

# *Timbalaye*

REVISTA CUBANA DE RUMBA Y CULTURA POPULAR



**3** PÁG.  
**ODILIO URFÉ**  
SU IMPRONTA EN  
LA MÚSICA CUBANA

**DANZAR  
LA IDENTIDAD**

IRMA CASTILLO

**REYNALDO BRITO  
Y LA RUMBA**

PÁG. **52**  
**RUMBA EN  
LA COREA**



**25** ANIVERSARIO  
DE LA FUNDACIÓN  
FERANDO ORTIZ

CIENCIA, CONCIENCIA, PACIENCIA

*«Don Fernando Ortiz es y será siempre el hombre más útil del siglo XX, sobre todo en las Ciencias Sociales, no creo que haya habido ningún intelectual de su altura y calado ideológico y cultural en toda la República».*

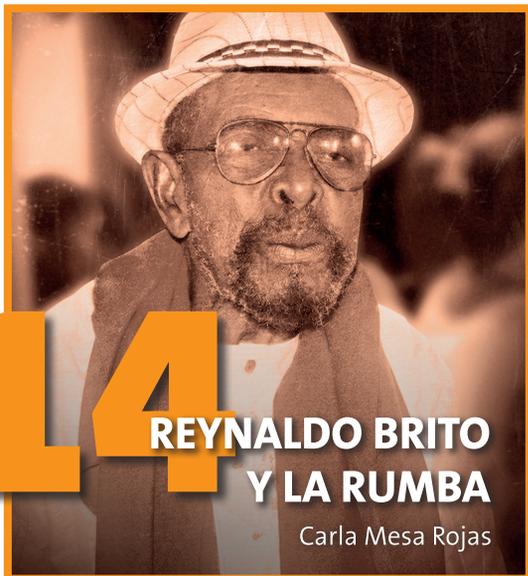
*Miguel Barnet*

Foto: archivo de la Fundación Fernando Ortiz.  
Instituto de Literatura y Lingüística

# SUMARIO

**3 Odilio Urfé González:**  
Su impronta en la música  
cubana | Jesús Gómez Cairo

**6 DANZAR LA IDENTIDAD**  
Irma Castillo



**14 REYNALDO BRITO  
Y LA RUMBA**

Carla Mesa Rojas

**18 Los Chinitos  
y el guarapachangueo**  
Lorena Viñas Rodríguez

**22 Adriano Rodríguez**  
Homenaje de recordación  
a 96 años de su natalicio  
y 80 de vida artística  
Ada Oviedo Taylor



**36 LA RUMBA  
ITINERANTE**  
**Sagua la Grande:**  
rumba y cultura  
cubanas, para que  
se nos entienda  
Madeleine Sautié

## ENTREVISTA



**44 Chan**  
nació rumbero  
José A. Matos



**48 Fariñas**  
el príncipe de  
la diana | José A. Matos



**52 LA COREA**

## DE ARCHIVO

**26 A propósito del centenario**  
del natalicio del Tío Tom | Leonardo Acosta

**30 Los instrumentos de la**  
música afrocubana: *Cabildo*  
*Kunanlumbo* | Fernando Ortiz

## LA RUMBA Y OTRAS ARTES

**58 Cimarrón** | María Elena Mora Valiña

## FESTIVAL

**60 Inauguración del XI Festival**  
Timbalaye en la UNEAC

**62 Festival Timbalaye y su rumba**  
llegaron a la provincia de Matanzas



## EDITORIAL

.....



*Hemos llegado a la cuarta edición de la revista Timbalaye en medio de una pandemia que azota a la humanidad, la Covid-19. En estas circunstancias, la cultura es esencial para tomar soluciones inmediatas y necesarias. La rumba nos sigue enseñando su inteligencia colectiva y ancestral como un resultado de la resiliencia cultural que en ella vive,*

*soportando los embates de todos los tiempos.*

*En este número tenemos artículos muy valiosos que nos llevan a la reflexión musical, histórica y sobre todo al reconocimiento del legado y la memoria que promueve hoy Timbalaye a través OPLA (Objetivo Patrimonio Legado Africano) para el reconocimiento de este legado en América Latina y el Caribe .*

*En nuestras páginas atesoramos a Odilio Urfé González, con un excelente trabajo de Gómez Cairo; homenajeamos a músicos y rumberos como Reynaldo Brito, Adriano Rodríguez y al indiscutible «Rey del Guaguancó», Gonzalo Asencio Hernández, el Tío Tom. Se destaca el artículo de Irma Castillo, Danzar la Identidad, como propuesta metodológica en la enseñanza de la danza y los bailes cubanos. En la sección De Archivos presentamos a Fernando Ortiz y su experiencia en el Cabildo Kunalumbo, Sagua la Grande, reflejada en su obra monumental Los instrumentos de la música afrocubana.*

*Contamos con las entrevistas a íconos y baluartes de la rumba: Fariñas y Chan. También dedicamos nuestro número al aniversario 118 del natalicio de nuestro poeta Nicolás Guillén y al 25 aniversario de la Fundación Fernando Ortiz.*

*Veremos cómo la rumba trasciende los tiempos y espacios a través de la percusión en el barrio capitalino de la Corea, en particular presentamos a la familia rumbera Los Chinitos y su ritmo el guarapachangueo. Un lugar especial ocupa el reportaje fotográfico durante la vista del Timbalaye la Ruta de la Rumba a Sagua la Grande en agosto de 2019. También hacemos referencia a los artistas mexicanos que participaron en el XI Festival Timbalaye y así como publicamos el poema Cimarrón dedicado a Miguel Barnet, escrito por María Elena Mora.*

*Sin embargo, no quiero esconder mis emociones y dar a la luz la noticia que a partir de esta edición la revista Timbalaye además de ser hija de la UNEAC, pasa a ser parte de la Fundación Fernando Ortiz. Algo vital para nosotros es estar cerca de lo académico y lo científico, ya que nos permite ver la cultura en movimiento y dar los pasos justos.*

Ulises Mora  
Presidente de Timbalaye

**Dirección**  
Ulises Mora

**Subdirectora**  
Irma Castillo

**Jefe de redacción**  
José A. Matos

**Edición y corrección**  
Yohandry Manzano Castillo

**Consejo editorial**  
Miguel Barnet  
Jesús Guancho  
Grizel Hernández  
Juan Campos (*Chan*)  
Geovani del Pino†  
Yaroldi Abreu  
Laura Vilar  
Jesús Gómez Cairo

**Diseño gráfico**  
Lisvette Monnar

**Imagen de portada**  
Rumba Lay en Sagua la Grande  
Foto: José A. Matos

**Representante para  
América Latina y el Caribe**  
María Elena Mora

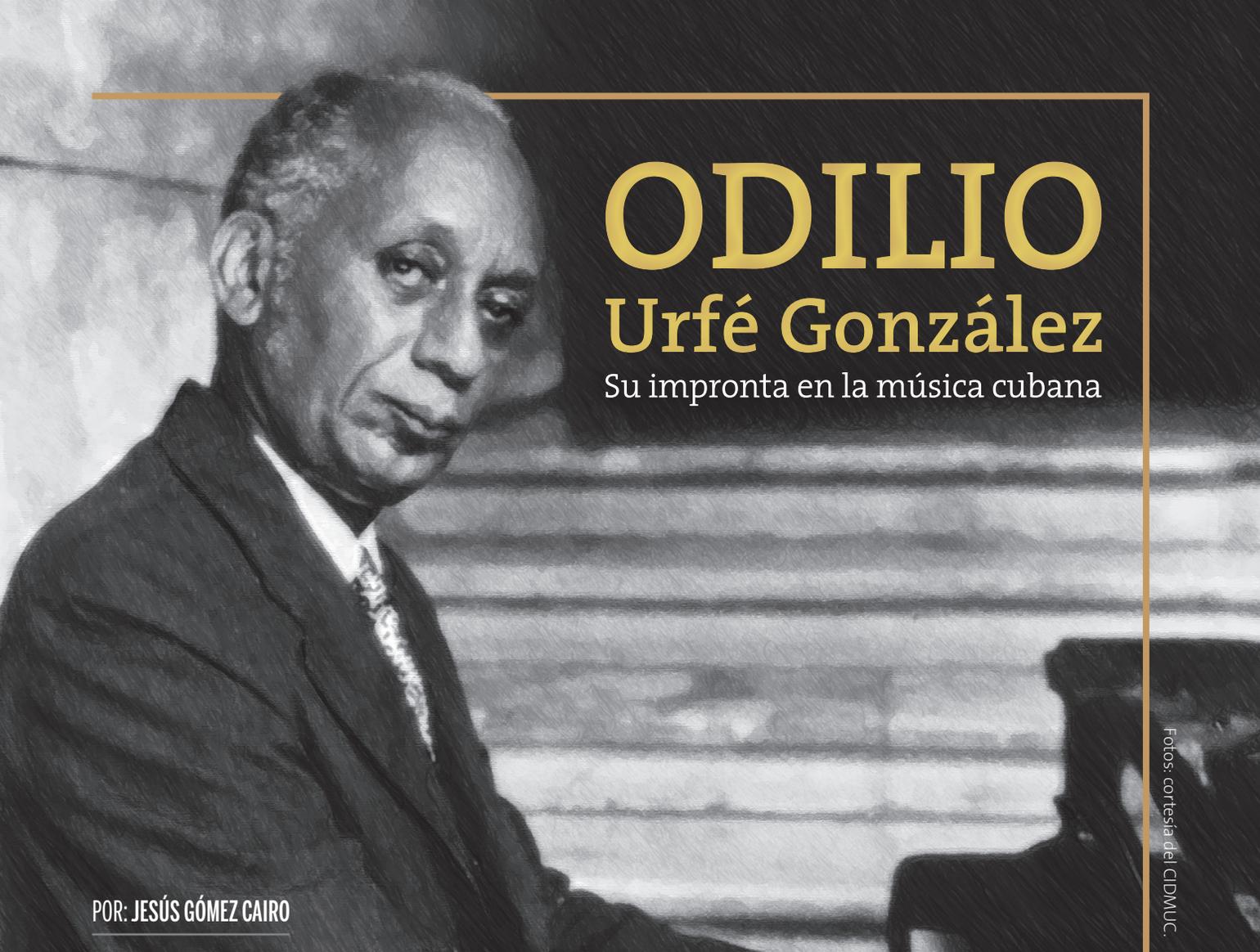


**Editorial Fundación  
Fernando Ortiz**  
ISSN solicitado

Todos los derechos reservados  
© Sobre la presente edición:  
Proyecto Timbalaye, 2020

Cada trabajo expresa  
la opinión de su autor.

[www.timbalaye.org](http://www.timbalaye.org)  
[info@timbalaye.org](mailto:info@timbalaye.org)  
[cuaba1@gmail.com](mailto:cuaba1@gmail.com)



# ODILIO

## Urfé González

Su impronta en la música cubana

POR: JESÚS GÓMEZ CAIRO

Fotos: cortesía del CIDMUC.

**M**usicólogo, pianista, flautista, Odilio Urfé González (Madruga, 18 de septiembre de 1921-La Habana, 6 de Junio de 1988). Fue uno de los más conspicuos y descollantes exponentes de la cultura musical cubana en la segunda mitad del siglo xx.

Integrante de una familia de eminentes músicos, los Urfé, Odilio comenzó en esta su formación musical, que desarrolló y culminó en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana, entonces la meca de los estudios académicos de su tipo en Cuba.

Desde joven ejerció como flautista y pianista en destacadas agrupaciones de la música popular, entre las que resaltan la Orquesta de Cheo Belén Puig y la Ideal, también en los géneros clásicos como pianista de la Orquesta de Cámara del Conservatorio Municipal de La Habana.

Años después se consagró como fundador, director y pianista de la Charanga Nacional de Con-

ciertos con la que reveló y difundió importantes obras de la tradición danzonera. Igualmente célebres fueron, entre otras actuaciones como artista, sus dúos como acompañante del violinista Diego Bonilla, del eminente contrabajista Orestes Urfé, su hermano, y del cantante Adriano Rodríguez, algunas de las cuales quedaron fijadas en grabaciones memorables hoy casi desconocidas. Adriano, declarado recientemente Premio Nacional de Música 2013 a sus noventa años de edad, difundió facetas muy singulares y valiosas de la canción cubana, especialmente de la trova tradicional.

En el ámbito institucional Odilio Urfé es pionero de los trabajos de atesoramiento, investigación, preservación y promoción del patrimonio musical cubano. En 1949 creó el Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas (IMIF) como asociación de músicos sin respaldo financiero estatal —hoy diríamos Organización No Gubernamental— compilando, conservando, estudiando y difundiendo importantes testimonios y documentos



en forma de partituras originales manuscritas y editadas, grabaciones, fotografías, programas y anuncios de conciertos, correspondencia entre músicos y otros, de los siglos XIX y XX, además de presentar géneros y artistas cultores de

la música autóctona poco conocidos en el ámbito nacional.

El IMIF radicó desde 1951 en la antigua Iglesia de Paula (edificación del siglo XVIII, entonces en ruinas), que Odilio y su equipo de colaboradores restauraron con apoyos no oficiales, y convirtieron además en sala de conciertos, exposiciones y conferencias. En 1963 la institución fue asumida y auspiciada por el Gobierno Revolucionario y Odilio la designó con el nombre de Seminario de la Música Popular Cubana, instaurando en ella también un espléndido proyecto pedagógico para la recalificación de músicos profesionales populares, en cuyo claustro de profesores intervinieron eminentes personalidades de la cultura y la música cubanas; todo ello sin perder los perfiles originales y siempre bajo la conducción del propio Odilio Urfé, quien la dirigió por casi 40 años hasta su fallecimiento. A partir de este momento, la institución asumió el nombre de Centro de Información y Documentación Musical Odilio Urfé, hasta su incorporación en 2002 al Museo Nacional de la Música como Biblioteca y Archivo Odilio Urfé.

Como investigador de la música cubana consagró sus esfuerzos principalmente al estudio del folclor y la música popular. Se destacó como conferencista y divulgador, de lo cual quedaron algunas importantes filmaciones en las que actuó como asesor musical; véanse los documentales: *La rosa blanca o momentos de la vida de José Martí* (1953), *Cuba canta* (1960), *Danzón* (1979), *La Rumba* (1989), *Lecuona* (1983). Escribió varios ensayos y artículos que vieron la luz en publicaciones periódicas y folletos nacionales y de otros países, con títulos como: «Factores que integran a la música cubana», «Música folklórica y ritmos caribeños», «Folklore criollo», «Aporte negro a la música cubana», «Del folklore y la música popular cubana», «Bailes folklóricos de Cuba», «Cabildos afrocubanos», «Música y folklore», «La rumba», «El factor

musical africano», «Bembé», «Elementos africanos en el complejo integral del danzón», «Síntesis histórica del danzón», entre otros. Actualmente, el sello Ediciones Museo de la Música prepara la publicación íntegra de sus escritos, incluidos varios inéditos.

Otra faceta de su labor difusora fue la organización de numerosos conciertos, exposiciones y festivales, entre los que descuella el Primer Festival de Música Popular Cubana en 1962. Este último de extraordinaria significación para la cultura musical cubana.

Durante los diez años precedentes Odilio había trabajado intensamente, sin apoyo oficial, en la organización de conciertos y pequeñas jornadas que él llamó «tandas» o festivales, con el objetivo de mostrar al público algunas de las manifestaciones de la música folclórica y popular de Cuba desconocidas para la gran mayoría. Su gran sueño era agruparlas todas coherentemente, con un sentido espectacular pero didáctico, de manera que reflejasen no sólo la múltiple diversidad de tipologías creadas en todo el país, sino que su presentación mostrase de forma explícita y teatralmente orgánica los procesos de origen, desarrollo e interrelación de esas manifestaciones. La tarea era titánica, pues nunca antes se había realizado algo semejante, en lo que debía involucrarse a un numeroso contingente de individualidades y agrupaciones artísticas de toda la Isla, muchos de ellos no profesionales.

Se necesitaba también un fuerte equipo de producción, un gran teatro, y junto con esto la vocación de instituciones oficiales que garantizaran una logística inusual en la época, pero que para suerte de Urfé y del proyecto habían sido creadas recientemente entonces por la Revolución, en una de las cuales —el Consejo Nacional de Cultura— Odilio gozaba de gran predicamento. Todo ello fue necesario, pero no suficiente.

