, décharge les mêmes angoisses et les mêmes rêves dans des contes et des mythes analogues.

Malgré tout, ces textes oraux où évoluent des personnages venus d'ailleurs sont empreints de touches de couleur locale. Et les gens du pays se reconnaissent souvent à travers quelque héros fûté ou quelque dieu qui les invite au chant et à la danse. ■

Bibliographie

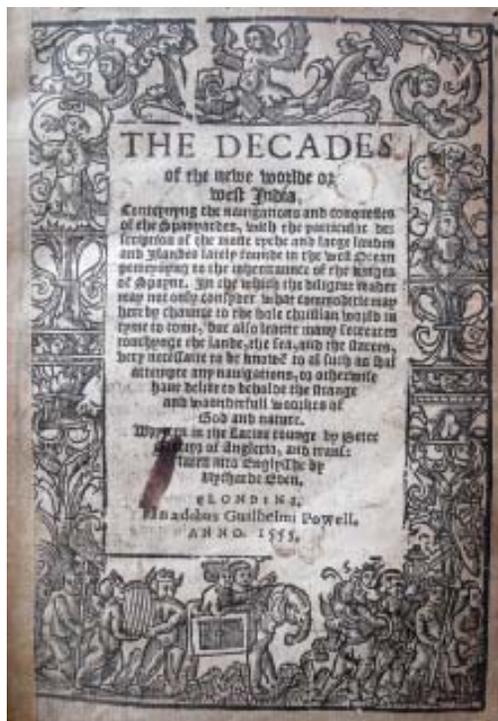
- AARNE, A., THOMPSON, S., «The Types of the Folk-Tale, a Classification and Bibliography», *FF Communications*, No. 184, Helsinki, 1961, 541 p.
- COMHAIRE-SYLVAIN, S., *Le roman de Bouki*, Montréal, Éditions Leméac, 1973, 215 p., 1^e édition, Port-au-Prince, Imprimerie du Collège Vertière, 1940, 116 p.
- DÉVIEUX, L., *Bouki et Malice, origine et métamorphoses*, Mémoire de maîtrise, Faculté des Études Supérieures, Univ. de Montréal, 1981.
- «Agwètaroyo, maître des mers: une divinité créole», Communication, en collaboration avec M. L. Vendryes et D. Berry, Colloque «Situations créoles», CÉLAT, Université Laval (Québec) et Université du Québec à Montréal, Montréal, 2003. À paraître dans les Actes du colloque, Éditions Nota Bene, Québec.
- FAINE, J., *Dictionnaire français-créole*, Montréal, Éditions Leméac, 1974, 488 p.
- FÉRY, A., «La force et la ruse», *Essais littéraires*, Port-au-Prince, 1876, p. 154-158.
- FOUCHARD, J., *Les marrons de la liberté*, Paris, Éditions de l'École, 1972, 580 p.
- GARCIA LOPEZ, J., *Historia de la literatura española*, Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1961, 663 p.
- GIL, A., «Carta abierta a Manuel Diaz Marta», *La Cerca, Castilla-La Mancha*, Viernes, 1 de Junio de 2001, www.lacerca.com
- MARCELIN, M., *Mythologie vodou (rite rada)*, Port-au-Prince, Éditions haïtiennes, tome 1, 1949, 132 p.
- NORA, «J. de La Fontaine», http://ca.geocities.com/el_rincon_de_nora/Biografias/biografia_jean-de_la_fontaine

⁷ Reproduit sur Internet: runnin-riot.com/rosales/galeria.htm

⁸ Collecte de S. Larose (Habitation Belloc, 1972).

Patrimonio escrito y la BHPSE

Patrick D. Tardieu



Facsimil de un documento

Es bien conocido que Haití es una potencia cultural en el Caribe. Se piensa en la pintura, el folklore, la religión vodú, la música, etc. Pero, aunque el analfabetismo es muy alto, el papel, la imprenta y el libro siempre han tenido un lugar importante, a lo largo de la historia y en el destino de los hombres y mujeres que poblaron y viven en este territorio, desde la época colonial

hasta nuestros días. En efecto, Haití ha producido un sin número de autores de fama internacional: Jacques Roumain fue traducido a más de 30 lenguas; Rene Depestre obtuvo el premio literario francés Goncourt; y otros como Lionel Trouillot², Gary Victor³, Yanick Lahens⁴ y Claude Pierre⁵ han recibido cada uno premio en lo que va de este siglo XXI; y Franketienne ha sido nominado en varias ocasiones al Nobel de literatura.

Entonces, no es de extrañar que el Colegio Saint Martial, creado en 1871, se convirtiera, pocos años después, en la institución escolar con mayor fama en Haití, y que los padres de la congregación del Espíritu Santo crearan, en 1873, el primer museo y una importante biblioteca, que hoy es conocida como la más antigua del país.

¹ Basta mencionar para la época colonial la obra de Moreau de Saint Mery: Lois et constitutions de Saint Domingue publicado a finales del siglo, 6 tomos con mas de paginas.

Y los estudios siguientes quienes relatan la rica vida intelectual en los últimos años de la colonia francesa: vida teatral, periodística y científica.

TEATRAL :

- Jean Fouchard.- Artistes et répertoires des scènes de Saint Domingue.- Port-au-Prince : Deschamps, 1988

PERIODISTICA:

- Clarence S. Brigham.- «Introduction an Notes» in Adolphe Cabon.- Cabon's History of Haiti Journalism: Un siècle et demi de journalisme en Haïti.- Worchester : American Antiquarium Society, 1940
- Gabriel Debien et marie Antoinette Ménier.- «Journaux de Saint Domingue» in Revue d'Histoire des Colonies.- Tome XXXVI, 1949, 3 et 4 trimestres , # 12-13, pp. 424-475
- Justin Emmanuel Castera.- Bref coup d'oeil sur les origines de la presse haïtienne (1764-1850).- Port-au-Prince : Imp. Deschamps, 1986

•Patrick D. Tardieu. «Pierre Roux et Leméry: Imprimeurs de Saint-Domingue à Haiti» in. Revue de la Société Haitienne d'Histoire et de Géographie. 79^e année, No 218 (juillet-Septembre 2004), p. 1-30

CIENTIFICA:

- Cercle des Philadelphes.- Dissertation sur le papier, dans laquelle on a rassemblé tous les essais qui ont été examinées par le Cercle des Philadelphes, sur les moyens de préserver le papier de la piqûre des insectes/ Présenté par Charles Artaud.- Port-au-Prince: Mozard, 1788
- Le Bihan, Alain.- «La Franc-Maçonnerie dans les colonies françaises du XVIII^e siècle.» Annales historiques de la Révolution Française, (1974), vol. 46, p. 40.
- James E. McClellan.- Colonialism and Science : Saint Domingue in the Old Regime.- Baltimore : Johns Hopkins University Press,1992

²Premio Derechos Humanos Literatura 2005.

³Premio Libro insular en 2004 y Premio RFO 2005, gracias a su novela : Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin Vents d'Ailleurs

⁴Premio literario de Africa, por su novela: Dans la maison du père

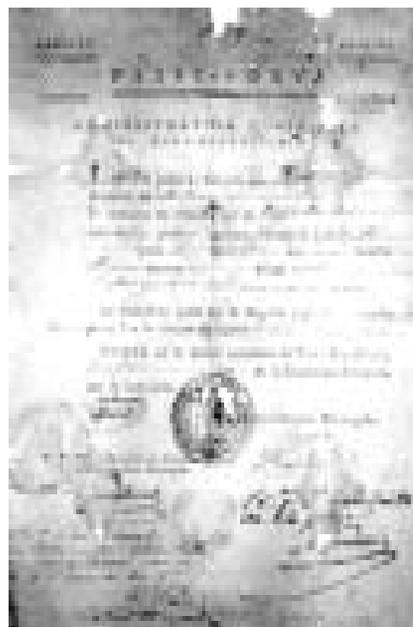
⁵Premio UNESCO ORLAC, para el texto: la lengua no tiene hueso

La Bibliothèque Haitienne des P res du Saint-Esprit conserva uno de los acervos más ricos sobre la historia de la esclavitud en el Caribe y una de las fuentes documentales más prestigiosas sobre el siglo XVIII y la época colonial francesa (Saint Domingue).

El enfoque de la BHPSE se centra en la implicación de la congregación de los padres de Espíritu Santo en Haití, siempre al servicio de la iglesia y la nación haitiana, y el arraigo de los ex-alumnos a su alma mater.

Hablar de la BHPSE y su patrimonio, exige rendir homenaje tanto a su fundador como a los que permitieron su enriquecimiento, su conservación y hasta su salvación. El padre Daniel Weich, hombre de ciencia muy apreciado, entendió que su tarea evangélica tendría más éxito si comprendía el país y el pueblo donde laboraba. De esta manera, devino una referencia en materia científica en Haití durante el último cuarto del siglo XIX: fue el fundador de la biblioteca en 1873, del único centro de observación meteorológico del país, y del primer museo. Los gobiernos de la época lo nombraron representante de Haití en las exposiciones de Anvers, Bélgica, en 1885, y Chicago, USA, en 1892 (a 400 años de la llegada de Cristóbal Colón a América). La BHPSE conserv  la tradición. Cincuenta años más tarde, el comité encargado de la celebración del 150 aniversario de la independencia, se tornó hacia la BHPSE, en su búsqueda del Acta de Independencia de Haití, jams  encontrado. Hoy día, la colección de Edmond Mangones, conservada en la BHPSE, cuenta con dos copias de época (1804) de dicha acta. La BHPSE es pues, referencia imprescindible para la historia colonial de Saint Domingue, así como para la historia de la esclavitud en el Caribe.

El sucesor de Weich, el padre Adolf Cabon se convirtió, a principio del siglo XX, en el historiador de la prensa colonial de Saint Domingue y contribuyó más que nadie al enriquecimiento de sus fondos. Incluso fuera de Haití, desde su Francia natal, prest  su ayuda durante 50 años. La labor y la personalidad del padre Cabon fueron tan grandes, que sus ex-alumnos, ya notables e ilustres hombres políticos y literarios haitianos, empezaron a donar sus colecciones de libros y archivos a la BHPSE. Poe consiguiente, la biblioteca cuenta con acervos de varios ex-presidentes del pa s⁶. Historia y literatura haitiana, historia de la esclavitud y de Saint



Facsimil de un pasaporte

Domingue (colonia francesa de la isla Española) son los puntos fuertes de la BHPSE, en libros, mapas, manuscritos y archivos de todo tipo, incluyendo algunos que datan del siglo XVI. El más antiguo es una historia del Caribe en inglés y lat n, fechado en 1556.

El padre Antoine Adrien fue el primer haitiano a cargo de la biblioteca, desde 1940 hasta su muerte en 2003. Durante su exilio, de 1969 hasta 1986, siempre tuvo en mente la recuperación de su paraíso, como le llamaba. Y en efecto, fue un milagro la forma en que se salvó la biblioteca. La dictadura quería borrar la labor centenaria de los padres en Haití. Con la expulsión de los miembros de la congregación quisieron apoderarse de la biblioteca. Gracias a la vigilancia de la secretaria de la biblioteca, la señorita Raymonde Lespinasse, y del padre Jean Yves Urfie, la BHPSE fue trasladada, en tan solo una noche, a otra biblioteca histórica del país, la Bibliothèque haitienne des Frères de l'Instruction Chrétienne, donde se conserv  en cajas hasta el regreso de la congregación en 1986.

En 2001, a raíz de la enfermedad del padre Adrien, el superior de la congregación confi  la gestión de la biblioteca a la asociación de los ex-alumnos, quienes pidieron a uno de sus miembros, el licenciado Patrick D. Tardieu, bibliotecario profesional, que asumiera el cargo. El mandato nos pareció claro: tradición y modernización. Era, pues, natural pro-

⁶Los de Michel Domingue, St nio Vincent, de los historiadores Semextan Rouzier, Milo Rigaud, Edmond Mangon s, el ilustre jurista de siglo 19 Linstant de Pradine, la collection de la familia Dupuy etc.

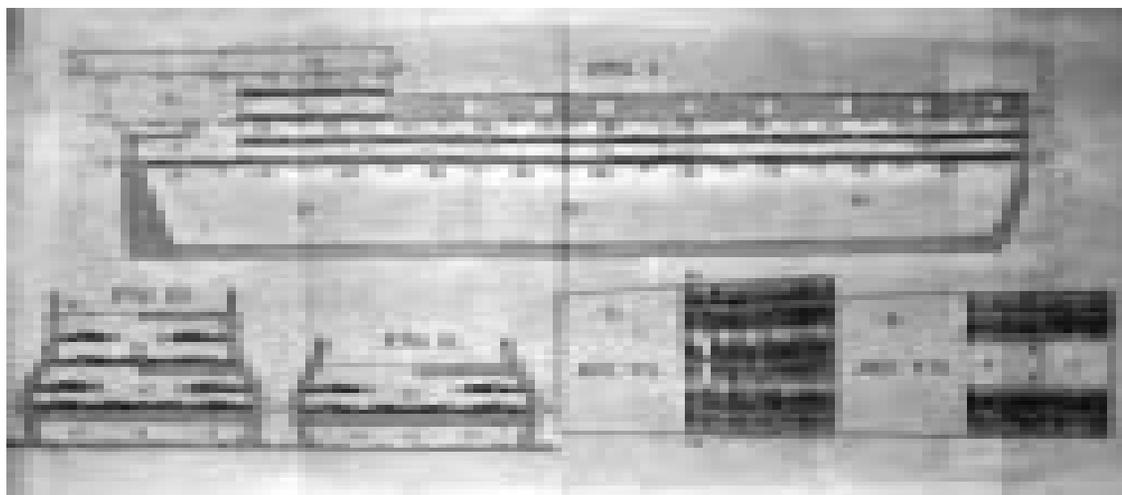
poner una forma especial para celebrar la independencia de Haití (1804-2004). Varias instituciones nos apoyaron en ello:

- La Presidencia de Conseil Regional de la Martinique hizo una donación de muebles y equipos.
- La FOKAL, a través de su programa de apoyo a las bibliotecas en Haití, nos facilitó los salarios y el funcionamiento de la BHPSE durante los dos últimos años.
- Con ello, la BHPSE empezó la catalogación numérica de sus fondos y contó con la AUF (Agence Universitaire de la Francophonie), que nos permitió llevar a cabo la organización y el tratamiento de los archivos sobre el vodú de la antropóloga francesa Odette Mennesson Rigaud, y producir un CD¹ sobre los templos de la región de Gonaïves, en el centro del país. Este CD y su sitio web respectivo se proponían la organización del fondo, su conservación, y su difusión, a fin de permitir los intercambios entre antropólogos y lingüistas americanos y africanos, ya que la mayoría de las oraciones están en lengua fon, que no se habla en Haití.
- A raíz del Año de la conmemoración de la lucha contra la esclavitud y su abolición y del Bicentenario de la Independencia de Haití, la BHPSE recibió el apoyo de la UNESCO para digitalizar la parte más notable del fondo sobre la esclavitud, y producir un CD⁷. Los problemas políticos que sufrió Haití durante los años 2003 y 2004, retrasaron mucho este trabajo y no nos permitieron situar en Internet dicha obra. Esperamos en un futuro próximo crear, con los más de 250 documentos digitalizados, la primera biblioteca virtual haitiana, que incluya textos y libros desde el siglo XVI.

- También el programa PALAM PLALA, de la Universidad Harvard, en Boston, nos permitió la catalogación de la rica colección del historiador Edmond Mangonees, con más de 3000 libros y centenares de manuscritos.
- Una vez concluidos estos proyectos, la BHPSE centrará sus esfuerzos en la digitalización de las leyes haitianas, desde 1804 hasta nuestros días, tarea sumamente importante debido a que muchos de estos textos son casi inexistentes, y otros están en pésimo estado de conservación, que impide su consulta. En este sentido, estamos preparando un banco de datos. Con ello, la BHPSE será una referencia documental moderna sobre los programas de reforma de la justicia haitiana.

Infelizmente, la BHPSE ha tenido que cerrar sus puertas, desde hace algunos meses, dada la situación catastrófica de Puerto Príncipe, y su ubicación en la periferia del barrio Bel Air, donde operan las pandillas, lo que dificulta el acceso a la institución. La BHPSE espera resolver este dilema y abrir cuanto antes su sitio web, donde el lector podrá consultar tanto su catálogo como el catálogo colectivo haitiano, y leer en línea una buena parte de sus fondos.

De esta manera, la más antigua biblioteca de Haití, con sus fondos y colecciones, se convertirá en la más moderna por los servicios que ofrecerá. Esta será nuestra manera de celebrar el bicentenario de la independencia de Haití: estar, como siempre, en la vanguardia. La primera biblioteca virtual del país nacerá dentro de poco. La contribución de la UNESCO ha sido de suma importancia, pues nos ha permitido digitalizar más de 250 documentos, que en breve estarán accesibles para la lectura en línea. Esperamos continuar con otras colecciones, ya que contamos con las herramientas necesarias. ■



Plano de un barco negro

⁷ <http://www.ht.auf.org/OMR/index.htm>

La cofradía de Los Congos de Villa Mella

Obra Maestra del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, proclamada por la UNESCO en el año 2001

Carlos Hernández Soto

Las cofradías, como asociaciones voluntarias de individuos unidos por lazos solidarios de hermandad, se originan en España por la necesidad de auxilio mutuo sentida por la gente débil, en épocas en que faltó la protección de la sociedad y el Estado.² Como las cofradías de los blancos prohibían en sus estatutos el ingreso de negros, éstos fundaron sus propias cofradías con la aprobación de la Iglesia Católica.³ Estas cofradías de negros africanos se remontan en Sevilla al siglo XIV.⁴ De allí las cofradías vinieron a América. En Santo Domingo existieron cofradías desde los tiempos de Ovando.⁵ De acuerdo con Larrazábal Blanco,⁶ la Cofradía del Espíritu Santo era una cofradía de reglas «fuertes» que se extendió por muchos lugares del país. Actualmente se encuentra en El Batey de San Juan de la Maguana, en Cotuí y en el área geográfico-cultural de Villa Mella. La de esta área, objeto de nuestro estudio, es la más afamada de todas. Es conocida como la Cofradía del Espíritu Santo o como la Cofradía de los Congos de Villa Mella. Como tal, se inscribe dentro de los grupos afroamericanos denominados «congos», término que sirvió para diferenciar, aunque no rigurosamente,

a los africanos que desde el siglo XVI hasta el XIX fueron trasladados a América desde los puertos de embarque de esclavos situados en la cuenca del río Congo o Zaire, en África occidental; pero el término se aplicó también, por extensión, a otros grupos de africanos venidos a América en el tiempo de la trata de esclavos. Se tienen noticias de grupos congos en varios lugares de Brasil y Cuba, así como en Panamá.⁷

Este estudio se propone describir brevemente la naturaleza y funciones sociales de la Cofradía de los Congos de Villa Mella, las ceremonias rituales en que participan sus cofrades o asociados y el legado musical recibido y transmitido por ellos.

Los datos utilizados en el estudio fueron recogidos mediante observación participante de los ritos funerarios en que actúa la Cofradía y mediante entrevistas con informantes claves, realizadas en dife-



Museo de la Cofradía del Espíritu Santo / Foto: Frédéric Vacheron

rentes ocasiones a partir de 1992 hasta el año 2003 así como a través de técnicas documentales y audiovisuales.

La importancia del grupo estudiado se desprende de la continuidad histórica de la Cofradía, de su lucha por mantener y transmitir un legado cultural intangible de gran valor social y de su influencia sociocultural en Villa Mella y en toda la República Dominicana. En ese sentido, cabe señalar, en primer lugar, que las acciones rituales de los negros esclavos mencionados en el proyecto para el Código Carolino de 1784 coinciden esencialmente con los realizados

¹ Bleiberg (1968), p. 862.

² Deive (1975), p. 217.

³ Ortiz (1992), pp. 4-5.

⁴ Rodríguez Demorizi (1975), p. 147.

⁵ Larrazábal Blanco (1975), p. 136.

⁶ Cámara Cascudo (1978), pp. 3 y 243; Almeida Barbosa (1965), p. 5; Benjamin (1977), pp. 5 y 8; Costa Girardelli (1978), pp. 13-14; Ortiz (1992), pp. 12-15; Vinuesa González (1988); Luna Drolet (1980), p. 155; Smith (1994).

⁷ Malagón Barceló (1974), p. 164.

hoy por la Cofradía del Espíritu Santo de Villa Mella. El citado proyecto incluía un punto relativo a las cofradías en que se prohibía a los negros, bajo las más severas penas, «las nocturnas y clandestinas concurrencias» que formaban en las casas de los que morían o de sus parientes para «orar y cantar en sus idiomas en loor del difunto» y para «hacer los bailes que comúnmente llaman *Bancos*».⁸ En segundo lugar, estos datos históricos coinciden con el testimonio oral recogido por el Capitán de la Cofradía, quien en varias ocasiones ha señalado que los negros carabalíes, que «vivían tocando», eran perseguidos por las autoridades, pero, para no ser capturados, se iban, al estilo de los cimarrones, de un lugar a otro, asumiendo así la defensa de su cultura.⁹ Por último, la influencia de los congos es tal, que muchas personas, aunque no sean miembros de la Cofradía, piden a sus familiares que cuando mueran les ordenen los toques de la Cofradía. Esto hace que casi todos los fines de semana del año, los congos actúen en algún lugar de Villa Mella y zonas aledañas, y sean solicitados para tocar en ocasiones diversas. Sus instrumentos musicales se exponen en las fiestas patronales, así como en actividades culturales y se han convertido, prácticamente, en el símbolo de Villa Mella. La música de los congos se ha dado a conocer en toda la República Dominicana y ocasionalmente en Europa y Estados Unidos de América. Sus miembros más connotados han recibido galardones como celebrados músicos y exponentes de la cultura dominicana.

A continuación haremos una breve descripción de la Cofradía y de su área de acción para luego ocuparnos de sus funciones sociales y de su legado cultural.

LA COFRADÍA

Se denominan «Congos de Villa Mella» a los miembros de la Cofradía del Espíritu Santo de Villa Mella y a los instrumentos musicales utilizados por ellos en las ceremonias funerarias en que participan.

Esta cofradía es una confraternidad o hermandad que aúna en torno al Espíritu Santo, con lazos de parentesco espiritual, a los cofrades o hermanos que se constituyen en una sociedad de entierro con una doble función: celebrar debidamente las fiestas del Espíritu Santo y de la Virgen del Rosario, patrón y copatrona respectivamente, de Villa Mella, y celebrar, conforme a la costumbre establecida, los ritos funerarios de sus miembros y de las personas ligadas a la tradición de los congos. Esta doble función la cumplen los cofrades tocando y cantando los «veintiún toques» o canciones de su repertorio al ritmo de los instrumentos denominados congos (congo mayor, congo menor o conguito, canoíta y maracas).

Para ser miembro o socio de la Cofradía se requiere ser músico conguero¹⁰ o persona de cualquiera de los sexos a quienes les guste participar en las ceremonias rituales y que cumplan con sus obligaciones de congueros: asistir asi-

duamente y participar activamente en las ceremonias rituales en que interviene la Cofradía y pagar la cuota anual que se exigen con ocasión de las fiestas del Espíritu Santo y de la Virgen del Rosario. Se participa como músico asiduo u ocasional o como bailarín.

La Cofradía está organizada jerárquicamente. Tiene un rey o «cabeza mayor», Juan Pío Brazobán, y un capitán y jefe, Sixto Minier, sobrino de Pío. Le siguen en importancia Félix Minier,¹¹ también sobrino de Pío y primo hermano de Sixto. Ellos tienen la obligación de «no dejar caer» la Cofradía. Pío Brazobán heredó los congos (instrumentos) de sus padres Domingo Fabián Polanco y Feliciano (Bayita) Brazobán, quienes los recibieron de Lorenza Jerez y Sebastián Polanco, abuelos de Pío. Estos, a su vez, heredaron los Congos de Tií de la Cruz (c. 1850), que es el último ascendiente de quien se tiene memoria.

El origen de los congos, sin embargo, se atribuye al mismo Espíritu Santo, a quien se personifica en los tambores. Estos, al decir de Benigna Martínez, «son propiedad del Espíritu Santo y personifican al Espíritu Santo». De acuerdo con la tradición, el Espíritu Santo, en forma de hombrecito, se apareció con los instrumentos musicales al hombro en el pueblo de Villa Mella (Sixto Minier). Unos dicen que en la finca Estela, donde se encuentra hoy la urbanización Marañón II (Benigna Martínez) y otros dicen (como Petronila Catalino, alias la Reve-

⁸ Hernández Soto (1966), p. 33.

⁹ El término conguero es la autodenominación que se dan los propios músicos de la Cofradía. No se refiere, en este caso, a los músicos tocadores de congas.

¹⁰ Fallecido.

¹¹ Rodríguez (1985), p. 31.

renda) que en el lugar donde está hoy la iglesia parroquial. Lo que importa subrayar es la conciencia que se tiene del origen divino de los instrumentos y, por consiguiente, de la Cofradía representada en ellos.

ÁREA DE ACCIÓN DE LA COFRADÍA

El ámbito de acción de la Cofradía de los Congos es el área geográfico-cultural de Villa Mella, conocida antiguamente como la Sabana Grande del Espíritu Santo (Tolentino Rojas 1993:450). Ostenta el nombre de Mella a partir de 1888. Hoy se conoce popularmente con el nombre de Villa Mella a la sección del mismo nombre y a la de Higüero, ambas pertenecientes a la división norteña de la provincia de Santo Domingo. El centro poblado (Distrito Municipal) de Villa Mella se halla a unos 12 Km. al norte de Santo Domingo. Pero de hecho el área en que actúa la Cofradía es mucho mayor, abarcando, además de Villa Mella, localidades como Sabana Perdida, Arroyo Hondo Viejo, Arroyo Manzano, La Isabela, La Victoria, Sierra Prieta e inclusive Los Botados de Yamasá. Podemos considerarla como un área cultural cuyo centro es Villa Mella, y de ésta el paraje Mata los Indios, donde se origina la Cofradía con sus miembros más connotados: Juan Pío Brazobán, Sixto y Félix Minier.

La zona de Villa Mella fue poblada por grupos de esclavos africanos y sus descendientes asentados en los ingenios o junto a los ingenios establecidos para la producción de caña de azúcar. En el área de lo que es



Museo de la Cofradía del Espíritu Santo / Foto: Frédéric Vacheron

hoy Villa Mella y tierras aledañas tenemos noticias de varios ingenios, entre los cuales se cuentan el Duquesa, que fuera propiedad del Virrey Diego Colón, en tierras de Higüero; el San Felipe, de Tomás Heredia, entre los ríos Ozama y Yuca,¹² y el Dolores, en Yaguaza. Los orígenes de Villa Mella están también ligados a migraciones de negros esclavos y sus descendientes provenientes de las áreas vecinas, particularmente del poblado de San Lorenzo de los Mina, fundado hacia 1678 por un grupo de esclavos prófugos de la entonces parte francesa de la isla.¹³ La población se ha visto también reforzada por inmigrantes haitianos, también con antepasados africanos. No es, pues, de extrañar que las familias tradicionales de Villa Mella, de color negro en su mayoría, tengan conciencia, aunque vaga, de su ascendencia africana.

El Espíritu Santo es el patrono de la Sabana Grande del mismo nombre, hoy Villa Mella. Es obvio que esta denominación se halla ligada a la devoción al santo patrono, el Espíritu Santo. Este está sincretizado probablemente con Kalunga, diosa de la región de los

mueustos, o simple y llanamente Nzambi, el gran dios, en la región de Congo-Angola.

FUNCIONES SOCIALES

La Cofradía del Espíritu Santo de Villa Mella, que tiene como patrono al Espíritu Santo, que lo es también de Villa Mella, y es una sociedad religioso-benéfica de entierro, cumple la doble función de celebrar debidamente las fiestas del Espíritu Santo y de la Virgen del Rosario, patrono y copatrona respectivamente, de Villa Mella y de la Cofradía, y celebrar de acuerdo a la costumbre los ritos funerarios de sus socios. Complementariamente celebra estos últimos ritos para los moradores de Villa Mella que los soliciten antes de morir.

La obligación mayor de la Cofradía es celebrar debidamente las fiestas del Espíritu Santo y de la Virgen del Rosario. Por su importancia para la Cofradía nos centraremos en la fiesta del Espíritu Santo.

La fiesta del Espíritu Santo, Pentecostés, se celebra cincuenta días después de Pascua. La fiesta se prepara con un novenario, celebra-

¹² Larrazábal Blanco (1975), p. 166; Deive (1989), p. 96.

¹³ Idealmente el Banco debe celebrarse a los siete años de la muerte del difunto.

do en cada una de las comunidades de Villa Mella, donde se eligen reyes representantes de ellas. En la víspera de la fiesta, sábado en la noche, último día de la novena, se celebra el encuentro de los reyes y sus séquitos en el atrio de la iglesia parroquial. Los reyes van ataviados con sus símbolos (al menos una corona). Se hace un ceremonioso intercambio de saludos, a la manera de las cortes reales. Sigue un lucido espectáculo de fuegos artificiales y los reyes, su sé-

iglesia y se dirigen al parque de Villa Mella, frente de la iglesia. Se colocan frente a la casa de Juan Pío Brazobán, actual rey de la Cofradía, y allí ejecutan sus piezas. Aparecen músicos congueros que sustituyen de vez en cuando a los miembros de la Cofradía mientras éstos pasan a la casa de Pío para comer, tomar ron o descansar. En otro lugar del parque se toca y se baila pri-pri. Se baila con entusiasmo hasta la madrugada del domingo.

Finalizada la procesión, los congueros del Espíritu Santo se dirigen nuevamente al sitio a ellos reservado en el parque de Villa Mella. Allí ejecutan sus piezas musicales hasta la tarde del domingo. Se turnan para descansar. Comen en la casa de Pío Brazobán. Como en la noche anterior, en otro lugar del parque se toca y se baila pri-pri. El ambiente es de jolgorio. Se toca, se



Museo de la Cofradía del Espíritu Santo / Foto: Frédéric Vacheron

quito, los miembros de la Cofradía y el pueblo congregado entran solemnemente en la iglesia cantando el «Ya llegó, ya llegó» (el Espíritu Santo) al ritmo de panderos, balsié, mongó y güiro. Una vez dentro de la iglesia, la Cofradía del Espíritu Santo se coloca al lado izquierdo de la entrada principal de la iglesia. Allí ejecutan sus piezas musicales. Alrededor de los congueros se congrega mucha gente y comienza el baile de los toques, una pareja a la vez. Luego se desarrollan los rezos y cantos de la novena. Se realizan también diversas manifestaciones culturales, como breves piezas de teatro alusivas a problemas comunitarios, poesías y canciones. Los jóvenes son los protagonistas.

Antes de comenzar los rezos y cantos de la novena, los miembros de la Cofradía abandonan la

El domingo, día de la fiesta, se celebra, en la mañana, la misa del Espíritu Santo. La iglesia suele abarrotarse de gente. Al ofertorio, una pareja baila solemnemente una pieza de congo frente al altar. Esa pieza no es tocada por la Cofradía sino por el coro oficial de la iglesia parroquial.

Terminada la misa, se hace una procesión por el pueblo de Villa Mella. Se lleva en andas la paloma del Espíritu Santo mientras se cantan canciones alusivas a él. Entre ellas se destacan las piezas: «Ya llegó, ya llegó» (el Espíritu Santo) y «Quítame lo malo». Desfilan grupos representativos de la comunidad. Se destaca el grupo de la Cofradía, que ejecuta algunas de las piezas de su repertorio.

baila, se come, se toma ron o cerveza. Es la fiesta del patrono de la Sabana.

La otra función de la Cofradía es celebrar, *more solito*, los ritos funerarios de sus miembros o cofrades y, por extensión, de las personas ligadas a la tradición de los congos.

Si el difunto es miembro de la Cofradía del Espíritu Santo, se le tocan las tres piezas principales de la Cofradía (Palo Mayor, Camino Real y Kalunga) durante el velatorio. Estas mismas piezas se le tocan también mientras el cortejo fúnebre avanza hacia el cementerio. Y una vez allí, se le tocan por tercera vez. Como miembro de la Cofradía, ésta le toca gratis en el Noveno Día de la muerte, en el Cabo de Año o aniversario de la muerte y en el Banko.

El Noveno Día es el último de la novena de oraciones que se hace por el alma del difunto. Los ocho primeros días se celebran a prima noche, durante una hora aproximadamente, delante de un altar preparado en la sala de la casa mortuoria. Los rezos del Noveno Día son más solemnes y duran todo el día. Se llevan a cabo delante de un túmulo preparado con esmero en la sala de la casa mortuoria del difunto. Este túmulo-altar, revestido con sábanas blancas y adornado con papel «crepé», suele tener tres niveles. En el último nivel se halla la llamada «muñeca», representación del difunto y/o, probablemente de Kalunga, diosa del mar y de la muerte, o Nzambi, en la región de Congo-Angola. Delante del túmulo se hacen los rezos correspondientes, largos esta vez, y se tocan las «veintiún» piezas de la Cofradía. En esta ocasión las piezas no se bailan, pues la muerte está muy cercana y consiguientemente el luto es muy riguroso.

En el Cabo de Año, aniversario de la muerte del difunto, se prepara, delante de la casa mortuoria, una enramada o cobertizo techado con toldo de lona y cubierto a los lados con ramas de palmeras. Dentro de este recinto ritual se prepara el túmulo de tres niveles, con su correspondiente «muñeca». Delante de ese túmulo se hacen los rezos de aniversario por el alma del difunto, menos prolongados que en el Noveno Día. Los conguceros de la Cofradía tocan y cantan las piezas musicales de su repertorio. Esta vez, los vecinos, amigos y allegados del difunto y de su familia, pero no sus parientes, bailan los toques de la Cofradía, una pareja a la vez. Sobre los parien-

tes del difunto pesa la prohibición de bailar, so pena, de acuerdo a la creencia, de ser castigados por el difunto.

El Banco es la gran fiesta ritual de regocijo y comunión entre los miembros vivos y difuntos pertenecientes a un mismo «fundo familiar». Suele celebrarse a partir de los tres años de la muerte del difunto,¹⁴ alrededor del aniversario de su muerte física. Para ese entonces ya sus huesos están descarnados y la muerte social se ha consumado. Para celebrar el Banco se precisa disponer de medios económicos suficientes, pues es «la gran fiesta». Debe celebrarse con un banquete de comida, mucho ron y café. Los conguceros de la Cofradía, el rezador y las personas participantes deben ser bien atendidos. Con los ritos finales del Banco el difunto se convierte en ancestro y los deudos se quitan el luto.

Para la celebración del Banco, se preparan la enramada y el túmulo como en el Cabo de Año. Delante de este se hacen las últimas oraciones, cortas en esta ocasión, pidiendo el «descanso eterno y la luz perpetua» para el alma del difunto y se ejecutan los «toques» de la Cofradía. En esta «gran fiesta» las piezas de la Cofradía son bailadas por todos, parientes y no parientes del difunto, e inclusive por éste, que manifiesta su satisfacción montándose en algún familiar y bailando con su propio estilo.

Hecho el despacho del muerto, quemados los papeles que adornaban el túmulo, barrido y desmantelado el recinto ritual (enramada), los conguceros de la Cofradía penetran en la sala contigua a la habitación donde estaban recluidas

las mujeres parientes del difunto y ejecutan los llamados «toques de la viuda». Se trata de tres o cuatro piezas de congos que son bailadas por los miembros de la familia del difunto, «para quitarse el luto».

Todos estos ritos tienen como función social unir a los miembros de una misma familia y comunidad, y renovar en ellos los lazos de solidaridad.

LEGADO MUSICAL

Los instrumentos musicales de los Congos de Villa Mella se atribuyen, como vimos, al mismo Espíritu Santo, quien los entregó, de acuerdo con la tradición, en el lugar donde hoy está construida la iglesia parroquial o en el lugar donde hoy se encuentra la urbanización Marañón II. Dichos instrumentos personifican al Espíritu Santo. Están constituidos por el congo o palo mayor, el conguito o palo menor, la canoíta y varios pares de maracas.

El congo o palo mayor es un membranófono de doble parche, uniformemente cilíndrico y ahuecado en su interior. Se construye en madera de lana, jabilla o aguacate. Tiene cuero de cabra en su extremo superior, por donde se toca con la mano, y cuero de vaca en su extremo inferior. Mide unas 36 pulgadas de largo y sus parches presentan un diámetro de 8 1/2 pulgadas. El congucero se lo ata a la cintura y, metido entre las piernas, lo toca mientras permanece de pie.

El conguito o palo menor, llamado también alacahuete, es aproximadamente tres veces más pequeño que el mayor: mide unas 11 ó 12 pulgadas de largo y sus parches tienen un diáme-

¹⁴ Courlander (1960), p. 194.

¹⁵ Redinha (1988), pp. 132-133.

tro de unas 6 1/2 pulgadas. En su hechura presenta las mismas características que el congo mayor. Debido a sus reducidas dimensiones no se toca de pie sino sentado, sosteniéndolo el músico entre sus piernas.

Ambos tambores presentan las mismas características que Courlander¹⁵ atribuye a los tambores congos observados por él en Haití: «Los tambores asociados a los servicios de la nación conga son marcadamente diferentes de los hallados en el ritual vudú. No se usan bastones y el parche superior es de piel de cabra, no de vaca, y están sostenidos por un sistema de cuerdas y aro. Tienen todavía hoy unos tres pies de alto (...) Usualmente no tienen decoraciones esculpidas o pintadas.» (Trad. del autor).

La canoíta es un idiófono de madera formado por dos bastoncitos o palitos entrechocantes, a manera de clave. Uno de los palitos es aplastado y ahuecado, en forma de canoa, y sirve como caja de resonancia. El otro, de forma alargada y cilíndrica, recuerda el remo de la canoa. El bastoncito en forma de canoa es golpeado en su parte convexa por el bastoncito en forma de remo. Ambas piezas se construyen en madera de jabilla o capá y miden unas 13 pulgadas de largo. La canoíta es similar a la bisaka o palo de percusión de los de los Balubas y Luluas del Congo,¹⁶ que tiene forma aplastada, pero sin caja de resonancia. Hasta hace poco tiempo se creía que la canoíta era privativa de los Congos de Villa Mella, pero se ha descubierto su uso por los negros de Nueva Orleans.¹⁷ En el citado libro de Johnson, John Joyce se refiere a la canoíta como «cricket bat instrument» o «slit

drum» (tambor abierto), llamado, según él, «ogororo» entre los yorubas. Afirma de este instrumento que era de uso común entre los descendientes de yorubas en Cuba durante los siglos diecinueve y veinte. Es extraño, sin embargo, que Ortiz no menciona este instrumento entre los idiófonos de Cuba.

Las maracas, instrumentos sacuditivos, o idiófonos de sacudimiento, se construyen con un higüero pequeño dentro del cual se introducen semillas naturales sonadoras y un palito que les sirve de soporte y empuñadura. El higüero suele tener de 4 a 4 1/2 pulgadas de diámetro y el palito unas 11 pulgadas de largo. Cada maraquero toca una o dos maracas, indistintamente.

Los instrumentos descritos, con excepción de las maracas, son utilizados únicamente en la música de los Congos, según lo observado en el país. Actualmente son construidos por Sixto Minier, capitán de la Cofradía. Estos instrumentos guardan semejanza con los utilizados por los cabildos congos de Palmira, Sagua la Grande y Trinidad, en Cuba, integrados por dos tambores, uno mayor y otro menor. A estos se suma la percusión sobre una superficie de madera o metal plano, que en Palmira se ejecuta sobre una azada o guataca, y en Sagua la Grande y Trinidad golpeando con dos palitos sobre la superficie de madera de uno de los tambores.¹⁸ El sonido de la guataca o de los palitos hace las veces de la canoíta.

Los instrumentos musicales acompañan las canciones que los cofrades llaman «toques». Ellos afirman que son «veintiún» toques, pero en realidad son más de veintiuno. Re-

cordemos que este es un número sagrado (3 veces 7). Cuatro toques introducen a los ritos: *Bembe Yagua*, *Palo Mayor*, *Camino Reale* y *Calunga*; cuatro toques se tocan durante el Kumbá: *Cantaron lo gallo*, *Oh Vicente*, *Traigan la botella* y *Pembué Chamaliné*; y los demás toques no tienen momentos especiales para ser ejecutados: *Bembé koko*, *Mamá Yungué* (Ñungué), *Juan Veloz*, *Juan Polo*, *Congo mayor*, *Memoria a Kolinó*, *Oh Yacabelo*, *Oh Kikondé*, *Yaguacila*, *Ensilla mi Caballo*, *Alé Bambó*, *Ya lo ve*, *Gayumba eh*, *Antonio Bángala*, *Lambe lo deo*, *Manda matá la mujé*, *En el nombre'e Juana*, *Yo quiero bebé café*. Estos toques, de acuerdo con Sixto Minier, han sufrido muchas modificaciones a lo largo del tiempo. En ellos hay siempre un solista. Los demás hacen de coro. El solista puede cambiar más de una vez en una canción, según la inspiración de los presentes. El coro, en cambio, siempre es fundamentalmente el mismo, aunque se le pueden añadir personas que van llegando a lo largo de las ceremonias.

En cuanto al baile, la tradición sólo permite una pareja en el círculo del baile, delante del túmulo. Por eso los hombres y las mujeres se van turnando. Pero no se turna la pareja completa, y ordinariamente duran pocos minutos en el círculo del baile. Un hombre sustituye a un hombre y luego una mujer sustituye a otra. La pareja, hombre y mujer, baila separada. El hombre sigue a la mujer en sus movimientos. Mientras bailan, el hombre levanta las manos como protegiendo a la mujer y ésta despliega la falda a ambos lados, tomando con gracia los pliegues de la misma. Si lleva falda estrecha o pantalones, toma una cinta, o un pañuelo gran-

¹⁶ Jonson (1995), pp. 25 y 31.

¹⁷ Vinuesa González (1988).

¹⁸ Ortiz (1952), pp. 372 y 375.

de, lo apoya en la parte posterior de la cintura y la/o sostiene desplegada/o, como si tratara de una falda ancha.

Los toques introductorios se ejecutan al inicio de los rezos del Noveño Día, del Cabo de Año y del Banko. Se tocan seguidos y en el mismo orden: *Bembe Yagua*, *Palo Mayor*, *Camino Reale* y *Kalunga*.

En el toque *Bembe Yagua* (*Oy bembé yagua/ malé/ bembe yagua/ malé*) «nbembo» es el nombre de ciertos cantos funerarios de los congos, y «nbembe» es baile de tambor,¹⁹ por lo que «bembé» podría significar «baile funerario de tambor». «Malé» es un vocablo del creol haitiano que significa «desdicha» (dolor) o «Me voy»²⁰. Esta última expresión es recurrente en los toques de Cofradía. «M'ale» en el sentido de «me voy» se refiere a la partida del difunto hacia el más allá.

El toque que sigue, *Palo Mayor* (*Palo mayor/ adiô que me voy*), alude al tambor mayor y, en sentido figurado, al tronco o ancestro mayor. En efecto, cuando los cofrades mencionan a sus antepasados usan las expresiones «tronco mayor» o «cabeza mayor», y a los hijos los llaman «ramazones».

Al toque *Palo Mayor* le sigue *Camino Real* (*Camino reale/ camino reale me voy/ por ese camino largo/ Adiô que no vuelvo má/ dale memoria a mi madre*). Se refiere, obviamente, a la partida del difunto.

Las piezas que preceden culminan en el toque *Kalunga*, una de cuyas versiones dice así:

Kalunga eh

Oy Kalunga
Cuando yo ve vaya
No(s) vamo(s) los do(s).

El conguero, y el difunto con él, invita a Kalunga a que lo acompañe en su viaje al más allá. Kalunga es, en efecto, en la región de Congo-Angola, tanto la diosa de la región de los muertos como sencillamente dios (Nzambi), representado en Villa Mella, quizás, por la muñeca del túmulo, que acompaña al difunto en su viaje. Esta es la pieza más sagrada del repertorio de la Cofradía. «Le cantaron Kalunga» significa en Villa Mella «murió».

Con las canciones o toques del *Kumbá* (*Ya cantán –cantaron– lo gallo, Oh Vicente, La Botella y Pembué Chamaliné*) se integra el difunto al mundo de sus ancestros.

En la canción «Ya cantán lo gallo» (*Ya cantán lo gallo/ kumandé/ al amanecer/ kumandé*), con la palabra «Kumandé» se enfatiza la idea de que «no hay muerte»,²¹ tal como lo expresara el poeta de Senegambia Birago Diop:²² «Los muertos no están muertos».

La segunda canción del *Kumbá*, «Oh Vicente» (*Oh Vicente, con tu magüelo*) expresa el ligamen de los vivos con los muertos. Debemos interpretar esta pieza a la luz de otra titulada «Bembe koko», equivalente a canto de abuelo o antepasado. En este contexto, «con tu magüelo» –con tu abuelito materno– se referiría a un abuelo o antepasado materno, pues sabemos que «khokho» significa precisamente «abuelo» o «antepasado».²³

En la tercera canción del *Kumbá*, «Traigan la botella» (*Traigan la botella/ kimandé/ traigan la botella/ pa bebé*), se invita a beber en honor al difunto, ya que «los muertos no están muertos». Aquí «kimandé» es una corruptela de «kumandé» (no hay muerte). El Cabo de Año, y sobre todo el Banko, son fiestas rituales en que se toca, se baila, se juega, se chancea y se bebe. Se bebe en honor a los muertos.

La última pieza característica del *Kumbá* es el responso «Pembué Chamaliné, se fue». En bundu, «nbembwa» significa paz, tranquilidad, y «pembe», además de ser un eufemismo para aguardiente, es una interjección expresiva de paz, sosiego.²⁴ Estamos, pues, en presencia de un «réquiem aeternam» africano. Se trata de una pieza con la que se desea y se da «reposo eterno» a la persona del difunto.

La mayor parte de los «otros toques» mencionados hacen referencia a la partida del difunto al más allá: «Ensilla mi caballo», «M'alé» (Me voy), «Mañana nos vamos», «Mañana yo me voy de aquí», «Al amanecer nos vamos», «Voy pa otra tierra nueva», «Yo me voy a desandar», «Adiô que me voy», «Adiosito femenina», «Que yo ya me voy para nunca má». Y es que al morir, el difunto emprende un largo viaje que termina cuando, durante el *Kumbá*, se reúne con sus antepasados, los khokhos de la cuenca congoleña. Así la muerte es superada. ■

¹⁹ En creol haitiano, *m'ale* equivale a *mwe ale*: me voy, que es una expresión recurrente en los ritos funerarios en que interviene la Cofradía de los Congos de Villa Mella.

²⁰ Allide (1994).

²¹ Jahn (1970), p. 127.

²² Fuentes y Gómez (1994), pp. 8-9 y 33.

²³ Fuentes y Gómez (1994), pp. 8-9 y 33.

²⁴ Alves (1951), t. II, pp. 1087-1088.

CONCLUSION

La Cofradía del Espíritu Santo de Villa Mella es un remanente de los grupos afroamericanos denominados «congos», organizados en reinados a la manera de los reyes del Congo y de Angola. La Cofradía tiene un rey y un capitán. En la fiesta de su patrono, el Espíritu Santo, cada comunidad participante nombra sus reyes. Además de la influencia congo-angoleña y del antiguo reino de Dahomey, hoy Benín, la Cofradía tiene influencia de la península ibérica (Véanse los capítulos sobre *Presencia africana* y *Presencia ibérica*).

El área de acción de la Cofradía es la antigua Sabana Grande del Espíritu Santo, hoy Villa Mella y tierras aledañas, poblada en sus orígenes por negros esclavos y sus descendientes.

La Cofradía de los Congos es una confraternidad o hermandad compuesta principalmente por un conjunto de músicos tocadores de instrumentos denominados «congos», unidos al Espíritu Santo y entre sí con lazos de parentesco espiritual. Su función primordial es doble: celebrar debidamente, tocando y cantando sus «veintiún» toques, en las fiestas del Espíritu Santo y de la Virgen del Rosario, patrona y copatrona, respectivamente, de Villa Mella, y celebrar, conforme a la costumbre, los ritos funerarios de sus socios y, por extensión, de las personas difuntas ligadas a la tradición de los Congos. Está organizada jerárquicamente y el deber de cumplir sus funciones se transmite por herencia social familiar.

Los ritos funerarios en que participa la Cofradía son principalmente los del Noveno Día de la muerte, los de los Cabos de Año o aniversario de la misma y el Banko, que es la gran fiesta ritual de despedida del difunto, mediante la cual éste recibe una sepultura simbólica definitiva, es integrado a sus ancestros y sus parientes sobrevivientes se quitan el luto.

La Cofradía del Espíritu Santo ha recibido una rica herencia musical. De acuerdo con la tradición, el conjunto de los instrumentos —el palo o congo mayor, el palo menor o conguito, la canoíta y las maracas— fueron legados por el mismo Espíritu Santo. Dichos instrumentos lo personifican.



Referencias

- Allide, Gisele. *Comunicación personal*, 1994.
- Alves, P. Albino: *Dicionário etimológico bunduportugues*. Tipografia Silvas, Lisboa, 1951, 2 Vols.
- Almeida Barbosa, Waldemar de: «O congado no Oeste Mineiro». En *Revista Brasileira de Folklore*. Ministerio de Educação e Cultura, 1965, 5 (11): 5-22.
- Bleiberg, Germán (Comp.): *Diccionario de Historia de España*. Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1968, t. I.
- Benjamín, Roberto: «Congos da Paraíba», *Cadernos de Folklore*. Ministerio da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1977.
- Camara Cascudo, Luis da: *Dicionário do folclore brasileiro*. Editora Itatiaia, Rio de Janeiro, 1978.
- Costa Girardelli, Elsie da. *Ternos de Congos Atibaia*. Ministerio da Educação e Cultura, Sao Paulo, 1978.
- Courlander, Harold: *The Drum and the Hoe: Life and Lore of the Haitian People*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1960.
- Deive, Carlos E.: *Vudú y magia en Santo Domingo*. Museo del Hombre Dominicano, Santo Domingo, 1975.
- : *Los guerrilleros negros*. Fundación Cultural Dominicana, Santo Domingo, 1989.
- Fuentes, Jesús y Grisel Gómez: *Cultos afrocubanos: un estudio etnolingüístico*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1994.
- Hernández Soto, Carlos: *Morir en Villa Mella: ritos funerarios afrodominicanos*. CIASCA, Santo Domingo, 1966
- Jahn, Janheinz. *Muntu: las culturas de la negritud*. Guadarrama, Madrid, 1970 (Original alemán, 1958).
- Johnson, Jerah: *Congo Square in New Orleans*. Louisiana Landmarks Society, New Orleans, 1995.
- Larrazábal Blanco, Carlos: *Los negros esclavos y la esclavitud en Santo Domingo*. Julio D. Postigo e Hijos Editores, Santo Domingo, 1975.
- Luna Drolet, Patricia: *El ritual congo del noroeste de Panamá*. Instituto Nacional de Cultura, Panamá, 1980.
- Malagón Barceló, Javier: *El Código Negro Carolino*. Taller, Santo Domingo, 1974.
- Ortiz, Fernando: *Los instrumentos de la música afrocubana*. Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952, Vol. III.
- : *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1992.
- Redinha, José: *Instrumentos musicais de Angola*. Instituto de Antropología Universidade de Coimbra, Coimbra, 1988.
- Rodríguez, Alberto: *El azúcar como hacedor de historia y de comunidades*. Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD), Santo Domingo, 1985.
- Rodríguez Demorizi, Emilio: *Sociedades, cofradías, escuelas, gremios y otras corporaciones dominicanas*. Editora Educativa Dominicana, Santo Domingo, 1975.
- Smith, Ronald: «Arroz Colorao: Los Congos of Panama», en *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. G. H. Béhague. New Brunswick and London, Transaction Publishers, 1994, 239-66.
- Tolentino Rojas, Vicente: *Historia de la división territorial: 1492-1943*. Sociedad Dominicana de Bibliófilos, Santo Domingo, 1993 (1944).
- Vinueza, María Elena: *Presencia arará en la música folclórica de Matanzas*. Casa de las Américas, La Habana, 1988.



