



Ramiro Guerra
TEATRALIZACION
DEL FOLKLORE
y otros ensayos



FUNDACION
DE LA IMPRENTA
NACIONAL DE CUBA
ANIVERSARIO 30

Ramiro Guerra

TEATRALIZACION
DEL FOLKLORE
y otros ensayos



EDITORIAL LETRAS CUBANAS
LA HABANA, CUBA

Edición/ Morayma Bello
Cubierta/ Eladio Rivadulla, basada en un grabado de Landaluze
Corrección/ Victoria Hernández

© Ramiro Guerra, 1989
© Sobre la presente edición:
Editorial Letras Cubanas, 1989

Esta edición consta de 4 000 ejemplares.

Editorial Letras Cubanas
Palacio del Segundo Cabo
O'Reilly 4, esquina a Tacón
La Habana, Cuba

TEATRALIZACIÓN DEL FOLKLORE

Para el estudio del folklore, fenómeno vital de fuerte espontaneidad en la vida cultural de los pueblos, es necesario tener en cuenta las diferentes formas en que éste se puede manifestar dentro de un amplio concepto de la cultura nacional, desde sus aspectos más directos hasta los más elaborados.

Un análisis previo se impone como prolegómeno al objetivo real de este trabajo: la teatralidad folklórica, pues la clarificación y la ubicación de los cuatro niveles donde se hace patente la presencia de este arte de los pueblos es imprescindible como demarcación que nos permitirá especificaciones posteriores. A partir de esta delimitación, diremos que existe un primer estadio en el que se desenvuelve la acción del llamado «foco folklórico», la manifestación en su más puro estado: aquel ligado internamente a un rito, a un hábito recreacional, a una tradición o a un imperativo social.

El ritual alrededor de un acontecer religioso implica mitos, rezos, cantos, toque de tambor, danzas, vestimentas y demás expresiones plásticas que integran los diferentes aspectos de una parafernalia ritual que va a constituir el formato integral de un contenido mítico acorde con una civilización, con la ideología de un desarrollo cultural, por ejemplo: los orishas y sus danzas, cantos y ropajes que los individualizan; las leyendas y caminos que narran sus avatares; los altares, imágenes y símbolos de cada santo; los colores

y sus entrecruzamientos, en fin, la compleja armazón del panteón yoruba, por citar una manifestación viva y familiar a nuestra cultura, es un hecho folklórico concreto y directo cuando se efectúa en el marco de los oficiantes, quienes al utilizar todos los aditamentos y efectuar las acciones rituales cumplen una significación utilitaria, viva y directa al fin ceremonial de la comunicación con sus deidades. El oficiante —baile, cante, toque los tambores o actúe dentro de cualquiera de los aspectos del hecho folklórico— lo hace no para ser observado, sino para propia complacencia de comunicación con su creencia religiosa.

La forma está ligada a su contenido de manera indisoluble: normas rituales específicas definen logros dependientes del exacto cumplimiento del ceremonial. Un color diferente al del orisha no podrá ser utilizado, ni un canto, danza o toque podrá ser intercambiado por otro, a menos que normas que se hayan hecho tradición lo permitan, pues de acuerdo con su naturaleza el folklore no es una actividad estática en tiempo y espacio (como usualmente se cree), sino un hecho vivo, y como tal en movimiento, en perspectiva de cambio.

Los hábitos recreacionales como las Fiestas de Rumbas, las manifestaciones emanadas de organizaciones tales como las Tumbas Francesas, o los Juegos y Potencias Abakuás, los Bandes Rara, de ascendencia haitiana, que tanto auge están adquiriendo en nuestro suelo, pueden agregarse a la lista —no agotada— de los hechos que constituyen manifestaciones de un «foco folklórico».

El segundo estadio es aquel en que las manifestaciones surgidas del primero son aprehendidas en sus aspectos formales, como valores musicales, danzarios, literarios y plásticos, pero desvinculados de sus contenidos originales que ya han perdido vigencia en el ámbito cultural del grupo que lo ejerce o de la época en que se revive. Este es el caso, por ejemplo, del

músico actual que aprende y ejecuta toques provenientes de las raíces africanas; el escritor que recoge y proyecta historias o leyendas de tradiciones folklóricas; el bailarín o grupo que se entrena en el conocimiento de danzas de origen folklórico y las interpreta después, en fin, cualquier forma de expresión cultural de los valores folklóricos, independiente del foco original. En este nivel, casi siempre, se ejerce la actividad folklórica en función de poder ser observada o captada por otros, y se establece una variante de comunicación con la presencia de personas que sólo participan como observadores de una acción, que por otra parte es ejercida por el ejecutante como recreacional o estudiosa, culturalmente hablando, ligada a gustos propios de una identidad nacional que se expresa con un lenguaje basado en formas y normas tradicionales. Esta es la llamada «proyección folklórica», donde, aunque se cuidan las reglas formales del hecho folklórico, se le imponen restricciones que acomoden la coreografía al ojo del observador. En esta nueva situación, ciertos imperativos de tiempo y espacio obligan a regulaciones para hacer viable la relación de comunicación entre los ya citados ejecutante y observador. La «teatralización folklórica» es aquel tercer nivel o estadio en que un trabajo técnico y especializado desarrolla y amplia con necesarias estilizaciones las manifestaciones folklóricas, sin salirse de fronteras y marcos que puedan deformarlo y dimensionar su foco comunicativo a nivel de lo que se llama espectáculo teatral: considerable reunión de efectos sensoriales que magnificados ejercen sobre un público, que puede ser masivo, efectos estéticos capaces de sensibilizarlo emotiva e intelectualmente.

El cuarto y último estrato se ubica en el ámbito de la creación artística, inspirada en el lenguaje folklórico nacional. Aquí el artista manipula la tradición folklórica a su leal saber y entender: la toma, retoma, recrea y utiliza como sujeto de las más atrevidas lucu-

braciones, cuyo éxito o no, dependen del talento individual del creador. Podrán tomarse todas las licencias que se quieran, pero su validez estará determinada por la capacidad de reinventar la tradición, de remodelar sus patrones, sin extraviarse en el uso y abuso de su imaginación.

Los amplios movimientos culturales nacionales del llamado «arte culto» se han movido dentro de ese nivel. Citaremos entremezcladamente para ilustrar la idea, los nombres de Roldán y Caturla en música, de Villaverde y Carpentier en la novelística, de Guillén en la poesía, y de Lam y Mendive en la plástica, a quienes podríamos agregar muchos otros escritores y artistas de varias generaciones que han dado aportes a nuestra cultura nacional, enraizada en sus tradiciones folklóricas.

Una vez establecidos estos cuatro niveles en los que el folklore desempeña un papel central en forma más o menos profunda, directa o indirectamente, es que pasaremos a explicar la técnica de manipulación del tercer estrato: la teatralización del folklore.

Para ello es necesario, primero, hacer una pequeña incursión general por las reglas o normas de la teatralización espectacular, y después estudiar su aplicación al material folklórico ya citado. Cuatro bien complejos elementos de amplia normación deben tenerse en cuenta en el quehacer teatral de una presentación espectacular danzaria, ya sea folklórica o no. La motivación, que supone la profundización, clarificación y ampliación del contenido de una danza, de manera que el público reciba claramente el elemento comunicativo racional de aquello que aparece ante sus ojos, en el mágico ámbito de un escenario; el diseño, mediante el cual se organiza, en sucesivas imágenes de acción, la plasticidad del espacio escénico, y además, el desarrollo del tiempo escénico que debe transcurrir a lo largo del espectáculo, pasando por los

diversos episodios o secciones que guían su realización total.

Al ser la danza un arte que se complementa en tiempo y espacio (a diferencia de la música que sólo vive en el tiempo, o la plástica en el espacio) estas dimensiones necesitan de una acuciosa organización en el marco de la escena. La estructura, que como férrea armazón de una obra arquitectónica o la ósea del organismo humano, reúne internamente el todo de la obra, y de la solidez, variedad en la unidad, contrastes que eviten la monotonía, en fin, los valores de concepción del todo en relación con las partes y la atmósfera total de la obra dentro de sus posibles variantes. Por último, hay que considerar el papel de las otras artes soportantes y subrayantes, pues con excepción de la ópera pocas expresiones teatrales necesitan más elementos artísticos que se hagan partes integrantes de la misma, como la danza espectacular, donde la música, la escenografía, el vestuario y la iluminación constituyen elementos de trascendencia básica en el resultado final del espectáculo.

Analicemos ahora cómo se concretan estos elementos en la puesta en escena de una teatralización folklórica.

Por motivación, debemos entender la profundización en la temática de la danza, en su contenido, en la trascendencia intrínseca de la misma para sacar a la luz sus remotas raíces y revelar al observador la verdad folklórica con sus diferentes matices, los cuales son con frecuencia borrados por el tiempo, por capas de sedimentos posteriores a su surgimiento, y aun por tergiversaciones a que se expone todo arte anónimo. Profundizar en sus razones primarias y más antiguas es imprescindible pues es frecuente que las motivaciones iniciales cambien, como ocurre con los ritos fertilizantes devenidos fiestas anuales que, al prescindir del elemento religioso, se convierten en celebraciones de otro tipo como los carnavales; o el caso

de las danzas de galanteo, transformadas más tarde en las de tipo social, las cuales en su origen fueron danzas eróticas para incitar la magia del resurgimiento del fruto de la tierra.

El sincretismo, como asimilación o yuxtaposición de otros elementos culturales, es otro factor a tener en cuenta por su gran importancia en las transformaciones folklóricas. Y también, —quizás la más peligrosa de todas— la poderosa influencia de los medios de difusión masiva, que en materia cultural lo mismo han divulgado el arte popular que lo han deformado con fines comerciales en determinados casos y en otros lo han dañado por el facilismo, la falsa información y la chabacanería populista que menosprecia la calidad selectiva por la cantidad masiva.

Así, la profunda investigación del material folklórico a teatralizar se impone para conocer a fondo aquello que se llevará al escenario, buscando precisamente en la puesta en escena, subrayar, demostrar, tanto las causas como los avatares válidos o procesos de sincretismo, y aun los posteriores desarrollos que ha tenido el sujeto que manipulamos. Este hondo saber nos ilustrará hasta dónde podemos ampliar las fronteras de la acción escénica sin traspasar los límites de la veracidad folklórica para evitar lo negativo de repeticiones pedestres del material que, al subir a escena, ajeno a las motivaciones funcionales que le dieron origen, habrá de ser magnificado sensorialmente en sus elementos formales para que a la distancia física que pueda existir entre la escena y el lunetario donde se aloja el observador, éste pueda ser atrapado comunicativamente por el impacto original de la manifestación.

En general los movimientos de una danza folklórica son, en esencia, expresión de sus más antiguos contenidos: en la rumbas los estremecimientos pélvicos están ligados de manera íntima al erotismo: la pantomima del gesto danzario revela con claridad un

carácter arquetípico en las danzas de los orishas yorubas; los amplios desplazamientos de parejas dentro del esquema del formalismo del salón cortesano transformado por la cultura africana en las danzas de la Tumba Francesa; los extraños movimientos deshumanizados en dinámicas sorpresivas y fantasmagóricos estatismos que buscan plasmar una imagen sobrenatural de los antepasados en el Ireme abakuá; las carreras desplazantes y el virtuosismo de los juegos de fuerza y habilidad de los festivales agrarios en los Bandes Rara así como los juegos de amplia acción pantomímica con personaje, acción danzaria y deambular callejero de las comparsas, todos ejemplos de la unidad entre los movimientos específicos de un determinado sujeto danzario folklórico y su motivación en acciones cerradas y restringidas, limitadas al cuerpo del bailador y a su inmediato espacio circundante en algunos casos, abiertas, expansivas, de amplias imágenes y de grandes desplazamientos espaciales en otros.

Podemos concluir que sólo la profundización en las motivaciones y el conocimiento de sus exactas variantes por medio de la más rigurosa investigación, evitará usar una forma tradicional adaptada a un contenido históricamente ajeno que desvirtuaría la verdad folklórica y la escénica: por otra parte, sus postulados nos guiarán, con los procedimientos y medios que nos ofrece el teatro, a revelar las significaciones originales y aun sus diferentes estratos superpuestos.

El escenario es una caja tridimensional que sugiere al público una especie de gigantesco cuadro con profundidad. Ese espacio escénico posee valores dinámicos que mantienen una permanente atracción sobre sus diferentes áreas y centros focales, lo que obliga a una correcta utilización, constante y cambiante de sus partes y secciones. Ello corresponde al campo problemático del diseño espacial de la puesta en escena.

Las danzas son generalmente espaciales, aunque algunas no lo son tanto, por lo que al llevar a escena cual-

quiera de ellas, habremos de cuidar el diseño que éstas tracen en el espacio escénico, de manera que en las de poco o moderado uso espacial habrán de utilizarse recursos teatrales que equilibren esa falta de traslación, y que enfaticen en otro elemento que también compense su estatismo, o que atraiga hacia aspectos en los que se puedan concentrar la atención del observador. El danzón, por ejemplo, es un baile de difícil teatralización, pues su carácter es de total economía de medios comunicativos entre sus ejecutantes, con un contenido erótico excesivamente destilado por el comportamiento social, al extremo que ni siquiera el galanteo de otras danzas que utilizan pañuelos, sayas femeninas, abanicos, etcétera, es permitido. Estas puestas en escena son difíciles, pues de manera constante se arriesga a perder el carácter de la danza, o bien aburrir con su presentación escénica. Sin embargo, otras en que el espacio posee por sí mismo una viva utilización por su intrínseco carácter, la manipulación escénica se torna fácil.

La simultaneidad de grupos y sus traslaciones es permitida en muchas danzas, pero en otras de parejas exclusivamente o de obligados solos, está vedada la utilización de los recursos del diseño espacial, y a menos que lo posea muy fuerte en el cuerpo mismo del bailarín —como es el caso de las danzas sentadas del Oriente, en las que el sólo uso de brazos, manos y cabeza advierten un complicadísimo atractivo visual—, el coreógrafo se encontrará con fuertes impedimentos de teatralización. Aquí es donde se pone a prueba el saber teatral y el oficio del creador que asuma esta responsabilidad (se pueden tomar las licencias necesarias sin violar las intrínsecas de la manifestación) pues no podrá eludir e ignorar la escena como ámbito espacial de constante y necesaria acción, y de valoración de sus áreas en continua necesidad de vitalización. De no hacerlo así incurrirá en estatismo, en falta de acción escénica, y en el aburrimiento visual

y sensorial, omisiones imperdonables en un espectáculo teatral.

Una de las opciones que nos ofrece el diseño escénico para enriquecer la teatralización es el uso de la simetría y la asimetría. Entendemos por la primera, aquella distribución visual de los elementos escénicos donde figuras y elementos escenográficos están colocados equilibradamente, al extremo que si trazamos una línea imaginaria que divida, de modo vertical, de arriba a abajo la escena, tanto de un lado como del otro estarán igualmente diseñadas sus áreas, aunque en necesaria oposición, cuyas líneas converjan en el foco central del escenario, para formar un todo que confiera armonía, racionalidad y seguridad a la imagen visual. El diseño asimétrico, es aquel que a partir de esa línea imaginaria, cada una de sus dos partes ofrece una perspectiva diferente, desbalanceada imagen en que el desequilibrio excita por su inestabilidad en el peligro de lo irregular e imprevisto, con la finalidad de conferir inseguridad en lo tortuoso e irracional. Las danzas folklóricas, por naturaleza, se mueven mucho dentro de los diseños simétricos, pero su descomposición escénica asimétrica no ofrece grandes peligros de romper su identidad y si muchas posibilidades de manipulación teatral. Cuando hablamos de diseño, el término implica, además de los trazados espacialmente, los determinados por el tiempo de duración de la obra en la escena, tanto en su totalidad como en sus partes y secciones. El diseño en tiempo tiene que ver con los contrastes, con los climax de cada parte y de la obra en total —para que no se hagan innecesarias repeticiones—, con la dinámica propia de cada sección contrastada con la que le antecede y prosigue, con las pausas y congelamientos del movimiento, los fuertes acentos rítmicos que sedimentan el todo, con el transcurso de acontecimientos narrativos dados en gestos que determinen una mimética interior en la danza y su lógica sucesión. Pocas danzas, folklórica-

icamente hablando, muestran con claridad todos estos elementos del diseño aunque los contengan implicitamente. Sacarlos a la luz es propio del quehacer teatral. Aquí es donde el coreógrafo buscará la manera de exteriorizarlos, y de hacerlos patentes; y en aquellas que no los tengan, se las agenciará con sus medios imaginativos para que la danza —sin perder autenticidad— no se presente como una molesta y monótona exhibición de movimientos tradicionales sin vigor visual a la distancia. Es muy frecuente que las danzas folklóricas posean pocos o escasos movimientos, y el simple placer de ejecutarlos continuamente, por su funcionalidad, lleve al agotamiento a su ejecutante. Multiplicar esos pocos movimientos en un escenario para lograr una constante variación visual sin violarlos, no es tarea fácil, pero sí imprescindible en la teatralización del folklore.

Descubrir o crear puntos culminantes en la danza es otra necesidad. El «vacunao» en la rumba nos lo ofrece, y el Mani Congo por ser danza de lucha de antagónicos nos da grandes posibilidades. Mas, en otras, es mucho más difícil discernir cuál podrá ser el momento de alta tensión, el clímax, y entonces tendremos que provocarlo con un momento de intenso frenesi, o de gran velocidad de vueltas, de peligrosidad de acción o de un solista que de pronto se diferencie del grupo, para exponer algunos ejemplos. Buscar y ofrecer estos momentos son de pura necesidad en el espectáculo teatral, para cumplir con ello las normas necesarias en la plasmación del diseño en el tiempo de la puesta en escena.

Aunque en razón de un ordenamiento que haga posible su comprensión hemos explicado estos elementos aisladamente, en realidad todos ellos funcionan entremezclados, al unísono, y se ayudan y se soportan unos a los otros, para en su totalidad conformar técnicamente el hecho teatral. Pero ninguno como el de la estructura para hacer más fácil la comprensión del

proceso total. Es en esta área donde reside el basamento fundamental sobre el cual, y dentro del cual las motivaciones y los diseños en espacio y tiempo escénicos alcanzan sus posibilidades de realización. Es en ella donde se logra ordenar una sucesión de danzas que, interrelacionadas, no llegan jamás a caer en una repetitiva sucesión de bailes, o en un monótono catálogo de manifestaciones danzarias. La estructura es el plan del espectáculo, sea una obra larga o corta, esté formada por una sucesión de danzas o aun por una sola. En ella se juega la clara expresión, la especificación de sus partes en relación con el todo.

La estructura primaria es la división tripartita en tiempo que hace de la exposición, desarrollo y conclusión, secciones imprescindibles en la puesta en escena de un evento teatral unitario por simple que sea, aunque se trate de un monólogo dramático o un solo danzario. Todo lo que ocurre en la escena desde que se abre el telón hasta que se cierra, ha de estar determinado por un crecimiento que tenga bases firmes para realizarse, y que como en la vida, el nacimiento, crecimiento y muerte marquen un límite de comienzo, devenir y finalización, a través de los cuales se cumpla un acontecer, por abstracto que pudiera resultar.

Otras estructuras más complejas son aquellas utilizadas en la danza espectacular general, como la forma de Suite, que en nuestro caso sería una sucesión contrastada de danzas dentro de una misma etnia, o un grupo de danzas populares relacionadas por una razón estilística o de otro tipo; la forma narrativa, de gran uso práctico y que ofrece los patrones estructurales de una historia basada en mitos o leyendas folklóricas, con personajes, conflicto y acción; la del Rondó, con una idea temática que se mantiene reapareciendo después de cada una de las diferentes secciones de la totalidad, aunque esas sucesivas apariciones pueden poseer variantes sin que pierdan su categoría de tema central; la de Tema y Variaciones, buena para suje-

tos más abstractos que puedan ser desarrollados de un mismo tema inicial, y así otras muchas que no enumeraremos.

Estas estructuras no son moldes cerrados, sino principios básicos de organización que el coreógrafo manipula con la libertad necesaria para saber las fronteras y límites que lo constriñen a no salirse de su camino trazado *a priori* con el propósito de expresar su temática. Una leyenda o mito folklórico ofrece una forma narrativa que será expresada mediante las danzas del complejo étnico que engendró el material literario y no otro: una sucesión de danzas de distintas divinidades de un panteón religioso marcará una Suite de danzas si se organizan bien contrastadas. Estas formas son las más usuales y socorridas estructuras para exponer el material folklórico espectacularmente, pero no queremos decir que las otras no puedan ser útiles y susceptibles de uso total o parcial en manos de un coreógrafo que, conociendo sus herramientas y oficio, sepa utilizarlas.

Por último enfocaremos la manera en que otras artes contribuyen a la plasmación teatral del espectáculo folklórico. Tal es el caso de la música, pues el canto y la percusión, con frecuencia, están indisolublemente ligados a la danza, al extremo de que no es ocasional que cantante, tamborero y bailador sean la misma persona en el mundo folklórico, y así un tocador de tambor puede bailar en cualquier momento, un bailarín tomar la guía de los cantos o corear mientras baila, o un cantante incorporarse al ruedo de los bailarines. Asimismo los músicos, a veces, pueden aportar acciones tanto o más espectaculares que los bailarines, estos últimos los llamados a tener, por lo general, la parte de mayor efectividad visual. Enfatizar esa intervención musical es importante, pero siempre cuidando la nitidez del diseño escénico en relación con

el resto de los elementos escénicos, para hacerlos funcionar plásticamente en la imagen total y para justificar su presencia en el escenario de acuerdo con la motivación general. Es muy frecuente ver a la orquesta—en nuestras teatralizaciones folklóricas,—situada en un lugar del escenario demasiado prominente dentro del diseño escénico, y con el propósito de acompañar una acción narrativa en la cual no toma parte ni siquiera con un vestuario adecuado que la armonice con los demás participantes, por lo que resulta plásticamente desconectada del espectáculo, plantada en la escena como imperativo, de forma estática y ajena a lo que ocurre a su alrededor. A veces, incluso, tiene ponderancia visual sobre el elemento danzario, y se le coloca a manera de un fondo abigarrado de músicos e instrumentos, delante de los cuales se supone que el ojo del observador pueda captar los cambiantes diseños espaciales de un grupo de bailarines con atuendos hasta de época, mientras la orquesta viste contemporáneamente.

En conclusión, el factor musical debe tomar un adecuado lugar en el ordenamiento general de la puesta en escena, a menos que sólo su presencia deba ocupar la atención del público. Caso ésta en que todos los factores subrayantes deben estar a su servicio en aras de establecer la comunicación sensorial requerida en el teatro. Mucho cuidado habrá que tener también con respecto al tiempo de duración, pues aunque la música folklórica y su potencial rítmico tengan fuerza sonora capaz de ejercer un atractivo agarre sensorial, no deberá olvidarse lo estático que puede ser un grupo musical en cuanto a diseño escénico: éste debe ser, por lo tanto, ubicado convenientemente de acuerdo con el ritmo general del espectáculo para no debilitarlo en su visión total.

La escenografía, como parte del teatro moderno, habrá de propiciar una atmósfera peculiar alrededor del eje central. Es un elemento que contribuye mucho

a la espectacularidad, pero su valor debe estar en relación directa con la funcionalidad ambiental, para evitar que se convierta en un elemento simplemente decorativo o un aditamento escénico superfluo. Es usual ver músicos, bailarines y cantantes moviéndose en el escenario, y ver también piezas escenográficas colgadas por los aires con símbolos ideográficos que aunque tengan un nexo con la manifestación que se presenta en el momento, teatralmente no funcionan como elementos integrantes de la acción escénica, sino sólo como imágenes que recargan el espacio sin integrarse de forma dinámica con lo que ocurre en él.

El vestuario folklórico es, por lo general, uno de los atuendos más elaborados, ricos y profusos del mundo. No es extraño que la moda, con frecuencia, ponga en foco algunos de sus elementos más atractivos (bordados, líneas de vestidos, vuelos, corpiños, chalecos, botas). El colorido y la variedad de elementos decorativos son indispensables en este traje, con infinitas variantes de una a otra parte o región del mundo. Magnificarlo en escena no es de las tareas más difíciles, pero sí una en la que el sentido de la proporción teatral ha de medirse con exactitud. Oficio o intuición para realizar diseños que vistos a pocos metros de distancia tengan esplendor visual pero que a veinte o más desaparezcan en ordenación, color y aun en riqueza del material, es de gran importancia en este tipo de diseño: amplitud de líneas favorecedoras al movimiento para enfatizarlo, multiplicación de factores a veces y otras su simplificación, agrandamiento de la imagen plástica para acentuar el carácter de las motivaciones, deben ser revelados escénicamente con mucha más fuerza que en la situación del hecho real y directo, ya que en éste sus participantes dan por descontado la importancia de sus atuendos y accesorios por simples y pobres que sean. Situación bien contraria ocurre en el teatro, donde hay que concatenar imágenes y reconstruir realidades quizás perdidas por lo cotidiano y la

falta de recursos para ponerlas bajo un cristal de aumento que es la teatralidad. Es necesario subrayar que el vestuario es tan determinante en un espectáculo teatral folklórico que a veces puede suplir la presencia escenográfica, pues al estar adherido al cuerpo del ejecutante, posee un valor tan fuerte como la misma persona. De ello han estado siempre conscientes los ceremoniales primitivos en los que el uso de la máscara, el tatuaje y el vestuario sacerdotal han tenido importancia básica en el desenvolvimiento de la liturgia.

No por ser la última, debemos pensar que la iluminación sea la menos importante de las técnicas que subrayan el evento teatral. Es quizás la más contemporánea pues su existencia y desarrollo ha dependido de los medios tecnológicos que nuestro siglo ha aportado al teatro, sin embargo, en relativo poco tiempo se ha convertido en uno de los componentes más fuertes en el rescate del elemento mágico de las representaciones primitivas y ha creado atmósferas apoteósicas o dramáticas, de suspense o de fatalismo, enriquecedoras del espectáculo teatral. La real presencia del vestuario en toda su magnitud, la brillantez de la ejecución del intérprete, la visibilidad de los diseños escénicos, el carácter de los estados emotivos de cada momento, son algunos de los muchos sujetos que la luz creadoramente manipulada puede revelar, o en su defecto opacar y aun ocultar. Es muy frecuente la creencia de que para la danza espectacular basta el dinamismo de sus diseños en la mano organizativa del coreógrafo y que ello es el único objeto de una representación danzaria. Lo peor es que son muchas las presiones externas que se hacen sentir para que sea así, en nombre de las dificultades materiales de teatros, funciones al aire libre, estadios, etcétera. Pero nunca serán suficientes los esfuerzos que se hagan por lograr iluminaciones adecuadas en cualquier circunstancia del espectáculo teatral, a favor de resultados

cualitativamente superiores y un mayor esplendor en el trabajo de la puesta en escena.

Hemos presentado hasta aquí un panorama de generalizaciones y concreciones, de métodos y procedimientos de cómo asumir un hecho folklórico, sobre todo el danzario y musical, para llevarlo a escena y cumplir allí la función que se le impone. El margen de expresión de sus límites, la ampliación de fronteras sin salirse del territorio de la autenticidad tradicional y de la veracidad, es de vital importancia. Ello es una tarea en la que el creador escénico ha de jugar todas las cartas de su oficio, de su conocimiento adquirido y de su intuición, con el auxilio del estudio profundo de las raíces concretas y de los métodos universales de plasmación teatral. Nuestra época de descubrimientos de valores nacionales para engarzarlos en la cultura universal ha encontrado, en las formas artísticas populares, uno de los aspectos determinantes de esa identidad. Esos valores necesitan ser subrayados, mostrados y disfrutados por lo que al artista se le ha encomendado la tarea de poner en órbita manifestaciones en apariencias minoritarias, al valerse de medios de difusión que posibiliten su inserción en los valores totales de la cultura nacional. La teatralización es un recurso de primer orden para poner en onda comunicativa con audiencias masivas, valores culturales hasta hace poco relegados o estigmatizados por provenir de clases marginadas socialmente.

Una de las sorpresas de nuestra época es que todas esas manifestaciones desclasadas se han convertido en las raíces y la savia de nuestras identidades como pueblos soberanos, bien diferenciados de las absorbentes culturas que por vías del colonialismo y sus variantes han aplastado, tergiversando y opacando, las realidades culturales intrínsecas de los pueblos oprimidos. Por eso es que desde hace varias décadas ha habido una irrupción de compañías de espectáculos danzarios folklóricos que han lanzado al mundo los mensajes

culturales del folklore danzario y musical de cada cual, según sus posibilidades de desarrollo. Raro es el país, por pequeño que sea, donde en la actualidad un trabajo de investigación, recuperación y teatralización folklórica no haya sido hecho, para con ello poner sus manifestaciones en contacto con grandes públicos, tanto los nacionales —en los que pueden autorreconocerse— como en los internacionales que puedan admirar los valores ajenos, para así demostrar el hecho de que las diferencias desempeñan un papel enriquecedor, pues mientras más aportes se hagan al tesoro universal, más pleno será el hombre en el caudal espiritual que la cultura puede aportarle.

1982.

TRINITARIAS: DEL FOLKLORE A LA ESCENA

Trinidad, ayer una de las florecientes capitales de la sacroceracia cubana del siglo XIX, hoy Monumento Nacional, es el foco folklórico más rico de Sancti Spíritus, con sus pregones antiguos y los recientes, su Cabildo de Congos Reales, que han mantenido vivas las manifestaciones rituales de pura raigambre africana y otras ya surgidas en la Isla, como los coros callejeros llamados Tonadas; La parranda de Taita la Lanza, sátira popular a las antiguas corridas de toros, rodeada de personajes mamarrachescos; La matanza de la Culebra, que junto con los bailes de zancos, son los únicos remanentes en el país del antiguo Día de Reyes, así como las mascaradas sanjuaneras con sus Matachines y Moctezumas (antiguos diablos o vejigantes del Día del Corpus). Cocoricós, Berracos, Kokoricamos, Mojigangas y demás personajes carnavalescos.

Este espectáculo plasma todas esas manifestaciones y otras más en un transcurrir de la colonia a nuestros días, dentro de la atmósfera plástica del espacio trinitario al estilo de Benito Ortiz, el pintor primitivo de esa villa, cantor de imágenes pictóricas de sus plazas, palacios, rincones y calles empedradas entrelazadas con palmas, framboyanes y pájaros de una mítica y fantástica flora y fauna local.

Coreografía y libreto
Escenografía y vestuario
Dirección coral

Ramiro Guerra
Eduardo Arrocha
Dolores Torres

Asesoria folklórica . . .
Artesanía de Yarey . . .

Amador Ramírez
Rafael Zerquera

Estas son las notas al programa y los nombres del colectivo de trabajo que hicieron posible, en sus distintas etapas de creación, la puesta en escena para el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba de *Trinitarias*, cuyo proceso de elaboración durante cerca de dos años, trataremos de desglosar como ilustración a nuestros planteamientos teóricos de cómo teatralizar las manifestaciones folklóricas tradicionales.

En nuestra inquietud por ampliar el repertorio del Conjunto Folklórico Nacional a manifestaciones de todo el territorio nacional, iniciada, en primera etapa, con la puesta en escena de expresiones de la región oriental —como fueron las danzas del *Gaga*, *La Tumba Francesa*, y el carnaval santiaguero con sus comparsas de *La Carabali Izuamá*, *La Tajona* y *La Cutara* en el «Tríptico Oriental»—, dirigimos nuestros esfuerzos hacia la búsqueda de material folklórico vilaclareño y encontramos que uno de los centros de mayor tradición estaba en Trinidad, una de las ciudades más antiguas fundadas en la Isla y poseedora de incalculables tesoros culturales.

Como antecedentes teníamos un atractivo espectáculo que el conjunto del Movimiento de Aficionados de esa localidad había montado, y que tuvimos la oportunidad de ver en el Festival del XX Aniversario del Movimiento Nacional de Aficionados, celebrado en la Sala Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba, llamado «Día de Reyes», así como de algunas expresiones de los Congos Reales trinitarios, también presentadas por ese grupo en la Plaza de la Catedral en los mismos días en que sus expertos zanqueros asombraron con su destreza a un público muy popular.

Con esas muestras como incentivos, comenzamos la primera fase que establecía una investigación capaz de promover la mecánica de la MOTIVACIÓN, primer fundamento del trabajo coreográfico que nos empeñábamos en efectuar.