Para el logro del objetivo supremo se requería de un diseño artístico y musicológico del festival que aportara los más convincentes y rotundos contenidos, estructura y factura de presentación de muestras arquetípicas que, observadas desde un plano, se representaban muy disímiles y respondían a circunstancias de origen etno y socioculturales distintas, mientras desde otra óptica se les debía ver como elementos y engarces de un solo y complejo proceso histórico-cultural; factores estos contradictorios o complementarios, pero interac-

tivos y en desarrollo, no estáticos, los que además eran casi totalmente desconocidos en un alto porcentaje para el gran público.

Y esa fue la estupenda contribución de Odilio Urfé, con la cual completó en gran medida toda su concepción orgánica de los procesos conductores de la esfera musical popular cubana desde sus simientes hasta las formas más elaboradas que existían a comienzos de los años 1960.

El festival se presentó con seis conciertos diferentes entre los meses de agosto y septiembre de 1962 en el Teatro Amadeo Roldán, antiguo Auditorium —que entonces conservaba su arquitectura original capaz de asimilar de una vez casi dos mil espectadores— y un séptimo programa, resumen de los anteriores, que se realizó en el Coliseo de la Ciudad Deportiva con capacidad para veinte mil personas. Participaron 1553 artistas y activistas de las entonces seis provincias del país. Cada concierto tuvo su programa de mano con las notas explicativas escritas por Urfé.

El análisis de esos programas es profundamente revelador de la precisión y el acabado que alcanzó su visión sobre la estructura de tipos y géneros musicales de nuestra cultura popular, sus génesis, interacciones y devenir. A pesar de ser compactos y sucintos, estos programas constituyeron en su época un hito trascendental en el desarrollo de la musicología cubana —entonces a poco más de medio siglo de fundada—, por ser abarcadores y

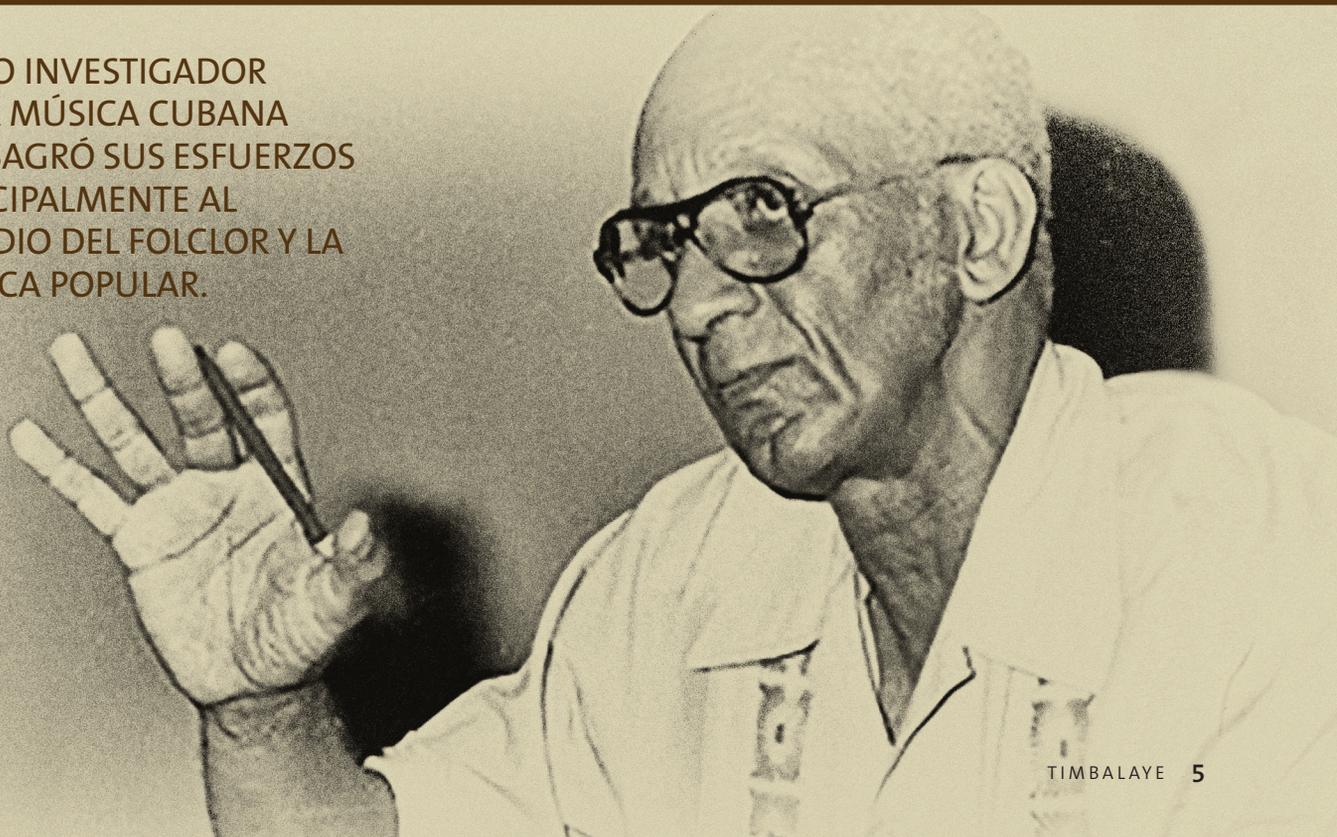
medulares ideotemáticamente y por la absoluta autenticidad, rigor y organicidad de las muestras artísticas representadas y sus elencos.

En estos programas se agrupan y presentan los géneros y expresiones de acuerdo con su naturaleza genética y caracteres tipológicos, en los ámbitos músico-sociales donde se gestaron, se bosqueja el devenir de su diacronía y se les muestra a través de obras y artistas muy representativos. Alejo Carpentier calificó el hecho como «sin precedentes en América Latina». Realmente lo fue, pues durante todo el festival se exhibió al público cubano y a los visitantes presentes de otros países, por primera vez en la historia, el conjunto panorámico y detallado, artísticamente plasmado por sus más auténticos cultores e históricamente documentado a través de los programas de mano que para los conciertos escribió el propio Odilio, una de las más representativas y abarcadoras culturas musicales populares del continente, la de Cuba, que a la vez ha marcado hitos en la cultura musical universal.

Odilio Urfé fue también fundador de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y miembro de su Consejo Nacional, representó a nuestro país en importantes foros internacionales en África, Europa, América del Norte y América Latina.

Hoy, a la distancia temporal de los 25 años de su fallecimiento, Odilio Urfé González continúa iluminándonos con el encanto de su arte y la sabiduría de su pensamiento. ←

COMO INVESTIGADOR  
DE LA MÚSICA CUBANA  
CONSAGRÓ SUS ESFUERZOS  
PRINCIPALMENTE AL  
ESTUDIO DEL FOLCLOR Y LA  
MÚSICA POPULAR.





# Danzar LA IDENTIDAD

POR: IRMA CASTILLO

**E**n la era de la globalización, con alta velocidad en las tecnologías de las comunicaciones, la cultura se exporta, se expande y se asimila. En nuestro caso, trabajando en diferentes países, hemos encontrado un gran número de personas interesadas por la danza y el baile cubano. Ese interés inicial más adelante despierta gran curiosidad por las costumbres, las expresiones artísticas, la historia, las creencias religiosas, las tradiciones, la gastronomía; hasta sentir el deseo de visitar Cuba y tener la experiencia real de conocerla mediante el festival Timbalaye La Ruta de la Rumba.

En este artículo pretendemos compartir las experiencias de trabajo y métodos de enseñanza que hemos acumulado y perfeccionado a lo largo de 30 años como profesores de danza en Cuba y en otros países entre los que se destaca Italia, país en el que hemos desarrollado nuestra maestría por más de 25 años.

Irma Castillo durante una de las clases de rumba en la escuela «Clave de Son», Roma, Italia.

Fotos: Archivo Timbalaye

## Antecedentes

Toda cultura impone al individuo un lenguaje corporal con significados particulares que estructuran las relaciones interpersonales y organizan la realidad que lo rodea. La forma de expresarnos e intercambiar con otras personas, es resultado de convenciones, que al mismo tiempo nos orientan, identifican y protegen.

La danza históricamente ha sido una de las actividades humanas y culturales con la que el hombre se encuentra totalmente comprometido: cuerpo y espíritu. Tan primordial como pensar, hablar, o conocer para poder comunicar e interrelacionarse.

Durante siglos la danza ha sido el espejo de la sociedad: el pensamiento y el comportamiento humano. Expresa sentimientos a través del lenguaje corporal. Los movimientos del cuerpo cuando no son casuales, sino dirigidos a expresar contenidos, representan un código particular orientado a comprender el trasfondo cultural y espiritual.

Por lo tanto se puede considerar a la danza como un instrumento de inclusión y de desarrollo. Una expresión artística que brinda la oportunidad de salvaguardar la memoria histórica a través del baile folclórico y popular, desde una visión que resalta los valores patrimoniales que trascienden las fronteras.

## La danza

Un cuerpo que baila desarrolla sensibilidad, revela tanto de sí mismo como de su pertenencia a una sociedad; y junto a otros estímulos contribuye a moldear nuestra forma de ser. También evidencia una armonía corporal por medio de una sincronización de movimientos y gestos acompañados de ritmos. La armonía en el baile es un acto consciente y voluntario, todo ello confirma el profundo sentido de las posturas y formas de vestir que se han ido codificando con el paso del tiempo.

En el proceso de bailar, tener conciencia y ser dueño del cuerpo, moverlo a voluntad, significa que la cultura no está solo por fuera, sino que el cuerpo es el receptáculo del alma y del espíritu ancestral. En este caso, la danza folclórica y popular cubana, dotada de un valor artístico y creativo, es capaz de comunicar su esencia cultural y social, teniendo en cuenta que la cultura cubana es resultado del encuentro entre elementos culturales fundamentalmen-

te de Europa y África, durante un proceso dinámico que dio lugar a la creación de una nueva identidad nacional.

## Conciencia y aprendizaje de la danza

Con base a estas consideraciones hemos desarrollado un particular método de enseñanza de la danza y bailes cubanos, donde previamente nos enfocamos en lograr despertar un estado de conciencia para después *facilitar* un *ademán* o movimiento. Por ejemplo, en una clase de rumba cubana en Italia, solo es posible que el alumno aprenda cuando comprende perfectamente la naturaleza de los movimientos en cuestión, pero la comprensión total no pasa solo por el análisis racional, la práctica y la experiencia corporal, sino también por la asimilación de una vivencia específica —de la memoria del movimiento—. Por lo tanto, sin un profundo trabajo de conciencia corporal se hace imposible comprender la expresión danzaria.

Es indudable que la conciencia es una cualidad psíquica, por lo que se dice que es un atributo del espíritu y de la mente. Es muy importante para acrecentar por un lado la capacidad de percibir una danza o un baile, y por otro la capacidad de sentir, reafirmando el movimiento danzario. Bailar correctamente es estar en el más alto grado de conciencia, porque permite exteriorizar movimientos más auténticos.

El estilo de baile en las diferentes modalidades de la rumba cubana se compone de: movimientos, de su estética, su significado, su forma y contenido. Está vinculado a la sensación —la idea— de ser rumbero que agrega y enriquece la percepción de ese movimiento. Cada cubano puede ser rumbero a pesar de no ser bailarín o músico; al bailar se transmite precisamente un sentimiento y una forma del pensamiento que va más allá del movimiento y el género musical en el sentido artístico del término.

## La enseñanza de la danza

El profesor Ulises Mora en sus clases trabaja bajo el concepto de *experiencia imaginativa*, noción que significa: una amplitud del estado de conciencia, para lograr una mayor capacidad de comprensión de los ademanes, posturas, movimientos y

expresiones que vivifican el baile que están aprendiendo los alumnos.

Tanto el profesor Mora como yo, en nuestras clases de baile, propiciamos despertar niveles más amplios de consciencia, ya que cuando maestros y alumnos nos conocemos en profundidad; intercambiando información sobre la manera de pensar y sentir las culturas propias, nos integramos y logramos una mejor conexión entre el cuerpo y la mente; y por consecuencia un baile mejor asimilado y más genuino.

De esta forma, pasando por los procesos de perfeccionamiento de la coordinación motora y de la relación del cuerpo con el espacio, aplicamos una técnica que consiste en dialogar aspectos teóricos, para posibilitar al alumno un entendimiento racional del movimiento en sí mismo, con el propósito de lograr una mayor consciencia corporal y un efecto integrador del cuerpo y la mente.

Esta técnica es la base para la percepción y el desarrollo del lenguaje corporal. La aplicamos en los cursos de la danza folclórica y los bailes populares cubanos que realizamos fuera y dentro de Cuba.

Nuestra propuesta como escuela de danza folclórica y bailes populares cubanos en Roma (Italia) es estudiar a fondo la cultura cubana, aspirando a una formación más integral, factor que asume una relevancia significativa en la actual sociedad moderna. Por lo que proyectamos la danza como efecto de afirmación de la consciencia social (cubanos) y para los extranjeros como una ampliación de la consciencia social y los horizontes de la misma. Es bien sabido que la danza y la música además de proporcionar alegría y de resignificar la vida misma, aportan beneficios a la salud mental y física de los individuos.

En este sentido, como profesores de danza folclórica y popular cubana, asumimos la tarea de transmitir el valor de nuestras expresiones folclóricas y populares, que son parte del patrimonio cultural inmaterial de Cuba.<sup>1</sup> Lo hacemos desde una ética

que enfrenta las tácticas del mercado sin banalizaciones, creando un proyecto de enseñanza que promueve la cultura abarcando la competencia comunicativa intercultural, los conocimientos, habilidades y actitudes de un pueblo hacia su folclor nacional.

Nuestra expectativa es proteger a través de la cultura, nuestra posición en medio de la distorsionada imagen de la realidad cubana que se maneja muchas veces a nivel internacional, como parte del neocolonialismo de la información. Precisamente vinculamos los conocimientos sobre la estética del movimiento y la estética del pensamiento, según la metodología de la enseñanza adquirida a través

de años de estudio y trabajo en Cuba y en el exterior. Esto implica enseñar las expresiones danzarias a través de la forma y el contenido histórico que en conjunto le dan un sentido profundo y trascendente a los movimientos artísticos y como expresión de una cultura y una sociedad nacional.

La necesidad de ir más allá del movimiento danzario comunicando sistemáticamente ideas y conocimientos culturales, implicó crear un diálogo constante y vital entre maestros-alumnos y entre alumnos y la diversidad cultural que enfrentan. Esta exigencia nos llevó a concebir un proyecto estético, expresivo y comunicativo a partir de la metodología como un vehículo estratégico para aumentar el conocimiento y el interés de los estudiantes en el exterior. Es decir, crear un puente y un medio para establecer un diálogo continuo entre diversas disciplinas y con los alumnos.

Para llevar a cabo esta idea fue indispensable fusionar la tesis profesional asesorada por el músico Antonio Arcaño Betancourt<sup>2</sup> sobre «Metodología y Didáctica de la Enseñanza del Danzón de Nuevo

*Proyectamos la danza como efecto de afirmación de la consciencia social (cubanos) y para los extranjeros como una ampliación de la consciencia social y los horizontes de la misma.*

<sup>1</sup> Han sido declarados por la UNESCO como Patrimonio cultural de la Nación los bailes cubanos: la rumba, el son y el danzón.

<sup>2</sup> Importante músico cubano, flautista y director de la orquesta *Antonio Arcaño y sus Maravillas*. Revolucionó el género danzonero y con una célula rítmica sincopada que Arcaño bautizó como *nuevo ritmo*. Impartió clases de música y también fue colaborador del Centro de Investigaciones Folklóricas.

Ritmo»;<sup>3</sup> conjuntamente con la Técnica de Folclor Contemporáneo creada por Ulises Mora en el año 1989; que aunque es una paradoja terminológica nos revela el concepto del folclor como algo profundamente vinculado al pasado y constantemente presente y representativo de los acontecimientos actuales.

Con esta fusión, concebimos una nueva técnica que permite trabajar al mismo tiempo el cuerpo y el espíritu, generando en el alumno una armonía interna donde el resultado es un movimiento cadencioso y una sensibilidad que va de adentro hacia fuera del cuerpo. A su vez logramos una experiencia imaginativa en el alumno, que cuando aprende y asume la expresión danzaria; logra una vivencia subjetiva auténtica que no ha experimentado en la realidad física, pero que lo aproxima a la identidad cultural cubana.