Interior del barracón del Terreiro de Bate Folha, Salvador, Bahía / Foto: João Legal Leal

La esclavitud en Brasil: los *terreiros* del candomblé y la resistencia cultural de los pueblos africanos¹

Márcia Sant' Anna

La reorganización de los cultos africanos en Brasil

El régimen esclavista trajo a Brasil, a lo largo de más de 300 años, diversos grupos étnicos, oriundos principalmente de la costa occidental de África. Los primeros esclavos vinieron de Senegal y de Sierra Leona –regiones que integraban la entonces llamada Guinea Portuguesa– directamente hacia los cañaverales de Pernambuco y

Bahía. A esos negros fulas y mandingas se unieron, enseguida, los negros bantúes que, en el siglo XVI, llegaron al nordeste de Brasil en levas crecientes para apoyar la introducción y explotación de la caña de azúcar y el ganado en la colonia. En el siglo XVII, Angola y el Congo ya eran considerados los principales suministradores de esclavos a Brasil.²

¹ Artículo para la revista *Oralidad* basado en estudios realizados en 2001 y 2003 para la instrucción de los procesos que designaron como patrimonio cultural de Brasil los Terreiros de Candomblé de Axé Opó Afonjá y Manso Banduquenque, también denominado Terreiro do Bate Folha.

² Edison Carneiro, *Candomblés da Bahía*. Rio de Janeiro. Ediciones de Ouro, 1967, p. 13.

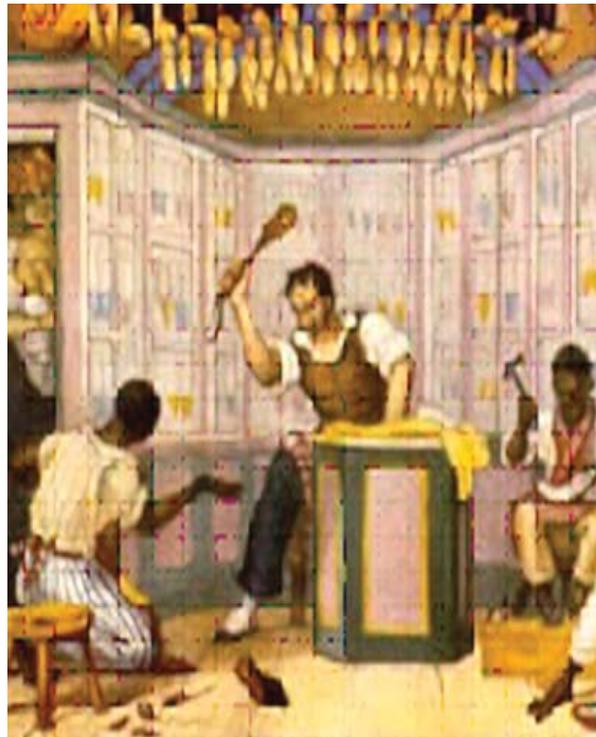
Pessoa de Castro³ afirma que la palabra bantú significa «los hombres» y designa un grupo lingüístico que ocupa varios territorios en África central, oriental y meridional, integrado por distintas lenguas y etnias que se extienden actualmente por países como Angola, Namibia, República Popular y Democrática del Congo, Zambia, Uganda, Kenia, Mozambique, África del Sur y otros.

Embarcados en Sao Tomé, a Brasil vinieron esclavos procedentes de las regiones de Cabinda, del antiguo reino del Congo, del norte de Luanda, de la costa sur y del interior de Angola y del actual Mozambique,⁴ razón por la cual eran conocidos popularmente como negros congos y angolas. Su contribución, sin duda, fue decisiva para la formación de la cultura y el hablar brasileños.

Los hombres y mujeres bantúes, que trabajaban en los campos, en el ingenio, en las minas y en la ciudad, iban dejando su huella en el comportamiento, en el hacer, en el hablar y en el ser brasileño. Una huella tan profunda que, hoy por hoy, ni se sabe de su origen africano, pues se ve y se siente como parte constitutiva de lo que somos y de lo que es, cada vez más, nuestra lengua. Hábitos como el «cafuné»,⁵ festejos que atraviesan regiones, como las congadas, y palabras como cachaça, samba y muchas otras, demuestran lo profunda que ha sido la asimilación de elementos de esa cultura en Brasil.

Pessoa de Castro demuestra que, de hecho, hay una matriz africana en el portugués de Brasil y que esa matriz es una de las razones de nuestra unidad lingüística. En su configuración, las lenguas del grupo bantú «han sido las más importantes (...) debido a la antigüedad y elevado número de parlantes y a la gran dimensión de su distribución humana en el Brasil colonial.»⁶

Actualmente, las principales fuentes de información sobre las lenguas africanas comúnmente habladas en Brasil hasta el siglo XIX son los terreiros de candomblé y otras variantes de los cultos afrobrasileños dispersos por el territorio nacional. En esos lugares, en la forma de lengua ritual, sobreviven los hablares que dejaron de usar-



Banco de fotos de la UNESCO

se en la cotidianidad de la población negra en diáspora y se han ido sustituyendo por la lengua dominante del blanco. Inclusive, esos hablares pasaron a ser el principal rasgo distintivo de las llamadas «naciones» de los candomblés. Naciones que trascienden etnias, pero que, a través de la lengua y tradiciones religiosas, revelan los remotos orígenes de los que las construyeron.

Los negros de la llamada Costa de Mina, área que hoy abarca Benin, Nigeria y Togo, comenzaron a desembarcar en Brasil a finales del siglo XVIII para trabajar en las minas de oro y diamante. La mayoría pertenecía a los grupos nago, jeje, fanti, ashanti y otros del litoral, y grupos del Sudán islamizado, como los hausa o male, kanuri, tapa y grunci.⁷ En Brasil, el término «nago» designa a todos los grupos de la lengua yoruba, incluyendo sus variantes dialécticas.⁸ Abarcados por esa denominación, tenemos a los grupos del sur y centro de Benin y del suroeste de Nigeria, como los keto, los egba, los egbado, los sabe, los ijsha, los ijebu y los oyó, nombres que corresponden a ciudades africanas habitadas por esos pueblos.

³ Yeda Pessoa de Castro, *Falares Africanos na Bahia: Um Vocabulário Afro-Brasileiro*. Rio de Janeiro ABL Topbooks, 2001, p. 25.

⁴ *Ibíd.*, p. 34.

⁵ Hábito de rascar cariñosamente la cabeza de una persona o de un niño para calmarlo, para dormirlo o sencillamente para quitarle los piojos.

⁶ Pessoa de Castro, *op. cit.*, p. 74.

⁷ Edson Carneiro, *op. cit.*, p. 13.

⁸ Juan Elbein dos Santos, *Os Nagos e a morte: Pàdè, Aèsès e o culto dos Ègun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 29.

El principal puerto receptor de los negros esclavos oriundos de Costa da Mina era Salvador, en Bahía, lo que le trajo prosperidad a la ciudad, además de la utilización del esclavo como moneda de cambio para la adquisición del tabaco producido en la zona.⁹ Ese comercio se extendió hasta la mitad del siglo XIX, y las últimas etnias que llegaron pertenecían al grupo jeje, de lengua fon, igualmente conocidos como ewes, y a los ya mencionados nagos. Cuando la explotación de las minas empezó a declinar, la mayoría de esos negros se quedó en Bahía y fue vendida, en parte, hacia Pernambuco y Maranhão.

En función de su nueva vida, y favorecidos por su gran concentración en la ciudad de El Salvador, los negros jebes e nagos establecieron una especie de hegemonía cultural con relación a los grupos que los precedieron. Trajeron a Brasil todo un complejo cultural, desarrollado, sobre todo, en el plan religioso que los involucraba desde África. Por las circunstancias de la esclavitud, los intercambios culturales entre esos grupos se intensificaron, hecho que explica la gran «unidad» espacial y lógica existente entre los terreiros de candomblé desarrollados en Brasil, especialmente en Bahía. Poseen siempre la misma estructura general, salvo algunas diferencias casi siempre vinculadas con la lengua utilizada en el rito, las divinidades a las que rinden culto y aspectos litúrgicos. En otras palabras, los candomblés que se consideran de nación jeje, angola, congo ou nago (en este caso, keto, ijehsa y otros) son, salvo las diferencias mencionadas, originarios de una misma fórmula de culto, transpuesta de África y reorganizada en Brasil en un nuevo modelo.

Los cultos africanos son dinásticos, familiares, tribales o circunscritos a determinadas localidades. En la llamada *Yorubaland* sucede lo mismo. En África, por lo tanto, no existían organizaciones similares a los terreiros de candomblé brasileños, que reúnen en el mismo lugar cultos diversos, originalmente dispersos en el territorio africano. Esa nueva organización ha sido fruto de la esclavitud y de la reunión compulsiva, en una tierra extraña, de

varios grupos que, en su tierra de origen, rendían devoción a diferentes divinidades. En la región ocupada por varios grupos nago, por ejemplo, el orisha Oxossi era divinizado sólo en la región de Ketu; Shangó en la región de Oyó; Yemanyá en Abeokuta; Ogún en Ire, etc.¹⁰ El terreiro de candomblé –tal y como lo conocemos– es la creación, en las condiciones adversas de la esclavitud, de una nueva institución y de un nuevo modelo de culto, adaptado a las circunstancias encontradas en Brasil.

Las primeras informaciones sobre asociaciones religiosas similares a los candomblés datan de las primeras décadas del siglo XIX. Según las mismas, esas organizaciones tenían vínculos, al inicio, con cofradías o hermandades religiosas católicas. Las primeras hermandades negras fueron organizadas con la bendición de la Iglesia, como un importante aspecto de la política colonial de control sobre los esclavos. En el siglo XIX adquirieron el carácter de asociaciones de servicios y asistencia social,¹¹ e indirectamente, de espacio para la preservación de costumbres y tradiciones africanas. Como observa Renato de Silveira, «las hermandades católicas también han sido eventualmente un espacio de expresión para el afrobrasileño», han servido aun «discretamente para preservar ciertas tradiciones, disimular la organización de candomblés e inclusive para encubrir conspiraciones contra el orden establecido».¹²

Algunos factores han favorecido el surgimiento de los candomblés jeje-nagos en Bahía. Primero, como hemos mencionado, la gran concentración de negros de esas etnias en Salvador, que llegaron masivamente en un período relativamente breve. Llamados también «negros sudaneses», constituían el 57% de la población esclava en la ciudad entre 1820 y 1835. Y segundo, el significativo número de africanos y criollos libertos en ese período en Salvador, así como los «negros de ganho»¹³ que, junto a los primeros, controlaban el comercio ambulante y todo tipo de trabajo eventual. Los «negros de ganho» tenían más «libertad» que los esclavos domésticos, o de alquiler, y más «libertad» aún que los esclavos del campo. Se reunían en locales denominados «can-

⁹ Pierre Verger, *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX*. Sao Paulo: Corrupio, 1987.

¹⁰ Al respecto ver a Waldeloir Rego: «Mitos e Ritos Africanos na Bahia» y Pierre Verger: «Orixás da Bahia», ambos en: *Carybé, Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia/UFBA, s/d.

¹¹ Renato da Silveira: «Pragmatismo e milagros de fé no Extremo Ocidente». En: Joao José Reis (org.) *Escravidão e Invenção da Liberdade: Estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo Brasileense: CNPQ, 1988, p. 170.

¹² *Ibidem*, p. 172-173.

¹³ Los negros de ganho eran esclavos autorizados por el amo a ejercer actividades remuneradas como vendedores ambulantes o cargadores. Entregaban el dinero ganado a sus dueños, pero podían quedarse con una pequeña parte. Ellos se movían libremente por la ciudad y conseguían, muchas veces, reunir recursos suficientes para comprar su libertad.

tos» y su actividad favorecía a la asociación con otros negros, sobre todo con los de la misma etnia o grupo lingüístico. Los cantos, las cofradías y las hermandades católicas han sido los embriones de las asociaciones religiosas negras, más tarde conocidas como candomblés.

El término candomblé viene de la palabra bantú *kandómbilé* o *kandombelé*, que, según Pessoa de Castro, significa rezar.¹⁴ Poco se sabe, sin embargo, sobre los cultos que los bantúes y sus descendientes practicaban aquí en el período colonial. En la historiografía brasileña abundan las referencias a los «toques» de los negros en los ingenios y en las ciudades, pero esas prácticas no estaban asociadas ni eran vistas como parte de un culto religioso organizado.

La reunión, en Brasil, de cultos religiosos de origen africano en un modelo litúrgico claramente organizado solo tuvo lugar a partir de la llegada masiva de los grupos jeje e nago, en el siglo XIX. Esos grupos llegaron en el momento en que el tráfico de esclavos bantúes prácticamente había cesado, y sus nativos o descendientes ya estaban bastante integrados a la cultura de la tierra. Eran, inclusive, la principal base ancestral de los negros y mulatos aquí nacidos. Los nagos, jejes y los hausas islamizados y letrados —acabados de llegar y menos integrados— encabezaron las sublevaciones de esclavos de 1835¹⁵ y promovieron las primeras formas de asociación organizada entre el elemento servil. En ese período, como ya habían mencionado varios autores, hubo un «florecimiento cultural» nago, como resultado de su concentración numérica, de la crisis imperante en la sociedad esclavista en aquellos momentos y también del uso del yoruba como lengua franca entre los africanos recién llegados.¹⁶

Ordep Serra explica que en aquel momento podía percibirse la existencia de dos «franjas de relaciones interétnicas» entre la población negra de Bahía: la «angolano-criolla» y la «sudanesa» englobando a jejes e nagos.¹⁷ Fue en el seno de esos últimos grupos que surgió, en ese mismo período, el modelo litúrgico y espacial de lo que hoy se conoce como terreiro de candomblé, y esa nueva y poderosa construcción religiosa, según Serra, pro-

dujo una ruptura en el esquema religioso y conversión y asimilación entre los criollos y bantúes.¹⁸ Para este autor, los candomblés de «congo» y «angola» que surgieron después han sido, al mismo tiempo, una «reacción creativa y asimilativa a la epidemia religiosa jeje-nago», algo así como un «retorno místico a una tradición angola/congo reinventada» que toma el sentido de una «afirmación neobrasileña» de esos grupos y de sus descendientes.¹⁹

El relevante papel de los jejes y nagos en la reorganización de los cultos africanos en Brasil hizo que la etnografía brasileña les otorgara un lugar privilegiado en sus estudios, lo que contribuyó a la escasez de trabajos sobre los candomblés de la nación angola y a la propagación de un cierto prejuicio con relación a esos terreiros, vistos, durante mucho tiempo, como formas degradadas de un modelo supuestamente «puro». Contemporáneamente, los estudiosos reconocen el carácter intrínsecamente híbrido del modelo nago, así como la existencia de una estructura básica común entre ese modelo y la tradición religiosa bantú que existía anteriormente. Reconocen, inclusive, que la interacción de esas tradiciones, a partir del siglo XIX, fue lo que produjo la gran variedad de cultos afrobrasileños existentes en Brasil. La matriz religiosa bantú está presente, aún en la forma más próxima y asimilada del modelo jeje-nago, no sólo en la lengua de culto, sino en especificidades rituales y en variantes del modelo espacial de terreiro.

El modelo espacial de terreiro jejenago

Los candomblés más antiguos y tradicionales se encuentran instalados en grandes terrenos, denominados «roças» o «terreiros» y, como explica Juana Elbein, constituyen comunidades de culto con características especiales.²⁰ Una parte de los miembros vive en el mismo terreiro o en sus alrededores y la otra parte reside en la ciudad o fuera de la misma, permaneciendo en la casa sólo para las obligaciones anuales. Además de las edificaciones religiosas, en los terreiros hay algunas habitaciones de carácter permanente y temporal. En algunos casos, el conglomerado de esas pequeñas construcciones

¹⁴ Pessoa de Castro, op. cit., p. 82.

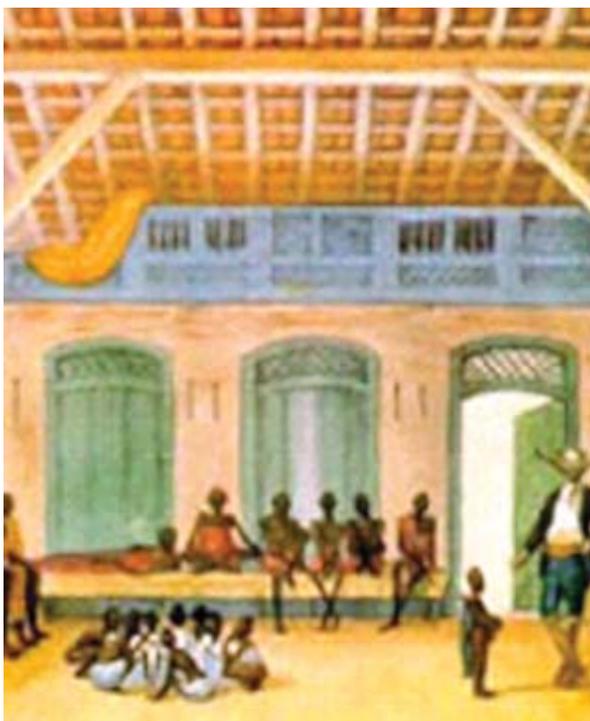
¹⁵ Ver a João José Reis, *Rebelião Escrava no Brasil São Paulo*. Brasiliense, 1986.

¹⁶ Ordep Serra, *As Águas do Rei. Petrópolis: Vozes e Rio de Janeiro: Koinonia*, 1995, p. 35.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 36.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ Juana Elbein dos Santos, op. cit., p. 32.



Banco de fotos de la UNESCO

remite a los *compounds* nigerianos, conjunto de pequeñas casas o apartamentos separados por medias paredes y orientados hacia una especie de patio común. La sociedad del terreiro o egbé, por lo tanto, extrapola sus muros y mantiene vínculos con el resto del cuerpo social, constituyendo «una comunidad fluctuante, que concentra y expresa su propia estructura en los terreiros».²¹

El modelo espacial básico del terreiro jeje-nago presenta dos áreas distintas, delimitadas o interrelacionadas: una, donde están las edificaciones de uso religioso y habitacional, y la otra, más intocada y salvaje, reservada al «monte» – área verde que simboliza la foresta ancestral, donde existen árboles sagrados, plantas de la flora ritual, fuentes y algunos «asentamientos»²² de divinidades. En el área de las construcciones –también denominada por Juana Elbein «espacio urbano» dadas sus características más bien domésticas y controladas²³–, están situadas la casa principal

del culto, el espacio donde se realizan las ceremonias públicas, las habitaciones permanentes o temporales y los «ile orisha» o «casas de santo». Las mismas son pequeños santuarios consagrados a un orisha o, una que otra vez, a grupos de orishas a quienes se puede rendir culto en conjunto. Son dedicados a divinidades a las que, por sus características, no se les puede rendir culto junto a aquellas que se encuentran en el templo principal, y se vinculan a varios cultos originalmente dispersos en el territorio africano. La localización de esos santuarios en el espacio del terreiro busca reproducir, según Bastide en sus estudios sobre los candomblés de Bahía, el espacio geográfico de la «África mística» en Brasil.²⁴

En la casa principal se encuentra, por lo general, el «ile aché», también conocido como camarita o runco (cuarto donde se encierran a los iniciados en el culto); santuarios de algunas divinidades; la cocina donde se preparan las «comidas» de los santos; un espacio semipúblico en el cual la Iyalorixá (madre de santo) recibe a las personas; cuartos para las sacerdotisas y sacerdotes de mayor jerarquía, y, a veces, el gran salón de los rituales públicos, también denominado «barracón». Este puede estar incorporado o no a la edificación principal y, en muchos terreiros es una edificación independiente.

En el barracón existen lugares establecidos para los diferentes grupos que componen el terreiro: para los músicos que acompañan el ritual; para el público; para los ogans y ekedes²⁵ más importantes; para la madre o padre de santo; y, naturalmente, para la danza de las iaós alrededor del poste central –un elemento simbólico muy importante en el candomblé. El poste central puede estar asociado o no a un elemento arquitectónico, como el pilar que sirve de soporte del techo del barracón (Terreiro da Casa Branca); puede ser solamente una columna sin función estructural (Terreiro de Oxumaré) y hasta un eje imaginario (como en el Terreiro de Axé Opó Afonjá). Sin embargo, siempre está presente, pues remite, como ha notado Roger Bastide²⁶ al eje que une el cielo a la

²¹ Ibídem, p. 33.

²² Los asentamientos son lugares que están señalados por una pequeña cerca o por un pequeño altar. Son locales de ofrendas para determinados orishas, vinculados al monte. Muchas veces esos asentamientos se encuentran junto a un árbol sagrado, que se identifica como el orisha Iroko ou Lokmo y funcionan como su peji o altar de ofrendas.

²³ Juana Elbein dos Santos, op. cit., p. 34.

²⁴ Roger Bastide. *O Candomblé da Bahia: Rito Nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (edição revista y ampliada a partir del original de 1958), p. 76 e *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo, Perspectiva, 1983.

²⁵ Las ekedes son sacerdotisas que no incorporan divinidades, pero participan en el rito ayudando a las iaós o hijas de santo. Es más o menos el equivalente femenino del ogán.

²⁶ Roger Bastide. *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo, Perspectiva, 1973, p 328-333.

tierra, que establece la comunicación entre el Orum (más allá) y el Ayé (este mundo), y permite la comunicación entre los hombres y los dioses.

En el terreiro del candomblé, el área del monte es indispensable para la existencia del culto, no sólo porque contiene árboles considerados sagrados, plantas y yerbas utilizadas en los ritos, sino porque simboliza a la naturaleza –origen y destino de todas las cosas. Todos los terreiros más antiguos poseen, o han poseído en algún momento, una gran superficie de monte. Pero con el crecimiento de la ciudad y debido a que la mayoría de las asociaciones de candomblés no tienen el título de propiedad de los terrenos que ocupan, muchas de las áreas verdes han sido ocupadas o considerablemente desforestadas. Sin embargo, los terreiros de la nación keto-nago, como el Axé Opó Afonjá, y de la nación congo-angola, como el Bate Folha (Manso Bandunquenque), poseen montes preservados, aunque constantemente amenazados de ocupaciones. De todas maneras, aunque no dispongan de área verde significativa, los terreiros de candomblé poseen al menos algunos árboles considerados sagrados, algunos identificados con la divinidad jeje Iroko o Loko, que simbolizan o representan al monte.

Esa peculiar organización espacial de los terreiros busca recrear, en un área reducida, la geografía religiosa africana, con sus cultos dispersos en varias ciudades y regiones. Refleja, incluso, la reconciliación de varios grupos étnicos que, a pesar de las condiciones de vida extremadamente perversas del período de la esclavitud, han sido capaces de recrear su espacio cultural y retomar algunas de sus más estimadas instituciones. Al establecer alianzas entre sí y con sectores de la sociedad, y al hacer selecciones correctas, sobrevivieron y fundaron una religión nacional.

Terreiros de candomblé: un patrimonio nacional

Los terreiros de candomblé fueron implacablemente perseguidos y prohibidos hasta la década del 30 en el siglo XX. Objeto constante de embestidas

policiales, esas asociaciones lograron sobrevivir y se consolidaron, en gran parte, gracias a las alianzas que supieron firmar y mantener. Renato da Silveira menciona dos tipos principales de alianzas, además de aquella fundamental e interétnica que posibilitó la (re) organización del culto: la alianza con los santos católicos y la alianza con personalidades influyentes de la sociedad que apoyaban y protegían a los terreiros.²⁷

La alianza con la religión católica fue estratégica para la constitución y supervivencia de los candomblés, pues, además de favorecer a la reunión de negros en hermandades, aproximó el culto africano al culto oficial, lo que era visto por algunos como el escalón para la conversión. Igualmente importantes fueron los lazos establecidos con personalidades influyentes, que simpatizaban con los terreiros. Por esa vía, los candomblés se protegían de las persecuciones y abrían camino para una creciente aceptación por parte de la sociedad y su adopción. Un papel preponderante ejerció en esa estrategia la figura del ogán. El ogán es un sacerdote especial del culto nago, de sexo masculino, que no incorpora divinidades, pero realiza tareas específicas como la música y los sacrificios, al igual que otras, administrativas y de representación. En los cultos africanos reestructurados en Bahía, esa figura ha sido mantenida y se creó una modalidad especial de ogán, correspondiente a un cargo honorífico destinado a personalidades importantes de la sociedad de blancos y mestizos en ascensión. Esos personajes han sido fundamentales para la consolidación de los centros de culto afrobrasileño, promoviendo su aceptación social y contribuyendo para su notable expansión en nuestros días.²⁸

En 1937, Edison Carneiro ha identificado en los registros de la Unión de Sectas Afrobrasileñas de Bahía 67 candomblés, de los cuales 30 eran sudaneses (jeje-nagos), 21 bantúes (congo y angola), 15 amerindios y uno afro-indígena.²⁹

En los años 80, la Federación Baiana de los Cultos Afrobrasileños registró 1500 candomblés, y el Proyecto MAMNBA –Levantamiento de Monu-

²⁷ Renato da Silveira, op. cit., p. 177-186.

²⁸ Nina Rodríguez, Edison Carneiro, Arthur Ramos, Jorge Amado, Carybé, Antonio Carlos Magalhães y otros han sido o son ogans de algunos terreiros tradicionales de Salvador.

²⁹ Edison Carneiro, op. cit., p. 44-45.

³⁰ El Proyecto MAMNBA – Levantamiento de sitios y monumentos religiosos negros de Bahía ha sido desarrollado entre 1982 y 1987, a partir de un convenio firmado entre la antigua Fundación Nacional Pro-Memoria y el Ayuntamiento Municipal de Salvador. Reunía técnicos de ambas instituciones bajo la coordinación de especialistas en cultura y religión afrobrasileña y ha realizado, utilizando fuentes primarias y secundarias, el levantamiento de cultos afrobrasileños en Salvador.

mentos y Sitios Religiosos Negros de Bahía,³⁰ en 1987, identificó cerca de 2000. Los candomblés bantúes constituyen actualmente la mayoría de los terreiros registrados, seguidos de cerca por los nagos. Los «ameríndios» o «afro-indígenas», también conocidos en Bahía como «candomblés de caboclo» son más raros, constituyen una variante que incorpora aspectos de cultos indígenas.

Los terreiros de candomblé son y siempre han sido lugares de preservación de memoria. El sistema religioso lo exige. Eso se comprueba en la reverencia obligatoria a los ancestros, en la práctica religiosa de marcar el lugar «habitado» por una divinidad o incluso, en la preservación de los ritos y de la lengua de cada «nación». Además, la relación de la comunidad de culto con el espacio del terreiro es de carácter profundamente sagrado. El culto sólo ocurre allí, pues en su centro simbólico está enterrado el aché de la casa –conjunto de objetos y material orgánico que representa y fija la fuerza divina sin la cual no se establece la comunicación con el mundo de los orishas–, de los vudúes o de los inquices, sin él nada existe o puede existir. Por eso es de importancia capital la preservación del espacio para la continuidad de la manifestación religiosa. A pesar de las dificultades con los títulos de propiedad de los terrenos donde están instaladas y la falta de recursos, la mayoría de las comunidades tradicionales de culto ha conseguido mantener sus terreiros. En numerosos barrios populares de Salvador (capital de Bahía), los montes sagrados son las únicas áreas verdes que han quedado en medio de una urbanización intensa y desordenada.

La creación de esa institución –los terreiros de candomblé– en Brasil respondía a una estrategia de supervivencia cultural, integración interétnica y creación, en última instancia, de un embrión de sociedad civil para los negros en el seno de la esclavitud.³¹ La asistencia y el apoyo comunitario, la resistencia y la preservación de tradiciones culturales se encuentran, por lo tanto, en el origen de los terreiros de candomblé de Bahía, y ellos son cultivados hasta hoy.

Los terreiros más antiguos de Salvador nos remiten a la historia de la ciudad. Por la fuerza de la prohibición del culto y de las asociaciones negras durante largo período, esos centros han sido obligados a instalarse en áreas periféricas, prácticamente deshabitadas. En función de las características de sus comunidades, los terreiros fueron agregando habitaciones de miembros o simpatizantes y terminaron por constituir embriones de barrios, lo que los convirtió, también, en uno de los factores de urbanización. Como ha señalado el historiador y antropólogo Antonio Riserio,³² los terreiros también son testimonios de que en algunas de nuestras ciudades coloniales, los modelos arquitectónicos y urbanísticos no son exclusivamente europeos. Tal vez Salvador sea la que mejor refleje eso en sus barrios populares.

Por esas y otras razones, cinco terreiros de candomblé tradicionales han sido declarados Patrimonio Cultural de Brasil. En Salvador de Bahía, el Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho (Ile Axé Iyá Nasso Oká) –el más antiguo de la ciudad y considerado la gran matriz del culto–, el Terreiro de Axé Opó Afonjá, el Terreiro de Gantois (Manso Banduquenque).³³ En São Luis do Maranhão también fue declarado Patrimonio Nacional el Terreiro da Casa das Minas, uno de los más antiguos terreiros jeje de Brasil. Sin embargo, hay que profundizar y extender el trabajo iniciado en Bahía y Maranhão a otras regiones con fuerte presencia negra en el país. Los organismos que se ocupan de la preservación tienen aún una gran deuda con la herencia cultural tangible e intangible, legada por los afro-descendientes en el Nuevo Mundo. Recién se empieza a reconocer la importancia de ese patrimonio, que abarca otras manifestaciones religiosas, artísticas, literarias y musicales. ■

³¹ Al respecto ve a Renato Silveira, op. cit.

³² Observación realizada en texto que compone el proceso n. 1432-T-98 a través del cual el Terreiro de Axé Opó Afonjá, en San Salvador de Bahía, fue designado patrimonio nacional.

³³ Se encuentra en final de proceso la protección del Terreiro do Alaketo, igualmente en Salvador.

A los esclavos se les privaba de su propia religión y debían adoptar la católica. «Santería» es la denominación genérica empleada vulgarmente para el conjunto de creencias de la Regla de Ocha, reinterpretando en los íconos católicos el propio panteón de sus creencias africanas de orígenes lucumí, bantú, yoruba, arará y otras naciones africanas, agrupadas en América por la esclavitud. La Oficina Regional de Cultura de la UNESCO ha promovido la organización de una RED REGIONAL DE INSTITUCIONES DE INVESTIGACION SOBRE RELIGIONES AFROAMERICANAS

La santería forma parte de los cultos sincréticos de raíz africana, desarrollados en varios países de América, el Caribe y especialmente en Cuba, y se mantiene viva al integrarse posteriormente a la religión popular, practicada hoy junto a otras religiones. Los santeros (ori até), como sacerdotes, tienen prestigio e influencia para recomendar y aconsejar a sus ahijados y a los clientes que eventualmente asisten a sus consultas,

El proyecto interagencial titulado «Afroaché», está implementado por la UNESCO y se desarrolla en Cuba por el Centro Nacional de Prevención de Infecciones de Transmisión Sexual, se propone a través del enfoque cultural del VIH/SIDA, establecer una forma de información sexual a los practicantes de la santería. La siguiente entrevista al santero Francisco Ung, efectuada por la Dra. Rosaida Ochoa Soto, directora del referido centro, es muestra de ello y por la importancia que la UNESCO concede al enfoque cultural del VIH/SIDA, se incluye en las páginas de Oralidad.



Foto de la autora

Afroaché/ *La Oralidad en la lucha contra el VIH/SIDA*

Rosaida Ochoa Soto y Francisco Ung

La buena noticia es que es posible contrarrestar hasta la más grave epidemia de VIH si se emprenden seriamente tareas de prevención y atención del VIH, mediante acciones comunitarias plenamente apoyadas por los gobiernos, las organizaciones de la comunidad, las instituciones religiosas y las empresas...

Peter Piot. Director ejecutivo de ONUSIDA

«Tienes que llegarle, pero llegarle, llegarle con una conversación clara y firme, y que la persona sepa que sin tú conocerle le estás hablando una verdad.»

Estas palabras podrían ser de un médico, una enfermera o un educador, pero con estas palabras inició la conversación un líder religioso al que entrevistamos, por ser el asesor del proyecto «Afroaché».

El padrino –santero *ori ate*¹ nombre que recibe de todos sus clientes– se llama José Francisco Ung y desde hace tres años aproximadamente, en el municipio Regla, no quiso permanecer pasivo al ver que algunos de sus «clientes», a pesar de alertarles de una posible infección de transmisión sexual, al cabo del tiempo se infectaban, y decidió incorporarse a la campaña de lucha contra el SIDA en su comunidad.

1- ¿Qué conocimiento previo tenía, al iniciar el proyecto, sobre las medidas de prevención del VIH/SIDA?

El conocimiento que yo tenía antes de entrar al proyecto me lo dio la vida, porque se murieron cinco ahijados míos de SIDA (cuatro hombres y una mujer), personas que habían sido alertadas a través del Ita del posible riesgo de infección y, sin embargo, por no cuidarse, por no tener el conocimiento previo, no tomaron conciencia del riesgo que podían correr al no protegerse, se infectaron y murieron.

Durante su enfermedad, varias veces fui a verlos al sanatorio o al hospital donde estuvieron ingresados y también me quedé a cuidarlos en otras ocasiones. Fui viendo su deterioro y su evolución hasta la muerte.

Si me preguntaran cuál fue mi motivación, yo respondería que ver de cerca, a través de estas cinco personas, la verdadera cara del SIDA.

2- ¿Cómo surgió el proyecto «Afroaché»?²

Comencé a observar que algunos de mis ahijados que se habían infectado, se les había advertido años antes en su Ita, o en algún momento de su vida se les había dicho. Realizamos una encuesta entre los hermanos de santo para ver quienes tenían interés en pertenecer al proyecto, y así identificamos los futuros promotores y nos acercamos al Centro Nacional de Prevención del SIDA para la asesoría técnica.

Para identificar el proyecto seleccionamos como logotipo una imagen que simboliza la medicina, el médico divino del espacio, Ingle aya aya, San Rafael de Arcángel. Tiene un tridente con dos serpientes que representan la energía de las aguas dulces y saladas. Tiene color verde, azul claro (Yemayá) y amarillo (Ochún).

3- ¿Qué propósitos y objetivos tiene el proyecto «Afroaché»?

El propósito del proyecto es que los practicantes de la regla de Ocha, consagrados o no, pero unidos por la fe en Olofin y las deidades del panteón Yoruba contribuyan a la prevención del VIH/SIDA.

Los objetivos fundamentales son:

-Incrementar los conocimientos y la percepción del riesgo sobre las ITS VIH/SIDA de la comunidad practicantes de esta religión.

-Brindar apoyo a las personas que viven con VIH, para contribuir a su calidad de vida.

4- ¿Qué cree Usted que es importante para que las personas cuiden de su salud?

El convencimiento, si no hay convencimiento la gente no deja de fumar, no deja de tener comportamientos sexuales de riesgo. Diariamente me visitan personas de diferentes niveles de educación, bajo, medio o alto. Algunas de las expresiones que he oído entre los hombres muestran la baja percepción del riesgo: «Yo no tengo problemas porque me acuesto con muchachas limpias».

5- ¿Qué estrategia Usted utiliza para lograr el convencimiento de las personas?

Somos personas que nos relacionamos con muchas personas (hermanos de santo, nietos de santo, bisnietos de santo). Cuando una persona nos «visita» y se le tiran los caracoles, de acuerdo al número que le salga podemos predecir el signo y alertar. Puede venir el signo «iré» u «osobbo».³

Por ejemplo, viene el «iré» o viene el «osobbo», ya nosotros empezamos a hablarle a las personas sobre lo que es el «oddun en sí», y después, de qué forma él puede evitar o combatir el osobbo. Por eso debemos de conocer las diferentes medidas de

¹ Ori ate: cabeza de mesa, persona importante, sacerdote de santo.

² Afroaché significa: Afro, porque esta creencia la trajeron los africanos, y Aché, expresión que quiere decir suerte, salud, beneficio.

³ Iré: Suerte de salud, de dinero, de vencimiento. Osobbo: Cosas malas que hablan a través del signo: muerte, enfermedad, problemas, etc.

prevención, los servicios donde pueden acudir a realizarse las pruebas o a recibir asesoramiento para brindarles una mayor orientación.

A la visita vienen personas que son creyentes, y otras que no lo son pero tienen una situación difícil o un problema, y vienen a ver que les dice el signo.

Las personas me cuentan sus problemas con gran confianza y en muchas ocasiones son temas relacionados con la sexualidad, infecciones de transmisión sexual o cambios frecuentes de pareja. Es necesario también tener nosotros toda la información de los servicios médicos que se brindan para orientarles y que acudan a ellos.

6- ¿Cómo combatir el osobbo en el caso de estar asociado a las Infecciones de Transmisión Sexual?

En caso necesario, se le hacen obras, pero la mayoría de las veces no. A veces con explicarle a las personas ya tienen, Ese es el aché del santo, hay veces que sí, que necesita de un ebbó de una rogación o de otra cosa, pero generalmente a veces el peligro está delante de ti y es tan visto, tan material, tan fuerte, que tú lo que tienes que hacer es evitarlo.

Una infección de transmisión sexual (ITS) es una cosa que es real, es firme y es fuerte. Para eso no hay que hacer ebbó, ni rogación; para eso lo que hay que hacer es sensibilizar a las personas para que no incurra en una práctica de riesgo.

7- En el caso de las personas que tienen VIH/SIDA y acuden a la religión, ¿qué les aporta la misma si ya están infectados?

Nosotros actuamos sobre la mala suerte, la tristeza, entre otras cosas, pero no podemos curar a nadie de SIDA. Hacemos santo a muchas personas con SIDA para que tengan confianza y fuerza en sí mismas y para que de esta forma no se derrumben, porque un enfermo de VIH que tenga su autoestima en el suelo, ese se muere rápido porque no le toma amor a la vida; entonces se le hace santo para abrirle los ojos, para que tenga confianza, para que tenga fuerzas.

Yo le he hecho santo a personas con SIDA de gratis, porque de donde lo va a sacar, pero se lo hemos hecho de esta forma: todos los ahijados nos hemos reunido y le hacemos santo para que la persona sepa

que existe anexión a su problema, que existe apoyo, que tienen apoyo de personas, que no está solo, y esto lo hace levantar el ánimo y cuando uno está arriba de él, arriba de él, arriba de él, arriba de él, pues, llega un momento en que la persona toma confianza y se levanta, levanta su autoestima, levanta su espíritu y esto es primordial. Todas estas cosas es lo que nosotros le llamamos hacerle santo a una persona de iroso umbo.⁴ Se le hace gratis para que pueda llegar.

Orula era rey caminante, llegó a la tierra de Eleguá y preguntó quién era el rey y le señalaron a un hombre que estaba en el medio de una plaza haciendo malabares y actos de suerte para las personas. Esperó que terminara la función y se presentó pidiéndole quedarse un tiempo allí y le respondió afirmativamente.

Orula le dijo al Rey (Eleguá) que si le mandaba clientes, él le daría un pollo diario. Al otro día empezaron a llegar los clientes a casa de Orula, y todas las tardes, Eleguá iba a buscar su derecho (el pollo). De esta forma, Orula se hizo famoso, hizo un castillo, tuvo criados.

Como tenía criados delegó en ellos para que cumplieran con la promesa realizada a Eleguá de darle un pollo diario, pero al pasar de los días a los criados se les olvidó.

Al tercer día de no recibir el pollo, Eleguá se paró en la plaza y empezó a gritar frases descartando a Orula, esto trajo por consecuencia que la gente no fue a su casa.

Cuando Orula vio que hacía tres días que no tenía clientes en su casa se miró a través de Ifa y le dijeron que tenía a Eleguá atravesado, y que tenía que disculparse con él y complacerlo.

Orula mandó a buscar a Eleguá y le preguntó la causa de su braveza, a lo que éste le respondió que había quedado mal con él, pues no había recibido el pollo que le prometió. Orula se disculpó y le preguntó cómo podía saldar la deuda. Eleguá le dijo que quería ser abbó igual que él. Entonces no le quedó más remedio que hacerle Ifa gratis a Eleguá para eliminar agravios. Por eso cuando sale iroso umbo se le hace gratis todo lo que esa persona necesite.

⁴ Iroso umbo: llegó un rey que no tenía nada, pero como que llegó hay que hacérselo.

8- ¿Qué aspectos socioculturales de la santería Usted utiliza en la prevención del VIH/SIDA?

Los signos aportan información:

- 1-Ocana: cuerpo, conciencia
- 2-Eyioco: órganos pares
- 3-Ogunda: pene, virilidad, energía, genio
- 4-Iroso: ojos, pero iroso también es la corona aparte de hablar de los ojos y la ceguera, hablan otros huecos también,
- 5-Oche: vulva, sangre, virus, menstruación, circulación
- 6-Obbara: escroto, quistes, hernias, cálculos
- 7-Oddi: huecos (boca, ano), diversidad sexual
- 8-Eyíole: cabeza, el conocimiento que se adquiere, toma de conciencia, saber que se acumula.
- 9-Osá: pulmones y sistema respiratorio
- 10-Ofun megua: colon, vísceras (hígado, corazón y riñones)
- 11-Ojuani: rasgos negativos de la personalidad (odio, rencor, envidia), destrucción
- 12-Ellilá: voluntad capacidad del ser humano de vencer las dificultades)

También las leyendas y los refranes aportan elementos importantes, entre ellos podemos mencionar:

Signo Refrán

- 5-4 El que llama a la muerte la encuentra. Sabemos cuando y cómo nos vamos, pero no sabemos cuando y cómo regresamos.
- 5-5 Sangre que corre por las venas. El exceso de dulce empalaga. Perdiendo se gana.
- 5-6 La sangre es el combustible del cuerpo.
- 5-7 El único que nos puede mirar por dentro es el médico. Los vicios infectan la sangre.
- 5-8 La mala cabeza nos produce desgracias. Nadie sabe lo que tiene hasta que lo pierde. Las venas y las arterias son los ríos y arroyuelos del cuerpo. La sangre alimenta el cuerpo. La cabeza manda al cuerpo y la sangre lo mueve.
- 5-9 Mal que no tiene remedio. La sangre pasa más que el agua.
- 5-10 El preguntar salva al hombre de los errores, quien no pregunta se mete en problemas.

5-11 Cuando el río sale del cauce destruye. Pero cuando la sangre sale del cuerpo mata.

5-12 La cabeza caliente hace hervir la sangre.

5-13 La enfermedad es producto de la sangre. La enfermedad atrapa la sangre. La sensibilidad es una virtud del ser humano.

9- ¿Cómo los líderes religiosos pueden apoyar a los creyentes para tener una conducta sexual responsable?

Cambiar es muy difícil y el cambio de conducta es lo que más trabajo cuesta, pero considero que a los creyentes de la santería podemos motivarlos para el cambio de conducta, sobre todo por la sistematicidad con que acuden las personas a su «padrino», el respeto y la confianza que depositan en él.

Hay que orientar constantemente a las personas, por diferentes vías, para que por una vía o por otra reciban la información. Hay muchas personas que tienen desconocimiento en el tema de la sexualidad.

En el caso de la mayoría de las personas que van solamente a las visitas a «verse», tenemos que alertarlos, orientarlos y convencerlos de los riesgos que corre si tiene conductas sexuales sin protección, cambios frecuentes de pareja o infidelidad.

En el caso de la persona que se hace santo cuando le hacen el itá y le dicen: cuidado con las infecciones de transmisión sexual, ya ahí lo pueden orientar. Si el líder religioso está armado de las herramientas del conocimiento de cómo hacerlo, puede colaborar a incrementar la motivación en esa persona para el cambio de conducta sexual riesgosa.

En muchas ocasiones según lo observado se le hacen prohibiciones relacionadas con la conducta sexual.

10- ¿Cómo se ha desarrollado el proyecto en su comunidad?

Se seleccionaron dentro de los practicantes de esta religión, aquellas personas que tenían interés en incorporarse en este trabajo, se les capacitó sobre las Infecciones de Transmisión Sexual y VIH/SIDA, formando promotores de salud.

Así mismo se visitaron santeros reconocidos en el municipio para analizar cómo apoyar las campañas de prevención y se organizó un taller sobre el tema, apoyado por especialistas en educación para la salud.



Cartel del proyecto AFROACHE

En un período de tres años se han realizado ocho talleres, formando 98 promotores en Regla y Guanabacoa. Se han incorporado babalaos, obases, paleros, iyalochoas, babalochas, espiritistas y practicantes no consagrados.

También en las actividades educativo-religiosas que se realizan en las casas templo, se habla del tema. Esto propicia que las personas se informen.

11- ¿Qué barreras Usted ha encontrado para desarrollar las actividades de prevención?

Hemos encontrado pocas barreras, pienso que será por la capacidad que desarrollamos de enfrentar los problemas y buscar soluciones, pero hemos observado algunas, entre ellas:

- Personas con bajo nivel cultural que tienen muy arraigado el machismo.
- tabúes culturales en los santeros que les limitan hablar de sexualidad con sus clientes (generalmente más frecuentes en los hombres que en las mujeres)
- El machismo, también es una barrera para que muchos hombres soliciten información en algunos casos y en otros, para que practiquen la fidelidad.

12- ¿Qué le ha aportado el proyecto a la religión?

- Se han entrenado líderes *ori ate* en prevención del VIH/SIDA

- Mayor vinculación con las autoridades de salud y sentirnos útiles al sumarnos a la lucha contra el VIH/SIDA en nuestra localidad.

- Las personas que están trabajando en el proyecto están concientizadas con la lucha contra el SIDA. Los padrinos entrenados aprenden el lenguaje correcto y pueden exigirle más a sus ahijados, orientarles mejor sobre el tema y alertarlos ante un problema que presenten.

- Se ha observado un cambio en los líderes religiosos en el incremento de sus conocimientos. Ellos saben que tienen que predicar con el ejemplo, esa es una de las cosas más importantes.

13- ¿Qué le ha aportado la religión al proyecto?

- Incrementar el alcance de las acciones. Los líderes religiosos constantemente se relacionan con otras personas, de diferente sexo, color de la piel, orientación sexual etc.

- Reforzar los mensajes a las personas por varias vías de comunicación, al incorporar cara a cara la orientación en las consultas religiosas.

14- ¿Qué proyecciones tienen para el futuro?

- Intercambiar con otros proyectos afines.
- Incrementar la capacitación a los santeros que se incorporen a la lucha contra el SIDA, para llegar al mayor número de personas practicantes de la religión yoruba.
- Continuar la sensibilización y acciones de prevención a otras casas de santo.
- Llevar la información de prevención del VIH/SIDA a la población que practica esta religión.
- Perfeccionar los indicadores para medir los resultados del proyecto. ■

La oralidad y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier

Dra. Marta E. Cordies Jackson
Centro Cultural Africano
«Fernando Ortiz»

La tradición oral de los pueblos es el depósito sagrado donde se conservan sus valores autóctonos y esenciales. Asomarse a su estudio es, por tanto, tarea ineludible, dado que su conocimiento es una vía perfecta no solo para imbricar al hombre en su medio sino para comprender la relación recíproca y dual que lo convierte en parte de él.

Las reflexiones que nos proponemos verter en estas líneas están encaminadas a analizar no solo la oralidad, sino su relación con la literatura a partir de la obra de uno de los más prestigiosos autores cubanos del silo XX: Alejo Carpentier

No es nuestro propósito trabajar una novela en específico, sino analizar a grandes rasgos, como el rico universo de la oralidad latinoamericana y caribeña está presente en su obra y los puntos de contacto que se establecen entre uno y otro a partir del análisis del discurso y del contexto. Puesto que no podemos olvidar que la obra literaria es, en su esencia, la realidad vista a través de la subjetividad de un escritor y que este, como ser humano, incorpora a su creación las vivencias adquiridas en su propio contexto sociocultural, que pasan a través de él al texto literario.

La literatura oral y la escrita coexisten, en los tiempos actuales, dentro de la sociedad comportándose como dos polos de un mismo continuo cultural. Al respecto de esta relación, Adolfo Colombres sentó una pauta al esclarecer que «(...) el paso de lo oral a lo escrito y de lo sagrado a lo profano es lo que funda el concepto de literatura occidental, así como un creciente olvido de lo que entrañaba la palabra



viva».¹ Y es que aún en esta era moderna y tecnologizada, la literatura (la oral) sigue siendo el reservorio donde se recogen las letras de las canciones, chistes, proverbios, mitos, cuentos, tradiciones, etc., que conforman el patrimonio cultural y la sabiduría popular de un pueblo o nación, lo que indica que está, por tanto, intrínsecamente relacionada con los valores culturales del individuo en particular y de su comunidad en general. Es por

¹ Adolfo Colombres: *Celebración del Lenguaje*. Serie Antológica. Ediciones del Sol. Bueno Aires, 1997. p. 13 y siguientes.

ello que un estudio profundo de la misma dentro de un grupo o comunidad nos llevará a conocer aspectos esenciales de su historia y cultura, que no siempre afloran en las «versiones» oficiales.

Es, pues, evidente que la literatura escrita ha bebido en esta fuente. La creación de tipos populares, usos, costumbres, y modos de vida, son tomados de ella para ser plasmados en las páginas en blanco de un libro. Y es que «en el contexto de América Latina, al igual que en los de África, Asia [y el Caribe] la literatura popular da buena cuenta en sus contenidos simbólicos, como en sus manejos del lenguaje, de las distintas vertientes de lo imaginario social (...), y no se trata de tomar de ella la información que contienen, sino también de prestar especial atención a sus modos de decir las cosas (...).»² Y es que llámesele tradición oral, como la denominan algunos autores o literatura oral, término acuñado en 1881 por Paul Sebillot y que es el que mantendremos en este trabajo, lo cierto es que se hace necesario revisar las fuentes orales, su manejo y comportamiento dentro de la sociedad para emprender estudios comparativos como el que intentamos en estas reflexiones.