La ida a Trinidad era inevitable y allá llegamos en búsqueda de información oral de sus gentes; tarea no del todo fácil, pues una de las tradicionales características de la ciudad en su aislamiento por largo tiempo, es la de haberse creado un celoso espíritu de pertenencia sobre sus cosas que no los hace fácilmente accesibles por mantener aquel espíritu de los siglos XVIII y XIX en que la villa tenía más conexiones a través del puerto de Casilda con México y Venezuela que con el resto de la Isla. Por otra parte, esto es casi siempre una constante en la investigación folklórica de todo tipo: la primera etapa que consiste en vencer los celos de los informantes y su sentido del secreto de la tradición.

Por suerte, no todos los trinitarios poseen en la actualidad ese punto de vista, y si algunas puertas de información se cerraron, otras, libremente y de forma generosa, se prestaron a dar con gusto y placer lo necesario para iniciar nuestro trabajo. Una larga entrevista con el asesor de teatro de la Casa de la Cultura de la ciudad en aquellos momentos (la cual también nos abrió sus puertas con entusiasmo) fue el primer jalón para adentrarnos en los misterios del folklore trinitario. Pablo Dalmau Montesinos, colaborador en la confección del Atlas cultural, aunque no trinitario, había hecho largas investigaciones en búsqueda de las manifestaciones del teatro de relaciones locales para incorporarlas a un grupo teatral que dirigía, y había hecho acopio de gran cantidad de datos sobre las manifestaciones folklóricas de la ciudad, así como tenía buen contacto con informantes, a muchos de los cuales nos llevó a conocer y entrevistar.

De esta primera etapa quedó ya esbozado el plan general de la obra, con sus distintas manifestaciones danzarias y musicales, así como prácticamente el orden en que se sucederían las mismas en el desarrollo total de su ESTRUCTURA.

Dudas sobre ciertos aspectos de la autenticidad de algunas manifestaciones presentadas como locales en el espectáculo «Día de Reyes» ya mencionado, nos llevó a entrevistar, inicialmente, al doctor José Muñoz, quien fue el entusiasta primer organizador en la década del cuarenta, de la comparsa carnavalesca que salió con esa temática por las calles de la ciudad y sirvió de modelo a la anteriormente mencionada presentación del Conjunto de Aficionados, para quedar tradicionalmente fijada en las fiestas populares de Trinidad a partir de aquella época. Si bien es cierto que en dicha comparsa aparecían remanentes trinitarios de la antigua fiesta colonial del 6 de enero, como fueron la presencia de los zanqueros y otras máscaras de la época, sí nos extraño la presencia de los Iremes abakuás ya que sabíamos que esa organización no había florecido más allá de los ambientes portuarios habaneros y matanceros, sin trascender a ningún otro lugar de la Isla. Interrogado sobre ese punto, nos declara sana y llanamente su organizador que con aquella comparsa popular él había tratado de plasmar la descripción que Fernando Ortiz diera de esa festividad, sin pretender ajustarse a ninguna tradición local específica, aunque en Trinidad solían aparecer algunos de aquellos personajes, y además se efectuaba La matanza de la Culebra, presentada como uno de los episodios del Día de Reyes habanero. Y así se le ocurrió construir un enorme culebrón con mecánica de resortes de muelles que le permitía abrir y cerrar la boca sacando una larga lengua, y con el uso de pilas eléctricas se hizo posible que encendiera y apagara sus luminosos ojos. Alrededor del gran bicho aparecían Diablitos, Zanqueros y los consabidos Iremes, para lo cual Alfonso

Puig, comparsero local miembro de una organización abakuá durante su estancia fuera de la villa, enseñó ritmos, cantos y los movimientos de la danza. Esa comparsa tuvo un enorme éxito y en varias ocasiones fue invitada a La Habana, donde por supuesto, tuvo dificultades con las organizaciones abakuás de la capital en su primera visita: su elenco fue agredido con piedras y uno de los Iremes sufrió lesiones.

Aclarada esa primera cuestión, quedamos convencidos, sin embargo, que, al no tener en cuenta estas inexactitudes, ese Día de Reyes se había constituido ya en un cierto tipo de tradición trinitaria, sin contar con que en realidad poseía personajes y expresiones de indudable permanencia folklórica que podían restructurarse. Así como aprovechar otros personajes carnavalescos que habían sido nombrados de manera incidental en la entrevista, como los Matachines y Moctezumas espirituanos, las ensabanadas locales y el Berraco, y otras máscaras que se aglutinaban más o menos alrededor de las fiestas sanjuaneras celebradas en el periodo comprendido desde el 12 hasta el 29 de junio. Dentro de éste se incluían las festividades de San Antonio, San Juan, San Pedro y San Pablo del santoral católico para aprovechar la época del llamado «tiempo muerto», cuando la industria azucarera paraba sus actividades, y de la cual tanto dependía la ciudad, uno de los más fuertes centros de esa actividad en Las Villas.

Después fuimos a conocer a Agustina González, antigua integrante del grupo de las Tonadas, quien nos permitió gustosamente grabar viejos pregones que aún recordaba, así como también algunas Tonadas de lejana rememoración, las cuales ya ni se cantaban en la actualidad; además nos hizo, al mismo tiempo, historias de cómo las aprendió con la nieta de Patricio Gascón (1840), que fue quien le dio la forma definitiva a las Tonadas trinitarias.

La visita al hijo de Felipe Puig, conocido como el viejo Lembe, último matador de la culebra en Trinidad, nos da la oportunidad de conocer a diversos miembros de la familia del legendario histrión popular que, por calles y plazas de la ciudad, durante su larga vida —más de 90 años— ejerció sus dotes artísticas en el Juego de la Culebra, y fue el último heredero directo de la tradición de ese evento folklórico trinitario. Vimos fotos, fragmentos del traje que usaba, el bastón o garabato con que «mataba al bicho» y el traspatio donde un grupo de investigación de la Universidad de Las Villas le hizo una filmación pocos meses antes de su fallecimiento. Luego visitamos el vetusto caserón del Cabildo en el callejón del Tamarindo, el cual en la actualidad cumple la función de escuela de Corte y Costura, patrocinada por las organizaciones revolucionarias de la villa. En la pared extrema de la derecha, vemos su altar de modesta factura católica con dos grandes ángeles desproporcionados con respecto al resto, pintados en dos placas de madera, adosados a la pared del fondo, que enmarcan una urna de cristal dentro de la cual una imagen policromada y vestida con ropajes a la manera del estilo escultórico de América en el siglo XVIII, muestra un San Antonio de Padua con un niño en los brazos. Al lado izquierdo del altar, una sencilla mesa cubierta por un lienzo blanco, soporta otra imagen toda en madera, que, según se dice, es la más antigua y llamada de San Antonio Abad, que posee ancha caja de cuerpo, una rígida posición de brazos y una falta de movimiento en el ropaje que pretende simular los pliegos de un hábito que porta solamente una especie de escueto sayal con un cilicio amarrado a la cintura y que pende de un costado. Esta imagen, junto a otras que pudimos ver en distintos lugares de la villa, parece revelar el trabajo de algún antiguo imaginero popular de la ciudad por el parecido del rudimentario estilo entre unas y otras. Flores artificia-

les en modestos jarrones de cerámica y guirnaldas de papel que forman eslabones que caen en orlas de un extremo a otro del altar son sus únicos adornos. Allí conocemos a uno de los hermanos Lugones, familia y estirpe de los viejos Congos Reales que le dan nombre al Cabildo, y el cual nos muestra el escudo de éste, con la antigua insignia trinitaria colonial en que aparece un barco inglés del siglo XVIII abatido ante las cercanas costas de la villa por el poderío naval español. El gran caserón visto desde su parte posterior, parece como encaramado en unos peñascos rocosos que van a dar a su patio y al que le da sombra un gran framboyán. Dentro de dichas rocas del patio se dice haber una cueva secreta donde un tambor zumbador es guardado, y hasta las consejas y leyendas populares hacen referencia sobre una gran culebra que es alimentada y cuidada por el Cabildo, historial fantástico que le comunica al lugar un aire de misterio, enigma y secreto ritual. Desafortunadamente la hora no es propicia para el encuentro con otros miembros importantes del Cabildo y queda pendiente el regreso para otra ocasión.

Por el tránsito de las calles trinitarias entramos en el Cabildo de Santa Bárbara, donde conocemos a Petrona, de 84 años, la anciana madre de los Lugones. Allí se nos muestra la habitación de las imágenes y toda la parafernalia sacra de este Cabildo que ha dejado prácticamente de funcionar desde hace varios años. Ella nos dice que sus hijos «andan para el campo», y recuerdo que es quien me ha contado que dice haber sido, su padre Abad, el que acortó el gran tambor de San Antonio porque era muy incómodo de tocar, pues tenía cinco metros de largo y había que montarlo en dos burritos de madera para poderlo hacer sonar por sus dos extremos, y en el centro, con los palitos llamados Tiestes sobre la madera. En la actualidad ese tambor tiene sólo dos metros de longitud, y se toca a horcajadas sobre él.

El encuentro con Carlos Joaquín Zerquera, actual historiador de la ciudad, nos brindó la oportunidad de una amplia información sobre antiguas máscaras, además de datos sobre el desarrollo de la cultura trinitaria durante el siglo XIX. En su casa vimos y tomamos fotos y diapositivas a color de cuadros de Benito Ortiz, que con otros de la Casa de Cultura, nos permitió tener una información plástica de su obra, ya que él estaba ausente de la ciudad y no nos fue posible conocerlo personalmente. La información después pudo ser ampliada con el documental del ICAIC, dirigido por Rapi Diego sobre el primitivo pintor trinitario.

Cuando regresamos a La Habana, hacemos contacto con Manuel Bécquer, quien fuera historiador de Trinidad, el cual pone su amplia biblioteca a nuestra disposición para la búsqueda de datos sobre la villa; encontramos documentos, aún inéditos, de expresiones folklóricas trinitarias, escritos por autores que vivieron los momentos más estelares de estas manifestaciones. Allí hallamos, por primera vez, el texto de *El Cucuyé* y nos llegan las primeras noticias de las otras dos versiones hechas de esa comparsa popular callejera de tan honda raigambre trinitaria.

Ya para ese momento teníamos plenamente decidido que la ESTRUCTURA de la obra sería la de una doble Suite, separada por un intermedio, para que así el espectáculo consumiera necesariamente toda la extensión de la noche. Se hacían bocetos sobre una escenografía al estilo de telones «a la italiana» que diera una atmósfera de función provinciana de teatro tradicional de fines de siglo paralelo al ambiente de las manifestaciones de la obra, sin dejar de jugar con el estilo de Benito Ortiz.

Habíamos tenido noticias de la investigación que realizó en Trinidad un equipo de alumnos de la Universidad de Las Villas en 1969, luego continuada en 1971, encabezada por Caridad Regina, jefe del Departamento de Folklore de dicha Universidad en esos

años. Averiguamos que en la actualidad era profesora de la Universidad de La Habana, y le hicimos una entrevista, en la cual supimos de la existencia de un folleto que era el resultado de aquel trabajo efectuado en Trinidad y donde encontramos más información con que incrementar la nuestra. Además, supimos que desgraciadamente el filme sobre La matanza de la Culebra, tomado por el grupo de investigación, se había echado a perder al revelarse.

Era el momento de una nueva e imprescindible visita a Trinidad ya con un equipo formado por especialistas del Conjunto Folklórico Nacional en canto, danza y toques de los tambores, para aprender de modo directo los distintos aspectos de las diferentes manifestaciones danzarias y musicales del lugar. Organizado el equipo y con todo a la mano para partir, nos vemos impedidos de hacerlo por uno de los golpes certeros del ostracismo local al que nos hemos referido al principio; así quedó paralizado el trabajo por varios meses. Las vías iniciales habían sido obstruidas por presiones subordinadas a intereses que estimaban que las tradiciones no debían salir del marco local, para ser sólo «propiedad» de los artistas trinitarios, insólita actitud que se oponía a los lineamientos trazados por la política del Ministerio de Cultura, que impulsa y estimula la investigación e incorporación de cada valor local al acervo general que forma el todo de nuestra cultura.

En ese lapso pudimos, sin embargo, ver de nuevo al conjunto trinitario del Movimiento de Aficionados en el Festival de Artes del Caribe efectuado en Santiago de Cuba en 1981, en su presentación de La parranda de Taita la Lanza, otra de las manifestaciones trinitarias folklóricas sobre la cual teníamos ya amplias noticias, pero que no habíamos aún visto directamente.

Tomada la decisión de seguir adelante contra toda dificultad, aunque sin arriesgarnos a ir acompañados

por el equipo, nos trasladamos nuevamente a Trinidad a buscar la manera de proseguir el trabajo contra todo tipo de eventualidad, aunque no sabíamos de qué manera se podría continuar: se había tenido que cambiar el sistema de investigación colectiva directa de los especialistas en el trabajo inmediato con las fuentes de conocimiento. Llegamos de nuevo a Trinidad, donde puertas antes abiertas estaban ahora definitivamente cerradas, desorientados en las empedradas calles de la villa, y con sólo algunas direcciones en la libreta de apuntes con las que pudiéramos establecer algunos contactos de posible utilidad. En esa búsqueda de direcciones conocimos de forma casual a Josefa González Vivas y a Ricardo Reyes Hernández, un veterano matrimonio de juvenil entusiasmo, dueños de un fabuloso piano de teclas de marfil, digno de cualquier museo, y que nos devolvieron con creces en su casona de la calle Maceo, un espíritu de hospitalidad trinitaria que habíamos perdido en la distancia. Allí pudimos escuchar en el piano de ella y al violín de él, los valses trinitarios y conocer las legendarias figuras de los compositores trinitarios Catalina Berroa y Lico Jiménez para decidir que la canción La Trinitaria de un marcado estilo muy del siglo XIX, sería el motivo musical de la obra.

Por las manos de Josefa, «Fefita» para sus alumnos, ha pasado todo trinitario que ha querido aprender música, y su casa ha sido un obligado lugar de visita de todo músico nacional que ha pasado por la villa. De ella grabamos la versión pianística que inicia la obra, con el propósito de dejar ver una primera imagen de Trinidad, vacía bajo la luz del amanecer.

Se nos imponía la búsqueda de Amador Ramírez, quien había sido el fundador y director del grupo folklórico local ya conocido, y que según todos, estaba ausente de la ciudad hacia tiempo. Por un golpe de suerte vino a ver a su familia ese fin de semana, y al enterarse que lo estamos procurando, nos va a buscar

al hotel a altas horas de la noche: a partir de ese momento se pone a nuestra disposición para el trabajo como asesor de la obra.

Un nuevo panorama se abre y con exaltada energía nos entregamos a una nueva fase de trabajo intenso, ya con metas precisas de búsquedas, basadas en lo acumulado de la anterior visita, en las conexiones con trinitarios en La Habana, y en las que podían ser fácilmente viabilizadas por Amador en la villa.

Visitamos a «Nando» Salomé (Fernando Muñoz), abanderado del Cabildo de San Antonio o Congos Reales, octogenario, quien comenzó sus funciones en ese Cabildo a los catorce años y que nos permitió grabar antiguos cantos del ritual, y además, quien nos pone en la pista de un personaje que ya conocíamos insistente por referencia de muchos, el legendario Kalunga, que en otras entrevistas había surgido como una divinidad encarnada en un tal Anacleto, que sobaba a las mujeres mientras bailaba. Los tambores de euña trinitarios, usados en casi todas las manifestaciones de la villa; La matanza de la Culebra, El Cocuyé, las Tonadas, Taita la Lanza, son temas amplios de conversación. En esta oportunidad pudimos grabar algunas Tonadas que actualmente ya no hay quien las cante. Nos promete concertar una visita al Cabildo, con todo el pleno de sus miembros, quienes nos ofrecerían muestras de la música y los bailes del ritual, compromiso cumplido a cabalidad, y fue allí que pudimos oír cantar las Tonadas en su forma coral, pues el grupo dedicado a ello en la villa, y que había prometido concurrir una tarde a la Casa de la Cultura, no llevó a cabo su promesa.

En entrevista a Roque Lugones, éste nos cuenta de Taita la Lanza y la satírica muerte del toro que él interpretó con frecuencia. Nos canta sus cortos estribillos y todo el acontecer de la Parranda con sus caricaturescos personajes, así como nos da los textos, aunque muy cortos, usados en la acción. Él también

había matado en ocasiones la Culebra, lo que aprendió con el viejo Lembe en el Cabildo, pues salía con él para tocarle los tambores; además nos hizo una recitación de sus textos, con sus modismos y entonaciones particulares. Surge la polémica, que ya habíamos tenido oportunidad de detectar en varios informantes, sobre si La matanza de la Culebra se baila con movimientos y toques del Palo congo, o con los de la rumba: él opina que pueden ser interpretadas en ambas formas.

Ya teníamos, por otra parte, reconstruidos los textos y las líneas melódicas de dos de las versiones del Cocuyé, pero nos faltaba una tercera, la del Negro Brillante, casi olvidada por razón de que fue la menos representada. Por fin Joseito Pomares, comparsero y tamborero del Cabildo, nos la reconstruye y canta al compás del ritmo de una botella golpeada por una moneda, sin lo cual le era muy difícil recordar, según él. Esta fue una importante adquisición que grabamos de inmediato pues raro sería encontrar a alguien más en Trinidad que la retuviera y fuera, además, capaz de cantarla con la dificilísima entonación que posee su melodía.

Nos vamos al encuentro de la trova trinitaria, y allí se imponía, antes que todo, la visita a casa de los Bécquer (a Manolo ya lo conocíamos de La Habana), donde Isabelita e Isabel Cristina nos acogieron en cálido recibimiento y nos ofrecieron una «descarga» trovadoreasca con el cancionero del patio que incluía importantes compositores trinitarios del género. En sus voces oímos las canciones de Rafael Saroza, la de los ya conocidos Lico Jiménez y Catalina Berroa, además de las propias de Isabelita.

De aquel recital íntimo salieron escogidas las canciones que serían incorporadas al espectáculo para representar la trova trinitaria.

La partitura de El Cocuyé debía estar en manos de Pepillo Dameldó y después que nos fue difícil localizar-

lo, él mismo declaró haber perdido los originales, pero nos prometió reconstruirlos con todas sus *particellas* para la pequeña banda de instrumentos de viento que, acompañada de los tambores, constituye la música de la comparsa en cuestión. Así, todavía al seguirle la pista a El Cocuyé, visitamos al comparsero Agustín Quesada, octogenario ya, que sacó esa comparsa por primera vez en 1928, y al que encontramos jugando dominó en una mesa instalada al aire libre en la esquina de su casa que compartía con otros amigos, a los que abandona para conversar con nosotros y contarnos las incidencias y detalles de El Cocuyé tan famoso entre los trinitarios. Allí nos narra sus distintas versiones: la original, suya, y la de otros competidores, llamadas del Negro Miguel, y la que apareció más tarde del Negro Brillante, y que sólo en una ocasión, la de un año de la década del cuarenta, fue que salieron las tres al mismo tiempo.

Traíamos en mente unos bellos abanicos de confección popular adquiridos en Trinidad una veintena de años atrás, y que al haber encontrado uno de ellos en una exposición de la Casa de la Cultura decidimos ir a la búsqueda de sus artesanos, pues queríamos usarlos en la obra. Por fin llegamos a casa de la señora que los confeccionaba, pero que ya no los hacía. Pretendimos convencerla para que elaborara aunque fuera algunos, sin embargo, fue una tarea infructuosa, porque nos declaró que estaba retirada hace tiempo precisamente debido a que tenía impedimentos visuales. Por fortuna, el ejemplar existente nos ofreció la oportunidad de copiar en detalle su diseño para poder reconstruirlos posteriormente.

Como también nos enteramos que por las calles trinitarias circulaba aún un vendedor de pitos hechos de bambú, confeccionados tradicionalmente, y que eran utilizados por los niños en las comparsas infantiles populares, nos dimos a la caza del mismo, vigilando sus

posibles horas de pasar, y le dejamos además recados por todas partes donde podía ser localizado. Por fin apareció y nos hicimos de una buena cantidad de pitos de diversos tamaños y sonoridades.

Los sombreros trinitarios, tejidos de forma primorosa en yarey coloreado, nos resultaron fácilmente asequibles, pues existen talleres locales acomodados, destinados a las confecciones tradicionales de los mismos, y al hacer un encargo para una fecha determinada pudimos adquirir una buena cantidad fabricados por las manos artesanas trinitarias. Ya se había decidido la utilización del tejido del yarey en gran cantidad para el vestuario de la obra, y esto se le había encomendado a Rafaelito Zerquera, un pintoresco artista popular de la villa, que fue una de las primeras personas en acogernos y comprometerse a prestar ayuda en el montaje de la representación. En la época de aquella segunda visita, ya una gran cantidad de piezas estaba hecha y lista con la finalidad de ser enviada a La Habana.

Adolfo Hernández Torrecillas, que había sido responsable de Cultura años atrás, nos proveía de auténticas fotos del viejo Lembe, de cuando la filmación frustrada, de pilas para la grabadora (dificiles de conseguir allí en aquel momento) y resolvía problemas administrativos en relación con la liberación de Amador en su trabajo para que pudiera dedicar la totalidad de su tiempo a nuestra labor de investigación, lo que probaba, una vez más, que por cada puerta que se cerraba en Trinidad, otras tres se abrían.

Como nos quedaba por lograr un importante contacto, el del grupo que cantaba las Tonadas, y no fue posible, entonces obtuvimos unas grabaciones que la Universidad de Las Villas había hecho en la ya conocida investigación, así como otras, bajo la supervisión de María Teresa Linares, concebidas para el ICAIC con motivo de la filmación de un documental sobre Trinidad. Estas grabaciones fueron altamente venta-

josas, pues era harto conocido el hecho de que el guía en aquellos momentos de nuestra visita, había perdido mucho su voz, y en las grabaciones efectuadas años atrás poseía aún pujanza y vigor. Y así fue que pudimos reconstruir esos cantos tradicionales trinitarios.

Por otra parte, había fracasado el intento de llevar técnicos especializados a aprender las danzas, toques y cantos, entonces tomamos la decisión de que Amador Ramírez, como asesor de la obra y Rafaelito Zerquera, vinieran a La Habana para asistirnos en el montaje.

La prometida visita al Cabildo, con presencia de sus altos dirigentes, se efectuó y nos reconstruyeron el ritual del día de San Antonio, a pesar de que los tambores originales que habían sido prestados al grupo folklórico de aficionados de la ciudad no aparecieron, pues en lugar de haber sido devueltos a su local, fueron dejados bajo llave en un lugar al cual sólo tenían acceso los miembros de ese grupo, y por lo tanto, aunque se improvisaron otros tambores, no fue posible ver los originales y hacer los adecuados dibujos con exactitud de medidas para ser reproducidos. Pudimos, sin embargo, ver y grabar todas las distintas danzas, encabezadas por la Mayordoma, quien nos acogió con gran hospitalidad.

Para esta época ya se había decidido el orden de las secuencias dentro de la obra, que sería el siguiente: Pregones, Cabildo de los Congos Reales, Tonadas y Parranda de Taita la Lanza en la primera Suite, y Trova, Comparsa de El Cocuyé, Comparsa de los Pitos y Fiesta Sanjuanera, en la segunda.

Ya de vuelta a La Habana, una nueva visita a la biblioteca de Manolo Bécquer con el propósito de consultar periódicos del pasado trinitario y una entrevista a María Teresa Linares, nos permitieron redondear valiosos datos sobre las Tonadas.

Así, estábamos ya listos, los miembros del Conjunto Folklórico Nacional y nosotros también para

recibir a Amador Ramírez, quien tan pronto llegó comenzó a impartir clases técnicas acerca de los movimientos básicos del folklore trinitario; a entrenar a la orquesta en los toques de las distintas manifestaciones; a asesorar en la confección de los tambores, y a enseñar los cantos. Había traído grabaciones de cada uno de los instrumentos con su correspondiente ritmo por separado del resto del conjunto percusivo, además de conocerlos él de forma profunda por tradición y por haberlos interpretado durante largo tiempo.

Comenzamos el montaje por el Cabildo; a continuación siguió el de los Pregones, luego las Tonadas, y posteriormente Taita la Lanza. Después proseguimos con El Cocuyé, la Comparsa de los Pitos y finalizamos con la extensa sección de la Fiesta Sanjuanera; justamente con el estreno tuvimos que realizar la puesta en escena de las canciones de la trova. Entre los incidentes que suelen ocurrir en el montaje de una obra, estuvo también la pérdida de una carpeta llena de información resultado de la investigación directa del segundo viaje a Trinidad, con textos de cantos, partituras de El Cocuyé que habían sido enviadas, dibujos de los tambores de cuña, etcétera, así como el *cassette* traído con los toques individuales de cada instrumento percusivo. Fue necesario reconstruir todo ese material perdido para después quedar atrapados en la presión del tiempo que las numerosas actividades del XX Aniversario del Conjunto imponía con un limitadísimo horario de ensayos, a pesar de que la obra debía ser la que cerrara dicho evento el 29 de mayo de 1982.

Ahora trataremos de penetrar en el proceso de creación de cada una de las secciones con su correspondiente nota investigativa en la cual la MOTIVACIÓN fue eje en que la obra se hubo de basar.

PREGONES: Son los cantos callejeros que ofrecen mercancías, y que otrora fueron tan populares en Tri-

nidad como en toda la Isla, y de los cuales Agustina González nos ofreció algunos de factura bien antigua (muchos recuerdan el estilo de las Tónadas); sumamos otros más contemporáneos en los que aparece también de manera muy clara la influencia musical de nuestros días, y que fueron tomados de una grabación que la EGREM puso a nuestra disposición, y cuyo intérprete hacia gala de ritmos y giros melódicos bien permeabilizados del son y sus montunos, así como de otros pachangosos modos puestos en boga en la década del cincuenta. Si en los pregones de Trina, de Los jaboncitos de olores, de La mojarrita salá, de Los pirulís, de Las flores, de La semillita de marañón y aún en el del Ciruelón, sentimos el espíritu de los pregones tradicionales que han creado un género de canto popular; en los de La raspadura, La melcocha y Los tamales, encontramos ya una imitación de otros géneros musicales, que aunque también del ámbito popular, se alejan de la idiosincrasia tradicional para entrar de lleno en otros estilos, no menos vigorosos, pero sí fruto de tendencias musicales ajenas al pregón, y de este modo sus textos son más extensos, al igual que sus melodías, donde se incluyen onomatopeyas y ruidos vocales, así como frases ajenas aparentemente a la oferta, sin embargo, de indudable gancho publicitario como el de

*El hijo le dijo al padre,
papito, mi papá
yo quiero la melcocha de azúcar del país*

o, bien el de

Caserita, asómate a la ventana

o, en fin, el de

*A nadie le amarga un dulce,
para gusto se hicieron colores
y para el jardín las flores*

que por momentos distraen la atención del artículo pregonado para acudir a imágenes provocativas bien dirigidas a alguna clientela especial.

En cuanto a la puesta en escena de estos pregones, no pretendimos hacerlo de la formal manera realista de personajes identificados con tipos populares, sino un juego vocal de cantos dichos por cinco intérpretes que, por momentos, especialmente en los pregones más modernos, hacen juegos corales con guías y respuestas de solista a coro, otros todos al unísono, o de antífonas de dos voces a otras de tres. Desde luego, cuando decimos voces, no se trata de desglosar la textura sonora desde el punto de vista armónico, pues el material no fue tratado en ese sentido, con lo cual se hubiera traicionado el estilo unipersonal del género, sino de cantidad de voces que forman un pequeño coro al unísono o que se subdividen como ya apuntamos. Al mismo tiempo desarrollamos un movimiento espacial de cada cantante que los agrupaba o separaba de modo constante, a tono con las necesarias acumulaciones de voces. Comenzamos la escena con pregones dichos individualmente, luego se ve a una progresión de solista con respuestas corales, y por último se hacen superposiciones de dúos y tríos, cuartetos y solistas, así también la unión de todos en un quinteto que juegan con las frases, las incidencias melódicas y los textos. Se termina con un recitativo, y todas las figuras se van perdiendo por la abertura escenográfica de la puerta del Cabildo, cuya fachada ha servido de fondo a sus acciones escénicas.

CABILDO DE SAN ANTONIO O DE LOS CONGOS REALES.
Este Cabildo había sido inscripto como tal en 1856 pero existía nominalmente desde fecha anterior, pues en 1846 aparecen ya en documentos trinitarios, menciones de los tambores «largos y estrechos» como los de cuña surgidos del Cabildo, y en 1825, La ma-

tanza de la Culebra, que siempre salió de ese lugar, fue sometida a prohibición por bando gubernamental motivado por recelo a las organizaciones de negros esclavos libres, que habían ya hecho intentos de insurrecciones, como la de Aponte en 1812.

La advocación de San Antonio, sin dudas, es un sinccretismo importado desde la misma África, ya que ese santo es, junto con San Francisco, patrón nacional de Portugal. Ya Lachatañeré nos ha hecho bien presente que San Salvador fue la primera ciudad del Congo «cristianizada» por los misioneros portugueses para constituirse, más tarde, en lugar de intensas negociaciones esclavistas mediante sus factorías de Ponta de Lenha. Y no podemos olvidar que ese San Salvador fue uno de los primeros baluartes portugueses desde 1482, en que Diego Cao descubrió la desembocadura del río Congo y se internó en el continente negro.

Hoy en día el Cabildo posee una composición organizativa que incluye junto a una Mayordoma y a un Abanderado (también cajero de la institución), una Directiva con su Presidente, un Organizador de Actividades, un Financiero y varios vocales. Abre sus puertas desde el 12 hasta el 20 de junio, para celebrar sus festividades que comienzan desde la víspera del día de San Antonio a las 6 p.m. y se prolongan hasta la llamada Octava, es decir, nueve días después de la fecha inicial. Antiguamente la imagen del santo era llevada a la Iglesia de Paula en procesión y gran silencio: allí se le hacía una misa y permanecía todo el día, para después regresar a su sede acompañada ya del toque de los tambores, sobre los cuales se mezclaban los cantos congos con los rezos católicos, y ya en el Cabildo, se desarrollaba el tradicional ritual. Actualmente no sale a la Parroquia, y los festejos se hacen sólo dentro del recinto, con permiso de las autoridades locales, sin otro requisito que una reglamentaria autorización.

El Cabildo posee, además de su escudo ya detallado, una bandera insignia que en sus inicios fue la española, después a raíz de la independencia, la cubana, y hoy en día posee un diseño propio a rayas grises y amarillas con una imagen del busto del santo incrustada en el centro.

Los tambores del ritual son los ya mencionados cilíndricos o de cuña, y el principal tiene tres metros de longitud por lo que se hace necesario montarlo «a la mula» para ser tocado, maniobra que ejecuta el tocador ante el altar, con la finalidad de movilizarse espacialmente mientras lo conduce amarrado de la cintura y a horcajadas sobre el mismo en el saludo inicial. Otro ejecutante golpea la parte trasera con las «guaguas» o Tiestes, par de palos que llevan un ritmo contrapuntístico con el del golpe del parche. Este gran tambor también es llamado Ngoma, Abridor o Macuta, y es el eje rítmico principal del complejo sonoro, y su tocador lleva amarrado a sus muñecas dos pequeñas maraquitas llamadas Nkimbí. El conjunto percusivo se complementa con otros dos tambores, conocidos por Quinto y el Solo-Golpe, de menores dimensiones pero también grandes, cilíndricos y de la factura africana de cuñas.