En la práctica, es fundamental un trabajo corporal por medio de variados ejercicios preliminares y propedéuticos que conducen a la adquisición de la cadencia y la sensibilidad interior donde se armonizan: el conocimiento, el movimiento del cuerpo y el alma. Estos ejercicios son creados a partir de la fragmentación de los movimientos danzarios; según

<sup>3</sup> Irma Castillo, autora de esta tesis para obtener el título de Licenciatura en Arte Danzario, Especialidad de Danza Folclórica en el Instituto Superior de Arte de Cuba (1992), con la tutoría de la musicóloga e investigadora Carmen María Sáenz Coopat y la asesoría especial de Antonio Arcaño. El Danzón de Nuevo ritmo constituye un momento trascendente en la evolución del género en Cuba y conquista las ciudades de Mérida y Veracruz, México.



En primer plano Ulises Mora e Irma Castillo en un sesión de clases de bailes cubanos en la escuela «Clave de Son», Roma, Italia.

la tesis de metodología de la enseñanza de danzas folclóricas ya mencionada; la cual permite trabajar separadamente diferentes partes del cuerpo que después se deben conciliar en consonancia, así como, los ejercicios creados por el profesor Mora a partir de su formación en la técnica contemporánea que lo induce a ejercicios de preparación que habilitan al cuerpo y lo preparan para un baile específico.

Ambos métodos usados de modo sincrónico se basan en la estética y la estrategia, al poner-

los en práctica son revisados y evaluados constantemente en el trabajo diario y van madurando con el tiempo; proceso por el cual los alumnos más allá del movimiento, profundizan su estética igual que la estética del pensamiento que lo subyace.

La combinación de la técnica preparatoria y la aplicación metodológica-didáctica sobre una base creativa, han contribuido por un lado a preservar los bailes tradicionales, y por otro a la posibilidad de acercar al público extranjero a la cultura cubana.

Más allá de imitar movimientos, el alumno aprende a bailar ligera y espontáneamente porque además guardó en su memoria explícita elementos de la cultura cubana. Ejemplo de ello es cuando los alumnos en sus testimonios manifiestan su deseo de viajar y conocer el país con detalle folclórico cultural y no solo consumiendo turismo cultural.

Este método de enseñanza hace referencia constante a los elementos básicos y fundamentales de las danzas cubanas, principalmente el ritmo y la coordinación. Durante las lecciones con las técnicas didácticas y estilísticas del «folclor contemporáneo», nos remiten a la creatividad presente en cada baile popular y también a establecer la base de la *comunicación*; que es el elemento común y el propósito principal de todas las danzas populares. El cuerpo tiene su propio lenguaje y a través de los movimientos de la danza, simbólicamente, se cuentan historias, se transmiten emociones, situaciones, tradiciones y todo lo que conforma nuestra cultura y conecta a los seres humanos, tanto los que interpretan como los que observan; independientemente de su origen, de la sociedad en la que viven y del idioma que hablan.

### *La música*

Por otra parte pero de igual relevancia, la música contiene al ritmo que es el elemento principal del baile. Es altamente significativo trabajar el ritmo a través del movimiento corporal, llegando a utilizar el cuerpo como un instrumento musical tal y como ocurre tempranamente con los niños que antes de poder hablar y caminar, manifiestan tener ritmo con sus manos y cabeza. Ritmo corporal y ritmo musical deben ser elementos interrelacionados entre sí y nunca separados. Es primordial que los ejercicios propedéuticos estén interconectados con el sonido de la clave cubana,<sup>4</sup> como instrumento fundamental y como patrón rítmico de nuestra música. Su asimilación contribuye al desarrollo de la capacidad creativa y comunicativa del alumno, a través de la organización en el tiempo, en los movimientos, en los pasos, gestos y ademanes cadenciosos que los llevan al disfrute de los diferentes tipos de bailes populares.

<sup>4</sup> Instrumento de la música folklórico-popular cubana que se integran a las agrupaciones de rumba y son.

Con el conocimiento de la clave cubana y la explicación teórica de su origen, el alumno posee una herramienta primordial para la comprensión de la danza o baile que debe aprender. La misma clave cubana, usada «en vivo» durante los ejercicios propedéuticos, fomenta la vivencia de una sensación particular mediante el ritmo corporal que se sincroniza con el ritmo de la clave e inspiran al alumno hacia un movimiento corporal armónico y creativo.

La clave y su percusión rítmica son el punto de partida para comprender profundamente el espíritu y el sentimiento presente en todas las expresiones danzarias de Cuba. Con ella el alumno, poco



a poco, descubre el encanto del sonido del contra-tiempo, de la síncopa musical y de la rica diversidad de ritmos como el son, la guaracha, el bolero, el danzón y la rumba, entre otros. Más aún, cuando el alumno logra integrar el ritmo de la clave cubana a los ejercicios propedéuticos, combinando los fundamentos teóricos, el ritmo, el movimiento y la interpretación; adquiere un aprendizaje correcto de los diferentes bailes sin apartarse de la realidad histórica y actual de la cultura cubana. Este es nuestro mayor logro y aportación que como maestros de baile hacemos en el extranjero.

## Logros

Este efecto en general se alcanza durante el proceso de aprendizaje en cada lección. Mientras en el alumno desaparecen las fallas en su coordinación para el baile, va adquiriendo siempre un mayor nivel de acoplamiento de los movimientos de las diferentes partes de su cuerpo que le permite bailar con mejor soltura.

Cuando realizamos una proyección artística de un hecho folclórico, es necesario trascender el movimiento para explicar teóricamente sus raíces y significados. A lo largo de los años de trabajo,

Aprendices italianos disfrutaron de los ritmos rumberos.



*El cuerpo tiene su propio lenguaje y a través de los movimientos de la danza, simbólicamente, se cuentan historias, se transmiten emociones, situaciones, tradiciones y todo lo que conforma nuestra cultura.*

en particular en Italia —país de inmensa riqueza y tradición cultural—, actualizamos las formas de impartir una clase para satisfacer las demandas e intereses por la cultura cubana, a través del diálogo intercultural que enriquece tanto al aprendizaje como a la comunicación como procesos bidireccionales.

De este modo salvaguardamos la memoria histórica, a través de nuestros bailes y danzas folclóricas que tienen una esencia universal y son apreciados y bailados en gran parte del mundo, y por lo tanto expuestos a la distorsión, dada la comercialización y banalización de los mismos.

Nuestra experiencia ha tenido un resultado positivo debido a la contribución que hacemos al conocimiento de los bailes, así como a la formación y desarrollo de las nuevas generaciones

de alumnos, que adquieren un criterio amplio sobre la danza y la cultura cubana. La danza les sirve para crear un nuevo sentir interior y una sensibilidad que les ayuda para proyectarse cultural y socialmente renovados.

Nuestro desafío es preservar la identidad cultural cubana, sobre todo cuando enseñamos nuestras danzas folclóricas y populares fuera y dentro de nuestro país. El método de enseñanza que hemos implementado toma en cuenta la cultura popular como algo vivo y en constante actualización con respecto a la sociedad y sus tradiciones locales; porque no es más que el resultado de procesos humanos de coexistencia y expresión, que deben comunicarse de manera consistente. Esto es posible solo porque estamos en relación constante y profunda con nuestro país, sobretodo de

patrimonio cultural de Cuba en este caso, no solo el aprendizaje de sus danzas y bailes.

Contribuir a la enseñanza de nuestras danzas folclóricas y populares fuera de Cuba, nos ha dado la oportunidad de salvaguardar la memoria histórica y cultural, así como el patrimonio cultural inmaterial, lo que nos compromete a mantener una constante actualización y adaptación de nuestra metodología y transmitir de manera paralela a la enseñanza del baile, un mensaje sobre la realidad cubana.

Por consiguiente sentimos el compromiso moral de difundir los valores éticos conquistados a partir del año 1959, pese al injusto bloqueo económico, comercial y financiero impuesto por los Estados Unidos contra Cuba. Asumimos la responsabilidad de *pensar como país*, ser por-



Maestra Irma Castillo.



Maestro Ulises Mora.

## “ENSEÑAR NUESTRAS DANZAS ES TRASMITIR LA IDIOSINCRASIA DE NUESTRO PUEBLO, PROMOVER CONOCIMIENTOS Y CON ELLO CONSTRUIR VALORES Y SUEÑOS.”

acercamiento y confrontación con la realidad de los barrios por medio de proyectos comunitarios y con las viejas y las nuevas generaciones, mediante el Promotor cultural internacional Timbalaye.<sup>5</sup>

Estar en constante diálogo con Cuba y su cultura nos ha permitido transmitir la estética del pensamiento más allá del movimiento, y alentar y educar el amor por el conocimiento del amplio

tadores y ejemplo de un sistema de valores, formas de razonar y enseñanzas, que nos concede el hecho de dar a conocer la danza como una identidad cultural, y tener siempre presentes a don Fernando Ortiz<sup>6</sup> cuando expresó: «La cubanidad es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes».

<sup>5</sup> Timbalaye, Promotor Internacional de la Cultura cubana creado en el año 1999 por Ulises Mora e Irma Castillo.

<sup>6</sup> Fernando Ortiz Fernández (La Habana, 16 de julio de 1881 - La Habana, 10 de abril de 1969). Antropólogo, jurista, arqueólogo y periodista cubano. Estudioso de las raíces histórico-culturales afrocubanas.

## Conclusiones

Por último es importante destacar que siendo congruentes con nuestra ideología e identidad, en el año 2002 con motivo de celebrar a nivel internacional el centenario del nacimiento del poeta nacional Nicolás Guillén,<sup>7</sup> cuya obra principal está ligada a las tradiciones populares y afro-cubanas, nuestra escuela de danza folclórica y popular cubana con sede en Roma, en honor a nuestro poeta nacional se identificó con el nombre «Clave de Son».

La necesidad de exportar y comunicar una estética del pensamiento cuando enseñamos nuestros bailes y danzas, surge como una necesidad de reconocer y dignificar la profesión de profesor de danza folclórica por su importante peso social, artístico, cultural, estético y educativo. Enseñar nuestras danzas es transmitir la idiosincrasia de nuestro pueblo, promover conocimientos y con ello construir valores y sueños. Hemos enriquecido nuestra conciencia artística a partir de la necesidad de ser portavoces de los valores que el país nos ha dado y que hoy determinan lo que somos. Debemos nuestra formación, pensamiento estético y sensibilidad artística a una cultura de resistencia. Por lo que nuestra necesidad artística y humana de exportar los valores de nuestra cultura está arraigada en el profundo reconocimiento de esos valores, pero sobre todo en la profunda gratitud por un país que nos permitió ser lo que queríamos ser.

<sup>7</sup> Nicolás Guillén Batista (Camagüey, 10 de julio de 1902 - La Habana, 17 de julio de 1989). Periodista, poeta y político cubano, reconocido por su obra como el Poeta Nacional de Cuba.

El desarrollo de una cultura general integral es un imperativo de nuestros tiempos, donde la proyección de una personalidad estética definida, presente y futura, es decisiva para toda la humanidad y en particular para Cuba, como vía de preservación de las conquistas alcanzadas a partir de la revolución.

Compartimos lo que dice nuestro mentor Miguel Barnet,<sup>8</sup> «La cultura es el imaginario y la memoria de la nación, el núcleo de resistencia y futuridad». Expresiones universales como la danza y la música constituyen herramientas creativas para generar un desarrollo económico sostenible. Ellas son símbolos de identidad, arraigo a la propia comunidad y sentido de pertenencia, transmisores de valores y generadores de pensamientos y conciencia social, además de parte de la memoria colectiva de una nación.

Para nosotros es un reto demostrar cómo las danzas folclóricas y populares, que son patrimonios culturales, pueden ser capaces de generar resultados concretos para una economía creativa. Dado que promueven la diversidad cultural y el desarrollo humano, nos identifican como nación y son vehículos para lograr un desarrollo sostenible para las nuevas y futuras generaciones. Son parte asimismo de la herencia

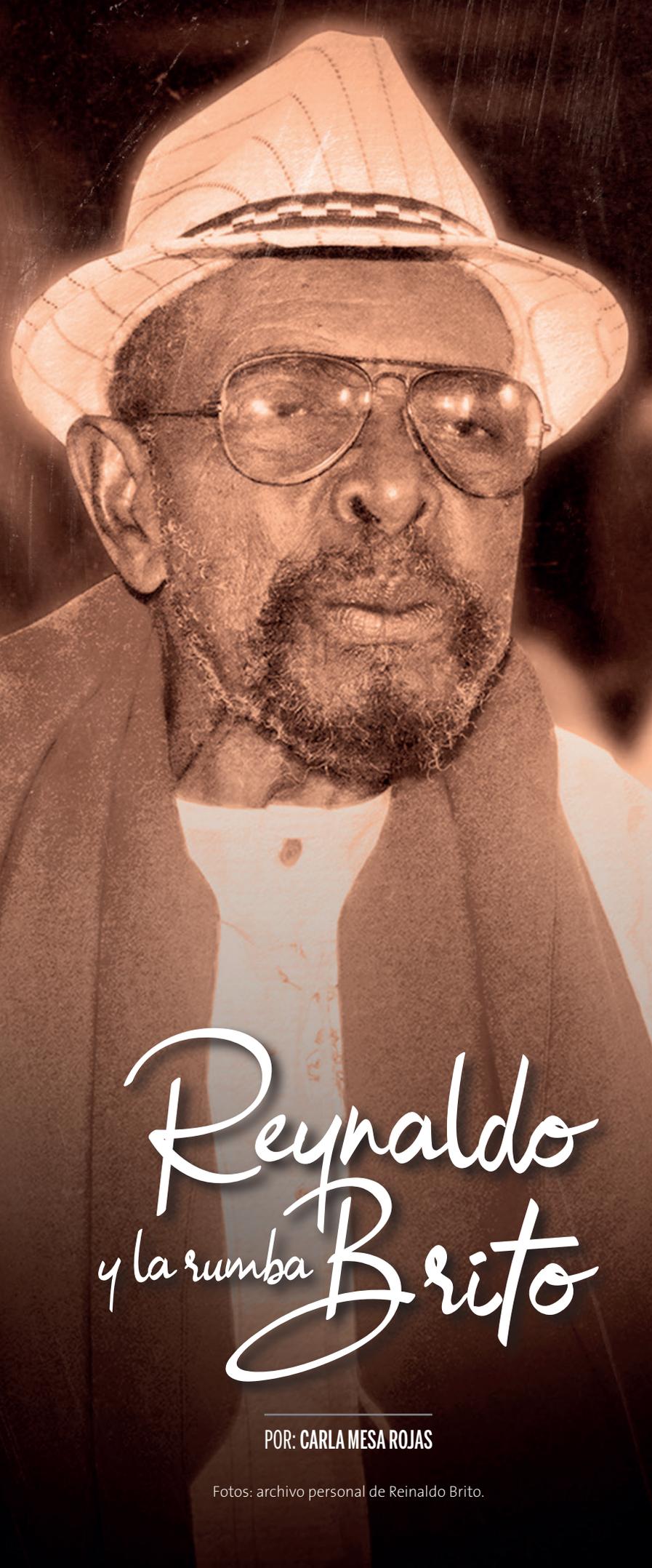
<sup>8</sup> Miguel Barnet Lanza (La Habana, 28 de enero de 1940). Poeta, narrador, ensayista y etnólogo cubano. Ha investigado las distintas fuentes de la cubanía. Fue discípulo de Fernando Ortiz (1881-1969). Su obra *Biografía de un cimarrón* es un clásico de la literatura cubana. Mentor de Timbalaye Promotor Internacional de la Cultura Cubana.

cultural, como patrimonio que permite vivir el presente proyectando el futuro.

Por todo lo antes expuesto, nuestro Promotor cultural Timbalaye con 20 años de actividad propone OPLA (Objetivo Patrimonio Legado Africano), con los propósitos de reconocer el legado histórico y cultural —con todo el conocimiento ancestral— de la presencia africana en Cuba, el Caribe y América Latina a partir del patrimonio vivo; sostener a través de la danza esos conocimientos y conectar el movimiento hereditario de las danzas de procedencia africana con nuestro método de enseñanza, para preservar esa memoria, porque constituyen una fuente viva; y enlazar Cuba con OPLA a través de esta experiencia metodológica, para que ese patrimonio tan esencial sea una fortaleza para las futuras generaciones.

Hemos emprendido el camino con una nueva visión hacia el futuro, teniendo como motor a la rumba, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad,<sup>9</sup> la que nos ha regalado, con la humildad y sencillez que la caracteriza, el privilegio de reconocer nuestra identidad, disfrutar nuestras vivencias, compartir nuestras alegrías y tristezas. Orientar con firmeza y valentía nuestros pasos, teniendo presente nuestro legado y el compromiso de rescatar el significado de nuestra historia cultural, con la esperanza de que las nuevas generaciones puedan construir un mundo mejor. 🏳️

<sup>9</sup> Inscripción de la rumba cubana en la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad ante la UNESCO.