J. Vansina establece varias precisiones fundamentales para su estudio, entre ellas marco social y superficie social, además de revisar las categorías fundamentales que ayudan a comprender mejor el contexto de la oralidad, como son: tiempo, espacio y causa.

Por marco social el autor entiende el lugar de cada cosa, es decir, todo lo que la sociedad juzga importante de ser transmitido, para el buen funcionamiento de sus entidades y una óptima comprensión de sus estatutos sociales, las funciones correspondientes, los derechos y obligaciones de cada uno. Esto no es casual, el hombre necesita reconocerse a sí mismo en los hechos de su grupo social. En este sentido, solo la oralidad le hace justicia, porque es la memoria viva y hablada de una comunidad: hecho relevante que ella no recoja, transmita y conserve, muere en el olvido.

La superficie social se refiere a la identidad propia que posee cada institución, cada etnia y dentro de ella, cada grupo social determinado. Cada uno de ellos tiene un pasado inscrito en las representaciones colectivas de la tradición. A este punto se le confiere gran importancia por cuanto «examinar las

superficies (...) permite descubrir las tradiciones existentes y colocarlas en su contexto, encontrar a los especialistas que se encargan de ella y examinar las transmisiones»,³ lo que permite a los detentadores de una tradición, establecer una continuidad en el tiempo y en la historia del grupo, de manera que, estudiándola puedan arrojar luz sobre períodos históricos o hechos que quizás no estén plasmados en documentos



El marco mental es donde se encontrarán reflejadas las representaciones colectivas inconscientes de una civilización, que ejercen su influencia sobre todas las expresiones, por ello pueden considerarse que constituyen su visión del mundo.

Esta concepción del mundo, para su representación y comprensión, se apoya en determinadas categorías, nos interesan las más básicas, tiempo, espacio y causa.

La noción de tiempo no es lineal. El tiempo tradicional abarca e incorpora la tradición en ambas direcciones. Esto se debe en primer término a una doble conceptualización, una dicotomía que al decir de Kí-Zerbo, puede traducirse en tiempo mítico y tiempo histórico. Cada pueblo divide la acción en unidades, de forma tal que se puede considerar como un tiempo reencontrado. Esto condiciona el contexto en dos vertientes: su intemporalidad y su dimensión esen-

² *Ibidem*, p. 11.

³ J. Vansina. *La tradición oral*. Editorial Gredos. Madrid. 1997. p. 33.

cialmente social. De ahí que las relaciones que se establecen en el tiempo entre pasado, presente y futuro sean complejas en todos los aspectos de la vida.

Un ejemplo de esto en la obra carpentereana es *Viaje a la semilla*, donde el tiempo va del presente al pasado sin romper la continuidad histórica. Esta retrospectiva de su vida permite al protagonista valorar no solo su vida, sino las circunstancias, el contexto, todo cuanto rodeó el momento histórico en que transcurrió.

El tiempo, tanto en la novela como en la tradición, tratado de esta manera, deja de constituir un obstáculo. La tradición oral lo conserva, lo reelabora y finalmente lo devuelve intacto a su legítimo dueño: el hombre.

En el caso de la obra escrita, sucede lo mismo, el lector puede verse a sí mismo reflejado en este tiempo reencontrado y recordar, al ver narrado un hecho, no solo las circunstancias del protagonista sino las propias en el momento recreado por la ficción.

Tan es así, que Makandal vuelve incólume de las llamas, cada vez que alguien en la obra evoca su nombre y su gesta gloriosa, y cuando el bote de Ti Noel se pierde en alta mar, siempre queda abierta una puerta para el regreso. El tiempo, pues, sigue siendo lo vivido y lo por vivir tanto si lo escuchamos en una tradición como si lo leemos en una novela.

La segunda categoría es el espacio, el cual adquiere diversas connotaciones que van, desde el que ocupa la persona hasta el origen de un pueblo y de las cosas. Tal es la primera connotación del espacio, situar el punto de origen. Este lugar o dirección puede ir de lo sagrado a lo profano, según se piense en que dirección marcha el hombre.

Esta concepción confiere al espacio una cierta relatividad e independencia, pues, aunque una vez fijado por la tradición no varía, pero es a ésta la que corresponde la tarea de fijarlo.

Recordemos *El arpa y la sombra*, novela donde además de estar magistralmente descrito el choque de culturas, la noción de espacio juega un papel fundamental en el sentido que cada personaje establece y marca su origen, y al hacerlo, no solo está dando una posición de lugar, sino que este marcaje lleva implícito todo lo que los contextos de donde es originario aportaron a su formación.

Toda tradición oral lleva implícita en sí misma una noción de causa. La causalidad actúa evidentemente de atrás hacia delante, del pasado al presente y de este al porvenir. Cada cosa tiene su origen, que se sitúa directamente en el comienzo del tiempo. Las acciones del hombre, por tanto, han de tener una causa, la cual debe estar explícita y ser entendida por el colectivo para que funcione. Tal premisa se da en todos los órdenes de la vida y los ejemplos abundan en la literatura en tanto que esta es reflejo de la realidad. Así en *El reino de este mundo*, en la medida que se desarrolla la novela, las causas que motivan la rebelión de los esclavos, como fondo general de la narración, y las causas de actitudes particulares de cada uno de los personajes, que explican las reacciones de Ti Noel o de Makandal, van apareciendo en forma gradual para posibilitar una comprensión adecuada del texto literario. Qué otra cosa, sino un análisis profundo de causalidad es lo que hace comprender la personalidad de Víctor Huges en *El siglo de las luces*, o seguir el paso del conquistador por las tierras de América en *El arpa y la sombra*.

No siempre la causalidad es buscada en el origen divino, también tiene orígenes muy terrenales y materiales. Ello nos lleva a establecer la relación causa-motivo, entendiendo por este último, la fuerza detonadora de la acción. Se puede considerar entonces que tiempo-espacio-causa no solo es la trilogía dialéctica sobre la cual se asienta la oralidad, sino que en el paso de lo oral a lo escrito, las mismas entraron con igual función en el texto literario.

En las obras de factura oral, numerosos autores encuentran dificultad en aplicar el concepto de texto o de discurso por la dicotomía oralidad-escritura; sin embargo, la realidad nos demuestra que estos criterios no deben pesar, pues los nuevos enfoques sobre el término, como el de Cicourel, por citar un ejemplo, expresa que por discurso se entiende «el habla, la entonación, gestos de la cara, manos, brazos, movimientos del cuerpo y vocalización no verbal que forman una compleja interacción social entre dos o más personas».⁴ Esta definición es aplicable en ambas direcciones al texto oral o escrito.

Esto es justamente la oralidad, una compleja interacción social entre el narrador y sus oyentes, que permite a estos últimos realizar una valoración o aprehensión de la realidad de los enunciados del primero, y donde las estructuras socioculturales del grupo encuentran a través del lenguaje su exposi-

⁴ Jorge Lozano et al: *Análisis del discurso*. Editorial Gredos, Madrid, 2001. p. 46.

ción concreta; pues en «términos generales, se necesitará del contexto exclusivamente aquellos elementos de significación necesarios para [y desde] el texto». ⁵ Y la selección de los mismos correrá siempre a cargo de un agente, el narrador o el escritor.

La literatura, el texto escrito, participa de esta misma condición, solo que de forma mediatiza. Mientras que la relación que se establece entre el narrador y su auditorio es directa, la que se establece entre el lector y el libro es mucho más íntima y privada. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que todo lector analiza una obra desde su experiencia y que la misma se forma realmente en la relación de éste con su medio, es decir que el contexto tiene un peso, tanto en el que produce la obra literaria como el del que la consume, pues el lector extraerá experiencia y conocimiento del libro leído para aplicarlo a su propia realidad.

En su acepción lingüística más simple, contexto es la relación entre estructuras del lenguaje y estructuras sociales, puesto que el discurso adquiere su significado en la situación en el que el enunciado es dicho (o leído), en relación con la experiencia personal del que recibe el mensaje o en relación directa con la competencia lingüística y comunicativa de los participantes en el diálogo. Por lo que podemos considerar que lingüísticamente hablando, el contexto es una organización cuyas propiedades específicas están determinadas por la intención de comunicación, el sentido comunicado y la posibilidad de interpretación del receptor. Ello se debe, lógicamente, a que el mismo asume las leyes de organización de la realidad, individualiza el sentido, sacando de la generalidad lo particular que, en el mensaje, está resaltado de forma explícita o implícita para facilitar la comunicación.

En este proceso interviene la oralidad como universo general y reservorio de lo más preciado de la memoria de los pueblos y la literatura oral, parte constitutiva de esta generalidad, la cual presupone un determinado uso de las estructuras del lenguaje, en el marco de un determinado estrato social donde se intercambian los mensajes decodificados por individuos que dominan los mismos códigos. Esto es, además, independientemente de que todos los individuos ocupen los mismo estratos sociales, pues la oralidad puede establecer vasos comunicantes entre un estrato y otro, en la medida que todos los hablantes de una misma comunidad o de varias comunidades, ten-

gan nexos comunes en su pasado y relaciones en el presente que les obliguen a mantenerse en contacto unos con otros.

La narrativa carpentereana utiliza estos vasos comunicantes tanto de un estrato a otro, como de un contexto a otro, pues leyendo una novela, uno puede apreciar la realidad de la misma tanto a su contexto como profundizar en otros contextos latinoamericanos, de hecho puede considerarse así en otros contextos latinoamericanos.

Sería imposible, para citar un ejemplo, leerse el *Recurso del método* y separar la figura de un dictador de la talla de Somoza, de la del tirano Batista, pues las esencias que tipifican a este personaje en la historia latinoamericana se repiten de un país a otro. Cambian circunstancias, relaciones políticas, forma de expresarse, pero la sangre vertida sigue manchando indeleblemente sus manos.

Algunos críticos literarios han considerado, con mucho acierto, que la obra de Alejo Carpentier es la gran novela latinoamericana, pues sin caer en generalizaciones inútiles o especificidades fútiles, consigue dar un vasto fresco de toda la región mediante el recurso de mantenerse siempre en la esencia del «ser» latinoamericano.

Es innegable que la relación oral–escrito esta presente en su obra, que lo real maravilloso es la fusión adecuada de este «ser» latinoamericano, pues en ella están presentes los mitos, los ritos, todo cuanto ha contribuido a la formación de nuestras identidades culturales. Todo lo que forma la historia escrita u oral de nuestros pueblos está plasmado en sus novelas.

Desde *Ekúé Yambao*, con sus rítmicos tambores llamando en la sombra a los ritos profundos que heredamos del África ancestral, hasta el mito de Makandal que siempre regresará con un mensaje de rebeldía y esperanza trascendiendo la muerte, las historias y creencias de los colonizadores de El Arpa y la Sombra van dejando hacer a lo largo de la novela o cuando se escribe *La Consagración de la primavera*, todo ello se presenta como fresco magnífico que nos describe y nos recrea nos demuestra que Alejo Carpentier, hombre de este mundo, conoció y bebió en las fuentes claras de la oralidad latinoamericana, caribeña y universal, para legarnos una obra fundacional en nuestras letras, pues tomó lo mejor de nuestras raíces para volverlo texto literario y conservarlo para las generaciones siguientes. ■



Morenada / Foto entregada por el autor

El Achachi Moreno en el Carnaval de Oruro

Víctor Montoya

El Achachi Moreno, aparte de representar al caporal negro en la «mita» y la «encomienda», luce uno de los trajes más espectaculares del folklore boliviano, donde la danza de la morenada, sin dejar de aludir a los esclavos capturados y vendidos por los negreros, es una de las más fastuosas del Carnaval de Oruro, declarado por la UNESCO «Obra maestra del Patrimonio oral e inmaterial de la humanidad».

La música de la morenada, basada en el ritmo monótono producido por las matracas, recuerda la penosa marcha de los esclavos encadenados, que fueron introducidos a Bolivia para reemplazar a los mitayos indígenas en la explotación de los yacimientos de plata en Potosí, donde fueron flagelados tanto por el frío del altiplano como por el látigo de los caporales.

La danza de los morenos trasunta lo que fue la esclavitud de los negros bajo el dominio de los conquistadores, quienes creían que la fuerza física de un negro equivalía a la de dos indígenas. Pero como las condiciones geográficas y climáticas de los Andes se opusieron a la voluntad de los señores de la Villa Imperial, los negros huyeron de la mina y se desplazaron hacia la región subtropical de los Yungas, donde aprendieron a convivir en armonía con la dadivosa y protectora Pachamama.

El Achachi, en la danza de la morenada, avanza a paso lento pero seguro, secundado por un grupo de morenos y chinas morenas que, contorsionando el cuerpo al compás de las matracas de maderas y quirquinchos, exhiben vistosas polleras de «gró», vaporosas blusas, botas bordadas y sombreros bombines adornados con plumas de aves tropicales. Las chinas morenas, que no representan necesariamente el doloroso tránsito de los esclavos engrillados y encadenados, reviven la leyenda oral sobre las hazañas de la negra María Antonieta, quien, a tiempo de rebelarse contra el poder del amo europeo, se valió de su belleza y sus encantos, en procura de seducir al caporal, su amante forzoso, y liberar a los esclavos de su condición infrahumana.

Las piezas del traje de la morenada se diferencian de acuerdo a la jerarquía de cada danzante dentro de la tropa. Los vasallos llevan botas de caña alta, un saco como tonelete y un pollerón de tres secciones cónicas, hechos con hilos de Milán y filigranas de plata, al igual que los puños y las hombreras. El Rey Moreno, moviéndose entre quienes lo admiran y le rinden honores, se distingue por la corona y la capa, cuyas hombreras están bordadas con hilo brillante, pedrería, lentejuelas y perlititas, y los bordes adornados con cristales en racimos. Los motivos decorativos de su traje representan animales fabulosos: dragones, serpientes, lagartos, cóndores y otras alimañas propias de la inventiva de los bordadores que, por su dedicación y experiencia, han convertido su oficio de artesanos en un arte entre las artes.

El Achachi Moreno, cuyo caparazón termina en una cola de saurio, es el único que lleva una máscara de dimensiones mayores, un cetro y un látigo en la mano, como símbolos de mando y autoridad. No en vano sus parciales le llaman «intocable». La máscara del Achachi, sobreponiéndose a la contextura del cuerpo con una apariencia de monstruo infernal, representa los rasgos exagerados de la raza negra; una característica propia de la máscara del

moreno: ojos saltones, labios voluminosos, lengua colgante, peluca encarrujada y cachimba entre los dientes blancos y apretados.

La máscara del Achachi, por su forma y tamaño, refleja de manera consciente o inconsciente la personalidad del danzante, debido a que la máscara no sólo oculta el verdadero rostro de quien la usa, y a través de la cual adquiere una personalidad diferente, sino también la revela con todas las connotaciones sociales y económicas de su rango, pues la máscara simboliza lo que somos o creemos que somos. Así, en este Achachi se funden la máscara y el rostro en una correlación recíproca, dejando al descubierto la posición socioeconómica del danzante.

El traje del Achachi Moreno, bordado con filigranas que simbolizan las riquezas minerales, además de ser la plasmación mítica de la tradición popular, es una de las joyas del folklore boliviano, donde la mezcla entre la tradición cristiana y el paganismo ancestral han dado origen a un sincretismo religioso que, a mi modo de entender, es la mejor manifestación del llamado «realismo mágico» en el continente americano.

Cómo no admirar este producto de la fantasía popular, capaz de distorsionar la figura humana y elevarla a un nivel surrealista; cómo no admirar estos trajes hechos con un sinnúmero de materiales que, una vez modelados con paciencia y buen gusto, se trocaron en verdaderas obras de arte, dignas de ser expuestas en cualquier galería del mundo. Es cuestión de mirar el alucinante traje del Achachi Moreno para comprender que el grotesco social de una cultura, donde confluyen los diversos modos de contemplar la realidad, es algo tan vivo como la existencia misma del ser humano. ■



Morenada / Foto entregada por el autor

Oralidad y compromiso

de la palabra redimida a la palabra encendida

Jesús (Chucho) García.

En el encuentro con la naturaleza y el tiempo, el hombre imaginó la palabra para definir su entorno y lo que ocurría a su alrededor.

La palabra lo fue todo, «todas las cosas han sido hechas por ella, y nada de lo que ha sido hecho, ha sido hecho sin ella. En ella esta la vida, la vida era la luz de los hombres». ¹

En el transcurso de los tiempos, unas civilizaciones se creyeron superiores a otras. La palabra se fue entonces haciendo manipulable hasta llegar a ser oscura, subestimadora, esclavizadora y alienable. El origen divino y transparente de la palabra humana se distorsionó cuando Occidente creyó que su palabra era la única que podía definir a los otros.

Ante la imposición cultural occidental, los otros mundos comenzaron a resistir. Uno de los más extraordinarios recursos para afrontar esta ofensiva fue la cultura tradicional, segmentada a través de los tiempos. Dentro de esta última, la sabiduría hecha palabra, sirvió de bastión para oponerse dignamente a todas las formas de opresión y sometimiento.

Los fabricantes de la historia oficial venezolana y manipuladores de los conceptos en el campo de la cultura han querido folclorizar y, hasta cierto punto lo han logrado, la producción cultural de nuestros sabios tradicionales.

La palabra en la promesa, la saliva del curandero, la oración terrenal a San Juan, San Benito, San Antonio y al Santísimo Sacramento. La palabra en las *gabaldoneras*, en el exilio de los *turiameros*, en la

lucha sin cuartel de los *canizeros*; esa palabra que redime al hombre y su cultura en todas sus aspiraciones libertarias la han querido paralizar, la han querido hacer museo «vivo» con la peor trampa subestimadora escondida bajo el concepto de folclore.

Aquí estamos para iniciar un proceso de desfolclorización de nuestra producción cultural. Aquí estamos para comenzar a desalinearse la palabra. Aquí estamos para volver a la fuente viva donde yace la palabra cristalina como agua de manantial. Aquí estamos para recobrar la palabra poética y rebelde que le dice al hombre que puede ser de nuevo humano, sensible, creativo, autónomo, frente a un país que se deshace moralmente, que pierde el rumbo y su sentido histórico. Aquí está la palabra hecha hombre y acción constructora.

La tradición oral es: «como una visión del mundo, un conjunto de hábitos adquiridos, experiencias acumuladas, técnicas de consumo y de producción (...), la tecnología, las ciencias, los sistemas filosóficos, es la suma total de nuestras vidas. Pero la tradición oral concierne al pasado y al presente. Se entiende en sus aspectos dinámicos que le permite renovarse, adaptarse, resistir y recrearse». ²

No todo el que habla de la tradición tiene el don de la palabra sabia. Un informador de cultura, un recopilador de cultura, un comedor de libros de lo que se ha escrito sobre cultura tradicional, no es un «tradicionalista», por muy honesto que sea o muy folclorista que se sienta. Un tradicionalista es aquel que ha nacido, crecido y desarrollado en determinada tradición cultural y que se ha heredado, de boca a oído, en la escuela de la vida, esos saberes.

¹ Ángel Rosemblat, *Sentido Mágico de la palabra*. Caracas 1950.

² Réunion d'experts sur la tradition et le développement, Yaounde, Caméroun, UNESCO, 1980.

En la mayoría de los casos y, sobre todo, a partir de los años 40, los tradicionalistas han sufrido una doble explotación. Primero, la mayoría tiene que vender su fuerza de trabajo a las nuevas formas de esclavitud, en los mismos espacios donde se instauró el sistema esclavista o en los trabajos urbanos como obreros, servicio doméstico, etc.

La otra forma de explotación es la que sufren permanentemente por los saqueadores, vestidos de investigadores, folcloristas, rescatadores de cultura popular, que van a las comunidades a filmar, grabar y no dejan nada a las mismas, violando así el derecho de autor y la propiedad intelectual de la producción cultural de los tradicionalistas, pues para estos «investigadores», esa producción cultural es folclore y como el folclore es anónimo, no tienen derecho a regalías

Redimensión de la tradición oral

Quienes asumimos la militancia en el campo de la cultura, postulamos que la tradición oral hay que preservarla y redimensionarla para las futuras generaciones. En ese sentido, consideramos como la tarea prioritaria darle un estatus jurídico a la tradición y a los tradicionalistas, los cuales deben ser considerados como patrimonio cultural de las regiones donde están, sean de Venezuela o de la humanidad.

Los tradicionalistas deben ser consultados para la incorporación de la cultura regional en los programas de educación básica. Deben, incluso proponérseles que vayan al salón de clases, para cubrir algunos objetivos programáticos en lengua, historia, música, cultura tradicional y geografía. Debemos iniciar un plan de difusión de las tradiciones orales a través de videos, discos y publicaciones con los cultores, reconociéndoles su derecho de autor. Esta difusión debe diferenciarse de las actividades demagógicas, folclóricas y el turismo irracional.

Por último, todo esto debe llevar a la configuración de nuevos planteamientos conceptuales en el campo de la acción cultural que conlleve a una actitud de mayor compromiso hacia las comunidades, para superar las condiciones de pobreza crítica y extrema, dejada por la neo-esclavitud, para así establecer las condiciones armónicas de la creatividad permanente.

Tiempo paralelo y educación básica en una comunidad afrovenezolana

Hace tiempo, no tan lejos de hoy, me inscribí en la historia. Fue un 15 de abril de 1954, a la una de la tarde, que mi madre me trajo al mundo con ayuda de una vieja y sabia partera.

Ese día, en San José de Barlovento, nacieron otros niños, tal vez con el mismo o con otros nombres. Ese mismo día, hace un año, 100, 300 y, quizás, 1000 años atrás, habían nacido otros hombres, tal vez a la misma hora, en el mismo lugar o al otro lado del río, cerca del mar, de la laguna, de la montaña.

Nací, crecí y me reconocí en un tiempo y en un espacio. Lo que no conocía antes de que naciera en ese lugar, mi madre y mi abuela me lo contaron y explicaron su significado, memorizaron sucesos, cuentos y leyendas que perfilaron mi noción temporal. Cada uno de nosotros se inscribió en un tiempo, en un lugar. Pero más allá de esta percepción individual, existe un nosotros no abstracto, ubicado en un espacio o región donde sopla el viento, es decir, Barlovento.

El Barlovento de hoy, donde nos estamos mirando ahora, no surgió de la nada, fue el resultado de violentas convergencias históricas, apropiaciones indebidas de espacios, sometimiento de la cultura del trigo a la cultura de la yuca.

El tiempo barlovento se hizo desde siempre, desde antes de la imposición del tiempo cristiano. Las excavaciones arqueológicas realizadas en Cupira demostraron la existencia de la cultura tumuza, con un tiempo paralelo al que trataron de establecer las misiones cristianas desde Puerto Piritu, en el siglo XVII, en Chupaquire y posteriormente en Araguata y Orocuзна.

El tiempo ibérico se impuso y con ello, el sometimiento y decaimiento de las culturas tumuzas y quiriquires. El tiempo africano se hizo presente, por medio de la llegada de una cultura embolazada y encadenada que atravesó el Océano Atlántico durante tres siglos y medio.

Ese negro bozal se hizo ladino, criollo, reyoyo, cimarrón. En cumbes y palenques hizo, también, un tiempo paralelo donde el sol de la libertad era cláusula de honor para redimirse y redimensionar su cultura en un tiempo y un espacio distinto.





La trietnicidad convergió en Barlovento, perfiló el tiempo barloventeno y lo especificó con caracteres diferentes el resto de la cultura del país. Más aún, dentro del mismo proceso de configuración cultural barloventana, se preservaron algunas características culturales de los aspectos indígenas, africanos e ibéricos. Barlovento no es tan homogéneo como lo ven desde «afuera». Entre Cupira y Cupiere se nota la heterogeneidad tanto fenotípica como cultural.

A pesar de cierto común denominador, en cuanto a los procesos de conformación de los pueblos barloventenos, tales como «pueblos de misiones» o hacienda, cada uno de ellos tiene su especificidad histórica. La historia barloventana hay que abordarla como una totalidad, respetando la particularidad y, partiendo de esas especificidades, se le puede dar un tratamiento para poder comprender realmente su proceso de conformación.

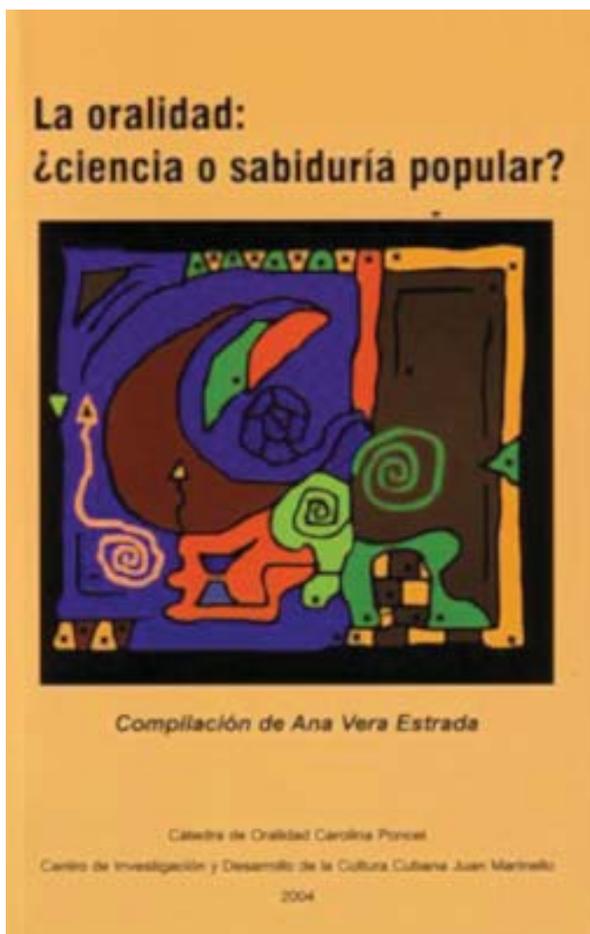
Tenemos, pues, una historia que se configuró en un espacio a través de un tiempo, que reposa en archivos subalternos, nacionales e internacionales. Historia que también permanece en la oralidad de nuestros abuelos, aun encubierta, subestimada... y silenciada por otra que no es nacional, sino oficial.



Historia que la escuela negó, y pareciera seguir negando por considerarla «ilegítima», no oficial, sin importancia alguna para la formación del alumno que, posteriormente, se va a desconocer a si mismo en el tiempo y en su comunidad «ahistórica», ya que su comunidad está «ausente» de los objetivos de los programas escolares.

He aquí el comienzo del desarraigo histórico que sufrimos a través de la escuela, que no dejó entrar a las aulas el nombre de mi calle, ni los hechos históricos de la guerra del Guapo contados por mi abuela. ■

Ilustraciones de Jesus Guanche



Portada del libro *La oralidad ¿ciencia o sabiduría popular?*

El tema de la oralidad es de absoluta pertinencia en un mundo donde el despliegue de nuevas tecnologías, con su propensión a masificar la cultura ha contribuido a cuestionar la escritura como símbolo de poder y vehículo principal de transmisión del saber. El flujo de información –verdadero torrente– accesible actualmente, permite situar el debate entre formación e información y volver sobre la discusión, un tanto retórica ya, de si es lo mismo informarse que aprender, si la información es sólo un complemento inevitable e imprescindible en el proceso de aprendizaje, si la imagen virtual sustituirá por fin al papel impreso, etc. A pesar de los criterios que puedan manejarse en defensa de otras posiciones, la escritura continúa siendo el vehículo principal de transmisión del conocimiento, y el libro, el papel, la principal reserva de una memoria histórica de la sociedad, inmóvil en tanto herencia material de cierto momento del pasado, un pasado histórica, social y geográficamente delimitado.

En la estructura del libro he intentado responder a la pregunta formulada en su título, y en las palabras que siguen referiré algunos de los puntos más candentes del debate que recoge. El estudio preli-

Un libro sobre el debate cubano entre oralidad y escritura

Ana Vera

Comenzamos a pensar en este libro (La oralidad: ¿ciencia o sabiduría popular? /Cátedra Carolina Poncet, Centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 2004) hace más de cuatro años, por necesidad compartida de filólogos, historiadores del arte, estudiosos de la estética, de la cultura popular, musicólogos, lingüistas e investigadores sociales.

minar retoma el origen de la escritura desde la antigüedad y reivindica la presencia indeleble de la oralidad a lo largo de las modernas civilizaciones, donde la escritura se impuso como forma de transmisión del conocimiento y como forma de comunicación culta; en él se valora la escritura como instrumento de equilibrio en el acto de comunicación interpersonal y como objeto principal de una nueva ciencia que se ocupa del estudio integral de la oralidad como parte de la cultura. En este ensayo esclarecedor, María del Carmen Víctori avanza el reconocimiento de que la oralidad ya existe como nueva ciencia para el estudio de la comunicación humana y celebra su nacimiento.

La primera sección reúne a lingüistas e historiadores orales para un acercamiento no dogmático al fenómeno de la expresión oral, la historia de su problematización y estudio y la pertinencia de sus contenidos para el conocimiento y la transmisión de la cultura. Con vocación de maestro, Alejandro García lanza una primera piedra cuando recuenta la trayectoria del documento oral como fuente para la historia científica y, paso a paso, nos lleva a descubrir las estaciones de un diálogo tan antiguo como es la ciencia misma. Continúo con una propuesta

conceptual para distinguir entre testimonio como género literario, como expresión autoral, y testimonio como fenómeno de comunicación, de transmisión oral de saberes y experiencias, que se procesa literariamente –mejor sería decir «escrituralmente»– para servir de fuente a la historia científica y de pretexto a escritores para entretener historias no exactamente de ficción. Aurelio Francos, en su doble condición de historiador e informático, eligió abordar el documento oral como objeto de clasificación y almacenamiento, y problematiza la conservación de los documentos orales y el trabajo técnico del archivero, una opción que aún la mayoría de nuestras instituciones más prestigiosas, docentes y de investigación, ha esquivado considerar, quizás por razones presupuestarias, comprensibles en nuestro país.

La ronda de los lingüistas comienza por Sergio Valdés, quien se interesa por la contribución que los análisis lingüísticos pueden hacer al conocimiento de la cultura de una civilización antigua, y nos advierte sobre la necesidad de la sospecha para descubrir los meandros del punto de vista o las lagunas del conocimiento que muchas veces la escritura intenta ocultar. Gisela Cárdenas aborda el problema de la lengua como sistema donde la oralidad y la escritura constituyen las dos caras de un mismo fenómeno; plantea el conflicto de la identidad lingüística de un pueblo como parte de su cultura y lo que ocurre cuando una identidad nacional, avalada por un Estado, comparte dos o más lenguas, o cuando una misma lengua tiene múltiples expresiones nacionales; en este último caso se halla la lengua española, por eso se habla de la variante cubana del español o de «el español de Cuba», que aunque responde en términos generales al sistema de la lengua española, obedece a normas y reglas específicas, desarrolladas en Cuba como resultado de los procesos históricos particulares que han tenido lugar y de las modificaciones que el uso oral y escrito le ha impuesto. En este sentido, no olvida resaltar la creatividad del proceso de comunicación oral y su papel activo en las transformaciones históricas de la lengua como sistema siempre en movimiento.

Como algo muy especial en este bloque, Raquel García Riverón muestra algunas de las particularidades de la «música» –es decir, la entonación– del español de Cuba y la importancia de considerarla elemento de significado; es un análisis técnico, elíptico, donde se siente la ausencia de algunos textos de apoyo para ayudar al lector a seguir la explicación erudita, pero sugerente y original llamado a tomar en cuenta a la más preterida de las asignatu-

ras pendientes de la Lingüística y sin embargo, quizás la aproximación científica más pura a los secretos de la oralidad. Todos ellos aportan el necesario complemento al debate sobre una oralidad que, sin escritura, carecería de su necesaria contrapartida, como una viuda inconsolable.

La segunda sección de la obra es la más extensa: el reino de los letrados, donde desde nuestra posición de poder, los dueños de la palabra escrita pugnamos –en pírrica batalla– por demostrar que, a pesar de todo, lo que más vale es la escritura. Vivir en la Habana Vieja es un experimento de composición literaria; podría resultar original si nos despojáramos de los prejuicios de la cultura erudita y saltáramos sin transición a los zapatos de quienes casi nunca acceden al sagrado ámbito de la cultura letrada, de quienes casi nunca han sentido el sumo placer de ver sus modos de hablar y los contenidos de su cultura canonizados en la letra impresa; si, en suma, nos dispusiéramos a escucharlos hablar, aunque cometan errores.

Esa es la idea: escucharlos –leerlos en este caso– hasta el fin y aceptarlos con sus errores, con su cultura diferente y sus a veces adocenados puntos de vista –no más frecuentes en su prosa que en el terreno de la literatura «cultura»– donde sin embargo brilla con fuerza anticipadora el «menos común de los sentidos». El texto aquí funciona como ejercicio de reconstrucción de pasajes de la memoria local, utilizando como fuente principal testimonios de un grupo de personas elegidas al azar.

Texto y música se abordan por igual en el ensayo de Martha Esquenazi, quien explora los orígenes remotamente comunes de la música y la literatura, expresiones ambas de la subjetividad, y analiza la mutua relación dinámica en el origen de los mitos; la autora ve la tradición oral como fuente de la memoria colectiva, accesible a un número mayor y más diverso de personas que la escritura misma. Algunas de sus propuestas conceptuales nos recuerdan que para muchos la oralidad se define como un sistema complejo de transmisión y de intercambio cultural, y la escritura como sistema secundario de comunicación, dependiente y posterior en el tiempo respecto a los procesos orales, aunque de mayor vigencia y permanencia histórica en sus diferentes momentos, jalonados por las formas diversas de presentación de los textos escritos. Desde este ángulo, la oralidad se confirma como modo de subversión de los valores de la civilización letrada y se impone como factor desencadenante y expresión consustancial del cambio cultural.

Algunas propuestas sin embargo, son menos compartidas: la «nueva oralidad», por ejemplo, referida a las nuevas tecnologías, no parece justa si se considera que éstas sí emplean la escritura y mucho, tanto como para inundar la Red de «basura» electrónica. La ganancia quizás está en el hecho de que ellas enseñan a no aferrarse tanto a la expresión escrita, a la palabra justa, resaltan que lo importante es comunicar más mientras más rápido, imponiendo cantidad por calidad, en un proceso donde el ser humano y sus virtuales destinatarios, muchas veces desconocidos, son los únicos censores de los discursos; la mayor velocidad de ejecución, la infinita capacidad de diseminar información, dan mayor flexibilidad a la expresión escrita y la hacen menos severa, menos aislada, quizás más democrática en su medianía.

Pero toda ganancia trae aparejada pérdida: si hay más con menos, inevitable es la pérdida de calidad. La autora celebra la fascinación de la oralidad como acto social, frente a la soledad de la lectura; habría que considerar seriamente también el contrapunto planteado al inicio de estas palabras entre informarse y aprender, entre pasar el rato y detenerse a interiorizar la experiencia que viene acompañando a la lectura. Lo que no debemos perder de vista: la escritura como vehículo de conocimiento, de transmisión de experiencia y de conservación del legado cultural, y lo nuevo que la oralidad le agrega al saber canonizado y asentado en diversos soportes materiales.

El debate sobre la escritura y la oralidad contamina también el ámbito de la religión y las creencias y llega a tocar hasta el universo secreto de la sante-ría. Flavia González aborda con el pie en el plato el asunto, asegurando que ya nadie confía entera y exclusivamente en la memoria humana para legar la verdad revelada, aunque tampoco en la escritura. Escritores creyentes han emprendido la creación de un saber libresco que funciona también por su valor material: ya las libretas de santos no son sólo libros prohibidos que pasan de mano en mano, de iniciador a iniciado sucesor, sino que se han convertido en obras de consulta más amplia para cuya comprensión sin embargo, es preciso conocer la parte del cuento que no está escrita, la que los verdaderos depositarios de un saber ancestral se guardan para sí, como segunda llave.

La transmisión escrita del saber sincrético afrocubano, la reescritura de los patakíes, verdadera mitología, permite que exista un corpus para acompañar a la práctica ritual donde se impone, de

todas formas, memorizar una parte que se da por conocida en todo lector iniciado; la memoria continúa desempeñando su papel, y el que no recuerda, no accede a los rituales porque el respeto es para quien logra recordar; sólo él puede demostrar que sabe y será por eso respetado. Lo oral funciona aquí como resistencia a los códigos de la hegemonía cultural: quien tiene la memoria en sí depositada, tiene el poder. La oralidad es continua recreación y permanencia, aunque es en los documentos conservados por escrito donde puede observarse y conservarse con mayor pureza las transformaciones históricas de los rituales.

Un peligro amenazante es la vulgarización; otro, la comercialización, el abaratamiento de las prácticas sagradas. Una ventaja: el neófito tiene un corpus sobre el cual apoyarse, y éste funciona como una base informativa común para todos los iniciados, una base que no es necesario reiterar cada vez para poder participar en la construcción del conocimiento y en la acumulación del saber. Los manuales no explicitan todo; no todas sus verdades son reveladas. El análisis estilístico de estructuras frecuentes, muchas de ellas provenientes de la expresión oral, le permite a la autora comparar las versiones oral y escrita de un mismo texto y constatar el perfeccionamiento que el propio corpus sufre gracias a la escolarización creciente de sus practicantes, más cultos ahora, con la generalización de la enseñanza formalizada. El ensayo, sustancioso, concluye con una invocación forzada sobre la cual quiero agregar dos palabras: aunque todos en Cuba tengan su congo o su carabalí, no todos necesariamente andan en busca del orisha regente. En materia de creencias religiosas hay opciones suficientes para todos los gustos, y queda incluso la alternativa cero. Ninguna. No hay tal. Y esta es también una opción verdadera.

Rosa de Lahaye vuelve sobre patakíes, historias de orishas que guían los actos cotidianos de la comunidad santera. Para ella constituyen ya una verdadera mitología que confiere identidad a la comunidad de los creyentes en ella. Comenta cómo en los patakíes se mantiene el contenido simbólico aunque cambien los episodios, y considera que esto atenta contra la estructura interna de los mitos, para ella verdaderos estereotipos cuando el narrador es poco profesional; por otra parte, agrega, la presentación a veces contradictoria de un orisha, quien puede exhibir virtudes y crueldades por igual, explica la dialéctica entre transculturación y resistencia cultural, o más bien el trasfondo humano característico de los dioses

del panteón yoruba. Para ella, más allá de prejuicios y exclusiones, se debe empezar a considerar la santería como una religión en proceso de configurarse, con sus ritos y liturgias y dejar de verla como conjunto de prácticas desconectadas entre sí donde lo que predomina es la arbitrariedad del conocimiento de cada babalao. El tema de la oralidad, del diálogo entre lo oral y lo escrito, subyace en su discurso, aunque el sistema que ambos conforman no se aborda en su totalidad porque su interés analítico en esta ocasión se circunscribe a una de las caras de la moneda.

Emilio Jorge Rodríguez comparte el criterio de que ninguna creencia religiosa es privativa de sujetos que ostentan un mismo color de piel, y afirma que la apariencia externa no tiene nada que ver con las creencias ni afiliaciones y que ser negro no equivale necesariamente a poseer raíces culturales africanas. Es un buen punto de partida para contradecir anacrónicas posturas racistas que en ocasiones acompañan al debate sobre los vestigios culturales africanos en América. Es sin embargo una realidad histórica que la memoria de los sujetos se compone de fragmentos combinados de la experiencia propia del sujeto y de la experiencia social compartida, y en este sentido, quienes están más cerca por parentesco, o pertenencia geográfica, o creencias religiosas a las experiencias de esclavitud, comparten, evidentemente una memoria donde la crueldad del sistema colonial y sus sobrevivencias está aún más o menos vigente, lo cual explica ciertas sobreestimaciones.

El autor se sumerge en la literatura abolicionista que proliferó en el siglo XIX y menciona la *Autobiografía de Juan Francisco Manzano* como ejemplo de asimilación de la cultura letrada europeizada que en aquella época se identificaba con la élite blanca, fuese blanca o blanqueada. También menciona la obra de Nicolás Guillén como modelo de expresión de una auténtica cultura criolla y mestiza donde la dolorosa frontera entre blancos y negros queda desdibujada e integrada, y termina recordando de pasada la larga vida de los vestigios de origen africano en el plano de las tradiciones orales.

La contraparte del mundo en que la oralidad se vuelve escritura es la de la literatura, que a su vez cuenta, como hemos visto arriba, con un origen remoto en la oralidad. Así lo reconoce Denia García en su trabajo sobre el cuento literario y sus especificidades, sin olvidar la gracia del cuentero popular estilizado en la literatura de autor, aunque dejando abierta la puerta para sugerir que quizás mucho de lo que hoy figura en la memoria colecti-

va como literatura oral, puede haber tenido su origen en la repetición de textos originalmente escritos, en la tradición libresca. Ella asegura que para que sobreviva el cuento oral es preciso escribirlo, fijarlo en la escritura; me gustaría más reconocer que nos tranquiliza la escritura, porque así nos parece que estamos preservando mejor el legado recibido.

Virgilio López Lemus trata sobre la décima y sus orígenes en la literatura. Se refiere a canturías y guateques donde reina la improvisación, pero nos recuerda que a veces el repentismo es una suerte de juego casi teatral en que hasta el menor gesto ha sido ensayado ante el espejo. Con gran erudición filológica reseña estudios donde la décima es tratada como texto y comparando versiones literarias y orales pondera la espontaneidad de la improvisación. Se refiere a la cultura oral y su auge permitido y facilitado por los medios de difusión masiva. Reconoce cómo estos han sido determinantes para darle una mayor difusión a esta forma de la cultura campesina, rural, popular, y llama la atención sobre el anquilosamiento que podría sobrevenir si continúa reforzándose lo que él llama uso institucionalizador de la décima en celebraciones patrióticas.

Alfaro se va muy lejos, hasta el origen de la cultura canaria y su relación con la colonización de América y de Cuba en particular, y trata sobre la presencia de fraseologismos de este origen en la tradición oral cubana y en otras expresiones de la cultura popular en la región central de la Isla. Analiza concienzudamente estas expresiones en todas sus variantes y practica también un análisis estilístico de las funciones que cumplen las frases idiomáticas de origen canario en el lenguaje y la comunicación populares orales, así como las diferentes formas que pueden adoptar al transculturarse.

La tercera sección constituye dentro de este libro una declarada licencia poética permitida por el tema de la obra: sólo en un texto donde se aborda el debate sobre la oralidad, se justifica la inclusión de fragmentos parciales, rescatados de otras ocasiones, y seleccionados por su significado al apuntar temas que hubiésemos deseado ver desarrollados más profundamente. En esta sección Ana Cairo rememora la destreza de Lydia Cabrera en el manejo de la relación con sus informantes, exalta el arte de cuenteros populares y reproduce la nómina de los grandes científicos cubanos que en el siglo XX, siguiendo el camino trazado por Fernando Ortiz, han continuado explorando el mundo de la cultura mestiza cubana. Lozada hace el elogio del cuente-

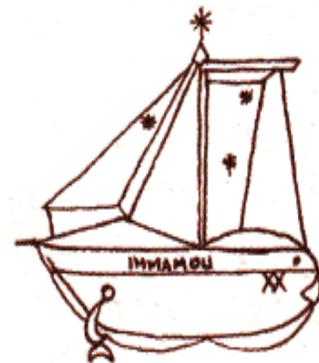
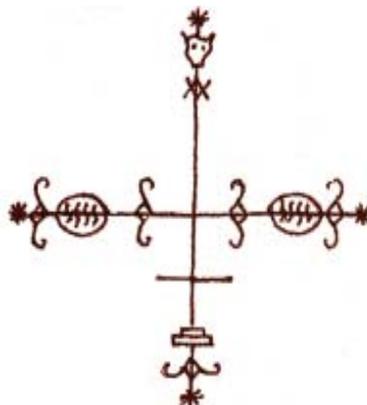
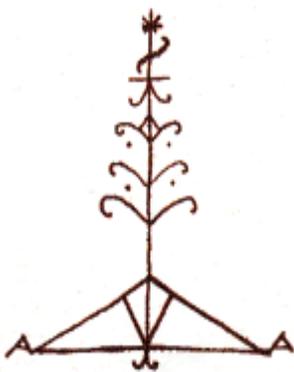
ro teatral, «rey palabrero», como él le llama, que evade practicar el fetichismo de la escritura, pero se nutre del texto escrito para su performance recreada, y con conocimiento de causa nos recuerda que la narración escénica no es improvisada sino altamente ritualizada.

Eric Fernández deslinda el acto de la palabra del de la ejecución y vuelve sobre la idea de que decir no es hacer, que discurso no es acto, y distingue entre texto como estructura formal del discurso y discurso como lugar donde confluyen el texto y también las condiciones concretas en que éste se produce. Para terminar, en la clausura del Taller oralidad y posmodernidad, organizado por la Cátedra Carolina Poncet, desde su experiencia con el Cimarrón, Miguel Barnet dice la última palabra cuando advierte al auditorio sobre los peligros de absolutizar los aportes de la oralidad, sin confrontación suficiente con fuentes diversas para contrastar la información.

La oralidad y sus procesos se relacionan con la comunicación interpersonal, aunque no es solamente diálogo, ni «discurso de la oralidad», como lo llama alguno de nuestros autores. En la medida en que es intercambio de mensajes, muchos de ellos representados en el gesto y la mirada, la oralidad es fluida, flexible y sus formas de expresión escrita – o mejor digamos las diversas captaciones que de ella se hacen– constituyen momentos en la evolución de los textos orales, por eso podemos decir que está en continuo cambio. Al analizar la oralidad no basta con valorar lo que se transmite sino el cómo, el porqué y el cuándo; la forma y las circunstancias de la comunicación son por ello impor-

tantes y forman parte del significado. Diversas ciencias la tienen como objeto de estudio y disección, pero los científicos no se han puesto de acuerdo sobre su carácter desde el ángulo de la cultura, en sus relaciones con otros procesos comunicativos y de interrelación humana como son el mito y su transmisión, el cambio social y cultural, la educación y las nuevas tecnologías, y muchos más. Campo aún experimental, abierto a múltiples interpretaciones, pero que ya cuenta con cierta experiencia acumulada y tiene bastante por descubrir. No importa quién lleva razón ni cuánta parte de ella tiene cada cual, lo importante es el debate, del cual nace naturalmente el cambio. Alternativa cultural ante el imperio de la escritura, de resistencia ante los códigos hegemónicos, se relaciona naturalmente con otras esferas del arte y la cultura en general: la música, la poesía, la religión, la vida cotidiana.

Visiones desde la cultura libresca sobre los procesos orales, evidencian acerca del monopolio de la escritura en este debate y predominan en este libro, que nos deja con deseos de saber más sobre las realidades culturales populares. Quiero recalcar la actualidad del debate, pero no me corresponde valorar. El tiempo dirá si este libro ha sido útil. Para intentar contribuir al juicio por venir, quisiera agregar que recoge, si no a todos los profesionales cubanos que tienen algo que decir en este campo, al menos una muestra significativa de voces que sientan pautas. Queda pendiente una reflexión más a fondo sobre la oralidad popular, el tema quizás responsable de que se convocara el diálogo. Pero ninguna obra humana se concluye para siempre, y esta es una de ellas; ojalá motive discrepancias y profundizaciones. ■



Boca de Nigua

El Festicimarrón, un sendero del cimarronaje en «La ruta del esclavo», a propósito de una rebelión negra

Darío Solano

Se trata de un diálogo con la persistencia de la africanía cada final de octubre en una hacienda azucarera del siglo XVI. Donde se conjuga el compartir de la comunidad con la memoria popular, en un espacio histórico de testimonio. Hoy el pueblo, con su presencia, lo ha convertido en lugar de compromiso histórico, caminando a través de la alegría, porque la fiesta es la manifestación más seria que realizan los seres humanos. Y para la africanía la celebración está articulada a la vida para hacer frente a la muerte.

Después de muchas zafras, moliendas esclavizantes, el ingenio se ha convertido en un espacio de interacción cultural e integración comunitaria. Ha sido producto del festival del cimarronaje y la capacidad creativa de la comunidad al transformar el dolor por la alegría. La fiesta se va al ingenio y se adueña del todo el pueblo cuando se escucha el sonar de los atabales tocando un *palo arriba*.¹ Una molienda cargada de música, de rituales, de danza, diálogos y un rostro que constantemente escarba sus raíces, tomando las instalaciones coloniales del ingenio de Boca de Nigua para sustituir el martirio pasado por la fiesta del presente. El can inició en el anochecer del 30 de octubre del 1796² y desde ahí la memoria circula por toda la plantación, convocando a los ancestros para celebrar una jornada lúdica, donde los sonidos del canto del tambor cicatrizan las heridas que dejó el látigo del mayoral sobre las espaldas indefensas del África esclavizada en el trapiche³ azucarero. El ingenio Boca de Nigua iniciaba una novedosa zafra libertaria en ese ayer que se proyecta en el hoy. El fuego consumía por completo al cañaveral, la casa del mayoral era devorada por las llamas. El látigo del patrón se iba

derritiendo por la rabia del calor y el ingenio se convertía en éxtasis libertarios. Los negros esclavos, 200 en total, se constituían en gobierno; la resistencia era un pentagrama de frenesí. Desde ese día, los tambores jamás han dejado de repicar la catarsis que produce el despertar cuando los oprimidos deciden ser libres o morir. El ingenio molía la impotencia de 200 seres humanos que la corona y la Iglesia Católica decidieron llamar esclavos. Y en ese octubre se rebelaron para poner de manifiesto su sentido de dignidad y su abrazo al proyecto libertario.

Esta vez, los insurrectos no se propusieron irse a las montañas a sembrar los senderos de resistencia cimarrona, para instalar sus manieles en la lejanía. El escenario esta vez era el ingenio a donde estaba el dolor, la mujer violada, los cuerpos mutilados y la libertad apresada. Querían abolir la esclavitud y constituir un gobierno popular con la diversidad étnica existente en la parte española de la isla, República Dominicana. Ya Nigua había sido testimonio de la primera rebelión negra del Nuevo Mundo, conducida y ejecutada por miembros de la etnia wolof, procedente de Senegambia. Era un 25 de diciembre de 1521.

Ahora todo es ruinas, menos la memoria que palpita danzando por estos montes. Las piedras centenarias sangran sudores. La casa de pulga luce apagada y respira paz con sabor a aguardiente. La tierra se hace fértil en esta búsqueda de afirmación de las raíces y de apertura a diálogos con la diversidad. Y se torna en un cantar estridente, provocando catarsis reverdecidas del llanto y de la impotencia. En cada octubre nocturno en Nigua, cuando todos duer-

¹ Los toques de los tambores atabales destinados a la celebración festiva y no fúnebre.

² Fecha de la rebelión negra de Boca de Nigua.

³ Ingenio movido por fuerza animal.

men, hay quienes, supuestamente, escuchan a lo lejos sonidos de unos tambores invisibles, habiendo concluido la jornada festiva. Son los ancestros que se expresan, dando gracias a través de los loas que acompañan nuestro caminar.