Un hecho muy importante a considerar en el Cabildo es la existencia de un doble sincretismo. Ya hemos apuntado cómo algunos elementos sincretizados estimamos que provenían del África cristianizada, pero más tarde aparecieron otros que se desarrollaron en tierras cubanas. Entre estos últimos señalaremos la fusión con otros factores religiosos de etnias también africanas que convivían en esclavitud con los congos, como es el caso de los lucumíes o yorubas, para quienes San Antonio fue personificación de Oggún Onilé. Así la estructura ritual de la celebración se conformó con el desarrollo de la Regla de Ocha después del ceremonial congo, aunque ejecutada con los tambores del Cabildo, al no tenerse los apropiados batás. Como

consecuencia, los miembros del Cabildo profesan ambas ideologías religiosas, más o menos amalgamadas en el ritual y en los santos o divinidades, hecho que desde luego, no ocurre ajeno a divergencias internas ocasionales y conflictivas. Pudimos observar que, a pesar del bregar de los años, no faltan discusiones sobre si el ceremonial debe comenzar o no saludando a Elegguá, y la creación de fricciones al calor de cualquier divergencia puede culminar hasta con intempestivos abandonos del local por alguien seguido de toda su familia, situación de la que hemos sido testigos. Sin embargo, existen logros sincréticos en la existencia de personajes como el ya mencionado Kalunga, llamado así por ser el nombre de su «nganga» o prenda, quien bailaba tradicionalmente en el Cabildo al toque de bembé y al mismo tiempo de palo, una danza en que sobaba a las mujeres en senos y vientres, sobre todo a las embarazadas, dándoles nalgadas mientras cantaba:

Cándili, cándili, azuca candi

y luego

Ya Kalunga, ya se va

Este personaje y su danza ha dejado leyenda en el Cabildo, pero no tradición, aunque sí podemos considerarlo como un caso típico de sincretismo congo-lucumi, especie de Shangó yoruba fundido con el dios del mar Kalunga, venido del Congo y sincretizado en Cuba también con Yemayá, y en el Brasil con Santa Bárbara o también con Yansán o Iñanzán, señora de las tempestades y los vientos en Bahía. Allí se le hace representar por la Catita, pequeña muñeca de madera, vestida de brillantes telas y tiara en la cabeza. Esta muñeca, símbolo del cetro de los antiguos reyes y como tal distintivo real y elemento de religiosidad, es portada en los cortejos del Maracatú bahiano. Calunga o Kalunga es término bantú que significa Gran Señor

• **Gran Jefe**, como consecuencia de la monarquía teocrática que regía al Congo, en que la divinidad funcionaba junto con el poder político.

Sólo nos queda por hacer mención del ritual celebrado el día de la fiesta del santo patrón. Es necesario hacer notar la solemne impresión que provoca la atmósfera del ritual que podíamos definir de hierática y ceremonial la cual más que religiosa, es de evento palaciego ante un soberano, que por supuesto ostenta algún tipo de poderío divino como es usual en muchas sociedades africanas. Ninguna de las manifestaciones bantúes en la Isla poseen ese carácter ni siquiera lejanamente. La guerrera danza de palo, la erótica yuka el combativo maní, la exaltada mactuta que lanza al bailador al borde del trance, son todas bien diferenciadas de estas de los Congos Reales —etnia de procedencia bien discutida en las investigaciones de Ortiz, Pérez Beato, Lachatañeré, J. L. Martín, López Valdés y otros—, las cuales están regidas por una arcaica atmósfera cortesana. Se comienza con un imponente saludo del gran tambor, montado por su ejecutante que camina avanzando y retrocediendo hacia el altar, en posición siempre frontal, flanqueado por el Abanderado y la Mayordoma al ritmo de un lentísimo *tempo* de marcha, muy poco usual en las manifestaciones que aparecen en nuestro folklore de origen africano. Esa célula rítmica mantenida repetitivamente durante cierto tiempo, instaura una expectante sensación de oficio reverencial y de preludio a siguientes eventos de importancia ceremonial. La intervención del tocador de Tiestes sobre la madera de la grupa del gran tambor, cambia el ritmo y la técnica inicial sin perder grandiosidad, mientras que se adhieren otras personalidades de la congregación, y forman un círculo alrededor del tambor. Terminada esa sección, comienza La mactuta, cuya ejecución no posee nada en común con la otra danza también bantú que tiene la misma denominación en el resto de la Isla y que es ejecu-

tada por otros grupos también pertenecientes a los congos radicados en el país. La que ocupa nuestra atención posee un carácter guerrero cortesano muy marcado, y es bailada por hombres y la Mayordoma. Es una danza con el uso frontal de los brazos paralelos que crea una imagen de guerrera agresividad, al mismo tiempo que una arcaica y elegante conformación. Si es ejecutada únicamente por hombres, debido a una causa social: la aglomeración de esclavos en las dotaciones trinitarias, con poca o casi ninguna presencia de mujeres, lo cual determina sólo la participación masculina —hecho, por otra parte, que se siente en casi todas las manifestaciones danzarias locales—, o si su carácter viene ya así marcado desde el África, es una incógnita que está por dilucidar. Lo que sí queda bien claro y patente es su ceremonioso y aguerrido carácter de las maneras de una casta guerrera que se exhibe ante la corte de un trajín palaciego, más bien que danza de comunicación religiosa.

Luzgo sigue La momboma, nombre que pertenece a una «nación» que tuvo sus representantes en las etnias africanas llegadas al país, según nos ha dejado constancia Fernando Ortiz. (también el de un afluente del gran río Congo) y es una danza que con su juego de puños cerrados haciendo círculos entre si, a la altura de la cintura, recuerda similares danzas que se cultivan aún en nuestro territorio por inmigrantes haitianos. Teniendo en cuenta que dichos inmigrantes, que afluieron a la Isla con las dotaciones francesas, fueron concurrentes a las fiestas del Cabildo, no podemos dudar de un intercambio que seguramente pudo ocurrir entre sus manifestaciones. No debemos tampoco olvidar que la afluencia bantú constituyó un fuerte aporte al complejo haitiano y que pueden haberse encontrado en el Cabildo diversas ramas de un mismo tronco del Congo. La momboma tiene presencia tanto masculina como femenina, pero sin que llegue a ser una danza de parejas, pues ambos sexos bailan

dispersamente sin establecer relación directa entre uno y otro. Por otra parte, esa danza no tiene connotación erótica de ningún tipo, y posee reminiscencias acciones de pugilato o de competencia masculina. Finaliza el ceremonial con el Trillao que es una danza de estricta fila, indistintamente conformada por hombres y mujeres, todos guiados por la Mayordoma a la cabeza, que serpentea a través del espacio, para plantearnos quizás alguna evocación de ritos ofiolátricos tan propios de los pueblos bantúes. No sería ésta una aislada oportunidad de observar que en una danza se personifica de forma colectiva al reptil en un ritual danzario, por lo que no descartamos la hipótesis.

En distintas épocas otros acontecimientos solían ocurrir dentro de la festividad, tales como la irrupción de los haitianos con sus danzas, o la repartición entre la concurrencia de la llamada «comida del santo», que se hizo por última vez en 1956, y que estaba compuesta por bolas de maní y ajiaco distribuidos al canto de:

*Vamo a jugá, vamo a jugá
va munguera, va munguera
que aquí me etá eperando
Papa Juane en la chiquera*

o la aparición de Kalunga con su danza de fertilización erótica, y desde luego la inclusión del ritual lucumí, después del congo, según ya hemos apuntado.

La puesta en escena de este ceremonial se efectúa a partir de la subida de la fachada escenográfica que al desaparecer deja al descubierto el interior del Cabildo, con su altar y dos paredes abiertas de forma diagonal a ambos lados. Hombres y mujeres, sentados y de pie en asimétrica disposición, preparan la atmósfera hierática presidida por la Mayordoma que en lugar central del escenario porta el estandarte antes de la irrupción en silencio del Abanderado que hace algunas evoluciones espaciales para situarse junto a

la Mayordoma e iniciar el rito, con la entrada del gran tambor para el saludo. Ya aquí comienza una de las difíciles problemáticas de folklore danzario llevado al escenario, y es la conformación teatral de un material de textura con frecuencia simplista y repetitivo desde el punto de vista del mero espectador, para quien la repetición no tiene connotación alguna, y se llega a constituir en simple tedio visual y auditivo. Aquí es necesario, sin que pierda su carácter intrínseco, movilizar esos cortos motivos danzarios en amplios **DISEÑOS ESPACIALES**, que al movilizar constantemente la célula original, logren convertir lo monótono en acción viva desarrollada en el tiempo escénico.

El saludo, La macuta, la comida del Santo, Kalungá, La mamboma, y el Trillao son las seis secuencias con que conformamos la sección del Cabildo para buscar el mayor contraste dinámico posible entre las diferentes partes, y para llevar la acción de acontecimiento en acontecimiento con el propósito de evitar los escollos de la monotonía del material original, y de cuidar, además de no perder la atmósfera general que debía presidir la total sección. Los momentos de la comida del Santo y la danza de Kalunga rompieron por instantes la general solemnidad con el fin de dar un contraste de alegre acontecer que luego se cierra con las formales Momboma y Trillao que instauran el *tempo* original y su correspondiente atmósfera ceremonial. El saludo tuvo necesidad de una manipulación escénica de las direcciones, no sólo para dar variedad, sino también visibilidad plástica al grupo del gran tambor, la Mayordoma y el Abanderado, para hacer cambios direccionales que no ocurren en la realidad, pues allí se mantiene un solo avance y retroceso frontal hacia el altar. En la escena presentamos después de ese inicial desplazamiento, otros dos laterales a izquierda y derecha del primero, aunque siempre en dirección del altar. Rápidamente instauramos

el gran círculo al cambio de ritmo por la entrada del tocador de los Tiestes, círculo acumulativo que se va incrementando, cada vez más, por la entrada de los bailarines mantenidos hasta ahora en oscilante y pequeño movimiento en sus lugares, como un reloj de múltiples péndulos que subraya la hierática acción inicial. Luego de deshacerse el gran círculo, irrumpen la Macuta en líneas de acción rectas ejecutadas por los hombres, que contrastan en cuanto a diseño con el circular anterior y en cuanto a *tempo* con una entrada rítmica nueva de los hombres, débilmente apoyada por las mujeres en dos filas laterales sentadas en el suelo, para darle mayor intensidad a los grandes desplazamientos de cortantes angulares espaciales masculinos. La Mayordoma se sitúa en posición central como eje de atracción y repulsión espacial, abriéndose y cerrándose, a partir de ella o alrededor de ella en grandes desplazamientos espaciales, los agresivos diseños de los hombres, hasta que por fin encerrándola en un círculo se da transición en ruptura pantomímica desordenada, a la repartición de la comida del santo en alegre desenfado. Esto se rompe violentamente con la entrada de Kalunga y su sensual danza de diseño asimétrico con las mujeres, soportada por el juego de los hombres que sentados en el suelo a un lado del escenario se proyectan hacia el foco principal danzario de espaldas a la audiencia, a manera también de público de la acción que se efectúa en otra área escénica. Después de la brusca interrupción, se suman los hombres, y se forman dos grupos de oposición uno femenino y otro masculino que, como fuerzas antagónicas, manejan al solista con su propulsión energética de extremo a extremo de una gran diagonal escénica, para hacer contrastar esta sección con la calidad ondulante y sensual de la primera, y para terminarla el mismo Kalunga, al parar el tambor de manera violenta con el clásico «Isá» onomatopéyico de los Congos Reales, interjección que interpolan en su parla, en sus cantos

y en cualquier momento que quieren introducir un corte. Después de éste, y haciendo una espectacular despedida, sale de escena el Kalunga, y deja a la Mayordoma en función de la movilización acumulativa de todos los bailarines (hombres y mujeres en escena) con la finalidad de hacer la momboma sin su intervención danzaria, hasta que luego se incorpora en el Trillao del final guiando la serpenteante acción escénica, en ondulantes filas de todos, para terminar escindiendo la gran culebra coreográfica en dos grupos que con un prestísimo apurar del *tempo* desalojan el escenario, quedando sólo dos hombres en el mismo, los cuales harán el cambio escenográfico de cerrar los paneles del Cabildo y convertirlo en un esquinero callejero donde deberá desarrollarse la siguiente escena.

TONADAS TRINITARIAS. Estos cantos llamados antiguamente *Fandangos*, aunque no tienen nada que ver con la manifestación musical y danzaria así llamada, y que tanta expansión tuvo por la América en sucesivos viajes de ida y vuelta a España durante el siglo XVIII, fueron cantos callejeros, que según María Teresa Linares, tienen su origen en las manifestaciones de los coros ambulantes llegados de la Península, tales como rondallas, estudiantinas y otros, fusionados con los cantos corales africanos en su tradicional forma antifonal de guía que impone un giro melódico y al que le siguen las repetitivas respuestas de un coro. Si bien su forma definitiva la toman en los recorridos de los fiestantes que por las calles trinitarias hacían la celebración del San Juan en la noche y madrugada anterior al día de la fiesta, en fechas aparecidas en documentos en que se hacen mención de los mismos desde 1868, y aún desde tiempos más lejanos, en 1846, salía ya a la calle «una gran aglomeración de gentes del pueblo en una especie de música típica de aquellos

tiempos», cuyo «canto consistía en un nutrido coro de voces que contestaban a una sola voz»; este hecho nos lo deja saber F. D. Altunaga en su inédito diario depositado en la biblioteca de Manuel Bécquer. En esos tiempos se denominaban esos grupos con el nombre de Tangos y en su trayecto se iban «aumentando con el pueblo que se le iba agregando». Según se decía, además, «venía del Cabildo de San Antonio» fuente y origen de casi todo el folklore trinitario. Ya en esa época, y en el mismo documento citado, con fecha de 1856, aparece un texto casi igual a uno de los cantos de las Tonadas que dice:

*Ese accidente que a ti te dá
tu marido está en la cama
y tu bailando en el Pin Pá
que sin vergüenza [...]*

De esa época y en el mismo documento aparece descrito el uso de los instrumentos que acompañaban a esos Tangos, tales como «unos tambores largos y estrechos», y «azadones y guatacas», con lo que se detalla la orquesta que acompaña aún a esos cantos.

Pero no es hasta que Patricio Gascón sale con sus hijas del Barrio del Jibabuco a recorrer los otros barrios de la villa, y se nutre de las voces del resto del pueblo que acompaña al grupo, que esta forma de música coral toma su estilo y manera definitiva por los ya citados años del 68. Con prontitud se sumó Tando Villa, que salía del Barrio del Pin Pá también con su grupo y después de celebrar ambos un encuentro competitivo, que bien podía terminar en fuertes altercados, se dirigían al río, donde se aseaban el cuerpo para después regresar a la ciudad a celebrar la fiesta del día.

Según María Teresa Linares, la Tonada trinitaria es a esa localidad, lo que los Coros de Clave fueron a La Habana y Sancti Spíritus, aunque estos últimos tuvieron una mayor influencia del «cultismo musical»

con tendencias más líricas que la primera, cuyo carácter está más cercano al complejo de las rumbas. Su sonoridad es afín al del guaguancó, igualmente que la temática de sus textos, muy coloquiales y con gusto por los comentarios y alusiones personales, con una atmósfera fuertemente percusiva. Los cantos de los Coros de Clave, por su parte, son de mayor elaboración musical, con textos hechos por intérpretes y compositores entrenados que ensayaban y hacían pasar sus canciones por un proceso selectivo, y donde se hacia uso subrayado de las voces, y se sometía al acompañamiento instrumental a mero soporte. Las Tonadas, por su parte, eran más simples, y dependían mucho, como en los cantos de rumba, del juego improvisatorio del cantante guía para recordar los cantos santiagueros del Paso Franco, coros populares también callejeros que salían en tiempos de carnaval.

Las Tonadas, en sus recorridos por las calles, con frecuencia cambiaban de cantantes guías que aparecían por aquí y por allá. Ese dato nos sirvió de base para hacer que en el montaje escénico la sección adquiriera movilidad.

De todo el material musical que tuvimos a disposición, tomamos las Tonadas más antiguas y las dividimos en tres bloques, con cuatro Tonadas en cada uno que se exponen y repiten dos veces seguidas unas de las otras. Después, y para finalizar, se cantan unas rumbitas tradicionales que suelen bailarse por las gentes del grupo actual en momentos y circunstancias especiales, lo cual ayudó a levantar un clímax final a la sección. El coro se mantiene con un libre movimiento de sus integrantes, aunque cerrado en bloque, mientras cantan alrededor de cada uno de los guías que aparecen por tres diferentes entradas escénicas laterales. Al final todos van al centro a cantar y bailar las rumbitas, especies de yambú con «vacuao» y con características de movimiento muy especiales y locales de sabor trinitario. Luego todo el grupo,

bailando y cantando se retira por una diagonal hacia el fondo, que la escenografía ha insinuado como uno de los callejones laterales de una plazuela ambiental. El coro hace cuatro grandes desplazamientos escénicos en busca de los guías que aparecen en cada bloque de Tonadas y en cada una de las áreas se mantiene en constante movimiento improvisatorio, bailando alrededor del guía cantante, pero sin apartarse de su área correspondiente, limitada e impuesta por la entrada escénica de cada uno de ellos. Buscamos hacer la exposición de la manifestación musical con la mayor posibilidad de variación en cuanto a los elementos musicales, así como a la mayor movilidad escénica posible para atenuar lo repetitivo de los cantos, muchos de los cuales mantienen la misma melodía, aunque cambian los textos, tratando de evitar la estática imagen usual de los grupos corales que tanto atenta contra la acción escénica teatral.

PARRANDA DE TAITA LA LANZA. «Quédanse expresamente prohibidas las pretenciosas diversiones denominadas Diablitos, Toros, Berracos, la Culebra, disfraces indecorosos y canciones y palabras obscenas», expresa claramente un bando gubernamental aparecido, en 1836, en el periódico trinitario *El Siglo*, para dejar bien patente el temor que estas diversiones provocaban en el poder colonial, sobre todo después de los sucesos de Haití. Justamente este bando nos permite también conocer la antigüedad de estos juegos teatrales callejeros que conocieron los vecinos de Trinidad desde principios del siglo XIX.

La Tauromaquia, primer deporte que arriba a nuestras playas importado por la Metrópoli, halla en Trinidad uno de los pocos lugares de la Isla donde se crea un gusto por el mismo, al extremo de localizarse en ella dos emplazamientos para sus corridas. También fue gusto de los hacendados, efectuar en sus fin-

cas el deporte taurino con largas lanzas como armas de ataque al animal, lo cual impresionó tan vivamente al esclavo, que con prontitud comenzó a hacer versiones pantomímicas del toreo, primero en los barracones y después cuando salían a recorrer las calles de la ciudad, con burlonas imitaciones de los blancos entregados a sus fiestas taurinas. Con el tiempo se fueron sumando otros personajes al de los principales del Toro y el Taita, como el Veterinario, el Agrimensor, la Muerte, la Prostituta y el Chulo, *et al.*, quienes vinieron a constituir una especie de cortejo de *Commedia dell' Arte* popular criolla.

Es importante con respecto a esta manifestación recordar el *Mumba Meu Buoi* brasílico que tiene por personaje central a un buey alrededor del cual se mueven también personajes farsescos como los Vaqueros, el Capitán, la Negra Caterina, el Sacerdote, el Médico, y otros.

Ambas expresiones folklóricas poseen además de la personificación del animal, un personaje común femenino, interpretado casi siempre, por un hombre vestido de mujer, con extremas representaciones del sexo femenino, que van desde la Solterona en el *Buoi* hasta la Prostituta en el *Taita*. Ambas dan muestras de vestigios del travestismo de las pantomimas rituales "del culto a la fertilización, tanto de la tradición europea como de la africana. Además, la simbólica muerte en ambos casos del animal y la repartición de sus pedazos entre la concurrencia, así como después de su resurrección, nos deja ver claramente vestigios de las antiguas comidas rituales en las que se ingería la fuerza vital del toro o buey, como representantes simbólicos, según Frazer, del grano, alimento primario del hombre, que el trabajo del buey hace posible con la roturación de las tierras en las culturas agrícolas.

De este modo, vemos detrás de esta *Parranda callejera* trinitaria todo un antiguo rito que va desde la Grecia arcaica hasta el África Occidental, para encon-

trarse, en las islas del Caribe y en Brasil, al contacto del europeo y el africano.

Al llevar a escena este episodio teatral lleno de color humorístico popular, nos vimos necesitados de crear un diálogo que, a la manera de las improvisaciones callejeras, fuera revelando en boca de los personajes, su propia identidad, con respuestas de un coro del pueblo, y que juntos escenificaran un juego de teatro dentro del texto. Por otra parte, las incursiones espaciales por calles y plazas tan características de estos grupos de máscaras, nos llevó al uso del espacio de la sala del teatro en todas sus posibilidades, cuando los personajes hacían espectaculares entradas por los pasillos del teatro, y llegaban a establecer una muy cercana relación con el público, cuerpo a cuerpo en el lunetario de la sala, y algunos de ellos, como la Prostituta y el Chulo llegaban a sentarse entre el público en espera de su subida al escenario, para crear gran alharaca al penetrar en las hileras de asientos lo que motiva una extraordinaria hilaridad y comunicación con el público. Se ha tratado así de recuperar la atmósfera de íntima relación artista-audiencia, tan característica de estos espectáculos callejeros trinitarios. La fusión de danza y actuación teatral en la personificación de tipos nos llevó a la necesidad de clarificar las relaciones entre todos los personajes participantes, y a su vez con el público que aparece sobre la escena, el cual llega a ser además el coro que apoya dichos diálogos. Así surge un espectáculo de atmósfera improvisatoria a la manera callejera sobre la base, sin embargo, de estrictas líneas de disciplina teatral, y en las que cada actor-bailarín se mueve libre y aleatoriamente sobre textos, y acciones que han sido hallados en libres improvisaciones y que pueden seguir siendo ampliados en el devenir de las representaciones, para hacer del espectáculo una constante y fresca diversión de vivas implicaciones entre la imaginación y la realidad teatral.

Con la ida de La parranda de Taita la Lanza, y para irse igualmente como entró, por los pasillos del teatro, se da por terminada la primera Suite de *Trinitarias*, tras la cual viene un intermedio o descanso que prepara para la segunda parte de la obra.

TROVA TRINITARIA. Si damos por sentado que la trova es un género con especiales características dentro de nuestro cancionero, y que a fines del siglo pasado se gestó su nacimiento en los años en que tomaba forma una identidad cultural nacional, encontraremos que Trinidad constituyó un buen foco de desarrollo. Ya la figura de Lico Jiménez que llegó a ser director del Conservatorio de Hamburgo, en Alemania, prestó brillo y valor al desarrollo musical de la ciudad, desde épocas tempranas. Este músico perteneció a una familia de mulatos con prestigio musical en el extranjero, y con los cuales estaban también emparentados los Berroa, uno de cuyos miembros, Catalina, escribió hermosas canciones —al mismo tiempo que era profesora de la Academia de Música (que funcionó desde 1820)— que tocaba en las orquestas locales formadas en la ciudad para amenizar los actos públicos y los bailes sociales. El historiador Zerquera nos informa que se hace referencia en las Actas Capitulares de nuestro Ayuntamiento a la orquesta local, su calidad y su fama, que tuvo a su cargo hacer música en esos festejos desde el siglo XVIII.

Esa rica tradición del siglo pasado continuó hasta el presente y por ella han transitado numerosas figuras como las de Rafael Saroza, quien en la década del treinta fue fiel exponente de la vida bohemia trinitaria y que legó un amplio repertorio trovadoresco a la ciudad. En la actualidad, los miembros de otra familia —es tradicional la musicalidad familiar en

Trinidad—, los Bécquer, con Isabelita a la cabeza, nos enriquecen día a día con sus creaciones dentro del género.

Escogimos en primer término, como ya dijimos, La Trinitaria de Catalina Berroa, que aparece en cierta manera como *leit motiv* de la obra: cuando se abre el telón inicial; más tarde en esta escena que nos ocupa, interpretada a dos voces femeninas acompañadas a la guitarra, y después, al final de la obra en la Fiesta Sanjuanera, sonando en las trompetas de la conga con aire y sonoridad bien distintos a los anteriores. Luego se presentan en esta sección de la Trova, Guitarra mía, de Saroza, en un solo masculino, después de la cual se interpretan dos canciones de Isabelita Bécquer: Serenata y Mi parque, en arreglo de tres y cuatro voces, todas acompañadas a la guitarra, dentro de un ambiente *naïf* del parque trinitario, lugar que ha sido testigo de las reuniones bohemias de los trovadores de la villa.

COMPARSA «EL COCUYÉ». Al hurgar en los orígenes de esta comparsa, nos encontramos que la misma presenta una situación aunque no muy común, si factible de ocurrir dentro del arte popular en general, y es la de tomar sus fuentes en algún acontecimiento artístico ya no surgido de la creación anónima del pueblo sino de la elaboración artística de otros estadios ajenos al folklore. El teatro bufo, en su trayectoria que parte del siglo XIX, con la utilización de personajes y temáticas intrínsecamente nacionales, pone también en la escena, bailes, cantos y música inspirados en motivos cubanos populares. Una de estas puestas en escena de la compañía de Arquímidés Pous, que mucho frecuentaba Trinidad en temporadas muy bien recibidas por el público de la ciudad, dio origen a esta comparsa que después llegó a ser uno de los grandes éxitos del carnaval trinitario. El pianista y compositor de la

compañía de Pous, Antonio Álvarez Herr, fue trinitario y posiblemente conoció temas musicales de la región que con seguridad han tenido que ver con la melodía y el texto de la primera versión de *El Cocuyé*. Algo más tarde, en 1920, Agustín Quesada, conocido comparsero, sacará por las calles de la ciudad, una comparsa de una veintena de hombres con camisas guaracheras hechas de papel crepé. A todas luces es evidente que la denominada «guarachera», aunque tiene su origen en las vistosas maneras de ataviarse los negros curros en el siglo pasado, es un diseño teatral nacido bajo la égida de las escenas musicales revisteriles, que luego pasarían al show del cabaret, a la televisión y a los carnavales modernos. Es pues, «la guarachera» una atracción visual que, a manera de disfraz, va a bajar de la escena, por primera vez, a las calles del pueblo, cuando una comparsa como esta de *El Cocuyé* se instaura en el gusto popular, aunque con los limitados medios económicos que en un principio sólo permitieron su confección en papel crepé.

Las limitaciones también de la época, en cuanto a la posición de la mujer, no permitía que ésta asumiera el papel central de una comparsa callejera, de aquí que el travestismo propio de la actividad carnavalesca dio la solución al problema y fue un hombre quien personificara a la mulata durante años. Igualmente podemos citar que en Santiago de Cuba, las Reinas de la Carabalí Izuamá han sido, en diversas ocasiones, hombres que han mantenido esa posición, además, por largos años. No es hasta 1934 que por fin una mujer asume el papel del personaje central de la comparsa que nos ocupa.

Más adelante, por los años de 1936, aparece otra versión que se titula *El Negro Miguel*, en que el conflicto apenas esbozado de la primera, por el cual se supone que todos los hombres se disputan la preferencia del personaje central femenino, se individua-

liza con la aparición del Negro Miguel, que entra en contradicción, como es natural, con el grupo.

Y más tarde aún, por la década del cuarenta, surge la tercera versión, en que se individualiza aún más el conflicto con la aparición del Negro Brillante que le disputa al Negro Miguel la mulata, ya en abierta lucha de navajas y general bronca. Todas estas versiones tienen en sí la atmósfera delincuencial de los negros curros, que quedarían como clichés en las presentaciones del negro en escena por aquellos días del teatro bufo, y las cuales no estaban, como es natural, exentas de los prejuicios de clase ocultos tras la comididad del negrito y la mulata que, con sus chistes barrioteros, presentaban a este componente racial de nuestra sociedad bajo una óptica fuertemente subdesarrollada. No queriendo hacer caso omiso de esa sugerencia histórica, preferimos darle una versión satírica a la realidad de la época mediante su teatralización, al hacer patente que la bronca es sólo un juego para hacer reír en su desarticulada inauténticidad, y que los guapos tampoco lo son al amigarse tan fácilmente, a pesar de constituir encarnaciones arquetípicas de agresividad. Ante el hecho manifiesto de que esta expresión de la escena baja a la calle y ahora en esta ocasión vuelve a subir al escenario, tratamos de hacer evidencia de ese recorrido, y al mismo tiempo dar algo más en esta nueva teatralización, como es un punto de vista crítico hacia sus contenidos anteriores, sin violar, desde luego sus formas originales, que aportaban una intención de malicia satírica a su contenido.

Demás está decir, que detrás de las fuentes originales, cualquiera que sean en este caso las de *El Cocuyé*, se hallan las comparsas callejeras santiagueras: Los «cocoyés» traídos por los haitianos a la cultura cubana en gestación, con «su llamada música y bailes franceses», aunque al traspasar los límites regionales cambian la «o» por la «u». Ya desde 1856 un «tan-

go» que recorría las calles trinitarias dejaba oír este texto:

*Ay, qué gusto y qué placer
es cosa rica
el bailar el Cocuyé
con la Panchita.
Ay, qué gusto y qué placer
es cosa rara
el bailar el Cocuyé
con la casada.*

También encontramos en la recopilación de Coco-yés del famoso popurrit musical de Casamitján, uno de ellos que responde a la letra de

*Pancho Gala
muda de genia[...]*

repetido en uno de los textos de esos «tangos» o antiguas tonadas trinitarias. Todo esto no hace más que poner en evidencia los intercambios que tuvo Trinidad con Santiago de Cuba, uno de los puertos que con mayor frecuencia era visitado por el tráfico náutico del puerto de Casilda, aledaño a Trinidad. No debemos tampoco olvidar que Trinidad fue villa muy aislada geográficamente, de difícil acceso, a menos que este se hiciera por travesía marítima. El primer ferrocarril con Santa Clara funcionó en 1919 y la carretera sobre el puente Agabama que une a Trinidad con Sancti Spíritus no fue inaugurada hasta 1953. todo lo cual nos da una idea del porqué de muchas características tanto psicológicas, como folklóricas de este rico foco de arte popular villaclareño.

Veamos entonces la puesta en escena de esta comparsa. Mientras ocurren en el escenario cambios escenográficos, la atención del público es llevada hacia la entrada de una larga hilera de hombres —16 en su totalidad—, por un pasillo lateral de la sala, mientras que por el otro pasillo penetra una agrupación or-

questal con instrumentos de banda, tales como bombardino, clarinete y aun un saxofón, acompañados de los tambores de cuña trinitarios, mientras los hombres cantan el texto de

*El Cocuyé, el Cocuyé
con sus tambores
va tirando flores [...]*

Mientras, la Mulata hace su salida por el escenario bajo un gran framboyán escenográfico, y luego de trepar a la escena el grupo de hombres, es que da comienzo la acción.

Las tres versiones de *El Cocuyé* que, a través del carnaval de la ciudad, y a partir de 1928 se han convertido en una tradición popular comparsera, suben a escena, según el orden cronológico de sus apariciones: el de *El Cocuyé* propiamente dicho después *El Negro Miguel*, y luego *El Negro Brillante*. Los tres originan una acción escénica con la aparición de los personajes, el conflicto entre los mismos, y el burlesco desenlace del triángulo. Se ha pretendido, además, hacer una retozona sátira al convencionalismo teatral de las presentaciones revisteriles de la década del cuarenta.

Al unir las tres comparsas en una sola, se cumple uno de los fines teatralizadores de «la unificación dentro de la variedad», y que permite además dar una visión de conjunto de un acontecimiento que aunque unitario en sí, tuvo tres diversas versiones en el transcurso del tiempo. **EL DISEÑO EN EL TIEMPO** aquí resulta de gran importancia para crear expectación hacia un conflicto, a todas luces débil, pero con los suficientes elementos para crear una contradicción escénica. Se suceden varios climax de diferentes intensidades hasta la riña final, y que antes de producirse se hace un paro de la música con una ruptura del ritmo general de la sección para crear un ambiente expectante, violento, sin que se pierda, por supuesto, su ge-

neral característica de divertimento. Resuelto el gran clímax, la comparsa se disuelve, tras la reconciliación de los personajes, en una gran diagonal de la escena que supone proseguir *ad libitum* por un espacio imaginario, seguida de la orquesta y los tambores.

En el desarrollo de esta sección, el espacio ha sido también ampliado a la sala, y después de su uso en varias ocasiones se concentra el final en el escenario para perderse todos por el fondo; de esa forma se pretende teatralizar el espacio amplio del devenir callejero.