# Reynaldo y la rumba Brito

POR: CARLA MESA ROJAS

Fotos: archivo personal de Reinaldo Brito.

Mucho se ha escrito sobre rumba cubana desde perspectivas sociológicas, teológicas, musicológicas o de género, esta expresión cultural ha atraído a cientos de estudiosos dentro y fuera de la Isla. Algunas de las investigaciones más recientes han sido patrocinadas por el proyecto promotor internacional de la cultura cubana Timbalaye a través de la Beca de investigación María Teresa Linares.

El presente trabajo surgió a partir del expreso interés del proyecto Timbalaye en reconocer a Reynaldo Brito, importante creador de la escena rumbera del siglo xx e inicios del xxi en La Habana. Escrito por cuatro autoras: Carla Mesa Rojas, Gabriela Rojas Sierra, Leannelis Cárdenas Díaz y Yamilka R. Cabrera Pozo. La investigación se presenta en cuatro ensayos que abarcan múltiples aristas de la vida y obra de este rumbero: aspectos biográficos, trayectoria profesional, imaginario y creación artística. En esta ocasión presentamos el primer ensayo de Carla Mesa Rojas.

### *¿Dónde vive la rumba?*

Se podría contar la historia de Cuba con la rumba como hilo conductor. El género musical, sus bailes y demás características se consolidaron entre finales del siglo XIX e inicios del XX, en zonas urbanas ubicadas principalmente en La Habana y Matanzas. Resultante de un complejo proceso de transculturación que asimiló las raíces negras e hispanas, la rumba fue protagonizada por un sector poblacional integrado mayormente por descendientes de esclavos.

El género surgió en núcleos poblacionales que fueron creciendo demográficamente y transmitiendo de generación en generación cada recuerdo, música, creencia, costumbres y filosofías provenientes del África. A su vez, supo asimilar aspectos de raíz hispana para convertirse en un producto cultural genuinamente cubano. Se ha caracterizado por un rejuego constante entre la conservación de valores tradicionales y constante renovación. Sus textos abordan temáticas populares: personajes cotidianos, historias habituales sobre romances, conflictos diversos o religión; las letras rumberas han documentado a lo largo de los siglos nuestra historia como pueblo y cultura.

La rumba se ha adaptado a los cambios de la modernidad y transformaciones sociales, y es actualmente un género vivo, que fluctúa entre una expresión natural y cotidiana de cientos de cubanos y una realización de corte profesional con fines de entretenimiento y comerciales. Tanto es así, que en la escena salsera y timbera de Cuba, o en estilos más contemporáneos como el reguetón y el trap de factura nacional, la rumba sale a relucir como una base rítmica infalible para el baile. Es común encontrar el sonido de un buen guaguancó en distintas secciones de una composición de música popular, e

incluso en composiciones de música de concierto, electrónica y electroacústica.

En la actualidad los protagonistas de este género continúan siendo hombres y mujeres representativos de nuestra sociedad. Sin embargo, más allá de esta sencilla definición: ¿qué significa ser rumbero? Creadores, danzantes e intérpretes de la rumba son portadores del recorrido en espiral que ha realizado el género y todos los acontecimientos históricos de los que ha sido partícipe. Muchos rumberos, principalmente los nacidos en la primera mitad del siglo XX, fueron descendientes de antiguos esclavos, condición que sin dudas ha influido en la expresión y creatividad de estos individuos.

Los protagonistas de la rumba son reconocidos como portadores de un valioso patrimonio, de un imaginario y comportamientos definidos a partir de acontecimientos históricos, con sus transformaciones y significados culturales resultantes.

### *De la mano del rumbero*

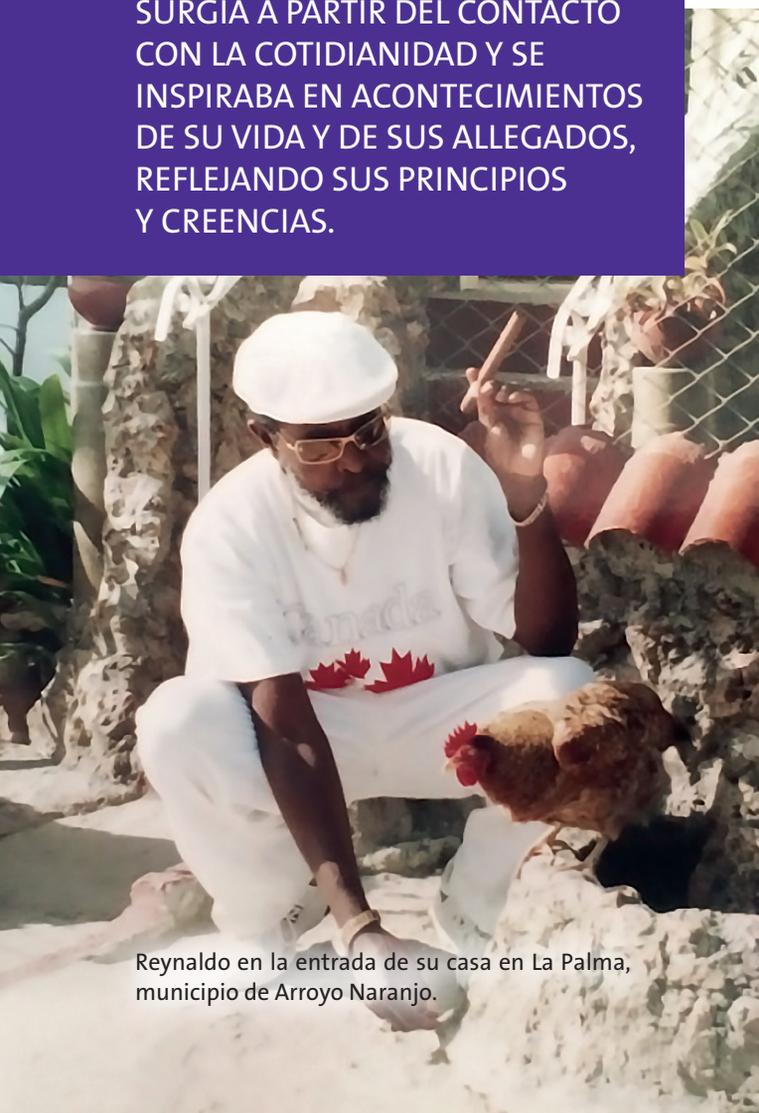
Como resultado de la beca de investigación María Teresa Linares otorgada por la Asociación Hermanos Saíz y el proyecto Timbalaye, en diciembre de 2017 nos adentramos en el estudio del rumbero Reynaldo Brito que, si bien no había alcanzado los parajes de la historia de la música cubana, era una figura importante y reconocida en la escena popular rumbera de La Habana. Esta resultó ser la primera investigación a la que nos enfrentamos luego de graduarnos de la Universidad de las Artes (ISA) como musicólogas.

Nuestro primer y único encuentro con Reynaldo tuvo lugar el 25 de diciembre de 2017. Junto a Ulises Mora, director de Timbalaye, y un equipo de periodistas nos dirigimos hacia su casa en La Palma, 10 de Octubre. Toda la información

obtenida sobre nuestro incógnito personaje se resumía a que era el autor de importantes rumbas —entre las más famosas estaban «Protesta Carabalí» y «Cimarrón», grabadas por el conjunto Yoruba Andabo—, y que se consideraba un sobresaliente artista del movimiento rumbero de La Habana. Ulises, además, nos comentó que se trataba de un señor de avanzada edad, enfermo y que en una de sus operaciones había perdido casi por completo la capacidad del habla.

En la casa nos recibió Estrella Torres Carly, la esposa de Reynaldo. En el lugar prevalecía un ambiente tranquilo, rodeado de fotografías, discos de música. Reynaldo nos recibió amablemente y afirmó que se encontraba en disposición para ayudar en todo lo que necesitáramos. A sus 87 años, lograba comunicarse con un hilo de voz casi imperceptible, pronunciando cada palabra con énfasis y entonaciones rítmicas. Estrella repetía muchas de las frases dichas por Reynaldo para ayudar en la comprensión.

LA CREACIÓN DE REYNALDO SURGÍA A PARTIR DEL CONTACTO CON LA COTIDIANIDAD Y SE INSPIRABA EN ACONTECIMIENTOS DE SU VIDA Y DE SUS ALLEGADOS, REFLEJANDO SUS PRINCIPIOS Y CREENCIAS.



Reynaldo en la entrada de su casa en La Palma, municipio de Arroyo Naranjo.

Se compartieron fotografías del rumbero en las que se encontraba bailando o en ceremonias religiosas, a veces en compañía de su familia y amigos. Mientras nos contaban las historias que acompañaban cada foto, Estrella aseguró que antes de su operación «El Papa», apodo afectivo con el que era conocido Reynaldo, cantaba y tenía una hermosa voz que había sido siempre alabada por quienes la escucharon.

Reynaldo comentó que muchas de sus rumbas se inspiraron en el ambiente musical de su Regla natal, donde solía asistir a fiestas, plantes y comparsas en compañía de su padre. Para ejemplificar nos mostró las libretas con sus creaciones. Eran cientos de canciones compiladas durante años y escritas a mano.

Además de las libretas con rumbas, Reynaldo tenía otros cuadernos manuscritos sobre su filosofía personal y una autobiografía religiosa. Al comentarnos sobre la existencia de estos documentos y leer algunas de las ideas que planteaban, nos percatamos que estábamos ante un hombre con pensamiento crítico y profundos valores humanos y religiosos.

«El Papa» habló toda la tarde con entusiasmo. Se le notaban los años y achaques de la salud, pero no careció de energía y vitalidad durante el encuentro. Compartió sus historias y opiniones con mucha determinación y entre más nos adentrábamos en su trayectoria y obra, más animado se sentía. La creación de Reynaldo surgía a partir del contacto con la cotidianidad y se inspiraba en acontecimientos de su vida y de sus allegados, reflejando sus principios y creencias.

Aquella tarde escuchamos las rumbas de Reynaldo. Primero sonó la «Protesta carabalí», tema que integra el álbum *El callejón de los rumberos* (2003) de Yoruba Andabo, y desde la tarareo se sintió como aumentaba la emoción del entrevistado. Todos seguimos el ritmo de la rumba y prestábamos atención a su letra hasta que Reynaldo se levantó y se puso a bailar con entusiasmo, detenido únicamente luego de unos minutos por las advertencias de Estrella sobre su salud. Fue para todos sin dudas el momento más conmovedor de nuestro encuentro, donde pudimos descubrir todo el encanto y la pasión que sentía aquel hombre por la rumba.

La tarde continuó con la música de otros rumberos y nuevas historias sobre Reynaldo. «El Papa» a sus 87 años continuaba añadiendo nuevas obras a su cancionero. Al terminar la entrevista acordamos encontrarnos el seis de enero en El Cerro



De izquierda a derecha: Eloy Machado «El Ambia»; Katherine Muller-Marín, directora de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO; Miguel Barnet, presidente de la Fundación Fernando Ortiz; Reynaldo Brito; Ulises Mora e Irma Castillo, directores del proyecto Timbalaye. Foto: Timbalaye.

en la sede de la comparsa Los Marqueses de Atarés, donde se festejaría el aniversario 83 de la fundación de esta agrupación y la presentación oficial de la décima edición del Festival Internacional La Ruta de la Rumba.

Al concluir aquella entrevista sentimos que acabábamos de conocer en persona a un protagonista genuino de la cultura popular rumbera, un hombre de pueblo con gran sabiduría, honorable religioso de las comunidades abakuá cubanas y creador de una vasta obra.

A inicios de enero de 2018 recibimos la noticia de que Reynaldo había fallecido. Una de nosotras habló con Estrella, quien alegó con tristeza que la noticia era esperada dadas las condiciones de salud y la avanzada edad de «El Papa». Nos reveló que la tarde en que nos conocimos, luego de la despedida, su esposo le aseguró que no volveríamos a

vernos, pues sabía que no llegaría a la fiesta del seis de enero.

Aun bajo la lluvia, el evento se mantuvo en honor a Reynaldo. En el corazón del Cerro, se disfrutaron de todos los toques y bailes protagonizados por la comparsa anfitriona y agrupaciones rumberas como Yoruba Andabo, Iyerosún, Rumba Lay y Abakuá de Atarés Efi Akwaremo.

Las siguientes visitas a la casa en La palma estuvieron signadas por la melancolía y los recuerdos de Reynaldo. Tanto los testimonios de su esposa, como de los vecinos y algunos ahijados de «El Papa», mencionaban a un hombre inteligente y de gran reconocimiento dentro del mundo abakuá. De igual manera se hizo evidente en cada testimonio, su amor por Cuba, su patriotismo y gran convicción en la obra social realizada por la Revolución cubana.

Tuvimos la dicha de conocer a Reynaldo en el último período

de su vida. Lo que pudo ser una simple entrevista, nos abrió las puertas al mundo de la rumba y sus principales actores, permitiéndonos apreciar el valor de este género en la Cuba contemporánea y su capacidad para hilvanar generaciones a partir de una herencia compartida.

Teniendo en cuenta las disímiles aristas de la vida de Reynaldo Brito —no solo como rumbero y creador, sino también como pensador y religioso— decidimos estructurar el presente trabajo a partir de textos independientes en la voz particular de cada autora. Se abordan sucesivamente la historia de vida del rumbero desde las facetas más relevantes de su accionar; su universo filosófico personal; y el análisis de los textos de sus rumbas. Quedaron anexadas fotos y documentos de su archivo personal y las letras transcritas de su *Libreta de Rumbas*. ←



# *Los Chinitos* y el **GUARAPACHANGUEO\***

POR: LORENA VIÑAS RODRÍGUEZ

\* Tomado de: <http://www.ahs.cu/los-chinitos-y-el-guarapachangueo>.



Fotos: José A. Matos.

Memorias del encuentro con Los Chinitos en el Salón de Mayo de la AHS.

**L**a oncena edición de Timbalaye, homenajeó este domingo<sup>1</sup> a la agrupación Los Chinitos, en el Salón de Mayo del capitalino Pabellón Cuba.

Los creadores del conocido «guarapachangueo» compartieron con los presentes su historia y las composiciones emblemáticas que han distinguido su panorama musical.

Marcados por la sencillez y el respeto, los hermanos López Rodríguez conversaron sobre una modalidad relativamente nueva que nació del juego de una tumbadora, el quinto y la clave, al crear

una polirritmia que simplificó las formas de hacer de la rumba tradicional.

«Vivir, disfrutar, compartir», eso es el guarapachangueo, un estilo que inventó dos golpes en un mismo cajón, y creó una melodía conocida como el (cuncuncun).

A decir de Irián, uno de los integrantes de este grupo, «el guarapachangueo surge por un primo hermano, José Luis Ramón Silueta, y su hermano Pedro, al utilizar a un cajón de madera que con el tiempo se hizo mayor. El hecho de que éramos cuatro hermanos músicos ayudó. De esta forma

<sup>1</sup> El 25 de agosto de 2019 se realizó el «Encuentro con Los Chinitos: Historia de la percusión cubana a partir de los creadores del guarapachangueo» en el Salón de Mayo en colaboración con la Asociación Hermanos Saiz.



*De formación autodidacta, Los Chinitos tocaban la rumba en las festividades, sobre todo en el Día de las Madres, cuando se reunía la familia, y también los Primero de Enero.*

Los Chinitos: Reynaldo, Adalberto, Pedro e Irián López Rodríguez

se empezó a desarrollar ese ritmo en una tumbadora porque no había cajón».

Cuenta que su hermano Reynaldo llevaba la clave y cantaba, mientras que otro tenía los palitos, y él y Pedro se turnaban el guarapachangueo y el quinto.

«En los inicios Pedro creó el cajón guarapachangueo con dos tapas a los lados. Y ahí comienza a buscar la base rítmica dentro de ese estilo que puede ir a varios lugares de tiempos musica-

les, mientras que el quinto tiene que respetar al cantante y al guarapachangueo».

Al preguntarle sobre el nombre propiamente dicho de ese estilo, dicen que se lo deben a Lázaro Martínez, conocido como El Llanero, quien comentó un día que los que nosotros hacíamos era un guarapachangueo, pues él era un rumbero muy tradicional.

De formación autodidacta, Los Chinitos tocaban la rumba en las festividades, sobre todo en el Día de las Madres, cuando se reunía la familia, y también los Primero de Enero.

En 1973 conocen de casualidad a Juan de Dios Ramos, ese gran bailarín, músico y cantante del Conjunto Folclórico Nacio-

nal, quien ve en ellos un talento nato y les abre las puertas a la música profesional.