La voz del África negada se adueña de las calles en un Caribe y toda una América que han vivido de espaldas a sus raíces africanas. Ahora África despierta en el rostro identitario de nuestros pueblos. Interpelando a una historiografía racista, colonial y excluyente que ha escrito en el olvido absoluto el devenir de las culturas africanas en la constitución de las identidades y las historias de los pueblos de las Américas.

El festival del cimarronaje en honor a la rebelión del 1796, no es solo es de Santo Domingo, se abraza a las Américas y al África, a Europa, la conjugación del territorio, de la procedencia del amo, y a las entrañas de la tierras de la partida; sus protagonistas fueron sentenciados a cumplir condenas a los presidios de Cartagena de India, a La Habana, Veracruz y a Panamá. En esos calabozos coloniales, también se escuchan ahora los sonidos simbólicos de lo que ayer eran llantos de impotencia. Y hoy están colmados de los dioses y los espíritus guerreros que quisieron construir la paz y la liberación de la América esclavizada.

Esta isla está engendrada en el luchar del grito esclavo, recordad a Bois Caimán, al Haití rebelde 1791 y su credo de Boukman: «el buen Dios que ha hecho el sol que nos alumbraba desde las alturas, que subleva la mar y hace rugir el trueno; ¡escuchadme bien, vosotros!, este buen Dios, oculto en una nube, nos mira. Ve lo que hacen los blancos. El Dios de los blancos pide crimen. El nuestro desea bondad. Pero este Dios bueno exige venganza. El dirigirá nuestros brazos. Él nos ayudará. Arrojad la imagen del Dios de los blancos que tiene sed de nuestras lágrimas y escuchad la voz de la libertad, que habla a nuestro corazón». Y un día del 1801 en Boca de Nigua, Toussaint Louverture dejaba abolida la esclavitud del negro en el Santo Domingo español.

Y ahora el patio del trapiche de Boca de Nigua, donde alguna vez estaban las casas de los amos y la plaza del castigo, del ayer sinónimo de tristeza y dolor, se ha convertido en un ambiente de integración comunitaria, de dialogar intercultural, donde la negritud se presenta sin los esquemas raciales de la antropología. Es un nicho que da cabida a una cultura para que se exprese en libertad, alejada del espectáculo farandulero. En el respecto al ritual li-

bertario y festivo. Construyendo puentes para romper las fronteras memoriales y abrir la solidaridad para que África cada octubre y siempre, rompa con el silencio cómplice de una presencia ocultada y se asuma en la parte de la dominicanidad negada.

Es un proceso de recuperación y validación de la memoria histórica, se teje una propuesta con la diversidad cultural de la dominicanidad real y americana. No la ocultada en la visión oficial, donde se excluyen a las culturas de origen populares, es una interpelación tardía para la aceptación una africanía negada, omitida y manipulada. Porque no nos han permitido identificarnos con esa África rebelde, la libertaria, la que no sale en los cables de CNN, ni en UPI. El África rebelde, la de las negritudes insurgentes y libertarias. El África madre.

En Boca de Nigua en el Festival del Cimarronaje, por la africanía, la noche de luna llena convoca a los espíritus rebeldes, que se adueñan del crepúsculo insular para decir aquí estamos. Dispersando energías catalizadoras para sanar las heridas y los llantos de estas paredes centenarias que aún gimen de pena; testimonio de ignominia y rebeldía para reivindicar el desagravio a la memoria, tanto en las lomas donde se ubicaron los manieles, los palenques y, en los llanos por donde recorrieron los caminos con el martirio a cuesta de las cadenas de la esclavitud. Aquí estamos de frente, en la alegría, dando riendas sueltas a las creatividades. Acompañados de los dioses que vinieron en las mentes de los ancestros, haciéndoles compañías en aquellos apestosos almacenes de los barcos negreros trasatlánticos.

Desde aquí se lanzamos la amistad con todos los espacios insurgentes de las Américas y el Caribe, con los puertos negreros donde se embarcaban a las dignidades, supuestamente esclavizadas. Porque no solo oscuridades produjo el martirio, también nos trajo luces para llenar de contenidos el futuro amanecer de nuestros pueblos. Y decimos patria, la de todos y todas, en lo diverso, en la multiculturalidad parida de la procreación de la violencia, como diría Eduardo Galeano.

Ahora, el trapiche se mueve entre un triturar pasado hecho de sufrimiento y pesadilla al despertar de la memoria de cabezas insultadas. La casa de caldera ilumina con la quemadura del alma arrepentida de un amo asesino. Fuego a la impotencia ensangrentada de un esclavo vilmente asesinado. El ingenio todo es musical y colorido para sustituir los llantos del esclavo, del africano esclavizado, por la vida

de los afrodescendientes. Las energías se esparcen y hacen brotar la rabia convertidas en urticarias. Ha de sentirse las infinidades de los espíritus rebeldes, aun sin desagravio. Ha de despertar una memoria adormecida contra una historia excluyente, racista y neocolonial. Y en la casa de pulga se cristaliza un compromiso asumido que hay que hacer para revalorar nuestros espacios, donde está escrita la rebeldía africana. Festicimarrón es eso, un punto de llegada y de partida, un encontrar de las diversidades por una africanía vedada y manipulada para convertirse en un orgullo emblemático de la real dominicanidad.

La fiesta del ritmo, el contacto con los recursos naturales, la conservación e identificación con el patrimonio monumental, en fin, un punto de encuentro y desencuentro para compartir esperanza y hacerles muecas a la crisis y a la desilusión que nos va mermado la fe en la nación. El festival se va constituyendo en una jornada de referencia en la comunidad dominicana. Ya se entiende que en el calendario hay octubre y está en Nigua, tejido con el rostro de la africanía y convirtiendo a Nigua en punto de éxtasis de la cultura popular.

El festival se ha articulado a la propuesta del turismo cultural y a la promoción del los recursos de patrimonio monumental y cultural de la zona. Nigua se encuentra hoy en la lista indicativa del patrimonio mundial. Ruinas de ingenios coloniales del siglo XVI y una ermita, San Gregorio de Magno, única en el Caribe de un complejo azucarero, que aún sigue dando servicios a su feligresía. El festival del cimarronaje es un punto de encuentro entre un pasado interpelado y la recreación de una identidad comunitaria que trasciende los límites locales para abrirse en un abanico de la pluralidad cultural del país y de la región.



Cartel del Festicimarrón 2004

Qué los tambores y el cantar del pueblo se constituya en símbolo de esperanza, para mostrar con orgullo las raíces étnicas del pueblo dominicano. La fiesta continuará mientras los loas nos indiquen que el devenir descansa en la memoria de nuestro pueblo, y la música jamás va a parar, porque la celebración es parte integrante de nuestra memoria y de nuestra identidad cultural. Es así que la vida retoma su curso real, sin racismo ni exclusión y la picota será asunto del pasado. ■



REPORTAJE ESPECIAL

REPORTAGE SPECIAL

La oralidad y la huella franco-haitiana en Cuba. Su presencia en la Tumba Francesa Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad

La tradition orale et la trace franco-haïtienne à Cuba. « La Tumba Française » considérée comme un chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'Humanité

En Noviembre del 2003 la Tumba Francesa de la Caridad de Oriente, fue proclamada Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, por esas mismas fechas, la 32va Conferencia General de la UNESCO aprobó la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, otras cinco Obras Maestras de América Latina y el Caribe, fueron igualmente reconocidas por la UNESCO.

La legislación, estudios y acciones de salvaguardia del patrimonio inmaterial se han reforzado desde entonces en varios países, son varias las leyes que, cada vez más, protegen e introducen las lenguas indígenas en sus cuerpos legales. Su transmisión parece crecer.

En Cuba, desde la década anterior, se concluyó un atlas etnográfico de su cultura, hoy se retoman y continúan acciones para la salvaguardia de la tradición oral y el patrimonio cultural inmaterial. El Ministerio de Cultura de Cuba ha emitido una resolución creando una comisión nacional multidisciplinaria para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial que es innovadora y aun única en su tipo en la región. La oralidad adquiere relevancia.

Diversas actividades involucran a la tumba francesa de la Caridad de Oriente y reúnen a grupos con manifestaciones culturales del mismo origen surgidas entre los cafetales del oriente cubano, portadoras de la cultura franco-haitiana traída por los esclavos y colonos emigrantes de la revolución de Haití y transmitida oralmente hasta nuestros días.

Los trabajos que se reúnen en este REPORTAJE ESPECIAL refieren elementos para el mejor conocimiento de las diversas manifestaciones del complejo cultural de la tumba francesa y contribuyen de ese modo a destacar la importancia de la promoción de la inclusión del patrimonio cultural inmaterial en las políticas culturales de los países de la región, sobre lo cual la Oficina ha presentado el tema ante la Primera Conferencia Interparlamentaria de Cultura, organizada por el Parlamento Latinoamericano (PARLATINO), en Sao Paulo, Brasil en octubre de 2004, resaltando la importancia que tiene la salvaguardia de la tradición oral

Noviembre 2003: La Tumba Francesa de la Caridad de Oriente est proclamée chef-d'œuvre du patrimoine oral e immatériel de l'Humanité. Au même moment, la Conférence Générale de l'Unesco adopte la Résolution pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel. L'Unesco attribue ce même titre à cinq autres manifestations culturelles de l'Amérique Latine et des Caraïbes.

Dès lors, la législation, les études et les actions pour la sauvegarde du patrimoine immatériel ont pris de l'ampleur dans différents pays. Il existe plusieurs lois qui visent à protéger et à insérer des textes sur les langues indigènes dans les constitutions actuelles. La diffusion de ces langues semble se répandre.

A Cuba, un atlas ethnographique portant sur la culture de notre pays a vu le jour il y a dix ans. De nos jours, de multiples actions sont entreprises en faveur de la sauvegarde de la tradition orale et du patrimoine culturel immatériel. Le Ministère de la Culture de Cuba a créé une commission nationale multidisciplinaire afin de préserver le patrimoine culturel immatériel. Ceci constitue, sans aucun doute, un fait novateur sans pareil dans la Région. L'importance de la tradition orale devient évidente.

Diverses activités réunissent la Tumba Française « la Caridad de Oriente » et d'autres groupes issus d'une même origine et faisant l'objet de manifestations culturelles communes. Ces groupes sont nés dans les plantations de café de l'Orient cubain (région située à l'Est du pays). Ils sont les porte-parole de la culture afro franco haïtienne que les esclaves et les colons fuyant la révolution haïtienne, ont introduit dans notre pays et qui nous est parvenue oralement.

Ce reportage spécial est composé de travaux qui permettent de mieux comprendre les différentes manifestations de cette complexité culturelle qu'est La Tumba Française. Il met l'accent sur l'importance d'inclure la promotion du Patrimoine Culturel immatériel dans les programmes des politiques culturelles des pays de la Région. Ce thème a été présenté par le Bureau Régional de la Culture de l'Unesco lors de la Première Conférence Interparlementaire de la Culture organisée par Le Parlement Latino-américain à Sao Paulo (Brésil) en octobre 2004. L'importance de sauvegarder la tradition orale a été l'un des points importants débattus lors de cette conférence.

Tumbas y cantos para una fiesta de Franceses

Olavo Alén Rodríguez



Coro de tumberas con sus chachás, durante una fiesta en La Pompadú. Andrea Herrera, (tercera de izquierda a la derecha), funge como mayora de plaza.

A veces, tradiciones muy legítimas y arraigadas en determinados sectores de una sociedad, escogen formas muy caprichosas para nacer. En todas las ocasiones no es la norma la que explica un fenómeno determinado, hay momentos donde debemos hurgar en su excepción. Quizás es este el caso de la música de las sociedades de tumba francesa en Cuba, en cuyo complicado proceso de transculturación no funcionó la cultura española como cultura de dominación, sino la francesa. Lo caprichoso es que no ocurrió en una colonia francesa, como hubiera sido la regla, sino en una colonia española del Nuevo Mundo. Este hecho ha llevado a muchos investigadores a buscar los orígenes de esta música, fuera del lugar de su nacimiento. Incluso sus antecedentes históricos han sido mal colocados en Haití y no en Francia y África, debido posiblemente a esta confusión metodológica.

Lo cierto es, que entre 1790 y 1820 se produce en la historia de Cuba un fuerte asentamiento de colonos franceses. Estos inmigrantes introdujeron esenciales transformaciones tanto en la economía, como en muy diversos comportamientos éticos y estéticos de los habitantes de la Isla.

La primera oleada migratoria, que es la que más nos va a interesar en este trabajo, se produjo desde la vecina isla de Santo Domingo y tuvo como causa, una enorme rebelión de esclavos en Haití, encabezada por Toussaint Louverture en los finales del siglo XVIII. La segunda oleada ocurre después de 1812, año en el cual Napoleón Bonaparte vende a los Estados Unidos el territorio, hasta entonces francés, de la Lousiana. En ambos casos, los inmigrantes franceses encontraron en Cuba las costas más cercanas hacia donde dirigirse. Los primeros entraron por el oriente, mientras que los segundos se asentaron en el occidente y centro del país.

Como producto de la paz de Basilea entre España y Francia, España se había visto obligada a ceder la parte que ocupaba en Santo Domingo a favor de Francia, pero el traspaso aún no se había efectuado. En 1801, Toussaint Louverture, en nombre de los derechos franceses, exigió a los españoles la entrega formal de Santo Domingo, no quedándole más remedio a estos últimos que acceder. Esta retirada definitiva de las tropas españolas, así como el terrible fracaso del general Leclerc, encomendado por Napoleón para restablecer la autoridad de los franceses sobre sus antiguos esclavos en Haití, produjeron la emigración, primero de gran número de familias españolas de Santo Domingo y posteriormente de origen francés de Haití, asentándose gran parte de éstas en la zona oriental de Cuba.

Diversos historiadores recogen datos sobre la llegada a Cuba, junto a los colonos franceses provenientes de Haití, de esclavos que les habían permanecido fieles, así como de haitianos negros o mestizos, opuestos a los ideales libertarios, sobre todo por la violencia de los actos de los esclavos. A aquellos individuos, así como a sus descendientes, se les llamó también «franceses». Este grupo se incrementó posteriormente con esclavos comprados en Cuba por los colonos franceses y es a partir de este momento cuando alcanza su conformación definitiva. Su trabajo estuvo destinado a las ricas plantaciones de café que los franceses crearon en la franja montañosa de la Sierra Maestra y en la cordillera de Nipe-Sagua-Baracoa. Esta región queda comprendida en las provincias actuales de Santiago de Cuba, Holguín y Guantánamo. Estos esclavos aprendieron el francés –y no el español– como lengua de comunicación y adquirieron de sus amos franceses comportamientos sociales y culturales que nada tenían que ver con España ni con lo que ocurría en Cuba en esa época. Sus patrones o modelos en el vestir, comer, en las artes e incluso, en las formas de relacionarse entre sí, evidenciaron siempre su origen francés.

Por tanto el apelativo de «francés» no sólo se le aplicó a las personas, sino a todo el ambiente que les circundaba. Sus sociedades, agrupaciones, bailes, fiestas e instrumentos musicales fueron siempre identificados por este distintivo. Con él pretendían además, aparentar un rango social y cultural superior al de otros esclavos. Por otro lado, el decirse «haitianos», hubiera sido comprometedor para sus relaciones con las autoridades coloniales españolas en Cuba, pues Haití era considerado entonces, como un peligroso centro de subversión por las potencias coloniales europeas en Las Américas.

Tumbas et chants pour une fête de Français

En el aspecto económico, España buscaba sustituir, con la producción cafetalera de Cuba, a Haití en la hegemonía del mercado mundial de café. Sobre todo después de la ruina económica de esa colonia que resultó de las luchas internas que allí se desarrollaron.

El 22 noviembre de 1792, España dictó un real decreto para Cuba, donde se autorizaba la «exención de todos derechos, alcábalas y diezmos, por tiempo de 10 años al algodón, café y añil de las cosechas de aquella isla».¹ No es pura casualidad que la producción de estos tres productos ocupara el grueso de las exportaciones que efectuaba Haití antes de la década de 1790. Incluso, posteriormente, fueron declaradas estas exenciones como perpetuas.

La trata de negros era también vital para mantener la producción incrementada del azúcar y del café para el mercado mundial. Por ello es posible que coincidiendo con el inicio de los movimientos revolucionarios de Haití, el reformista cubano Francisco de Arango y Parreño lograra, como una de las mayores concesiones de España, que fuera promulgada la libre introducción de esclavos por seis años. Entre 1790 y 1820 se introdujeron en Cuba alrededor de 227 000 esclavos africanos.²

Es de señalar que durante gran parte del tiempo anterior a 1800, Cuba apenas había podido sostenerse por sí sola, y no se había contado con que pudiera contribuir a los ingresos de España.³ Sin embargo, a partir de 1790 se produjo una intensificación en el proceso de crecimiento de la agricultura comercial. En esta época no sólo aumentaron las exportaciones de azúcar, sino que aparecieron «nuevas exportaciones como el café y más tarde, aunque sólo momentáneamente, el algodón».⁴ Estos dos productos habían sido las exportaciones básicas de la destruida economía de Haití. Y su producción en Cuba fue estimulada precisamente por la migración de franceses provenientes de esa isla.

El ritmo de ascenso del cultivo del café lo indica el hecho de que «mientras en 1803 había sólo unas 108 000 matas en la región montañosa oriental, en 1807 pasaban del 1 100 000».⁵

La razón por la cual esta migración francesa permaneció en su mayor parte en la región oriental de Cuba, parece hallarse plenamente justificada por la posibilidad de adquisición de terrenos muy baratos, en comparación con el occidente, donde debido al desarrollo de la industria azucarera, los terrenos apropiados para este cultivo habían alcanzado precios exorbitantes.

Le Riverend, en su *Historia económica de Cuba*, recoge opiniones que datan de 1796 de algunos vecinos principales de Santiago de Cuba, en las cuales ellos manifiestan «que los emigrados franceses de Haití debían quedarse en aquella región pues la caballería de tierras valía unos 100 pesos mientras en La Habana no bajaba de 1 000». Además, tenemos el dato de que «la gran hacienda Santa Catalina (Guantánamo), perteneciente al Marqués de Jústiz, estaba en venta desde 1802 a razón de 20 pesos la caballería y rápidamente se pobló de colonos franceses emigrados de Haití».⁶ Por tanto, en esta zona se quedó una gran parte de los emigrados franceses con sus dotaciones de esclavos, dándole un impulso decisivo al cultivo del café.

Es importante señalar que, desde el punto de vista internacional, la posición de Cuba como exportador era mucho más fuerte en cuanto al café que en relación al azúcar. Al respecto Le Riverend señala: «Es sabido que la colonia de Cuba, hasta 1830 contribuyó frecuentemente con mayor proporción de café al comercio mundial que de azúcar. Por otra parte es fama que en algunas plazas europeas Cuba llegó a imponer los precios del café, fenómeno que no se produjo respecto del azúcar hasta por lo menos el último tercio del siglo XIX.»

No solo factores económicos favorecieron la inmigración de franceses, sino también un poderoso factor social habría de jugar un papel importante para ellos. Francisco de Arango y Parreño, el ideólogo de la clase terrateniente criolla de Cuba, abogó a favor de la inmigración producida por la entrada ilimitada de esclavos que coincidió con este hecho. El aumento de la población negra era un factor que preocupaba

Il arrive que des traditions, très ancrées dans certains secteurs de la société surgissent de manière singulière. Ce n'est pas toujours la norme qui explique un phénomène déterminé. Parfois, il faut aller chercher dans l'exception. Cela semble être le cas de la musique des sociétés de tumba française (tumba de « tambour ») à Cuba car dans le processus de trans-culturation, ce n'est pas la culture espagnole qui est prédominante, mais bien la culture française. Ce qui est étonnant c'est que cela se passe, non pas dans une colonie française, comme on pourrait s'y attendre, mais dans une colonie espagnole du Nouveau Monde. Cette évidence a conduit bien des spécialistes à chercher l'origine de cette musique au-delà de l'endroit où elle est née. Et si ses origines ont été situées par erreur en Haïti et non pas en France ou en Afrique, cela est probablement dû à une confusion méthodologique.

Toujours est-il que, entre 1790 et 1820, des colons français s'installent à Cuba. Ces immigrants introduisent des transformations essentielles aussi bien dans l'économie du pays que dans les comportements des habitants de l'île.

La première vague d'immigrants, celle qui nous intéresse pour notre travail, arrive d'une île voisine : Saint-Domingue. Ils fuyaient une importante rébellion d'esclaves survenue en Haïti et dirigée par Toussaint Louverture vers la fin du XVIII siècle.

En 1812, Napoléon vend la Louisiane, jusqu'alors française, aux Etats-Unis. Cet événement est suivi de l'arrivée d'une deuxième vague d'immigrants français sur nos côtes. Dans les deux cas, Cuba a été la destination la plus proche pour ces immigrants. Les premiers ont débarqué à l'Est du pays, tandis que les autres se sont plutôt établis dans le centre et à l'Ouest.

A la suite du traité de paix de Bâle signé par La France et par l'Espagne, cette dernière cède à la France la partie de l'île de Saint-Domingue qu'elle occupait. Il faudra encore attendre pour que ce transfert se concrétise vraiment. En 1801, Toussaint Louverture, au nom des droits des Français, exige des Espagnols que Saint-Domingue redevienne française. Les Espagnols ont été contraints d'accepter.

Le retrait définitif des troupes espagnoles et la terrible défaite du général Leclerc, à qui Napoléon avait donné la responsabilité de rétablir l'autorité française sur les anciens esclaves en Haïti, ont provoqué dans un premier temps l'émigration d'un grand nombre de familles espagnoles de l'île de Saint-Domingue et, plus tard, l'exode de familles d'origine française dont la plupart s'est fixée à l'Est de Cuba.

Des historiens ont recueilli des données sur l'arrivée à Cuba des colons français venant d'Haïti avec les esclaves qui leur sont restés fidèles. Il y avait aussi, dans ce groupe, des Haïtiens noirs ou des métis qui n'approuvaient pas les idéaux de liberté des esclaves, d'autant plus que ces derniers voulaient y parvenir par la biais de la violence. Ces individus et leurs descendants ont été appelés désormais des Français. A ceux-ci, il faut ajouter les esclaves achetés ultérieurement par les colons français. C'est à partir de ce moment-là qu'on peut parler de l'existence réelle de cette collectivité à Cuba. On les trouvait dans les grandes plantations de café créées par les Français dans les montagnes de la Sierra Maestra et dans la cordillère de Nipe-Sagua-Baracoa, c'est-à-dire dans la région actuellement occupée par les provinces de Santiago de Cuba, Holguín et Guantánamo. Les esclaves ont appris non pas l'espagnol mais le français et ont adopté les comportements socioculturels de leurs maîtres, des comportements qui n'avaient rien à voir avec l'Espagne ni avec Cuba de cette époque-là. On peut constater l'influence française dans leur manière de s'habiller, de se nourrir, dans leurs manifestations artistiques et même dans la manière de communiquer entre eux.

¹ Cuba. Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias. *Historia de Cuba*, p. 76.

² *Ibidem*, p. 78.

³ Philip S Foner. *Historia de Cuba y sus relaciones con Estados Unidos*. t. 1, p. 111.

⁴ Julio Le Riverend. *Historia económica de Cuba*. p. 152.

⁵ *Ibidem*, p. 155.

⁶ *Ibidem*.

no sólo a las autoridades españolas, sino a los criollos grandes propietarios de esclavos que, viendo los sucesos de Haití, temían una sublevación general de caracteres similares a los de la colonia francesa. Arango y Parreño, gran observador analítico de los problemas de su época, fue comisionado en marzo de 1803 por Someruelos, capitán general de la Isla de Cuba, para trabajar cerca de las autoridades francesas de Haití. Después de esta misión, como producto de la terrible situación que pudo observar de cerca, no le quedaron dudas a Arango y Parreño sobre la urgente necesidad de reforzar la población blanca de Cuba, sobre todo en la zona oriental. Se calcula que el total de personas que pasaron a Cuba fuera de más de 30 000.⁷ A pesar de las recomendaciones hechas por Arango y Parreño para que éstas permanecieran en la región oriental, así como por los factores económicos ya señalados, algunas familias se radicaron en otras partes de Cuba, llegando incluso a la provincia de Pinar del Río.

Fueron precisamente los esclavos de los colonos franceses, los que organizaron en los cafetales de la región más oriental de Cuba, las primeras fiestas de tumba francesa. Por supuesto, no todos los esclavos participaron desde un inicio de estas fiestas, pero las mismas fueron creciendo en importancia y se constituyeron en un importante elemento aglutinador del grupo.

Con el decursar del tiempo fueron muchos los criollos cubanos que se acercaron y se fueron incorporando progresivamente, sobre todo atraídos por estas actividades festivas. Es evidente que los moldes artísticos reflejados en estas fiestas estaban más cerca de las concepciones estéticas de la aristocracia francesa, representada por las cortes de los Luises, que de los ideales de libertad, igualdad y fraternidad de la revolución burguesa. Es pues, esta estructura social cortesana lo que quedó y se transmitió entre los nuevos miembros del grupo, quienes se conformaron en núcleos poblacionales cerrados, con el propósito de crear lo que podríamos llamar «microsociedades que permanecieron ajenas a todos aquellos que no adoptaran sus costumbres e incluso su lengua».⁸ (Price Mars 1983: 16-26).

Surgen así con posterioridad, las agrupaciones sociales denominadas Sociedades de tumba francesa, las cuales, con el objetivo aparente de ser simplemente de recreo y ayuda mutua, eran en el fondo un símbolo de la tenaz resistencia de un grupo poblacional que a pesar de su raza ostentaba el sello de «francés». Ellos mantenían así incluso su lengua, un creole africanizado que llamaban «francés», sometida a un segundo proceso de transculturación en una sociedad de habla hispánica.

Las costumbres fueron poco a poco penetradas y algunos de sus rasgos fundamentales sufrieron las modificaciones que les impuso la evolución social cubana. Un ejemplo que podría caracterizar esto, es el hecho de que, cuando se instauró la República de Cuba en 1902, se sustituyeron las denominaciones del Rey y Reina por las de Presidente y Presidenta, que eran los dos cargos jerárquicos superiores de estas agrupaciones.

Toda la actividad de las nuevas sociedades se centraba alrededor de aquellas fiestas que en Cuba habían surgido con características muy definidas desde sus inicios en los cafetales. Estas fiestas, sin perder su esencia de «francesas», adoptaron rasgos peculiares del medio sociocultural donde se desenvolvían, hasta convertirse en elementos de un folklore netamente cubano. Después de una época de florecimiento, únicas tres que llegaron a nuestra era.



Consuelo (tecla) Venent Danger, antigua presidenta de la Sociedad de Tumba Francesa «La Caridad» de Santiago de Cuba

De là vient l'utilisation du mot français pour désigner aussi bien ces esclaves que tout ce qui les entourait : leurs sociétés, leurs danses, leurs fêtes, leurs instruments de musique. C'est ainsi qu'ils prétendaient faire croire que leur position sociale et culturelle était supérieure à celle des autres esclaves car s'ils avaient déclaré qu'ils étaient haïtiens, ils auraient pu se trouver dans une situation délicate par rapport aux autorités espagnoles, d'autant plus qu'Haiti était considéré comme un foyer de subversion par les puissances coloniales européennes en Amérique.

Sur le plan économique, l'Espagne cherchait, avec sa production de café, à évincer Haïti du marché mondial, à plus forte raison, après les luttes intestines qui avaient entraîné l'effondrement économique de cette colonie.

Le 22 novembre 1792, l'Espagne a promulgué un décret royal concernant Cuba.

Ce décret exonérait l'île de payer toute sorte de droits, d'impôts, pendant une période de dix ans, sur les produits tels que le coton, le café et l'indigo¹. Ces trois produits occupaient précisément une place importante dans les exportations d'Haïti avant 1790. Après cette date, ces exonérations fiscales seront maintenues.

La traite négrière constitue un élément essentiel, vital, pour garantir une prospérité croissante de la production de sucre et de café sur le marché mondial. C'est la raison pour laquelle, parallèlement à l'éclatement des soulèvements révolutionnaires en Haïti, le réformiste cubain Francisco de Arango y Parreño, obtient l'une des plus importantes concessions de l'Espagne : la promulgation de l'introduction libre des esclaves pendant six ans. Entre 1790 et 1820, environ 227000 esclaves africains arrivent à Cuba².

Il serait bon de signaler qu'avant 1800, Cuba pouvait à peine subvenir à ses propres besoins et qu'elle ne contribuait guère aux revenus de la métropole³. Toutefois cette situation changera considérablement à partir de 1790, et ce, grâce au développement intensif de l'agriculture. A cette époque-là, l'augmentation de l'exportation de sucre est accompagnée de l'apparition d'autres produits sur le marché tels que le café et, plus tard, de manière plus éphémère, le coton⁴. Ces deux produits constituaient des aspects fondamentaux de l'économie détruite d'Haïti. Leur production va s'accroître à Cuba avec l'arrivée des immigrants français.

La croissance importante de la culture du café est un fait incontestable. Si en 1803, il n'y avait que 108000 plants dans les montagnes à l'Est de Cuba, en 1807, on en compte plus de 1 100 000⁵.

Les émigrants choisissent l'Est de Cuba pour s'établir parce qu'ils peuvent acheter des terres à très bas prix, à la différence de l'Ouest où, en raison du développement considérable de l'industrie sucrière, le prix des terres pour la culture de la canne à sucre est exorbitant.

Dans son livre "L'Histoire Economique de Cuba", Le Riverend présente les témoignages de quelques habitants importants de Santiago de Cuba. Ils affirment que les émigrants français d'Haïti avaient intérêt à rester dans cette région. Ils pouvaient y acheter une « caballeria » (mesure agraire qui équivaut à 1343 ares à Cuba) pour 100 pesos tandis qu'à La Havane on ne pouvait pas en trouver à moins de 1000.

Un autre témoignage indique que : « Le Marquis de Justiz possédait une grande ferme appelée Santa Catalina, à Guantanamo. Le marquis a vendu sa propriété à raison de 20 pesos la caballeria. Elle a été rapidement peuplée par des colons

⁷ Ramiro Guerra. *Manual de historia de Cuba*. p. 212.

⁸ Price-Mars señala la aplicación, «con más rigor», del «régimen de clases» entre los franceses que, descendientes muchos de ellos de los piratas de la Isla Tortuga se posesionaron de la parte occidental de la isla (1625), régimen de clase que alcanzaba a los blancos, entre los cuales se destacaba la clase de los *petit blancs*, y, más abajo aún los *engagés*.

¹ Cuba, Ministère des Forces Armées Révolutionnaires. *Histoire de Cuba*, page 76.

² *Ibidem*, page 78.

³ Foner, Philip S. *Histoire de Cuba et de ses rapports avec les Etats-Unis*, t1, p. 111.

⁴ Le Riverend, Julio. *Histoire Economique de Cuba*, p. 152.

⁵ *Ibidem* p. 155.

⁶ *Ibidem*.

Entre los elementos conservados hasta nuestros días, se encuentran los instrumentos musicales característicos para acompañar las fiestas. Los mismos comprenden tres tambores grandes, unimembra-nófonos llamados tumbas y un *catá*, idiófono de percusión de forma cilíndrica. Para el baile masón se agrega además, un tambor de tipo bimembranófono llamado tambora. Los toques de estos tambores están secundados, en todo momento, por ciertos sonajeros llamados chachás, que quedan en manos de las bailadoras y de la mayora de plaza. El conjunto instrumental acompaña a un cantante solista llamado *composé*, quién después de una primera exposición de su canto comienza a alternar, sobre el sostén rítmico de los tambores, con un coro de mujeres que repite un estribillo presentado por él. Las tres tumbas reciben distintos nombres: *bulá*, *segón* y *premier*, y poseen distintas funciones musicales a la hora de la fiesta.

Cada tambor cumple una misión específica dentro del polirrítmico y politémbico toque, siendo ésta en cada caso constante. Incluye el orden de aparición de cada tambor, al empezar el baile, responde a una sucesión de acciones fijas. La música se inicia con un solo del cantante o *composé*, quién, después de presentar la situación, ocasión o hecho al cual le dedica su canto y haber comenzado el coro a responder a su estribillo, llama al *catá* por su nombre y comienza así la ejecución de este instrumento. Después sigue el *bulá* y posteriormente inicia su toque el *segón*. Esto ocurre así en los bailes más antiguos, el yuba y el fronté, pero si se tratara de un baile masón, entra entonces como segundo instrumento la tambora. El último instrumento en incorporarse siempre es el *premier*.

El *premier* es el más grande de los tres tambores y tiene el parche de mayor diámetro, por tanto es el de sonido más grave. Su función en el toque, es la de adornarlo con floreos e improvisaciones de carácter virtuoso que logran el centro de la atención de toda la música. Ocupa su posición en medio de las otras dos tumbas y en realidad es él quien dirige y da vida a la música. Su ejecutante puede incluso ordenar el cese del toque, antes de entrar, si no está de acuerdo con el ritmo o tempo que llevan los tambores restantes. Entonces por lo general el *composé* manda a comenzar todo de nuevo.

Cruzando diametralmente el parche del *premier* encontramos una cuerda de guitarra, sostenida en sus extremos por el aro que rodea la membrana. En otras épocas se usó una tira de cuero fina y bien retorcida, en el centro se le pasaba un canuto hecho de la pluma de gallina o aura tiñosa, llamada *ficelle*.

Según José Schueg, ex-presidente de la sociedad La Pompadú de Guantánamo, «el bordón se le pone para que zimbre al tocarse y se amarra de dos cuñas, bien tenso». Evidentemente la función de esta cuerda es complicar las vibraciones sonoras del parche, para enriquecer las posibilidades tímbricas del tambor. Fernando Ortiz atribuye este procedimiento a una influencia europea, y pone en duda su procedencia africana (F. Ortiz, 1954), hipótesis ésta que nos parece lógica.

El *bulá* se sitúa al lado derecho del *premier*, es algo más pequeño que éste, siendo también su parche de menor diámetro. Sus sonidos se sitúan en un registro más agudo que los del *premier* y su función, dentro de la polirrítmia del toque, es mantener un patrón repetitivo fijo de varios sonidos. Entre los tambores que ofrecen patrones rítmicos repetitivos en la tumba francesa, es el *bulá* el que da la mayor riqueza rítmica y variedad de toques durante la fiesta. Al iniciarse un toque, es el primero de las tres tumbas en incorporarse a la música y es quien estabiliza la polirrítmia. Este tambor posee también una cuerda de guitarra que atraviesa su parche, con la misma función que en el *premier*. Algunos informantes nuestros insistían en denominar bular a la acción de tocar el *bulá*. En lengua conga *bulá* y *babulá* significan percutir, golpear y equivalen a la voz toque que se usa en Cuba. (F. Ortiz, 1954: 127).



Forma de tensión del parche del premier utilizando el mató

français venant d'Haïti ⁶ ». On peut donc affirmer que la prospérité de la culture du café dans cette zone est due à la présence des émigrants français et de leurs esclaves.

Il est important de signaler que Cuba exportait beaucoup plus de café que de sucre. A cet égard, Le Riverend affirme : Ce n'est pas un secret que Cuba, jusqu'à 1830, produisait et exportait plus de café que de sucre. D'ailleurs, il est de notoriété publique que Cuba fixait le prix du café dans certains pays d'Europe, ce qui n'est pas arrivé avec le sucre avant le dernier tiers du XIXe siècle.

A vrai dire, il n'y a pas que des facteurs économiques qui ont favorisé l'immigration des français. Un facteur social très puissant les a incités également à se réfugier à Cuba : « l'arrivée illimitée » des esclaves.

L'augmentation de la population noire fut un sujet d'inquiétude pour les autorités espagnoles et les créoles grands propriétaires d'esclaves qui, au vu de ce qui s'était passé en Haïti, craignaient un soulèvement semblable. Francisco de Arango et Parreño, grand connaisseur des problèmes de l'époque, a été désigné en mars 1803, par Someruelos, Capitaine général de l'île de Cuba, pour observer ce qui se passait dans cette colonie tout en travaillant auprès des autorités françaises d'Haïti. A la fin de sa mission, Arango y Parreño était convaincu qu'il fallait renforcer la population de blancs à Cuba, notamment à l'Est du pays.

On estime à plus de 30 000 le nombre de personnes qui sont arrivées à Cuba⁷. Tous les immigrants ne sont pas restés à l'est du pays comme l'avait recommandé Arango y Parreño. Quelques familles se sont installées dans d'autres régions, voire dans la province de Pinar del Rio.

Ce sont précisément les esclaves des colons français qui ont organisé dans les plantations de café, à l'Est de Cuba, les premières fêtes de Tumba Française. Tous les esclaves n'ont pas participé dès le début, ils ont adhéré à cette manifestation au fur et à mesure que la Tumba s'amplifiait et devenait un moyen d'intégration sociale.⁸

Au fil des années, de nombreux créoles cubains ont été attirés par ces festivités et ont fini par s'y intégrer. Il est évident que les modèles artistiques de ces fêtes relevaient plutôt des conceptions esthétiques de l'aristocratie française représentée par la cour des « Louis » que des idéaux de liberté, égalité et fraternité qu'évoquait la révolution. C'est cette structure sociale courtisane qui s'est répandue avec les nouveaux membres du groupe. Ils ont créé des sociétés fermées et envisageaient même « la formation de microsociétés. Deux conditions fondamentales étaient requises pour y entrer : accepter leurs coutumes et leur langue⁸. Price-Mars signale que les Français ont appliqué un régime de classes très rigoureux.

Plus tard apparaissent les sociétés de tumba française dont l'objectif annoncé était de promouvoir le divertissement et l'aide mutuelle. Dans le fond, elles symbolisaient la ténacité d'un groupe social qui, malgré son appartenance raciale, voulait arborer « les attributs du français ». Même leur langue, sorte de créole africanisé, était soumise à un deuxième processus de trans-culturation au sein de la société hispanophone.

Leurs mœurs se sont peu à peu modifiées et quelques traits fondamentaux ont subi des transformations imposées par l'évolution sociale cubaine. Par exemple, à partir de 1902, avec l'instauration de la République de Cuba, ont commencé à être appelé « le président » ou « la présidente » et non plus « le roi » ou « la reine », les personnes qui occupaient dans ces sociétés des responsabilités importantes. Les activités des

⁷ Guerra, Ramiro. Manuel d'Histoire de Cuba. p.212.

⁸ Price-Mars 1983 : p.16-26.

El tercer tambor es también un bulá, de proporciones aproximadamente iguales o algo inferiores al primer bulá. El bulá según o según solamente, realiza el mismo toque que el bulá, sin embargo en determinados momentos de la fiesta, durante el baile frente, no toca. Esta tumba tiene también su parche atravesado por un bordón metálico con funciones análogas a las de los otros tambores.

En estudios anteriores realizados alrededor de la música en la tumba francesa, he podido constatar como se ha denominado erróneamente al bulá como según y a éste como bulá. Quizás este error se induce, buscando a través de la lógica, que al segundo tambor correspondería el nombre de según, término éste que es, seguramente modificación lingüística del vocablo francés *second*. Sin embargo, es al segundo bulá y no al segundo tambor, al que se le aplica esta denominación completa de bulá según, que por reducción, se quedó después en según solamente.⁹

Las tres tumbas obtienen la tensión de sus respectivos parches, por medio de unos tarugos ganchudos y de cuerdas que tensan el cuero. Golpeando sobre el tarugo con un martillo de madera o mató (marteau), confeccionado para esta función, se logra la afinación de las tumbas antes de iniciarse la fiesta y durante la misma. La afinación de cada tumba busca solamente diferenciar un registro sonoro grave para el premier, que contrasta con el registro medio, en el cual se encuentran los sonidos de los bulá.

Cabe aquí señalar el carácter africano en la distribución de las funciones rítmicas del tambor, atendiendo a sus diferentes registros. En Cuba, debido a la influencia europea, la función de improvisador o de conductor de la parte principal en el discurso musical, se realiza generalmente, en los instrumentos musicales de registros más agudos. De esta forma vemos como, dentro del juego de tumbadoras, es precisamente el quinto –o tambor de registro más agudo– el de la función improvisatoria. En el bongó, esta improvisación se ejecuta también sobre el parche más agudo. Sin embargo, en el instrumental de la Tumba Francesa este proceso de occidentalización –o cubanización– aun no ha ocurrido, manteniéndose sobre el premier, de sonido más grave, esta función improvisatoria. Los patrones rítmicos repetitivos –o de función acompañante según la lógica europea– se logran aquí sobre los planos más agudos destinados a los tambores bulá y al catá.

El catá es un instrumento idiófono muy primitivo. Consta simplemente de un tronco de árbol seco y ahuecado, que se toca con dos palitos llamados bolillos o bua (bois) catá. Sus sonidos son los más agudos del instrumental y también son los más fuertes y penetrantes. Este hecho le permite escucharse por encima de la polirritmia, con un patrón rítmico repetitivo muy simple. Sobre el catá se ejecuta el menos complejo de los ritmos que estabilizan, con marcada precisión, toda la música en el baile yubá. «La voz Cata tiene su origen en la voz kaatá que indica onomatopeya de golpe fuerte.» (Tamames, 1955: 86).

El catá produce dos sonidos bien diferenciados producto de que cada bua catá golpea el tronco ahuecado en un lugar distinto. Esta diferencia es de altura sonora, sin embargo es imposible precisar las alturas exactas de los sonidos, ni siquiera como relativas, pues en ellas inciden muchos factores acústicos, como las dimensiones del objeto vibrante (tronco ahuecado), y otros que van hasta el ancho de hombro del catayé o tocador de catá, pues este último determina la distancia entre un punto de percusión y el otro.¹⁰

El catá en Cuba parece tener antecedente congo. Según Ortiz «El catá tañido a los golpes de dos palos es un aporte bantuoide» y señala además que «por Oriente ese instrumento se tañe también en los juegos de palo-monte propio de la conguería brujera, en los cultos Nsambi y,

⁹ En su libro *Los instrumentos de la música afrocubana*, t. IV, pág. 127, Fernando Ortiz denomina al bulá como según y al según como bulá. Elisa Tamames, posiblemente tomando la información de Ortiz, hace la misma aseveración sobre la denominación de estos tambores en *La poesía en la tumba francesa*, pág. 81.

¹⁰ En la *Africanía de la música folklórica cubana*, pág. 432, y en los *Instrumentos de la música afrocubana*, t. IV, pág. 141, de Fernando Ortiz, se señalan dos notas como las alturas aproximadas que se logran al percudir un catá e incluso se afirma que pueden ser representadas en el pentagrama como *do* y *sol*, es decir un intervalo musical equivalente a una quinta justa. Para llegar a esta conclusión, Ortiz solicitó la ayuda del músico guantanamero R. Inciarte, quien posiblemente comprobara esto en un solo catá, con un solo catayé, afirmándose después como un hecho general en ambos libros citados.

¹¹ Ortiz alude al término rumba como sinónimo de fiesta y no en su denominación del género musical cubano definido ya como un complejo musical.

nouvelles sociétés se concentraient sur les fêtes aux caractéristiques très particulières qui étaient nées dans les plantations de café.

Tout en restant françaises, ces fêtes ont adopté des traits qui appartenaient au milieu socioculturel dans lequel elles se déroulaient. Plus tard, elles allaient devenir des éléments représentatifs du folklore cubain. Après avoir connu une période d'épanouissement à la fin du XIXe siècle et pendant les premières décennies du XXe, les sociétés ont connu une étape de déclin. De nos jours il n'en reste que trois.

Les instruments de musique typiques utilisés dans ces fêtes ont résisté au passage du temps. Il y a trois grands tambores uni-membranophones appelés tumbas et le catá, instrument de percussion idiophone à forme cylindrique. Dans la danse masón, on trouve aussi un tambour bi-membranophone, le tambora. Les tambours sont toujours accompagnés des chachás (sorte de maracas) qui sont manipulés par les danseuses et la mayora de plaza (danseuse principale). Accompagné des musiciens, le composé (le chanteur soliste) commence à chanter et ensuite alterne au rythme des tambours avec un chœur de femmes qui reprend le refrain. Les trois tumbas portent des noms différents : bulá, según et premier, et chacune joue un rôle différent au cours de la fête.

Chaque tambour accomplit une tâche spécifique et constante pendant le «toque» dont la musique présente des rythmes et des timbres variés. Au début du «toque» l'ordre d'apparition de chaque tambour répond à une succession d'actions fixes. Le spectacle commence avec un solo du composé où il évoque l'événement auquel est dédié son chant. Puis le chœur reprend le refrain et finalement le composé appelle le catá par son nom et celui-ci commence à jouer. Vient en deuxième le butá et finalement le según. Le rituel est toujours le même dans les danses les plus anciennes comme le yuba et le fronté. Mais s'il s'agit d'un masón c'est le tambora qui passe en deuxième. Le dernier instrument à s'incorporer est le premier.

Le premier est par ses dimensions et par le diamètre de sa peau le plus grand des trois tambours. Il émet le son le plus grave. Ses acrobaties musicales et ses improvisations font du premier un virtuose du «toque». Il est placé au milieu des deux tumbas et c'est lui qui mène la musique. Cet instrument est tellement important que le joueur de premier peut annuler le «toque» s'il n'est pas d'accord avec le rythme ou le tempo des autres tambours. Dans ce cas-là, c'est généralement le composé qui ordonne de tout recommencer.

Une corde de guitare, fixée à chaque extrémité par un anneau, traverse diamétralement la peau du premier. Autrefois on utilisait une lanière de cuir fine et bien tressée à l'intérieur de laquelle on introduisait un entre-noeud appelé ficelle, fait avec une plume de poule ou d'Urubu (sorte de vautour de petite taille répandu dans l'Amérique tropicale).

D'après José Schueg, ex-président de la société La Pompadú de Guantanamo, le bordón fait vibrer le tambour. Il doit être bien tendu et fixé à deux crochets. Cette corde diversifie les vibrations sonores de la membrane et enrichit le timbre. Fernando Ortiz attribue une influence européenne à ce procédé et met donc en cause son origine africaine (F.Ortiz, 1954). Cette hypothèse semble logique.

Le bulá est placé à droite du premier, il est plus petit que celui-ci. Le diamètre de la peau étant également plus petit, le bulá émet un son plus aigu et son rôle dans cette musique polyrythmique est de maintenir une mélodie répétitive à plusieurs sons. Parmi les tambours à rythme répétitif, caractéristiques de la tumba francesa, le bulá est celui qui apporte une plus grande richesse rythmique et une plus grande variété mélodique à ce genre de musique. Le «toque» commence avec le bulá et c'est lui qui assure l'équilibre de la polyrythmie. Comme dans le premier la peau du bulá est traversée par une corde de guitare. Elle remplit évidemment la même fonction.

Quelques-unes de nos sources d'informations persistent à appeler bular l'action de jouer du bulá. Dans la langue conga, bulá et babulá signifient percuter, frapper. Cela correspondrait au mot toque utilisé à Cuba (F. Ortiz, 1954 : 127). Le troisième tambour est aussi un bulá. Il peut avoir les mêmes dimensions



Fachada de la Sociedad Santa Catalina de Riccis (reformada) o La Pompadú en La Loma del Chivo. Ciudad de Guantánamo

por extensión hasta en rumbas populares»¹¹ (Ortiz, 1954: 141). Estas afirmaciones corroboran que hay un aporte directo africano de origen bantú, a la música de las tumbas francesas, y en este caso el empleo del catá constituye una evidencia concreta.

La caja del catá se construye de madera dura, generalmente ayúa (*Zanthoxylum Martinicense*, Lam), y los bua catá, con los cuales se percute, frecuentemente son de mije, que es también una madera dura, pero de más flexibilidad.

En el baile masón se incorpora al conjunto un tambor bimembranófono y de menor tamaño, llamado tambora, que algunos informantes nuestros insisten en llamarle también timbal. La tambora se cuelga del cuello del ejecutante por medio de una cuerda, tiene parches a ambos lados, y se percute con una masa sobre uno solo de ellos, se amortigua el sonido presionando con la mano libre sobre el otro parche. Este tambor, por su forma y su construcción, nos recuerda el tambourin francés. Este hecho se reafirma tanto por el sistema que utiliza para la tensión de sus parches como por la forma en que se toca, con una maza y no con las manos. Un elemento de construcción empleado para fijar sus parches, es el de tuercas metálicas, material este nunca usado en los tambores africanos.

Según testimonio de Andrea Herrera, antigua reina de la Sociedad La Pompadú, «La tambora es para el masón», con esto nos quiere decir, que el patrón rítmico de la tambora no forma parte de la estructura polirrítmica del baile yubá. Cabe decir aquí, que de todos los patrones rítmicos ejecutados en cada uno de los tambores, el más simple es el de la tambora. El mismo se limita a un obstinado de dos golpes percutidos a intervalos de tiempo diferentes.

Llama la atención los nombres con que son designados cada uno de los ejecutantes de las tumbas. Mamamier al tocador de premier, con lo que se hace alusión a que éste es el tambor madre. Secundier, al ejecutante del segón; bulaye o bulayer, al del bulá; y catayé o catayer, al del catá. Evidentemente las terminaciones se corresponden a las influencias lingüísticas de los vocablos franceses, mientras que las terminaciones se emparentan con algunos vocablos de la fonética bantú. Estas aparentes contradicciones pueden obedecer al empeño de evidenciar, por los miembros de las sociedades de tumba francesa, su intención de evadir toda contaminación con los negros de Haití, haciendo aún más claros sus vínculos con Francia y con todo lo que tuviera que ver con las costumbres de aquellos europeos.

El conjunto instrumental de la tumba francesa se encuentra, en todo momento, apoyado por los sonidos de unos sonajeros de lata, llamados *chachás* o marugas. Estos son tañidos por las bailadoras y por la mayora de plaza y los mismos mantienen la intensidad sonora de la música en un elevado nivel, además de enriquecer tímbricamente la polirrítmica del toque. La maruga de la mayora de la plaza se diferencia de las de las bailadoras por el largo de su mango, el cual la convierte en

ou être plus petit que le bulá. Le bulá segón, ou tout simplement segón, joue le même rôle que le bulá dans le toque. Toutefois, dans la danse front, on peut parfois s'en dispenser. La membrane de cet instrument est traversée d'un bordon (corde) métallique dont la fonction est analogue à celle des autres tambours.

Des études réalisées préalablement sur la musique de la tumba française ont permis de constater qu'un nomme incorrectement le bulá segón. Il est fort probable que le mot segón soit une modification linguistique du terme français second. Or, c'est le deuxième bulá et non pas le deuxième tambour qu'on appelle bulá segón. Segón serait donc une abréviation⁹.

Pour tendre la peau des trois tumbas, on utilise des crochets et des cordes. On frappe sur le crochet avec un marteau de bois, le mató (du français marteau). C'est ainsi qu'on accorde les tumbas avant et pendant la fête. L'important est d'obtenir un son grave avec le tambour premier qui contraste avec le registre moyen des bulás.