COMPARSA DE LOS PITOS. Como es bien sabido, el folclore jamás es ajeno a los niños, y sus juegos, cantos y música son parte importante del arte tradicional popular. En Trinidad aún es posible aprender de boca de cualquier trinitario la melodía y el texto de

*Perico movio
sal del nío [...]*

tomado de las comparsas infantiles que interpretan el giro melódico en los pitos de caña brava, que aún hoy se pueden cambiar por botellas a los vendedores callejeros. Se dice que antiguamente grupos de niños del barrio del Jibabuco bajaban con linternas encendidas por velas, y entonaban con sus pitos y después cantaban el «Perico movio»; también portaban a la cabeza del grupo, farolas grandes. Al escoger bailarines de talla más pequeña y de aspecto más juvenil, conformamos la aparición de una comparsa infantil, a manera de introducción a la Fiesta Sanjuanera sin, desde luego, tratar de hacerlos aparecer como niños. Para que la escena adquiera mayor contraste de acción, hicimos aparecer en la misma al Berraco en abierto juego de oposición con los integrantes de la Comparsa. El Berraco, personaje enmascarado que solía aparecer

a la caída de la tarde en los días de festejos y en la Semana Santa de Trinidad, se constituía en espanto de niños y mayores; los vecinos debían tener bien cerradas las puertas de sus casas, pues solía, arrastrando la multitud de latas vacías amarradas en largas cadenas a su cintura, y llevando embadurnado de alquitrán sus vestiduras de saco raido, entrar a revolcarse no sólo en los suelos sino también sobre las sábanas de los lechos. Su cara iba cubierta con una máscara de largos colmillos y abigarrado pelambre. Ya en 1825, estaba incluida entre las máscaras callejeras sujetas a prohibición; también fue objeto de ésta en el bando de 1836 que anteriormente hemos transscrito.

En nuestra puesta en escena, el Berraco entra por uno de los pasillos del lunetario y se incorpora a ésta de forma violenta para romper así el juego infantil que se desenvolvía en ella con los pitos, el canto y un farolero. De esta manera, se inicia un conflicto humorístico entre el personaje y los integrantes de la comparsa que da pie a numerosas escaramuzas donde a veces el Berraco ataca y en otras es compelido a huir. El Berraco termina por empuñar la farola y se constituye en jefe del grupo para después de hacer varias falsas salidas del escenario, con el propósito de desaparecer y dejar a la comparsa infantil a merced de las sorpresivas entradas de las máscaras de la Fiesta Sanjuanera, que en transición coreográfica hacen desaparecer a los integrantes de la primera con el fin de quedar conformada la siguiente sección en escena.

FIESTA SANJUANERA. Ya en documentos antiguos de 1823 se hace mención de los Sanjuanes trinitarios, aunque se sabe que se celebraban desde 1818. En 1838,

el Lugareño en sus «Escenas Cotidianas» los describe diciendo: «[...] Comparsas originales, con música ruidosa, cantadores de barrio, tonadillas, todo con la libertad y la sal propia de la estación.»

El legado de esas máscaras tradicionales se enriquece con otras locales o provenientes de Sancti Spíritus. Y así nos encontramos con las Ensabanadas, de las cuales Francisco Marín Villafuerte en sus *Apuntes históricos y tradiciones de Trinidad* (1834) nos hace saber que

El origen de comenzar esas máscaras a recorrer las calles, se derivó de que el dia de San Fernando (30 de junio), las hijas del Coronel de Milicias, Don José Fernando Muñoz, trinitario que fue Teniente Gobernador interino en 1808 se «ensabanaban» en la fiesta que tuvo lugar en la casa [...]¹.

Esta nota nos informa de cuán tempranamente comenzaron estos festejos trinitarios en el siglo pasado. Los mismos se extendieron hasta el Día de San Juan y en ellos surgieron estas máscaras locales y que con posterioridad dieron lugar a aventuras licenciosas y delictivas al amparo de un disfraz que las hacía irreconocibles porque cubría la cara y el cuerpo.

Ya en las Actas Capitulares de Sancti Spíritus se hace mención de los Matachines, diablos vejigantes, negros, que estaban en pugna con los Moctezumas, de igual índole, pero blancos, y todos los cuales llegaron hasta entrar a la Iglesia el Día del Corpus, haciendo irrisorias contorsiones en el suelo ante el monumento de la Eucaristía, como símbolos de las endemoniadas huestes infernales que se desmoronaban ante el poder del Sagrario, golpeándose unos contra otros.

¹ Archivos de Manuel Bécquer, exhistoriador de Trinidad.

Rine Leal nos ofrece la descripción de Pérez y Luna que los presenta como

negros esclavos, vestidos con trajes de colores, ceñidos con un cinto del cual pendían varias campanillas con que metían gran ruido, provistos de una especie de látigo a cuya extremidad se veían atadas una, o más vejigas infladas, de que se servían para darse golpes los unos a los otros. [...].²

Estos diablos del Corpus tenían origen peninsular y llegan a Cuba en la espectacular y teatral celebración de ese día, junto con la Tarasca y la Tarasquilla, (grandes muñecos en forma de extraños dragones), las danzas de los micos, las invenciones, los entremeses y demás regocijos que desde el siglo XVI entran a la colonia ultramarina, y que tienen una larguísima tradición en España. Cómo adquieren el nombre de Matachines en Cuba, es cuestión aún por dilucidar, pero lo que sí está claro es que en México existen las cofradías llamadas de los Matachines, que efectúan danzas por promesas, hechas por vía de vocación o por mandas (promesas) de los padres.. La creación del otro bando de Moctezumas refuerza la idea del origen mexicano en las respectivas denominaciones. No debemos olvidar que Veracruz fue uno de los puertos de mayor comunicación junto con los de Venezuela a través del tráfico marítimo de Casilda, y que también hubo una emigración de yucatecos que vinieron a hacer a Cuba trabajo esclavo en el siglo pasado.

Es importante también dejar constancia de lo curioso que resulta el hecho de que en Baracoa existe el barrio de Matachín y que la fortaleza de la ciudad es conocida por Fuerte de Matachín, todavía en la actualidad. La denominación de Matachines posee

² Rine Leal. *La selva oscura*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975, p. 79-80.

una larga trayectoria de danza que parte de las moriscas medioevales, y más lejos aún, de las relaciones con las danzas de espadas con que se entrenaban en la antigüedad los guerreros griegos y romanos.

Traída a Europa, en los siglos XVI y XVII por italianos y españoles a través de las cruzadas, estas danzas se transforman en grotescos divertimentos al golpe de espadas de palo y vejiga de vaca para dar lugar a los vejigantes o Diablos del Corpus, los cuales encontramos profusamente en toda Latinoamérica. En Santo Domingo, Venezuela, Puerto Rico, Panamá y Cuba, donde la presencia hispánica se hace más fuerte en el Caribe, los Diablos aparecen casi en idéntica forma, surgidos al calor de las fiestas del Corpus.

No poca importancia y mérito posee el folklore trinitario de ser receptor de los pocos remanentes del Día de Reyes afrocubano que floreció durante tres cuartas partes del siglo XIX. El juego de la Culebra, bien descrito por Fernando Ortiz como uno de los acontecimientos característicos del festival de los negros esclavos en tierras cubanas, cuando trasmutaban sus ancestrales tradiciones en jolgorio festivo en el único día libre que poseían al año, aparece en Trinidad a partir del Cabildo de los Congos Reales, para recorrer las calles en los Sanjuanes y demás días festivos de la villa. Si bien el texto que lo acompaña frasmite un repudio al animal al decir:

*Que animal má feró
¡qué animal má dañino!
E'se come lo pollo
E'se come guinea, etcétera.*

No podemos olvidar que el culto ofiolátrico posee una profunda raíz en la cultura bantú, por lo que pensamos que un sincretismo católico que presenta al reptil como imagen del mal —San Jorge mata al dragón reptante, la Inmaculada se yergue sobre una serpiente a sus pies, ese animal induce a la tentación

en el Paraíso, etcétera— ha hecho que el negro esclavo cengó para no suprimir su ritual anual de la matanza del animal que supone la perpetuación de su energía vital en el futuro, lo haya cubierto de la externa tradición cristiana con el propósito de seguir manteniendo sus propias tradiciones, sin que éstas parezcan chocar con las creencias religiosas del nuevo entorno social. Bien conocemos por Frazer que «las tribus ganaderas y cazadoras, de igual modo que las agrícolas han tenido el hábito de matar a los seres a quienes ellos adoran», y que «es evidente que imaginan que las especies, abandonadas a sí mismas, envejecerían y morirían igual que un individuo, si no se tomara alguna medida para salvar de su existencia a las especies particulares que ellos consideran divinas. El único procedimiento que pueden descubrir con el propósito de evitar tal catástrofe es matar a un miembro de la especie por cuyas venas la marea de la vida está subiendo todavía con fuerza, y no se ha estancado entre los charcos de la vejez», así «matando al animal revivirá e iniciará un nuevo plazo de vida, con todo el vigor y energía de la juventud».

Las serpientes, culebras y demás reptiles han sido desde la más remota antigüedad, animales muy sagrados: en Egipto la serpiente simbolizó el curso del Sol o Ra, divinidad suprema; en Grecia, es atributo de Esculapio, dios de la medicina; en la India, es símbolo místico de la eternidad porque se muerde el extremo de sí misma; entre los toltecas, la Serpiente Emplumada, Quetzalcóatl, es uno de sus más brillantes mitos, y en la cultura andina, los muertos se enterraban bajo la protección de la serpiente, que era animal sagrado al que no solamente se le cuidaba, sino también se le llegaba hasta ofrecer sacrificios humanos. Durante los siglos XVI y XVII, la medicina occidental hizo gala del uso curativo de la misma en enfermedades de la piel, desde los herpes hasta la lepra, así como para la tisis, la sífilis y la

peste. Los aborígenes americanos la usan con fines terapéuticos, y los guaraníes, porque creían que este animal poseía vida eterna, lo consideraban sostenedor de la juventud perpetua. En el África Occidental, se mata anualmente este animal sagrado y se conserva su piel colgada de un árbol en una costumbre ritual, y hacen que todas las criaturas recién nacidas pasen a tocar la cola del reptil, con lo cual se pone a los infantes bajo la protección del animal sagrado, según nos cuenta Frazer.

Todo esto nos lleva a inferir que nuestro Juego de la Culebra no es más que una oportunidad que el negro esclavo tomó para matar al reptil, con la finalidad de así cumplir su rito ancestral. Pensamos que tal acto fue disfrazado de aspectos carnavalescos y cristianizados, como es el repudio al animal en los textos del canto. Por otra parte, no debe sorprendernos la exteriorización fiestera del rito, ya que la mayoría de los ceremoniales religiosos africanos poseen un aspecto de diversión y entretenimiento que unifica lo sagrado con lo profano.

El matador de la culebra de Trinidad se convirtió en un personaje popular que acostumbraba a salir por las calles y plazas con una culebra viva en una caja, la cual hacía salir cuando reunía un público que deseaba ver el espectáculo. Más tarde usó un reptil artificial hecho con relleno de trapo. La comparsa de los años cuarenta de la cual ya hemos hablado, presentaba un gran culebrón, más cercano a la descripción que hace Fernando Ortiz. Hoy en día se hacen culebras, con variantes en el animal, tejidas artesanalmente en yarey en bellos diseños populares para continuar así la tradición.

Los Zanqueros son otros enmascarados que aparecen en Cuba al igual que en otros países caribeños como Haití, Jamaica, Trinidad-Tobago. Es una herencia danzaria africana que ha tenido una significación de ceremonial agrario relacionado con el crecimiento de la

cosecha. Según Sachs, toda danza de salto, brinco, tranco, o zancada, así como las subidas en zancos plasman «la identificación del que danza, no con el que ejecuta el acto de plantar, sino con lo mismo que se planta», y así «cuanto más alto sea el salto, tanto mayor altura alcanzará el trigo». Este es un ceremonial muy extendido, tanto en África Occidental, como en la Oriental; igualmente entre los maoríes de Nueva Zelanda, en el Japón, en Indonesia y aún en el antiguo México, donde bailarines y bufones entretenían a Moctezuma II con diversiones de este tipo. Entre los yorubas de la Costa de Marfil concretamente, el baile sobre zancos es propio de las sociedades de máscaras ceremoniales donde los acróbatas y bufones de las mismas, son los encargados de efectuar esas danzas fuera del ritual mágico-religioso; dan representaciones por los villorios, y hacen un despliegue de humor con sus agudas chácharas y juegos de palabras; se sientan en los techos de las casas con el propósito de hacer extrañas piruetas en un solo zaneo, abriendo los brazos como alas, recorriendo las plazoletas en grandes zancadas para el disfrute de las comunidades de las aldeas.

Nuestros grabados del siglo XIX, bien nos han mostrado las figuras de los zanqueros cuando emergen de la abigarrada multitud festiva en el jolgorio de los Días de Reyes, y aunque esa actividad se ha mantenido más o menos en los juegos infantiles del niño cubano, Trinidad puede decirse que lo ha mantenido vivo dentro del contexto folklórico y posee entrenados zanqueros que hacen gala de sus habilidades sobre el empedrado de las difíciles calles trinitarias, subiendo y bajando las empinadas plazoletas y sus escalones, abriéndose de piernas y haciendo espectaculares bajadas hasta el suelo para después volver a sus posiciones originales con la ayuda de los otros zanqueros.

Todas estas máscaras, junto con Kokorícamos, Co-coricós, Mojigangas, Faroleros, Enanos, Kulona y de-

más disfrazados que las comparsas trinitarias hicieron tradicionales, han sido utilizadas dentro del contexto de esta sección del espectáculo que hemos denominado Fiesta Sanjuanera, y que en forma de rapsodia coreográfica van presentando los distintos grupos, con danzas de movimientos temáticos propios para cada uno, desapareciendo unas para dar entrada a las próximas. Terminada esa prolífica exposición que posee dos clímax importantes, el de La matanza de la Culebra y el de la aparición de los Zanqueros, se efectúa una gran coda final, con rápidas apariciones de cada grupo con sus movimientos temáticos para quedar en escena con el propósito de hacer un desarrollo acumulativo que lleva al gran final, donde se desborda el escenario y la mayoría de los bailarines irrumpen por los cuatro pasillos del lunetario; funden la escena con el espacio de la audiencia, y llegan así a la culminación de la obra. .

A través de esta trayectoria, desde las situaciones más primarias de la realización de un espectáculo folklórico, como es el de la investigación hasta su elaboración final, hemos querido dar un panorama del proceso de teatralización de un material folklórico musical y danzario, al ajustarlo a las normas de la puesta en escena que parten de una profundización en la MOTIVACIÓN, que crea una ESTRUCTURA de mayor o menor complejidad, según lo pida el material dado, el cual será procesado con ayuda del DISEÑO ESPACIAL que lo ubicará, de manera sensible, en dinámicas utilizaciones del espacio escénico y aun si es necesario, lo llevará más allá del mismo, como puede ser el lunetario, y todavía más, sacarlo a la calle; y el DISEÑO EN TIEMPO que elaborará contrastes entre sus diferentes secciones y secuencias dentro de las mismas, así como núcleos de frases soportantes y otras en contrapunto, con la finalidad de hacer uso del principio de las repeticiones, de los desarrollos, de las pausas y congelamientos, de las dinámicas individuales y las de grupo

de los clímax o puntos culminantes de cada sección de cada bloque y aun de la obra en su totalidad, así como de las rupturas de los esquemas formales en determinados momentos, para mantener constante excitación y sorpresa en el crecimiento del tiempo físico de la obra, y todo esto soportado, subrayado, complementado por los ELEMENTOS COADYUVANTES del espectáculo como son la música, el uso de textos hablados, el canto, la escenografía con su valoración del espacio escénico, el vestuario y sus aditamentos de utilería, así como la luminotecnia, que no por ser citada última tiene menor importancia.

Hemos querido hacer este recorrido práctico, basado en los principios teóricos de la puesta en escena del folklore, como ejemplo y recuento de una experiencia que ha pretendido lograr la concreción teatral elaborada de los valores tradicionales de nuestra cultura nacional.

1983.

UN TEATRO TOTAL POPULAR EN LAS PARRANDAS REMEDIANAS

Las tres de la mañana del 25 de diciembre en Remedios es la hora exacta del comienzo de un espectáculo de total participación popular que terminará a las nueve de la mañana del día 27, bajo el ensordecedor climax de un violento estruendo pirotécnico, a la manera de los acordes finales de una sinfonía del siglo XIX. Así, la diana en la madrugada recorre, con sus acordes marciales, y los metales de la banda, la ciudad de extremo a extremo, de calle en calle, de plaza en plaza, preludiando e instaurando la necesaria tensión psicológica que preparará el acontecimiento anual de las Parrandas.

Pocas horas después, todo el mundo irá a la Estación de Ferrocarriles al encuentro de los «remedianos ausentes» y se provoca la primera explosión emotiva del día: profusión de farolas doradas en manos de los niños de los dos barrios: el del Carmen y el San Salvador, contendientes irreconciliables y motivación dialéctica del acontecimiento; la banda oficial en todo el esplendor de sus metales añejos y las infantiles con sus *majorettes* embotinadas y sombreros emplumados; los especialistas en voladores levantan sus palenques frente a la estación sobre un montículo bien a la vista, y el poeta anciano que reparte su cuarteta cuidadosamente mimeografiada:

«¡Mi saludo al remediano ausente!»

*Mester de Clerecia
Bienvenida la remedianidad*

*a esta culta ciudad
deseándole de verdad
¡mucha, mucha felicidad!*

Victor Adolfo Fernández

1982

«Año 24 de la Revolución»

La ansiedad de los comunicados de los otros centros ferrocarrileros va *in crescendo*, hasta que por fin aparece el tren fletado desde La Habana y que ha ido recogiendo remedianos en su trayecto para llegar triunfantes como estampa de daguerrotipo, bajo los estallidos pirotécnicos de los voladores, los aplausos de los que reciben, los gritos de los que llegan, y lagrimeo de los recién llegados «ausentes» y presentes. Salidos todos de la estación con los emblemas de los barrios que sobresalen de las cabezas: el Gallo de San Salvador y el Gavilán del Carmen, la orquesta inmediatamente inicia los singulares himnos parrandistas de las centenarias polkas, música tradicional del gran evento. Los niños faroleros abren el desfile, después al paso se incorporan las bandas infantiles, mientras la multitud va apareciendo por las calles aledañas al trayecto, hasta la sorpresa de un órgano de Manzanillo que sobre un camión también da la bienvenida con su «música en conserva», según comentarios en voz alta de alguien, y así se establecen diálogos gritados, saludos exaltados, lágrimas emotivas, «ausentes» que pasan por sus casas y entran a dejar su equipaje para seguir de inmediato, pullas entre miembros de un barrio y de otro, y se llega al centro de la ciudad, donde un saludo oficial es seguido por las rumbitas de los desafíos tradicionales con textos como:

*Aquí te espero, aquí te espero
Aquí te espero, sansarí,
pa'darte cuero*

Terminada esa frase del recibimiento y promovidos los jocosos rencores de los barrios en sus cantos, todos parten al sabroso salón de atmósfera fin de siglo, cuyas columnas dórico-jónicas han sido engalanadas con floridas guirnaldas que rodean todo el cuerpo de las mismas de arriba a abajo, subrayando aún más el ambiente caliente de acontecimiento provinciano, donde el succulento lechón y la cerveza circula familiarmente de mesa en mesa por el abarrotado recinto y el patio central.

El mediodía transurre veloz con el constante vi-siteo al parque, pues es necesario proseguir con la confección final de los Trabajos de Plaza y las Carreras, que deberán estar listas, en su totalidad, para las 9 de la noche, y que de no ocurrir así acarrearán el fracaso del barrio no cumplidor o atrasado. El San Salvador ya ha terminado y probado su luminotecnia en la madrugada anterior, y lo ha celebrado a todo ruido con salvas pirotécnicas que hicieron saltar en la cama a toda la ciudadanía a las 6 a.m. El Carmen construye un hermoso Trabajo de Plaza de enormes dimensiones con el tema floral de las vicarias blancas que iluminadas se convertirán en gigantes vitrales, pero está muy atrasado. Las carrozas se están construyendo de forma vertiginosa ante los ojos del público vigilante, con la colocación de piezas ya terminadas en pleno secreto, durante meses por cada barrio, y así, columnas, capiteles, torres escaleras, lagos y ríos, góndolas, aves y animales del bestiario medioeval, rejjas y glorietas, se van armando a un lado y otro del parque José Martí, como sorpresivos rompecabezas escenográficos ante la vista del público, mientras los Trabajos de Plaza a su vez van creciendo en torres empinadas que las grúas van colocando en un afán de escalar la dimensión de la torre de las varias veces centenaria iglesia de San Juan de los Remedios.

Por fin llega la noche con su compulsión de horarios a cumplir, se llena en su totalidad la plaza del

parque y todas las bocacalles que dan a la misma, así como la azotea del Louvre, con su especie de improvisada glorieta para invitados, repleta a reventar, y de la que emana la expectante circunstancia de que este año le toca abrir las Parrandas al Carmen y no se sabe si podrá cumplir el compromiso, pues todavía se trabaja febrilmente en el interior del Trabajo de Plaza, en la mecánica de los movimientos y en la instalación de las luces y sus intermitencias. Con retraso de una hora es que el Carmen puede hacer su saludo, tumultuosamente tratando de envolver su fracaso en una turbulenta lanzada de pirotecnia que, por una hora consecutiva, atronará el cielo de Remedios y pondrá al espectador en acción de esquivar las chispas que caen y los güines restantes, del bombardeo de luces y estallidos. Los palenques salen veloces de sus tableros en una afanosa orgía de peligro resplandeciente, de ametrallante ruido, de imágenes de capricho luminoso, que serpentean desde las «palomitas» disparadas y encendidas en pleno firmamente para después caer de nuevo sobre las cabezas del público en apagados esqueletos que figuran coronas de Nazareno. Después de esa primera hora conque el Carmen hizo su tardío saludo, sin poder ocultar ya la falta de funcionamiento de su triste, aunque bello Trabajo de Plaza, el San Salvador, en triunfante alarde, da su saludo con otra pirotecnia de iguales o mayores proporciones que la anterior y con mayores y atractivos juegos luminosos, como el de la bicicleta, por ejemplo.

Pasadas las dos horas de metralla pirotécnico, hacen su entrada las banderas y estandartes emblemáticos del Carmen con su piquete musical que entona la polka del barrio, humillados por no haber podido llenar su cometido final, pues las luces y el movimiento de su Trabajo de Plaza apenas se lograron, aunque permiten admirar la magnificencia de la gran estructura y sus diseños en blanco y magenta, que al iluminarse, provoca sorpresivos coloridos no sospechados.

La carroza inicia su trayectoria y tres torres de la catedral de San Marcos, con duplicadas columnas leoninas empiezan a hacer su desplazamiento hacia el frente; se abre paso difícilmente por entre la muchedumbre, lentitud que la hace majestuosa y solemne. Dos góndolas sobre las plateadas aguas de los canales venecianos llevan personajes vivos, pero inmóviles, a manera de *tableaux vivants*, que se complementan con otras escultóricas figuras que llenan la mágica plataforma, vestidos bellamente con toda propiedad de época, e iluminados con efectos intermitentes. El imponente conjunto avanza hacia la difícil maniobra de doblar la esquina; momentos de tensión colectiva, pues esa dificultad creada por la enormidad de la carroza, si no es salvada puede acarrear más frustración al Carmen, momentáneamente olvidada por la belleza de la plataforma rodante. Bien logrado el apetecido viraje, avanza hasta la mitad de la calle, y allí termina el primer gran momento de la noche: el Carmen ha tratado al menos de cumplir, en lo más posible, los tradicionales requerimientos de su Parranda.

Ahora le toca al San Salvador abrir sus banderas, estandartes y las tradicionales «liras» (farolas hechas de filigranas de finas cadenas a la manera de las antiguas lámparas hechas de canelones), con su banda que entona la Polka-Himno y el tumulto de los Sarsaries (apodo dado a los miembros de este barrio), que tampoco deja avanzar la carroza, con el tema del Sueño de Amor. Un puente también veneciano, escalonado por sus dos extremos sube a una plataforma donde el ideal amoroso, es una joven vestida de blanco y con un enorme tocado, rodeada de trompeteros, parejas en mallas y tutús balléticos, las cuatro estaciones a los cuatro costados extremos de la carroza, y como punto de atención ascendente un galán principesco con una larga capa que hace arrastrar por los escalones. Dos góndolas transitán por debajo del puente,

donde además, una pequeña niña, único personaje en movimiento, baila como pequeña libélula, encerrada en una jaula de encaje, rodeada de nenúfares, cupidos, liras y pavos reales de abiertas colas, que llenan con un ingenuo *horror vacuum* el espacio de un delicioso *camp* rodante, y que nos evoca un romanticismo muy fin de siglo, a la manera del Rubén Dario de la Sonatina inmovilizado en la estatuaría viviente de la carroza. Después del trabajoso y ya esperado avance, por fin comienza uno de los momentos más tensos del espectáculo: el tradicional viraje esquinero, que en el caso del barrio de San Salvador, por las condiciones espaciales de su esquina hace que el chofer, virtuoso en su oficio, haga una verdadera proeza en el logro de su cometido. Cuarenta y cinco minutos de intensa expectación incluyeron numerosos acontecimientos: adelantos y retrocesos profusos para encontrar el correcto ángulo de viraje de la carroza; movimientos del Trabajo de Plaza para abrir uno de sus ángulos y así ampliar el espacio; difíciles equilibrios de las inmóviles figuras que debían soportar las sacudidas de la plataforma rodante sin perder el estilo y dignidad de sus personajes y la tradición de esculturas vivientes, caso que se hacia aún más embarazoso en el de la joven que personificaba el ideal amoroso y que en lo más alto de la carroza, bajo un palio de cupidos y liras, no tenía alguna posibilidad de sujeción y su altísimo tocado amenazaba constantemente con caerse. La multitud ayuda con su fuerza colectiva al desplazamiento de la plataforma, mientras un impresionante silencio se hace ante la difícilísima maniobra, a pesar de la malicia pirotécnica de querer atraer la atención hacia los más vistosos juegos de luces, tales como el molino y otros que tratan de balancear la situación con caprichosas figuras y atronadores ruidos. Por fin se supera el trance, y los aplausos sansaries hacen tronar el espacio, después de lo cual, la música que había opacado su sonoridad durante

los tres cuartos de hora de la cruenta operación y se había mantenido como fondo sonoro a la maniobra, como banda filmica de sonido, estalló en todo su triunfante color entonando las movidas rumbitas, mientras la carroza avanza triunfante hasta el lugar marcado donde debía enfrentarse con la del Carmen. Vis a vis, ambas fantásticas armazones remedaban los espectáculos de las cortes renacentistas, en los jardines palaciegos, con sus ingenuas alegorías, incrementadas por los cientos y cientos de bombillos de diferentes colores que de forma intermitente encendían y apagaban sus diferentes áreas para dar un movimiento luminico a las carrozas que parecían barcos fantásticos encallados en el mar de la multitud. Ese enfrentamiento marca el final del gran segundo momento o acto de la noche. Después de permanecer una media hora más o menos la una frente a la otra, para disfrute de la muchedumbre que las rodeaba, bajan sus integrantes y entonces se instaura la Coda final que durará de seis a nueve de la mañana, y en todo el parque, rodeado de tableros de voladores, se iniciará una incansable guerra de palenques entre ambos barrios, representados por sus más expertos pirotécnicos, quienes entregados al frenesi de la pólvora volante, harán tronar la ciudad por varias horas y en los momentos finales, harán trepidar los cimientos remedianos y surcarán los aires de la mañana, las 35 legiones de los legendarios demonios salidos de la infernal puerta de la cueva del Boquerón, ya sin aporte de lucees por ser de dia, pero si de estruendo de cataclismo en la vorágine de la competencia final.

Y con esto se cierra el gran juego anual de las Parrandas remedianas, capítulo de lo «real maravilloso» de nuestro folklore, en que todos los aspectos del teatro total han herido la sensibilidad y el ojo del espectador-participante durante más de veinticuatro horas en un transcurrir de tensiones y relaja-

mientos sensoriales que nos gustará analizar y el cual no podremos estudiar sin tratar de hacer, aunque sea, una somera incursión en la historia y en los posibles orígenes de las Parrandas.

Desde bien comenzado el siglo XIX, las misas de Aguinaldo celebradas del 16 al 24 de diciembre, junto al aparente pobre espíritu devoto de los remedianos, obligaron al clero, celoso por tener feligreses que asistieran al oficio navideño, a organizar bandas de mozalbete de 10 a 15 años que con «*infernales ruidos de fotutos, matracas, güiros, latas llenas de piedras que rodaban por las aceras y todo lo demás que contribuyeran*» a despertar a las tres de la mañana a la villa, amodorrada en el frío invernal para que acudiera a la Iglesia. Estos primeros «parrandistas» —con lo que ahora llamariamos «ruidismo musical»— al evolucionar hacia sonoridades más gratas, sembraron la semilla de las actuales Parrandas, cuando, poco a poco, fueron adicionando farolas de lata a sus desenfrenados desfiles para estimular así el jolgorio y la diversión profana alrededor de un rito religioso. Más tarde comenzaron a construirse los arcos de triunfo (germen de los Trabajos de Plaza) ante la puerta de la Iglesia, por los distintos barrios el día que les tocaba en el calendario de las nueve madrugadas navideñas; la confeción de kioscos aledaños, los carros triunfales, predecesores de las actuales carrozas y los voladores celebratorios.

La división de los ocho barrios de la villa en sólo dos, el Carmen y San Salvador, a iniciativas de los peninsulares José Ramón Celorio y Cristóbal Gili, dieron formas definitivas a ese festejo anual remediano. Más tarde se hizo extensivo, a partir de 1894, a Camajuani, Caibarién, Placetas, Zulueta y otras villas de esa región villaclareña. La fuerte raíz hispánica de esta celebración popular se nota en la casi total ausencia de elementos africanos, tan enraizados en nuestra cultura total, cuya justificación inmediata podrá estar

en la sólida presencia e intervención que tuvieron en la concreción de esas fiestas los ya mencionados personajes, asturiano uno y mallorquín el otro, pero sólo una profunda investigación de las condiciones sociales mediáticas podrán dar la última palabra sobre ese fenómeno curioso de nuestro folklore, en que a pesar de ser una fiesta popular de eminente transcendencia, donde intervienen ampliamente todas las composiciones raciales, sólo en la música de las llamadas rumbitas de desafío o de victoria es que aparecen elementos africanos.

Los textos de esas rumbitas inexplicablemente desaparecidos, se entonaban mientras cada barrio bailaba alrededor de las piezas, ya fijas o móviles de los fuegos artificiales. Pero el hecho de su desaparición no ha eliminado la desafiante competencia entre ambos barrios, rasgo que es uno de los más significativos del espectáculo, pues aporta el ingrediente necesario para provocar cualquier conflicto que pueda producir una acción teatral, punto de vista que pretendemos desarrollar, ya que en el caso de las Parrandas, es una característica muy propia del carácter popular que las motiva. Los desafíos, los retos, el humor agresivo, las ironías y sarcasmos volteados en cantos y décimas aparecidas en periódicos y volantes de las épocas anteriores, la necesidad y cumplimiento en guardar secreto los planes de cada barrio (que si son descubiertos se puede llevar hasta al escarnio público de que antes del día de la gran exhibición se llegue a pasear por las calles de la villa una vil imitación desastrada y andrajosa de la carroza original), lleva al extremo de romper las relaciones personales entre amistades durante los días del gran suceso, para luego ser reanudadas en el resto del año; todo ello es ejemplo de la fuerza inicial que motiva la fiesta y que es la normal y natural energía que enriquece cualquier tipo de espectáculo, al poner en acción la competencia y la emulación en busca de un final que implique la vic-

toria para unos y el fracaso para otros, aspecto que, desde luego, nunca se hará patente oficialmente en Remedios, la villa de las «Parrandas Padres» (aunque sí en otras de la región), a menos que un barrio reconozca libremente su derrota por causas demasiado obvias. De lo contrario, cada barrio se considera triunfador y con desenfado va a bailarle su triunfo al barrio contrario en sus propias calles. Esta sorprendente conclusión es uno de los curiosos hechos de las Parrandas remedianas, quizás la única solución posible para evitar algún tipo de masacre local entre partidarios enardecidos por una u otra de las partes; tal es el calor y fervor de la contienda.

Si entendemos por espectáculo toda aquella correlación de elementos que implican una comunicación sensorial a través de signos plásticos, musicales, danzarios y literarios que se mueven en un espacio determinado, el cual puede ser desde el estrecho escenario hasta las amplias plazas públicas, o aún una sección de la ciudad, en el transcurrir de un tiempo que camina al unísono con los acontecimientos teatrales que se ofrecen, se observará que las Parrandas pueden ubicarse perfectamente en ese concepto de espectáculo, al cual agregamos el adjetivo de total por la utilización de elementos que son capaces por sí mismos de constituir una atracción espectacular y que aquí se entrelazan, se dosifican, se superponen, se complementan, se hacen subrayantes uno de los otros para lograr un juego festivo de fuerte impacto y participación viva de los dos elementos activos del hecho teatral: el público y el espectáculo.