A partir de ahí, comienzan como aficionados, hasta 1980 que es cuando se insertan en la empresa Antonio María Romeu y transitan hacia la vida artística. Han llegado a acompañar varias agrupaciones.

Pancho Quinto es quien les da la publicidad, aunque nombres como Fariñas Meneses, Silvano Shueg Hechevarría «Chori», Chano Pozo y José Fernández o Pito el Gago tuvieron una influencia fundamental en la música de esta familia de rumberos.

Para estos artistas, la rumba es un género que ocupa todo y deja libre a quien la toque, pues a diferencia de otras manifes-

taciones afrocubanas existe una libertad religiosa.

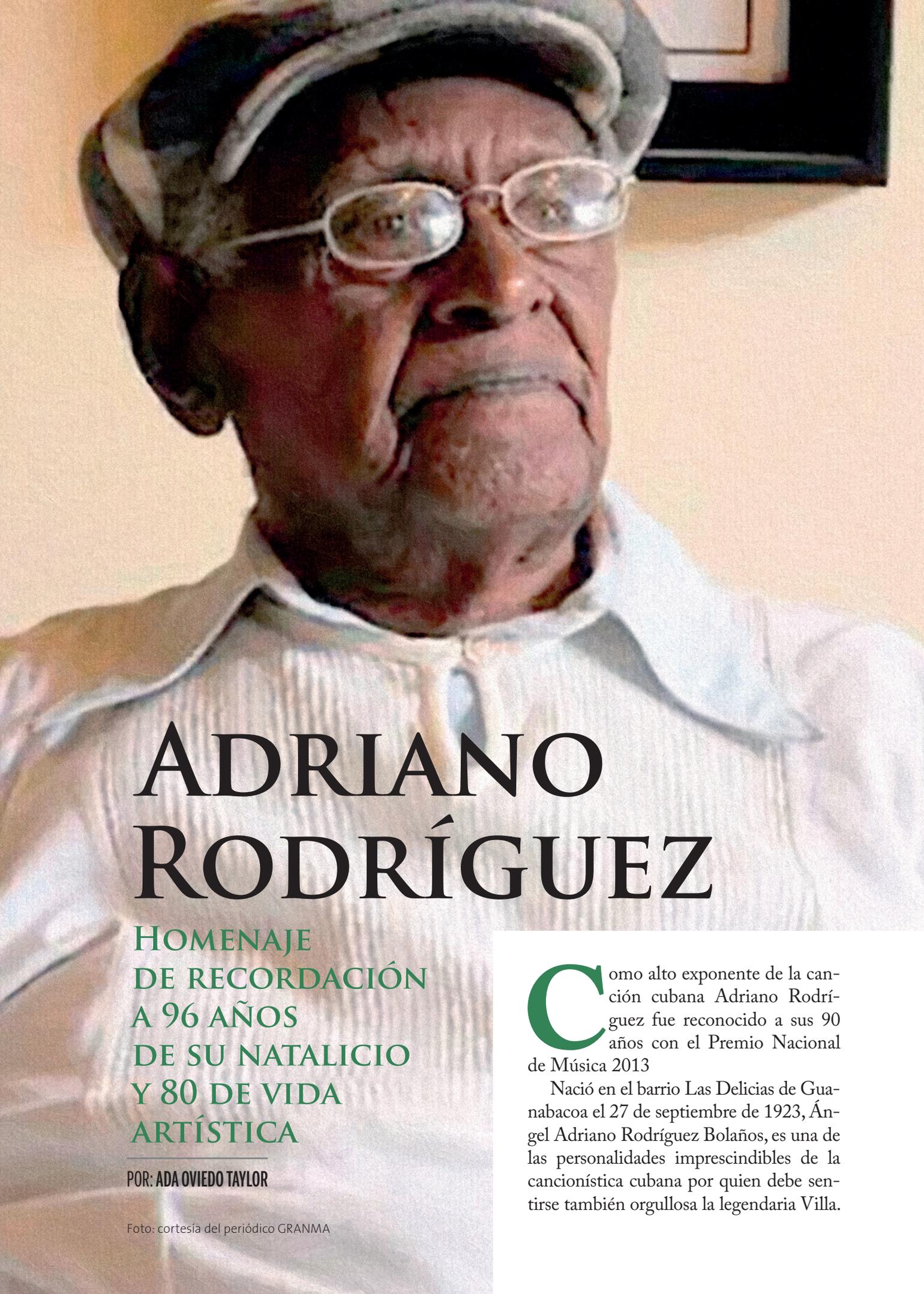
El guarapachungueo, la modalidad que nació en el barrio capitalino de La Corea, en San Miguel del Padrón, formó una escuela que es referente por sus potencialidades y atractivos para artistas, investigadores, periodistas y turistas.

Los Chinitos cuentan con más de 30 discos, materiales filmográficos y el proyecto artístico Abbilona, además de una escuela para niños percusionistas, en los dominios de la comunidad.

Por todo ello no ha sido casual que la oncenava edición del Festival Internacional Timbalaye, La Ruta de la Rumba se inaugurara el pasado 23 de agosto en esa barriada de leyendas rumberas. ←←



Arriba: Pedro López Rodríguez mostrando a nuestra revista la melodía del *cuncuncun* con su cajón.  
Abajo: Ulises Mora realiza una entrevista a los Chinitos, en la Corea, San Miguel del Padrón.

A close-up portrait of an elderly man, Adriano Rodríguez, wearing a grey cap and glasses. He has a serious expression and is looking slightly to the right. He is wearing a light-colored, ribbed shirt.

# ADRIANO RODRÍGUEZ

HOMENAJE  
DE RECORDACIÓN  
A 96 AÑOS  
DE SU NATALICIO  
Y 80 DE VIDA  
ARTÍSTICA

POR: ADA OVIEDO TAYLOR

Foto: cortesía del periódico GRANMA

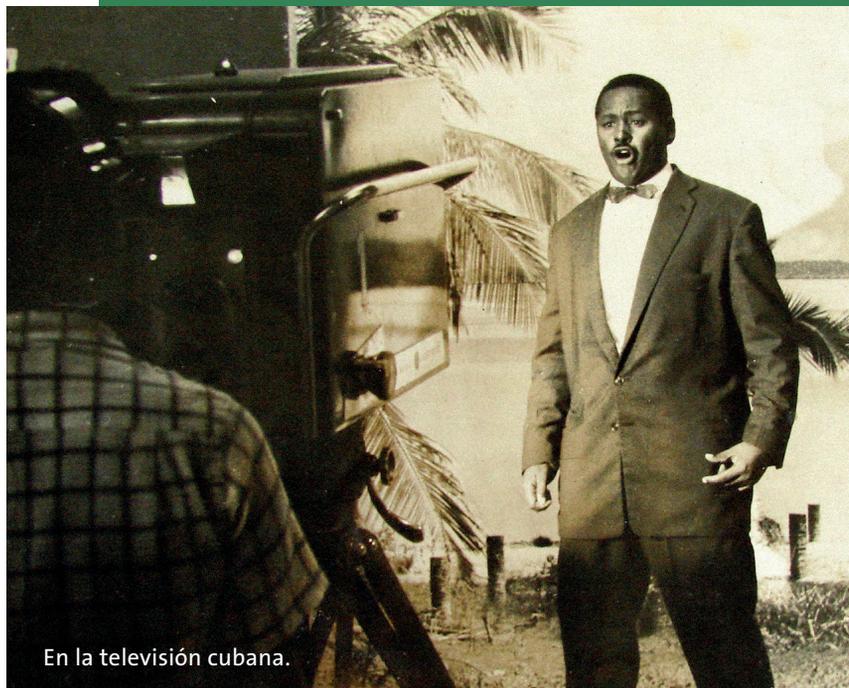
Como alto exponente de la canción cubana Adriano Rodríguez fue reconocido a sus 90 años con el Premio Nacional de Música 2013

Nació en el barrio Las Delicias de Guanabacoa el 27 de septiembre de 1923, Ángel Adriano Rodríguez Bolaños, es una de las personalidades imprescindibles de la cancionística cubana por quien debe sentirse también orgullosa la legendaria Villa.

*Los inicios en su  
carrera profesional  
fueron en 1939 con la  
agrupación folclórica  
Lulú Yonkori.*

Su primera escuela fue el sexteto Carmen dirigido por su abuelo materno Justo Bolaños, donde con solo 6 años hacía la segunda voz en sones y boleros; este entorno familiar propició que años después, dadas sus dotes naturales, extenso registro vocal y capacidad interpretativa uniera su voz en dúos ocasionales a importantes figuras como Paulina Álvarez, Barbarito Diez, Miguelito Cuní, Celia Cruz, Carlos Embale, Beatriz Márquez, Pablo Milanés (con quien grabó para su disco *Año II* en 1986), Silvio Rodríguez; y Danny Rivera junto a Frank Fernández en el disco *Dos trovadores* (2007) como invitado especial y a los jóvenes trovadores Pepe Ordás y David Torrens, entre otros.

Los inicios en su carrera profesional fueron en 1939 con la agrupación folclórica Lulú Yonkori (luego Rapsodia Negra) dirigida por el prestigioso músico Alberto Zayas. Esta vertiente lo vinculó, como solista y narrador, por más de veinte años a las conferencias ilustradas de temas afrocubanos ofrecidas en la Universidad de la Habana por el etnólogo Fernando Ortiz y luego en la década de 1950 al musicólogo Argeliers León en el Teatro Nacional, embrión de lo que luego sería el Conjunto Folclórico Nacional. También el dominio de esta manifestación musical le permite actuar en espectáculos de importantes caba-



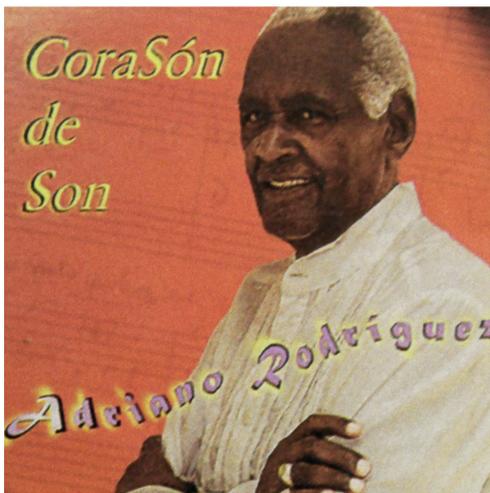
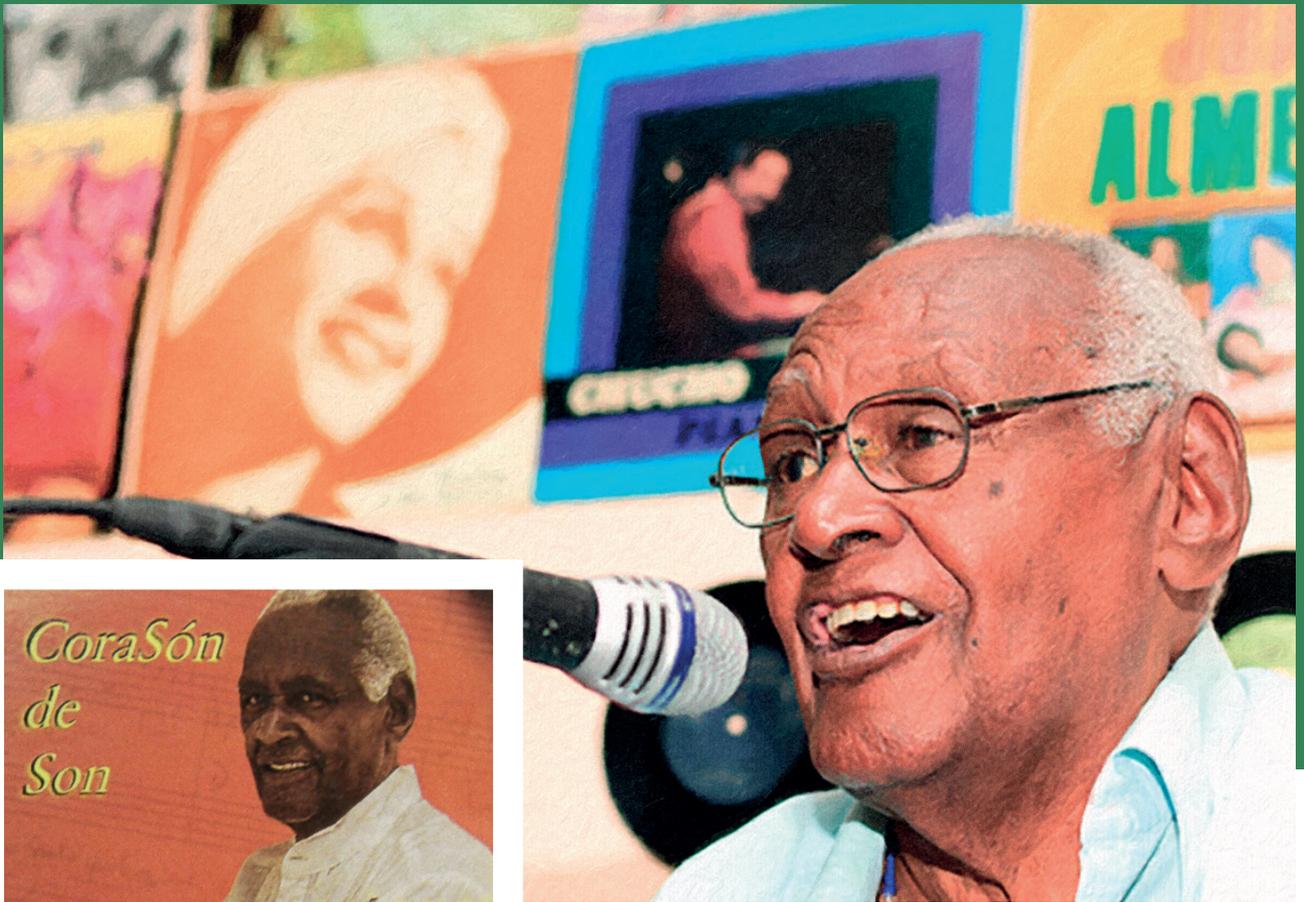
*Trovadores Cubanos: Adriano, Guarionex Garay, Dominica Verges y los hermanos Ismael y Octavio Sánchez (Cotán).*

rets de la época, integrar varias delegaciones artísticas al extranjero como al Carnegie Hall de Nueva York donde cantó junto a Carlos Embale rezos yorubas (1979) y el Festival Diáspora 3 junto al maestro Odilio Urfé, celebrado en Surinam en 1982.

En la canción trovadoresca su voz es determinante. Dirigió durante once años el grupo Trovadores Cubanos, integrado por Dominica Verges, Guarionex Garay y los guitarristas Ismael y Octavio Sánchez (Cotán), con el que recorrió todo el país llevando la buena y genuina mú-

sica cubana. De esta agrupación quedó grabado un disco con canciones de Sindo Garay en el cual se inspiró el destacado cantautor Silvio Rodríguez para componer su ya antológica obra «La canción de la Trova» la cual grabara a dúo con Adriano para el disco *Érase que se era* (2006); un ejemplo significativo de continuidad histórica.

Reconocida su maestría y experiencia interpretativa como la invitación especial a cantar «Germania» en Hamburgo, Alemania, una de las más difíciles composiciones de Sindo Garay;



Su primer disco en solitario «CoraSón de Son», contó con la participación de Edesio Alejandro, y fue producido en los estudios de la Empresa de grabaciones musicales Egrem en 1999. Ese mismo año fue reconocido en la Feria Internacional Cubadisco con la Mención especial Tradición y Modernidad.

su presencia en todos los Festivales de la Trova del cual fue fundador hasta el Homenaje a la Trova organizado por el Caimán Barbudo en la Feria Internacional del Libro 2006, en la que compartió con varias generaciones de trovadores.

En 1962 a propuesta de la musicóloga María Teresa Linares, integra como fundador el Coro Nacional, una de las agrupaciones vocales más importantes del país, dirigido entonces por Serafín Pró, quien junto al maestro José Ardévol le proponen por sus conocimientos y gusto en el trabajo a voces, desempeñarse como jefe de la cuerda de bajos lo cual contribuyó a su consolidación profesional.