Il convient de faire remarquer l'empreinte africaine dans le partage des fonctions rythmiques du tambour en fonction de ses différents registres. A Cuba, compte tenu de l'influence européenne, l'improvisation ou la responsabilité du discours musical revient souvent aux instruments les plus aigus. De ce fait, parmi les tumbadoras (instrument de percussion très allongé), c'est le quinto (instrument aux registres les plus aigus) qui improvise. Quant au bongó, l'improvisation se fait sur la peau la plus aiguë. Cependant, ce processus d'occidentalisation ou de cubanisation n'a toujours pas atteint la tumba francesa. Le premier, le tambour au son le plus grave, garde sa fonction d'improvisation. Les modèles rythmiques répétitifs, qui selon une logique européenne ont une fonction d'accompagnement, sont produits au niveau des aigus les plus hauts par les tambours butá et catá.

Le catá est un instrument idiophone très primitif. Il est composé d'un tronc d'arbre sec évidé. Pour jouer du catá, il faut deux baguettes appelées bolillos ou buá (de bois) catá. Les sons produits par le catá sont les plus aigus, les plus forts et les plus pénétrants. On peut facilement distinguer la présence du catá dont la sonorité dépasse la polyrythmie avec son modèle répétitif et simple. De son rythme (le moins complexe de tous), le catá assure avec précision l'équilibre de la musique dans la danse yubá. Le terme cata prend son origine dans la voix kaatá qui reproduit par son onomatopée le bruit d'un coup très fort. (Tamames, 1955 : 86).

Chaque bua catá frappe le tronc évidé dans des endroits différents ce qui fait émettre au catá des sons bien distincts. La différence de son est imputable à la hauteur sonore. Pourtant, il est impossible de préciser avec exactitude la hauteur des sons pour des raisons diverses, à savoir, les dimensions de l'objet vibrant (le tronc évidé) ou la carrure du catayé (joueur de catá). Ce dernier aspect détermine, par exemple, la distance entre deux points de percussion¹⁰.

Le catá cubain pourrait avoir des antécédents congos. D'après Fernando Ortiz le catá qui parle sous le coup de deux baguettes est un apport bantou. D'ailleurs, il signale que dans l'Est de Cuba, on utilise le catá dans les cérémonies de palo-monte qui relèvent de la congrería brujera dans les cultes Nsambi et même dans les rumbas populaires¹¹. Ces affirmations prouvent l'existence d'un apport africain d'origine bantoue (bantous : ensemble de peuples de l'Afrique, au sud de l'Equateur, parlant des langues de la même famille) dans la musique des tumbas francesas. La présence du catá en constitue la meilleure évidence.

⁹ Dans son livre *Les instruments de la Musique Afro-cubaine*, T.IV, pag.127, Fernando Ortiz appelle le Bulá, segón et le segón, bulá. Elisa Tamames prend probablement l'information de Fernando Ortiz et utilise la même dénomination pour ces tambours dans *La poésie dans La Tumba Française*, pag.81.

¹⁰ Dans *La Africamía de la Música Folklórica Cubana*, pag. 432 et dans *Los instrumentos de la Música Afrocubana*, T.IV, pag. 141, de Fernando Ortiz, on parle de deux notes qui représentent les hauteurs approximatives qu'on pourrait obtenir avec le catá et on affirme même qu'elles équivalent sur la portée aux notes do et sol. C'est-à-dire à une quinte. Pour arriver à cette conclusion, Ortiz a sollicité le concours du musicien guantanamero R. Inciarte qui l'a probablement vérifié sur un seul catayé. Plus tard, cela a été présenté comme un fait général dans les deux livres mentionnés ci-dessus.

¹¹ Ortiz, 1954 : 141 Ortiz fait référence au terme rumba dans le sens de fête et non pas de genre musical cubain.

la práctica en un bastón. Este último hecho conduce a denominar frecuentemente como bastonera a su dueña. Las formas de los *chachás* pueden ser cilíndricas o de doble cono y poseen adornos de cintas, amarradas a pequeños ganchos que se fijan al cuerpo de la maruga.

El *composé* es el cantante solista de la fiesta. El mismo a veces improvisa o canta un texto creado por él anteriormente, o por otro *composé*. Este cantante da inicio a todos los bailes y organiza y dirige el coro, no solo en cuanto a la música se refiere, sino también en una serie de desplazamientos que realiza junto a este último, a través de la sala de baile y en determinados momentos de la fiesta. El texto puede estar cantado en español, en creole o bien puede tener ligados vocablos de ambas lenguas para transmitir el mensaje de su canto. En la actualidad se recurre con frecuencia a esta mezcla de lenguas, quizás debido a que con el transcurrir de generaciones, el creole, que en estas sociedades queda como una lengua muerta, sobrevive sólo en los momentos de la fiesta al ser usado por aquellos integrantes de edad cada vez más avanzada. Esta lengua, que no es igual al patois que se habla en Haití, ha quedado sólo en el recuerdo de aquellos integrantes de antaño, como un hecho lejano que recuerda los días en que fuera del dominio de una gran colectividad. Ya por la inconsistencia de su poder de comunicación, debido a la pérdida de muchos de sus vocablos, y por su no actualización con la terminología contemporánea, recurre cada vez más y más al español, mezclándose indiscriminadamente con él en los textos de sus cantos.

El consumo de la música de las sociedades de tumba francesa en Cuba ha quedado relegado en la actualidad, a muy pequeños grupos de individuos quienes aún, a inicios del siglo XXI, fungen como legítimos portadores de esta tradición. Sus toques y cantos han caído en el olvido y se mantienen al margen del conocimiento de la mayor parte de nuestra población. Sin embargo, durante decenas de años sus bailes, conceptos estéticos y en particular, sus muy peculiares formas de hacer música, han enriquecido otras manifestaciones del acervo tradicional de Cuba. Fueron tumbas y cantos nacidos en fiestas de «franceses» que al hacerse cada vez más cubanos contribuyeron a la evolución de nuestra cultura nacional.¹² ■

BIBLIOGRAFÍA

- Alén, Olavo: «Del canto y del tiempo». *Boletín de Música*. Casa de las Américas, La Habana, No. 25, 1974.
- Alén, Olavo: *La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba*. Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1986.
- Callejas, José M.: *Historia de Santiago de Cuba*.
- Cuba. Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias: *Historia de Cuba*. 2 ed., La Habana, Pueblo y Educación, 1968.
- Foner, Philip S.: *Historia de Cuba y sus relaciones con Estados Unidos*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1973. t. 1.
- Guerra, Ramiro: *Manual de Historia de Cuba*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1971.
- León, Argeliers: «Notas para un panorama de la música popular cubana». *Boletín de Música*.
- Casa de las Américas, La Habana, No. 24, 1974.
- Le Riverend, Julio: *Historia económica de Cuba*. 4 ed., La Habana, Ediciones Revolucionarias, 1974.
- Ortiz, Fernando: *Los instrumentos de la música afrocubana*. Cárdenas y Cía, 1955.
- Price Mars, Jean. *La República de Haití y La República Dominicana*. Colección del tercer cincuentenario de la independencia de Haití, Puerto Príncipe. 1953.
- Tamaner, Elisa: *La poesía en la tumba francesa*. Tesis de grado. Universidad de La Habana, 1955.

¹² La información contenida en este artículo forma parte del libro *La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba*, escrito por el autor y publicado como Premio de Musicología por la Casa de las Américas en 1986. Con este mismo trabajo Olavo Alén Rodríguez había defendido en 1979 su tesis para la obtención del título científico de Dr. Phil en la Universidad Humboldt de Berlín.

La caisse du catá est faite d'un bois très dur : On utilise généralement le ayua (Zanthoxylum Martinicense, Lam). Pour les bua catá, on emploie le mije qui est aussi un bois dur mais plus flexible que le ayua.

Dans la danse masón, il se trouve un tambour bi membranophone, plus petit appelé tambora que certains nomment timbal. Le joueur de tambora accroche cet instrument à son cou à l'aide d'une corde. La tambora est munie d'une peau de chaque côté. Pour en faire sortir des sons, on frappe sur l'une des peaux avec une sorte de masse, et pour amortir les sons on presse l'autre peau avec la main qui est libre. Ce tambour, pour sa forme et sa construction, rappelle le tambourin français. Deux facteurs confirment cela. D'un côté, le système utilisé pour tendre les peaux et de l'autre la manière de faire de la musique à l'aide d'une masse et non pas avec les mains. Pour fixer la peau, on utilise des écrous métalliques, à la différence des tambours africains où l'on ne trouve jamais ce genre de matériel.

D'après les témoignages d'une ancienne reine de la société Pompok. On utilise la tambora dans le masón. Le modèle rythmique de la tambora ne fait pas partie de la structure polyrythmique de la danse yubá. Il convient de souligner que de tous les modèles rythmiques le plus simple est celui de la tambora. Il s'agit tout simplement d'un obstinato, c'est-à-dire deux coups donnés à des intervalles différents.

Une chose intéressante à signaler est la manière de désigner chacun des tambours. On appelle mamamier le musicien qui joue du premier parce que ce mot fait allusion au tambour madre (mère). Le secondier est celui qui joue du segón, bulaye ou bulayer celui qui joue du bulá et catayé ou catayer celui qui joue du catá. On peut constater dans les terminaisons en er l'influence linguistique du français, tandis que les terminaisons en ye s'apparentent plutôt à des mots du bantou. Ces contradictions reflètent le souhait des membres des sociétés de tumba francesa d'éviter le rapprochement avec les Noirs d'Haiti et leur intention de rendre plus évidents leurs rapports avec la France et les coutumes françaises.

Les tambours de la tumba francesa sont toujours accompagnés d'un autre instrument : les chachás ou marugas (sorte de maracas en fer blanc). Ce sont les danseuses et la mayora de plaza qui manipulent les chachás pour maintenir l'intensité sonore de la musique et pour enrichir le timbre de la polyrythmie du toque : Le maruga de la mayora de plaza se différencie des autres par son manche qui est long et peut lui servir de bâton. C'est pourquoi on appelle bastonera la personne qui le porte. Les chachás peuvent avoir une forme cylindrique ou à double cône et portent des rubans qui sont attachés à des crochets fixés au corps de l'instrument.

Le composé est le chanteur soliste de la fête. Il improvise ou chante un texte que lui ou un autre composé a créé préalablement. Le composé a la responsabilité d'ouvrir la danse et d'organiser et diriger le chœur.

Par moments il doit se déplacer avec le chœur dans la salle. Les chanteurs peuvent chanter en espagnol, en créole, voire employer des termes des deux langues pour transmettre leur message.

À l'heure actuelle, on mélange souvent les deux langues car au fur et à mesure que les générations se succèdent, le créole devint, dans ces sociétés, une langue morte. Elle est utilisée dans les fêtes seulement par les membres les plus âgés. Le créole, qu'il ne faut pas confondre avec le patois haïtien, reste dans l'esprit des anciens membres comme un souvenir lointain de l'époque où elle était encore la langue d'une grande collectivité. Puis beaucoup de mots se sont perdus et sa capacité de communication s'est affaiblie. En outre, elle n'a pas pu s'adapter à la terminologie contemporaine d'où le recours, de plus en plus fréquemment, dans les textes des chants à l'espagnol auquel se mêle le créole.

De nos jours, à Cuba, la musique des Sociétés de Tumba Française n'intéresse que de petits groupes de personnes qui sont un peu les porte-parole de cette tradition au début du XXIe siècle. La plupart des Cubains ne connaissent pas les toques ni les chants de la Tumba Française. Ceux-ci sont tombés dans l'oubli. Toutefois pendant des dizaines d'années, ses danses, ses règles esthétiques et sa façon très singulière de faire de la musique ont enrichi d'autres manifestations de la tradition culturelle cubaine¹². ■

¹² La información contenida en este artículo forma parte del libro *La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba*, escrito por el autor y publicado como Premio de Musicología por la Casa de las Américas en 1986. Con este mismo trabajo Olavo Alén Rodríguez había defendido en 1979 su tesis para la obtención del título científico de Dr. Phil en la Universidad Humboldt de Berlín.

Testimonios de una misma expresión cultural cubana

La tumba francesa

Laura Cruz Ríos

Resulta complejo intentar establecer similitudes y contrastes en tre aquellas expresiones de la cultura popular tradicional cubana que son referentes inmediatos de iguales raíces históricas: las tumbas francesas; más aún, cuando, en el intento de definir sus fronteras, límites y alcance, están superadas en el tiempo y la memoria defendida por sus protagonistas.

Sin duda, esta reflexión, entre otras cosas, es una de las razones que nos conducen al sentido de afirmación que tienen las tumbas francesas en cuanto a sus orígenes y a la solidaridad que practican, incluso cuando sus identificadores sociales salvaguardados determinan sus semejanzas y diferencias respecto a cada una de ellas y a otras expresiones culturales del pueblo cubano.

Así, pues, la cultura como fundamento de la condición humana, en el orden de los conjuntos y de las individualidades compartidas, será reflejo del hecho social que la promueve y de los propios elementos de su lógica, sus signos misteriosos, y el conveniente sentido de comprenderla, representarla y estimularla. La cultura es para el hombre confirmación e identidad del placer social, y es, también, representante de sus prácticas recíprocas, de sus tradiciones estéticas y de su conocimiento arraigado, en el intento de reconocerse y defenderse, en virtud de su propia capacidad humana.

Por lo que, el acercamiento a las presentes tumbas francesas del oriente cubano, nos confirmará la multiplicidad de sus diversidades y singularidades, la unidad de sus aspectos comunes y la natural voluntad reveladora de sus protagonistas.

Tres grupos de tumba francesa: La Caridad de Oriente, la Santa Catalina de Ricci o Pompadour y la Bejuco, que constituyen expresiones de una parte de la contingencia histórica cubana y, sin duda, tesoros humanos vivos, no sólo de Cuba sino también de la humanidad, por los cuales hemos de pronunciarnos para su infinita continuidad.

«No quiero morir y pensar que no exista la tumba francesa»

Esta es la última entrevista que ofrecerá Gaudiosa Venet Danger. Pocos días después de haberla concedido, la cultura popular cubana perdería uno de sus pilares más sólidos. A ella se dedica, pues, este homenaje.¹

Me llamo Gaudiosa Venet Danger y me dicen Yoya. Mis apellidos son los de mi madre, Consuelo Venet Danger, conocida como Tecla. Soy bisnieta de esclavo francés. Mi bisabuela fue esclava doméstica. Nací el 28 de octubre de 1917 donde mis bisabuelos y abuelos maternos trabajaban la tierra, que antes fue la hacienda del señor Venet, francés, por la vuelta de Limoncito, en El Caney, de Villalón para arriba. Hoy es una granja estatal.

A mis bisabuelos, los esclavos, los conocí. Ellos no fueron haitianos. Los trajeeron de África, del Congo, muy pequeños. Por eso decían que también eran cubanos, porque aquí crecieron.

Yo me crié con mis abuelos maternos: Nemesia Danger y José Rufino Venet me contaban cómo los padres de mi abuela tuvieron que trabajar para comprarles la libertad antes de nacer.

El francés Salvador Danger llegó a Cuba desde Francia y compró las tierras de la hacienda San Nicolás, en El Caney, muy cerca de los Venet; era el dueño de mi bisabuela, Agustina Danger, mamá de abuela Nemesia. Agustina se casó con un esclavo llamado Salvador Danger, igual que el dueño, y con él tuvo dos hijos: mi abuela y Fermín. Pero el señor Danger se enamoró de mi bisabuela y, después de vender a mi bisabuelo Salvador, tuvo con ella una hija que llamó Perfecta. Así que en mi familia corre también sangre francesa. Él la reconoció como su esposa y la ayudó a criar a sus tres hijos.

Mis abuelos decían que estos señores franceses fueron muy buenas personas, tratables, familiares y humanos con todo el mundo, tanto, que mis bisabuelos preferían ser castigados antes que ser vendidos a amos españoles. En general así lo preferían los esclavos franceses.

Cuando un esclavo francés quería que su hijo naciera libre, el amo le ayudaba, aunque el esclavo pagara la libertad del hijo. Mi abuela no nació en el barracón; el señor Salvador Danger no dejó que naciera allí. La alimentación que les daban a los esclavos no era mala; les gustaba mucho la carne salada, el tasajo, la harina de maíz, viandas, frijoles, pescado o bacalao. Los amos les permitían comer en abundancia, había raciones especiales para los más viejos, niños y mujeres embarazadas o paridas, cosa que no era igual entre los esclavos de españoles.

Témoignages au sujet d'une expression culturelle cubaine

La Tumba Francesa

Établir ressemblances et différences entre les expressions de la culture populaire traditionnelle cubaine ayant des racines historiques communes (la tumba française, par exemple) s'avère être une tâche difficile, d'autant plus que, quand on essaie de délimiter leurs frontières, leur portée, on se rend compte qu'elles se perdent dans le temps et la mémoire de leurs principaux témoins.

C'est, sans aucun doute, l'une des raisons qui explique la consolidation des tumbas françaises et leur ferme intention de défendre leur origine et leur esprit de solidarité, les traits sociaux qu'elles ont préservés déterminent ressemblances et différences entre elles et aussi par rapport aux autres expressions de la culture cubaine.

La culture, fondement de la condition humaine, aussi bien au niveau des sociétés que des individus reflète le fait social d'où elle surgit, sa logique et son mystère. Elle est le porte-parole des coutumes, des traditions esthétiques et de connaissances séculaires. L'homme s'y reconnaît et défend son identité à travers sa culture.

L'étude des tumbas françaises dans l'Est du pays, permet de découvrir leur diversité ainsi que leurs points communs et le désir de leurs protagonistes de faire connaître cette expression culturelle.

Il existe trois sociétés de tumba française : La Caridad de Oriente, la Santa Catalina de Ricci et La Bejuco. Elles sont l'expression d'un moment de l'évolution historique de ce pays, des richesses culturelles vivantes, non seulement pour Cuba mais aussi pour l'humanité, il convient de les préserver.

« Je ne voudrais pas mourir en pensant que la tumba française n'existera plus »

Ce sont les derniers mots prononcés par Gaudiosa Venet Danger. Quelques jours plus tard, elle mourait et la culture cubaine perdait l'un de ses piliers. Cet hommage lui est dédié¹.

¹ Entrevista publicada en *Del Caribe*, No. 27, 1997, pp. 108-111.

¹ Interview publiée dans *Del Caribe*, No. 27, 1997, p. 108-111

Los castigos para los esclavos de amos franceses eran diferentes y el cepo era lo último que se les hacía; pero cuando la mujer estaba embarazada, por lo general no iba al cepo, y si la llevaban la acostaban sobre una pieza de madera que en el centro tenía forma de herradura para colocarle la barriga y no dañar a la criatura.

Yo soy bisneta de africanos y no de africanos con franceses, como también era común encontrar; negros hijos de franceses con esclavas o negras libres; los amos franceses les daban sus apellidos y derechos a esos hijos, cosa que no era común entre los amos españoles.

Mamá bailó mucha tumba francesa con sus abuelos y sus padres. Desde muy pequeña se inició en esto de la tumba. Ella decía: «aún yo no sabía ni bien hablar y ya imitaba a los demás bailar». Mi madre también tocó el *catá*, ese instrumento básico, guía de la tumba, que junto al *bulá* mantiene el ritmo acompañante del baile. Se hizo famosa con el *catá*, lo hacía hablar.

Nosotros éramos aún campesinos. Mis abuelos, mis hermanos, mamá y yo, y nos reuníamos aquí en la ciudad, ahí por la Plaza de Marte, con otros descendientes de franceses que gustaban de bailar tumba francesa y pertenecían a esta sociedad: La Caridad de Oriente.

Yo, chiquita, ya sabía que esto de la tumba francesa había llegado a Cuba desde Haití, allá por los años 1800 y algo. Mis abuelos me explicaban que sus padres y otros esclavos franceses la bailaban cuando se reunían en las haciendas para conmemorar algo o por cualquier otra razón que los llamara a unirse. Un día de fiesta les dijeron a sus amos: «Queremos que vean el baile de ustedes con las tumbas africanas de nosotros». Los amos, sorprendidos, dijeron que no podía ser porque su baile respondía a instrumentos de viento. Y los señores vieron bailar el *minuet* africano heredado del francés, el masón, el yubá. Sé también que los tambores de tumba francesa to-

caron la noche antes de que Carlos Manuel de Céspedes les diera la libertad a sus esclavos el 10 de Octubre de 1868.

Se dice que la tumba francesa surge como una imitación de los esclavos a los bailes que sus amos franceses acostumbraban hacer en los salones, al principio en forma de burla. Luego los amos franceses, curiosos y admirados por ver a sus negros imitarlos, bailando al ritmo de los tambores africanos con la misma cadencia y elegancia de los bailes franceses, fueron compenetrándose y acercándose más a este modo de bailar de sus esclavos. Comenzaron a ayudarlos, les dieron trajes elegantes, chales finos de señoras, pañuelos de seda, batones de hilo y encajes en diferentes colores, hechos por las mejores modistas de Francia, collares, aretes. Así los esclavos lucían más bonitos. Yo conservé el chal de seda, traído de Francia, con que mi bisabuela bailaba y también su collar de piedras de roca, que me los dejó mi madre al morir.

« Mon nom ? Gaudiosa Venet Danger mais tout le monde m'appelle Yoya. J'ai adopté les noms de ma mère, Consuelo Venet Danger ou tout simplement Tecla. Je suis l'arrière-petite-fille d'un esclave français. Mon arrière-grand-mère était une esclave domestique. Je suis née le 28 octobre 1917, dans la propriété où mes arrière-grands-parents travaillaient la terre. Avant cela c'était une ferme qui appartenait à Monsieur Venet, un Français. Elle se trouvait du côté de Limoncito, au Caney, en amont de Villalón. Actuellement, c'est une ferme de l'Etat.

Mes arrière-grands-parents, les esclaves, je les ai connus. Ils n'étaient pas haïtiens, ils venaient d'Afrique, du Congo. Quand ils sont arrivés à Cuba, ils étaient enfants. C'est pourquoi ils disaient qu'ils étaient cubains : Ils ont grandi ici.

Ce sont mes grands-parents maternels : Nemesia Danger et José Rufino qui m'ont élevée. Ils me racontaient que les parents de ma grand-mère avaient travaillé très dur pour acheter la liberté de leurs enfants avant leur naissance.

Le Français Salvador Danger est arrivé de France et a acheté des terres de la ferme San Nicolas, au Caney, très près de chez les Venet ; il était le maître de mon arrière-grand-mère, Agustina Danger, la mère de ma grand-mère Nemesia. Agustina s'est mariée avec un esclave qui s'appelait Salvador Danger comme son maître. Elle a eu deux enfants : ma grand-mère et Fermin. Mais voilà que Monsieur Danger est tombé amoureux de mon arrière-grand-père Salvador. De cette relation est née une fille, Perfecta. Il y a

donc dans ma famille du sang français. Il l'a reconnue comme épouse et l'a aidée à élever ses trois enfants.

Mes grands-parents disaient que les Français étaient de bonnes personnes, des gens conviviaux, très attachés à la famille et très humains avec tout le monde, à tel point que mes arrière-grands-parents préféraient la punition qu'être vendus aux Espagnols. En général, c'était l'opinion des esclaves français.

Lorsqu'un esclave français voulait que son enfant soit libre à sa naissance, même si l'esclave payait sa liberté, le maître l'aidait. Quant à ma grand-mère, le maître n'a pas permis qu'elle naisse dans la baraque. La nourriture qu'on donnait aux esclaves n'était pas mauvaise, ils aimaient bien la viande salée ou séchée, la farine de maïs, les tubercules comestibles (pommes de terres, patate douce, igname, manioc, etc.), les haricots, le poisson ou la morue. Ils pouvaient manger tout ce qu'ils voulaient. Les plus âgés, les enfants, les femmes enceintes ou celles qui venaient d'accoucher avaient droit à une ration spéciale. Ce n'était pas pareil avec les Espagnols.

Même les punitions pour les esclaves français étaient différentes. On ne les envoyait presque jamais au cep moins encore s'il s'agissait d'une femme enceinte. Et si, par hasard, une femme était condamnée au cep, on la couchait sur une pièce de bois qui avait au milieu la forme d'un fer de cheval pour protéger son bébé.

Je suis arrière-petite-fille d'Africains, et non pas d'Africains mélangés avec des Européens comme il arrivait souvent, c'est-à-dire un noir dont le père était français et la mère, une esclave ou une

noire libre. Les maîtres français donnaient leur nom de famille et des droits à leurs enfants, ce qui n'était pas courant chez les Espagnols.

Depuis son plus tendre âge, maman a beaucoup dansé la tumba francesa avec ses grands-parents et ses parents. Elle a appris à marcher dans la tumba. Elle disait : Je ne savais même pas parler et j'imitais déjà les gens quand je les voyais danser. Ma mère a joué du *catá*. C'est le tambour qui mène le rythme pendant la danse et qui est un peu le guide et la base de la tumba. Ma mère est devenue une virtuose du *catá* car elle le faisait parler.

Nous étions des paysans, mes grands-parents, mes frères, ma mère et moi. Nous nous réunissions sur la Plaza de Marte avec d'autres descendants de Français qui aimaient danser la tumba française et qui appartenaient à cette société : La Caridad de Oriente.

Depuis toute petite je savais que la tumba francesa était arrivée d'Haiti, vers 1800. Mes grands-parents m'ont expliqué que leurs parents et d'autres esclaves français dansaient la tumba lorsqu'ils avaient l'occasion de se réunir dans les fermes pour commémorer quelque chose. Un beau jour ils ont dit à leurs maîtres : Venez voir comment nous interprétons vos danses dans la tumba francesa. Très étonnés, les maîtres ont rétorqué que c'était impossible parce que dans leurs danses, on utilisait des instruments à vent. Les maîtres sont quand même venus voir danser le *minuet* africain qui s'inspire du menuet français, le *masón*, le *yubá*. Je sais aussi qu'on a entendu le chant des tambours la veille du 10 octobre 1868, le jour où Carlos Manuel de Céspedes a donné la liberté à ses esclaves.

Los señores Venet y Danger no sólo se divertían con los bailes de los negros, sino que también lo bailaban. Los impresionó tanto que se hizo común que los señores les entregaran atuendos típicos a sus esclavos bailadores, ya fueran jóvenes, señoritos, señoritas, niños, niñas, viejos. Con ese gesto contribuyeron a que la gente viniera elegante a bailar. Y esa costumbre ha sido tan fuerte que hasta nuestros días tratamos de mantenerla. La tela que se usaba era una conocida como burato, que imitaba la seda y por lo general tenía color beige, y otra llamada madrá, que más bien se asemeja al tejido de hilo.

La tumba francesa se distingue de los demás bailes africanos por la forma de vestirse; además de los chales y los batones de las mujeres, nuestros hombres conservan el cuello de la camisa bien almidonado y un aparato que se le dice alfiler y permite verles más distinguidos. Llevamos en la cabeza los pañuelos que llamamos duván, cubriendo todo el pelo,

amarrados al frente o detrás; utilizamos las enaguas de encajes y vuelos para resaltar más la bata decorada con encajes y cintas de colores. Los hombros los cubrimos con el chal.

Como calzado se usó mucho el de tipo pantuflas o alpargatas; las pantuflas eran de tela doble, como una lona, y las de las mujeres eran floreadas y con tacón; hoy en día usamos zapatos de piel. Salimos a bailar con muchos collares finos y argollas en las orejas. A veces llevamos una penca que imita el abanico de los señores amos. Todo eso ha sido heredado de los antiguos amos franceses.

Abuelo me decía que los músicos de la tumba francesa casi siempre eran los esclavos domésticos de la hacienda. Siempre oí decir que los amos franceses permitían hasta una semana de fiestas a sus esclavos después de la cosecha. Los amos franceses se identificaban tanto con ellos que les permitían festejar cuan-

tas razones tuvieran. Al esclavo español le esperaba más el castigo y el bocabajo que tanto dolía.

Así surgieron las tumbas francesas aquí en Cuba, primero en el campo y luego en las ciudades. Ésta se creó en 1862, el 24 de febrero, y se llamó Sociedad de Tumba Francesa Lafayette, en honor al general Lafayette. En 1905 se dividió y quedó ésta, que es La Caridad de Oriente.

Las sociedades de tumba francesa son una especie de cabildo. Siempre entre sus miembros ha existido una jerarquía: un presidente y una presidenta, a los cuales todos respetan; así se les llama a los máximos representantes de la sociedad después de que les ganamos la guerra a los españoles, porque antes se les decía rey y reina, y había una corte.

Tecla, mi madre, heredó la presidencia de esta sociedad y la tuvo por más de treinta años, hasta su muerte a los noventa y cuatro. Trabajaba en la cantina de la sociedad, y cuando había fiesta, vendía

On affirme que la tumba française est née parce que les esclaves voulaient imiter les danses qu'organisaient leurs maîtres dans les salons. Au début, c'était pour se moquer d'eux, puis les maîtres par curiosité et poussés par l'admiration de voir leurs Noirs danser comme eux, au rythme des tambours, avec la cadence et l'élégance des danses françaises, ont commencé à comprendre et à se rapprocher davantage de la tumba. Ils ont encouragé les esclaves en leur donnant des vêtements élégants, des châles fins, des foulards de soie, des robes de fil ornées de dentelle multicolore, faites par les meilleures couturières françaises, des colliers et des boucles d'oreille. Habillés ainsi les esclaves avaient une belle apparence. Je garde toujours le châle de soie, qu'on avait fait venir de France et que mon arrière-grand-mère mettait pour danser ainsi que son collier de pierres de roche. Quand ma mère est morte, elle me les a confiés.

Pour Monsieur Venet et Monsieur Danger, la danse des Noirs n'était pas seulement un divertissement. Parfois ils y participaient eux aussi. Ils se sentaient tellement attirés par cette manifestation culturelle qu'ils offraient des costumes typiques à leurs esclaves danseurs, quel que fût leur âge. Les gens s'habillaient donc élégamment pour danser. Nous avons essayé de maintenir cette coutume vivante. On utilisait un tissu généralement beige qui ressemble à la soie et qui s'appelle burat et un autre, le madras, qui ressemble plutôt à un tissu de fils.

Ce qui différencie la tumba francesa des autres danses africaines, c'est précisément la manière de s'habiller. Les femmes portent des châles et des bâtons,

les hommes, des chemises à col bien empesé et un autre ornement appelé épingle qui leur donnent un air plus distingué. Nous mettons aussi le duván, sorte de mouchoir qui couvre complètement les cheveux et qu'on noue devant ou derrière la tête. Les femmes utilisent des jupons de dentelle avec des ourlets pour mettre en relief la robe décorée de dentelle et de rubans de couleurs. Elles couvrent leurs épaules d'un châle.

Quant aux chaussures, on portait souvent des pantoufles ou des espadrilles. Les pantoufles étaient faites dans un tissu à deux couches, une espèce de toile. Celles de femmes étaient imprimées de motifs de fleurs et avaient un talon. De nos jours, on porte des chaussures en cuir. Pour danser, on met aussi beaucoup de colliers fins et des boucles d'oreille. Parfois, on est muni d'une penca (grand éventail rustique fait avec les fibres tressées d'une plante) qui imitait les éventails des maîtres. Tout cela nous vient de nos anciens maîtres français.

Mon grand-père me disait que les musiciens de la tumba francesa étaient presque tous des esclaves domestiques. J'ai toujours entendu dire que les maîtres français permettaient à leurs esclaves d'organiser des fêtes après la moisson, des fêtes qui pouvaient même durer une semaine. Ils pouvaient fêter tout ce qu'ils voulaient. Tandis que l'esclave d'un maître espagnol était souvent puni et condamné au terrible bocabajo (supplice qui consistait à immobiliser l'esclave, tête en bas, pour le fouetter jusqu'au sang).

C'est comme cela que les tumbas françaises sont apparues à Cuba. Tout d'abord à la campagne, puis dans les villes. Celle-

ci a été créée en 1862, le 24 février. On l'a appelé Société de Tumba Française Lafayette en souvenir du général Lafayette. En 1905, à la suite d'un processus de disparition, il n'est resté que la société La Caridad d'Orient.

Les sociétés de tumba francesa constituent une sorte de cabildo (conseil municipal). Il existe une hiérarchie : un président et une présidente qui sont respectés de tous. C'est après la guerre contre les Espagnols qu'on a commencé à les appeler comme ça. Avant, c'était le roi et la reine et il y avait aussi une cour.

Tecla, ma mère, a été présidente de cette société pendant trente ans, c'est-à-dire jusqu'à sa mort à quatre-vingt-quatorze ans. Elle travaillait à la cantine de la société et quand il y avait une fête, elle servait à boire et à manger. Elle était vraiment très occupée car elle dansait et jouait du catá à la fois. Moi-même, j'ai commencé à la cantine. Puis on s'est aperçu que j'étais douée pour le chant et pour la danse et on m'a encouragée pour que je m'y mette. En 1944, sous la présidence de Rufo Salazar, j'ai officiellement adhéré à la société.

Tout au début, on ne comprenait pas pourquoi j'aimais fréquenter des gens âgés et on me disait que c'était une danse pour les vieillards de l'époque de nos grands-parents. Moi, je leur répondais : Vous vous trompez, cette danse, il faut la sentir, et moi, je la porte dans le sang. N'importe quel jeune peut danser la tumba c'est un rythme contagieux. Même si on ne sait pas danser, on l'apprend facilement, il suffit de la sentir. J'ai commencé comme ça, en dansant et en chantant. Un beau jour, j'ai commencé l'improvisation et je me suis mise à

mucha comida y bebida, y no daba abasoporque también bailaba y tocaba *catá*. Así yo me inicié en estos asuntos, luego vieron que yo tenía aptitud para ser cantadora y bailadora, y me estimularon a serlo. En 1944, cuando Rufo Salazar era el presidente, me hice socia oficial.

Al principio, muchos me decían que por qué a mí me gustaba estar entre tanta gente vieja, que éstos eran bailes de viejos, de nuestros abuelos; yo les respondía: «están equivocados, esto hay que sentirlo y yo lo llevo en la sangre». A cualquier muchacho que lo sienta se le da el ritmo y sin saber bailar se pega fácil, porque es contagioso. Así me inicié, bailando y cantando, hasta que empecé a improvisar, a componer mis propios cantos y me reconocieron como *composé* de tumba francesa.

Con mis abuelos aprendí la lengua francesa y a hablar patuá,² que lo hablaban perfectamente. Canto en patuá o en español, y con fantasía creo interpretaciones que per-

miten bailar hasta el amanecer. Muchas de las palabras que utilizamos en la sociedad se dicen en patuá; por ejemplo: *pitin mue* (muchacho cógeme), *cachimba mue* (tráeme), *piti muchue* (pañuelo chiquito), *gro muchuela* (pañuelo grande).

En La Caridad de Oriente bailaron y cantaron también mambises, los generales Quintín Banderas, Guillermon Moncada y Antonio Maceo fueron miembros de la sociedad. A Maceo mi abuelo lo conoció cuando tenía diez años de edad. Él me contaba que un día, por Guantánamo, pasó Maceo con sus hombres a caballo; mi abuelo se bañaba en el río y trató de esconderse, asustado por ver a tantos hombres, pero que no le dio tiempo porque el práctico de la columna le dijo a Maceo: «Ahí se escondió un niño», y Maceo respondió: «Cógemelo y móntalo en el caballo que éste va a ser el que va a cortar la hierba». Desde entonces mi abuelo se unió a Maceo, desde los diez años se fue a la Guerra de Independencia.

Esta sociedad de tumba francesa cooperó en la Guerra de Independencia y también en la lucha clandestina de Santiago. Después del triunfo de la Revolución, nosotros dejamos que a esta tumba francesa la llamaran Los Maceo-Banderas-Moncada, en honor a estos miembros, pero el nombre verdadero es La Caridad de Oriente, por la Virgen de la Caridad del Cobre, nuestra patrona, y por todas las obras, acciones de caridad, que podamos hacer por los demás.

Antes había muchas sociedades, ahora dicen que sólo quedamos tres: la de Sagua de Tánamo, la Pompadour de Guantánamo y ésta de Santiago de Cuba.

La calle del Gallo era la de los grandes comercios franceses. En El Tivolí tuvieron el famoso café-concert. Allí existió una sociedad con ese mismo nombre: Tivolí. En las calles se hacían muchas verbenas, los carnavales, y era simpático ver cómo los jóvenes enamorados se buscaban cantan-

² Expresión textual por el patois.

composer mes propres chants. Et voilà, j'ai été nommée composé de tumba francesa.

Avec mes grands-parents, j'ai appris le français et le patuá (de patois). Ce dernier, ils le parlaient parfaitement. Je chante en français et en patuá et je fais appel à ma fantaisie pour créer des interprétations qui font danser jusqu'à l'aube. La plupart des mots qu'on utilise dans la société, on les dit en patuá, par exemple : piti muchue (petit mouchoir), gro muchuela (grand mouchoir).

Les mambis (combattants cubains qui ont lutté dans le maquis contre les Espagnols) ont dansé et chanté dans la société La Caridad de Oriente. Les généraux Quintín Banderas, Guillermon Moncada, et Antonio Maceo étaient membres de cette société. Mon grand-père avait dix ans quand il a fait la connaissance de Maceo. Il me racontait qu'un jour Maceo est passé par Guantánamo avec sa troupe à cheval. Mon grand-père était en train de se baigner dans une rivière et il a eu peur quand il a vu tout ce monde-là. Alors, il a essayé de se cacher. L'explorateur de la troupe, qui l'avait aperçu, a dit à Maceo : Un enfant s'est caché là. Et Maceo lui a ordonné sur le champ : Attrape-le et mets le sur un cheval. C'est lui qui va nous couper l'herbe pour débayer le chemin.

À partir de ce moment-là, mon grand-père a intégré la troupe de Maceo et a participé à la guerre d'Indépendance, et cela à dix ans.

Cette société de tumba francesa a collaboré avec la guerre d'Indépendance et plus tard, elle a appuyé la lutte clandestine à Santiago. Après le

triomphe de la Révolution, nous avons été d'accord pour qu'on appelle cette tumba francesa Los Maceo-Banderas-Moncada, pour rendre hommage à ces membres notoires. Mais son véritable nom est La Caridad de Oriente car il évoque la Vierge de La Caridad del Cobre qui est notre patronne et tous les actes de charités que nous réalisons en faveur des autres.

Autrefois il y avait beaucoup de sociétés. De nos jours, il n'en reste que trois : Celle de Sagua de Tánamo, La Pompadour de Guantánamo et celle de Santiago de Cuba.

Les grands commerces français se trouvaient dans la rue El Gallo. Au Tivolí, il y avait un café-concert très renommé et dans ce même endroit il existait une société qui s'appelait aussi Tivolí. Les rues étaient animées par les verbenas (fêtes populaire nocturnes) et par les carnavales. Il était agréable de voir les jeunes amoureux se chercher en chantant et en dansant au rythme des tambours de la tumba. On répondait aux demandes avec des chants à double sens sous forme de controversia (chant populaire où interviennent généralement deux personnages qui se disputent en utilisant des mots à double sens). Il fallait faire très attention aux paroles pour comprendre ce qu'ils disaient. C'était très beau. Dans la société on faisait des choses pareilles, des choses habituelles chez des jeunes vifs et malicieux.

Je reconnais que j'étais fêtarde. Maintenant je ne peux plus danser. J'ai été amputée d'une jambe mais je peux toujours chanter et composer. Comme disent les Santiagueros, les Venet Danger ont maintenu et maintiennent vivant

l'esprit du tambour. C'est un peu notre raison d'être, on le porte dans le cœur. Parfois, on nous appelle la tumba Venet Danger et c'est une erreur, le nom de la société est La Caridad de Oriente et elle regroupe tous ceux qui veulent y adhérer. En ce moment la société compte 14 danseurs et 8 musiciens avec des noms de famille différents : Duvergel, Vicet, Duvalón, Campanioni, Gastón, Lafargue, Ivonet, Martin, d'autres qui ne sont pas français tels que Quiala, Martín, Soler, Slazar, Moncada et beaucoup d'autres dont je ne me souviens pas maintenant. Nous nous réunissons le 24 février, le 8 septembre, le 10 octobre et le 1^{er} janvier et tous les mardis et les jeudis pour les répétitions et pour analyser les affaires concernant la société.

Nous conservons le règlement des anciennes tumbas, notamment le nôtre. Par exemple, il était coutume de se réunir à l'occasion de la fête des saints patrons ou à d'autres dates importantes. L'esprit africain se perpétue, nos tambours ont plus de cent ans et ils sont sortis des mains africaines. Nous dansons toujours le masón avec ses figures, la tahona qui nous fait danser dans les rues surtout pendant le carnaval, le yubá ou frenté où le danseur principal répond avec énergie au son du premier, le tambour principal, pour faire valoir ses droits sur sa femme. Cette danse a beaucoup de rapports avec la rumba cubaine et cela se voit dans l'attaque du danseur. C'est la danse la plus africaine de la tumba francesa, la plus agressive, la plus rebelle, à la différence du masón qui est plutôt cadencé et chorégraphique. Il y avait une autre danse appelée gallo tapao

do y bailando con los tambores de la tumba, y se respondían las peticiones con cantos de doble sentido, en forma de controversia. Había que prestar mucha atención para uno darse cuenta de lo que se decían. Era muy bonito. También en la sociedad hacíamos cosas similares, eran cosas de jóvenes vivarachos, picantes.

Yo fui muy parrandera, lo reconozco, ahora ya no puedo bailar. Me falta una pierna, pero todavía puedo cantar y componer. Como dicen los santiagueros, los Venet Danger han conservado y conservan vivo el espíritu del tambor. Es parte de nuestra razón de ser, lo llevamos en el corazón. A veces erróneamente se nos llama la tumba Venet Danger, y no señor, es La Caridad de Oriente que agrupa a todo el que quiera. Ahora contamos con 14 bailadores y 8 músicos, con distintos apellidos: Duvergel, Vicet, Duvalón, Campanioni, Gastón, Lafargue, Ivonet, Martín, y otros no franceses como Quiala, Martín, Soler, Salazar,

Moncada, y muchos más que ahora no me vienen a la mente. Nos reunimos los 24 de Febrero, el 8 de Septiembre, el 10 de Octubre y el Primero de Enero, y cada martes y jueves para ensayar y analizar las cuestiones de la sociedad.

Conservamos los estatutos y patrones de las antiguas tumbas, principalmente la nuestra. Las tumbas se reunían para festejar sus santos patronos, fechas simbólicas. Mantenemos el espíritu africano, nuestros tambores ya tienen más de un siglo, fueron hechos por manos africanas. Seguimos bailando masón con sus cuadros; tahona para arrollar por las calles, sobre todo en los carnavales; el yubá o frenté, donde el bailarín principal responde con energía al toque del *premier*, o tambor principal, para discutir a su mujer, a su pareja. Este baile tiene mucho parecido con la rumba cubana por el ataque del bailarín y es, a su vez, el que más tiene de raíz africana entre todos los bailes de tumba francesa, el más agresivo,

rebelde; todo lo contrario del masón, que es suave y coreográfico. Había otro llamado gallo tapao, que se presentaba por algún bailarín imprevisto. Con la tahona es con lo que se arrolla. Cuando la conga sacó el cocoyé, tuvo que salir la tumba francesa con la tahona. Pililí hizo un enlace entre la conga y el masón, que se baila en cuadro, para arrollar como una típica comparsa.

Se le llama tahona porque en las haciendas cafetaleras se llamaba así al molino para despulpar y triturar el café. Un toque de baile de salón que sale a la calle, a diferencia del de la conga que es un típico ritmo callejero. La conga es un toque fuerte, el de la tumba no deja de ser un toque negro, africano, pero es menos fuerte. En la tumba francesa se mueve mucho la pelvis, pero no con gestos groseros. La mujer y el hombre se mueven con mucha facilidad, suave, parece que están dormidos, y no se levantan los pies del piso, el movimiento es muy discreto, elegante, como todo baile refinado. La manera que tenemos las mujeres de suspender los vuelos o *prents* de nuestras batas la heredamos de los señores franceses.

En la tumba hay tres grandes tambores, el principal es el *premier* o *mamier*, así también se le dice a su tocador, un tambor de sonido grave; el *bulá* o *arcend* es más pequeño y de sonido agudo, al tocador se le dice *bulayer*; y el *second*, que es el complementario de la orquesta, y a su músico se le llama *secondier*. Todos son de madera recia y piel de chivo curtida. El *catá* es de sonido penetrante, lo llaman instrumento xilofónico, es un tronco ahuecado en el centro, se toca con un par de palitos más o menos gruesos y a su tocador se le llama *catayer*. Para darle sonoridad a la música cantamos con el *chachá*, que es una maruga de lata terminada en forma de cono, en cuyos mangos colocamos cintas de colores; lo toca una mujer y va a secundar al coro.

Guardamos con mucho celo nuestros documentos históricos. Es un honor que el ilustre señor Emilio Bacardí aparezca como miembro honorífico de la sociedad. Me siento contenta de mis ochenta años, de que mi música y cantos sean reconocidos por las demás sociedades de tumba francesa; me siento orgullosa del legado que me dejó mi madre. Le doy gracias a la vida y a Fidel por permitirme vivir con decoro y como dice mi canto: *Mapuejele Fidel, Fidel mapuele*.

Soy cubana con sangre africana, hija del Caribe, y digo como mi madre que no quiero morir y pensar que no exista la tumba francesa, porque creo que muerta me dolería que ella tampoco exista. ■

que présentait un danseur imprévu. L'objectif de la tahona, comme nous l'avons expliqué tout à l'heure, est de faire danser les gens dans la rue. Quand la conga a lancé le cocoyé, la tumba française a été contrainte de créer la tahona. Pilili a mêlé la conga et le masón, qui comporte des figures, et on a pu danser dans la rue comme si c'était une comparsa (troupe de danse populaire qui représente un quartier ou une société et qui se produit dans la rue pendant le carnaval).

Le terme tahona vient du moulin qu'on utilisait dans les grandes propriétés de café pour enlever la peau des grains et les broyer. Il s'agit d'une danse qui quitte le salon pour descendre dans la rue et faire danser les gens, à la différence de la conga qui est un rythme typique de la rue. La conga a un rythme fort, alors que la tumba est un toque noir, africain, mais moins fort. Dans la tumba française, les danseurs doivent remuer beaucoup le bassin mais sans faire pour autant des gestes grossiers. La femme et l'homme se déplacent aisément, doucement, on dirait qu'ils dorment. Les danseurs ne soulèvent pas les pieds. Ce sont des mouvements discrets, élégants, c'est une danse très raffinée.

La manière dont les femmes relèvent les volants de leurs robes est une coutume qu'elles ont héritée des maîtres français.

Dans la tumba, il y a trois grands tambours : le principal est le premier ou mamier. L'exécutant de cet instrument est nommé aussi premier. C'est un tambour au son grave ; puis il y a le bulá ou arcend, qui est plus petit et émet un son plus aigu. Celui qui joue du bulá

est le bulayer. Le second est un tambour complémentaire dans l'orchestre, celui qui joue du second est un secondier. Tous ces tambours sont faits avec un bois solide et la peau tannée d'un bouc. Le catá émet un son pénétrant, on dirait un xylophone, c'est un tronc évidé au milieu. Le musicien, le catayer, emploie deux baguettes plus ou moins grosses pour jouer du catá. Pour donner plus de sonorité à la musique, on chante avec le chachá, sorte de maraca en fer blanc qui se termine en cône (maraca : instrument de percussion typique à Cuba fait avec un fruit appelé guïro qui est évidé et à l'intérieur duquel on met de petites pierres ou des plombs. La maraca est munie d'un manche, on attache des rubans de couleurs à ce manche. Ce sont des femmes qui jouent du chachá pour accompagner le chœur.

Nous conservons jalousement nos documents historiques. C'est un honneur pour nous que le prestigieux Monsieur Emilio Bacardí soit membre d'honneur de notre société. A quatre-vingts ans, je suis contente que ma musique et mes chants soient reconnus par les autres sociétés de tumba française. Je suis fière de tout ce que ma mère m'a légué. Je remercie la vie et Fidel de vivre dignement et j'exprime ma reconnaissance dans mon chant : Mapuejele Fidel, Fidel mapuele.

Je suis cubaine et il y a du sang africain dans mes veines. Je suis fille des Caraïbes et je dis comme ma mère que je ne veux pas mourir en pensant que la tumba française n'existera plus. Je crois que, même après ma mort, ça me ferait de la peine qu'elle n'existe pas. » ■

Testimonio de Trinidad Lamothe Robles

Cantora y bailadora de la tumba francesa Bejuco

«El que no ama su cultura, no se ama a si mismo».

Laura Cruz Ríos

Yo soy Trinidad Lamothe Robles o Roblet, como algunos me dicen que se escribe mi segundo apellido, también francés. Soy una de las cantoras y bailadoras principales de la Tumba Francesa de Bejuco, en Sagua de Tánamo, hoy provincia Holguín.

Esta tumba francesa está compuesta en el presente por 30 miembros, pero su tronco familiar lo constituyen las familias Nobles –Robles– Lamothe y Revé. En el presente, quedamos siete hermanos bisnietos de Candelaria Nobles o Noblet, la esclava reina que dio origen a esta tumba en la finca de café La Dolorita –propiedad del francés Eugenio Revé–, en el antiguo partido Catalina o barrio de igual nombre, como lo llamamos hoy, muy cercano a lo que se conoció como cuartón de Bejuco, después de El Progreso, si se llega desde Sagua de Tánamo.

La fecha del surgimiento de esta tumba francesa nadie la precisa, pero de lo que sí estamos seguros, es de que fue antes del año de 1868. Y como testigos de ello están, entre nosotros, los muros de piedras del antiguo cafetal La Dolorita, una ruina francesa que da fe del tiempo y de nuestros ancestros esclavos.

Mis hermanos vivos, son: Josefa, que es la actual presidenta de la sociedad; Crecencia, con ochenta y tres años, es la mayor de las mujeres; Lidia, Emelina, Amada Julia y Dionisio Alberto –Nito, como le llamamos cariñosamente–, con ochenta y cuatro años, hoy muy enfermo y habitante de San Lucas, otro lugar de las antiguas haciendas francesas de esta zona. Para nosotros, él representa un importante tumbero, hace más de cuarenta años que es nuestro mejor *composé*.

Todos somos bisnietos de la esclava Candelaria Nobles,¹ madre del tan renombrado cimarrón de estas tierras, Francisco Robles Nobles, el que junto a Julia Grandales, otra esclava propiedad de *monsieur* Eugenio Revé, tuvo a nuestra madre Romuarda Robles Revé.

Mamá nace libre, y fue inscrita con el apellido Revé porque abuela Julia estuvo obligada a tomar ese apellido por su dueño. Para nosotros cualquiera de los apellidos con que la reconocieran nos da

igual porque siempre la llamamos y llamaremos por su nombre de hija esclava Ma' Julí, como ella deseó y mamá nos enseñó, al igual que a abuela Candelaria, nuestra Ma' Piyá. Nosotros somos hijos también, de uno de los miembros de la familia de los Lamothe en esta zona.