Al adentrarnos ya en los diferentes elementos sensoriales de las Parrandas y al separar uno de otro para su estudio, a manera de proceso de disección, y en busca de sus antecedentes y actuales formas de manifestarse, nos enfrentaremos con el envolvente juego de

la pirotecnia. Introducido en Cuba en 1864 y en Remedios en 1880, instaura desde el principio una tensa expectación hacia los acontecimientos que proseguirán, sin contar con la tensión física de los necesarios desplazamientos individuales de la multitud para preservarse de la caída de los restos igneos que bien pueden ser, y de hecho lo son, causantes de frecuentes y lamentables accidentes, los cuales nunca faltan en el saldo anual de las Parrandas. Pensamos que cada año este elemento ha subido a un exagerado primer plano en la totalidad del espectáculo, y no ciertamente en excelencia en cuanto a su utilización estética, como pueden ser las cascadas y bengalas o la profusión de piezas giratorias o fijas que en la tradición remediana han enriquecido con brillantez el espectáculo: la cantidad prevalece sobre la calidad y hace monótona su larga duración, sin contar con la peligrosidad prolongada a que está expuesta la multitud y la ciudad sobre todo ahora que se ha constituido en monumento arquitectónico nacional por una Resolución de la Comisión Nacional de Monumentos de nuestro Ministerio de Cultura.

No podríamos proseguir sin tratar de hacer una exploración acerca del elemento que tanta importancia tiene en las Parrandas villaclareñas. En primer lugar, encontraremos que es uno de los efectos más utilizados en la apertura de cualquier celebración, ya desde las grandes fiestas renacentistas europeas, a partir de que el invento oriental de la pólvora emigró hacia el Occidente, por vía de los viajeros que abrieron una nueva época en la historia de la cultura de la humanidad. Si Francia e Italia, cunas del refinamiento espléndido a partir de los siglos XVI y XVII, hallaron en la pirotecnia un elemento de gran atracción, España con prontitud no quedó atrás, aunque algo retrasada en cuanto a los juegos de pólvora festivos. Primariamente en los espectáculos reales y luego en los populares, no faltaron nunca estos alardes pirotécnicos

en el jolgorio popular que en el siglo XVIII adquiere en la Península gran esplendor. El siglo XIX inaugura las verbenas de los barrios, aún en la capital, y toda festividad del calendario anual es una ocasión para utilizar los juegos pirotécnicos. Y ya en este punto de orígenes peninsulares no podemos eludir la mención de una prima hermana de la pirotecnia en cuanto a fragor e impacto sonoro: las Tamboradas, propias de los pueblos de Aragón en la festividad de la Semana Santa, dentro de la cual vamos a encontrar muchos elementos originarios de nuestras Parrandas.

A partir de la primera campanada de las doce de la noche del Viernes Santo «centenares de tambores y algunas docenas de bombos empiezan el curioso re-pique que no dejará de sonar hasta la mañana del sábado».¹ Esa furia tamborilesca amainará en las salidas de las procesiones, pero se reanudará de nuevo hasta algún otro acontecimiento del día, siempre con insistente resistencia y volverá «más o menos ordenadamente, hasta las primeras horas del crepúsculo, ya que a las siete se alinean en largas filas para formar parte en la procesión del Santo Entierro, en la cual tocan una marcha solemne propia para el caso».² Terminada esa procesión y a partir de las doce de la noche del Sábado de Gloria «...otra vez vuelven a tocar violentamente y en desorden hasta las siete de la mañana [...]».³ Claro que con esa violenta sonoridad el pueblo pasa dos noches y un día sin que nadie trate de acostarse, y así muestran, además, la resistencia física del aragonés para hacer caso omiso, al parecer, del estruendo tamborilesco. También en el pueblo de Hellín, en la provincia de Albacete repican de 8 000 a 10 000 tambores desde el Miércoles Santo hasta el

¹ Nieves de Hoyos Sancho. «Semana Santa.» En *Temas Españoles* núm. 142. Madrid, Publicaciones Españolas, 1954, p. 18.

² *Ob. cit.*, p. 18.

³ *Ob. cit.*, p. 18.

Domingo de Resurrección, y la Tamborada está integrada no sólo por los adultos, sino también por los chiquillos, quienes «desde que tienen fuerza para sostener el tambor gustan tocarle en la Semana Santa [...]»⁴ sin interrumpir el deber de su ejecución ni aún en el momento de la tirada de unos famosos caramelos que por tradición se lanzan al paso de las procesiones y que todo el mundo trata de recoger. Después de estas descripciones no nos resulta tan difícil la comprensión del ruidoso alarde de la pirotecnia y su larga duración en las Parrandas villaclareñas, cuando vemos que nuestros peninsulares han sido capaces de producir similar estruendo aun a golpe de mano sobre el tamboril, con el propósito de crear un elemento de sonoridad impactante que mantenido por largo tiempo, ejerza un efecto de constante excitación sobre el ánimo del espectador que no le permita decaer un instante durante los largos horarios de estos festejos espectaculares.

Al volver a nuestras Parrandas, y al hacer una exploración sobre el aguerrido despliegue pirotécnico, con su mezcla de excitación, disfrute y pavor, pasaremos a las presentaciones de ambos barrios con sus ofertas competitivas, que ya se han debido hacer patente desde el principio de la noche con la iluminación de los Trabajos de Plaza y con la acción simultánea de sus movimientos mecánicos, las cuales podemos decir que vienen a constituir verdaderas obras de arte cínético. (forma expresiva plástica tan en boga en nuestros días), debido a que sus efectos luminosos convierten a la mágica armazón en kaleidoscopios resplandecientes de asombrosos cambios, con giratorios mecanismos que agudizan su atracción sensorial a la manera de enormes escenografías corpóreas en acción una frente a la otra, y que se retan en imaginación y virtuosismo técnico, aún sin unificación temática entre ellas o soporte

⁴ *Ob. cit.*, p. 19.

de alguna otra acción del espectáculo. Se constituyen en focos contradictorios, incluso contra el resto del gran todo, para complementarse sólo en el despliegue del conjunto sensorial. Es un juego de contradicción y complementación que sólo un gran espectáculo en espacio grande y abierto puede soportar sin dispersar y atentar contra la integración necesaria al ojo del espectador. Sus temáticas son bien diversas, y a veces hasta abstractas, con la finalidad de llegar a ser grandes y monumentales diseños volumétricos de planos, colores y acción mecánica. Sin embargo, a través del tiempo, muchos han tenido motivaciones bien definidas con sus títulos, como La Glorieta (copia del cual es la actual del parque Martí) de 1905, la de Cuba Libre, en la primera Parranda después de 1899 y ante la cual hicieron guardia de honor los veteranos de la guerra, y muchas más, la Aguja de Cleopatra, la Estatua Ecuestre de Federico de Prusia, el Molino Holandés, el Kiosko Arabe, el Palacio de la Radio, la Campana de la Demajagua, el Arco de la Victoria, la Pagoda del Dragón Rojo. En 1933, con gran regocijo del Partido Comunista local, se erigió como una escenografía dentro de un gran escenario. Surgió tras el Kremlin un nuevo sol, y el famoso Arbolito de Bolas de espejos que estuvo expuesto en La Habana, durante 6 meses, en el año del Triunfo de la Revolución en la Exposición Soviética de 1959, así como el de la Alfabetización, la Ideología Marxista-Leninista, el del XI Festival de la Juventud, etcétera, nos hacen notar en sus títulos que sus motivaciones han tenido amplio rango, desde los históricos nacionales y mundiales hasta los mitológicos y exóticos, desde el sencillamente decorativo hasta los de temática política o los simplemente abstractos.

No podríamos seguir adelante sin hacer una reflexión sobre la similitud entre los Trabajos de Plaza de las Parrandas y las construcciones de las Fallas de Valencia en la fiesta tradicional anual de la quema

de bellas armazones donde tópicos locales e internacionales son plasmados también en las plazas públicas con enormes dimensiones y, desde luego, sin que falte pólvora, fuego, ruido, luces y música alrededor de esos «monumentos de arte popular», hechos también sobre la base de madera, papel, cartón, yeso, telas y demás materiales, en número de cien y hasta doscientos regadas por toda la ciudad. Es interesante subrayar además, que igualmente que los niños remedianos hacen sus pequeños Trabajos de Plaza para las llamadas Parranditas infantiles paralelos a los de los mayores, también los niños valencianos arman sus pequeñas fallas, casi de juguete y las queman junto con las de los mayores, mientras suenan matracas y son lanzados los cohetes hacia el cielo. ¿No tienen mucho paralelismo ambas celebraciones, tanto en la construcción de las armazones artísticas, como en lo efímero de una sola noche, y en el uso de la pirotecnia, la música, el baile y la participación de toda la ciudadanía?

Ahora entraremos a estudiar otros de los elementos más atractivos de las Parrandas: el de las carrozas que, en hierática imagen, avanzan trabajosamente por entre la muchedumbre, como una gran escenografía que se desplaza portadora de estatuas vivas de personajes que ilustran épocas, episodios históricos, cuentos y leyendas, símbolos y alegorías o cualquier otro reto a la imaginación que pueda ser transformado en tangibles y corpóreos cuadros resplandecientes de magia teatral. No podemos nuevamente eludir la comparación de estas plataformas rodantes —no debemos olvidar que el carro de Tespis y las carretas medioevas fueron los primeros escenarios— con los llamados *Pasos* de las procesiones de Semana Santa, sobre los que a veces, hasta diez o más esculturas de personajes que conforman diferentes episodios de la Pasión, recorren las calles en medio de una lujosa parafernalia de fastuosos candelabros, suntuosos palios, cientos de cirios encendidos, rodeados por la muchedumbre, presidida por

las Cofradías que portan farolas encendidas, estandartes y banderolas con los símbolos de la Hermandad, en un juego más profano que religioso, por lo menos en Andalucía y en el Levante español. En esas ocasiones se dramatizan los acontecimientos de la Pasión de Cristo, y se usan los tales *Pasos* como portadores de imágenes de las Virgenes, de los San Juanes, de las Verónicas y demás santas y santos, así como muchos otros personajes que al salir por unas y otras calles van sumándose para arribar a la figura del Nazareno, y seguirlo en el Vía Crucis que lo llevará hasta la Crucifixión, y luego al del Santo Entierro, que recorre, en horas tardías de la noche, con la figura de un Cristo yacente en lujosa urna de cristal, seguido de largo desfile de penitentes encapuchados por sobre los puentes sevillanos en fantasmagórica y altamente teatral procesión de la medianoche.

Podemos definir estos desfiles procesionales de la Semana Santa andaluza como uno de los más importantes espectáculos teatrales populares que pueden ser vistos actualmente en el mundo, paralelos a las representaciones de la Pasión que llevan a cabo una gran parte de los integrantes del pueblo en diversas localidades de la Península, sin olvidar la famosa Pasión en vivo efectuada cada año en Oberammergau, Alemania, en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, y las que aún se llevan a cabo por indígenas mexicanos en el norte del país, de tanta trascendencia en la investigación de un teatro de orígenes netamente populares.

Y podemos aún citar otro ejemplo incluso más vivo en cercanía y similitud: el de la Semana Santa celebrada en Lorca, en el Levante español, donde «la complejidad de organización de las mismas funde en un mismo espectáculo lo meramente católico del gran dolor de la Pasión del Señor y las ceremonias, personajes y decorados del paganismo romano y aún del arte

sarraceno [...]».⁵ «La organización de las procesiones es debida, no ya al entusiasmo, sino al fanatismo de los partidarios y sostenedores de los pasos llamados Azul y Blanco, que en rivalidades centenarias han llegado a causar la ruina económica de algunos de sus principales mantenedores.»⁶ Estos llamados específicamente Bandos, nacieron de fusiones y modificaciones de antiguas hermandades o cofradías, y llegaron a constituirse en sólo dos potentes rivales que, en la celebración de la Semana Santa, hacen un gran despliegue espectacular en sus respectivas procesiones. Y así vemos cómo el Bando Blanco presenta, en su desfile, una sección de caballería romana de la época de Nerón, más otra de infantería mandada por un decurión; a continuación viene Débora, la profetisa, con el guerrero Barac y sus huestes; luego vienen los soldados eobrizos de Sesac, rey de Egipto que fue a Jerusalén a apoderarse de los tesoros del Señor; le sigue la fastuosa corte de Cleopatra conducida en rica litera por sus esclavos y seguida por Marco Antonio en su carro triunfal; a éstos continúan numerosos dioses paganos, ángeles con espadas flamígeras, representaciones del pecado, arcángeles victoriosos y al final una carroza tirada por briosos caballos sobre los que cabalgan siete demonios, «en primer término de la misma sobre una ruina de un templo pagano, la trágica figura de Satanás encadenado, y detrás, junto a la cúpula de una iglesia cristiana, que asoma entre nubes, la radiante figura del Ángel del Señor, que tembla la Cruz de la Redención»;⁷ esta sección se llama El Triunfo del Cristianismo, como es bien fácil percibir. Por último, después de todo ese despliegue espectacular de evidente anacronismo, pero si lleno de esplendor teatral, va la Virgen de los Dolores, que luce un manto

⁵ *Ob. cit.*, p. 9.

⁶ *Ob. cit.*, p. 9.

⁷ *Ob. cit.*, p. 10.

bordado en seda y oro, custodiada por heraldos y pajes y los músicos vestidos en indumentaria romana, con manto azul y peto de la época neroniana.

Innecesario sería describir la del Bando Blanco si no fuera porque éste además lleva al emperador Tiberio, con la corte del rey Asuero y Ester, su esposa, en un carro asirio, Mardoqueo, el rey de Babilonia, Nabucodonosor, rodeados de sus magnates y sacerdotisas, la Justicia, el Mal y la Muerte enjinetados y detrás de todos, tres carrozas: una que lleva el Vicio que es Babilonia, y la Virtud que es la Iglesia, seguida por los grandes heréticos, tiranos y poderosos de la tierra en la Antigüedad, como Cambises, Nerón, Mahoma, Alejandro, Atila y otros. A continuación, otra, tirada por siete caballos negros con demonios por jinetes, que llevan el Globo Terráqueo abierto en dos y sumergido en un mar de lava, por cuya «rotura aparece el Espíritu del Mal, que con sus manos pretende abarcarlo; sobre una columna de lava se alza tras él un ángel que lleva en el pecho una cruz encarnada sobre la lava que rodea al Mundo, varios demonios, colocados en distintas posiciones, llevan arrolladas a los brazos y piernas varias serpientes»;⁸ seguida por ancianos que portan pebeteros, liras y pequeñas arpas, junto con ángeles que llevan incensarios y por último una tercera carroza tirada por siete caballos blancos encima de los que cabalgan ángeles portadores de hoces de oro: «La parte inferior de la carroza figura una peña, sobre la que duerme San Juan; a su lado, de pie, está Cristo vestido de blanco; tras de ellos se alza una escalinata llena de ángeles, sobre los que un anciano, vestido de jaspe y esmeralda lleva en sus manos un libro con siete sellos, a su espalda se alza un arco verdoso, y un ángel, con una trompeta de oro en la mano, agita sus níveas alas en el espacio».⁹ El

⁸ *Ob. cit.*, p. 11.

⁹ *Ob. cit.*, p. 11.

Paso lo cierra la escultura de Salzillo conocida con el nombre de Virgen de la Amargura bajo palio lujoso, seguida de la banda, en vestimenta romana de escamas metálicas de la época de Augusto.

En Cartagena se repite el fenómeno de las cofradías rivales: la de los Californios (curiosamente así nombrada porque en 1754 ingresaron en ellas marinos de San Francisco de California) y la otra, la de los Marrujos. Entre ambas existe una fuerte puja por irse una arriba de la otra en esplendor y magnificencia, y constituyen «las procesiones, cortejos de gran teatralidad, cantando a varias voces [...] salves moriscas, de color y ritmo, con la sola música del acompañamiento de la campanilla de bronce, habilisimamente manejada».¹⁰

¿No podemos considerar esas cofradías rivales, ese teatralismo que no escatima el uso de personajes, las carrozas con temas, a veces hasta ajenos a la temática de la Pasión, como desarrollos espectaculares de eventos de por sí con raíces teatrales tales como la narración de la Pasión de Cristo, y que con el tiempo crearán formas que se adaptarán a nuevos y más inmediatos contenidos dentro de las fiestas populares, como en nuestro caso, el de las Parrandas? Ya hemos hecho un recorrido por las fiestas de la Península donde profusamente aparecen los elementos básicos de nuestras Parrandas, tales como el uso de la pirotecnia, las construcciones de vida efímera en las plazas públicas, las carrozas con temáticas sobre las cuales van personajes vivos, la utilización de espacios al aire libre con traslaciones del espectáculo dentro del mismo, la íntima relación del espectador con el evento por medio de la competencia de grupos, la utilización de la música y aún el baile, todas en la constitución de un teatro de participación tradicionalmente popular.

Las Parrandas son, por supuesto, fiestas profanas en su totalidad, pero que nos permiten ver el tras-

¹⁰ *Ob. cit.*, p. 12.

fondo de los desfiles callejeros religiosos venidos de España y que en muchas de nuestras villas coloniales se celebraron con gran esplendor a lo largo de los siglos XVIII y XIX, a imitación de las de la Metrópoli, y que en la actualidad aún existen sus originales en España. Igualmente podemos ver en ellas el proceso del paso de lo religioso a lo profano que el tiempo le ha ido imprimiendo y que también reconocemos que fue el nacimiento del teatro en el Oriente con el recuento de las historias de dioses y héroes mitológicos, en los festivales de Dionisio en Grecia, y en el ritual eclesiástico medioeval del teatro europeo.

Aún hoy podemos observar, especialmente en Sevilla, donde un espíritu más bien carnavalesco de jolgorio y frenesi rige el espectáculo callejero de los *Pasos* con sus enormes grupos escultóricos o sus Virgenes de mantos enjoyados o alfombrados de claveles que despiertan el fanatismo popular y que puede llevar a un gitano del barrio de Triana al exceso de gritarle a la Macarena, piropos de agresivo sabor erótico como el de: ¡Te duele el coño de lo linda que eres!; o bien insultar a la imagen del barrio rival, como si fuera una mujer de carne y hueso y no personificaciones sagradas de una religión que diviniza sus símbolos en imágenes solemnes.

Otro momento que nos trae a la mente la comparación de ambos eventos es aquel del difícil viraje de la carroza del San Salvador con la profunda tensión y silencio del público, y la del recorrido de los *Pasos* sevillanos por la estrecha y tortuosa Calle de la Sierpe, donde se efectúa un climático *tour de force*, cuando al tener apenas la estrechísima calle el ancho suficiente para pasar la procesión, ello se agudiza con los salientes balcones de los pisos altos, a veces de increíbles proporciones, sobre todo en marcados lugares por razón de los contornos curvilíneos de la calle. Pues bien, en esos momentos de por sí difíciles, teniendo

además en cuenta que las imágenes van portadas en hombros de varias decenas de hombres que debajo del *Paso* van ocultos por los terciopelos y sedas que rodean la base del retablo, y que por tanto no tienen visión del lugar por donde se desplazan, y que sólo lo logran mediante las voces de un guia que le da órdenes gritadas e interjecciones que sólo ellos comprenden su significado, sin embargo, a las voces del público que grita con expectante deleite: «¡Que bailen la Virgen, que la bailen!», efectúan movimientos oscilantes de lado a lado, deslizando sus pies desnudos sobre las piedras de la calle, haciendo mover y dando el efecto mágico de que la imagen danza en la altura bajo su fastuoso palio entre los balcones, para crear una atmósfera de intenso estruendo, aplausos y frenéticos gritos, al tiempo que cantan estremecedoras sacras, las figuras más importantes del cante jondo de la región, y aún las cantantes más connotadas del país que acuden a ese lugar para lucirse en competencia entre unas y otras.

Todo esto nos hace recordar a los personajes que de pie e inmóviles en la carroza de San Salvador, deben guardar su escultórica posición, a pesar de todos los violentos vaivenes de atrás hacia adelante y viceversa de la carroza para lograr su definitivo avance, en difíciles equilibrios, porque es parte del prestigio del barrio que los personajes de la plataforma rodante no se muevan en absoluto. En la localidad de Caibarién, en una ocasión, un personaje que personificaba a un torero, recibió fuertes quemaduras por las chispas de un volador, en un brazo, sin alterar su posición, y al dia siguiente al enterarse el pueblo, fue considerado héroe de la Parranda.

No queremos terminar el estudio de las carrozas sin enumerar algunas de sus temáticas que están dadas en los títulos de las mismas, y así tenemos en Remedios: Las ninjas de la fuente, La corte del rey Salomón, El nacimiento de Venus, Historia de Reme-

dios, Las cuevas del Infierno, El acorazado Gurugú y El polo, entre muchas otras; así como Sansón y Dalila, Cleopatra, La bella durmiente, Madame Butterfly, La corrida de toros, en Caibarién; y La bella y la bestia, Edipo rey, Las cuatro estaciones y La bailarina española, en Zulueta. A veces la carroza de un barrio complementa la temática del otro, como por ejemplo el caso de Remedios, que en una ocasión un barrio sacó un ingenio y el otro el ferrocarril portador de caña. Los temas dan oportunidad a los artesanos locales de desplegar sus asombrosas técnicas de confección; donde hacen alardes de virtuosismo; principalmente son famosas entre todas, por la perfección de sus formas y la belleza de su realización, las carrozas de Camajuani.

Por último, con respecto a las carrozas no podemos olvidar la sorpresa de los llamados «descubrimientos», que en la tradición parrandista consisten en elementos imprevistos que surgen sin ser esperados en determinados momentos, y que causan el consiguiente asombro ante tal delicioso ingrediente teatral. Tenemos varios ejemplos que a continuación narraremos: El ángel de la Paz —que surge de la carroza de la Victoria, la cual celebró el triunfo de los Aliados después de la Segunda Guerra Mundial— sale de pronto del interior de la misma lanzando palomas; también tenemos la inesperada iluminación de la Aurora Boreal, en la carroza del Polo, que fue recibida con tanto entusiasmo por el público y que se rompió con el bamboleo que experimentó en una de sus secciones. Por este motivo, uno de los organizadores llegó a accidentarse y fue lanzado al pavimento.

Ahora haremos referencia a la música y al baile en las Parrandas: la orquesta de las Parrandas se llama Piquete y es una pequeña banda formada por dos trompetas, dos clarinetes, dos trombones, un bombardino y un timbal de agarre, y las mismas presiden la carroza entonando las polkas, himnos de cada barrio,

y las rumbitas ya nombradas, bien de desafío o de victoria.

Las polkas de las Parrandas han sido compuestas hace más de un siglo por los músicos locales Laudelino Quintero, para el barrio del Carmen, y Perico Morales, para el de San Salvador, y sus partituras existen en sus originales en el Museo de las Parrandas de Remedios. La polka es un género musical venido de Europa, a fines del siglo pasado, vía España, y es una música para bailar un tipo de danza que estuvo muy en boga en aquella época y que según Curt Sachs, fue el más fuerte contrincante del famoso vals que sustituyó, en los salones de baile europeos, a las danzas de cuadro o figuras, cuyo último remanente fueron la contradanza y sus secuelas, las cuadrillas y los lanceros. La irrupción de la burguesía en los destinos de la historia dejó sentirse también en la vida danzaria de los salones europeos: las convencionales danzas de estrieta disciplina con pasos menudos y relaciones entre grupos de parejas, como minuets y cuadrillas, fueron desplazadas por el vértigo del baile de parejas agarradas en vertiginosos giros, como el vals, a partir de fines del siglo XVIII con su balanceado vavén dado por el compás de 3/4. La polka va a tomar el lugar del vals a partir de 1830, y llegó a ser su más fuerte competidora, aunque en realidad siguió siendo una danza de parejas abrazadas haciendo fuertes giros, pero con algunas variantes en el paso y con un cambio de compás que fue el de 2/3 el cual le comunicaba un acento marcial al *tempo* musical y a los pasos danzarios. Originariamente, y a diferencia de lo que su nombre indica, no proviene de Polonia, sino de la región de Bohemia, que en el siglo XIX pertenecía a Alemania, de donde «se trajo a Praga hacia 1835; a Viena, en 1839 y a París en 1840, por un maestro de danza, de Praga». ¹¹ Ya en esa época pue-

¹¹ Curt Sachs. *Historia Universal de la danza*. Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1944, p. 435.

de decirse que la polka, surgida del folklore bohemio, había hecho su carrera por Europa y el salto a España desde Francia no debió dejarse esperar. De la Metrópoli a los saraos de la colonia vino por la vía marítima y ya a fines del siglo pasado las polkas y las mazurcas compartían con las cuadrillas y contradanzas en los salones habaneros, y en las fiestas de la Cruz de Mayo. Mientras el pueblo bailaba en la calle sus danzas condimentadas ya de criollismo, en el interior de las casas y ante el monumento de la Cruz se cantaba, y luego bailaban polkas y cuadrillas, valses y galops. El repertorio de esas danzas pasa a las bandas locales que en las retretas hacen las delicias del paseo nocturno alrededor de la glorieta del parque los domingos y días de fiestas. Y cuando la moda de polkas y mazurcas ya ha pasado en los salones, las piezas tradicionales de las bandas provincianas mantienen partituras y siguen ofreciendo en la sonoridad de sus metales, la música de las mismas. No es de extrañar que las Parrandas remedianas adopten la música que oyen en su glorieta del parque como tema musical, y que compositores remedianos se den a la tarea de componer especialmente para cada barrio un himno sobre el estilo musical de la polka en los años en que florecían ambas manifestaciones, la polka y las Parrandas, que es al fin del siglo XIX.

Es el formato de una pequeña banda el que sirve de intérprete a las mismas en el festival parrandístico para incursionar después en las rumbitas, cuyas melodías reflejan a la manera de la contradanza de San Pascual Bailón, la introducción de elementos negros en la música europea. Estas rumbitas fueron las que sirvieron para hacer los desafíos de un barrio a otro con textos burlonamente agresivos como los siguientes:

- 1) *Evacua Sansari*
Evacua Sansarí
Evacua

Evacua Sansari
Evacua

- 2) *El Carmen y el Salvador
echaron una porfia
El Carmen comió jutía
y San Salvador Lechón*
- 3) *Dónde vas San Salvador
con la noche tan obscura
Voy a abrir la sepultura
que ya el Carmen se murió*
- 4) *Viva el Carmen con fervor
con su luz y su bandera
y mueran las chancleteras
del barrio de San Salvador*

Inexplicablemente, ya hemos dicho que estos textos apenas se cantan, sólo como referencia colectiva y no como desafíos de barrio a barrio. Valdría la pena continuar esa tradición con la composición también competitiva anual de nuevos textos, aunque fuera dentro de la tradicional música de las rumbitas.

Es importante hacer notar que estos estilos musicales mantenidos tradicionalmente en Remedios, han sufrido transmutaciones en las otras localidades en que se celebran las Parrandas y en las que la música de la conga es el motivo que condimenta a esas festividades y tras la cual «carrolla» todo el pueblo en sus distintos barrios. Es decir, que donde nada más se mantiene la tradición de las Polkas-Himnos tocadas por los Piquetes de sonoridad de instrumentos de metales es en Remedios, pues el resto de la región ha adoptado totalmente la música carnavalesca de total influencia africana. Sin embargo, existe también en Remedios otro grupo orquestal llamado Repique, que sólo aparece en los días anteriores al de las Parrandas, y que

toca por los barrios para levantar el entusiasmo y animar en los bailes en que otrora se recaudaban fondos destinados a la fiesta principal y que estaba y aún está constituido por instrumentos tales como la atambora, la reja de arado, cencerros, gangarrias y aleahuetes, todos estruendosos herederos de los antiguos ruidos mardugadores y que se ajustan más a la sonoridad africana. Esta orquesta nos acerca al elemento que hemos encontrado ausente en las Parrandas, el africano, aunque únicamente limitado a los días anteriores al evento principal y sólo para disfrute de los bailes de los barrios.

En cuanto al elemento danzario, podemos decir que es el más borroso aparecido entre todos los de las Parrandas, aunque bien es cierto que una de las formas de participación más directa del público es la manifestación libre del movimiento, tan pronto comienza a oír la sonoridad de las bandas. Desde luego, estos movimientos no tienen absolutamente nada que ver con los de las polkas como danzas de salón, que eran bailes de parejas agarradas, sino por el contrario, son acciones danzarias individuales o colectivas en medio de la calle, alrededor de los fuegos artificiales o desplazamientos multitudinarios que se mueven por la plaza o en los barrios para celebrar la victoria y están más cerca del «arrollao» de las congas, aunque sin el voluptuoso deslizarse de las mismas, ya que la música no se presta a ese tipo de movimiento, si no más bien a una saltarina acción ritmica, a la cual hemos observado que se agregan los brazos abiertos y en alto a los lados del cuerpo, a la manera del bailar de la jota y las danzas asturianas. Incidentalmente hemos visto danzar parejas masculinas unas frente a otras, también en forma muy reminiscente a la de los citados bailes ibéricos.

Hubo épocas, cuando se construían los kioscos, en que se acostumbraba a bailar danzones ante los mismos —partituras de ellos hemos podido ver también en el museo de las Parrandas remedianas—, costum-

bre que ha desaparecido y que valdría también la pena rescatar.

No queremos concluir este análisis de la calidad espectacular del teatro total de las Parrandas, sin tratar sobre la participación popular en las mismas. Desde los primeros meses del año, comienza la organización de las directivas de los barrios en los trabajos organizativos de la próxima Parranda, y cada barrio convoca a diseñadores de Trabajos de Plaza y carrozas bajo el más estricto secreto. Además se comienzan a buscar los materiales y a acopiar la pólvora. Estas labores se intensifican tres meses antes del inicio de las Parrandas y es en este momento, cuando se extrema el trabajo en las construcciones de las carrozas. Es necesario señalar que estas construcciones se hacen a escondidas en la nave de cada barrio y sólo tres días antes de las Parrandas empiezan aemerger las armazones de madera en los costados del parque, centro especial del espectáculo tanto en un barrio como en el otro, y siempre con el propósito de dejar para el final la mayor cantidad de sorpresas. Eso trae como consecuencia que a veces se calcule mal el tiempo y la necesidad de trabajo, lo que da por resultado que todo el engranaje no pueda complementarse o funcionar en sus movimientos e iluminación para llegar a las metas a la hora deseada, lo cual constituye el fracaso para el barrio incumplidor y la victoria para el otro.

Antiguamente, las Parrandas se nutrían económicamente de las donaciones particulares y de todo estilo o forma que se agenciaba el barrio, con rifas, boletos para entrar en bailes, concursos, etcétera, que permitiera recaudar fondos. Hoy la administración local, por mediación del Poder Popular, provee los medios económicos para los gastos de la gran fiesta, lo que permite un mayor esplendor en el espectáculo que en las épocas en que se estaba a expensas de manos privadas o al reducido bolsillo popular que subvencionaba

los gastos. Es necesario decir que en la actualidad ambos barrios poseen el mismo nivel económico de posibilidades para gastos, y por lo tanto, el nivel artístico y de organización será el que determine la calidad total de la fiesta. La competencia de barrios sigue intensificando el ardor de la participación pues se convierte en una causa de honor colectivo, heredado de generación en generación, que se gesta mayoritariamente en los hogares y en las familias para aflorar luego a la calle en intenso entusiasmo y actividad. Esta es la forma en que llega a romperse la zanja entre espectáculo y público, y ambos logran constituirse en una misma identidad participatoria donde la comunicación entre lo sensorial y lo receptivo está de manera intensa promovida emocionalmente por concernirle de modo personal, a cada participante, el triunfo y disfrute del espectáculo, tanto en lo que respecta a su facción, como al éxito del festejo en su totalidad, pues en ello está el prestigio de Remedios como la fuente más antigua y tradicional de las Parrandas, con respecto a todas las demás localidades de la región donde se efectúan las mismas.