En la canción lírica, otro de los estilos que también lo consagró, tuvo la oportunidad de compartir con voces como las de Esther Borja, Yolanda Hernández, Alina Sánchez, Ramón Calzadilla; integró el elenco que Gonzalo Roig presentó en el Ayuntamiento de La Habana, con Rita Montaner como solista y actuar con «La Única» en CMQ bajo la dirección de González Mántici; además de presentarse en los más prestigiosos escenarios nacionales e internacionales acompañado al piano por excelentes instrumentistas; entre ellos los maestros Odilio Urfé, con quien trabajó desde los años sesenta hasta su muerte en 1988, Frank Emilio Flynn, Nelson

Camacho y José Lauzán y sus relevantes actuaciones en los grandes espectáculos ofrecidos en la Ciudad Deportiva, Plaza de la Revolución y Plaza de la Catedral organizados en los primeros años de la década del sesenta bajo la guía de experimentados directores como Luis Trápaga, Gilberto Valdés y Amaury Pérez.

De gran importancia resultó para la difusión del género lírico el «Ciclo de conciertos didácticos», que llevó por todo el país lo mejor del repertorio de destacados compositores como Ernesto Lecuona, los Hermanos Grenet, Adolfo Guzmán y Gonzalo Roig y a públicos de países tan diversos como China, Bulgaria, Estados Unidos y Surinam don-



Junto a Rosalía Arnaes, Mundito González, Zuleica Romay, Lino Betancourt y Fiallo festejando su cumpleaños.

## SU CAPACIDAD INTERPRETATIVA Y DOMINIO TÉCNICO PERMITIERON IMPRIMIR A CADA MODALIDAD DE LA MÚSICA SUS REQUERIMIENTOS ESPECÍFICO, AVALADO POR SUS MÁS DE SIETE DÉCADAS DEDICADAS AL CANTO EN TODAS SUS MODALIDADES Y GÉNEROS.

de disfrutaron de sus magníficas interpretaciones.

Su versatilidad y facultades histriónicas lo llevaron a la escena teatral en varias de las presentaciones de la zarzuela *Cecilia Valdés*. También el cine ha servido de medio expresivo participando en los filmes: *Yamba-O* (cubano-mexicano), el filme norteamericano *Árbol de fiebre* y de la cinematografía cubana *Cuba Canta*, *El otro Cristóbal*, *La doce sillas* y *Hacerse el sueco*.

Desde un rezo o canto yoruba, un negro spirituals, hasta los

fabulosos dúos trovadorescos y la vertiente lírica de la canción cubana, les aportó los requerimientos expresivos integrándose orgánicamente a formatos instrumentales diversos que lo acompañaron; tambores Batá, tríos, septetos, conjuntos, piano, guitarra, bandas de concierto, orquestas sinfónicas; incorporando también tendencias contemporáneas a las que se ha unido al destacado músico Edesio Alejandro con quien grabó su primer disco en solitario «CoraSon de Son», reconocido con la Mención es-

pecial Tradición y Modernidad en la Feria Internacional Cubadisco del año 1999.

Su capacidad interpretativa y dominio técnico permitieron imprimir a cada modalidad de la música sus requerimientos específico, avalado por sus más de siete décadas dedicadas al canto en todas sus modalidades y géneros.

Se mantuvo, ya nonagenario, como figura invitada en importantes conciertos, galas, producciones discográficas y actos políticos donde continuó revitalizando las obras de nuestro patrimonio trovadoresco y de la cancionística en general para Cuba y el mundo.

La canción cubana mucho le debe a esta voz que no conoció fronteras en lo musical, artístico y humano. Falleció en La Habana el 24 de julio de 2015. ←

# A PROPÓSITO DEL CENTENARIO DEL NATALICIO DEL TÍO TOM (1919-2019)\*

Gonzalo Asencio  
Hernández  
[La Habana 5 de abril 1919/  
10 febrero 1991]

POR: LEONARDO ACOSTA

**L**a rumba, el guaguancó y el Tío Tom  
¿Cuál es el límite entre la leyenda y la realidad, y dónde está? A veces un hecho o un personaje se convierten en leyenda, y esta oscurece la historia real. Y con frecuencia un personaje se hace legendario en perjuicio de la propia persona real, que es relegada al olvido. En la música popular esto suele ser común, y nos encontramos con seres de carne y hueso olvidados o ignorados como personas, mientras sólo se prestaba atención a su leyenda: este es el caso, del «Tío Tom» de quien todos conocemos algunos de sus cientos de números y, sin embargo durante años permaneció como una entelequia, una figura de leyenda [...] Hasta que finalmente se le rindió un homenaje en la Casa de la Cultura de Plaza de la Revolución, al cual asistieron

\* Fragmento tomado de «La rumba, el guaguancó y el Tío Tom», ensayo incluido en el libro *Del tambor al sintetizador*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1989. p. 77-106.

decenas de rumberos destacados del país; y ahí estaba él, en persona, cantando y bailando, tan real como cualquiera de nosotros.

### ¿Quién es el Tío Tom?

Aclaremos que el Tío Tom nada tiene que ver con el famoso personaje de Harriet Beecher Stowe, que por cierto no es histórico ni legendario, sino un personaje literario elevado luego a arquetipo del negro «bueno y sumiso» del sur de los Estados Unidos, según los patrones de un sector de la burguesía norteamericana. Este otro Tío, por el contrario, es cubano y es rebelde, aunque como su homónimo de allá, sea negro y tenga más de sesenta años. Su verdadero nombre es Gonzalo Asencio, y es el mejor y más prolífico autor, que ha dado nuestro país en esa popular variante de la rumba que se llama guaguancó.

Aunque ha cultivado otros géneros especialmente en lo que nuestros musicólogos denominan el «complejo de la rumba»; (yambú, columbia y guaguancó), el aporte del Tío Tom en su especialidad nos permite afirmar sin exageración alguna, que si Pérez Prado puede llamarse «Rey del Mambo», a Gonzalo Asencio quien nunca ha reclamado para sí ninguna corona, puede considerársele como el indiscutible «Rey del Guaguancó».

¿Quién no ha cantado, bailado, o al menos escuchado alguna melodía del Tío Tom, sin saberlo? Porque fuera de un círculo de amistades y de músicos, sobre todo rumberos, son pocos los que lo han visto o conocido personalmente, pero casi todos hemos oído y hasta cantado números como «Consuélate como yo», con su popularísimo estribillo que dice: «Por eso ahora /ya yo no vuelvo a querer/ ya yo no vuelvo a querer/ ya yo no vuelvo a querer [...]».

Y lo mismo sucede con otras piezas suyas: «Los cubanos son rareza», «Bombón», «Color de alelí», «Se ha vuelto mi corazón un violín», «Al señor marqués», «Changó ta a vení», «La Reforma va», «Ya me estoy poniendo viejo», o «Siento que me regaña el corazón», con su no menos famoso estribillo: «Si tú me lo das, por qué me lo quitas [...]».

[...] es en los barrios «rumberos» de La Habana donde Gonzalo Asencio, el Tío Tom, se desarrolla desde hace varios decenios como uno de sus

cultivadores más completos, originales y de mayor sensibilidad [...]

### Venturas y desventuras del Tío

Gonzalo Asencio Hernández, el Tío Tom, nació el 5 de abril de 1919 [...] ¿Dónde? Un gran conocedor del Tío y de su obra nos responde: «nació en el solar *El Modelo*, un modelo de solar, con sus broncas, su música y su poesía», en San Rafael y Hospital, barrio de Cayo Hueso. Su padre Nicanor, era un hombre que cargaba muchos sacos y ganaba muy poco en el Muelle La Machina. Su madre, Carmelina, que era una negra muy bella, gran repostera, que por eso siempre tuvo puesto de cocinera en casa de gente rica. De allí le traía algo a sus hijos Gonzalo, Hilda y Santa, la más pequeña. A mediados de los años 20 se mudaron para una accesoria en la calle San Nicolás entre Marqués de la Torre y Calzada de 10 de octubre. En ese tiempo Gonzalo asistió a la escuela pública 65, donde llegó al tercer grado; más tarde siguió clases nocturnas en esa misma escuela. La vida se hizo dura y trabajó sucesivamente como limpia botas, vendedor de periódicos, peón de albañil y jornalero.

En la década del 30 se mudaron para Estévez y Nueva del Pilar. Allí murió su padre Nicanor en 1946, y meses más tarde se mudaron para Consejero Arango y Zequeira en Carraguo, El Cerro; luego en la calle Pila en Atarés. En la década del 50 emigraron para Güines, donde vivieron en la calle Reina y en la actualidad la familia vive en la calle Camarera, en Guanabacoa. Este es, en pocas palabras, el azaroso periplo del Tío Tom y su familia.

**[...] es en los barrios «rumberos» de La Habana donde Gonzalo Asencio, el Tío Tom, se desarrolla desde hace varios decenios como uno de sus cultivadores más completos, originales y de mayor sensibilidad [...]**

Gonzalo se inició como autor cuando tenía apenas quince años. Conocía rumbas del «tiempo de España», como la citada «Tú ves yo no lloro», «Coco manguurria», y aquella que decía: En la puerta del presidio yo vi cantar un gorrión. Conoció a los rumberos más destacados de la época: Roncona, Mario Alan, Alberto Noa, Carbuero, El Güinero, El Checa y otros. Y haciendo de la rumba su medio de expresión, compuso una que alcanzó verdadera popularidad: «Mal de yerba», donde se relaciona el tema amoroso con los títulos de las películas más famosas de esos tiempos: El cartero llama dos veces, Mal de yerba, El suplicio de una madre, Tener o no tener, El gran bar, La luz que agoniza, ya [...] lo ves [...] Murieron con las botas puestas [...] En todos estos parrafitos que componen mi rumbón, hay más de un peliculón /que yo llevo en la memoria/ para grabarlo en la historia/ el libro de mis amores.

Su voz, sus pasos, sus golpes en el parche del tambor, y su talento creador recorrieron los solares de [todos los barrios rumberos de La Habana]. Cierto es que a veces las fiestas terminaban en riñas, puñaladas y el Tío no pudo escapar a estas broncas.

Pero el más grave problema que tuvo fue por razones políticas, durante el desgobierno de Carlos Prío Socarrás.

### *El guaguancó antimperialista*

[...] al acto más infame y vandálico fue el escarnio que hicieron de la estatua de nuestro máximo prócer José Martí [...] Entre las muchas voces de protesta, de los verdaderos cubanos no faltó la de Gonzalo Asencio, y el Tío lanzó su famoso guaguancó que corrió de boca en boca y que terminaba con el llamado: ¡Cubanos! ¿Dónde están los cubanos?

La represalia no se hizo esperar, y el Tío Tom sufrió una condena de seis meses y un día por su rumba patriótica [...] lo cual demuestra una vez más que nunca hemos carecido de «canciones protesta» en Cuba, y desde el siglo XIX hasta el fin de la República abundaron también los «sones protesta», guarachas protesta, y las marchas, himnos, habaneras, criollas, puntos, danzones, y rumbas de protesta y de contenido patriótico. Muchos de sus autores sufrieron desagradables percances por ello, como el Tío.

¡Cubanos! ¿Dónde están los cubanos?/ *yo quisiera saber dónde están los cubanos/* Cómo los americanos han venido desde afuera/ a atropellar la bandera/ y la estatua de un mártir cubano/.

*Cuba no debe favores/ a ninguna extraña tierra/ todo el misterio que encierra/ es de la plata y el oro/ ¡Oiga señor presidente/ quiero saber tu opinión/ sobre la reclamación / que ha presentado el cubano/ contra esos americanos/ que han venido desde afuera/ a atropella la bandera/ de nuestro suelo cubano.*

El tema de la cubanía es frecuente en las rumbas del Tío, aunque en ocasiones esté enfocado desde el ángulo de nuestro carácter alegre y fiestero como en su composición «Los cubanos son rareza»:

*Los cubanos son rareza: con un tambor en la mano/ hacen la tierra temblar/ y dicen los mexicanos/ cuando sienten los tambores: a Cuba voy a gozar [...] (estribillo) Si te quieres divertir / escucha esta rumba buena.*

Después del triunfo de la Revolución, Gonzalo Asencio ha seguido componiendo rumbas de tema revolucionario y antimperialista, y puede afirmarse que, en su conjunto constituyen una especie de crónica popular, cantable yailable, sobre los logros de nuestro país durante estos veinte y tantos años de luchas y victorias.

### *De Lecuona al Tío Tom*

[...] Un compositor que alcanzó gran popularidad en los años cuarenta y cincuenta, Juan Arrondo; solía decir: «Mi música va de Lecuona al Tío Tom». Y, en efecto la huella del Tío en nuestros medios musicales ha sido grande, a pesar de que muy pocos lo hayan expresado con la claridad de Juan Arrondo; la rumba ha ejercido una gran influencia sobre otros géneros de la música cubana y sobre muchos de sus grandes intérpretes [...]

### *La Rumba y el Tío: prejuicios y plagios*

[...] El autor más despojado, plagiado e imitado ha sido el Tío Tom: una vieja rumba en la que describía una pelea de gallos en la antigua valla de la esquina de Tejas, decía su estribillo «Veinte le voy a mi gallo pinto». La pieza se hizo famosa con pequeñas alteraciones, y con la salvedad que ahora el gallo era «pelón». Otro guaguancó célebre «Siento que me regaña el corazón» con su estribi-

*Dentro de la temática del Tío hay situaciones cómicas, tragedias familiares, problemas sociales, y de todo tipo. Pero una característica que lo hace excepcional es el tratamiento que da a temas como el de la «guapería» en el barrio o el «machismo».*

llo conocido por todos; «si tú me lo das, por qué me lo quitas [...]».

Incluso esa obra maestra que es «Consuélate como yo», tenía varios supuestos autores o reclamantes hasta que intervino la Revolución y se hizo justicia. Su obra se cuenta por cientos y es muy variada en temática y atmósfera. Incursionó también en el pregón: «Estiro bastidores/cunitas de niño / y camas de mayores»; en temas tradicionales tomados de las creencias de origen africano como «Changó ta vení», tema que fue víctima de un despojo autoral al aparecer registrada en un disco de Machito como de Justi Barreto. Y la famosa «Mata siguaraya», también es de su autoría, no de ningún integrante de la Sonora Matancera.

Dentro de la temática del Tío hay situaciones cómicas, tragedias familiares, problemas sociales, y de todo tipo. Pero una característica que lo hace excepcional es el tratamiento que da a temas como el de la «guapería» en el barrio o el «machismo», que suele acompañar a tantos números sobre las mujeres o el desengaño amoroso: así en «Ya ves que me la jugué» y «De qué me sirve una mujer». El Tío combina sabiamente el amor, la nostalgia, la violencia, la ironía, la ternura, la cubanía [...]

Nunca ha caído en el mal gusto arrabalero de ciertos boleros, tangos, rancheras, canciones y también rumbas que tanto han proliferado en la música latinoamericana. Por ejemplo, al engaño de una mujer el Tío sabe darle un gracioso matiz picaresco, tal como en su guaguancó «Tun tun, Quién es». No es menos cierto que tiene composiciones como aquella de hace más de quince años y que, otros autores no se cansan de imitar: Tú eres una coqueta / que nadie respeta.

Otros títulos: «Escondido en las aguas», «Con ese caminaíto que tienes tú», «Caballeros, qué mujer», «Corazón que naciste conmigo», «Cuando yo la vi por primera vez», «Pensé darte mi nombre», «Yo no tuve la culpa», y muchas otras, donde la mujer aparece como la compañera y no como la «engañadora».

Y, por supuesto, el tema revolucionario y anti-imperialista siempre ha ocupado un lugar prominente en su obra: «Este es mi país», «Tierra brava», «La Reforma va», «Camilo Cienfuegos», «Che Guevara», «Viva Fidel», «Ahora tenemos armas y aviones», «Señor marqués, váyase pa' España», «Que canten los bandoneones que ha nacido el Che Guevara», «Vamos pa'l cañaveral», «Y siempre es 26», «Quita la mano, americano» [...]

Tampoco podía faltar la sátira en contra del racismo en la sociedad burguesa: «A la fiesta de los caramelos no pueden ir los bombones».

Otros de sus pegajosos estribillos: *Tan chiquita y ni ná ni ná, salsa [...]*, *Oye como suena la chancleta, Mambo Guanahacabibes, si tú me quieres, tú no me olvidas [...]* La variedad de su temática rumbera la confirman títulos como «Bemba colorá», «A Juan Arrondo le gusta el pollo», «Sangre Africana», «Viento en popa a toda vela», «Coco pelao baila pacá», y algunas rumbas tiernas y sentimentales como «Madre no llore», y esa magistral síntesis de comicidad y ternura: «Qué quiere la niña». Y el más famoso de sus guaguancós: «Consuélate como yo».