Del mismo modo, debo aclarar que este señor francés (Eugenio Revé), es la misma raíz que dio origen a la familia de nuestro gran músico Elio Revé –ya fallecido– y sus descendientes.

Mamá y abuelo Francisco nos contaban que Ma' Piyá fue una negra africana muy hermosa, de cabellos largos, una mujer elegante, bullanguera y bien delgada; secuestrada y embarcada a Cuba desde Guinea. Su padre fue rey de tribu dahomeyana y, según cuenta la leyenda, en venganza, le fue robada su hija más bella y preciada.

Cuando abuela Candelaria llegó a Cuba fue vendida como esclava al francés *monsieur* Robles, dueño de las tierras del Guayabal de Yateras, quien no pudo resistirse a los encantos y gracia de Ma' Piyá e hizo que, además, le trajera al mundo seis hijos.

Abuelo Francisco decía que por los hechizos y la maldición africana que tenía su abuelo rey, Ma' Piyá vivió siempre intentado huir de los secuestros de que era víctima y cuando en Cuba quiso escapar con sus hijos de la hacienda del francés Robles, fue encerrada nuevamente y vendida al francés Eugenio Revé, para trabajar en la hacienda La Dolorita, donde se inició como tumbera.

Nuestra memoria guarda muchas anécdotas referidas por los más viejos de esta tumba, en especial por tío Cristóbal, a quien yo tuve el honor de conocer y lo consideré siempre, por su sabiduría innata, como el historiador de esta tumba.

Así, por ejemplo, desde que tenemos uso de razón, sabemos de los toques de tumba francesa a que abuela Candelaria asistía con la licencia del amo, incluso, en otras haciendas de café cercanas y hasta de aquel baile al que ella fue con otros negros, sin permiso de Eugenio Revé. En aquella oportunidad, ese encuentro estuvo relacionado con los tumberos de las tierras de la comunidad

Témoignage de Trinidad Lamothe Robles Chanteuse et danseuse de la Tumba Française Bejuco

«Celui qui n'aime pas sa culture n'est pas capable d'apprécier ses propres valeurs»

Moi, je suis Trinidad Lamothe Robles. Certains disent que mon deuxième nom de famille, qui est aussi d'origine française, s'écrit "Roblet". Je suis l'une des chanteuses et des danseuses principales de la Tumba française de Bejuco, à Sagua de Tánamo, dans la province d'Holguín.

Aujourd'hui, cette tumba française est composée de 30 membres, mais les familles Nobles- Robles- Lamothe et Revé constituent le tronc de la société.

Actuellement il reste sept frères, arrière-petits-fils de Candelaria Nobles ou Noblet, l'esclave reine qui a créé cette tumba dans les plantations de café La Dolorita : Cette ferme appartenait à un Français, Eugenio Revé, et se trouve dans l'ancien quartier Catalina, tout près de ce qu'on connaît comme le cuartón Bejuco (cuartón : bout de terrain où on fait paître les animaux et qui a une forme carrée), après El Progreso, en venant de Sagua de Tánamo.

Personne ne connaît la date exacte de la naissance de cette tumba mais nous sommes sûrs que cela remonte à une époque précédant l'année 1868. Les murs de pierre de l'ancienne plantation de café La Dolorita en sont les meilleurs témoins.

Ces ruines françaises représentent une époque et sont la mémoire vivante de nos ancêtres esclaves.

J'ai des frères et des sœurs qui sont toujours vivants : Josefa, actuelle présidente de la société, Crecencia, 83 ans, est l'aînée parmi les femmes. Il y a aussi Lidia, Emelina, Amada Julia et Dionisio Alberto, notre Nito, qui a 84 ans et est très malade. Il habite à San Lucas, une autre ancienne propriété française dans la zone. C'est un excellent tumbero (celui qui joue du tambour) depuis plus de 40 ans. Il est notre meilleur composé.

¹ En adelante se nombrará abuela Candelaria, abuela Ma' Piyá o simplemente Ma' Piyá, su nominativo esclavo. En el testimonio aparecerán otros apelativos esclavos dados a los ancestros de esta tumba francesa.

¹ A partir de maintenant, elle sera nommée grand-mère Candelaria, grand-mère Ma' Piyá ou simplement Ma' Piyá, son nom d'esclave. Dans le témoignage on trouvera d'autres noms d'esclave donnés à nos ancêtres de cette tumba française.

de Andrés, del amo Pedro Viens, otro francés, donde les cogió el día bailando y cantando tumba francesa, y fueron sorprendidos por Eugenio Revé.

Cuentan que sólo el esclavo tumbero Felipe Revé pudo escapar y coger el monte, encontrándose unos años más tarde con Ma' Piyá, y que tía Carmen, una de las hermanas de abuelo Francisco, recibió como castigo cincuenta azotes, el doble de la cantidad habitual para las mujeres desobedientes, y que como exclamó que si la tierra fuera dinero ella compraría su cabeza, pues se los triplicaron.

Me imagino lo difícil del castigo con el cepo o la parrilla y luego la cárcel. ¡Pobre de nuestros antepasados esclavos!, y eso que para ellos, los amos franceses eran más condescendientes con los negros.

Sabemos que estos amos dejaban festejar regularmente cuatro veces al año a los tumberos esclavos, en especial los Sábados de Gloria, el Día de San Juan, Año Nuevo y hasta los 24 de Febrero, permitían los toques de tumba. Los fines de año le entregaban a cada esclavo un aguinaldo, que consistía –según la tradición– en dos mudas de ropa y un par de alpargatas, dicen que eran privilegios para los esclavos de amos franceses.

Desde los tiempos de nuestros orígenes, el vestuario de los tumberos para los bailes ha sido muy distinguido, porque como se conoce los amos franceses acostumbraban regalarle a nuestros ancestros vestidos y trajes elegantes, que me imagino que ya tendrían en desuso. Se dice que tenían preferencia con los esclavos domésticos para tocar, bailar y cantar las tumbas francesas.

Batas largas y amplias de encajes, con muchas alforzas, abundante tela linda y de colores claros. Hoy nosotros sentimos preferencia por el color blanco, por eso así nos vestimos. También el uso de sayuelas anchas para las mujeres, chales, collares y argollas finas, es lo que nos distingue desde entonces. Nuestros hombres con trajes de corte francés, frac, chalecos, camisas de cuello y mangas largas, o guayaberas como en el presente. Pantalones de salón o de montar, de este último tipo, como los que usaba Antonio Maceo. Los pañuelos de vivos colores para cubrir los hombros y, por supuesto, pueden llevar sombreros de pana o yarey los que gustan. Del calzado se cuenta que se utilizó para el baile desde las alpargatas hasta zapatos cerrados de piel y tacón para las mujeres, y botines o mocasines para los hombres. Nos imaginamos que los tumberos pudieron vestirse para sus fiestas, desde los tiempos remotos, como cualquiera de sus amos.

Nosotras, las mujeres, heredamos portar el abanico y los pañuelos en la cabeza para el baile. Con ellos podemos coquetear con nuestros galanes y guardamos secretos en los amarres de los pañuelos de cabeza. Al bailar, cada movimiento, canto y toque dicen algo, ellos son expresión de nuestros sentimientos de amor, de rebeldía, tristeza y alegría.

Los ritmos principales que nos caracterizan, como a los otros tumberos de tumba francesa son: el masón, el más afrancesado, y el yubá, más cercano a la madre África. Existen otros ritmos que aún nosotros ejecutamos, por ejemplo, el *catá* que se desprende del yubá, lo llamamos así igual que al instrumento que tenemos; otro ritmo conocido es el *cicá*, cuyo baile lleva muchas combinaciones de movimientos entre las parejas, y el *grallé* que es un masón más a la forma africana y lo llamamos igual que al baile del guanajo rayao. Nosotros conocemos que existe otro ritmo que llaman *tajona*, pero no lo tocamos, ése es propio de la tumba de Santiago de Cuba.

Los instrumentos que tenemos, son: dos grandes tambores africanos que tienen sus orígenes cuando Ma' Piyá se inició como tumbera, a uno lo llamamos *premier* y al otro *second* o *bulayer*, además del *catá* –como otro instrumento de percusión–, que es un tronco ahuecado que se toca de forma horizontal con dos bolillos. Todos son de madera dura, muy recia y resistente. Hoy estos instrumentos están aquí en Bejuco, porque abuela Candelaria los trajo cuando vino de La Dolorita; tienen ya dos siglos y algo más. En el presente tenemos como nuestros principales músicos a Emeterio Robles Padilla, como *premier*; a Georgelis Robles Rodríguez, como *second*, y en el *catá* de *catayer* a Yorbelis Robles Revé. Todos parientes.

También, para hacer música, tocamos los cha-chá o marugas, que son una especie de maracas, que llevan cintas de colores y son para acompañar el coro. Estas que hoy nos acompañan han sido elaboradas por nosotros mismos, guardando la tradición, pues las anteriores no pudieron resistir al paso del tiempo.

Para los tambores preparamos el cuero como lo hacían los tumberos del pasado. Luego de una de nuestras fiestas, casi siempre con la matanza de algún animal, en especial de chivos, nos queda el cuero. Los músicos lo toman, lo salan para conservarlo, lo lavan y secan para afeitarlo con lo que aparezca: cuchillos, vidrios o cualquier otra cosa que se le pueda dar filo. Entonces se vuelve a mojar para volverlo a lavar bien con sal, se enjuaga y, por último, se pone al sol para secarse y templarse. Logrado esto, ya listo el cuero, ellos mismos lo colocan al tambor, cuidando que que-

Nous sommes tous des arrière-petits-enfants de l'esclave Candelaria Nobles'. C'était la mère d'un esclave marron très connu dans la zone : Francisco Robles Nobles. Lui et Julia Grandales, une autre esclave de Monsieur Eugenio Revé, étaient les parents de notre mère Romualda Robles Revé.

Maman est née libre et elle a été inscrite avec le nom de la famille Revé. Le maître de ma grand mère l'a obligée à prendre son nom de famille (Revé). Pour nous, ce n'est pas important car nous l'avons toujours appelée Ma'Julí, son nom d'esclave, et nous continuerons à le faire. C'était la volonté de Ma'Julí et ma mère nous a appris à l'appeler de cette manière. C'est pareil avec la grand-mère Candelaria, notre Ma'Piyá. Notre père était l'un des membres de la famille Lamothe dans cette région.

Nous voudrions signaler que notre grand musicien Elio Revé, qui est décédé, et ses descendants proviennent de cette famille fondée par ce monsieur français nommé Eugenio Revé.

Maman et le grand-père Francisco nous racontaient que Ma'Piyá était une noire africaine, très belle, aux cheveux longs, élégante, tapageuse et très mince. Elle a été enlevée en Guinée et envoyée sur un bateau à Cuba. Son père était le roi d'une tribu Dahoméenne et, selon la légende, on lui a volé par vengeance la plus belle et la plus aimée de ses filles.

Quand la grand-mère Candelaria est arrivée à Cuba, elle a été vendue à un Français, Monsieur Robles, qui était le propriétaire de la ferme Guayabal de Yateras. Il n'a pas pu évidemment résister aux charmes de Ma'Piyá qui lui a donné six enfants.

Le grand-père Francisco affirmait que Ma'Piyá avait été touchée par la malédiction de son grand-père, le roi, et que c'était pour cela qu'elle avait passé sa vie à fuir les enlèvements. Déjà à Cuba lorsqu'elle a voulu s'échapper avec ses enfants de la ferme du Français Robles, elle a été à nouveau enfermée et vendue au Français Eugenio Revé pour qui elle a commencé à travailler dans la ferme La Dolorita. C'est là qu'elle s'est initiée à la tumba.

Les membres les plus âgés de la tumba et en particulier l'oncle Cristobal, que j'ai eu l'honneur de connaître et que j'ai toujours considéré comme l'historien de cette tumba pour sa sagesse innée, nous ont raconté des anecdotes qui sont restées dans notre mémoire.

Par exemple, nous avons toujours entendu parler des toques auxquels assistait la grand-mère Candelaria avec l'autorisation de son maître. Elle se rendait même dans les plantations de café voisines. Il y a aussi l'anecdote du bal auquel elle a participé avec d'autres noirs sans la permission de Eugenio Revé. Il s'agissait d'une rencontre avec les tumberos des terres appartenant à la communauté de San Andrés et dont le propriétaire était Pedro Viens, un autre Français. Les tumberos ont passé toute la nuit à danser et à chanter la tumba. Ils ont été surpris par Eugenio Revé et seul l'esclave Felipe Revé a réussi à s'échapper et à se réfugier dans la brousse. Quelques années plus tard, il a rencontré Ma'Piyá.

Il y a aussi l'histoire de la tante Carmen, l'une des sœurs de l'oncle Francisco, qui a reçu cinquante coups de fouet, le double de la punition qu'on infligeait aux femmes désobéissantes,

de bien tenso, con sus habilidades, y entonces ajustan el tambor por sus cuerdas hasta lograr el sonido deseado.

Nuestros cantos son mayormente en creol o patois, como también decimos. No es común entre los tumberos más jóvenes conversar en creol, sin embargo nosotros, los viejos, podemos hoy, además de cantar, conversar en creol como nos enseñaron nuestros abuelos y esto nos hace sentirnos más cercanos a ellos. Dicen que este creol se parece al francés, pero es un francés para negros del Caribe y aunque también cantamos en español, nuestras inspiraciones vienen más por los cantos y la lengua de Ma' Piyá, Ma' Julí, Pa' Tok y los otros. Así, por ejemplo, este estribillo que lo usamos para invocar o despedir a los seres queridos y nos permite hacer muchas improvisaciones:

| | |
|--|---|
| <i>Mamá ju moe mori ou pa bisuen crié pa moe tu bien coné si bon die pa tou je moín cretiën je va jeme me mamá p' ajeo ma tou je moín.²</i> | Mamá si tú sabes que si Dios no me mata, el cristiano me va a matar mamá tú no llores por mí tú sabes que si Dios no mata el cristiano me va a matar. |
|--|---|

Pa' Tok –tío Cristóbal– contaba que con la Guerra de 1868, abuela Ma' Piyá pasó a ser cimarrona junto a otros esclavos de la zona, apalencándose aquí en Bejuco y reencontrándose con el cimarrón Felipe Revé. Es entonces, cuando en este pedazo de tierra, se inició la tradición de tocar tumba francesa, con lo cual Ma' Piyá se convertiría en la reina de esta tumba – la Tumba Francesa de Bejuco–, continuadora de la tradición de lo que surgió en las tierras del francés Eugenio Revé.

Antes de morir, Ma' Piyá pidió a sus hijos Cristóbal y Francisco que la enterrasen aquí. Al morir contaba con noventa y cuatro años de edad. Y mi abuelo, junto su hermano Pa' Tok, compraron a la mitad, con mucho sacrificio y luego del fin de la esclavitud en Cuba, un total de veinte caballerías a 10 pesos cada una, pertenecientes al antiguo hacendado José Oñate, condueño de lo que se conoció como la hacienda Castro, donde hoy nos encontramos aquí, en Bejuco.

Con esta acción, mis antepasados dieron cumplimiento a la voluntad de su madre esclava. Y como es la vida de sabia, y la historia que no se equivoca aunque la cuenten los hombres, a los dos años de enterrada nuestra bisabuela africana, nació en ese lugar un árbol llamado yana,³ de África, que ha sabido proteger y representar el sitio, como para que nunca nos equivocáramos en el lugar donde está

exactamente el enterramiento, ubicado en el justo medio de lo que hoy se conoce como Bejuco.

Muchas veces se nos ha preguntado cuál es la razón de seguir hoy en estas tierras, a pesar de los 27 pasos de ríos para llegar hasta aquí, y de que muchos de los descendientes de los primeros tumberos de Bejuco, hoy vivimos bastante distantes de este lugar. Eso es tan cierto como el compromiso de cumplir con los deseos de Ma' Piyá, de hacer que esta tumba francesa continúe perteneciendo a la tierra donde ella murió y vivió como cimarrona de la esclavitud en Cuba.

Ciertamente, algunos de nosotros nos encontramos hoy viviendo distante de este lugar. Por ejemplo, yo, en Nuevitas, en la calle Vicente Rodríguez número 51, pero con mis setenta y nueve años, añoro este lugar donde me crié y crecí, por eso, cuando tenemos que reunirnos, no vacilo en venir hasta acá. Y mi hermana Josefa, que es la presidenta y vive en Majayara, un poco más cerca de este lugar, en la finca de abuelo Francisco Robles, tampoco se detiene al venir y tiene la obligación de citarnos a pie o a caballo, por correo o por la planta de El Progreso, a través de la Casa de la Cultura de Sagua de Tánamo o de la forma que se haga necesaria.

De mis hermanos, otros ya están en Sagua de Tánamo, como Creccencia y su hija Leonor Rodríguez Lamothe, que también es tumbera de medio tiempo; mi hermano Nito, como ya dije, que está en San Lucas con su familia y son tumberos. Aquí nos queda la prima Victoria, que su casa es de todos nosotros y de quien venga a vernos, y otros nuevos en el caserío de Bejuco como el Indio, su esposa Odalis y suegros –descendientes de los Revé–. Para estos tiempos nos acompañan también el albergue cafetalero y sus movilizadores, con lo cual se anima mucho la zona, con la cosecha del café.

En este hermoso pedazo de Cuba – Bejuco–, tierra de cimarrones, mambises y del Segundo Frente Oriental Frank País, descansan en paz los restos de nuestra Candelaria, de nuestra Ma' Piyá, y es precisamente aquí donde la veneramos y rendimos homenaje como fiel símbolo de lo que hoy somos –tumberos cubanos de tumba francesa–, como una parte más de la cultura popular tradicional cubana.

Ya ven cuál es la magia de este lugar, muy lejos, verdad, pero lleno de encantos, con esos 27 pasos de ríos y esos caminos aún atascados que a veces no nos dejan pasar; pero que nosotros sabemos vencer. Esas y muchas otras cosas son nuestra verdad, por eso adoramos este lugar como nos enseñaron los más viejos. Y

comme elle s'est écriée que si la terre était de l'argent, elle achèterait sa tête, on a triplé les coups de fouet.

J' imagine combien il était difficile de supporter le cep, le gril ou la prison. Nos pauvres ancêtres esclaves ! Et dire que selon eux, les maîtres français étaient bienveillants avec les nègres.

Nous savons que ces maîtres autorisaient généralement les tumberos esclaves à célébrer leurs toques de tumba quatre fois par an : le samedi de Gloire, à la Saint Jean, le Jour de l'An et même le 24 février. A la fin de l'année, chaque esclave bénéficiait d'une gratification qui consistait, selon la tradition, en une paire de pantalons et une paire de chemises pour les hommes, une paire de tuniques pour les femmes et une paire d'espadrilles. Il paraît que c'était un privilège accordé exclusivement aux esclaves des maîtres français.

Depuis l'apparition de la tumba, les tumberos ont porté une tenue distinguée dans les bals. Les maîtres français avaient l'habitude d'offrir à nos ancêtres des vêtements élégants dont ils ne voulaient plus, notamment aux esclaves domestiques qui jouaient d'un instrument, dansaient et chantaient dans les tumbas.

Les femmes mettaient des robes larges et longues en dentelle, avec beaucoup de plis, faites dans de très beaux tissus aux couleurs claires. De nos jours, nous préférons le blanc. C'est pourquoi nous nous habillons en blanc. Les femmes portaient aussi des jupons larges, des châles, des colliers, des boucles d'oreille fines. C'est cette tenue qui nous caractérise. Nos hommes portent des costumes à la coupe française, un frac, des gilets, des chemises à col à manches longues ou des guayaberas (chemise large avec des poches très utilisée à Cuba), des pantalons de salon ou des pantalons pour monter à cheval comme ceux que portait Antonio Maceo, des fichus aux couleurs vives qui couvrent les épaules, et, bien sûr, les chapeaux en velours ou en yarey (feuille du palmier qu'on tresse pour faire des chapeaux, des paniers, etc.) Quant aux chaussures, les femmes portaient aussi bien des espadrilles que des chaussures fermées en cuir à talon et les hommes, des bottines ou des mocassins. Nous nous doutons que, depuis des temps immémoriaux, les tumberos s'habillaient pour les fêtes comme leurs maîtres.

Nous, les femmes, nous avons hérité de la coutume de danser avec un éventail et un mouchoir sur la tête. On s'en servait pour flirter avec nos partenaires et garder des secrets dans les nœuds du mouchoir. Quand nous dansons, chaque mouvement, chaque chant, chaque son du tambour exprime quelque chose : l'amour, la révolte, la tristesse, la joie.

Les rythmes essentiels qui caractérisent les tumberos de tumba francesa sont : le masón, le plus français, et le yubá, le plus africain. Il existe d'autres rythmes que nous n'exécutons pas, par exemple le catá qui vient du yubá. Nous appelons catá aussi l'instrument de musique. Il y a un autre rythme connu, le cica, qui exige des couples une grande combinaison de mouvements, et le grillé, sorte de masón plus à l'africaine qu'on appelle également la danse du guanajo rayao (A Cuba on appelle le dindon, guanajo. Dans ce cas-ci, il s'agirait donc d'un dindon dont le plumage présente des rayures). Nous savons qu'il existe

² Esta escritura corresponde a la testimonianta según su limitada capacidad activa y pasiva del creol.

³ *Conocarpus erecta*, Lin. Árbol común de la familia *Crombretáceas*. Ver Juan Tomás Roig y Mesa: *Diccionario Botánico de nombre vulgares cubanos*, Colección Diccionario, Editorial Científico-Técnico, La Habana, 1988, t. 2, p. 946.

hoy les decimos a Fidel y a Raúl, gracias por la sala de video que nos construyeron, por la planta eléctrica que hoy tenemos, gracias por la escuela que nos entregaron para los niños y muchas gracias por el médico que nos visita.

Por lo que con orgullo, sin falta al llamado, todos acudimos a la cita. Tiene que ser que estemos enfermos, como ahora nuestro hermano Nito. Por eso nosotros tenemos la obligación de ir hasta él, allá a San Lucas, para tocarle y cantarle, para aliviarle un poco, él se embulla y asimismo canta. *Composé* como ése, creo, que para Bejuco no existirá otro.

Con nuestros encuentros y sin perder la herencia,⁴ acostumbramos a preparar comidas tradicionales: sopones o ajiacos, congrí, viandas hervidas, matamos un animal, —el que aparezca de nuestras crianzas o se compre—, se brindan bebidas del vino que nosotros mismos hacemos, compramos aguardiente, hacemos jugos de frutas para los niños, dulces caseros. Cada cual aporta lo que puede, y entonces, a bailar, cantar y tocar dos o tres días para sentirnos bien, porque esto va en la sangre, y a pesar de las dificultades que tenemos, ¡se hace!, por muchas razones, porque ante tantos obstáculos, sí se puede. Hay otras razones más profundas y fuertes que se dicen en una sola palabra: cultura, nuestra cultura, la cultura de estas lomas. Y te digo que el que no ama su cultura, no se ama a sí mismo, y en eso todos estamos de acuerdo. Como le decimos a Fidel: la cultura también es trinchera.

Aprovecho esta entrevista para aclarar varias cosas sobre nosotros. En primer lugar, nuestra fecha de origen, como ya comenté, es anterior a 1868. Todos los fundadores de esta tumba fueron esclavos cimarrones, mucho de los cuales se unieron a las tropas mambisas y, como tales, son veteranos por la independencia de Cuba contra el colonialismo español. Entre ellos hoy puedo citar a: Vicente, Coito, Santo Robles, Santana, Cristóbal, Francisco y otros que ahora no me vienen a la mente, pero sí recuerdo que el 18 de mayo de 1895 formaron parte de las tropas de Antonio Maceo en La Catalina. De Antonio Maceo conozco su condición de tumbero junto a su hermano José en la sociedad La Caridad de Oriente.

A Pa' Tok (Cristóbal Robles) se le recuerda también como correo mambí de Sagua. Le decían el correo del siguario al paso de caña. Era muy veloz en sus acciones y bravo como su mamá Candelaria. Yo tenía once años cuando él murió. Me parece estarlo viendo ahora, y segura estoy de que con gusto él hubiera ofrecido esta entrevista como tantas veces me repitió los deseos de Ma' Piyá cuando expresaba: «Todos mis hijos van conmigo

al ejército mambí para liberarnos todos los negros de los amos blancos y si ese día llega, los llevaré a África para que la conozcan».

Deseo aclarar, además, que nosotros no somos haitianos como nos llaman los que no saben de esto, es decir, de la tumba, porque de Haití no vinieron nuestros antepasados. Nosotros somos, por encima de todas las cosas, cubanos con orígenes en África y con influencia de los amos franceses, incluso como hijos algunos de franceses. Digo esto como parte de nuestra realidad, porque siempre se nos dice negros haitianos, y no es así, porque sí lo fuéramos no lo negáramos, y orgullosos también nos sentiríamos de ello, pero no es la verdad: nosotros somos cubanos de raíces africanas y francesas.

Explico que esta tumba francesa penosamente estuvo a punto de desaparecer, porque sus tambores permanecieron en silencio varios años; entre otras cosas, por la muerte de nuestro presidente Francisco Santana, y porque además, después de 1959, nos dispersamos mucho y realmente se nos ignoró. Pero como ya he dicho las raíces culturales son capaces de superponerse a todo. Para los años 70, sin proponérselo, volvimos a bailar, a cantar y a tocar tumba, y agradecemos mucho al compañero Armando Hart, ministro de Cultura para 1980, quien fue el que orientó la necesidad de reorganizar y apoyar esta tumba, de ahí que nos visitaran los compañeros Catalán y Haydée Pino de La Habana, y le entregaran a mi hermana Josefa los consejos del Ministro. Entonces, todos decidimos que fuera ella nuestra presidenta con la voluntad de reorganizarnos. Como ella dice «le soltamos la papa caliente», porque no es fácil caminar estas lomas, pero si nuestros antepasados pudieron por qué nosotros no vamos a poder, ¿verdad?

Realmente, sentimos nostalgia por el tiempo perdido con nuestro silencio, pero como esto va en la sangre, nosotros tenemos la necesidad de que esta tumba exista y de formar su relevo, aunque eso se va dando solo. Nos preocupa que hoy no tengamos muchos hombres tumberos, pero sé que eso se recuperará, claro que sí, y como dice el dicho: «la dicha siempre que llegue es buena» y aún respiramos sus continuadores.

Respecto a nuestras creencias, otra cosa que deseo explicar es que nosotros, como religión, lo que practicamos es lo espiritual, sí, porque por ahí se nos dice que si hacemos magia negra, si tenemos poder de adivinación, hechizo, fuerza sobrenatural, gracia, encanto, si ponemos *nganga* en nuestras casas, si somos brujos..., en fin, todas esas cosas, y lo único que yo respondo siempre es que lo que sí tenemos es mucha gracia y encanto por nuestros cantos, bailes y toques.

un autre rythme, la tajona. C'est un rythme plutôt de la tumba de Santiago de Cuba et nous ne l'interprétons pas.

Nous avons deux grands tambours africains de l'époque où Ma' Piyá a commencé à faire ses premiers pas en tant que tumbera : le premier et le second ou bulayer. Il y a aussi le catá, un autre instrument de percussion, qui consiste en un tronc évidé. Pour jouer du catá, il faut utiliser des baguettes et mettre le tambour en position horizontale. Tous ces instruments sont faits avec un bois très dur, rustique et résistant. Tous ces tambours sont âgés de plus de deux siècles et se trouvent maintenant ici, à Bejuco. C'est la grand-mère Candelaria qui les a rapportés de la Dolorita. A l'heure actuelle, nos musiciens principaux sont : Emeterio Robles Padilla, au premier, Georgelis Robles Rodríguez, au second, et au catá de catayer, Yorbelis Robles Revé : Ils sont tous membres de la même famille.

Pour faire de la musique, nous avons aussi les chá-chá et les marugas. Ces instruments ressemblent aux maracas. Ils sont ornés de rubans de couleurs et ils accompagnent le chœur. Les premiers chá-chá n'ont pas pu résister au passage du temps. Alors de nos jours, nous les fabriquons nous-mêmes tout en respectant la tradition.

Nous préparons le cuir pour les tambours comme les premiers tumberos. A la fin d'une fête, il nous reste la peau d'un animal, généralement, un bouc. Les musiciens prennent cette peau et la soumettent à un processus de salaison pour la conserver. Ensuite, on la lave, on la fait sécher et on la rase avec n'importe quoi : un couteau, un morceau de verre. Puis, on met à nouveau la peau dans de l'eau, on la lave avec du sel, on la rince et finalement on l'expose au soleil pour qu'elle sèche et devienne plus souple. Une fois ce processus terminé, le cuir est prêt. Les musiciens se chargent eux-mêmes de le placer sur le tambour. Ils s'assurent que le cuir est bien tendu et ils accordent le tambour en se servant des cordes.

Nous chantons et parlons presque toujours en créole ou en patois. Quant aux tumberos les plus jeunes, ils s'en servent rarement. Cependant, nous les vieux, nous pouvons chanter et parler en créole. C'est nos grands-parents qui nous ont appris cette langue et quand nous la parlons, nous avons l'impression qu'ils sont là, près de nous. On dit que le créole ressemble au français mais c'est plutôt le français des Noirs des Caraïbes.

Même si nous chantons en espagnol, c'est dans les chants et dans la langue de Ma' Piyá, de Ma' Julí, de Pa' Tok et bien d'autres que nous trouvons une véritable source d'inspiration. Par exemple, nous faisons beaucoup d'improvisations avec le refrain que nous utilisons pour invoquer ou prendre congé de nos êtres chéris :

| | |
|--|---|
| <i>Mamá ju moe mort ou pa bisuen crié pa moe tu bien coné si bon die pat ou je moín moi cretien je va jeme</i> | <i>Maman, tu sais bien que si Dieu ne me tue pas c'est un chrétien qui le fera Maman, ne pleure pas pour moi Tu sais bien que si Dieu ne me</i> |
|--|---|

² D'après l'anthropologue et linguiste, professeur André Marcel D'Ans, la transcription correcte de cette strophe en créole serait : Maman, jou mohin mourí / Ou pas bisoin crié pou moín / Tu bien connen / Si Bon Dié pa touyé mohin / Crétien yo va remen ? / Maman ???? touyé moín

Y fíjense bien, nosotros tan solo hacemos nuestras misas espirituales, de caridad, como nos lo legaron nuestros ancestros. También curamos enfermos con hierbas del monte, invocamos a nuestros muertos cada vez que se necesite, y es por eso que cuando vamos a tocar o a salir de Bejuco, todos juntos nos presentamos a la tumba de Ma' Piyá y frente al árbol yana, la llamamos cantándole y pidiéndole el permiso para que se escuchen nuestros tambores. Asimismo, como otra tradición, la tumba de abuela cada día tiene flores silvestres frescas.

Del mismo modo que despojamos, hacemos cosas finas, ponemos flores y agua clara, heredamos la tradición de que cada 7 de diciembre damos una misa en honor al general Antonio Maceo y, como lo hacían nuestros antecesores, ese día se iza la bandera cubana y llamamos a su espíritu redentor con nuestros toques y cantos, como tumbero también que fue.

Ahora bien, ¿qué tipo de religión es la nuestra? Pues a mi modo de ver, muy cubana, de estos campos, con un fuerte arraigo en la creencia de nuestros antepasados africanos y en la imploración que les hacemos de caridad.

A mí me dicen la cantadora y la bailadora, además de la historiadora viva, relevo del veterano tío Coito—como lo llamamos—, a quien le agradezco gran parte de mi crianza y todo el caudal de conocimientos e información que hoy tengo de esta tumba y de la historia de estas tierras, y lo hago con mucho orgullo, como él lo hizo desandando estas lomas para contar nuestra verdad.

Me enorgullece, además, la oportunidad de ser fundadora del Ejército Rebelde, haberme desempeñado en la dirección regional de la FMC en Nuevitas, militar en el PCC y de ayudar a organizar los CDR.

No somos una sociedad de tumba francesa inscrita en los registros oficiales de las sociedades de Recreo, Socorro y Ayuda Mutua, asentadas en el país antes de 1959, como lo hicieron La Caridad de Oriente de Santiago de Cuba y la Santa Catalina de Ricci o Pompadour, de Guantánamo, y tal vez sea esa nuestra única diferencia respecto a ellas.

Y por ser descendientes de los tumberos cimarrones de Bejuco, hoy lo más importante es mantener vivo nuestro legado histórico-cultural en este mismo lugar. Y es, precisamente, por lo que aún, al bailar, nuestras túnicas se mojan con el rocío de la hierba, a nuestros toques y cantos les siguen los cantos de los pájaros de estos montes y el sonido de las aguas del río, y muchas veces sólo la luna nos acompaña cuando sale y se esconde.

Cantando, bailando y tocando, con mucho orgullo sentimos eso, que somos muy cubanos. ■

Pa Tok—l'oncle Christophe—racontait que pendant la Guerre de 1868, la grand-mère Ma'Piyá s'est enfuie avec d'autres esclaves de la zone. C'est à dire qu'elle est devenue esclave marronne. Elle s'est réfugiée à Bejuco, et là elle a rencontré un autre esclave marron, Felipe Revé. C'est à ce moment là que la tradition de la tumba française apparaît dans ce coin. Ma'Piyá s'est transformée en reine de cette tumba. La tumba française de Bejuco est porteuse d'une tradition qui est née dans les terres du Français Eugenio Revé.

Avant de mourir, Ma'Piyá a demandé à ses fils Cristobal et Francisco de l'enterrer ici. Elle est morte à quatre-vingt-quatorze ans. L'esclavage aboli à Cuba, mon grand-père et son frère Pa Tok ont acheté à deux, en faisant de grands efforts, vingt caballerías de terre à raison de 10 pesos la caballería (mesure agraire à Cuba qui équivaut à 134 202 mètres carrés).

Cette terre appartenait à un ancien propriétaire, José Oñate, l'un des patrons de la ferme Castro. C'est précisément l'endroit où nous nous trouvons maintenant, à Bejuco.

Nos ancêtres s'acquittaient de cette façon de la dette qu'ils avaient engagée avec leur mère esclave. Nul ne pourrait nier la sagesse de la vie ni de l'histoire, même si celle-ci est racontée par les hommes. Notre arrière-grand-mère a été enterrée et, au bout de deux ans, un arbre africain appelé Yana (Conocarpus erectus, arbre commun de la famille Combrétaceas), a poussé là où repose Ma'Piyá, juste au milieu de ce qu'on connaît de nos jours comme Bejuco. Cet arbre nous protège et nous rappelle sa présence, la dernière demeure de notre arrière-grand-mère.

Pour arriver à cet endroit il faut traverser 27 fois les rivières et un grand nombre de descendants des premiers tumberos de Bejuco habitent très loin d'ici. On nous pose souvent cette question : Pourquoi êtes-vous si attachés à ces terres ? Certes, nous y tenons beaucoup. Mais il est vrai aussi que nous voulons absolument accomplir les désirs de Ma'Piyá. Elle souhaitait que cette tumba française existe toujours sur cette terre où elle a vécu comme esclave marronne et où elle est morte.

Parmi nous, il y en a quelques-uns qui habitent loin. Moi, j'habite à Nuevitas au numéro 51 de la rue Vicente Rodríguez. Mais avec mes soixante-dix-neuf ans, j'ai la nostalgie de cet endroit où j'ai été élevé et où j'ai grandi. De ce fait, lorsque nous avons une réunion, nous venons ici sans hésiter. C'est pareil pour ma sœur Josefa, la présidente de la tumba. Elle habite plus près, à Majayara, dans la ferme du grand-père Francisco Robles. Elle n'hésite pas. Pour nous donner rendez-vous, elle utilise n'importe quel moyen. Elle nous convo-

que à pied, à cheval, par le poste de radio de El Progreso et même à travers la Maison de la Culture de Sagua de Tánamo.

J'ai des frères et des sœurs qui habitent ailleurs. Crescencia et sa fille, qui est tumbera à mi temps, sont à Sagua de Tánamo. Mon frère Nito habite à San à Lucas avec sa famille. Ils sont tous des tumberos. A Bejuco, il ne reste que ma cousine Victoria. Elle accueille tout le monde chez elle. D'autres, comme El Indio, sa femme Odalys et ses beaux-parents, descendants des Revé, se sont récemment installés à Bejuco.

Ces derniers temps, il y a aussi ceux qui viennent récolter le café. C'est vraiment très animé.

Dans ce beau coin de Cuba, Bejuco, terre d'esclaves marrons, de mambis et de combattants du Segundo Frente Oriental (l'une des branches de l'Armée Révolutionnaire qui a lutté contre la dictature de Batista dans la zone) sont enterrés les dépouilles de notre Candalaria, de notre Ma'Piyá et c'est ici que nous, les tumberos cubains de tumba française, venons leur rendre hommage en tant que représentants de la culture populaire traditionnelle cubaine.

C'est la magie de cet endroit, très reculé mais plein de charmes, même s'il faut traverser 27 fois les rivières et emprunter des chemins impraticables. Nous savons surmonter tous les obstacles pour y arriver. Tout ce que je viens de dire et bien d'autres choses, c'est notre vérité. Et si nous tenons tellement à cet endroit c'est parce que nos ancêtres nous ont appris à l'aimer. Nous remercions Fidel et Raúl pour la salle de vidéo, pour le groupe électrogène, pour l'école où étudient nos enfants et pour le médecin qui s'occupe de notre santé.

Lorsqu'on nous convoque, nous assistons avec fierté à moins que nous soyons malades comme Nito, notre frère. Comme il est malade, c'est notre obligation d'aller le voir. Nous chantons et nous jouons pour lui car nous savons que ça le soulage, que ça lui remonte le moral. Alors il se met à chanter avec nous malgré sa maladie. A Bejuco, il n'existe pas d'autre composé comme lui.

Dans nos rencontres, nous respectons notre héritage (Trinidad explique que dans les toques originaux de tumba française, les esclaves avaient le droit de manger de l'agouti, de la viande séchée, du casabe, du potiron et de la patate douce bouillis, en plus des haricots. Il y avait quelque chose de spécial, le maïs, qui était toujours présent dans les bals. Ils préféraient les aliments très énergétiques, où ils pouvaient trouver la force dont ils avaient besoin pour jouer, pour chanter et pour danser deux jours de suite. Parmi les boissons, ils appréciaient surtout l'eau-de-vie et le punch et, plus récemment, le rhum Bacardi ainsi que d'autres boissons

fabriquées à la maison. Parfois ils buvaient du vin. Nous avons l'habitude de préparer des plats traditionnels : des soupes ou de la potée créole, du congri, des tubercules bouillis (pomme de terre, igname, manioc, etc). Nous tuons un animal que nous avons élevé ou acheté, nous offrons du vin fabriqué à la maison. Nous achetons de l'eau de vie. Nous préparons du jus de fruits pour les enfants, des gâteaux. Chacun rapporte ce qu'il peut. Ensuite, nous chantons, nous dansons et nous jouons du tambour pendant deux ou trois jours. Nous sommes à l'aise. Nous portons cette tradition dans le sang et en dépit de toutes les difficultés, nous faisons la tumba. Il y a d'autres raisons plus fortes, plus profondes qu'on pourrait résumer en un seul mot : la culture, notre culture, la culture de nos montagnes. Celui qui n'aime pas sa culture, n'est pas capable d'apprécier ses propres valeurs, ça, on est tous d'accord. La culture, comme le dit Fidel, est aussi un cheval de bataille.

Je profite de cette interview pour éclaircir quelques aspects qui nous concernent. Je voudrais parler tout d'abord de l'origine de notre tumba. J'ai déjà dit qu'elle remonte à une époque antérieure à 1868. Tous les fondateurs de notre tumba étaient des esclaves fugitifs dont un grand nombre a intégré les troupes de **mambis**. Ils sont donc des vétérans de la guerre d'Indépendance de Cuba contre les Espagnols. Nous pourrions en mentionner quelques-uns : Vicente, Coito, Santo Robles, Santana, Cristobal, Francisco et bien d'autres dont les noms ne me viennent pas à l'esprit en ce moment. Mais il y a une chose que je me rappelle très bien : Le 18 mai 1895, ils faisaient partie des troupes d'Antonio Maceo à La Catalina et je sais que Maceo et son frère étaient des **tumberos** de la société La Caridad de Oriente.

Pa Tox (Cristobal Robles) a été messenger **mambi** de Sagua. On l'appelait le messenger del siguaro al paso de caña. Deux qualités le distinguaient dans ses actions : d'une part sa vitesse et, d'autre part, son courage qu'il tenait de sa mère Candelaria. J'avais 11 ans quand il est mort. J'ai l'impression qu'il est encore là. Je suis sûr qu'il aurait volontiers participé à cette interview, avec le même enthousiasme qu'il me confiait les souhaits de Ma'Piyá. Elle disait : tous mes enfants vont adhérer à l'armée **mambi** pour libérer les Noirs des maîtres blancs. Si cela arrive, je les emmènerai en Afrique pour qu'ils la connaissent.

Je voudrais expliquer quelque chose : Nous ne sommes pas Haïtiens comme nous appellent ceux qui ne connaissent pas bien la tumba. Nos ancêtres ne sont pas venus d'Haïti. Nous sommes avant tout des Cubains d'origine africaine, influencés par les maîtres français. Il y a même parmi nous quelques-uns dont les parents sont

français. J'insiste sur ce fait parce qu'on nous appelle toujours des Noirs haïtiens et ce n'est pas vrai. Mais si c'était vrai, nous ne renierions pas notre origine, au contraire nous en serions fiers. Avrai dire, nous sommes des Cubains aux racines africaines et françaises.

Cette tumba francesa a failli disparaître. Ses tambours se sont tus pendant des années, entre autres choses à cause de la mort de notre président Francisco Santana, mais aussi parce qu'après 1959, nous nous sommes dispersés et qu'on nous a ignorés. Cependant, comme je l'ai déjà dit, les racines culturelles surmontent tous les obstacles. Dans les années 70, et sans nous le proposer, nous avons repris la danse, les chants, la tumba, et ce renouveau nous le devons à Armando Hart, qui était le ministre de la Culture en 1980. Il nous a fait comprendre combien il était nécessaire de réorganiser et d'appuyer la tumba. Catalán et Haydée Pino de La Havane sont venus sur la demande du ministre et ont communiqué à ma sœur ses recommandations. Alors nous avons décidé qu'elle serait notre présidente et qu'elle réorganiserait la société. La tâche que nous avons jetée sur ses épaules n'était certainement pas facile. Ma soeur a rouspété un peu et nous a dit que nous lui avions lâché la patate chaude car c'est dur de se déplacer dans la montagne. Mais si nos ancêtres ont pu le faire, pourquoi pas nous ?

Nous regrettons vivement le temps perdu à cause de notre silence. Nous tenons à ce que la tumba existe et à former les relais, même si nous estimons que cela se fait spontanément. Une chose qui nous inquiète, c'est qu'il n'y n'a pas beaucoup de **tumberos**. Mais, je sais que ça va s'arranger. Le proverbe le dit : Il vaut mieux tard que jamais. Et d'ailleurs, les continueurs de la tumba sont toujours là. Quant à nos croyances, je dois signaler que notre religion repose sur le spirituel. Il y a des rumeurs qui courent, des gens qui disent que nous pratiquons la magie noire, que nous avons la faculté de prédire, d'ensorceler, que nous possédons des pouvoirs surnaturels, que nous avons des charmes, que nous mettons des nganga (sorte d'amulette) chez nous, que nous sommes des sorciers... Moi, je réponds toujours que ce que nous avons c'est la sympathie et le charme qu'il y a dans nos chants, dans nos danses, dans notre **toque**.

Croyez-moi, nous faisons nos messes spirituelles dans un but strictement charitable, à la manière de nos ancêtres. Nous guérissons les malades avec des herbes de la campagne, nous invoquons nos morts s'il en est besoin et c'est pour cela que, quand nous allons faire un **toque** à Bejuco ou ailleurs, nous nous rendons tous ensemble devant la tombe de M'Piyá et en face de l'arbre **yana**, nous

l'invoquons avec nos chants et nous lui demandons son autorisation pour faire parler nos tambours. On trouve aussi chaque jour des fleurs sauvages sur la tombe de notre grand-mère. Cela est devenu une tradition. Nous utilisons des herbes pour en faisant des prières conjurer les mauvais esprits, les malédictions, la malchance, les maladies... Il y a d'autres coutumes plus raffinées, par exemple offrir des fleurs ou une coupe d'eau claire aux morts. Nous avons aussi hérité de la tradition de célébrer tous les 7 décembre une messe en l'honneur du général Antonio Maceo. Comme nos ancêtres, nous hissons à cette occasion le drapeau et nous invoquons l'esprit de Maceo, qui a été **tumbero**, avec nos tambours et nos chants.

Mais quelle est notre religion ? A mon avis, c'est une religion très cubaine, une religion de notre campagne, très ancrée sur les croyances de nos ancêtres africains. Quand nous les évoquons dans nos prières, nous le faisons avec un sentiment de charité.

On m'appelle la chanteuse, la danseuse et même l'historienne, le relais du vétéran, l'oncle Coito. C'est lui qui m'a élevé et m'a appris tout ce que je sais aujourd'hui sur la tumba et sur l'histoire de ces terres. Je suis fière de ce que je fais et comme lui je parcours les montagnes pour raconter notre vérité.

Je suis fière également d'être fondatrice de l'Armée révolutionnaire, d'avoir travaillé pour la direction régionale de la F.M.C. (Fédération des Femmes Cubaines), à Nuevitas, de militer dans le P.C.C (Parti Communiste de Cuba) et d'avoir contribué à organiser les C.D.R (Comité de Défense de la Révolution).

Notre société de tumba francesa n'est pas inscrite dans les registres officiels des sociétés pour la Recréation, le Secours et l'Aide Mutuelle qui existaient à Cuba avant 1959, et c'est peut-être la seule chose qui nous différencie des autres tumbas, comme la Caridad de Oriente à Santiago de Cuba et la Santa Catalina de Ricci ou Pompadour, à Guantánamo.

Etant descendants des **tumberos** marron de Bejuco, nous tenons à ce que notre héritage historique reste vivant dans ce coin. Et c'est précisément pour cette raison que nos tuniques se mouillent quand nous dansons avec la rosée de l'herbe et que nos **toques** et nos chants sont suivis des chants

d'oiseaux et de la musique qui naît des eaux des rivières. Et parfois nous n'avons pour compagnie que la lune lorsqu'elle se lève ou qu'elle se couche.

Nous sommes très fiers d'être cubains et nous exprimons notre fierté comme ça : en chantant, en dansant, en jouant du tambour. » ■

La Pompadour o la Santa Catalina de Ricci en Guantánamo

Laura Cruz Ríos
André Marcel d'Ans



Reyna Soc. Santa Catalina de Ricci Pompadour

«Somos el resultado de varias tumbas francesas aquí, en Guantánamo».

Con el interés de desentrañar algunos aspectos sobre los orígenes de la única sociedad de tumba francesa que en la ciudad de Guantánamo sobrevive al paso del tiempo, se presentan estos testimonios de quienes constituyen su expresión vigente.

Según, Ofelia Justina Jarrosay Valdés, aunque sus verdaderos apellidos han de ser Jarrosay Duvergel –como ella misma refiere a sus ochenta y cuatro años de vida–, y en la condición de bailarina principal de esta sociedad, la tumba francesa Pompadour o Santa Catalina de Ricci –como además se le conoce, por ser ésta su santa patrona–, «es el resultado del deseo y perseverancia de muchos de los tumberos guantanameros; quienes cuando se desintegraba su grupo originario de tumba francesa, buscaban otro

semejante en que pudieran realizar sus aspiraciones como portadores y descendientes de esta herencia».

Es así como en Guantánamo, a principios del siglo XX, en 1905, muchos de los viejos tumberos de tumba francesa, naturales de la ciudad o de sus alrededores, sin una afiliación que pudiera dar continuidad a sus raíces, decidieron fundar la sociedad Pompadour, con la cual algunos se realizarían con el legado cultural heredado de sus ancestros y otros encontrarían la posibilidad de satisfacer sus necesidades de cantos, toques y bailes.

Esta nueva sociedad, según expresa esta anciana, tiene sus referentes más cercanos en las tumbas francesas de San Miguel, San Juan y la de Las Mercedes: «esta última de mucho renombre hasta el presente, duró casi hasta el otro día y era muy buena, tomó ese nombre porque Las Mercedes es la patrona del pueblo guantanamero de Jamaica».

Y apunta: «todos nosotros tenemos ascendencia africana y, algunos más que otros, francesa».

Ella misma relata cómo siendo bisnieta de esclavos africanos, nace en la finca de su abuelo materno –nacido libre–, y condeño de tierras en un lugar conocido como Casi-Seis Arriba, ubicado en el actual municipio de Jamaica de la provincia de Guantánamo y «donde se escucharon los tambores de más de cuatro tumbas francesas, desde la época de la esclavitud».

De familia dedicada a la producción y recolección cafetalera, Ofelia es depositaria de esta tradición de tumba francesa desde el vientre de su madre. «Conocí en mi infancia dos de aquellas tumbas francesas, a las cuales

La Pompadour ou La Santa Catalina de Ricci à Guantánamo

C'est dans le but de dévoiler quelques informations sur les origines de l'unique société de tumba française de la ville de Guantánamo qui a résisté au passage du temps, que nous présentons ces témoignages, expression authentique de son existence.

Ofelia Justina Jarrosay Valdés a quatre-vingt quatre ans. Ses véritables noms de famille, d'après elle, sont Jarrossy Duvergel. Justina est danseuse principale de la société de tumba française Pompadour ou Santa Catalina de Ricci (elle porte ce nom en l'honneur de la sainte patronne). Justina explique que c'est grâce à la volonté et à la persévérance d'un grand nombre de tumberos guantanameros que la tumba existe toujours. Lorsque la société risquait de se désintégrer, ses membres cherchaient un autre groupe avec des caractéristiques semblables où ils pourraient travailler en tant que descendants et porteurs de cet héritage culturel.

yo sí iba desde niña, con ellas me crié, a mí sí me permitían bailar aun siendo muy pequeña, como la mayoría de sus tumberos eran familia mía... Desde entonces, comencé a conocer el creol o patois con que entre ellos hablaban.»

Así mismo, Ofelia refiere que los abuelos le contaban cómo «a sus padres esclavos muchos sábados, sobre todo los sábados de Gloria, los amos les daban permisos para bailar, tocar y cantar tumba francesa, en los secaderos de las fincas o en los barracones donde vivían».

Respecto a como ella se radica en Guantánamo explica:

«Yo vine para Guantánamo porque mi abuela materna se ganó un premio en la lotería con el que, junto con su vecina Adelina, en Jamaica, se embulló y compró un solar muy cerca de este lugar donde nos encontramos. Me decía que era para cuando yo creciera y, por supuesto, me casara. Como yo fui la nieta que más se pareció a ella en sus gustos y en el físico, pues quiso darme la oportunidad de vivir en esta ciudad.»