Si bien hubo una época en que todos los portales de las sociedades que rodean el parque y las calles aledañas se llenaban de sillones y sillas desde las que confortablemente se admiraban los juegos parrandiles, esto hace muchos años que quedó atrás: hoy todo el pueblo en apretada muchedumbre se congrega en el espacio del acontecimiento, y vive intensamente cuerpo a cuerpo todos los incidentes del evento por peligrosos que sean, como es el caso de la pirotecnia cuando estalla sobre sus cabezas, el del difícil trance del pase de la carroza por la esquina, en que sus correligionarios ayudan a transportarla en el va y viene del viraje, a veces casi levantándola en vilo por cientos de brazos, y sin perder nunca la cabeza, ni crear pánico o tumultuosos incidentes. La fuerza policial no es necesaria por tradición y costumbre, a pesar del

conglomerado, de la alegría rociada de licor y del apasionado entusiasmo de la rivalidad que muy bien podría llevar a situaciones conflictivas que pudieran alterar el orden público. Aun los frecuentes incidentes de apagones totales de la población en mitad de la fiesta por causa de la gran potencia eléctrica usada en el espectáculo que suele fundir los fusibles generadores de la energía y que ocurre casi todos los años, a medida que ha ido con el tiempo aumentando el derroche imaginativo de la luminotecnia, y que deja por un tiempo en total oscuridad a toda la ciudad, no es, en manera alguna, causa de confusión ni desconcierto: la muchedumbre en parte se retira a sus casas cercanas a esperar la vuelta del fluido eléctrico, que bien podrá tardar horas, mientras que el resto preferirá esperar pacientemente, quedándose en el mismo lugar donde estaba hasta que llegue de nuevo el momento de proseguir la Parranda.

Por otra parte, como que la fiesta está regida por reglas de juego bien definidas por la tradición en tiempo y espacio, el nivel de comprensión entre público y espectáculo no tiene conflicto alguno, por el contrario, la distorsión o falta de cumplimiento de los requisitos que dan los indicadores sólo acarrearán la disminución del éxito del barrio incumplidor, cosa que enardece aún más la participación y enciende los niveles de percepción colectiva. Como resultado, se logra una total y absoluta comunicación, por vía, tanto de la participación inmediata como la mediata, con su correspondiente carga emotiva en el público que se abre en total receptividad a los signos sensoriales del espectáculo. Su teatralidad plástica, musical, literaria y danzaria trata de totalizar el poder de captación del público a nivel popular, fuera de los límites y ataduras de las regulaciones del teatro convencional que se desarrolla dentro de los cánones de un escenario y un espectador pasivamente sentado en un confortable, pero poco enervante butacón, que lo hace casi inca-

paz de proyectarse activamente hacia una viva intervención en el espectáculo. El estudio de estos juegos festivos populares tales como las *Parrandas*, resultan de saludable aprovechamiento para el teatrista contemporáneo que encuentra en ellos las leyes del teatro a niveles de una activa y gran participación que tanto la teoría actual pide a la experiencia teatral, por su necesidad de llegar a grandes públicos con la mayor intensidad posible, para eliminar así los riesgos del distanciamiento espacial que separa la correlación de fuerzas entre artista y audiencia. Uno de los más vivos e ilustradores ejemplos que tenemos a nuestro alcance en ese logro absoluto de comunicación entre espectador y espectáculo lo podemos experimentar en las *Parrandas*, motivadas por vivencias mediáticas de tradición e inmediatas de experiencias emotivas en relación con lo que ocurre, por el intenso involucrarse en el juego fiestero teatral.

Al tener ya la noción de que el teatro es un gran juego —el idioma francés así lo plasma al usar el vocablo *jouer* (jugar en español) para también designar la acción de interpretación en el rol teatral— nos gustará hacer una incursión en la Teoría de los Juegos tan brillantemente desarrollada por Roger Caillois y en la actualidad muy difundida, la cual establece que las experiencias lúdicas del hombre sedimentan las bases de la cultura universal. Al surgir por esa vía y al tomar en cuenta su clasificación en cuatro categorías: la de juegos de competencia (*gón*), juegos de azar (*Alea*), juegos miméticos (*Mimicry*) y juegos de vértigo (*Ilinx*),¹² será interesante buscar en el gran juego teatral de las fiestas parrandiles remedianas sus motivaciones a nivel de psicología colectiva y de sus tendencias.

¹² Roger Caillois. *Teoría de los juegos*. Barcelona, Editorial Seix Barral S.A., 1958, p. 25.

A partir de que los impulsos primarios se ejercitan en los juegos infantiles y luego enriquecen al adulto en su vida cultural, para volcarse colectivamente entre otros casos en las fiestas populares, esta teoría establece, pues, que los juegos actúan como estímulos de «la invención y la libertad, substituyéndolas a la necesidad, la monotonía y a la violencia de la naturaleza. Frente a la prodigalidad ciega y brutal de la naturaleza, el espíritu del juego inventa el orden, la economía, la justicia». ¹³

Al aplicar las cuatro categorías mencionadas a nuestro sujeto de las Parrandas, encontraremos el *Agón* o impulso de la competencia en la rivalidad de los barrios que darán su aporte parcial a la totalidad del espectáculo bajo el estímulo de quién podrá ir por arriba del otro al choque de ambas ofertas artísticas, donde se juega el honor de la victoria o el deshonor del fracaso.

Luego vemos el *Alea* o azar presidir las eventualidades que en un gran espectáculo público implican la preparación o ensayo unido a la representación con todas las consecuentes ocurrencias que aportan la suerte y el acontecimiento aleatorio, a veces trágico, como es el caso de la joven que yendo dentro de una especie de jaula que exigía el elemento plástico de la carroza, sufrió muerte por quemaduras al no poder escapar inmediatamente de la llama que tomó sus vestiduras cuando se cayeron los restos de un volador, o también los inevitables apagones por la gran carga eléctrica utilizada, lo cual quizás sea la causa de la frustración del evento al dejar en total oscuridad los Trabajos de Plaza y aún la población entera, sin contar los daños que sufren o experimentan las carrozas en el difícil viraje y en el total o limitado éxito con que puedan lograrse y que empañen la totalidad del desarrollo del espectáculo.

¹³ *Ob. cit.*, p. 9.

El *Mimicry* o juego mimético de personificaciones, disfraces, interpretación de personajes para lograr una imagen diferente de la personal, está plenamente dado en las carrozas, debido a que las mismas muestran reproducciones mitológicas, legendarias, o históricas en que aparecen figuras vivientes con sus correspondientes vestuarios de acuerdo con el efecto que se desea producir sobre las armazones escenográficas móviles que constituyen uno de los atractivos más gustados de las Parrandas.

Y por último el *Ilinx* o atracción por el vértigo, que está dado en el peligroso juego de la pirotecnia que constantemente amenaza a la muchedumbre con sus residuos de fuegos luminosos que caen durante todo el tiempo en que son lanzados los voladores y demás variantes luminosas impulsados por la pólvora. Esto sin tener en cuenta el constante peligro de que puedan volcarse algunos de los tableros donde son encajados los palenques o hatillos de voladores, llenos a veces en números de cientos, lo que puede ocurrir con facilidad al calor del momento de la explosión y que es capaz de producir enormes pérdidas materiales como ha ocurrido en años anteriores, además de los graves accidentes que producirán en las personas que los manipulan y rodean.

No podemos en absoluto desligar las Parrandas de esas prolongadas horas de intenso ruido y luminosidades en que la pirotecnia hace sus alardes y donde la noche truena para crear una atmósfera de bombardeo y un regodeo en el vértigo del pánico de un cielo en explosión y una ciudad trepidando en sus cimientos, todo lo cual hará crisis total en la última hora de la mañana siguiente, en el final despliegue en que ambos barrios agotan sus últimos recursos para ver quién puede lograr mayor estruendo, con el propósito de crear así un caos sonoro que estremezca todas las fibras nerviosas del organismo.

He aquí cómo las Parrandas canalizan con sus juegos espectaculares cada año, los primarios impulsos psicológicos de las ciudades donde se realizan, con la competencia, el azar, la personificación y el vértigo en un teatro total popular que se hunde en sus más profundas tradiciones locales: de este modo se logra un evento de impactante magia teatral colectiva.

1982.

LA RAÍZ HISPÁNICA EN LA DANZA TRADICIONAL CUBANA

En la colección de artículos *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*, obra ilustrada por Patricio Landaluze, editada por Miguel de Villa en 1881 y con introducción de Antonio Bachiller y Morales, José Quintín Suzarte¹ presenta una imagen campesina bajo el título de «Los Guajiros» que comienza así:

Con ese nombre, de procedencia aborigen sin duda, han sido y aún son conocidos los campesinos de Cuba, que constituyan un tipo especial muy acentuado é interesante. Ese tipo, que nació con la conquista y la esclavitud, está desapareciendo junto con el coloniaje y la servidumbre, y preciso es que nos apresuremos á pintarlo, antes de que no quede un original que nos sirva de modelo [...] ²

Poco después el autor nos presenta una imagen nostálgica dirigida hacia esa desaparición de un sector social en aparente contradicción con el sistema esclavista, pero a la vez sostén del mismo, el cual a las

¹ José Quintín Suzarte (1819-1888). Periodista y primer director de *El siglo*, vocero del Movimiento Reformista. Fue además director de los periódicos *El faro industrial* y *La aurora del Yumuri*. Fundó también *La siempre viva* y *El artista*. Emigró para seguir la campaña separatista cubana.

² José Quintín Suzarte, «Los guajiros». En *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*. La Habana. Editor Miguel de Villa, 1881, p. 57.

puertas de la abolición, hará desaparecer el caballeresco estrato social del campesino de la época colonial. Con posterioridad continua en línea descriptiva, hablándonos de las excelencias del guajiro cubano a punto de perderse:

El tipo del guajiro era varonil y simpático: esbelto y fornido, [...] de barba poblada en cuanto entraba en la juventud, con la tez tostada por el sol, facciones regulares y ojos centelleantes, revelaba á primera vista la raza andaluza. Ginetes admirables, tenían los guajiros por su caballo el mismo afecto que los árabes, y llegaban a inspirárselo igual, haciéndose obedecer a la voz.³

Este concepto del campesino cubano de origen andaluz, responde también al gusto colonial del romanticismo europeo que había enclavado en la región sur de la Península toda una atracción por los rezagos arábigos, y por lo tanto exóticos, tan del gusto de la época, y que plasma una de las tendencias estéticas de la literatura del siglo XIX.

Luego Suzarte nos brinda la imagen caballeresca que los costumbristas del siglo pasado vieron en el campesino, y que como bien Jesús Guanche lo califica en su estudio sobre las etnias que componen al pueblo cubano, fue determinado por lo extravagante:

La necesidad que tenía el guajiro de estar siempre armado para afrontar el odio de los esclavos, los ataques del bandidaje y las provocaciones de las rivalidades, no sólo en materias de amor, sino en cuestiones de localidad, pues los hijos de un partido ó jurisdicción se consideraban más o menos enemigos naturales de los de otras, y sobre todo, la sangre de sus antepasados que corría aún cercana y ardiente por sus venas,

³ *Ob. cit.*, p. 59.

hacían de él un hombre esencialmente belicoso, que por un quítame allá esa paja, echaba mano al quimbo, (nombre provincial del machete) y jugaba la vida con la impavidez de los que nacen y se crían en el peligro.⁴

Después se adentra en el mundo de sus diversiones, término con que el costumbrismo del siglo XIX califica a las manifestaciones culturales de cualquier estrato social, y así nos habla del gusto por las lidias de gallos «en el que arriesgaba todos sus ahorros, [...]»,⁵ y que «las presidían los más encopetados y ricos hacendados, entre ellos los marqueses de Casa Calvo, de San Felipe y Santiago, de Almendares y otros, que en compañía de sus amigos, jugaban miles de onzas á las espuelas de los gallos, con aristocrática indiferencia».⁶

Más adelante sigue enumerando la de «las carreras de patos, en que podían lucir su gallardía y habilidad como ginete y á la vez el alcance de su fuerza física».⁷ Y por fin llegamos al ámbito de las llamadas diversiones que tenían ubicación en la fiesta llamada Guateque y que eran la danza y la música. Sigamos nuevamente el texto de Suzarte:

Los bailes de los guajiros tenían también carácter especialísimo; la danza, el vals, el rigodón, eran cosa desconocida para los hijos de nuestros campos. Su deleite era el *zapateo*, cuya música tiene un aire vivo que va en crescendo, y es una melodía sencilla, graciosa, y algo melancólica. El zapateo es como una refundición, con grandes modificaciones, de la Jota, las Mollares y el Bolero, y se baila con intervalos de un canto llamado *punto*, á cuyos acordes se entonan

⁴ *Ob. cit.*, p. 60

⁵ *Ob. cit.*, p. 60

⁶ *Ob. cit.*, p. 61

⁷ *Ob. cit.*, p. 60.

décimas ó redondillas en que el guajiro elogia la belleza y cualidades de su dama ó alaba los quilates de su propio valor ó el desprecio de sus enemigos. En toda la América española existe el mismo baile popular campesino, alternando con el canto, y el mismo tipo guajiro con más o menos variantes. El *jarocho* mexicano llama *jarabe* a su zapateo y *son* al punto de nuestros montunos. El zapateo se bailaba, y aún se baila todavía, por una pareja, que cede su puesto á otra cuando siente cansancio.

Pocas veces bailan á la vez dos ó tres parejas: en él demuestran su gracia y agilidad el hombre y la mujer, siendo verdaderamente admirables el compás y el desembargo con que ejecutan pasos sumamente difíciles, en que la vista no puede seguir los giros que describen los pies. Y es costumbre que cuando una bailarina entusiasma á los espectadores por su habilidad y garbo, reciba de éstos, además de bulliciosas muestras de aprobación, todos los pañuelos que quieran colgarle en los hombros, todos los sombreros que puedan ponerle en la cabeza, sucediendo á veces que al concluir se sienta abrumada por la carga; pero esto tiene su recompensa, pues cada uno de los que le ponen una prenda tiene que hacer su presente, generalmente de dinero, para recobrarla, y la obsequiada saca gloria y provecho de su donosura y destreza.

Estos bailes que se llaman *guateques*, conciúan mal frecuentemente: un galán celoso ó despreciado, un guajiro de otro partido que se creía ofendido por los conceptos de una de las décimas cantadas, tiraba repentinamente del machete, hacia pedazos con él los faroles en que ardían las tristes velas de sebo, alumbrado del sarao, y con las tinieblas comenzaba una zamba

de dos mil demonios, de la que resultaban contusos, heridos y aún muertos, por lo común involuntariamente, pues nadie sabía a quién atacaba ni de quién se defendía.

Otras veces, guajiros enemistados con los que daban el baile, iban expresamente a *desbaratarlo*, comenzando siempre por apagar las luces y destripar el arpa.

En uno y otro caso, las mujeres no se amedrentaban demasiado con tanta barbaridad; se cubrían con los bancos y las sillas [....]

Esto no impedía que el domingo siguiente hubiese otro guateque más concurrido que el anterior.⁸

Hemos vuelto aquí otra vez a la influencia de otras regiones de España, como Aragón con la referencia a la jota, y aun del bolero del siglo XVIII, género en cierta manera académico extendido por toda la Península y que llegó hasta los estratos populares de la época.

No queremos avanzar en nuestro intento de desmitificación de todos esos conceptos, basándonos en criterios socio-culturales de mayor profundidad, sin hacer mención del texto que la condesa de Merlin (1840), también aún más idílicamente que el anterior, realiza, con indudable talento, sobre el campesino cubano y su típico baile. Primeramente veremos su versión del guajiro criollo:

Las gentes del campo, llamadas aquí *guajiros* o *monteros*, tienen un carácter excéntrico que los distingue de las de los demás países. Aficionados al canto, dados a los placeres y a las aventuras, reparten su vida entre el amor y las proezas

⁸ Ob. cit., p. 61 y 62.

caballerescas, y hubieran podido figurar en la corte de Francisco I también como en estas casas primitivas, si su pasión indomable por la independencia no les hubiese destinado antes a la vida salvaje que al yugo de la civilización. Su vida material, sencilla y rústica está muy de acuerdo con su vida poética, y esta amalgama es justamente la que da a su acción un carácter romancesco y original.⁹

[...] Tienen una fiereza producida por el ardor del sol que los calienta, y por la riqueza del suelo que los sostiene [...]¹⁰

Confiado en la prodigalidad de una naturaleza espléndida, y seguro de hallar en todas partes mieles y frutas en gran abundancia, la pereza, la voluptuosidad y el amor de la independencia se apoderan de su alma, y ponen un sello en todas las acciones de su vida: gusta mucho de lujo en su persona; pasa las mañanas en los reñideros de gallos y las noches en el baile o cantando a la guitarra enfrente de la estancia de su querida: es poeta y valiente a la vez, y si alguna vez acontece que estando él cantando o echando requiebros aparece por allí su rival, se bate con él, y le da o recibe un machetazo en honor de la que ama.¹¹

Luego dedica estas líneas a la descripción del Zapateo:

El baile de los guajiros es sencillo y ardiente como su vida. Dos personas, hombre y mujer, principian este baile, que consiste en un paso

⁹ Condesa de Merlin. *Viaje a La Habana*. La Habana, 1922. p. 80.

¹⁰ *Ob. cit.*, p. 81.

¹¹ *Ob. cit.*, p. 85.

sencillo marcado enérgicamente de tiempo en tiempo por patadas en el suelo que llevan al compás de la música, que es también muy sencilla, y que carece del acorde mayor y del acorde relativo. ¡Pero cuanta pasión en los ojos y en las actitudes del guajiro! ¡cuán agradable sencillez en la postura de la guajira! Sus manos sostienen ligeramente por ambos lados los pliegues de su vestido echándolo hacia adelante a la manera de flores tímidas que cierran sus pétalos al calor del sol. El guajiro con los dos brazos atrás, con la muñeca izquierda agarrada con los dedos de la mano derecha, con los ojos vivos y la actitud fiera, se adelanta hacia la mujer, que se va retirando al mismo tiempo, hasta que al fin la alcanza; entonces finge retirarse, y es perseguido a su vez por su compañera, hasta que al fin se juntan, y el baile toma un carácter delirante que dura hasta su conclusión. Los bailarines no se detienen nunca hasta que los espectadores observan su cansancio, y son reemplazados por otros; pero los primeros no dejan de bailar sino uno después de otro a compás y sin que la música cese. Por lo general el hombre es reemplazado muchas veces antes que la mujer.¹²

Antes de adentrarnos en el objeto intrínseco de esta disertación, haremos, con esa documentación de época, un recorrido crítico acerca del medio que dio nacimiento a estas expresiones culturales, en su contexto histórico, y un estudio de las raíces protagónicas de la clase social que le dio nacimiento.

Sin dudas, podemos afirmar que los naturales de las Islas Canarias constituyeron el mayor aporte étnico dentro del campesinado cubano. Por eso nada tiene de extraño que en nuestros campos veamos, sobre

¹² *Ob. cit.*, p. 88.

todo en la región occidental y central de la Isla, un tipo físico, diríamos racial, bastante diferenciado de la población de los medios urbanos donde la mezcla con el negro se ha manifestado intensamente. Un especial color dorado de la piel, conformado por la constante exposición al sol, la frecuencia de cabellos rubios o castaños y ojos claros, definen un físico determinante en el campesinado cubano. Hemos podido personalmente detectar en el pueblo de Viñales, localidad en medio del valle pinareño, en la década del 70, una asombrosa y aplastante presencia de ese físico en niños, jóvenes y ancianos de ambos sexos. No será difícil comprender esa realidad cuando sepamos que desde los inicios de la conquista, fueron los canarios quienes aportaron los mayores contingentes de emigrantes, a través de núcleos familiares masivos¹³ que de inmediato se adentraron en los campos, mientras que el resto de la inmigración peninsular iba en búsqueda de mejoras de vida en los medios administrativos urbanos y comerciales de la Isla.

Los nativos de las Islas Canarias¹⁴ provienen de la raza blanca que pobló el norte del continente africano desde fecha inmemorial: los bereberes o berberiscos (muy caracterizados en datos históricos por la tez blanca, los ojos azules y cabellos rubios), supuestos descendientes de los fenicios (raza aria y semítica) que según las más lejanas hipótesis estuvieron enraizados en las primeras poblaciones que se expandieron por Europa y África, cuando aún el mar Mediterrá-

¹³ Una disposición legal de 1718 estipuló la entrada de 50 familias anuales, según Francisco Morales Padrón en «Desplazamiento a las Indias desde Canaria», cita de Jesús Guanche en *Procesos etnoculturales de Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 175-176.

¹⁴ El nombre de Islas Canarias proviene de la abundancia de fornidos canes en dicha zona, no de los pájaros oriundos de allí, quienes tomaron su nombre por el lugar de procedencia.

neo no había impuesto su frontera de aguas entre los dos continentes.

El paso del Islam no hizo doblegar y menos desaparecer este grupo levantino y rebelde, —aún hoy los tuaregs saharianos, libios y otros pueblos del norte africano son sus descendientes— que dio germen a los guanches, tribus establecidas en el archipiélago canario, surgido en el Atlántico, frente a la costa africana del Atlas, donde las arenas del desierto llegan hasta sus playas. No es de extrañar por ello, que el camello, hasta época no muy lejana, circulase por las Islas Canarias como medio de locomoción campesina.

No era aún consumada la conquista de América, cuando España todavía trataba de someter a la raza rebelde de ese archipiélago, tarea que le costó noventa y cuatro años de lucha y que no terminó hasta 1495, es decir, tres años después del descubrimiento americano. Por razones geográficas fueron estas islas el salto portuario más cercano al desembarque en tierras americanas. Toda flota salida de Cádiz, debía hacer escala en algún puerto del archipiélago Canario (Gomera, Tenerife, Las Palmas), y flotas expresamente fletadas desde las Islas, se dedicaron al transporte legal e ilegal de mercancías y emigrantes, tanto peninsulares como isleños.

El archipiélago canario por razones geográficas y estratégicas, sufrió durante siglos las inclemencias de erupciones volcánicas, pestes, incursiones de potencias europeas como Holanda, Francia, e Inglaterra, y en una ocasión, los ataques pirateriles de la época (por ejemplo tenemos el dramático desembarco de Francis Drake); además, los suelos del archipiélago resultaban difíciles para el laboreo agrícola por su pobre calidad. Todos estos inconvenientes llegaron a determinar, en el isleño, el deseo de trasladarse rápido y masivamente hacia América en busca de un medio de vida más sosegado, que le ofreciera más posibilidades de fruc-

tificación en la explotación de las tierras lo cual no era usual en su propio medio.

Según ha expresado Jesús Guanche, las primeras mujeres que arribaron a Cuba fueron isleñas con familias completas de inmigrantes. Este hecho le confirió un *status* de sedimento estable a la inmigración que por otra parte estaba compuesta en su mayoría, por aventureros llenos de ambiciones que en pos de riquezas, expusieron al régimen colonialista hasta sus más inusitados límites de depredación y explotación del hombre por el hombre en América, y que culminó con la instauración del sistema esclavista, después que los españoles exterminaron a los aborigenes de la zona del Caribe.

La emigración canaria se mantuvo de forma intermitente durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Su constante afluencia, aclimatación y constitución en una clase productora especialmente dedicada al desarrollo de la economía agrícola del país, dio lugar a la prosperidad de renglones tan importantes como los del tabaco y la ganadería, junto con los hatos, sitios y estancias donde se llevó a cabo una intensa labor de cultivo del agro. El desarrollo de la industria azucarera y cafetalera, renglones principales de la economía colonial, estuvo soportado por el sistema esclavista, pero le tocó al campesinado de tierra adentro, sobre todo en las regiones occidentales y centrales de la Isla, desarrollar la base de los productos agrícolas y de las vegas tabacaleras. La importancia de esa inmigración se dejó bien sentir en el *status* económico colonial, cuando de 1717 a 1723 se produjo la sublevación de los vegueros, conocida también por la rebelión de los isleños, acontecimiento histórico que como bien afirma Jesús Guanche marca el inicio de la tradición de lucha del campesinado cubano.

El guajiro criollo desempeñó tan importante papel, que posibilitó a fines del siglo XVIII el logro de una amplia estabilización y expansión de una producción

regida por la mano de una clase social que internada en los campos, estaba entregada, ya en pequeñas comunidades o en aislados grupos familiares, al cultivo directo de la tierra con intensa dedicación. Esto último hizo que según los datos del Censo de 1825, aportados por Ramiro Guerra y Sánchez, el ilustre historiador, «El predominio de la pequeña propiedad [...] era evidente. Los cultivos destinados al consumo, practicado por los pequeños agricultores, producían seis veces tanto como los cafetales, cinco veces tanto como las haciendas y tres veces tanto como los ingenios.»¹⁵ Y esto, por supuesto, era producto de un trabajo libre desvinculado de la esclavitud.

El aislamiento de los centros urbanos le permitió al campesino criollo, a partir de sus raíces hispánicas, con el matiz regional que le confirió el archipiélago canario, desarrollar manifestaciones culturales muy específicas y diferenciadas de las de los centros urbanos, más permeabilizados por el africano y otras etnias europeas. Fue, además, una clase mantenida racialmente dentro de la población más intrínsecamente blanca de la época colonial: en el siglo XIX la inmigración canaria asciende a 320 000, lo que constituyía el 33 % de la libre emigración. Esa fue una de las razones por la cual la Metrópoli permitió su libre expansión para tratar de mantener un equilibrio ante el creciente aumento de la población negra.¹⁶

Por otra parte, la cultura tradicional campesina tuvo características peculiares al tratarse también de una expresión popular que, a pesar de pertenecer a un estrato de la clase dominante, provenía de un sector que aún, en la misma Península, era explotado y

¹⁵ Ramiro Guerra y Sánchez. *Manual de historia de Cuba*. La Habana, Cultural S.A., 1938, p. 295.

¹⁶ Dato de Juan Pérez de la Riva en *Los demógrafos de la independencia*. Citado por Jesús Guanche en su conferencia, «El aporte canario a la formación étnica de Cuba.» 1981, p. 27, (folleto).

por lo tanto en contradicción con el *status general político cultural* dominante en Cuba. El isleño trae a la Isla, por una parte, manifestaciones aún frescas de un ancestro aborigen canario, y por otra, matizadas de aspectos generales de la cultura popular europea, específicamente de la peninsular.

En el siglo XVI, con la expansión política europea que produjo el descubrimiento y la explotación de las Américas, se crean en las cortes europeas las condiciones para una expansión danzaria. Para ello se recurre a los bailes folklóricos más ricos de diferentes partes del área continental europea, y así se conforman los núcleos de las llamadas danzas pre-clásicas que inundan la vida social de los salones cortesanos. Variadas formas de bailes populares son moldeadas por el maestro de danza de las clases nobles; se establece un contrastado juego de «danzas bajas» o pegadas al piso, y «danzas altas» o impulsadas por el salto, y que incluyeron desde las gallardas y gourantes italianas, las gigas inglesas y las alemandas alemanas hasta las sarabandas, chaconas, pasacalles y pavanillas españolas. Y entre esas danzas provenientes de España existió también una llamada Canaria, Canario, o Canarie.

Veamos lo que nos dicen los textos sobre esta danza, cuyo nombre nos brinda claramente su procedencia. El *diccionario oxford de la música* dice:

Canaries, o Canarie, o Canaria. Antigua danza escrita en compás de tres o seis tiempos, algo semejante a la giga. ... se pueden encontrar canarias en compositores del siglo XVII y XVIII, tales como Purcell, Lully y Couperin.

Aparentemente el *hay* o *hey*, danza rústica, se bailaba con música similar; [...]

El nombre canarias se refiere posiblemente a que procede de las Islas Canarias, [...]

Shakespeare menciona varias veces esta danza:
‘... danza la Canaria con fogoso y vivo movimiento’.¹⁷

El *diccionario enclopédico hispano-americano* dice:
«Canario: Baile así llamado por haber sido su cuna las islas Canarias, y es el mismo que después se llamó en España guaracha y últimamente zapateado.»¹⁸

El *Concise Oxford Dictionary of Ballet* nos informa:
«Canaries. una danza llena de vivacidad en tiempo 3/8 ó 6/8 similar a la Jiga o Giga. Puede haber venido de las Islas Canarias por la vía de España o Francia [...] En ella se acentúa fuertemente el golpear del suelo con talón y punta de los pies, aunque no tiene nada que ver con la técnica del taconeado de la danza española.»¹⁹

El famoso tratado de Thoinot Arbeau (1588) sobre la danza, conocido con el nombre de *Orquesografía*, nos brinda esta descripción de las Canaries:

Algunos dicen que esta danza proviene de las Islas Canarias y que se baila frecuentemente en esa región. Otros, cuya opinión prefiero compartir, mantienen que se deriva de un ballet compuesto para una mascarada en la cual los bailarines estaban vestidos de reyes y reinas de Mauritania, o más bien, como salvajes con plumas teñidas de distintos colores. Esta es la forma de bailar *Canaries*: un joven toma una dama y bailando con ella al compás de una melodía conveniente, la conduce al extremo del salón. Esto hecho, vuelve al sitio desde donde empezó,

¹⁷ Percy A. Scholes. *Diccionario Oxford de la música*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1973, p. 224.

¹⁸ *Diccionario enclopédico hispano-americano*. Barcelona, Editores Montaner y Simón, p. 405. s/a

¹⁹ Horst Koegler. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. London, Oxford, University Press, 1977, p. 103.

mirando mientras tanto a la dama. Luego se dirige nuevamente hacia ella, efectuando ciertos pasajes y una vez realizado esto, se vuelve como antes. Entonces la dama viene y efectúa lo mismo frente a él, volviendo después al lugar donde estaba y ambos continúan estas idas y venidas tantas veces como la diversidad de los pasajes se lo permite. Y advertid que esos pasajes son animados, aunque extraños y fantásticos, pareciéndose en gran manera a las danzas de los salvajes. Los aprendereis de aquellos que los saben y podeis inventar nuevos a vuestro gusto. Sólo os daré la melodía de esta danza y algunos movimientos de los pasajes que los bailarines tienen costumbre de hacer y que los espectadores gustan contemplar.

Lista de movimientos de la danza llamada *Canaries*

- 1) Golpear con el pie izquierdo, efectuando *un pied en l'air droit.*
- 2) *Marque talon droit.*
- 3) *Marque pied droit.*
- 4) Golpear con el pie derecho, efectuando *un pied en l'air gauche.*
- 5) *Marque talon gauche.*
- 6) *Marque pied gauche.*
- 1) Golpear con el pie izquierdo, efectuando *un pied en l'air droit.*
- 2) *Marque talon droit.*
- 3) *Marque pied droit.*
- 4) Golpear con el pie derecho, efectuando *un pied en l'air gauche.*
- 5) *Marque talon gauche.*
- 6) *Marque pied gauche.*

El resto de esta danza se baila de la misma manera ya expuesta, durante todo el tiempo que

el bailarín continúa los movimientos frente a su pareja, yendo hacia adelante y retrocediendo, para concluir en la posición original. Y adviertid que para un segundo pasaje, en lugar de los golpes con los pies se puede hacer una *grue* muy alta, terminando con un arrastre hacia atrás del pie por el suelo, como si se quisiera pisotear un salivazo o aplastar una araña.²⁹

Curt Sachs cuando estudia las danzas de corte europeo expone:

LA DANZA DE LAS CANARIAS. Los franceses la llaman *danse des canaries*, y es después de la *courante*, la principal entre los bailes de requerimiento y rechazo del siglo XVI [...]

Los movimientos son audaces, bizarros y exóticos. La combinación del saltillo y el pateo, y el alternar del tacón y la suela en el pateo son característicos. [...]

Su motivo rítmico es generalmente una figura punteada de tres por ocho; sólo Arbeau la anota con dos corcheas.

[...] Encontramos la misma notación en Mersenne, en 1636. Además de las *batteries de pieds*, en las que también repara Arbeau, añade las semicabriolas, piruetas y movimientos similares. En su época esta danza era considerada *grandement difficile* y sólo las personas de mucha práctica y de pies muy ágiles se atreverían a ejecutarla.