Otro guaguancó muy famoso es el que encara la vejez y la muerte con su sempiterna gracia: *Ya me estoy poniendo viejo/ ¿qué es eso?/ La muerte me llama ¿qué es eso?*

Pero el Tío y su obra no se pondrán viejos por ser representativos del quehacer musical de nuestro pueblo.

«El guaguancó y la columbia, expresiones musicales de la rumba, no han tenido jamás un creador más explosivo, espontáneo y fecundo que el Tío Tom [...] El Tío no se ha circunscrito al tema “cansa bobo” del choteo y la tijera rítmica: él le canta a la Revolución, a la patria, al amor y la vida».<sup>1</sup> ←

<sup>1</sup> José R. Rodríguez “El Tío Tom: el de la rumba soy yo”. Inédito.

# LOS INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA AFROCUBANA: CABILDO KUNANLUMBO\*



POR: FERNANDO ORTIZ

**A**un hoy día, por razones religiosas más que económicas, los toques de *makuta* en los cabildos Congos que la conservan se hace con sólo dos *tambores*: el 1° *Nsumbí* o *Caja*, y el 2° o pequeño, generalmente llamado *Salidor*. Tomaremos para nuestra descripción los dos *tambores* del toque de *makuta* del viejo cabildo congo titulado *Kunanlumbu* que aun perdura en Sagua la Grande.

El *tambor mayor* o *nsumbí* es como de un metro de altura y de unos 50 centímetros en su diámetro superior, o sea en el cuero. La *caja* es abarrilada, de duelas, y con seis aros de fleje que las ajustan. El cuero está asegurado en un arco de hierro, forrado, de afuera hacia dentro, con los extremos de aquél. Y, por medio de ese aro, está a su vez sujeto a la

*caja* por seis roscas o largos tornillos que van del aro susodicho a sendas tuercas fijas en la caja.

Este *tambor* ofrece la particularidad de que el cuero de cabro conserva su pelo original a su alrededor, en el borde que va de su superficie percucible a cubrir el aro o bastidor que lo sostiene. Esa faja peluda es de unas tres pulgadas de ancho y es de efecto decorativo. La parte vibrátil del parche fué cuidadosamente afeitada. Cuando este cuero se rompe por el borde, lo pasan al *tambor* segundo. Se nos informa que hay un *tambor* igual o muy parecido a éste *nsumbí* en Santa Isabel de las Lajas.

El segundo *tambor* es también de duelas y flejes, pero no abarrilado sino cilíndrico, de altura igual que la del *Nsimbu*, y con diámetro de 30 cm. o poco más. Este *tambor* es de cuero clavado y ten-

sión de candela. Esta dualidad de estructura entre los dos *tambores makuta* debe de tener una explicación; pero nosotros no la conocemos. Parece que la reforma estructural de esta *makuta* de *Sagua* no se produjo más que en su *tambor mayor*. Bueno será recordar que por opinión general este *tambor mayor* de la *makuta* fue anteriormente de cordaje y nunca clavado.

Ambos *tambores* están pintados. El mayor hace años tenía la caja de color azul y los flejes que la ciñen eran de color blanco. Como símbolo de *San Francisco de Asís*, o de *Kalunga*, la conga deidad del mar. En uno de los costados había, también en blanco, una estrella pentalfa sobre una media luna supravversa, simbolismo erróneo de la nación conga. Luego (1947) el *tambor* fue repintado con tres fajas ho-

\* Fragmento tomado de *Los instrumentos de la música afrocubana*. Volumen III. Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, Habana, 1952, págs. 438-443.



Fotos: José A. Matos.

EN 1947 EL *TAMBOR* FUE REPINTADO CON TRES FAJAS HORIZONTALES DE AZUL, BLANCO Y ROJO, Y EN LA DEL CENTRO LLEVA EL ESCUDO DE LA REPÚBLICA DE CUBA. YA NO ES UN *TAMBOR* DE LA NACIÓN DEL CONGO, SINO DE LA DE CUBA.

El tambor Nsumbi o Catalina que describe Fernando Ortiz aún se conserva en el Cabildo de Kunalumbo.

rizontales de azul, blanco y rojo, y en la del centro lleva el escudo de la República de Cuba. Ya no es un *tambor* de la nación del Congo, sino de la de Cuba.

El *tambor* segundo tiene los flejes de color azul y la caja está dividida en tres partes, las que resultan entre los flejes. El tercio superior es rojo o punzó, el intermedio es azul y el inferior es blanco. Quizá esos colores tengan también una relación litúrgica respectivamente con los númenes congos *Nsas*, *Baluande* y *Nsambí*.

Cada uno de los *tambores makuta* tiene su nombre personal respectivo. El *tambor* mayor en dicho cabildo congo tiene dos nombres; como africano: *Nsumbi* y otro en español e individual: *Catalina*. Este nombre de mujer se le dió al *tambor* en honor de una famosa morena que fué reina de ese cabildo. También ese *tambor* mayor recibe el nombre español de *caja*, que es el que genéricamente se aplica por los criollos y profanos al mayor de los instrumentos de las diversas orquestas afrocubanas de *tambores*, de *makuta*, de *yuka*, de *conga*, de *batá*, de *abakuá*, etc.

El nombre de *nsumbi* es sagrado. Entre los congos, *Zumbí* es un espíritu o fetiche que trae la buena suerte. A veces es un animal, otras un ídolo, otras un simple manojito de yerbas y otras sustancias hechizadas de poder mágico. Esa voz dicha a un *tambor makuta* parece aludir a su sacripotencia. En el cabildo *Kunalumbu* de Sagua, *Nsumbi* es el nombre que dan a su patrono, al que catolizan como *San Francisco de Asís*, cuya efigie



Ulises Mora interpretando una columbia en el Cabildo Kunalumbo a propósito del Festival Timbalaye 2019.

*El nsumbi, como el iyá de los yorubas, contiene en su interior un «secreto» o aña, o sea un fetiche mágico que lleva consigo algunos cascabeles o campanillas que suenan al trepidar el tambor*

adoran y sacan en procesión. Al llamar *nsumbi* a su *tambor* mayor, tal parece que quiere decir: «el *tambor* de *Nsumbi* o de *San Francisco*». No sabemos si *nsumbí* es nombre individual, sólo del consabido *tambor* que lo lleva, o si se aplica por igual a todos los *tambores* mayores o *cajas* de *makuta*. Nosotros, a falta de otra voz genérica africana que nos sirva, seguiremos llamando provisionalmente *nsumbi* a esa categoría primordial de los dos *tambores makuta*.

Nos informaron que el segundo *tambor* del toque de *makuta* se llama en Cuba *Kundiabato*, y que al tercero, cuando lo hay, se le dice *Mbanga mune*; pero no podemos confirmar esos nombres. Más corriente es la denominación de *ngoma* al *Nsumbí* y de *ngoma nkila* al pequeño. Pero estos son nombres genéricos. *Ngoma* en congo es «tambor» y *nkila* significa «rabo» o sea el que va detrás., diríase que el «respondedor» o «segundeador». Cada cabildo africano tenía, junto con una advocación católica, sincrética y mimética, su propia y ancestral dedicación religiosa africana, secreta pero a veces pública. Así ocurría también en los cabildos congos. En el altar estaba *San Antonio*, *Santa Efigenia* o el *Santo Rey Melchor*, pero bajo del ara se escondía la «prenda» o habitáculo necromántico del espíritu de un

difunto y se evocaban los mismos dioses de allende.

Los ritmos y toques de la música *makuta* son especiales, distintos a los de otros cultos afrocubanos y más rápidos. Sus toques son también litúrgicos y sus músicos, como ocurre en otros ritos, han de ser hombres, no afeminados, y ritualmente jurados para su ministerio. En los bailes de *makuta* no hay *vacunas*. Al són de la *makuta* bajan los *ngueye*, que son entes sobrenaturales parecidos a los «santos» de los yorubas, pero con ciertas diferencias, cuya explicación no es de este lugar. Los «toques», ritmos, cantos o *nkunga* de los *tambores makuta* son varios, según los espíritus a que estén dedicados, si para solemnidades de exaltación mística o si para ritos fúnebres, etc.

Es probable que a su significación mágica para espantar los espíritus malignos, se debiera el hecho, que nos refieren viejos congos, de que antaño las mujeres se ponían *gangarrias* o *cennerros* en la cintura para que sonaran durante el baile de *makuta*, pues en éste se movían mucho las caderas. A esto se atribuía también que esos bailes fueran exclusivos y que un tiempo ni a criollos ni mulatos les fuese permitida su concurrencia. Parece, sin embargo, que el secreto por lo religioso prevalecía sobre el recelo por lo sexual o lascivo.

Según Cavazzi de Montecucclo *Makuta* era en el Congo el nombre de un hechicero que, acompañado siempre de otro como ayudante, servía para curar las enfermedades con sus encantamientos. En Cuba los *tambores* de *makuta* han de ser iniciados en la secta, perteneciendo a la *nbumba*, «bomba», «prenda» o «fundamento».

El *nsumbi*, como el *iyá* de los yorubas, contiene en su interior un «secreto» o *aña*, o sea un fetiche mágico que lleva consigo algunos *cascabeles* o *campanillas* que suenan al trepidar el *tambor* cuando es tañido, a manera del *chaguoró* que se adiciona al susodicho *iyá*. El *nsumbi* y sus compañeros son «personas». Y a los *tambores makuta* se les da también «comida» como a los *batá*. Se les ofrece, de un gallo para ellos sacrificado, la sangre y los *ñales*, y manteca de corajo, como a los *tambores* yorubas; pero a los congos se les presenta además, jengibre, ciertas pelotas de maíz con ñame, *sacusacu*, pimienta de Guinea, rociada de aguardiente, sahumero de tabaco, y velas esteáricas para encender. Sin esa previa «comida» los *makutas* no suenan. El *nsumbí* de Sagua necesita también cerveza inglesa, precisamente de cierta antigua marca, la cual se riega por el suelo alrededor de la caja.

Refieren que el *tambor makuta* cuando se muere un *makutero* o un «hijo de la prenda» o iniciado en su secta, «toca solo», diciendo en lengua conga: «*yen, yen, tóndele*» y se resiste a ir al funeral hasta que le pegan al *tambor* con hojas de palma. No sabemos si es por un rito compulsivo de

CADA CABILDO AFRICANO TENÍA,  
JUNTO CON UNA ADVOCACIÓN CATÓLICA,  
SINCRÉTICA Y MIMÉTICA, SU PROPIA  
Y ANCESTRAL DEDICACIÓN RELIGIOSA  
AFRICANA.

castigo o por uno profiláctico de limpieza mágica contra «la cosa mala» que le impide «trabajar».

El tambor *nsumbi*, también como el *iyá* yoruba, lleva en su cuero una sustancia resinosa o *fardela*, que en el Congo se dice *ndimbudimbu* y en Cuba simplemente *ndimbu*. Algunos suponen que esa sustancia o *ndimbu* es cera; pero no es así. Si una pelota de cera se pegara al cuero de la *makuta* sería en breve despedida por las fuertes vibraciones de aquél al ser percutido. El *ndimbu* no es tampoco como la *fardela* de los *batá*, aunque también se ha comparado con ésta. La composición del *ndimbu* es bien curiosa; se forma por la mezcla de tres sustancias: ceniza de car-

bón vegetal, tela de araña y pasta o dulce de guayaba. Dado que esta sustancia sirve para templar el cuero sonoro, y no puede ser usado en los *tambores* clavados de candela, porque su efecto es incompatible con el calor y sólo se emplea en los *tambores* de cordaje, la presencia del *ndimbudimbu* en el *tambor nsumbi* de los *makuta* parece confirmar la noticia de que antaño el *nsumbi* era «enjicado» o con tensores de cordería.

Por los vagos datos que pudimos obtener, es verosímil que el cuero de este *tambor* fuese sujeto a la caja por medio de un sistema de cordaje parecido al de los *tambores ararás*, o sea con tirantes que van del aro a sendas

clavijas, pero siendo éstas no con remates de forma ganchuda o de cachimba como en aquéllos, sino unos palitos lisos y sin remate alguno, tal como se encuentran en África. Pero no podemos hacer una inferencia segura.

Los *tambores* de *makuta*, al menos el *nsumbi*, debieron de ser de cordaje; pero hoy día los *tambores enjicaos* a veces se truecan en *clavados* o *de candela*, como sucede en otros *tambores*, y en algún caso pasando a ser *tambor de rosca*, como ocurre precisamente el *tambor Nsumbi* del cabildo *Kunalumbu* de Sagua la Grande. No hemos podido saber con seguridad el motivo de esta aplicación criolla de las roscas al *Nsumbi sagüero*, pero pensamos



que el ambiente ferrocarrilero de Sagua la Grande, que desde los días de la esclavitud fué centro de talleres mecánicos para las reparaciones de las piezas de los ingenios y ferrovías, debió de influir en la inventiva de algún negro del cabildo congo sagüero, llevándolo a sustituir el primitivo cordaje del gran *Nsumbi* por el sistema de las *seis llaves o roscas* que hoy tiene. Y esa transculturación morfológica del *nsumbi*, del enjicado a roscas, debió de ocurrir después de 1880, al terminar la esclavitud de Cuba, cuando se produjo una violenta e insensata represión contra todas las supervivencias africanas en Cuba, aun las culturales, estéticas y arraigadísimas en las expansiones populares, como si la colonia borbónica quisiera así descargar su conciencia, su recóndito sentido de culpabilidad, por haber mantenido la esclavitud en América mucho después que las otras naciones metropolitanas en Europa. En Cuba, por medio de Cristóbal Colón, España inició su esclavitud en el Nuevo Mundo el año 1492, el mismo de su descubrimiento, cautivando indios pacíficos, y solamente la terminó el año 1886, aboliendo definitivamente el llamado «patronato» de los negros emancipados, sólo doce años antes de que, también en Cuba, finalizara en América su dominación de cuatro siglos. En la historia del imperio español trasatlántico, que duró 406 años, hubo esclavitud durante 394 y con libertad sólo 12, los postreros.

Entonces los *cabildos*, que eran núcleos sociales de los africanos emancipados, fueron desmantelados y hasta los negros criollos

*Hoy se está perdiendo en Cuba el toque de makuta. Hubo en la Habana un cabildo de congos angunga, en el barrio de Jesús María, famoso por su música de makuta. Ésta aún suena en centros rurales de Matanzas. En Las Villas parece que sólo se oye de tarde en tarde en Sagua, Remedios, Palmira y algún otro lugar.*

y los mulatos coadyuvaron a ello creyendo que, acabando o escondiendo los ancestrales ritos, y bailes y *tambores*, se borraban de la historia y de los espíritus los traumatismos sociales y psíquicos de cuatro siglos de violento desarraigo, destribalización, destierro y esclavitud. Cuando fué cesando arriba y abajo esa actitud absurda, los negros fueron reanimando sus núcleos de cohesión social y las prácticas de sus religiones, costumbres y divertimientos colectivos; pero procurando formas miméticas de adaptación. Y así como catolizaron más sus altares, poniendo en ellos cruces, custodias, cálices y sendas figuras de la iconografía «blanca», quisieron *disfrazar* en lo posible sus *tambores*. Una

de esas maniobras ingenuas fué la de cambiar los típicos cordajes tensores de sus membranófonos sacros por roscas de la mecánica «blanca» o ese mismo fenómeno transculturativo en la Habana, cuando el cabildo *Changó-Te-dún*, para eludir un decreto prohibitivo de los *tambores batá* les quitó sus viejos tirantes de cuero y en su lugar le puso a cada uno sendas y grandes roscas de hierro. Por eso presumimos que el proceso de la transculturación del *Nsumbi* de Sagua debió de ser el mismo. Aparte, en uno y otro caso, de la posible validez mecánica del nuevo procedimiento para atirantar con mayor facilidad y eficacia los *tambores* divinos. Algo análogo se vió en Santiago con la transculturación de los *tambores* de las comparsas *carabalís* y de las *congás*.

Hoy se está perdiendo en Cuba el toque de *makuta*. Hubo en la Habana un cabildo de *congos angunga*, en el barrio de Jesús María, famoso por su música de *makuta*. Ésta aún suena en centros rurales de Matanzas. En Las Villas parece que sólo se oye de tarde en tarde en Sagua, Remedios, Palmira y algún otro lugar. Acaso también en Trinidad; pero allí solo pudimos comprobar el toque de *yuka*, como es ya lo más corriente en los focos de supervivencia conga.