«Cuando llegué a Guantánamo, siendo muy joven ya conocía a muchos tumberos de Jamaica, que al igual que a mí, nos gustaba continuar la tradición del campo y como aquí había varias tumbas, tuvimos la oportunidad de presentarnos y, luego de ser aceptados, nos hacíamos miembros. Si por alguna razón, como nos sucedió en varias ocasiones, esa tumba desaparecía, los que queríamos seguir en esto, porque lo necesitamos como algo importante para vivir, nos

fbamos a otra en la que también fuéramos admitidos y así estuvimos un tiempo hasta llegar a ésta, fundada en 1905.»

En cuanto a los orígenes y procedencia del inmueble, que desde los comienzos y hasta el presente acoge a la sociedad de tumba francesa Pompadour, la propia Ofelia nos cuenta:

«De este lugar, donde nos encontramos hoy y conocido hace bastante tiempo como la Loma del Chivo, puedo decir que María Lescay, a quien cariñosamente le decían Finá, fundadora y gran bailadora de esta sociedad, me contó que José Shueg, otro importante tumbero de Guantánamo y el primer presidente de la Pompadour, recibió de su madre, también tumbera, el regalo de este local, que pasó a propiedad de ella cuando el señor blanco a quien le trabajaba como doméstica se lo obsequió.»
«Finá nunca pudo decirme o no quiso confesar el secreto de quién fue ese bondadoso hombre blanco de Guantánamo, pero sí me contó que la madre de Shueg era muy buena tumbera, que ayudó mucho a su hijo a fundar esta sociedad y a poner esta casa al servicio de nosotros, desde 1905. Y precisamente en esta casa, hace tan solo pocos días, el pasado 4 de abril, nuestro obispo de Guantánamo asistió para donarnos una nueva imagen de nuestra santa patrona –Santa Catalina de Ricci– con quien se nos bautizó en 1908 y por lo que también se nos reconoce como sociedad de tumba francesa Santa Catalina de Ricci.»

Sobre la actual membresía de la sociedad, Ofelia comentó:

«En la Pompadour o Santa Catalina de Ricci, hoy, están presentes desde algunos de sus fundadores hasta la cuarta y quinta generación. Son nuestros hijos, nietos, bisnietos y tataranietos. Una gran familia de tumberos guantanameros que no sólo acepta a los descendientes de los esclavos franceses, sino también, para no perder la tradición, a todos aquellos que gusten por estas cosas de la tumba y tengan los requisitos. Sí, porque tampoco es a cualquiera que llegue. De esta forma mantenemos vivo lo que con tanto amor, toda una vida, las personas mayores hemos cultivado junto a nuestros padres y abuelos.»

Continúan los testimonios con la intervención de Orvi Morgan Thaireaux, especialista e instructor de danza que atiende la sociedad, junto a Mayra Álvarez Rosabal, promotora cultural del territorio:

«Hoy esta sociedad cuenta con 34 miembros asociados, entre bailarines, cantadores y tocadores, una reina y un presidente, a diferencia de las otras dos tumbas francesas que quedan en Cuba. De igual forma, se trabaja con el proyecto comunitario «Identidad», el cual persigue como objetivo principal asegurar el relevo de la sociedad y brindarle el apoyo necesario.»

«Este proyecto está diseñado en tres etapas de crecimiento de los posibles afiliados de la comunidad, no descendientes de los tumberos originarios o miembros. Por lo que se trabaja con las edades de 5 a 8 años, de 9 a 14 y de 15 años en lo adelante.»

«Con este proyecto la sociedad logró cinco nuevos miembros que aunque no tienen ascendencia francesa, ni cafetalera son muchachos del barrio, inclinados por esta tumba desde muy pequeños. Siempre seleccionamos a los futuros candidatos, primero por su vocación, que por lo general es la percusión, luego los presentamos a la sociedad y si la membresía los acepta junto a sus directivos, entonces es cuando pasan a ser registrados en los controles de la tumba.»

Au début du XXe siècle, en 1905, un grand nombre d'anciens tumberos de la tumba française ont décidé de fonder la société Pompadour. Ils habitaient la ville de Guantánamo ou aux alentours et n'appartenaient à aucune société qui puisse garantir la continuité de leurs racines. La tumba française est devenue un espace où quelques-uns pouvaient devenir célèbres à travers l'héritage culturel de leurs ancêtres et d'autres y voyaient simplement l'occasion de chanter, de jouer du tambour et de danser.

D'après cette vieille dame, cette nouvelle société avait ses antécédents les plus proches dans les tumbas françaises de San Miguel, San Juan et Las Mercedes. Cette dernière a joui d'une grande notoriété qui est arrivée jusqu'à nos jours. Elle a récemment disparu et elle a été nommée ainsi parce que Mercedes est la patronne du peuple guantanamero de Jamaïque.

Ofelia affirme : Nous avons tous une ascendance africaine et quelques-uns ont des ancêtres français.

Elle nous a raconté que ses arrière-grands-parents étaient des esclaves africains, qu'elle était née dans la ferme de son grand-père maternel, né libre, et copropriétaire de terres à Casi-Seis- Arriba. Cet endroit est situé dans la municipalité de Jamaïque, dans la province de Guantánamo. C'est là que les tambours des tumbas françaises, plus de quatre, ont retenti depuis l'époque des esclaves.

Issue d'une famille dont les activités principales étaient la culture et la récolte du café, Ofelia était déjà porteuse, dans le ventre de sa mère, de la tradition de la tumba française.

« Etant toute petite, j'ai connu deux de ces tumbas françaises que j'ai souvent fréquentées. J'y ai grandi et, malgré mon bas âge, on me permettait de danser, de jouer du tambour et de chanter. C'était normal puisque la plupart des tumberos étaient des membres de ma famille. Dès cette époque-là, j'ai commencé à connaître le créole ou le patois qu'ils utilisaient pour communiquer entre eux. »

Ofelia nous fait part des histoires que ses grands-parents lui racontaient : « Leurs parents esclaves, les samedis et notamment les samedis de gloire, avaient l'autorisation des maîtres pour danser, pour jouer du tambour et pour chanter la tumba française dans les « séchoirs » des fermes ou dans leurs baraques.

Quant à son arrivée à Guantánamo, elle nous précise : « Je suis venue à Guantánamo parce que ma grand-mère a gagné un prix à la loterie. Avec cet argent, elle et sa voisine de Jamaïque Adelina, ont acheté un terrain très près de l'endroit où nous nous trouvons maintenant. Elle me disait qu'elle faisait cela en pensant à mon avenir. J'étais la petite-fille qui lui ressemblait le plus pour mes préférences et pour mon physique. Alors, elle a voulu m'offrir la possibilité de vivre dans cette ville.

Quand je suis arrivée à Guantánamo, j'étais très jeune. Je connaissais beaucoup de tumberos de Jamaïque qui, comme moi, souhaitaient maintenir vivante la tradition de la campagne. Il y avait dans cette ville plusieurs tumbas. Un fois accepté, on devenait automatiquement membre de la société. Si jamais la tumba disparaissait, et cela est arrivé à plusieurs occasions, nous adhérons à une autre tumba. L'important pour nous, c'était de ne pas laisser mourir cette tradition. Finalement, nous avons intégré cette société fondée en 1905. »

Ofelia nous offre également des témoignages portant sur l'origine du bâtiment qui abrite la société de tumba française Pompadour depuis sa création.

« Tout ce que je sais de cet endroit, connu depuis longtemps sous le nom de La Loma del Chivo, je l'ai appris par María Lescay, qu'on appelait affectueusement Finá. Elle a fondé cette société et y était une danseuse prestigieuse. Elle m'a raconté que José Shueg, un tumbero de Guantánamo, très célèbre d'ailleurs et premier président de la Pompadour, avait reçu en cadeau ce local de ma mère, une autre tumbera. Elle travaillait en tant que domestique chez un maître blanc qui avait bien voulu le lui offrir.

Damaris Sánchez, una de las bailarinas más jóvenes y nieta de la *composé* de esta sociedad, Ernestina Lamothe Vegué, refiere el hecho de ser miembro de la Pompadour por descendencia materna directa y de su conformidad al trabajar con el proyecto «Identidad», así como que en la actualidad todos los miembros de la sociedad están afiliados al Centro Provincial de la Música de Guantánamo, y reciben sus servicios y beneficios:

«A través del Centro Provincial de la Música en Guantánamo, recibimos todo el apoyo necesario, una ayuda económica para nosotros y para que esta tradición siga viva. Aunque estoy segura que, como quiera, esta tumba no hubiera dejado de existir, pero lo que hacen por nosotros es importante.»

«Con esta nueva condición, no nos vean como nuevos artistas profesionales, seguimos siendo los mismos de siempre, con nuestras inspiraciones, porque lo llevamos por dentro como tradición. Y esto lo digo y explico bien, pues sé que se cuestiona sí al ser reconocidos por el Centro de la Música lo que hacemos ya no es original de nuestra tradición.»

«Nosotros somos parte de lo que desde hace cien años han hecho nuestros familiares, no tenemos limitaciones y lo que sentimos viene de muy dentro de cada uno de nosotros.»

«Aunque, para los que no nos conocen, quieran vernos como nuevos profesionales de la tumba francesa, les decimos que están equivocados, y si así desean reconocernos, pues bueno, contestamos que si en algún momento actuamos como tal, es porque somos verdaderos profesionales de esta tumba francesa.»

La actual reina de la sociedad, la señora Reina Leonor Ferry Dupuy –descendiente de africanos y franceses–, junto a Fredy Fernández Brooks –el presidente–, afirman las palabras de Damaris Sánchez, como «voz de la joven generación de nuestros tumberos que en un momento determinado será el relevo», significa Leonor, quien al referirse a su condición de tumbera y representante honoraria de esta sociedad, apuntó:

«Llegué hasta aquí por decisión de todos, cuando mi hermana mayor enfermó y no pudo continuar con su mandato de reina. Aunque a mí lo que más me gusta siempre es moverme mucho en el salón, bailar, tengo que

cumplir con lo que han dispuesto mis asociados. Yo acepté, a tanta insistencia y porque además ya tengo noventa y dos años, estoy bastante afectada de los oídos, oigo poco y soy la mayor de todos. Dicen que la de más experiencia como tumbera, por eso también me eligieron. Pienso que sólo con verme en el trono, ellos se sienten bien.»

Leonor cuenta cómo ella se inició desde temprana edad con sus abuelos maternos y paternos, «tumberos de tumba francesa en el campo», y que su familia es originaria de Sabaneta. «Hoy en esta sociedad ya sólo me queda de sangre Amado González Durruthy, el *composé* hombre, aunque todos somos una gran familia.»

Por su parte, Fredy Fernández Brooks, como presidente, significa la particularidad de que en la sociedad exista una reina y un presidente como directivos, «cosa no habitual entre las otras dos tumbas que quedan en el país, en las cuales sólo se reconoce a los presidentes, porque lo de reyes fue cuando la esclavitud.»

Y continuó destacando:

«Aquí, nosotros contamos con esta dualidad de mando porque así nos fundamos. Para las cosas operativas, en el aspecto organizativo funcional interno de la sociedad está mi papel, y para la representación de nosotros, Leonor como reina.»

Fin a n'a pas pu ou n'a pas voulu nous avouer qui était ce monsieur blanc de Guantánamo. Mais elle nous a raconté que la mère de Shueg était une très bonne tumbera, qu'elle a aidé son fils à fonder cette société et à faire fonctionner la maison dans notre intérêt à partir de 1905. Il y a quelques jours, le 4 avril exactement, l'évêque de Guantánamo a fait don à cette porte ce nom : Société de Tumba Française Santa Catalina de Ricci. »

Plus tard, Ofelia nous parle des nouveaux membres de la société :

« Parmi les membres de la Pompadour ou Santa Catalina de Ricci, nous comptons quelques fondateurs et des membres qui vont jusqu'à la quatrième et la cinquième génération : nos enfants, nos petits-enfants, nos arrière-petits-enfants et même nos arrière-arrière-petits-enfants. Nous formons une grande famille de tumberos guantanameros. Nous acceptons tous les descendants des esclaves français mais aussi, pour ne pas abandonner la tradition, tous ceux qui aiment la tumba et qui remplissent évidemment les conditions requises pour l'intégrer. On n'admet pas n'importe qui. De cette façon nous préservons ce que nous avons cultivé avec tant d'amour, tout au long de notre vie, aux côtés de nos parents et de nos grands-parents. »

Nous passons maintenant aux témoignages de Orvi Morgan Thaireaux , spécialiste de danse qui travaille pour notre société conjointement avec Mayra Alvarez Rosabal, responsable de la diffusion de la culture dans cette région.

« A présent, la société est composée de 34 membres : des danseurs, des chanteurs, des musiciens (joueurs de tambour), une reine et un président, ce qui la différencie des autres sociétés de tumba qui existent à Cuba. Nous travaillons avec le Projet Communautaire d'Identité dont l'objectif principal est de garantir le relais de la société et de l'appuyer dans son travail.

Ce projet envisage trois étapes de recrutement parmi les possibles membres de la communauté. Il est destiné à ceux qui ne sont pas des descendants des tumberos fondateurs de la société ou des membres actifs de la tumba. On a créé trois tranches d'âges : 5 à 8 ans, 9 à 14 et un troisième groupe pour ceux ou celles qui ont 15 ans ou plus.

Grâce à ce projet, la société a cinq nouveaux membres. Il n'y a aucune trace d'ancêtres français dans leur arbre généalogique, aucun lien avec les plantations de café. Ce sont des jeunes du quartier qui depuis leur plus tendre enfance se sont sentis attirés par la tumba.

Pour choisir les nouveaux candidats, nous prenons en compte en premier lieu de leur vocation. Généralement ils s'intéressent à la percussion. Ensuite nous les présentons à la société et si les membres et la direction de la tumba les acceptent, on les inscrit officiellement sur le registre.

Damaris Sánchez, l'une des danseuses les plus jeunes, petite-fille de la composé de cette société Ernestina Lamothe Vegué, déclare qu'elle est membre de la Pompadour par descendance maternelle directe. Elle est satisfaite du travail qu'elle fait avec le Projet Identité et rajoute que tous les membres de la société appartiennent au Centre Provincial de La Musique de Guantánamo et qu'ils bénéficient de tous les services qu'offre cette institution.

« Le Centre Provincial de la Musique de Guantánamo nous appuie toujours. Nous recevons une subvention pour que la tumba en tant que tradition soit toujours vivante. Nous pensons que la tumba ne devrait jamais disparaître, quoi qu'il arrive et nous apprécions beaucoup ce qu'ils font pour notre société.

Cependant il ne faut pas nous prendre pour des professionnels. Nous sommes toujours les mêmes avec nos inspirations. La tradition, nous

la portons au fond de nous-mêmes. Ca je vous le jure même s'il y a des gens qui mettent en cause la tumba et qui pensent que ce que nous faisons n'est pas original, ne tient pas à nos racines, qui croient que c'est simplement parce que nous sommes reconnus par le Centre de la Musique.

Nous sommes les porte-parole de ce que nos ancêtres ont fait depuis cent ans. Nous n'avons pas d'autres contraintes et ce que nous faisons vient du fond de notre cœur.

Nous voudrions dire à tous ceux qui ne nous connaissent pas et qui peuvent nous considérer comme de nouveaux professionnels de la tumba : Vous vous trompez, bien qu'on puisse nous considérer comme des nouveaux, nous sommes des véritables professionnels de la tumba francesa. »

L'actuelle reine de la société, madame Reina Leonor Ferry Dupuis, descendante d'Africains et de Français ainsi que Fredy Fernández Brooks, le président, confirment les propos de Damaris Sánchez. Leonor voit

Damaris comme la voix de la jeune génération des tumberos, le relais.

Leonor, tumbera et membre d'honneur de la tumba nous parle de sa vie dans la société.

« Ma sœur est tombée malade et comme elle ne pouvait plus accomplir sa fonction de reine, j'ai été nommée remplaçante à l'unanimité. Personnellement, je préfère me déplacer dans le salon, danser, mais j'ai dû respecter la décision des membres de la société. Ils ont insisté

«Yo organizo el trabajo, los ensayos, programo las actividades, todo nuestro funcionamiento; velo por el cumplimiento del reglamento y soy el que exige la disciplina de los asociados; convoco a las reuniones dentro de la sociedad y fuera de ésta. Son éstas mis funciones, además de dar el visto bueno a las solicitudes de inscripciones que nos hacen.»

«Retomando lo dicho por Damaris, agrego que nuestra condición de estar en estos últimos tiempos incorporados al Centro Provincial de la Música de Guantánamo, lo hemos asumido como algo natural, porque como bien ella expresó, estamos de acuerdo con la mejoría económica que se nos da y con el presupuesto que nos asignan para nuestras actividades.»

«Así, nos atienden y ayudan a mantener esta tradición. También, esto ahora apoya el trabajo de nuestros instructores y nos sentimos más representados.»

Según Fredy, él se inició en la tumba francesa hace más de cuarenta y dos años, y aunque no tiene ascendencia de tumberos, ni su familia está relacionada con la inmigración de franceses a Cuba, se vinculó desde su adolescencia a la tumba francesa de San Juan, «de igual tumba de donde procede la reina Leonor y algunos de sus familiares».

«Estos bailes, toques y cantos que hoy nosotros hacemos, son los mismos que siempre mis ojos han visto desde muy joven, cuando empecé en serio a visitar estas cosas y me entusiasmé por ellas. Aquella tumba francesa de San Juan, de la cual provengo, se desintegró, como

han dicho mis compañeras, y se formó ésta con asociados tumberos de Las Mercedes, San Miguel y otras tumbas de Guantánamo. «

«Aunque me inicié en la tumba francesa cuando cumplí dieciséis años, debo aclarar que desde niño me acercaba a su puerta y me paraba allí muchas horas, sin que me dejaran pasar por ser pequeño, y porque pienso que ni mi madre ni mis abuelos eran tumberos. Yo sí que no heredé esta tradición, ni de mamá, ni de papá. Entonces un día el compañero Cucú, hoy fallecido, que era el presidente de la de San Juan me dijo: 'pasa, jabao, y ocupa los toques de Chicote'.»

«Chicote era un tumbero de aquella sociedad, que acostumbraba a tomar mucho aguardiente y ese día se quedó rendido ante el tambor y los palos. Dormido dejó de tocar y Cucú, molesto con él, me invitó a pasar. Ese día fue mi gran oportunidad, pues demostré lo que mis oídos y sentimientos habían aprendido durante varios años de niño.»«Los orígenes de la Pompadour se remontan a cien años ya, ahora para la próxima Fiesta de la Guantanamera, aquí en la ciudad, vamos a festejarlos en grande con todos los seguidores de tumba francesa. Nuestros tambores, que son originarios de la de San Juan principalmente, también los festejarán, porque nosotros somos el resultado concreto de la presencia de varios tumberos de tumba francesa en las tierras de Guantánamo.»

«No acostumbramos a guardar secretos, sólo custodiamos el conocimiento de cómo hacer los tambores, porque yo sé que hay quienes heredaron la tradición de cómo hacerlos, pero nadie se atreve a ello por eso, el tronco, la madera de estos tambores —como los de las otras tumbas francesas—, aún retan el tiempo, sólo cambiamos los cueros y los tocadores.»

«Como presidente que soy de esta tumba, tengo el deber de custodiar los documentos de nuestra sociedad. Junto a nuestro historiador, el compañero Jorge Nelson Andrews Thomas —Yito, como lo llamamos en familia—, tratamos de preservar toda la memoria de la Pompadour. Lamentablemente, el Archivo Histórico de esta ciudad sufrió un incendio y se perdieron casi todos sus documentos, entre ellos el acta fundacional de esta sociedad de tumba francesa, pero estamos vivos nosotros y contamos con alguna documentación de estos cien años de existencia.»

«Sobre nuestros bailes, podemos decir que son los mismos que se conocen de las otras dos tumbas que quedan: La Caridad de Oriente y Bejuco; entre ellos y como los más representativos, el ritmo masón y el yubá. Los instrumentos iguales a las demás: los tambores *premier*, *second*, tambora; el *catá* y los cha-chá, y los cantos que interpretamos algunos son propios de esta sociedad y otros, como los del resto de los que entonan los demás tumberos.»

Para igual entrevista colectiva se contó con la participación de Ernestina Lamothe Vegué, principal mujer *composé* de la sociedad, como ya se refirió con anterioridad, quien gustosamente señaló:

«Aunque no contemos con los documentos originales de la sociedad por ese incendio, nosotros, la Pompadour o Santa Catalina de Ricci, somos símbolo de todas las tumbas francesas y de sus tumberos de esta parte de Cuba, Guantánamo. Entre ellas vienen a mi mente ahora otras como La Caridad, San Juan de Nepomuceno, Loma de Boquerón, San Miguel, Las Mercedes, y muchas otras. Todas de igual raíz, cubana, de cubanos descendientes de africanos, franceses y cultivadores de la tierra.»

Ernestina, activa parlante del creol, heredó esta tradición de su abuela materna «esclava e hija de esclavos africanos, habitantes del cafetal Monte Rus. Ella murió hace cuarenta años, con 113 de edad».

Como *composé* de la sociedad, junto a la voz masculina de Amado González Durruthy, reconocen que «ser *composé* es una cualidad con que se nace, eso es involuntario y hay que tener mucha habilidad para ello». Ellos aprendieron el creol o patois como también, le llaman en los cafetales, donde nacieron y crecieron.

«Al creol lo conocía antes como patois», refiere Ernestina, «ahora, hace unos diez años más o menos que le dicen creol, con los nuevos estudios». Y especifica:

«Yo lo aprendí por medio de que en los cafetales había muchos haitianos y descendientes de los africanos esclavos, que se la pasaban recogiendo café, cantando y conversando en esa lengua. De ahí yo cogí experiencias y mucha habilidad, me gustaba juntarme con esa gente.»

«En el cafetal de mi familia, allá por vuelta de Sabaneta, me inicié como tumbera con una prima mía y mi abuelita. Para ese tiempo un familiar te presentaba a su sociedad de tumba y si tenías las condiciones, te aceptaban. Así fue conmigo. A esta sociedad llamada Pompadour me presenté ya siendo tumbera en el año 1979 cuando pasé a vivir por acá.»

«Mi abuela materna, africana de pura cepa, traída aquí desde Saint-Domingue, porque allí ella nació, como me crió, me hizo saber muchas cosas de la siembra del café, de la cultura de sus amos franceses y de los cantos, toques y bailes de la tumba francesa en que ella se había iniciado, aquí en Cuba.»

«Con mi infancia, cuando empezaba la zafra del café cubano, junto a mi madre y abuela yo gustaba de ayudar a la recogida, y los cantos y forma de hablar de estas gentes me impresionaban mucho, así fui aprendiendo a cantar. Por eso a cualquier tumba que he llegado siempre me eligen como *composé*, aunque me gusta mucho el baile.»

«Guardo algunos de los apuntes de mis cantos, otros los improviso por una sola vez y de ellos no se recoge nada, me gusta siempre estar componiendo cosas nuevas para mantener mi espíritu vivo, me inspiro mucho, es lo que llevo en la sangre, viene de adentro, como dice mi nieta Damaris.»

«Esto es un oficio muy lindo y tengo el deber de continuarlo mientras no me vaya apagando. Soy tumbera por descendencia y aunque mi abuelita vino de Haití, ella no era haitiana, fue africana de amos franceses que empezó aquí en Cuba a bailar tumba francesa, por lo que es un error –yo siempre lo señalo– decir que nosotros somos haitianos y que esta tradición nació allá. Están equivocados, porque hasta donde yo sé, esto de las tumbas francesas es de Cuba cuando vinieron los franceses con la Revolución haitiana. Nuestros tambores, modo de cantar y en algunos bailes somos muy africanos. Por eso yo digo que somos afrocubanos y franceses.»

«Nuestros bailes son diferentes a los otros que se heredaron con la esclavitud. Son bailes de salón, con mucha elegancia, en la ropa, en nuestros modales, como hasta ahora los conservamos. Aunque como Ofelia dijo, nosotras, las mujeres, ya no tenemos las finas joyas que usaron nuestras antecesoras para estas sociedades, tratamos de dar alguna imagen en el presente con

los collares y aretes de fantasía de que disponemos, al igual que los pañuelos y los atuendos que deben usar nuestros hombres. Las elegantes batas y sayuelas, los trajes, camisas de mangas largas o guayaberas, en fin, todo de lo que se conoce que llevamos las tumbas francesas. Y esto, junto a nuestros toques, cantos y bailes, es lo que nos hace, entre otras cosas, formar la gran familia de tumberos de tumba francesa.»

Por ser Ofelia –dice el presidente– «una de las mujeres más coquetas de esta sociedad», Fredy le pide que explique el significado de los collares de colores que usan y la relación que guardan con el culto religioso que la sociedad practica:

«Nosotros somos cubanos ¿verdad?, por eso algunos usamos este collar que es eleguá, para que nos abra los caminos, pero esto es de ahora no lo aprendimos de los antepasados. De ellos sabemos que llevaban cadenas de oro gruesas y las mujeres casi siempre seis collares de piedras preciosas, con sus argollas de oro o plata. Así también, algunos de nuestros miembros están iniciados en santería, otros son espiritistas, en fin, somos libres de cualquier creencia, pero, por encima de todas las cosas, adoramos a Dios, y como sociedad, a nuestra patrona Santa Catalina de Ricci. Del mismo modo que hacemos nuestras misas espirituales, tenemos ese modesto altar que nos acompaña y cada cual le hace la ofrenda que considere: velas, flores, dulces, etcétera.»

et j'ai été contrainte d'accepter d'autant plus que j'ai quatre-vingt-douze ans et que j'entends très mal. En outre, je suis la plus âgée. Ils disent qu'ils m'ont élue parce que je suis la tumbera qui a le plus d'expérience. Rien qu'à me voir sur le trône, ils se sentent rassurés. »

*Leonor raconte qu'elle s'est initiée très tôt à la tumba par l'intermédiaire de ses grands-parents maternels et paternels, qui étaient des tumberos de tumba francesa à la campagne. Sa famille était originaire de Sabaneta. Il ne me reste qu'un seul parent de sang dans cette société, Amado González Durruthy, le *composé* masculin. En réalité tous les membres de la société sont comme une grande famille.*

Pour sa part, Fredy Fernández Brooks, président, signale que cette société a une particularité. Elle a une reine et un président. Dans les autres deux sociétés du pays, il n'y a que le président : Le roi et la reine, c'était à l'époque des esclaves.

Et il rajoute : « Ici, nous avons cette dualité depuis que la société a été fondée. Moi, je suis le président et je m'occupe des tâches administratives et d'organisation, de tout ce qui relève du fonctionnement interne de la tumba, Leonor nous représente en tant que reine.

J'organise le travail, les répétitions : Je programme les activités, tout ce qui est le fonctionnement. Je veille à ce que le règlement soit respecté et c'est moi qui exige des membres le respect de la discipline. Je convoque aux réunions, dans la société et hors de la société. C'est moi aussi qui donne l'autorisation pour les demandes d'inscription.

Je reviens sur ce que Damaris a dit pour rajouter que nous considérons notre incorporation, dans ces derniers temps, au Centre Provincial de La Musique comme un événement naturel, car cela constitue pour nous une amélioration du point de vue économique. Avec le budget qu'on nous a accordé, nous pouvons mener à bien nos activités.

Ils nous aident à préserver notre tradition. Ils appuient le travail de nos moniteurs et nous nous sentons vraiment représentés. »

Quant à Fredy, il a fait ses premiers pas dans la tumba francesa, il y a plus de quarante-deux ans, bien que parmi ses ascendants il n'y ait pas de tumberos ni d'immigrants français. Il fréquente depuis son adolescence la Tumba Francesa de San Juan, la tumba d'où proviennent quelques membres de la famille de Leonor et Leonor, elle-même :

« Ces danses, cette musique, ces chants sont les mêmes que ceux que je voyais quand j'étais très jeune et que j'ai commencé à venir à la tumba et à m'intéresser à ce genre de choses. La tumba francesa de San Juan s'est désintégrée comme on vient de le dire. Alors, les tumberos de Las Mercedes, de San Miguel et des autres tumbas de Guantánamo se sont groupés pour créer celle-ci.

« J'ai intégré la tumba francesa à seize ans : Toutefois, enfant, je m'approchais déjà de sa porte et je restais là, debout, pendant des heures. On ne me laissait pas entrer parce que j'étais très petit et que ma mère et mes grands-parents n'étaient pas tumberos. Moi, à la différence des autres, je n'ai hérité cette tradition, ni de ma mère, ni de mon père.

*Un beau jour, Cucú, qui est décédé et qui était président à l'époque de la tumba de San Juan, m'a dit : Entre, *jabao*, et occupe la place de Chicote (*jabao* : métis à la peau blanche, aux yeux clairs et aux cheveux blonds et frisés). Chicote était un tumbero de cette société. Il avait l'habitude de se bourrer d'eau-de-vie. Ce jour-là, il s'était endormi devant le tambour et les baguettes. Cucú, fâché contre lui, m'a invité à entrer. C'était mon grand jour. J'ai démontré ce que j'avais appris avec mes oreilles et avec mes sentiments depuis mon enfance.*

Les origines de La Pompadour datent d'un siècle. Pendant la prochaine fête de la Guantanamera, nous allons célébrer comme il faut cet événement avec tous ceux qui aiment

«Al morir cada miembro, conservamos la tradición de hacerle las ceremonias del toque que corresponde, guardia de honor aquí en la sociedad, y también en el cementerio con el enterramiento.»

«Con la fe y el amor que sentimos por esta tradición, hacemos lo que muchos llaman espiritismo de caridad y obramos para ayudar a todos los que se nos acerquen, sean tumberos o no.»

«Imploramos a nuestros muertos, estamos en la obligación de asistirlos, implorar sus espíritus como parte de nuestra realidad. Con el obispo de Guantánamo, cada 8 de septiembre, compartimos las efemérides y le bailamos a la Virgen de la Caridad del Cobre, la patrona de todos los cubanos, en el parque central de esta ciudad.»

Al terminar Ofelia su última intervención, y considerando todos los entrevistados que ya no queda nada más que comentar, a modo de conclusión, indican y leen en alta voz la cita de Fernando Ortiz que da la bienvenida a esta sociedad: «La Tumba Francesa constituye un importante capítulo del folklore nacional de Cuba, de sorprendente vitalidad. Su música es bella, sus ritmos son peculiares y muy atractivos, sus melodías tienen el arcaico *bouquet* francés, como el viejo *rum* haitiano o el *eau de vie* colonial de los tiempos napoleónicos.»

A modo de conclusión:

Si los siglos de esclavitud y economía de plantación diseñaron la imagen internacional del Caribe: azúcar, café y negros esclavos, hoy, en

la tumba francesa. Nos tambours originaires de la San Juan vont nous rejoindre dans ces festivités, car nous sommes le résultat concret de la présence de plusieurs tumberos de tumba francesa à Guantánamo.

Nous n'avons pas l'habitude de garder des secrets. Cependant, il y a une chose sur laquelle nous veillons : la manière de fabriquer les tambours. Je sais qu'il y a des gens qui ont hérité cette tradition mais personne n'ose la diffuser. Le tronc, le bois de ces tambours originaires ont défini le passage du temps. Ce qui change c'est la peau de l'instrument ou les musiciens.

Je suis président de la tumba. Alors, moi et l'historien de notre société, Nelson Andrew Thomas (Yito) avons la responsabilité de protéger les documents de notre société. Tous les deux, nous préservons l'histoire de la Pompadour. Malheureusement, presque tous les documents, y compris l'acte de fondation de notre société, ont disparu à la suite d'un incendie dans les archives historiques. Mais nous sommes là et possédons quelques documents qui témoignent de cent ans d'existence.

*Nos danses ressemblent à celles des deux autres tumbas francesas : La Caridad de Oriente et Bejuco. Les danses les plus représentatives sont le **masón** et le **yubá**. Nous avons les mêmes instruments dans les trois sociétés : le tambour **premier**, le **second**, le **tambora**, le **catá**, les **chachá**. Quant aux chants, quelques-uns sont exclusifs de cette société et les autres sont identiques pour toutes les tumbas. »*

el prefacio del siglo XXI, la personalidad regional caribeña busca, entre otras cosas, su integración y afirmación evocando el patrimonio, resultado de sus culturas laborales y de las mezclas de razas, como evidencia de la cultura de resistencia que asume por la identidad de sus pueblos.

Así pues, testimonios como éstos, constituyen auténtica certeza de los valores históricos, etnológicos y antropológicos, científicos y culturales de estos pueblos, por lo que en estas sociedades de tumba francesa tiene el Caribe un símbolo de su cultura popular tradicional en el oriente cubano, como trascendencia de uno de los procesos más significativos, heredados de la asimilación y transculturación de los sucesos históricos y culturales vinculados con la presencia dahomeyana y francesa en él.

Por tanto, en documentos como éstos de la cultura popular tradicional, no sólo encontraremos un importante instrumento científico para las ciencias sociales, sino también podremos evaluar los estados anímicos, perspectivas inmediatas, integridad de la tradición y, por supuesto, el presente que les acompaña.

Del mismo modo, entidades culturales cubanas como la Casa del Caribe, las respectivas direcciones de Cultura, los Centros Provinciales de Patrimonio y Consejos de Cultura Comunitaria, en cada territorio, junto a las Asambleas del Poder Popular, podrán asumir consecuentes estrategias, según cada caso, para su salvaguarda y promoción. También, trazar objetivos concretos y delimitar las funciones y atribuciones de todos aquellos factores que participen en el desarrollo prospectivo de estos bienes patrimoniales.

Así, queremos exponer algunas de las acciones estratégicas del trabajo con la cultura popular tradicional que desarrolla la Casa del Caribe, y que han constituido una de sus principales razones de ser durante todo este cuarto de siglo ininterrumpidamente, dirigidas en especial, de manera representativa y aunada, a los portadores tradicionales y a todos aquellos interesados por esta cultura a lo largo del país:

1. Velar y garantizar porque estas expresiones culturales continúen expresando sus auténticos valores culturales y espirituales, con los cuales se nutren y sustentan sus esencias sociales.
2. Evitar por parte de las entidades estatales, intromisiones y disposiciones que afecten sus normas y fundamentos culturales. Sólo ha de ejercerse la función divulgativa de sus valores e historia, aportes a la cultura nacional y universal, así como una labor educativa y de identificación con la comunidad donde habitan y para los visitantes foráneos, en particular para el turismo internacional.
3. Proteger nuestra cultura popular tradicional de las influencias negativas del turismo internacional, teniendo siempre en cuenta que si queremos vincularla con el desarrollo del turismo cultural, no han de afectarse sus patrones de conducta tradicionales y mucho menos, imponerle acciones para este fin. Es decir, que el visitante que se acerque a ella no constituya razón de presunciones, esnobismos, ni espectáculos.
4. No imponer opciones que posibiliten el manejo de estas manifestaciones culturales, estableciendo el empleo de sus funciones, condiciones y oportunidades.
5. Crear un presupuesto que garantice la sustentabilidad de sus actividades y convivencias.
6. Desarrollar investigaciones y conocimientos sobre ella, involucrando a entidades científicas, de enseñanza superior y cultural nacionales e internacionales.
7. Retomar la iniciativa histórica de sus encuentros tradicionales.
8. Propiciar las relaciones favorables entre ella y las diferentes organizaciones políticas, de masa, administrativas y otras del país, mediante la elaboración de un proyecto sociocultural que permita organizar dichas relaciones.
9. El Festival del Caribe continuará como espacio natural para el reencuentro de todos los portadores de la cultura popular tradicional cubana y de otras partes del área. En él se les ofrece un gran escenario a su manera y gusto, pero también la oportunidad de dar señales de su presente. ■

Nous avons également interviewé Ernestina Lamothe Vegué, **composé principal** de la société. Elle a gentiment signalé :



Sociedad La Caridad de Ote década del 60

« Bien que nous ayons perdu les documents originaux de la société dans un incendie, nous sommes le symbole vivant de toutes les tumbas et des tumberos de cette région de Cuba, Guantánamo. Il y en a quelques-unes qui me viennent à l'esprit : La Caridad, San Juan de Nepomuceno, Loma de Boquerón, San Miguel, Las Mercedes et beaucoup d'autres. Elles ont toutes la même racine, elles sont cubaines, leurs membres sont des Cubains, des descendants d'Africains, de Français, des hommes qui travaillent la terre. »

Ernestina parle couramment le créole. Cette tradition lui vient de sa grand-mère maternelle esclave et fille d'esclaves africains de la plantation de café Monte Rus. Elle est morte il y a quarante ans, à l'âge de 113 ans. "

Elle est **Composé** de la société comme Amado González Durruthy. Ils reconnaissent qu'être **Composé** est un don qu'on n'acquiert pas, c'est une qualité avec laquelle on naît. Il faut être très habile pour devenir **Composé**. Ils ont appris le créole qu'on appelle patois dans les plantations de café où ils sont nés et ont grandi.

« Avant pour moi il n'y avait que le patois » précise Ernestina. « Maintenant, depuis environ dix ans et à la suite des nouvelles études, on l'appelle créole. »

Puis, elle continue :



Enterramiento

« Je l'ai appris dans les plantations de café. Là, il y avait beaucoup d'Haïtiens et des descendants des esclaves africains qui récoltaient le café en chantant et en parlant cette langue. J'aimais bien fréquenter ces gens et toute l'expérience, toute l'habileté que je possède, je l'ai apprise avec eux.

J'ai fait mes premières incursions comme tumbera dans les plantations de café où habitait ma famille. C'était du côté de Sabaneta. J'ai commencé avec une cousine à moi et ma grand-mère. A cette époque-là, on pouvait entrer facilement dans la tumba. Un parent à toi te présentait à la société et si tu réunissais les conditions requises, on t'acceptait. Dans mon cas, ça a été comme ça. Quand je me suis présentée à la société Pompadour, j'étais déjà tumbera. C'était en 1979, quand je suis venue vivre dans cette ville.

Ma grand-mère maternelle, africaine de souche, a été emmenée à Cuba depuis Saint-Domingue où elle était née. Comme c'est elle qui m'a élevée, elle m'a appris beaucoup de choses sur les semilles du café, sur la culture de ses maîtres français, sur la tumba francesa (ses chants, ses **toques**, ses danses) où elle s'était initiée, ici à Cuba.

J'étais petite et j'aidais déjà ma mère et ma grand-mère à récolter le café. Le chant et la langue de ces gens-là m'impressionnaient énormément. C'est ainsi que j'ai appris à chanter et chaque fois que j'arrive à une tumba, on me nomme **Composé**. Mais personnellement, j'aime beaucoup chanter.

Parfois j'écris ce que je chante et je garde les documents. Parfois j'improvise et c'est pour une seule fois. Il n'en reste rien. J'aime bien composer de nouveaux chants pour me sentir vivante. Je m'inspire souvent de tout ce que je porte dans mon sang, de ce qui vient de mon for intérieur, comme dit ma petite-fille Damaris.

C'est un très beau métier et j'ai la responsabilité de le préserver tant que je vivrai. Je suis tumbera par descendance. Ma grand-mère est venue d'Haïti. Cependant, elle n'était pas haïtienne. Elle était africaine et ses maîtres étaient français. Elle a commencé à danser la tumba francesa à Cuba. C'est donc une grosse erreur d'affirmer que nous sommes haïtiens et que cette tradition est née là-bas, à Haïti. Que je sache la tumba francesa est cubaine et elle est née à Cuba quand les Français qui fuyaient la Révolution haïtienne sont arrivés dans ce pays. Notre ascendance africaine, on peut la trouver dans nos tambours, dans nos chants et dans quelques-unes de nos danses. C'est pourquoi je dis que nous sommes afro-cubains et français.



Dirección de la Sociedad La Caridad de Oriente

Nos danses sont différentes de celles de l'époque des esclaves. Ce sont des danses de salon, très raffinées dans les vêtements et les gestes. Et ça, nous les conservons. Bien que, comme l'affirmait Ofelia, nous ne portons plus de bijoux fins comme ceux que mettaient nos ancêtres, nous essayons quand même de donner un aperçu de ce qui se passait à cette époque-là,

avec les colliers et les boucles d'oreilles de fantaisie dont nous disposons aujourd'hui. C'est pareil pour les foulards et les autres attributs masculins. Les robes élégantes et les jupons, les costumes, les chemises à manches longues ou les **guayaberas**. Bref, tout ce que vous connaissez et qu'on porte pour la *tumba francesa*, sans oublier nos **toques**, nos chants, nos danses. Voilà tous les éléments qui nous permettent de former cette grande famille de *tumberos* de la *tumba francesa*. »

Comme Ofelia est l'une des femmes les plus coquettes de notre société, Fredy, le président, lui demande d'expliquer la signification des colliers de couleurs qu'elles portent et leur rapport avec la religion pratiquée par la société :

« Nous sommes cubains, n'est-ce pas ? Alors, nous mettons ce collier d'Eleguá (divinité afro-cubaine) pour qu'il élimine les écueils sur notre chemin et nous permette d'atteindre facilement nos objectifs. Mais ça ne nous vient pas de nos ancêtres. C'est nouveau. Autrefois, les hommes portaient de grosses chaînes en or et les femmes presque toujours six colliers de pierres précieuses avec des boucles d'oreille en or ou en argent. Quelques-uns de nos membres pratiquent la "santería" (A Cuba, culte des saints, auquel on mêle le fétichisme et les pratiques religieuses des rites africains), d'autres le spiritisme. Nous sommes libres d'avoir n'importe quelle croyance. Mais, par-dessus tout, nous croyons en Dieu et en la patronne de notre société, Santa Catalina de Ricci. Nous célébrons des messes spirituelles et sur ce modeste autel, chacun dépose les offrandes de son choix : des bougies, des fleurs, des gâteaux, etc.

Quand un membre de la société meurt, nous respectons la tradition et nous lui offrons des **toques**, nous organisons une garde d'honneur dans la société et nous assistons à l'enterrement au cimetière.

Nous faisons ce qu'on appelle le spiritisme de charité, animés par la foi et l'amour que nous éprouvons pour cette tradition. Nous venons au secours de tous ceux qui demandent notre aide, même s'ils ne sont pas *tumberos*.

Nous implorons nos morts, nous devons nous occuper d'eux et les invoquer car cela fait partie de notre réalité. Nous faisons une fête avec l'évêque de Guantánamo le 8 septembre. Nous dansons dans le parc central de cette ville en l'honneur de la Vierge de La Caridad del Cobre, la patronne de tous les Cubains. »

Une fois qu'Ofelia a terminé son intervention, et comme il n'y avait plus rien à ajouter, les personnages interviewés, en guise de conclusion, ont lu à haute voix une citation de Fernando Ortiz, qu'on pourrait prendre comme le mot de bienvenue dans cette société :

La *tumba francesa* est un chapitre important du folklore national cubain pour son inéluctable vitalité.

Sa musique est belle, ses rythmes sont singuliers et très attrayants. Dans ses mélodies nous découvrons l'archaïque bouquet français, le vieux rhum haïtien ou l'eau-de-vie coloniale du temps de Napoléon.

En guise de conclusion

Si les siècles d'esclavage et l'économie de plantation ont créé à l'échelle internationale une image des Caraïbes stéréotypée autour du sucre, du café, et des nègres esclaves, de nos jours, au début du XXI^e siècle, cette région cherche entre autre chose à affirmer son identité en évoquant son patrimoine, issu de ses Cultures de travail et du mélange de races. C'est un exemple évident d'une culture qui sait résister au passage du temps et assumer les identités des peuples qu'elle représente.

Des témoignages, comme ceux que nous venons de présenter dans ce reportage, constituent l'expression de certaines valeurs historiques, ethnologiques, anthropologiques, scientifiques et culturelles de ce peuple.

De ce fait, les sociétés de *tumbas francesas* deviennent pour la région un symbole de sa culture populaire traditionnelle dans l'Est du pays. Ces sociétés représentent l'un des processus les plus significatifs né de l'assimilation et de la trans-culturation d'événements historiques et culturels imprégnés de la culture dahoméenne et de la culture française.

Dans des documents témoins de la culture populaire traditionnelle comme celui-ci, nous trouverons non seulement un outil scientifique utile pour les sciences sociales mais aussi une évaluation de l'état de santé actuel de cette tradition et de ses perspectives d'avenir.

Dans ce même sens des organisations culturelles cubaines telles que La Maison des Caraïbes, les bureaux de la Culture, les Centres provinciaux du Patrimoine, les Conseils de la Culture pour la communauté de chaque territoire et les Assemblées du Gouvernement pourront promouvoir des actions pour sauvegarder et promouvoir ces expressions culturelles. Ils devront de même définir des objectifs concrets et délimiter les fonctions des différentes organisations qui participeront au développement de ces biens du patrimoine national.

Nous voudrions présenter quelques-unes des actions stratégiques mises en oeuvre par La Maison des Caraïbes dans le domaine de la culture populaire traditionnelle. Ces actions ont constitué l'une des ses principales fonctions tout au long de ce quart de siècle. Elle les a réalisées systématiquement, de manière anonyme, soutenue par les représentants de ces traditions et par tous ceux, personnes ou entités, parmi lesquelles l'Alliance Française de Cuba, qui s'intéressent, dans le pays, à ce genre de manifestation culturelle.

1. Veiller à ce que ces expressions culturelles continuent à défendre leur authenticité, leurs valeurs culturelles et spirituelles qui représentent leur raison d'être.
2. Eviter toute intervention des organisations de l'Etat, auxquelles elles sont liées, dans les normes et le fonctionnement culturel actuel de ces sociétés. La fonction de ces organisations sera strictement destinée à diffuser les valeurs, l'histoire, la contribution de ces associations à la culture nationale et internationale, c'est-à-dire, un travail éducatif qui vise les communautés où se trouvent ces sociétés, les visiteurs étrangers et le tourisme international.
3. Protéger notre culture populaire traditionnelle des influences négatives que pourrait entraîner le tourisme international. Si nous voulons la relier au développement du tourisme culturel, il faut éviter tout ce qui peut nuire aux modèles des conduites traditionnelles. Le visiteur qui s'en approche ne doit pas y voir un motif de présomption, de snobisme ou un simple spectacle.
4. Ne pas donner à ces manifestations culturelles un objectif lucratif.
5. Créer un budget qui permette à ces sociétés d'exister et de s'exprimer.
6. Encourager les organisations culturelles, scientifiques et de l'enseignement supérieur à entreprendre des recherches sur ces expressions culturelles, ce qui contribuera à les connaître et à les faire connaître beaucoup mieux.
7. Reprendre la tradition historique de leurs rencontres.
8. Favoriser les rapports entre ces sociétés et les différentes organisations politiques, populaires, administratives et autres du pays dans le cadre d'un projet socioculturel qui permettrait d'organiser ces relations.
9. Le Festival des Caraïbes sera toujours un lieu de rencontre culturelle entre tous les représentants de la culture populaire traditionnelle cubaine et ceux des autres pays de la Région. Le Festival est un espace idéal où ils peuvent montrer leur culture et démontrer qu'elles se perpétuent. ■

Declaración de la Primera Reunión de la Red Regional de Instituciones de Investigación sobre Religiones Afroamericanas

La Habana, 2 de marzo de 2004

Los participantes en la primera reunión constitutiva de la «Red Regional de Instituciones de Investigación sobre Religiones Afroamericanas», acordamos aprobar la presente declaración como expresión del reconocimiento y la importancia de las religiones afroamericanas, presentes tanto en América Latina como en otras regiones.

Las culturas de raíz africana están vigentes en las sociedades de la mayor parte de nuestros países y, en muchos de ellos, su raíz constituye el eje principal, o uno de los principales, de nuestras respectivas identidades culturales nacionales y un elemento estratégico para nuestro desarrollo humano, social y económico.

En este contexto, hemos considerado esencial la profundización en el conocimiento de las religiones afroamericanas, elemento capital de la herencia cultural africana en la región, debido entre otros aspectos, a la significación y actualidad de estas concepciones y prácticas religiosas, y al hecho de que su impronta ha marcado las identidades culturales de muchos pueblos del área, no sólo de los afro-descendientes, sino también de una gran parte de las sociedades latinoamericanas y caribeñas, así como su internacionalización.

Las religiones afroamericanas, como patrimonio de la humanidad, ejercen una amplia influencia en la conducta social, la creatividad y el sentido de pertenencia individual y colectiva. En la vida cotidiana abarcan una amplia gama de ritos, concepciones del mundo, fiestas, conmemoraciones, música, danza, artesanía, expresión corporal y escénica, tradición oral, gastronomía y otros muchos componentes del patrimonio de la región, que deben ser promovidos y protegidos a través de su conocimiento científico y enseñanza, así como jurídicamente por medio de los órganos nacionales e internacionales.

Por todo ello, acordamos los siguientes puntos:

1. Aprobar la creación formal de la Red Regional de Instituciones de Investigación sobre Religiones Afroamericanas, así como su Plan de trabajo 2004-2005 y la constitución de su Comité Permanente.

2. Denunciar cualquier forma de discriminación y marginación de las religiones afroamericanas en la región y otras áreas del mundo.
3. Aprovechar la existencia de otros marcos en la búsqueda de espacios de cooperación para la consecución de los objetivos de la Red Regional.
4. Exhortar a las instituciones de investigación e investigadores de América Latina y el Caribe para su ingreso como miembros de la Red.
5. Solicitar a la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO que haga llegar a todos los países miembros de la región las conclusiones y el Plan de trabajo resultantes del encuentro.
6. Informar a la Secretaría Pro-Tempore del Foro de Ministros de Cultura de América Latina y el Caribe sobre los resultados de este encuentro y solicitarle se valore la inclusión de este proyecto dentro de los ejes del próximo Plan de Acción del Foro.
7. Informar al Director General de la UNESCO sobre los resultados de esta reunión, poniendo a su disposición el aporte de esta Red en la preparación del proyecto de Convención Mundial sobre la Diversidad Cultural en proceso de elaboración.
8. Fomentar la elaboración de una propuesta conjunta para la declaración de las religiones afroamericanas como patrimonio de la humanidad.

SEGUNDA REUNIÓN DE EXPERTOS *Centro Afroamericano para la Diversidad Cultural, el Desarrollo Sostenible y el Diálogo Intercultural*

Auspiciado por la Oficina de la UNESCO en Quito, se efectuó del 1 al 5 de agosto de 2005 en la ciudad de Esmeraldas, Ecuador, la Segunda Reunión de Expertos sobre el Centro Afroamericano para la Diversidad Cultural, el Desarrollo Sostenible y el Diálogo Intercultural, con representantes de Colombia, Cuba, Ecuador, España, México, Perú, Venezuela y la Indiana University Southeast, de EE.UU. Este importante encuentro contó con la presencia de los doctores Edgar Montiel y Ali Moussa Iye, jefes de Secciones de la Sede de la UNESCO, en París, quienes impartieron conferencias y participaron en el desarrollo de la reunión.

Tras una amplia agenda de trabajo se aprobó el informe de gestión del Centro para el período mayo 2004 a julio 2005 y fue propuesta una ampliación de su alcance internacional mediante un cambio de denominación. Con el decidido apoyo material y financiero de la alcaldía de Esmeraldas y mediante consulta a los participantes, la institución se denominará en lo adelante CENTRO INTERNACIONAL DE ESMERALDAS PARA LA DIVERSIDAD CULTURAL AFROINDOAMERICANA Y EL DESARROLLO HUMANO.