Ya la antigua literatura de danza deja pendiente la cuestión acerca de si el extraño nombre y los movimientos un tanto rústicos se re-

²⁹ Thoinot Arbeau. *Orquesografía*. Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1946, p. 171-174.

montan realmente a las islas Canarias o a un *ballet* de corte deliberadamente exótico. No cabe la menor duda, sin embargo, de que la decisión debe recaer en favor de las islas Canarias, pues el ejemplo más antiguo del *canario* procede de una comarca que podría ser un intermediario natural, vale decir España, siempre que se tratara de una importación de las Canarias, pero no si fuera simplemente un *ballet* cortesano [...] En la misma España se considera al *canario* como el padre de la *jota*.²¹

De toda esta y quizás enrevesada información sacamos las conclusiones de que en el siglo XVII coexistieron tres manifestaciones danzarias unidas por el nombre y el origen canario que fueron: «una danza rústica», es decir, un baile estriictamente popular y campesino; otra ejecutada en las cortes europeas, procesada ya por el maestro de danza, la cual consta en los escritos documentales de los tratados de época sobre la materia; y por último, un espectáculo en boga en la época, que con características exóticas presentaba en la interpretación de cortesanos y nobles, dentro de los salones monárquicos, escenificaciones posiblemente basadas en el ambiente aborigen de los guanches, habitantes primitivos del archipiélago canario, y que utilizaba como base temática coreográfica los movimientos ya procesados de la danza original, elaborados, en cierto modo, por el profesionalismo incipiente que aún se gestaba en aquel tiempo.

Es a la primera de esas manifestaciones a la que iremos para detectar los orígenes de nuestro Zapateo, la más pura danza de originalidad hispánica en nuestra cultura nacional danzaria.

²¹ Curt Sachs, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1944, p. 368-369.

Esteban Pichardo (1799-1879) en su *Diccionario provincial y casi razonado de voces y frases cubanas* (1875), nos deja saber de la existencia de un canto muy gustado del guajiro, llamado el *Ay*, cuya parte bailada era el *Zapateo*,²² y que Argeliers León considera matriz de otro canto campesino, ya desaparecido en 1836, que dio lugar al actual.²³

Para nadie es un secreto que los nombres dados a las músicas y sus textos, relacionados con danzas, sobre todo las tradicionales o populares, son con frecuencia los mismos para unas que para las otras. Si volvemos párrafos atrás nos encontraremos que en la información del *Diccionario oxford de la música sobre Canarias*, hallaremos el *Hay* o *Hey*, definidos como una «danza rústica» que se bailaba con la misma música de la primera. Verdaderamente, ¿es posible no relacionar el *Ay* de Pichardo, bailado por un *Zapateo* muy brincado, con las descripciones de la Canaria dadas en los antiguos tratados danzarios, reforzada aún más por la información de Sachs? Todavía hoy encontramos una décima en Cienfuegos que se canta así:

*Hey, hey
aprendí todo el amor
en tu miradita buena (bis)
fue como si una colmena
me hubiera dado dulzor.*

*Hey, hey
entraba por mi sendero
vi que el destino mejor*

²² Esteban Pichardo. *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*. La Habana, Editorial Ciencias Sociales 1976, p. 68

²³ Argeliers León. *Del canto y el tiempo*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974, p. 13.

*Hey, hey
y como el amor primero
era y eres tú tan bella
grabó en mi pecho su estrella
el amor más verdadero²⁴*

Así, estimamos que una antigua danza venida de las Canarias en su forma más popular y tradicional, traída por el campesino isleño al igual que otras manifestaciones culturales, ya a sufrir modificaciones a través de las distintas etapas del acriollamiento. Dejado atrás el mundo de sus orígenes para adaptarse a otro, van a crecer ramificaciones modificadas acordes con un nuevo sistema de vida geográfico y socioeconómico. De ahí, igual que la décima cantada y tocada en guitarras, bandurrias y timplillos, se va a instaurar un tipo de danza campesina acorde con un nuevo orden, mientras el campesino va a devenir con su trabajo en uno de los más importantes renglones de la economía colonial.

Cuba llegó en esa época por la mano del campesino, a la posición de predominio de la pequeña propiedad de los sitios y estancias, y a una situación de «[...] país de pequeños cultivadores, dedicados a producir para el abasto propio»;²⁵ esto fue además, como ha subrayado Ramiro Guerra Sánchez, resultado del «trabajo libre».²⁶ Una posición de holgura campesina dio expansión al desarrollo de manifestaciones culturales, que al cerrarse hacia fines del siglo, daría al traste también, y como consecuencia, traería la desaparición de algunas de esas expresiones, como la danzaria por excelencia, que fue el Zapateo.

No resulta conveniente continuar sin hacer antes una aclaración necesaria sobre el término Zapateo, que

²⁴ *Cancionera de música campesina*. La Habana, Editorial Orbe, 1983, p. 20.

²⁵ Ramiro Guerra y Sánchez. *Ob. cit.*, p. 295.

²⁶ Ramiro Guerra y Sánchez. *Ibidem*.

proviene de Zapateado, y que en sus raíces danzarias primigenias no se trata más que del pateo que los pueblos primitivos en sus etapas agrícolas, efectuaban en sus danzas con fines mágico-religiosos para atraer las fuerzas fertilizantes de la reproducción anual al agro. Si en un principio es el pie desnudo, utilizado para esas danzas en toda la cultura universal danzaria, cuando la planta del pie se cubre con suelas y el zapato adquiere su conformación, golpear el suelo devendrá en una más elaborada sucesión de movimientos, al usar en ocasiones los talones, otras la parte delantera del pie y en otras el uso total de la planta en rítmicas combinaciones, pudiendo por movimientos alternos o simultáneos de ambos pies, combinados con deslizamientos sobre el suelo, y demás tipos de elaboraciones.

En España, como en toda Europa, la danza con énfasis en los golpes del pie, poseyó inusitada fuerza, subrayada por la presencia musulmana de varios siglos en la Península, que trae de su paso y dominación del norte de la India, el intrincado juego rítmico danzario de los pies, más la incorporación en la región sur, de la etnia de los gitanos (extraña raza de orígenes no exactamente clarificados, aunque sí parece que se tiene como admitida su procedencia geográfica, según teorías lingüísticas actuales, de tribus que en la antigüedad partieron de las márgenes del Ganges, cruzaron Egipto y penetraron en Europa en el siglo xv).

Con la bota, el tacón y las suelas, surgidas en la época de la caballería medioeval y reforzadas en el Renacimiento, el baile del zapateado va a convertirse en un furioso taconeo de complicados y virtuosos ritmos de los pies calzados sobre los pisos enmaderados y que en Andalucía, especialmente, prescindió de las tierras apisonadas de los villorios o del campo abierto para encaramarse en los tablados de ventas y tabernas. El bailarín profesional en España, partiendo

de bases tradicionales, va a crear las escuelas llamadas flamencas, de un estilo muy puramente español con marcado acento en complejos taconeos, así como por otra parte, va a recoger aspectos de la danza académica europea, la cual moldea dentro de un estilo puramente nacional, que incorpora el manejo de las castañuelas o palillos, dentro de la llamada escuela Bolera del siglo XVIII, y que tiene el bolero y las seguidillas como patrones danzarios de los que se desprende toda una técnica.

Muchas de las danzas populares regionales (de las cuales España fue muy rica), reciben los influjos antes señalados, tiempo después de haber sido matrices originales de muchas de las danzas pre-clásicas que recorrieron las cortes europeas y que dieron lugar al sistema codificado del ballet europeo. Así los paseos campesinos se convierten en zapateados, y como consecuencia de ello, la América toda se llena de los mismos, que serán los gérmenes de las danzas criollas que aún hoy, desde Argentina hasta el Caribe nos han legado malambos, chacareras, gatos, reshalosas, zamacuecas (llamadas marineras en el Perú y cuecas en Chile); joropos venezolanos y galerones colombianos; danzas llamadas de marimba, en Nicaragua y demás bailes centroamericanos, hasta los refinados sones veracruzanos y los jarabes jaliscenses, de intrincada técnica danzaria, en México.

Las Antillas poseen también su saldo de danzas zapateadas, pues además de Cuba, Santo Domingo tiene un sapateo (con s) de tres modalidades: la del Sarambo con uso de unas especies de castañuelas llamadas matracas; el llamado Guarapo, sin matracas; y el Callao, bailado al son de una tambora, que en un momento determinado hace silencio para que se oiga sólo el repiqueteo de los pies en el suelo.²⁷

²⁷ Fradique Lizardo. *Danzas y bailes folklóricos dominicanos*. Santo Domingo, Ediciones Fundación García-Arévalo, Inc., 1975, p. 250-264.

El zapateado en América por lo general se hace menos acentuado, excepto en determinadas danzas de México y Argentina. El contacto con el indígena convierte en un juego de pies deslizados el furioso taconeo español, y así lo testifica la inmensa mayoría de los bailes folklóricos latinoamericanos, donde el énfasis es más bien en el juego de la pareja, que sin agresividad, pero en forma de amable cortejo y persecución amatoria, hace uso frecuente del pañuelo en manos de los bailadores, el cual desempeña un papel importante en el diálogo danzario de rechazo y aceptación.

En Cuba el Zapateo bailado sobre los pisos de tierra apisonada de las viviendas campesinas, al son de las cuerdas punteadas de los instrumentos traídos de la Península y del canto de los decimistas, se convierte también en un juego de pies deslizados, donde se escobilla suavemente el piso, y se golpea quedamente con algún que otro brinco muy pegado al suelo. Así lo describe Pichardo:

[...] el *Zapateo* es la parte del baile, que se acomoda a los sones esplicados y a otro particular idéntico, distinguiéndose el *punteado*, *escobillado*, etc. [...] el cual, aunque rústico, está mui generalizado: nada de figuras, si se exceptúa alguna vuelta de cuerpo para presentarse inmediatamente a su pareja de frente a continuar el ejercicio incansable de los pies, cuyo sonsonete, por más variaciones que ejecuten, no han de perder jamás el compás, hasta que aparece un nuevo *Zapateador* a relevarle, bastando un saludo o inclinación de cabeza para ser obligado a retirarse. Cuando en este baile se imita al *Guajiro* con sombrero de *guano*, *machete* al cinto y gesto amenazante y azorado por los silbos de los espectadores; entonces se titula *Ataja primo*.²⁸

²⁸ Esteban Pichardo. *Ob. cit.*, p. 68.

Pichardo termina su descripción con una extraña variante de implicaciones pantomímicas bastante teatrales, en que hay personificación y gestos de azoro, así como un figurado silbo del público, que demuestra un baile-proyección ante una audiencia que solamente participa como espectadora. Esta ya nos parece una situación ajena al desarrollo rural de la manifestación que tratamos, y es una muestra de la urbanización del género, por el acercamiento de las comunidades campesinas a los pueblos y villas, habiendo dejado el «monte adentro» para las cercanías a las ciudades. Con ello se presenta, según Argeliers León «[...] un *guajiro* extraño ya a un público que sería el de la ciudad, (siendo esto) muestra de las consecuencias culturales de este proceso».²⁹

Dicho proceso incluye también las menciones del cultivo del Zapateo en los medios citadinos, y cómo el negro se hace eco del mismo, sobre todo en uno de los personajes podríamos decir más populares de la época colonial: el calesero, del cual Ildefonso Estrada y Zenea, costumbrista literario del siglo XIX nos dice en *El Quitrín* (1880):

El calesero también tenía que saber tocar el tiple y bailar el zapateo. [...]

También llevaba el melancólico tiple en que tocaba el zapateo y el punto cubano y a cuyo son bailaban los demás caleseros reunidos en una misma cuadra, mientras sus amos permanecían de visita.

Las espuelas prestaban vida al compás; la cuarta hacia la batuta; nunca faltaba uno que golpeando en la caja del tiple, contribuyese a aumentar la viveza del tango, y las entusiastas voces de los caleseros y el intimo goce que a sus almas llevaban aquellos cantos y aquel baile, nos hacían

²⁹ Argeliers León. *Ob. cit.*, p. 94.

presumir que eran felices, en medio de su propia desgracia.³⁰

Los finales del siglo XIX marcan un predominio de la industria azucarera y de los cafetales que van a depauperar al campesino y convertirlo durante la pseudo-república en un sector paupérrimo y vilmente explotado en su miseria. La superioridad de la ciudad y la pobreza del guajiro irán paralelas, y en el conflicto entre lo urbano y lo rural, le tocará al segundo perder: la vida cultural campesina languidecerá y con ello desaparecerá el Zapateo.

Los grabados y pinturas del siglo XIX (varios de Víctor Patricio Landaluze), nos muestran el ambiente y algunas figuras del Zapateo, en determinados momentos característicos, como el que presenta la suerte conocida como «arte de la argolla», donde el bailador al enrollar el pañuelo de burato que él o su compañera llevaban al cuello, y al amarrarlo por sus extremos, conforma la llamada argolla. Durante el baile y al hacerla entrar por su cabeza, ésta debía recorrer todo el cuerpo, y bajar hasta los pies para después sacarla por uno de ellos.

En otro grabado, también de Landaluze, vemos a la bailadora cargada de sombreros, uno arriba de otro sobre su cabeza y algunos en el suelo. Además de la explicación ya expuesta por Suzarte, María Teresa Linares nos comunica haber recibido por boca de informantes, la versión de que esa acumulación de sombreros tenía por razón el hecho de que era costumbre que el Zapateo fuera bailado sólo por una mujer —muy exclusiva en la ejecución del baile, y que se consideraba la mejor bailarina— con varios hombres alternadamente. Ellos le ofrecían los sombreros y le pedían turno, que ella les confería en el orden en que los mismos le habían sido dados, para devolverlos a

³⁰ Ildefonso Estrada y Zenea. *El quitrín*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980, p. 31-34.

medida que bailaba con ellos. Por otra parte, también era ella la que determinaba cuándo dejaba una pareja y continuaba con otra, solamente con una simple inclinación de cabeza a manera de saludo.³¹

Otro grabado nos presenta una fiesta en el interior de una casa de tabacos, donde vemos a varias parejas bailar el Zapateo al mismo tiempo, situación poco común, pues siempre se ha dicho que era baile de una sola pareja aislada. Por otra parte, podemos también observar a uno de los bailadores arrodillado sobre ambas rodillas, lo que nos muestra otra suerte del baile. Este curioso grabado aparece en el *Manual de la Isla de Cuba* (1852), de José García de Arboleya quien hablando de los bailes de este país dice:

Llámance *bailes de música* en el campo de los públicos de convite ó de pensión donde hay orquesta y se bailan contradanzas y walses, para distinguirlos de los *changüis* ó *guateques*, reuniones con carácter de familiares en que sólo se baila el zapateo al son del tiple, la guitarra ó el arpa, sic y del canto de los guajiros. El *zapateo* es un baile peculiar á la Isla aunque algo parecido al zapateado de la Península: hay zapateo *punteado* y *escobillado*, y también de *ataja primo*, todos sin figuras, á excepción de alguna vuelta de cuerpo para dar de nuevo frente a la pareja. Cuando la mujer quiere que descanse su compañero hágale un saludo y en el momento es reemplazado aquél por otro güajiro.³²

Esta descripción tan simple del Zapateo no corresponde a otras dadas por informantes a María Teresa

³¹ La informante fue Julia de la Osa, abuela materna del Capitán Antonio Núñez Jiménez.

³² José García de Arboleya. *Manual de la Isla de Cuba*, La Habana, Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S.M., 1852, p. 261.

Linares donde se hacia hincapié en los muchos requisitos del mismo, lo cual implica, naturalmente, determinadas complicaciones bien apreciadas por los buenos bailadores. Por ejemplo, se dice que el hombre se esmeraba en inventivos brincos y saltos, mientras que la mujer se dedicaba a la fina filigrana del pie y a la gracia de la saya que sólo dejaba ver la pierna apenas hasta el tobillo, y así hacia cesión a su compañero de la mayor espectacularidad. También se conoce de la existencia de bailadores exclusivamente masculinos que inventaban suertes como la de los cuchillos, donde colocaban estos instrumentos cortantes en la bota o zapato de baqueta, con el filo hacia afuera a manera de los espolones de los gallos. De esa forma bailaban al ritmo que se ejecutaba en el cuero de los taburetes, improvisando peligrosos brincos y saltos de una silla a otra y de ellas a las mesas y mostradores en cualquier bodega o establecimiento del pueblo. Fermín Estrella, fue famoso entre 1896 y 1897 en este arte, según sigue informando María Teresa Linares, es decir, en plena guerra de Independencia. Otro personaje de este tipo fue Juan Pagés, quien perdió una pierna, por una herida con los cuchillos, pero que con una sana y la otra de palo, aún continuaba bailando mientras cantaba décimas en épocas de estancia en La Habana, en un café situado en Monte y Egido. Existían, además, otras suertes masculinas que eran conocidas por el nombre de «orcoveo», en las que el bailador saltaba en el mismo lugar mientras relinchaba y tiraba patadas, así como en el que daba saltos golpeándose con los talones el trasero. Esto lo efectuaban en ocasión de bailar el llamado Cachirulo, al son de este texto:

*Alzo la pata
y con disimulo
me doy en el culo*

Esta antigua danza del Cachirulo nos pone en la órbita de las llamadas rumbitas campesinas que

comienzan a surgir a fines del siglo pasado y que marcan una etapa donde las manifestaciones culturales danzarias guajiras llegan a experimentar, cada vez más, las influencias de los cercanos centros urbanos, por motivo de los cambios estructurales económicos que van a imponer al campesino una amplia dedicación al trabajo cañero como sembrador y cortador en las zafra. El impulso dado a la industria azucarera, al coincidir con la abolición del esclavismo, hizo decaer la importancia en la economía colonial del cultivo agrícola del pequeño propietario. La burguesía criolla se enriquecía con la exportación cañera a la Metrópoli y añoraba el momento en que tuviera libertad para hacerlo al mundo entero bajo condiciones más adecuadas a la expansión de su clase. Así, bajo esas necesidades estructurales económicas a las que se agregan las del desarrollo de una ideología nacional, surgida a la par de los otros países del continente americano, bien diferenciada de la de los intereses de la Metrópoli, fue que surgió la necesidad de una independencia que los ejércitos libertadores ganaron después de dos guerras.

El campesinado cubano, sufriendo una especial forma de explotación, fue pasando por distintas etapas: primariamente, por la de las clases peninsulares metropolitanas; después, por la de la burguesía criolla naciente; por último por el establecimiento y expansión de la misma, que con la pseudo-repubblica compartió sus intereses con el capitalismo norteamericano, el cual se llevó la mejor tajada de la economía nacional, al utilizar los forzados medios que la historia nos ha hecho conocer.

El necesario acercamiento a las poblaciones hará que el campesino comience a experimentar peculiares formas de transculturación, una de las cuales será la de imitar las formas de bailes populares influenciadas ya por el negro, aunque según la opinión de María

Teresa Linares y de Argeliers León,³³ ese matiz transculturativo no pasa de ser imitativo, o sea, una versión de lo que el campesino veía hacer en expresiones de lleno conformadas por la unión de lo hispánico y lo africano. De ahí surgen estas llamadas rumbitas, que no sólo van a denominar el festejo en que se bailan determinadas contradanzas o habaneras, sino también el nombre genérico de diferentes danzas bailadas al son de las mismas con nombres específicos tales como el zumbantonio, el gavilán, el papalote, la carringa, el chin-chin, el ya nombrado Cachirulo, y algunas otras ya desaparecidas, como estas dos últimas mencionadas.

Aunque existen opiniones actuales de conferir una determinante influencia negra a estas danzas, insistimos en la de estos especialistas de tan connota da dedicación y prestigio en tales estudios como son María Teresa Linares y Argeliers León, quienes opinan que «igualmente que el ritmo de la contradanza que dicen que es negro no es tal»,³⁴ sino sólo el resultado de una apreciación o «reducción promedial de lo que hacían los negros»,³⁵ por lo tanto, sólo una versión del oído del blaneo con respecto a lo que hacia el negro. De ahí que no sea una intervención directa del negro, sino una alteración y resultado de lo que el músico blanco de la clase dominante, captó a distancia de las células rítmicas negras. Ese ritmo es el que aparece en muchas contradanzas tocadas en el acordeón o la filarmónica, en el tiple o la bandurria con acompañamiento del timbal y el güiro.

Ese proceso ocurrió también con la danza, y si el campesino tomó las formas imitativas, muy características de la danza del negro, fue para instaurar sus propias imágenes, y así el Papalote, el Gavilán o la

³³ Entrevista a María Teresa Linares y Argeliers León.

³⁴ María Teresa Linares y Argeliers León.

³⁵ María Teresa Linares y Argeliers León. *Ibidem*.

jerenga del texto de La caringa —lingüísticamente la más comprometedora denominación por su posible origen en la Calinga o Calenda, antigua danza africana en América—, son de origen mediterráneo y no africanos. El campesino sólo toma una actitud ante la influencia del negro, pero éste no interviene de manera directa con su presencia danzaria en el ámbito campesino, por lo menos en Occidente y en el centro de la Isla. Sólo en Oriente, por la intensa presencia de cafetales y la fuerte inmigración francesa con sus dotaciones esclavas, es que el negro irá a engrosar las filas del trabajador campesino, y allí surgirá el fenómeno musical que marcará la definitiva fusión transculturatoria de lo hispano y lo africano, con el nacimiento del son, que primeramente será «montuno», antes de sus ulteriores desarrollos, y que irá a plasmar, según nos deja saber Odilio Urfé:

[...] el exponente sonoro más sincrético de la identidad cultural nacional [...] (cuya) existencia verificada comienza concretamente en las postrimerías del Siglo XIX, en una ubicación zonal múltiple que comprende los suburbios montuneros de algunas ciudades orientales, como Guantánamo (con el Changüí), Baracoa [...], Manzanillo (con su base organera) y Santiago de Cuba con sus barrios folklóricos de emplazamientos suburbanos [...]³⁶

Más tarde veremos cómo desaparecidas las contradanzas o habaneras que acompañaban a esas rumbitas campesinas, será el son montuno emigrante de la parte oriental de la Isla, el que va a constituir la base musical de esas danzas campesinas de que estamos tratando. Al mismo tiempo, el baile de más pura raigambre campesina, el zapateo va a sufrir un proceso

³⁶ Helio Orovio. *Diccionario de la música cubana*. La Habana, Editorial Letras Cubanias, 1981, p. 391.

de desaparición para definir su total eclipse a finales del siglo.

Al volver a las rumbitas campesinas, María Teresa Linares insiste que «son de origen hispánico y además se encuentran en toda Latinoamérica. Todas las danzas latinoamericanas de origen hispánico son parecidas a estos zapateos y a estas rumbitas.³⁷ Pensamos que sobre esta materia danzaria nos queda mucho por estudiar y que dado que sus interpretaciones han sido hechas por prestigiosos musicólogos y etnólogos, cuyas conclusiones son sumamente valiosas, serán los especialistas en materia danzaria, sin embargo, los que deban dar la última palabra. En esta labor que sólo ha sido acometida de forma parcial, nos sentimos personalmente comprometidos a seguir profundizando en futuros trabajos.

Al adentrarnos en el siglo XX, con el advenimiento de la pseudo-repubblica, nos encontramos a la clase campesina incorporada como nunca antes al industrialismo azucarero con su famosa secuela del «tiempo muerto». Las concentraciones campesinas cerca de las zonas azucareras y aun dentro de los ingenios va en aumento. Y así, por la década de los años veinte, en el antiguo central Carmita, de la zona de Camajuani, y con más intensidad en el central Majagua, en la actual provincia de Ciego de Ávila (antiguamente dentro de Camagüey), Pedro García Méndez, de procedencia espirituana, revive los antiguos bailes campesinos entre las familias de los bateyes azucareros de esos ingenios, que provocó un brote de la actividad danzaria a la sombra de los llamados Bandos Rojo y Azul, organizados por las sociedades de recreo existentes en esas comunidades. Dichos bandos creaban tipos de comparas competitivas, cuyo premio era el prestigio de haber interpretado más brillantemente los bailes en uso, even-

³⁷ Entrevista a María Teresa Linares y Argeliers León.

to alrededor del cual se constituyan torneos a caballo, peleas de gallos, carreras en saco y juegos de pelota. El Bando Rojo era capitaneado por el personaje de doña Joaquina, y el Azul por el de don Pepe, y el desfile de los grupos hasta el lugar de la competencia era guiado por estos personajes. Partiendo de sus sedes respectivas, iban las parejas —solían en ocasiones llegar hasta el número de cien— acompañadas también de otros personajes como Cuba, Liborio, el Gavilán y el Cazador, el Papalote y los grupos musicales compuestos por el tres, las guitarras, un tambor y un acordeón, así como el güiro, la clave y el machete, además, naturalmente, de sus cantantes decimistas. Los ensayos habían sido cuidadosa y celosamente ejecutados durante un mes, bajo el más estricto secreto entre los bandos, con los consiguientes choques de rivalidad entre ellos. En el lugar de la competencia, un bando primero y otro después, ejecutaba los bailes de doña Joaquina y el de don Pepe, El gavilán, El zumbantonio, La caringa, y el del Zapateo, además de polkas y mazurcas.

Toda esta información ha sido recopilada por el valiosísimo trabajo investigativo sobre esas tradiciones campesinas que ha sido llevado a cabo por el Movimiento Nacional de Aficionados creado después del triunfo de la Revolución, y que ha tenido como uno de sus fines, el rescate de la cultura tradicional popular del país. Ángel Morán, instructor de arte en la zona ya nombrada, se dio a la tarea de revivir esas fiestas populares, buscando entre los viejos campesinos restos de la organización de los bandos, sus comparsas y personajes, así como los bailes y músicas que ejecutaban. Como resultado de ese trabajo, en la actualidad se celebran anualmente esos eventos y podemos conocer las antiguas rumbitas al ponerse de nuevo en vigor dentro de esos festejos.

La guía de estudios *Folklore cubano I II III IV* de Graciela Chao y Sara Lamerán, nos dan cuenta de-

tallada de esa investigación, así como una descripción de los pasos y movimientos de esos bailes rescatados del olvido.

El baile de doña Joaquina y el Anda Pepe son danzas pantomímicas de parejas en que se simulan dos ancianos en un tipo de competencia para ver la mayor resistencia que tiene uno sobre el otro. Por momentos bailan frente a frente y en ocasiones toman la posición enlazada del baile social, haciendo el característico movimiento de los brazos que el lenguaje popular conoce como el «sacar agua del pozo», en que los bailadores los mueven hacia arriba y hacia abajo.

En El papalote, una pareja se dedica a imitar la acción de empinar ese juguete volátil, el cual es personificado por la mujer, y es el hombre quien lo empina. Ella, por lo general, usa sobre el vestido, al frente y a la espalda, sendos papalotes que van sujetos a los hombros; esta danza llega a ser un juego de movimientos coordinados en que el hombre de pie o arrodillado hace diferentes suertes improvisatorias imitando llevar en la mano el hilo del papalote, mientras que la mujer con marcados estremecimientos de hombros, en ocasiones, y amplios balanceos del cuerpo en otras, simula la acción por los aires del juguete de papel y varillas. Entre la acción de empinar el papalote se incluye la de dar y recoger cordel, el hacerlo zigzaguear, el «irse a bolina», etcétera.

La danza de El gavilán, por su parte, es baile de pantomima animal en que el acto de matar al ave forma parte de todos los juegos totémicos danzarios del mundo, y en especial de las danzas latinoamericanas. Se acostumbra a bailar en dos grupos, y los personajes suelen ser no sólo el Gavilán y el Cazador, sino también otros, como los Pollitos a los cuales amedrenta el Pájaro, los hombres que lo espantan con sus sombreros, y otros cazadores que fallan en su cacería. Cuando el disparo definitivo ocurría, la mujer que hace de Gavilán, y que ocasionalmente ha estado bailando

agachada y que simula huir del Cazador, eae de manera definitiva al suelo y entonces los demás se la llevan, siguiendo una general celebración. El personaje del Gavilán baila con los brazos extendidos y abiertos a ambos lados del cuerpo, a la altura de los hombros para hacer con ellos movimientos de arriba hacia abajo para simular el batir de las alas del pájaro. El Cazador usualmente saca una escopeta, o finge llevar una en las manos, y adopta las posiciones necesarias para el acecho y cacería del animal.

El zumbantonio o zumbantorio, también llamado Tumba Antonio es un baile de parejas no enlazadas, caracterizado por la persecución que el hombre hace de la mujer, una de las temáticas de las danzas de galanteo. Ella siempre va delante esquivándolo y volteando la cabeza en dirección contraria a la del hombre; la mujer, en la pareja, acostumbra a usar el pelo suelto para impedir que el hombre le vea la cara. El pañuelo juega un papel importante, pues en manos del varón imita las acciones de «tirar el lazo», después de frotárselo en la cintura, tratando de coger a la mujer con el mismo.

La caringa, una de las más controvertidas danzas campesinas en cuanto a su influencia africana por el origen del nombre, —Calinga, Calinda, Caringa, Calenda, denominaciones venidas de Guinea— es uno de los exponentes más saltados de nuestras danzas campesinas con un texto bien picresco que dice:

*Toma, toma y toma caringa
pa'la vieja, palo y jeringa*

Esteban Pichardo, en su *Diccionario...* define este baile como de «gentualla»³⁸ al referirse, seguramente, a una danza urbana de ambiente marginado y de fuerte influencia negra.

³⁸ Esteban Pichardo. *Ob. cit.*, p. 145.

Sin tomar definitivo partido en cuanto a sus orígenes, sean hispánicos o africanos, puede sí decirse que su fundamental paso tiene mucho de la polka, venida de Europa, y muy cultivada en las áreas urbanas, de donde el campesino parece haberla incorporado al ambiente rural. Es rica *La caringa* en vueltas y giros rápidos, y los hombres suelen dar palmadas por debajo de las rodillas que suben casi hasta tocarles el pecho, mientras saltan con el otro pie. Además, los bailadores, sobre todo los hombres, suelen hacer un movimiento característico como de afirmación con la cabeza, mientras bailan.

Estas danzas descritas como propias de Majagua, se bailan, por lo general, también en otras zonas como la ya nombrada de Camajuani, pero con determinadas variantes o peculiares características de cada zona en particular.

Agregaremos para finalizar, que después de los trabajos de rescate, se han detectado diferentes características entre la manera de bailar esta danza en la región occidental y en la del centro de la Isla, igualmente en su interpretación musical. En la primera zona del país mencionada se cultiva el llamado *Punto sin cierre*, donde la música sigue al decimista y sólo la voluntad del mismo es la que decide el fin del canto y del baile. En Camagüey y Ciego de Ávila por el contrario, se hace el *Punto de cierre fijo*, y en esta variante el cantante, los músicos y los bailadores se ajustan a un final preestablecido.

Estos rescates nos han permitido reconstruir movimientos y estructuras danzarias del pasado, a riesgo naturalmente de haberse borrado perfiles en algunos casos, y en otros, de haberse superpuesto estilos y modalidades desarrollados a través del tiempo. Sin embargo, por otra parte, constituyen documentos más vivos que aquellos aportados por imágenes literarias, como por ejemplo, la de Esteban Pichardo con respecto al *Escobilleo del Zapateo* y del cual nos dice:

ESCOBILLAR. Bailar moviendo los pies en compás de 3 por 8 pasando cada uno por delante de la punta del otro, sin ocupar más ni menos de los 3 tiempos medios o un compás, para que el otro pie ejecute lo mismo en igual intervalo y en ángulo recto uno de otro.³⁹

En la actualidad podemos definir con más claridad el Escobilleo de esta forma:

- 1) El pie izquierdo da un paso lateral, pero sin separarse mucho del derecho, (negra con puntilllo).
- 2) El pie derecho, deslizado por el piso cruza por el frente del izquierdo hasta colocarse a la izquierda de éste, apoyándose en el metatarso. Este movimiento es el que le da nombre al paso y debe producir un sonido particular, (negra con puntilllo).
- 3) Ahora el pie derecho es el que planta al lado terminando de escobillar. El acento está en el momento de plantar el pie al lado, aunque también puede hacerse a la inversa, es decir en el momento de escobillar.⁴⁰

El paso llamado intrínsecamente como de Zapateo posee también su descripción, que es la siguiente:

- 1) El talón del pie derecho se apoya avanzando al frente, al nivel de la punta del pie izquierdo, mientras se apoya suavemente el cuerpo en el derecho (una corchea).
- 2) El pie izquierdo que permanece detrás, se levanta un poco y se apoya en el metatarso, mientras va regresando el peso del cuerpo al izquierdo (una corchea).

³⁹ Esteban Pichardo, *Ob. cit.*, p. 244.

⁴⁰ Graciela Chao y Sara Lamerán, *Folklore cubano I, II, III y IV*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1979, p. 179.

- 3) El metatarso del pie derecho se apoya, regresando a su lugar, y se va cambiando el peso del cuerpo para iniciar el paso con el otro pie (una corchea).⁴¹

En cada compás entran, por lo tanto, dos pasos completos de Zapateo: el hombre con los brazos cruzados detrás de la cintura y el torso ligeramente inclinado, mientras que la mujer con movimientos suaves abre ligeramente la saya al frente.

El paso llamado del Floreo, puede hacerse lento o de forma rápida y se trata de traslaciones laterales del cuerpo por locomoción de los pies, con apoyo alternativo de puntas y talones, todo muy pegado y deslizado sobre el suelo. Puede ser ejecutado con los pies unidos ambos en la misma dirección, o bien con los pies en posición, como marcando V rectas o invertidas alternativamente.⁴²

En Camagüey existe una variante muy característica que es la siguiente:

- 1) El pie izquierdo se apoya firme en el lugar con un pequeño salto mientras el derecho va rozando la punta hacia el frente. (una corchea)
- 2) El pie derecho oscila por el aire en semicírculo, hasta regresar a su lugar. El movimiento sale desde la cadera, el pie bien cerrado, al terminar ya cambió la posición del cuerpo preparándose la cadera izquierda para comenzar con el izquierdo. El pie izquierdo, da dos saltos mientras el derecho hace el semicírculo.⁴³

Esta modalidad nos recuerda en su descripción a las antiguas menciones de saltarellos, con respecto a las

⁴¹ Graciela Chao y Sara Lamerán. *Ob. cit.*, p. 178.

⁴² Graciela Chao y Sara Lamerán. *Ob. cit.*, p. 179.

⁴³ Graciela Chao y Sara Lamerán. *Ob. cit.*, p. 180.

antiguas Canarias y el Hey o Hay del siglo XVII, antecedentes europeos del Zapateo cubano.

Todos estos datos referentes a las rescatadas coreografías del Zapateo hechas por los instructores de arte han sido tomados de la guía de estudios mencionada con anterioridad, y sobre la cual se imparten enseñanzas entre todos los aficionados del arte de la danza en el país para el conocimiento y práctica de nuestros bailes nacionales.

Sara Lamerán, asesora nacional de danza del Movimiento de Aficionados, nos informa de nuevos rescates de danzas campesinas y encabeza dicha lista una variante del Zapateo, en la cual los bailadores ejecutan los pasos todo el tiempo apoyados en los talones del zapato. Además en Tunas, ha aparecido El papelón, baile de parejas donde la mujer lleva adherida a la parte posterior del vestido un papel, que el hombre trata todo el tiempo de encender con la candela de una vela o algo incandescente. También en esa localidad ha aparecido el llamado baile de El chivo capó, en que los bailadores simulan chivos y chivas, y los hombres se pelean entre sí por sus parejas hembras, e imitan con la mano los cuernos del animal sobre sus frentes. Este baile además de ejecutarse en Tunas, también se hace en Granma, Holguín, Gibara y Cacocum. En Imías, (Baracoa) y en Moa (Holguín), se baila la Guanajá, en que también se mimetizan a los guanajos durante la danza. En Jiguani, aparecen también otros bailes de imágenes como son El paracaídas, el de La paloma, y el de El majá. En Baracoa ha aparecido el llamado Kiribá, baile de parejas enlazadas, en el cual se dicen versos en determinados momentos donde cesan las parejas de bailar para luego continuar la danza. Y por último, también apuntamos la aparición en Los Palacios (Pinar del Río) del llamado Baile del tornillo.⁴⁴

⁴⁴ Entrevista a Sara Lamerán, asesora de danza del Movimiento Nacional de Aficionados.

Todos esos datos nos permiten concluir que el ámbito del baile campesino ha sido mucho más amplio de lo que los cronistas e historiadores nos han permitido vislumbrar, y de lo que los estudiosos han tenido en la mano para hacer sus conclusiones. La confección actual del Atlas de la Cultura, donde se vuelcan todos estos hallazgos coreográficos tradicionales, será en un futuro no lejano, una especie de museo vivo al cual podremos acudir en búsqueda de información que nos permita profundizar, cada vez más, en el mundo cultural de nuestras danzas nacionales, para permitirnos establecer profundos, amplios y claros perfiles de las tradiciones coreográficas del pueblo cubano.

1984.

PANORAMA DEL FOLKLORE DANZARIO NICARAGÜENSE

La eclosión en todos los aspectos de la vida que la Revolución determinó en Nicaragua, abrió nuevos caminos al país, y de inmediato se dejó sentir en el ámbito cultural. Dos situaciones: una política y otra económica, determinaron un ímpetu en la cultura danzaria nicaragüense. Una fue la difícil situación de aislamiento que la región de la costa Atlántica mantenía con respecto al resto del país, hecho que la alejaba de una identidad nacional, al extremo de mantenerla en una posición prácticamente de espaldas a casi todos los aconteceres de la nación, separada no sólo por las dificultades de comunicación, sino también por las culturales, ya que las etnias indígenas que la poblaban, diversificadas en miskitos, sumos y ramas habían recibido más las influencias de las emigraciones caribeñas (Jamaica, Belice, etcétera) que las del propio territorio nacional, y donde el idioma era prácticamente el inglés. La mezcla racial afro-india produjo un tipo humano bastante diferenciado en sus aspectos materiales y espirituales; sus ciudades, Bluefields en particular, son remedos sociales y arquitectónicos más cercanos al mundo caribeño y específicamente jamaicano que a lo que pueda ser visto en el resto del país. La selva de por medio dividía materialmente al territorio de la nación en dos mundos: el de la costa Atlántica y el de la costa del Pacífico, comunicadas por escasas vías de comunicación: cuatro horas de carretera entre Managua y Rama, más otras cuatro de navegación por Río Escondido hasta Bluefields son todavía las más

accesibles formas de arribar a la costa Atlántica, kilómetros y kilómetros de inaccesible vegetación tropical. La Revolución encuentra esta difícil realidad y enseguida se entrega a la tarea de unificar ambas regiones. Crea el Misurasata, organización que reúne a los tres grupos amerindios de la costa (sus tres primeras silabas, Mi de miskitos, Su de sumos, y Ra de rama establece la sigla unificadora) y se dedica a un trabajo político de integración que los pone en contacto entre sí y con el resto del país, usando entre otros medios el de los intercambios culturales. El Festival Atlántico celebrado en 1980 (primer año de la Revolución) y la Fiesta del Palo de Mayo en Bluefields de 1981, ponen a los tres grupos étnicos en contacto entre sí y con el resto de la población costeña; a estos eventos acuden además grupos artísticos de la costa del Pacífico y aun extranjeros, como fue la visita del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba en la última oportunidad, ocasión en la que pudimos detectar esa labor de integración nacionalista. El resultado ha sido la aparición y revitalización, así como la expansión de diversas manifestaciones culturales casi olvidadas unas, malamente conservadas otras, y peligrosamente desvirtuada el resto, pero en general dando muestras de sus existencias a través de estos encuentros culturales auspiciados por Misurasata.

Otra situación de honda trascendencia para la vida nacional fue la negativa del imperialismo norteamericano al préstamo económico que Nicaragua necesitaba para la compra de trigo. A raíz de la repulsa nacional e internacional a tal actitud de los Estados Unidos, Nicaragua va a rescatar con el más antiguo alimento indígena de la América, el maíz, las posibilidades de solución de un problema material básico. Organiza y celebra el Festival del Maíz que toma grandes vuelos al despertar e incrementar el cultivo de ese cereal y al calor de dicha celebración surge todo un complejo cultural que incluye desde mitos, plástica,

música y danza hasta platos nacionales olvidados, para redescubrir así un mundo folklórico de ricas manifestaciones populares que al mismo tiempo que enfoca un caso problemático de la economía del país, abre puertas al reencuentro con valores culturales de la identidad nacional nicaragüense.

A la luz de casos concretos como estos dos planteados, el folklore nicaragüense está resurgiendo de años y años de subdesarrollo cultural, de ignominia política y de mal intencionada tergiversación de los valores artísticos del pueblo.

Nos proponemos presentar un panorama del folklore danzario nicaragüense, rico en matices y amplio en variedades, sin entrar en detalles, aunque futuros trabajos quizás nos lo permitan.

Para comprender mejor su desarrollo territorial dada la confluencia y diversificación de etnias, nos parece necesario hacer una descripción geográfica de distribución diferenciada de esas manifestaciones entre bloques que las hacen bien contrastadas entre sí. Y entonces vemos que el mapa del territorio nacional se nos presenta dividido en tres regiones muy diversificadas culturalmente: la que se extiende a todo lo largo del Pacífico y que reúne los focos folklóricos de Masaya, León, Chontales, Granada, Diriamba y Boaco, distribuidos en redondo collar alrededor de Managua; la región Norte, parte alta y montañosa fronteriza con Honduras y que comprende el folklore de la zona de Estelí más allá de la cordillera Dariense por Matagalpa, y la tercera, que corre desde las fronteras hondureñas hasta las costarricenses a lo largo de la costa Atlántica y que abarca los territorios de Zelaya Norte y Zelaya Sur, puertas abiertas a la influencia del Caribe y sede de gran cantidad de villorios indígenas al borde de los caudales fluviales que las surcan y desembocan en el Atlántico y en la Laguna de Perlas, teniendo a Bluefields y Puerto Cabezas como sus más importantes ciudades.

Comenzaremos por la zona más rica en folklore danzario, la del Pacífico, aledaña a la capital, donde las etnias indígenas náhuatl provenientes de los troncos amerindios de México después de atravesar Guatemala, El Salvador y Honduras, se establecen en Nicaragua, y se fusionan, a través de la conquista, con los valores hispánicos que darán el trasfondo de mestizaje cultural nicaragüense. Dos corrientes danzarias se mueven en este ámbito: una más apagada al indigenismo amerindio en sus concepciones coreográficas, y otra, resultado del cruce racial indo-hispánico, y en el que las llamadas danzas de marimba imponen la coreografía de parejas, que constituyen una expresión muy genuina del arte danzario nicaragüense.

Dentro del primer grupo, podemos admirar una amplia gama de danzas de tema narrativo, en algunas muy evidentes y en otras bastante perdidos sus episodios, mientras que en determinados casos quedan apenas vislumbradas sus imágenes en personajes que aparecen como ejes centrales de danzas casi abstractas. Este grupo presenta fundamentalmente bailes de tipo colectivo, la mayoría de ellos de interpretación masculina, aunque existen personajes femeninos que los ejecutan adolescentes (en la actualidad comienzan a aparecer mujeres ocupando esos lugares). Estas manifestaciones son remanentes de antiguos ceremoniales indígenas que han cambiado sus fechas de celebración original por las del santoral cristiano local y han transformado los mitos amerindios en hechos, personajes y narraciones hispanas, labor de las congregaciones religiosas importadas por el conquistador, que con ello pretendió ahogar la identidad cultural indígena y sólo logró un sincretismo mestizo que ha dado carácter específico a cada nacionalidad latinoamericana. En muchas de estas danzas aparece aún el carácter totémico, y éste se desarrolla con la intervención o presencia de algún bailarín disfrazado o que porta algún **tributo** símbolo de un animal. Entre ellas, podemos

citar la del Toro-Venado de Masaya, propia del día de San Jerónimo, formada por hombres vestidos con diversos trajes, aun de mujeres, y que personifican los Duendes, la Serpiente de la Laguna, el Ahogado, y otros. Es una danza de tipo mascarada en la que se satirizan a personajes de la localidad: actualmente se baila con música de instrumentos de viento, acompañados de un ritmo vivo de tambores, cuyo conjunto es conocido como Sones de Chicheros.

Otra danza, la del Toro-Guaco de Diriamba, se lleva a cabo por dos grupos de danzantes masculinos que escoltan a un llamado Mandador, quien carga sobre su cabeza una armazón (especie de gran papalote) a cuyo extremo frontal aparece la cabeza de un toro. Aunque el Mandador no lleva traje especial, todos los demás integrantes visten trajes lujosamente ornamentados con grandes tocados en la cabeza, adornados de plumas de pavo real, flores de papel y espejitos con cordones de cuentas, y llevan además el rostro cubierto con máscaras personificadoras de rubicundos semblantes españoles con barba y bigotes, y las manos están ocupadas por un pequeño látigo y un «chischil» de plata. Esta es una danza eminentemente procesional, hondamente indígena en su música (pito o flautilla y tambores), resto del perdido rito del sacrificio totémico con que los antiguos indígenas se incorporaban la fuerza del bovino en su muerte anual, al sincretizarlo con el toro importado de la Península y la máscara del blanco como elemento encubridor de antiguos ceremoniales. Actualmente esta danza inicia y precede el desfile del santo el día de la procesión de San Sebastián.

La Vaca de Managua es una de las pocas danzas en que una mujer, ya madura por cierto como danzante solitaria. lleva bien un aro a la cintura con la cabeza de la vaca al frente del mismo, o una especie de máscara vacuna que le cuelga del cuello. Es muy respetada y reverenciada en su recorrido danzante por

las calles. Se puede considerar una danza propia de Managua, aunque prácticamente desaparecida.

La Yegüita de Granada posee una historia bien nítida contada a través de la danza y aún con uso de diálogos hablados, hecho muy frecuente en las danzas nicaragüenses. La discusión por la posesión del animal lleva a una acción de lucha con espadas en la que se golpean con fuerza dos grupos opuestos de danzantes. Como personajes aparecen la Yegüita, bailarín con aro en la cintura y cabeza de animal insertado en éste, y además cubierto por una especie de camisón que le llega hasta los tobillos; el Dueño de la Yegüita, el Mandador del corral, más los danzantes participantes, quienes son «promesantes», o sea cumplidores de promesas hechas al santo patronal del día de la celebración. Este tipo de danza, como otras nicaragüenses, es llamada comedia-bailete por su carácter dialogal y bailable, género de gran interés, en el cual nos proponemos profundizar en otra oportunidad.

Muy análogo a ese baile es el Baile llamado de Chinegros de Nindirí, Masaya, propio de las fiestas de Santa Ana y Santiago Apóstol, que es también una danza masculina característica de ancestro indígena, con personajes tales como el Capitán, el Caballerizo, la Yegüita, más dos bandos de seis, nueve o doce participantes con las caras tiznadas y pelucas que imitan el pelo grueso del negro, sobre la cual usan un gran sombrero de flores, sombrero que también portan el danzante que lleva la Yegüita y el animal sobre su cabeza. En este caso la situación de los «promesantes» es la misma, lo cual indica la honda relación de estas danzas y antiguos ritos religiosos sincrétizados con las mandas del catolicismo. Esta danza posee una variante en la llamada Vaquita de Santo Domingo que se baila en una vecina región.

Aún dentro de este primer grupo que estamos tratando podemos clasificar otra serie de danzas ajenas a manifestaciones de rituales totémicos, y entre ellas

tenemos la Gigantona de León, cuya gran armazón es llevada y bailada por un danzante oculto bajo la misma, acompañado de otro con abultada máscara que remeda a un enano y una mojiganga con una vaquita a la cintura. Un curioso acompañamiento sonoro es típico de estas danzas. A continuación lo relataremos: al son de un gran tambor tocado con marcialidad, un recitador dice coplas alusivas burlescamente a las máscaras y también trata de asuntos generales de la comunidad. Esta danza se encuentra relacionada de manera muy directa con los Muñecones venidos de España que salían el día del Corpus y que después pasaron en América, de la celebración religiosa a las fiestas carnavalescas.

El Gigante de Diriamba describe la lucha bíblica entre David y Goliath a la ingenua manera del ojo amerindio, pero es en el fondo un trasplante de la Morisca y de los Moros y Cristianos, danzas europeas extendidas por todo el viejo mito medioeval de la cristianización, nunca más útil que en la época de la conquista para hacer patente el triunfo del Cristianismo sobre la llamada idolatría nativa. Es danza de gran cantidad de personajes: los reyes Saúl y David, el gigante Goliath, más otro gigante viejo y un gigantillo, ejércitos cristianos y moros con sus alfereces, porteros, capitanes y soldados. Posee también diálogos y acompañamiento musical indígena de flautilla y tambor.

Especificamente dentro de esa misma temática se incluye el Baile de Moros y Cristianos de Boaco que se efectúa el día de Santiago Apóstol, santo guerrero católico, y esta danza se realiza al compás de los llamados Sones de Guerra y Sones de Paz, y donde aparecen también reyes, capitanes y guidores, así como guerreros cristianos y moros, generalmente en grupos de trece cada uno. Esta es también una danza masculina que lleva abanderados y portaestandartes con colores bien diferenciados para cada grupo. Es, además,

clasicada como *comedia-bailete*, y Peña Hernández, folklorista nicaragüense, la llama específicamente *Relación*, término teatral bien conocido entre nosotros por antigua tradición. Posee, además de los citados personajes, otros muchos como son el Santo, el Clérigo, el Ciego, la Madre, el Moro desesperado, Lucifer y Luciana que lo constituyen en un abigarrado retablo de imágenes y personajes.

Como caso curioso, aunque no único en Latinoamérica, pues conocemos danzas similares en el Brasil, se conserva un baile gestado en los medios burgueses de las tertulias de Masaya en el siglo XIX, que pasa a los medios populares con el nombre de *Diablos* o *Diabillitos* de Diriamba, el cual es una especie de comparso que se populariza en las fiestas patronales de San Jerónimo. Parte de la bizarra idea del Fausto de Goethe con Mcfistófeles como personaje principal o *Diablo Mayor*, seguido de un *Diablo Común*, el *Oso*, el *Macho o Burro*, la *Muerte Quirina*, el *Tigre* y cuatro *Diablesas* (*hombres disfrazados*) que tocan *guitarras* o *mandolinas* con trajes a la manera operática del siglo pasado, pero con máscaras blancas y rubicundas como las descritas en danzas anteriormente expuestas. Esta curiosa superposición de ritos contra los malos espíritus invernales y un romántico intelectualismo provinciano se llega a popularizar callejera y hasta logra tomar variantes en otras regiones como Jinotepe y Nansimí. En Managua también tomó carta de naturaleza, aunque hoy en día ha desaparecido para quedar sólo los llamados *Diablos Copleros*, que salen y cantan por las calles en grupos.

Por último, y como la más importante muestra de este tipo de manifestación de danza narrativa con diálogos denominada *comedia-bailete*, está el *Güegüense*, que se ha convertido en uno de los pocos monumentos literarios teatrales del hispano-indigenismo americano, marcando ese interesantísimo momento del pase de la danza al género teatral donde todavía se muestran bien

patentes los vínculos danzarios, pero el diálogo se impone abriendo las puertas al arte dramático que después se desarrollaría con plena independencia. El Güegüense, que en lenguaje contemporáneo podríamos catalogar como una «comedia musical», posee parlamentos, personajes vivos, música y danza, sátira maliciosa, burla al poder del conquistador en boca y acción de indígenas, y, en fin, el espíritu de un gran divertimento que Martí define como «comedia maestra escrita después de la conquista»,¹ y de la que Rubén Darío dice que en su simplicidad primitiva habla por el pueblo.

El otro grupo de danzas de la zona del Pacífico que pudiéramos llamar no narrativas, son las conocidas por «danzas de marimba», las cuales llevan como acompañamiento musical el sonoro batir de maderas que emana del instrumento indoamericano por excelencia así llamado, con acompañamiento de algunas guitarras. La danza de las Inditas o Viejos es el patrón o modelo que con alguna que otra variante se extiende por toda la región, tomando diferentes nombres según el título más o menos de la obra musical que las acompaña como María Estela, Coartillao, La Concheña, Danza Negra, y otras. Es una danza de galanteo bailada por parejas, de carácter muy contenido en que los ejecutantes jamás se tocan, y el mayor acercamiento es la inclusión de la mujer dentro de la posición de los brazos del hombre que forma un semicírculo, especie de abrazo que nunca llega a realizarse, sino que es simplemente insinuado. Los pasos con los pies desnudos son simples y bastantes deslizados, el hombre utilizando sus brazos muy abiertos, bien delante de sí o a los lados, o también a veces las manos cogidas

¹ José Martí. «Una comedia indígena: "El Gregüense."» En *Obras Completas*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, tomo VIII, p. 340. En este texto aparece el nombre de Gregüense como Guegüense.

detrás a sus espaldas. Un tipo de persecución marcadamente cortés anima el desarrollo espacial el cual es bastante amplio, mientras que la mujer huye o a veces parece ripostar al hombre. Originalmente se baila con máscaras, ella de madera, y él de alambre, y la «indita» es el sinónimo que define a la mujer, y el de «viejo» al caballero, galán o enamorado. Se considera una danza de hondo simbolismo racial en la cual el hombre personificando al conquistador, trata, aunque con galante cortesía, de avasallar con su persecución a la hembra indígena. Estos rasgos, si fueron bien claros en un principio, han ido desapareciendo actualmente y pueden observarse movimientos de cadera en la mujer que parecen salir del orden servil de épocas pasadas para constituirse en provocativas maneras de afrontar al hombre. Sus pasos son simples y pocos: el llamado «corriente», el «zapateado» y el «cruzado». El uso improvisatorio de uno u otro marca el nivel de comunicación logrado por la pareja, y es, además, uno de sus mayores encantos el maniobrar de los brazos masculinos y el del abanico en la mujer. Este tipo de danza está muy extendido por la costa del Pacífico, y se baila en todas sus regiones, aunque se considera originaria de Masaya y específicamente procedente del barrio indígena de Monimbó, el cual además de ser famoso por su intensa actividad dentro de la Revolución, posee un gran interés como el foco folklórico más importante de la región. Allí, el indígena vive aún siguiendo sus seculares tradiciones, desde la vivienda hasta la alimentación, desde los usos sociales hasta la confección artesanal, y es, por lo tanto, un museo vivo de cultura indígena.

Al salir de la zona ya explicada y después de haber detallado sus manifestaciones danzarias, penetraremos en el norte montañoso del país, donde danzas europeas del siglo XIX, tales como el vals, la polka y la mazurca entraron para devenir algo bien distinto de lo que originariamente fueron, por obra y gracia de esos fe-

nómenos que las migraciones danzarias suelen provocar. Los campesinos montañeses de la región han convertido esas danzas de salón europeas en un duro bregar de parejas en que una gimnasia de brazos le da al hombre en el estilo llamado «sobaqueado», como un violento aletear al cual la mujer responde con no menos aspereza. En ocasiones se unen las parejas en la forma convencional del abrazo del baile de salón, pero con los cuerpos exageradamente separados, mientras que pegan sus rostros por la mejilla, y dan una bizarra imagen de la danza de parejas. Más bien parece una lucha que un danzar, sin que estos bailes dejen de tener un rústico encanto de acción, mientras que la música se mantiene en sus $\frac{3}{4}$ valseados o demás ritmos y melodías europeas al son de las cuerdas de los violines. No hemos aún obtenido la suficiente información que nos esclarezca la desaparición de los matices indígenas en estas danzas de parejas y las causas de la conversión del baile europeo de salón en una versión casi pugilística, bien alejada tanto del original, como de las raíces raciales nacionales. Las danzas toman también el nombre de las músicas que las acompañan, y así tenemos la relación de algunas con la denominación de Placer de amor (vals), El grito del Bolo (polka, dícese de borrachos) Tunoseña, Flor de Tuna y Pedro Ecuador (mazurecas). Como altamente interesante podemos citar la llamada Mazurea negra, danza funeraria en el velorio de niños, bailada sólo entre los padres y padrinos del pequeño difunto.

Por último, nos queda incursionar dentro del folklore danzario de la costa Atlántica, la cual está, por una parte, bien absorbida por danzas muy primitivas indígenas con gran preponderancia del diseño circular y la colectiva acción indistintamente de hombres y mujeres, al son de tambores muy primarios y con vestimentas de hojas y vegetación que ejecutan miskitos, sumos y ramas, descendientes de los chibehas que en lenta migración se separaron de los aztecas,

8 000 años antes de nuestra era para arribar a Nicaragua en el 300. Esos grupos mantienen además manifestaciones danzarias de tipo religioso en que podemos estudiar rasgos culturales shamánicos.

Pudimos ver en la Fiesta del Palo de Mayo un grupo llamado Garófanos del Orinoco y conocer la ceremonia del Walagallo, en la que el Sukia (curandero, brujo o shamán de la comunidad) a través de un complicado rito que dura varios días, expulsa del enfermo doliente el mal espíritu que supone provoca la enfermedad. Desde la confección de bebidas que reparten a los invitados al ceremonial de curación, la matanza de las aves para que se lleve a los espíritus del mal, los cantos y exorcismos, y sobre todo una danza llevada a cabo por el Sukia en oposición a los tres grandes tambores colgados de los hombros de sus ejecutantes en una especie de lucha de poderes en la que al final domina el hechicero, son de gran interés etnológico y danzario. Gran parte de todo ello pudimos observar y disfrutar en ese evento.

Otro componente racial de la costa Atlántica, como ya hemos señalado con anterioridad, es el negro, venido en su época por vía de la trata negrera, y en la actualidad a través del tráfico migratorio caribeño. Su folklore danzario está centrado en la Fiesta del Palo de Mayo, y sobre el cual haremos las siguientes observaciones: es danza del tipo de los rituales primaverales, con profunda raigambre erótica como toda celebración fertilizante. Todas las noches de dicho mes y por los distintos barrios de la ciudad se levantan los Palos de Mayo, los que desde fines de abril han sido transportados desde las montañas. Son éstos, arbustos altos, de corteza fina muy similar al pino, que producen flores amarillas. Sembrados en el centro de los patios o en las plazas abiertas son adornados con flores y cintas, y alrededor de éstos se congregan grupos de bailadores y músicos que amenizan la ocasión al son de una orquesta formada por acordeón,

bongóes, maracas, güiros, batería y banjo. Comenzada la música, una mujer inicia el baile invitando a un hombre, el cual no podrá negarse desde luego, e instaurada la pareja se baila hasta el cansancio; lo mismo ocurre con otras parejas. Los textos cantados son provocativamente eróticos como el que sigue:

Maya-ya

Lost it key

(Maya perdió su llave)

Maya-ya ¡Oh!

Rub and go down

(Maya se menea y va al suelo)

Maya-ya ¡Oh!

Give me the key

(Dame la llave

For open the door

para abrir la puerta)

Maya-ya ¡Oh!

Este canto parece ser uno de los más antiguos. Se dice que es el canto inicial de la fiesta, y que invoca el nombre de la reina de Mayo, la virgen María (Máyaya significa María), pero con curiosas connotaciones eróticas. Un movimiento muy característico y el cual es usado como alusión en los textos cantados es el de bajar bailando hasta el piso con violentos movimientos de caderas hasta casi tocar las rodillas con el suelo. Uno de los momentos elimáticos de la danza es cuando el hombre, en esa difícil acción, pasa por debajo y entre las piernas de su compañera, lo que recuerda el paso de los bailadores por debajo del palo o soga colocados horizontalmente del Limbo jamaicano, efectuando un gran *tour de force*, sobre todo cuando dicho palo o soga es bajado hasta hacer el paso prácticamente imposible a menos que la posición del ejecutante llegue a pocos centímetros del suelo.

No pretendemos haber agotado, ni mucho menos profundizado en el tema folklórico danzario nicaragüense, pero sí creemos haber tenido la voluntad de

acercarnos a un caudal rico y extenso en la cultura del hermano país. Consideramos haber dado una cierta visión de su amplitud, contrastes y variantes, así como la riqueza de raíces originarias. Esperamos hacer nuevos estudios de la temática, bien provocativa por otra parte, dada su connotación dentro de Latinoamérica y su confluencia con el Caribe, que tanto nos absorbe la atención en estos momentos de búsqueda de identidades nacionales en la compleja diversificación que posee nuestro ambiente antillano y sus vecindades continentales.

1981.

BIBLIOGRAFÍA

ARBEAU, THOINOT. *Orquesografia*. Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1946.

CAILLOIS, ROGER. *Teoría de los juegos*. Barcelona, Editorial Seix Barral S.A., 1958.

CHAO CARBONERO, CRACIELA Y SARA LAMERÁN. *Folklore cubano. I, II, III y IV*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1979.

CUADRAS, PABLO ANTONIO, Y FRANCISCO PÉREZ ESTRADA. *Muestrario del folclor nicaragüense*. Managua, Fondo de Promoción Cultural, Banco de América, 1978.

CUADRAS, PABLO ANTONIO. *El nicaragüense*. Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1978.

CUNNINGHAM, MERCE. *Changes: Notes on choreography*. New York, Something Else Press I.N.C., 1968.

ESTRADA Y ZESEA, ILDEFONSO. *El Quintrín*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980.

GARCÍA DE ARBOLEYA, JOSÉ. *Manual de la Isla de Cuba*. La Habana, Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S.M., 1852.

GUANCHE, JESÚS. *Procesos etnoculturales de Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.

GUERRA, RAMIRO. *Apreciación de la danza*. La Habana, Universidad de La Habana, 1969.

GUERRA Y SÁNCHEZ, RAMIRO. *Manual de historia de Cuba*. La Habana, Cultural S.A., 1938.

HAWKINS, ALMA M. *Creating through dance*. Englewood Cliffs N. J., USA, Prentice-Hall I.N.C., 1964.

HORST, LOUIS Y CARROL RUSSELL. *Modern dance forms in relation to the other modern arts*. San Francisco, Impulse publications, 1961.

HUMPHREY, DORIS. *The art of making dances*. New York, Grove Press, 1959.

KOEGLER, HORST. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. London, Oxford, University Press, 1977.

LEAL, RINE. *La selva oscura*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975.

LEÓN, ARGELIERS. *Del canto y el tiempo*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974.

LIZARDO, FRADIQUE. *Danzas y bailes folklóricos dominicanos*. Santo Domingo, Ediciones Fundación García-Arévalo Inc., 1975.

MARTÍ, JOSÉ. «Una comedia indígena: "El Gregüense".» En *Obras Completas*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, tomo VIII.

MERLIN, CONDESA DE. *Viaje a La Habana*. La Habana, 1922. Esta edición reproduce la que publicó la revista *Cuba y América* en 1905, bajo la dirección del doctor Raimundo Cabrera.

DE HOYOS SANCHO, NIEVES. «Semana Santa.» En *Temas Españoles* núm. 142. Madrid, Publicaciones Españolas, 1954.

OROVIO, HELIO. *Diccionario de la música cubana*. La Habana, Editorial Letras Cubanias, 1981.

PEÑA HERNÁNDEZ, ENRIQUE. *Folklore de Nicaragua*, Masaya, Editorial Unión, 1968.

PICHARDO, ESTEBAN. *Diccionario provincial y casi razonado de voces y frases cubanas*. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1976.

QUINTÍN SUZARTE, JOSÉ. «Los guajiros». En *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*. La Habana, Editor Miguel de Villa, 1881.

SACHS, CURTS. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1944.

SCHOLES, PERCY A. *Diccionario Oxford de la música*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1973.

OTRAS FUENTES

Archivos de Manuel Bécquer, ex-historiador de Trinidad.

Cancionero de música campesina. La Habana, Editorial Orbe, 1983.

Diccionario encyclopédico hispano-americano. Barcelona. Editores Montero y Simón.

Periódico *El siglo*. Trinidad, 1836.

Textos de video-cassette del *Festival de Zelaya Norte*, 1980.

Ventana. Suplemento del periódico *Barricada*. Managua, junio 14-27, 1981; julio 4-14, 1981.

ÍNDICE

Teatralización del folklore/ 5
Trinitarias: del folklore a la escena/ 22
Un teatro total popular en las parrandas remedianas/ 70
La raíz hispánica en la danza tradicional cubana/ 103
Panorama del folklore danzario nicaragüense/ 140
Bibliografía/ 155

Este libro ha sido procesado en el Combinado Poligráfico «Alfredo López», e impreso en el mes de noviembre de 1989, «Año 31 de la Revolución», La Habana, Cuba 08-07.

TEATRALIZACION DEL FOLKLORE y otros ensayos

presenta temas como las Parrandas Reedianas y sus famosos Trabajos de Plaza, las tradiciones danzarias y musicales trinitarias en función de una puesta en escena, los orígenes y desarrollo de algunos bailes tradicionales de nuestro campesinado, entre otros.

La lectura de estos ensayos proporcionará una provechosa incursión en el fascinante mundo de nuestras raíces etnoculturales a los interesados en esta temática y a aquellos lectores ávidos de conocer algunas tradiciones danzarias y musicales en Cuba.

Ramiro Guerra (La Habana, 1922) es un destacado coreógrafo fundador del Grupo de Danza Nacional de Cuba y del Conjunto Folklórico Nacional. Ha publicado, además, *Apreciación de la danza* (1968).



giralda

EDITORIAL LETRAS CUBANAS