Fue propuesto un proyecto marco sobre educación en el ámbito de la diversidad cultural afroindoamericana y el desarrollo humano, donde concurren diversos proyectos de los países participantes y de otros que se adhieran al trabajo del Centro. Se aprobó el proyecto piloto de «La ruta del cacao», a propuesta de España, con el objeto de gestionar su puesta en marcha a nivel internacional mediante la participación inicial de Colombia, Cuba, Ecuador, México, Perú y Venezuela en tanto productores, consumidores o zonas de tránsito. De modo análogo, fue aprobado otro proyecto presentado por España sobre «Procesos de etnogénesis e identidades de los pueblos afrodescendientes de América», y hacer posible su puesta en marcha con la participación de Colombia, Cuba, Ecuador, México, Perú y Venezuela, así como del resto de los países que tengan condiciones de vincularse.

Se acordó que el Centro Internacional de Esmeraldas se integre a la red de Cátedras UNESCO sobre la gestión integral del patrimonio. Conjuntamente fue aprobada la propuesta de la Oficina de la UNESCO en Quito sobre la creación de un portal digital acerca de la diversidad cultural afroindoamericana y el desarrollo humano, a través de las respectivas comisiones nacionales con sus sistemas de información cultural.

Tras una amplia discusión, se acordó que las carteras de proyectos de alcance continental, presentada por los países participantes, deberán responder a los nuevos enfoques debatidos durante las sesiones de trabajo, cuyo nivel de ejecución se relacione con la diversidad cultural afroindoamericana y el desarrollo humano.

Se encomendó a las Comisiones Nacionales de Cooperación con la UNESCO de Colombia, Ecuador y Venezuela, con el apoyo de la Cancillería ecuatoriana, la redacción de un párrafo para ser presentado a los Jefes de Estado de los países representados en esta Segunda Reunión de Expertos, así como presentar los resultados a dife-



rentes órganos y cumbres internacionales. De igual manera, se acordó invitar a diversos países como Brasil, Haití, República Dominicana, países de Centroamérica, entre otros, a participar en los trabajos del Centro.

Fue electo un Comité Asesor Internacional del Centro integrado por expertos de Colombia, Cuba, Ecuador, España, México, Perú, Venezuela y la Indiana University Southeast, de EE.UU., quienes junto con su Director, constituirán el equipo de asesoría internacional de trabajo del Centro. En este sentido, también se aprobó la propuesta de la firma de un convenio tripartito de cooperación entre el Centro Internacional de Esmeraldas, la Oficina UNESCO-Quito y la Universidad de Sevilla, España; así como otro convenio de cooperación entre el Centro Internacional de Esmeraldas y en Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de España.

IV Festival del CIOFF en Cuba

La ciudad de Santa Clara, Cuba, fue sede del IV Festival del Consejo Internacional de Organización de Festivales Folclóricos (CIOFF) durante los días 24 al 30 de abril de 2005. En esa ocasión se efectuaron tres importantes actividades relacionadas con los objetivos de trabajo del CIOFF: el IV Festival Internacional de Danzas, la reunión de representantes del CIOFF de Latinoamérica y el Caribe, y un evento sobre Diálogo Intercultural dedicado a la «Influencia africana en el Caribe y Latinoamérica», estrechamente relacionado con el Proyecto Internacional UNESCO, «La ruta del esclavo».

El IV Festival Internacional de Danzas contó con grupos invitados de Colombia, Grecia, Italia y México, quienes junto a los de Cuba se presentaron en todos los municipios de la provincia y realizaron cuatro galas artísticas en el teatro La Caridad de la ciudad de Santa Clara.

La reunión de representantes del CIOFF de Latinoamérica y el Caribe, efectuó varias sesiones de trabajo y en ella participaron delegados de Argentina, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México y Perú.

Dos de los miembros del Comité Asesor Internacional del Centro coordinarán una propuesta de Simposio para el 52º Congreso Internacional de Americanistas que se efectuará en julio de 2006 en la ciudad de Sevilla, España.

Todos los participantes reiteraron su agradecimiento al pueblo ecuatoriano y en especial al de Esmeraldas, quien a través de su Alcalde, el Sr. Ernesto Estupiñán Quintero, crearon las condiciones óptimas para que el evento transcurriera en un clima muy favorable, en correspondencia con la celebración del 185 aniversario de la independencia de la provincia de Esmeraldas, a cuya sesión solemne asistió el Presidente Constitucional de la República de Ecuador.

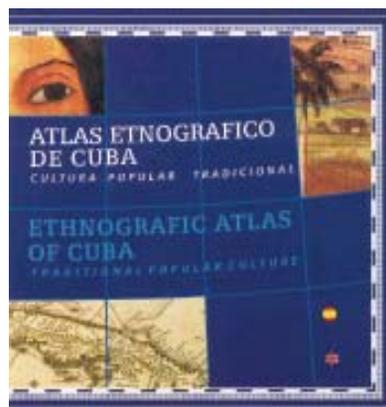
El evento sobre Diálogo Intercultural dedicado a la «Influencia africana en el Caribe y Latinoamérica», fue inaugurado por el Sr. Jean Roche, delegado permanente del CIOFF ante la



UNESCO y presidente del Sector de Europa sur y África. En él se presentaron trabajos por invitación de Cuba,

Jesús Guanche y Rogelio Martínez Furé; de Venezuela, Juan de Dios Martínez; de Perú, Victoria Santa Cruz; de Brasil, Ubiracy Ferreira y Angela Lühning; de Benin, Marcel Zounon; y de México, Isaura Corlay. Esta es la primera vez que el CIOFF incluye un espacio de reflexión en el contexto de los festivales folclóricos y el criterio de invitados y anfitriones ha sido muy provechoso para dar continuidad a estos encuentros, ya que se cuenta con la presencia de grupos portadores de múltiples tradiciones culturales. Tales fueron los encuentros de los invitados al evento con la familia Díaz Díaz, y la visita a la casa templo lombanfula de Alejandrina Rojas Valdés en Placetas, ambos grupos practicantes de religiones populares cubanas de fuerte influjo africano y de amplia tradición músico-danzaria.

CD Multimedia: Atlas Etnográfico de Cuba



La cultura popular tradicional, expresada en diferentes formas y manifestaciones –materiales y espirituales–, es el objeto de estudio esencial del *Atlas Etnográfico de Cuba*. El trabajo realizado por especialistas del Departamento de Etnología del Centro de Antropología, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello y el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, así como la labor cartográfica por el Instituto de Geografía Tropical, resume un proceso de más de 20 años.

Las diversas manifestaciones de la cultura material aparecen expresadas cartográficamente en esta obra: los asentamientos rurales, la vivienda y las construcciones auxiliares rurales, el mobiliario y ajuar de la vivienda rural, las comidas y bebidas de la población rural, los instrumentos de trabajo agrícola, los modos y medios de transporte rural, las artes y embarcaciones de la pesca marítima, y la artesanía popular tradicional. En el campo de la cultura espiritual se incluyen: las fiestas populares tradicionales, la música popular tradicional, las danzas y bailes populares tradicionales y las tradiciones orales. Todo ello precedido por el estudio de la historia étnica.

El *Atlas* consta de trece secciones, en correspondencia con las temáticas investigadas y con 238 mapas. Las bases cartográficas de Cuba se presentan en escalas de 1: 3 000 000; 1: 4 000 000 y 1: 5 000 000, y de acuerdo con las especificidades de algunas temáticas, se han incluido otras escalas para diversas áreas del planeta, relacionadas con los procesos estudiados. Cada sección está precedida por un texto que ofrece informaciones y esclarece conceptos fundamentales para la comprensión de lo que se expresa cartográficamente. Los mapas están acompañados de un conjunto de grabados, fotos, dibujos, tablas y textos que ilustran los contenidos expresados en ellos.

JG

Oralidad considera diversos enfoques sobre la tradición oral aparecidos en otras publicaciones de la UNESCO, por ello en este número se reseña la revista *MUSEUM*, una relevante publicación periódica de la UNESCO, que data de 1948 y ahora también aparece disponible *on line* mediante el Portal de la UNESCO en Internet www.unesco.org

Por su interés, especialmente para esclarecer conceptos sobre el papel de las lenguas en el patrimonio inmaterial y lo relativo a su transcripción, se reproducen parcialmente dos artículos interrelacionados y tomados ambos de la edición 221/222 de la revista *MUSEUM Internacional*, mayo de 2004. Por su alta relevancia, la lectura completa de ambos artículos es sugerida, pues aquí sólo se presenta una breve síntesis de los mismos. Para la consulta de esos u otros artículos de la misma revista y para conocer otros ejemplares de *MUSEUM*, se sugiere visitar el sitio Web de *Museum International*, que ahora también aparece disponible en la página: <http://portal.unesco.org>

Oralidad agradece la amable cortesía del equipo de redacción y edición de *Museum International*.

La lengua, vehículo del patrimonio cultural inmaterial

Rieks Smeets¹

La lengua y la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* de 2003

Cuando se pregunta a la gente qué ámbitos pertenecen al patrimonio cultural inmaterial, casi invariablemente cita la lengua, en general, junto con la música y la danza. Sin embargo, el artículo 2(1) de la Convención de 2003, que define el patrimonio cultural inmaterial, no menciona la «lengua» como tal. El artículo sí habla de las «prácticas, representaciones y expresiones, el conocimiento y las habilidades (...) que las comunidades, grupos y en algunos casos, individuos reconocen como parte de su patrimonio cultural». En el mismo párrafo se afirma también que el patrimonio que debe salvaguardarse se transmite de generación en generación, se recrea constantemente y proporciona a los grupos y comunidades un sentimiento de identidad y continuidad. Pues bien, las lenguas se transmiten de generación en generación, se recrean constantemente, presuponen conocimientos y habilidades, y los actos de discurso se describen en términos de prácticas y expresiones lingüísticas. Por tanto, las lenguas, en general, son muy

importantes, si no cruciales, para la identidad de los individuos y los grupos. En el transcurso de 2002 y 2003, en la fase de preparación del anteproyecto de la Convención en las reuniones de expertos intergubernamentales, la cuestión de la lengua fue muy discutida. Hubo algunas voces a favor de la inclusión de la lengua como tal en la definición de patrimonio cultural inmaterial. Al final, se decidió incluir en el artículo 2(2) las tradiciones y expresiones orales, incluida la lengua en su calidad de vehículo del patrimonio cultural inmaterial, como uno de los ámbitos en los que se manifiesta el patrimonio cultural inmaterial.



La transcripción del patrimonio oral

Jack Goody²

El patrimonio inmaterial corresponde, evidentemente, a las culturas orales o a la tradición oral en las culturas con escritura, pues si estuviera escrito no sería inmaterial. Básicamente es oral, pues, a diferencia del dibujo, la pintura y la escultura (las artes visuales), no deja constancia material y por eso es difícil, pero no imposible, reunirlos en un museo. La paradoja de la situación es que, al grabar el patrimonio inmaterial, en un intento de comunicarlo a una mayor audiencia que ya no está presente, tenemos que hacer que deje de ser oral para que pase a ser escrito (y en algunos casos grabado), lo que altera su naturaleza esencial. Lo sé por experiencia, pues a esto precisamente es a lo que me he dedicado durante cuarenta años, en concreto con la recitación Bagre de los LoDagaa. Pero la transcripción no es un hecho neutral. Si se hace, como ocurría en la mayoría de los casos antes de 1950 y desde luego, antes de 1900, por medio de un pa-

pel y un lápiz, es probable que se haya alterado en ese mismo proceso. Y también existe ese peligro si se emplea una grabadora aunque desde luego la transcripción sea más fiable.

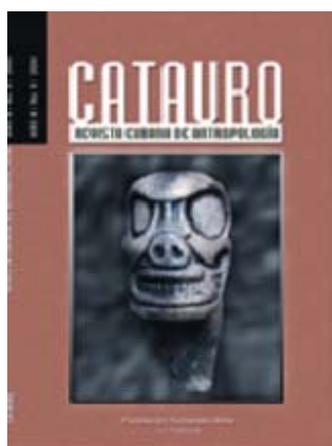
El proceso de salvaguardia del patrimonio inmaterial implica necesariamente hacer una grabación material de ese patrimonio. Con la representación visual, ya existe una grabación; el dibujo, la pintura y la escultura dejan una huella visible, como la arquitectura y el reordenamiento de los objetos naturales. Con el patrimonio que depende del oído (como ocurre también con el gusto y el olfato), la salvaguardia presenta un problema diferente pues antes que nada lo evanescente tiene que ser convertido en permanentemente visual por medio de la escritura, de «lenguaje visible». Porque no deja huella exterior (pace Derrida), solo una huella de tipo neurológico.

La conversión de una recitación oral en un texto escrito no es una mera cuestión de grabar lo que se ha dicho. El proceso real cambia la naturaleza de la obra, dando una forma permanente a algo que de otro modo estaría experimentando un cambio continuo, separando los versos en líneas o poniendo puntos donde posiblemente había pequeñas pausas en la representación, y suprimiendo el acompañamiento musical, gestual y vocal.

Así, la grabación de una forma oral estandarizada, que también se ha llamado «literatura oral», plantea un problema para cualquier museo, o cualquier tipo de sistema de depósito. Antiguamente, se admitía en general que cada sociedad tiene los mitos que le convienen. Puede que sea cierto en las culturas escritas en las que el mito existe en una forma fija para ser transmitido en un texto escrito, como un libro religioso. Inicialmente, la grabación de los mitos o recitaciones de las sociedades orales se hacía por medio del dictado y la transcripción, un proceso lento y laborioso que es poco probable que los etnólogos fueran capaces de repetir antes de que se generalizara el transporte aéreo en el decenio de 1950. Gracias a las facilidades del transporte, las sociedades meramente orales se hicieron más accesibles y la llegada de las grabadoras portátiles de transistores en el decenio de 1960 hizo posibles las lecturas repetidas. El etnólogo podía entonces grabar una serie de representaciones y transcribirlas tranquilamente fuera del trabajo de campo.

Notas: Artículos tomados por cortesía de Museo Internacional No. 221/222, mayo de 2004.

Catauro. Revista cubana de antropología.



Abel Sierra Madero

La perspectiva antropológica es indispensable para la comprensión y estudio de la cultura popular, tanto en su expresión microcultural como en la presencia de sus campos simbólicos dentro de un imaginario social o global. Las construcciones de la cultura popular accionan desde la alteridad, la resistencia y la creatividad, y es aquí donde el método antropológico toca fondo, desde el sujeto hasta el grupo social.

Miguel
Barnet.

En 1999, en la Fundación Fernando Ortiz, (L y 27), surge *Catauro. Revista cubana de antropología*, publicación que circula en ámbitos académicos e intelectuales cubanos y extranjeros con un diseño que difiere de la concepción estética de muchas revistas especializadas en Cuba. La publicación debe su título a un libro de Fernando Ortiz,¹[1] y desde sus inicios pretende ser la continuación de una línea histórica de trabajo desarrollada por otras publicaciones, como *Archivos del Folklore Cubano* (1924-1930), *Estudios Afrocubanos* (1937-1946), *Revista de Arqueología y Etnología* (1938-1961), *Actas de Folklore* (1961) y *Etnología y Folklore* (1966-1969). El rescate de tradiciones culturales, el respeto a las identidades locales y a captar al Otro en sus múltiples dimensiones han sido premisas de la revista desde sus inicios.

Se divide en seis secciones: «Contrapunteos», que ocupa el espacio de mayor envergadura y calado teórico-crítico; «Imaginario», que recoge artículos de riqueza expositiva, con más tendencia a lo descriptivo; «Archivos del Folklore», sección dedicada a la recuperación y divulgación de textos de nuestra literatura antropológica y etnológica; «Entre-Vistas», que brinda un margen de posibilidades a la presentación de testi-

monios, y a la oralidad en general; «Desde L y 27», que alude al sitio donde se encuentra la institución y refleja el quehacer de su vida interna, con notas y comentarios acerca de la Fundación Fernando Ortiz; «Ex libris» sirve de marco a reseñas de libros y artículos, así como a cualquier evento cultural relacionado con la temática de la publicación.

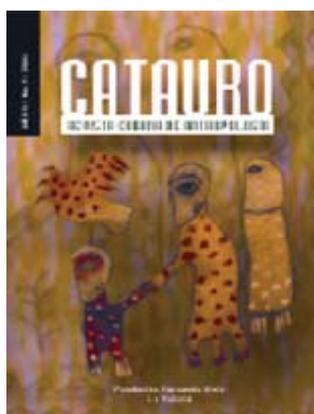
En el editorial del primer número de *Catauro*, su director, el Dr. Miguel Barnet, advertía sobre el riesgo que implicaba asumir una publicación con una perspectiva exclusivamente antropológica, debido a su vínculo con otras disciplinas, así como a lo controversial y difuso de los bordes que impiden su deslinde.

Catauro, en su corta vida, ha rebasado los marcos del conocimiento de la antropología para convertirse en una revista transdisciplinaria; que ha devenido, al mismo tiempo, voz y espacio de académicos e investigadores cubanos y extranjeros que abordan asuntos relacionados con la cultura cubana y latinoamericana, además de ser un material de imprescindible consulta para estudiantes y especialistas.

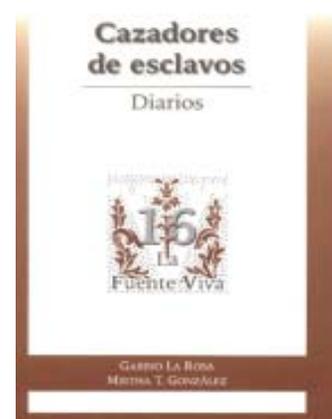
Catauro es un proyecto cultural insertado en otro más abarcador, que es la Fundación Fernando Ortiz, y constituye una pieza medular en el sistema integrado por las investigaciones y proyectos promovidos por esa institución.

La revista ha cumplido una primera etapa en la que se saldaron algunas deudas históricas con determinadas figuras, además de abordar temas y problemáticas esquinadas o escamoteados por la academia y la intelectualidad cubanas; mediante una serie de números monográficos que comenzó con Lydia Cabrera, así como el impacto cultural de los chinos en Cuba, la presencia africana, hispánica y los aborígenes.

La revista se ha adentrado en un período de mayor complejidad en el que se abordan temas álgidos y controversiales de la realidad cubana contemporánea y enfatiza en los valores patrimoniales de la cultura de tradición oral.



Cazadores de esclavos, la visión de la represión



La Fundación Fernando Ortiz acaba de publicar el libro *Cazadores de esclavos* (La Habana, 2004; 360 p.) de Gabino La Rosa Corzo y Mirtha T. González, con el apoyo de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO. Esta obra incluye once diarios de rancheadores, desde 1815 a 1848; cuatro de ellos sobre las persecuciones y capturas de esclavos prófugos en las elevaciones del occidente de la Isla, uno en las llanuras de Puerto Príncipe, actuales provincias de Ciego de Ávila, Camagüey y parte de Las Tunas; y los seis restantes en las montañas del área oriental.

Esta obra amplía y renueva el marco de referencia de las ediciones anteriores sobre el tema, que en Cuba solo contaba con dos libros: el *Diario del rancheador*, realizado por Francisco Estévez entre 1837 y 1842 en el área oeste de La Habana (entonces Cayajabos), que se dio a conocer gracias al interés del escritor Cirilo Villaverde y al trabajo paciente del investigador Roberto Friol, quien logró su publicación en 1982; y el *Diario de operaciones de un rancheador militar en Vuelta abajo*, del alférez Gaspar Antonio Rodríguez hacia 1820 y publicado en 1988 por Freddy Ramírez.

En esta edición se constatan de diferentes maneras las múltiples estrategias de resistencia esclava en Cuba, la presencia de una cultura de palenque basada en las tradiciones orales heredadas de África y otras adquiridas en Cuba como mecanismos defensivos ante la represión y capacidad destructiva de las cuadrillas y partidas de rancheadores, cuyos integrantes eran verdaderos cazadores de esclavos a sueldo. Al mismo tiempo, se puede estudiar la mentalidad de los captores.

Pese a los múltiples intentos y a la vigilancia constante, las denuncias y persecuciones, casi siempre los esclavos emplearon el repliegue como medio defensivo y en muy pocas ocasiones presenta-

[1] Fernando Ortiz. *Catauro de cubanismos*

ron combate directo debido a la desigualdad en fuerza. Cada vez que eran destruidos los ranchos, las cosechas y las reservas alimentarias, funcionaba un permanente sistema de comunicación entre ellos y con los lugares (haciendas, ciudades) que les suministraban, vendían o canjeaban armas, instrumentos de trabajo y demás medios de subsistencia.

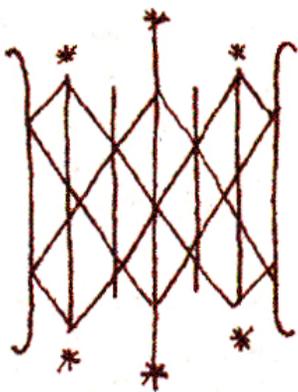
Los diarios constituyen un excelente complemento para las investigaciones arqueológicas, antropológicas e históricas en general, pues permiten reconstruir diversos exponentes culturales de los prófugos y apalencados, tales como la vivienda, la alimentación, el vestuario, los procedimientos defensivos, las armas, el dominio de la topografía para crear rutas falsas y ocultar las verdaderas. También se incluyen algunas referencias a la pertenencia étnica de los prófugos.

Los propios textos reflejan el bajo nivel de instrucción de los escribientes, pues no siempre es el rancheador quien redacta los partes y estos cambian de caligrafía según las circunstancias.

Esta obra es resultado de una paciente búsqueda y selección en los archivos de Cuba, tanto públicos como personales, junto con un cuidadoso trabajo de transcripción de manuscritos, así como su acertada valoración.

El libro ve la luz en el contexto del «Año Internacional de Conmemoración de la Lucha contra la Esclavitud y de su Abolición», el bicentenario de la Revolución haitiana y como importante contribución al proyecto «La ruta del esclavo».

Dr. Jesús Guanche
Fundación Fernando Ortiz



ARCHIPIÉLAGO DOCE AÑOS



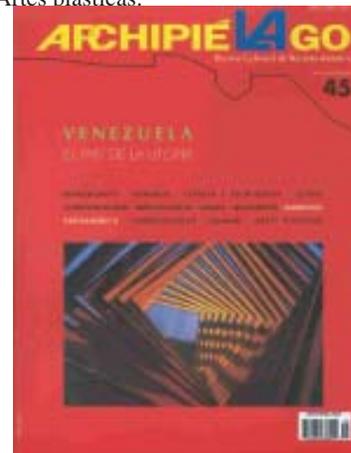
Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América celebró su 12° Aniversario el 25 de agosto. El número 0 de esta revista, carta de presentación de un proyecto cultural independiente surgido en México para promover la integración de América Latina y el Caribe, fue presentado justamente en el mes de agosto de 1992 en la Casa de las Américas de La Habana, Cuba, y posteriormente, en noviembre de ese mismo año, en el Museo de Etnografía y Folklore de La Paz, Bolivia. Se cumplía con ello la primera meta trazada por los diecinueve intelectuales latinoamericanos, de diversas disciplinas y procedencias, que habían echado a andar la iniciativa pocos meses antes.

Ahora, doce años después, son ya muchas las personas que participan en este proyecto pluricultural, que ha venido tejiendo una vasta red en todos los países de la región, y aun más allá, en latitudes ajenas en donde existen comunidades latinoamericanas y caribeñas. Un buen número de ellas se han convertido incluso en colaboradoras asiduas de la revista. De igual manera, son cada vez más las instituciones culturales y educativas que brindan su apoyo al proyecto, que obtuvo el reconocimiento de la oficina de la UNESCO en México en 1997. Las más recientes: el Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos (CCYDEL) de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Ministerio de Cultura de la República Bolivariana de Venezuela.

En esta oportunidad hubo un doble festejo. En primer lugar, se presentó el número 44 de la revista, en el que bajo el título de *El crepúsculo del eurocentrismo* se destaca un tema de vital importancia para la región: el descubrimiento de América por los chinos en 1421, y todo lo que ello significa. Tres destacados intelectuales, el filósofo argentino Enrique Dussel, el historiador colombiano Gustavo Vargas y la arqueóloga mexicana Carmen Rojas,

abordan el tema desde diversos ángulos, en los que subyace la revalorización no sólo de las culturas de Oriente, sino de todas aquellas que han germinado en el planeta a lo largo de los siglos, incluidas las originarias de Nuestra América. En esta edición se rinde también homenaje al recién fallecido filósofo latinoamericanista mexicano, Leopoldo Zea; y aparecen además interesantes colaboraciones de prestigiados autores de la región, como el haitiano Gérard Pierre-Charles, los mexicanos Estela Morales, Rogelio Naranjo, Marco Polo Bernal Yarahuan y Julio Carrasco Bretón; los argentinos Roberto Segre, Enrique Madia, Carlos Barbarito y Guadi Calvo; el musicólogo cubano Rolando Pérez; el costarricense Vinicio Chacón; el chileno Mario Meléndez; el ecuatoriano Alfredo Mora Witt; y los bolivianos Óscar Arze Quintanilla y Edgar Ávila, entre otros.

Se anunció por otra parte la próxima aparición del número 45, que estará dedicado a Venezuela y será el tercero que *Archipiélago* dedica a un país hermano (los anteriores fueron Bolivia y Argentina). Bajo el título de *Venezuela: el país de la utopía*, esta edición especial reunirá a lo más representativo de la cultura del país hermano, inmerso actualmente en profundos cambios de gran significado, no sólo para su pueblo, sino para todos los de América Latina y el Caribe. Entre otras, aparecerán colaboraciones de Farruco Sesto, Samuel Moncada, Luis Britto García, Alirio Liscano, María Egilda Castellano, Lubio Cardozo, Carlos Noguera, Wilfrido Machado, Tarek Williams, Miguel Márquez, William Osuna, Edmundo Aray, Eva María Zuk, Saúl Rivas, Fruto Vivas, Jesús Tenreiro, Manuel Quintana Castillo y Carlos Servando García. Un mosaico pluricultural de gran interés reflejado en las trece secciones que conforman la revista *Archipiélago*: Pensamiento, Memoria, Ciencia y tecnología, Letras, Audiovisualidad, Artes escénicas, Música, Tradiciones, Amerindia, Afroamérica, Humor, Ambientalidad y Artes plásticas.



«CONGOS», «ANGOLAS», «BENGUELAS» Y «MOZAMBIQUES» HAN PARTICIPADO DEL GRAN MESTIZAJE MEXICANO.



Este es uno de los aspectos más relevantes de la obra «Presencia africana en México», compendio de aportes «regionales» del actual territorio mexicano. La publicación fue reeditada recientemente en la capital mexicana, bajo la dirección de la esmerada antropóloga Luz María Martínez Montiel, por el Consejo Nacional de Cultura y Artes, en su colección «Llaves para América Latina. Nuestra Tercera Raíz».

Los diferentes estudios que contiene esta obra de 573 páginas reconstruyen, sucesivamente, la historia de la población negra de los valles centrales de Puebla, entre 1519 e 1681, así como los de Tabasco; el papel de los africanos durante el período colonial en Michoacán; el aporte de la mano de obra de origen subsahariano al desarrollo de Guanajuato en el siglo XVIII, de León, en los siglos XVII y XVIII, y de Campeche, desde la conquista hasta nuestros días; los negros y afro-mestizos en Colima, del siglo XVI al XIX, en Veracruz, la famosa ciudad portuaria del Golfo de México, y, finalmente, las raíces africanas en Tamaulipas.

Todos esos estudios coinciden en destacar el extraordinario mestizaje que tuvo lugar en el actual Estados Unidos de México.

Y, uno de los grupos que participó activamente en esta evolución es el de los melanos-africanos, dentro de los cuales, las diversas comunidades originarias de la región bantú, más precisamente, del Golfo de Guinea, después de transitar por el bien localizado archipiélago de «Santo Tomé», de la «zona de Mani Congo», de «toda Angola», con sus activos centros esclavistas de «San Pablo de Loanda» y «Bangala» (Benguela) y de la orilla opuesta «Mozambique».

FAGOCITOSIS

Esos bantúes, establecidos en la antigua e inmensa «Nueva España», van a cruzarse, en el límite de la fagocitosis, con los emigrados españoles, sefarditas – judíos de los países mediterráneos – e, igualmente, con las poblaciones mesoamericanas autóctonas (aztecas, mayas, tarahumaras, nahuas, huicholes, purepechas, mixtecos, zapotecas, lacandones, otomíes, totonacas y otras).

Como resultado, surge una descendencia parcial africana compleja y la distinción es invariablemente aproximativa. Efectivamente, habrá además de los mestizos y mulatos, negros «zambaigos», frutos del mestizaje entre negros y amerindias, morenos, pardos, colombinos, lobos o alobados, cochos, coyotes ladinos, etc.

Atestiguan la presencia bantú en esta parte de América del Norte innumerables documentos de archivos, las diversas particularidades del español hablado en la federación mexicana y muchas cristalizaciones de tipo antropológico.

Los textos mencionan con mucha frecuencia la participación de los «bozales» de «nación Congo» o de «tierra Angola» en la explotación de las minas de plata situadas cerca de San Luis de Potosí y Zacatecas; en el desarrollo de la producción azucarera y en diferentes oficios artesanales, por todo el territorio mexicano, desde el estrecho de Yucatán hasta las tres Sierra Madre, pasando por el Golfo de Tehuantepec.

Los archivos también revelan el famoso movimiento insurreccional conducido por el bantú Yanga en la zona de Córdoba-Orizaba, en el avasallador estado de Veracruz.

ZARABANDA

Los miles de trabajadores de origen bantú van a perpetuar diferentes expresiones de sus culturas de origen, como la danza de grupos «La malanga» y el baile candombé guaranducha.

Uno de los hechos más sobresalientes registrados en este capítulo es la zarabanda, cuya explicación etimológica bantú (kilapanda, -banga, sala) tiene que ver con canto y danza de trabajo con banquete, metafóricamente.

Lo cierto es que las diversas fuentes atribuyen esta representación coreográfica «a los negros».

Seducido por esta «danza lasciva y ofensiva», el poeta y músico Don Pedro de Trejo la va a defender en su sorprendente obra «Zarabanda a lo divino», en 1556.

Ya el nacionalista y severo Miguel de Cervantes afirma, en 1613, en «El celoso extremeño» que «este diabólico sonido de la zarabanda es nuevo en España».

La presencia bantú también es perceptible, por ejemplo, en la municipalidad de Actopan, en el territorio de Veracruz, en los mapas del inicio del siglo XX, que restituyeron topónimos como «Valle de Mozambiques», o en los contemporáneos, que señalan «Cerro del Congo». Se puede ver que una comunidad en esta zona ha perpetuado sus orígenes y la conocen como mazonbos.

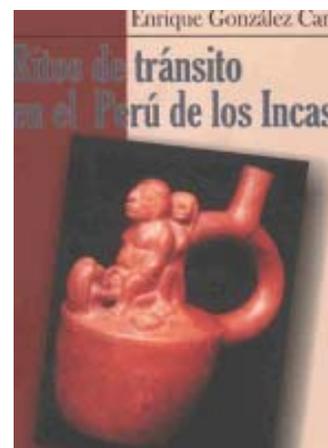
Este excepcional cruzamiento de poblaciones de diversos orígenes, que tuvo lugar en el territorio al sur del río Bravo, similar a aquel registrado en otras regiones del continente americano y en el conjunto insular caribeño, es una de las experiencias humanas que el mundo, hoy, puede privilegiar en sus esfuerzos para frenar las consecuencias del ya palpable choque de civilizaciones.

Distribución:
Dirección General de Culturas Populares
Av. Revolución 1877, 6° piso
San Ángel, CP 01000
México, D. F.

ISBN: 968-29-5606-4

RESEÑA DE NUEVOS LIBROS EN EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LA OFICINA REGIONAL DE LA UNESCO

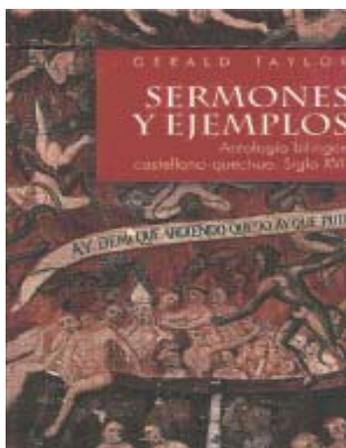
Creado desde febrero de 1959, el Centro de Documentación Jaime Torres Bodet, adscrito a la Oficina Regional de Cultura de la UNESCO, atesora una valiosa colección patrimonial. Aquí se refieren algunos de los títulos y de adquisiciones recibidas en el campo de la oralidad y el patrimonio inmaterial



González Carré, Enrique. *Ritos de tránsito en el Perú de los Incas*. Lima, Perú, IFEA, 2003. 143 p.

En este libro se ilustra y analizan los ritos que marcaban el paso del individuo a través de los años y de la vida. Ellos se iniciaban con el nacimiento, seguían con la tierna infancia, la adolescencia, el matrimonio y la muerte, además de las creencias que acompañaban tanto a hombre como a mujeres hasta la última ceremonia del entierro.

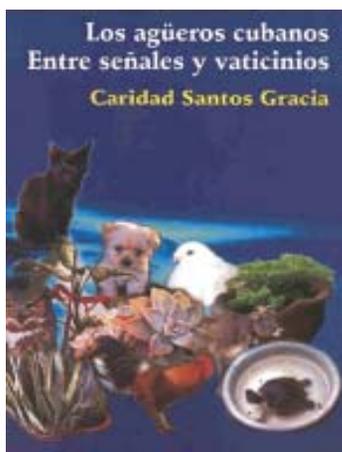
Sin embargo, los soberanos no se enterraban y sus cuerpos momificados permanecían al cuidado de sus respectivos linajes y seguían gozando de sus servidores y mujeres organizando las fiestas. Es por eso que en un pueblo ágrafo, era muy impresionante ver desfilar los Incas fallecidos, en una manifestación de una genealogía viviente que no se aprendía en un texto, sino con su presencia y se transmitía oralmente esa tradición a que estaba sometida la población indígena.



Taylor, Gerald. *Sermones y ejemplos. Antología bilingüe castellano-quechua. Siglo XVII*. Lima, Perú, IFEA, 2002. 213p.

En este libro el autor trata de presentar cinco textos quechuas (*exempla*) que han sido traducciones redactadas en castellano, valiosos testimonios de la erudición colonial y que han contribuido a la formación oral actual, al presentar diálogos de los cerros u otros seres sobrenaturales en el folklore contemporáneo, y la presencia de un testigo no previsto en una reunión de demonios, elemento constante en los cuentos sobre gatos malévolos y tesoros abandonados de la época.

Señala que la prueba más evidente de la importancia de los *exempla* en la evolución de la tradición oral es que, todavía en muchas partes del Perú, la palabra ejemplo es el término normal para referirse a un cuento.



Santos Gracia, Caridad. *Los agujeros cubanos. Entre señales y vaticinios*. La Habana, Centro de investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2004. 230 p.

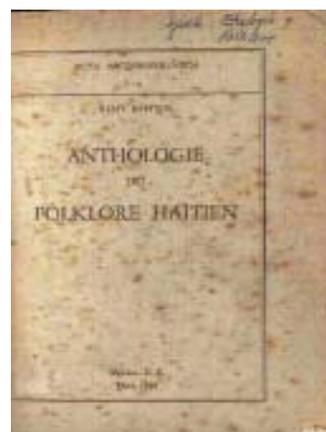
La obra se centra en el análisis de las expresiones conocidas indistintamente en el país con los calificativos de agujeros, augurios o presagios, los cuales constituyen métodos simples de predicción del futuro en las tradiciones orales de amplio cariz popular.

La supervivencia de muchos presagios en la tradición oral moderna constituye una valiosa muestra de la capacidad memorística que tiene la cultura oral tradicional, que se sustenta en la eficacia con que cada generación y cada pueblo es capaz de transmitir sus saberes y sus creencias a los demás.



Benjamin, Roberto. *Folkcomunicação na sociedade contemporânea*. Porto Alegre, Brasil, Comissão Gaucha de Folclore, 2004. 151 p.

Este libro es el fruto de las investigaciones y vivencias cotidianas del autor, en el contexto del folklore y la comunicación. Consta de textos producidos en diferentes momentos de su vida académica, manteniendo una línea coherente entre la fundamentación teórica y la realidad brasileña, tratando de mantener la identidad nacional para preservar y revitalizar el patrimonio inmaterial de la cultura brasileña.

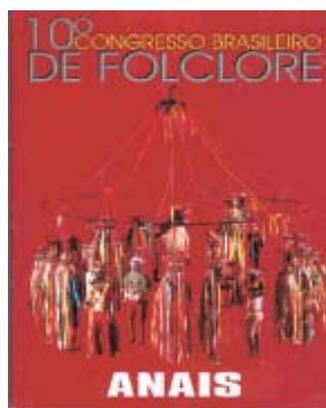


Bastien, Remy. *Anthologie du folklore haïtien*. México, D.F. Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional de Antropología, 1946. 118 p.

Esta antología recoge el primer trabajo sobre el folklore haitiano, reunido por el autor entre abril de 1941 y marzo de 1944, transcrito en creole del dictado de los informadores y contiene 31 cuentos que reconocen dos categorías: los cuentos cantados de origen africano, y las historias que no contienen cantos. Contiene, además, 111 proverbios y 174 adivinanzas.

El autor señala que el conocimiento de estos cuentos es parte importante de la educación en la infancia por sus valores históricos y sociales.

Este documento es de gran valor bibliográfico, debido a su unicidad y por el contenido, y aunque no forma parte de las nuevas adquisiciones constituye un valioso testimonio de la cultura haitiana que



integra la colección de documentos únicos del Centro de Documentación, que le dan un carácter patrimonial.

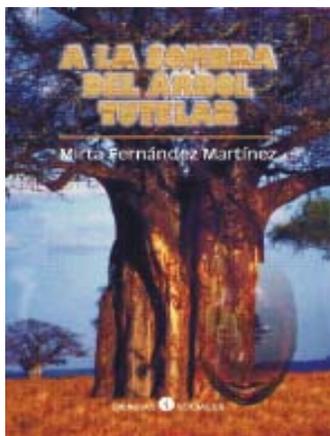
Preparado por la Comisión Nacional del Folklore Brasileño y la Comisión Maranhense del Folklore, presenta las ponencias presentadas en el Décimo Congreso Brasileño del Folklore, en San Luis, del 18 al 22 de junio del 2002.



El congreso se destacó por el alto nivel de la reflexión teórica de las conferencias y los investigadores de varios lugares de Brasil que participaron en las mesas redondas.

Se destacaron también los grupos de trabajo con la participación de estudiosos del folklore y de la cultura popular, en diferentes ramas del saber y las relaciones entre folklore y turismo, tradición y modernidad, cultura popular y comunicación, religión, música, danza, medicina popular y oralidad.

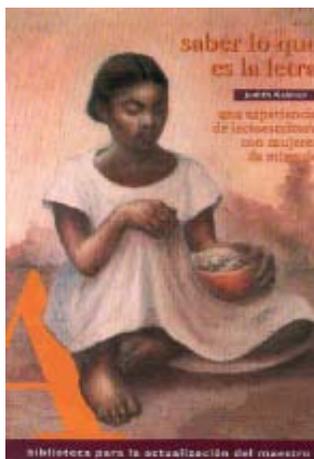
La importancia de los trabajos presentados radica en la resistencia cultural que mantiene viva la tradición del folklore brasileño y al mismo tiempo comprueba la dinámica de esa tradición que se ajusta a la contemporaneidad.



Fernández Mirta. *A la sombra del árbol tutilar*, La Habana, 2005.

En este breve e intenso volumen, el lector descubrirá un lúcido análisis de la literatura africana transmitida de «boca a oreja», fruto del espíritu y la creatividad de los que –según el poeta martiniqués, Aimé Césaire– «no han inventado la pólvora ni la brújula», pero «sin los cuales la Tierra no sería la Tierra». En sus páginas, la autora –conocedora profunda de África– revela la dimensión universal de una cultura –y en particular de una literatura– preterida, y en la mayor parte de los casos, ignorada. Sumerge al lector en el mundo de las leyendas, los mitos, los cuentos, las epopeyas provenientes de una práctica fascinante y singular. Analiza las características de la oralidad, donde los gestos, la participación del oyente, el acompañamiento musical y la actuación dan lugar a un cuadro dinámico, vivo, de lo que se narra, provenga de un *griot*, un tradicionalista, un *mvet* o de cualquier otro «maestro de la palabra» encargado de transmitir los hitos de su cultura y la épica protagonizada por sus héroes. Le damos la bienvenida a este libro de próxima aparición por la Editorial de Ciencias Sociales, con cubierta de Deguis F. Tejeda / Enid Vian

SUMARIO



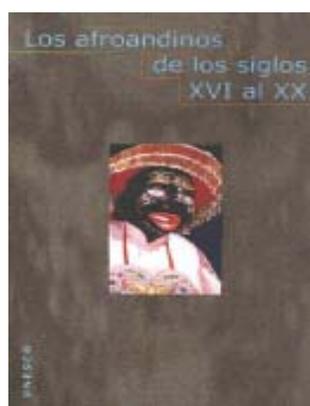
Colman, Judith. *Saber lo que es la letra; una experiencia de lectoescritura con mujeres de mixquic*.

México, Instituto UNESCO Educación/Siglo XXI, 2004. 190 p.

Judith Colman, la autora de este estudio, mereció el Premio Internacional a la Investigación sobre Cultura Escrita 2002, otorgada por el Instituto de Educación de la UNESCO. Es la primera vez que lo recibe una investigadora mexicana.

Este trabajo es uno de los mejores textos sobre las dimensiones de la cultura escrita en el contexto mexicano de muchas familias que viven en poblaciones que hasta hace unas pocas décadas eran localidades rurales, como Mexiquic, y que con la vertiginosa transformación del país se han convertido en poco tiempo en urbanas.

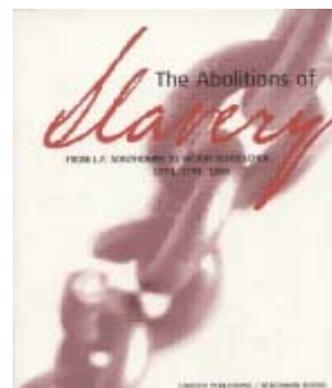
Este libro relata una experiencia de alfabetización arraigada en el contexto local del grupo de mujeres participantes, y pretende enlazar la cultura, la lengua escrita y la convivencia humana.



Los afroandinos de los siglos XVI al XX. Perú, UNESCO, 2004. 251 p.

Este libro recoge las diferentes ponencias del Seminario Internacional «Los afroandinos de los siglos XVI al XX», que la Representación de la UNESCO en Perú organizó en el Cuzco, en septiembre del 2002, dentro del proyecto «La ruta del esclavo».

Esta reunión buscó profundizar sobre las ancestrales prácticas culturales de los grupos indígenas y africanos, asentados en las tierras altas y bajas, y de sus estrechas relaciones que devinieron en el proceso de mestizaje entre ambos grupos y sobre las características de transformación y evolución producidas en los órdenes: social, religioso, económico y político donde las comunidades afroandinas asumiera su papel comprometido.

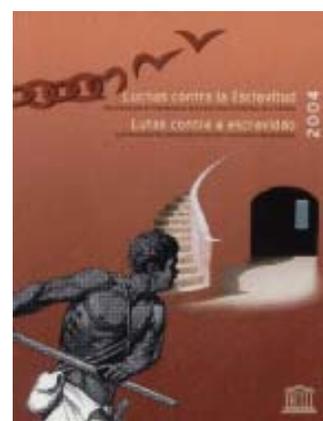


THE ABOLITIONS OF SLAVERY
From L.F. Sonthonax to Victor Schoelcher,
1793, 1794, 1848 / Paris 2003, 370 p

Editado por Marcel Dorigny, Universidad de Paris VIII
Traducido del francés al inglés
Publicado en Asociación con la UNESCO

Este volumen conmemora la primera abolición de la esclavitud.

Representa también la primera evaluación crítica del estado de la investigación en Francia dentro de la historia de la erradicación de la esclavitud colonial. Finalmente, este volumen también contiene un importante elemento comparativo a través de la adición de documentos enfocados a los movimientos abolicionistas en América, Gran Bretaña y España



LUCHAS CONTRA LA ESCLAVITUD
Año Internacional de Conmemoración de la Lucha contra la Esclavitud y de su Abolición 2004. UNESCO, 2004, 64p
Editado por Katerina Stenou
División de Políticas Culturales y Dialogo Intercultural UNESCO

Datos y contactos de los colaboradores

Nancy Morejón, cotorra@cubarte.cult.cu

Escritora, poetisa y ensayista cubana, Premio Nacional de Literatura. Dirige el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas. Ilustraciones suyas están contenidas en el reverso de portada y la página 66 de esta edición

Christian Ndombi, c.ndombi@unesco.org

Especialista del Proyecto *Por la ruta del esclavo*, de la UNESCO.

Miguel Barnet, ffortiz@cubarte.cult.cu

Laureado escritor cubano, etnólogo, Presidente de la Fundación Fernando Ortiz y Miembro del Consejo Ejecutivo de la UNESCO.

Nersa Caballero, servieux1@prensa-latina.cu

Periodista cubana y editora del Boletín digital «Por la ruta del esclavo».

Tato Quiñones, mundolat@ceniai.inf.cu

Periodista cubano, escritor y guionista de cine.

Elio Vilva,

Pintor, Sancti Spiritus Cuba.

Liliana Devieux, ldevieux@hotmail.com

Escritora y periodista haitiana, Profesora de la Universidad de Montreal, Canadá.

Patrick D Tardieu, patrick_tardieu2001@yahoo.com

Investigador haitiano, Conservador principal de la Biblioteca de los Padres del Espíritu Santo en Port au Prince.

Carlos Hernández Soto, carlos.hernandez@culture.gov.do

Profesor e investigador dominicano, Director del Museo del Hombre Dominicano y Coordinador del plan de acción del Espacio Cultural de la Hermandad del Espíritu Santo de los Congos de Villa Mella, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Su artículo en esta edición ha sido tomado del libro «Kalunga Eh, Los Congos de Villa Mella». Santo Domingo, Letra Gráfica, 2004

Marcia Sant'Anna, msantanna@iphan.gov.br

Directora del Departamento de Patrimonio Inmaterial del Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional – IPHAN.

Rosaida Ochoa, cciets@infomed.sld.cu

Médico Especialista cubana, Directora del Centro Nacional de Prevención de Infecciones de Transmisión Sexual- VIH/SIDA del Ministerio de Salud Pública de Cuba.

Francisco Ung,

Santero colaborador en el proyecto AFROACHE en Regla, Ciudad de la Habana, Cuba.

Martha Cordies Jackson, mcordies@yahoo.com

Directora del Centro Cultural Africano «Fernando Ortiz» Ministerio de Cultura, Santiago de Cuba, organiza la Bienal de Oralidad.

Victor Montoya, montoya@tyreso.mail.telia.com

Escritor Boliviano residente en Estocolmo, Suecia. Colaborador habitual de Oralidad, las fotos de su artículo han sido proporcionadas por el autor.

Jesús (Chucho) García, encontrarte@aporrea.org

Escritor venezolano ha sido coordinador del Centro de Estudios Afroamericanos Miguel Acosta Saignes de la U.C.V. (1988-1993). Editor de la Revista Africamérica. Coordinador de la Fundación Afroamérica y Red Afrovenezolana.

Ana Vera Estrada, avera@uclm.es

Filóloga. Investigadora en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana. Profesora de la Universidad de La Habana.

Dario Solano, afrosolano@afrocimarron.org

Investigador dominicano, Fundación Afrocimarrón.

Olavo Alen Rodríguez, cidmuc@cubarte.cult.cu

Musicólogo y especialista del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, su tesis doctoral por la Universidad Humboldt de Berlín, estuvo dedicada a estudiar la Tumba Francesa.

Laura Cruz Ríos, laura@cultstgo.cult.cu

Investigadora de la Casa del Caribe en Santiago de Cuba y coordinadora del taller Francia y el Caribe. Coordina el plan de acción de la Tumba Francesa de la Caridad de Oriente, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad.

André Marcel d'Ans,

Nacido en Bélgica es autor de una extensa obra y profesor de la Universidad Paris VII-Denis Diderot.

Rieks Smeets, r.smeets@unesco.org

Trabajó como lingüista descriptivo en la Universidad de Leiden Holanda y es actualmente Jefe de la sección de patrimonio inmaterial en la División de Patrimonio Cultural de la UNESCO.

Jack Goody,

Una de las mayores figuras de la antropología británica y autor de muchas obras es miembro del St. John's College y Profesor Emérito de Antropología Social en la Universidad de Cambridge, Reino Unido.

Abel Sierra Madero, ffortiz@cubarte.cult.cu

Investigador de la Fundación Fernando Ortiz, ha sido premiado en la Feria del libro de la Habana 2006

Jesús Guanche, jguanche@cubarte.cult.cu

Dr. en Ciencias Históricas especializado en antropología cultural es investigador en la Fundación Fernando Ortiz y Profesor de la Universidad de La Habana, y del Instituto Superior de Arte en la Habana, Cuba. Varias reseñas en este número llevan su firma y algunas aparecen ilustradas con su propia obra plástica.

Carlos Vejar Pérez Rubio; elaleph@archipiela.com.mx

Arquitecto mexicano, Director de la revista cultural Archipiélago.

Simao Suindoula, suindoula@voila.fr

Experto en estudios sobre el legado africano en América y colaborador del proyecto *La tercera raíz*

Caridad Santos Gracia, cidcc@cubarte.cult.cu

Investigadora y escritora, trabaja el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello

Roberto Benjamín,

Presidente de la Comisión Nacional de Folklore de Brasil y profesor de la Universidad Federal Rural de Pernambuco

Mirta Fernández,

Profesora y escritora cubana, estudiosa de las culturas africanas ha publicado varias obras sobre el tema

Para este número han colaborado también los traductores:

Iren Fait, irenef@enet.cu

Linda Gisselle Chedebeau Ale linda.chedebeau@esti.cu

ORALIDAD agradece especialmente al Sr. Arnaud Carrère Director de La Alianza Francesa de Cuba cuya institución ha traducido gentilmente el reportaje especial de este número. Contactos: arnaudcarrere@enet.cu

ORALIDAD comienza a diseminarse también por una versión digital a través del Portal de la Cultura de América Latina y el Caribe <http://www.lacult.org> y se propone crear una comunidad de colaboradores, buscando un diálogo más activo. Usted puede ayudar a reforzar la participación de las comunidades en la elaboración del anuario, poniéndolo a la disposición de los portadores de tradiciones como espacio de expresión. Usted puede contribuir para crear un grupo de portadores y expertos, siendo miembro de una red de trabajo con un esquema de funcionamiento permanente y en línea.

Contáctenos: oralidad@lacult.org