La *makuta* debió de ser *tambor* muy extendido entre los bantús de Cuba. Nos informan que también lo usaban los negros *macuá*, si bien lo tañían en ritmo «más picado». Un viejo criollo, de origen congo, nos dice que la *samba* brasileña, que ahora se oye por la radiofonía, era en Cuba un «toque de los macuás». «



LA RUMBA  
ITINERANTE

# SAGUA LA GRANDE: RUMBA Y CULTURA CUBANA, PARA QUE SE NOS ENTIENDA

Timbalaye, el Festival de la Rumba, en su XI edición, llegó hasta la ciudad de Sagua la Grande, para poner a bailar a sus lugareños

POR: MADELEINE SAUTIÉ

**E**n Sagua la Grande, la Villa del Undoso se ha bailado más rumba que de costumbre por estos días. Ciertamente es que la bella ciudad se caracteriza por tocar con arte los tambores, pero con la llegada a sus predios del Festival Timbalaye la Ruta de la Rumba, fue difícil hallar a un sagüero que no se sumara al jolgorio vivido por este pueblo, cuna de grandes hombres.

El Festival se propuso anticiparse y llegar hasta la región, terruño del Cabildo Kunalumbo San Francisco de Asís, para tomarle el pulso a la rumba e intercambiar con los lugareños, quienes dejaron evidencias de que en la zona el raigal complejo musical tiene garantizado el relevo.

Recibidos por Joel Pérez García, secretario del Partido en Sagua la Grande, y Aurora González Sánchez, presidenta de la Asamblea Municipal del Poder Popular, un equipo encabezado por Ulises Mora, presidente de Timbalaye, y el Comandante Víctor Dreke, hijo de la llamada Perla del Norte, presenció a su llegada la actuación de niños y del grupo Rumberos de Sagua, de reciente creación.

Con la fiesta prevista para la tarde noche, fueron celebrados otros acontecimientos, tales como la conferencia impartida por el doctor José A. Ma-

tos, especialista de la Fundación Fernando Ortiz, quien ante un nutrido público abordó la figura del eminente antropólogo frente a sus investigaciones musicales, y refirió que su mérito mayor fue definir al pueblo cubano.

El Comandante Dreke repasó en rigurosa síntesis las singularidades del pueblo sagüero, «fundador de muchos frentes de combate». Recordó los tiempos en que la rumba y las actitudes de sus coterráneos se opusieron a todo tipo de colonización, y concluyó su alocución recomendando la unidad de todos los cubanos, más allá de los credos, porque la primera creencia «tiene que ser la Patria». A los vivos por el presente de Cuba y de sus principales dirigentes, Dreke fue ovacionado.

La Casa de la Cultura fue el escenario de la rumba mayor, ambientada esta vez con el ritmo de la agrupación cienfueguera Rumba Lay, la que puso en movimiento a un pueblo visiblemente divertido. A estas interpretaciones se sumaron las voces de Pedro Celestino Fariñas, el Príncipe de la Diana, y de Juan Campos Chag fundador de Yoruba Andabo, rumberos de elevada talla.

Para el domingo, el malecón de Isabela de Sagua convidó a los rumberos a tocar frente al mar en una acción vertebrada por la máxima «Contra mi cultura no nos entendemos». La visita al Cabildo Kunalumbo en el aniversario 210 de su fundación, el toque del grupo folclórico Raíces de Kunalumbo y la de Awo Aché, más tarde, en áreas del parque, convirtieron el domingo sagüero en una jornada jubilosa y estimulante, que por un tiempo dará de qué hablar. ←



2



3

1. Representantes del XI Festival de la Rumba Timbalaye participan de un emotivo acto de recibimiento en la sede del Poder Popular Municipal de Sagua la Grande.

2. Aurora González Sánchez, presidenta de la Asamblea Municipal del Poder Popular de Sagua la Grande, da la bienvenida al Festival Timbalaye: la ruta de la rumba 2019. De izquierda a la derecha: Ada Morales, Víctor Dreke, Juan Campos (Chan), Irma Castillo y Ulises Mora.

3. Momento de la inauguración del XI Festival Timbalaye 2019 en Sagua la Grande.

Fotos: José A. Matos.

1



2





3

4



1. Fariñas compartiendo con la agrupación Rumberos de Sagua.
2. Los niños y jóvenes muestran su talento artístico en las calles de Sagua la Grande.
3. Ada Morales, Ulises Mora, Irma Castillo, Víctor Dreke, Pablito (Director de la agrupación Rumberos de Sagua), Joel Pérez García (Secretario del Partido de Sagua la Grande), Juan Campos (Chan) y Pedro Fariñas. Inauguración del Festival Timbalaye en la calles de Sagua la Grande.
4. Joel Pérez García, Víctor Drake y Ulises Mora dialogan sobre la cultura y las tradiciones en Sagua la Grande con el público presente en el cine teatro de Sagua la Grande.
5. Agrupación rumbera «Awo Aché», de Villa Clara.



5



1



2

1. Agrupación rumbera «Rumba Lay», de la ciudad de Cienfuegos.
2. Bailarines de «Rumba Lay» durante la presentación de la agrupación en Sagua la Grande.
3. Acción cultural en Isabela de Sagua frente al mar: «Contra mi cultura, no nos entendemos». Agrupación «Rumberos de Sagua».
4. Visita al Cabildo Kunalumbo en el 210 aniversario de su fundación. De izquierda a derecha: Víctor Dreke; Pablo Santiago Font Navarro, Presidente del Cabildo Kunalumbo; Ulises Mora; Pedro Fariñas; Juan Campos (Chan) e Irma Castillo.







2



3



4



1. Las danzas y la música no se hicieron esperar con la agrupación «Raíces de Kunalumbo».
2. Participante del público se anima a bailar.
3. Ulises Mora, Víctor Dreke y Ada Morales.
4. Víctor Dreke y Ulises Mora rumbeando.

# CHAN

## NACIÓ RUMBERO...\*

POR: JOSÉ A. MATOS ARÉVALOS

*[...] Me gustó siempre la rumba, lo heredé de mi mamá.*

Fotos: José A. Matos

**L**a rumba es un género de músicaailable que los cubanos apreciamos por los movimientos coordinados y rítmicos de los hombros, las manos, la cintura, los pies, los ojos y las expresiones faciales. Todo el cuerpo en su conjunto irrumpe la inercia y transmite una fuerte sensación ancestral y natural.

<sup>1</sup> Juan Campos Cárdenas «Chan», es un destacado rumbero colaborador del Proyecto Timbalaye. Entrevista realizada en Sagua la Grande durante el XI Festival de la rumba Timbalaye, el 18 de agosto de 2019.

Este baile cadencioso que nos hace mover discretamente, en el menor de los casos, los pies con pisadas a «ritmo de clave», es el resultado de una cultura corporal y oral que expresa sentimientos, frustraciones y aspiraciones encontradas en la vida cotidiana.

Lo que nos parece visible no lo es, este baile es simbólico y sus significados no siempre son percibidos. Tal vez una de las fuentes para aprehender a distinguir y preciar los valores que constituyen este conjunto de danzas hoy sea, escuchar desde su propia experiencia, las palabras de Juan Campos Cárdenas: Chan y de Fariñas «el príncipe de la diana», ambos cantantes y tesoreros de la rumba cubana, con quienes compartimos en el XI Festival Timbalaye 2019, durante los días 17 y 18 en la ciudad de Sagua la Grande.

**JOSÉ A. MATOS:** Para mí ha sido de gran agrado y enseñanza compartir con usted dos días aquí en Sagua la Grande durante el XI Festival de la Rumba Timbalaye, me gustaría, en esta breve entrevista, que compartiera con los lectores de la Revista Timbalaye sus experiencias como cantante y rumbero.

“

**LA RUMBA ES UN GÉNERO  
QUE FUE BASTANTE MARGINADO,  
ES AHORA CUANDO LA RUMBA  
ES DECLARADA PATRIMONIO  
DE LA HUMANIDAD.**

”

**CHAN:** La rumba es un género que fue bastante marginado, es ahora cuando la rumba es declarada Patrimonio de la Humanidad. Eso que hicieron ahora tenían que haberlo hecho muchos años antes, porque aquí hubo rumberos de fama y talla, que ya desaparecieron como Concona, Chano Pozo, Andrea Baró. Ellos fueron ejemplos de la rumba. Últimamente la rumba la tenían como un símbolo de guapería y no es así, porque yo me crié en un solar donde se rumbeaba todos los días, todos los días se rumbeaba en el solar del África en Cayo Hueso. Ahí cuando no se rumbeaba con un tambor se rumbeaba con un cajón, con una lata, con un cubo.

**JOSÉ MATOS:** Pero usted tiene su porte de rumbero, si es que existe esa postura, claro.

**CHAN:** Sí, me gustó siempre la rumba, lo heredé de mi mamá que pertenecía a un coro de clave y en aquel tiempo yo era un chamaco, yo era un niño. Cuando mi mamá estaba en estado de mi persona iba para cualquier lado con el barrigón, para rumba, para el cabildo.

**JOSÉ MATOS:** Ahora la ciencia afirma que uno en la barriga escucha la música.

**CHAN:** Sí.

**JOSÉ MATOS:** Por eso será que usted nació rumbero.

**CHAN:** Sí, sí. Yo nací rumbero y tuve la suerte y la dicha de ya un poquito más grande conocer a Chano Pozo. Recuerdo que yo tendría como 7 u 8 años, dieron una actividad en el teatro Martí, en el antiguo Martí, y mi papá me llevó a ver la actividad. Me dijo: «Sal a bailar, sube, sube para

el escenario y baila». Y bailé ese día, no recuerdo qué montuno pusieron, yo era un chamaco de 7 u 8 años, pero bailé con Chano. Chano se quedó encantado con mi persona, en aquel tiempo y a esa edad tirar pasillo y hacer movimientos era mucho.

Bueno y así lo hice. Mi papá me llevaba a la rumba de los barrios, él mismo tiraba una moneda y yo salía a bailar, otras personas que estaban ahí tiraban una peseta, tiraban un peso, te daban un medio. Y cuando salía de ahí, salía con 4 o 5 pesos, que en aquel tiempo era una fortuna. Así comencé mi vida de rumbero, mi vida no fue tan artística ni tan fácil porque tuve la fatalidad de perder a mi mamá cuando tenía 15 años. Mi madre era el todo mío, era mi amiga, mi hermana, mi ecobia, todo era mi mamá conmigo. Entonces tuve que salir de la escuela por esta pérdida a los 15 años, mi mamá dejó atrás de mí un colectivo... Tuve que dejar la escuela, pasé un poquitico de trabajo en aquel tiempo. Tuve que, no delinquir, pero tuve que vender periódicos, tuve que limpiar zapatos para poder vivir. De ahí ya cogí un poquitico de fuerzas y ya casi con 16 o 17 años entré en el muelle a trabajar como mandadero, la compañía me pagaba un peso, 1 centavo por turno de trabajo para salir a buscar la merienda para los trabajadores de ahí. Ganaba más con la propina que me daban los trabajadores que lo que me pagaba la compañía.

Luego vino el triunfo de la Revolución y se hizo la lista única de braseros y estibadores. Entonces me emplearon de manera fija y pude desarrollarme en el muelle, de ahí surgieron las actividades de aficionados en los puertos de La Habana y formamos un grupito de rumba donde estaba Pancho Quinto. Todos lo que te voy a mencionar eran muellers: Pancho Quinto, el Chori, Calixto Guayaba, Miguel Chapotín. Todos eran portuarios. Había festivales que eran sexagonales, provinciales y nacionales y cada vez que íbamos a un festival de rumba, siempre la agrupación a la que yo pertenecía cogía premio. Siempre cogía premio. Siempre, siempre, siempre.

**JOSÉ MATOS:** ¿Cómo se llamaba?

**CHAN:** Conjunto Marítimo Portuario. Ahí hicimos bastantes actividades, le dediqué mucho tiempo a la rumba. Y de ahí empecé mi carrera. Recuerdo que antes de la Revolución no se permitía la rumba. Si había una rumba en un solar, la policía iba y sacaba a todo el mundo para afuera. «No



hay permiso, no, no, boten los cajones». Y había veces que maltrataban a las personas y lo único que hacían las personas era divertirse, porque en ese tiempo yo nunca vi en una rumba un hecho de sangre.

“

*Nos ayudaron mucho, cuando pasamos casi al profesionalismo nos ayudó mucho Pablo Milanés.*

*Le agradezco a ese hombre, y a Mercedita Valdés, la Pequeña Aché.*

”

Así surgió mi vida en el arte. Nos ayudaron mucho, cuando pasamos casi al profesionalismo nos ayudó mucho Pablo Milanés. Le agradezco a ese hombre, a Pablo Milanés y a Mercedita Valdés, la Pequeña Aché.

Fuimos a un festival por los 25 años de la EGREM y Pablo había visto el grupo en la UNEAC en una peña que tenía el Ambia, con unos cajones viejos y le gustó la armonía del grupo. Nos preguntó si estábamos dispuestos a ir a un festival de la EGREM. Le dijimos: ¿Pero con estos cajones viejos? y él nos respondió: «Olvidense de los cajones viejos», y nos dio cajones nuevos, tumbadoras nuevas y así participamos en el festival de la EGREM.

La primera actividad que hicimos, la hicimos en el Teatro Nacional y de ahí empezamos pa' arriba, pa' arriba, pa' arriba. Mercedita se enamoró del grupo.

**JOSÉ MATOS:** Sí, Mercedita era muy carismática y muy buena cantante.

**CHAN:** Sí, sí, trabajamos con ella en La Marina. Teníamos una peña una vez a la semana en La Marina Hemingway.

**JOSÉ MATOS:** Usted se desempeñó como cantante y con una gran facilidad para recordar e interpretar rumbas ¿recuerda aquella rumba dedicada a José Martí?

**CHAN:** Esa rumba la conozco yo por mediación del grupo de Los Muñequitos de Matanzas. La cantaba «Saldiguera».

*En opuestas regiones / Dos almas grandes nacieron / siendo la Independencia / su único ideal /*

*También en opuestas / regiones cayeron / las dos  
almas templadas / Dos héroes de gloria / de nom-  
bre inmortal / El Apóstol de Cuba, / el verbo elo-  
cuente / En la inmensa Habana / fue donde nació /  
El genio guerrero, / Maceo en Oriente / Allá en Pun-  
ta Brava / perdió su existencia / Martí en Dos Ríos /  
de cara al sol / cayó.*

**JOSÉ MATOS:** Eso es una rumba verdadera ¿sí?

**CHAN:** Eso es una rumba verdadera. Y hay otra rumba que yo canto, otra rumba que se llama La protesta Carabalí

**JOSÉ MATOS:** ¿Cómo es?

**CHAN:** *Me voy a profundizar / Me voy a pro-  
fundizar / En las luchas de Cuba / Para que la  
aprenda a respetar / La Demajagua en el 68 / La  
independencia en el 95 / Con el triunfo en el 59 /  
Tres etapas, una sola misión / Tres etapas, una sola  
misión / Así debemos ser / Todos los pueblos sufridos /  
Honestos, rebeldes, guerrilleros...*

Ahí la viro yo pa' la clave de abakuá.

**JOSÉ MATOS:** ¿La clave abakuá cuál es?

**CHAN:** *¡ba rió! / Nació en Bayamo / En el 1816  
al 42 / Al terminar su carrera / de abogado cruzó a*

*España / Un hombre / De grandes conocimientos /  
y de un trato afable / «El Caudillo Bayamés» /  
Cuando Martínez Campos y otros generales es-  
pañoles / La Demajagua sonó / Carlos Manuel de  
Céspedes / sus esclavos liberó / Les dijo: «¡vamo' a  
luchar!» / Ese hecho... / Constituyó una gran epo-  
peya / para los tiempos modernos / El grito dado /  
Por el Caudillo Bayamés // ¿Ese hecho como se  
llamó?, a...*

Yo quisiera que tú lo vieras en su forma como es.

**JOSÉ MATOS:** Es muy bonita ¿Esa rumba la com-  
puso usted?

**CHAN:** No, esa es de un señor fallecido ya que se  
llamaba Reinaldo Brito.

**JOSÉ MATOS:** ¿Y alguna que haya compuesto usted?

**CHAN:** No tengo composición ninguna. Lo que  
sí soy muy talentoso para escoger. Muchos com-  
positores de orilla han sacado composiciones muy  
buenas.

**JOSÉ MATOS:** Es cierto.

**CHAN:** Ahí tienes el caso del Tío Tom.

**JOSÉ MATOS:** Sí, aún no hemos terminado... mu-  
chas gracias Chan. ←



Chan, Irma Castillo, Fariñas y Ulises Mora.



# FARIÑAS EL PRÍNCIPE DE LA DIANA\*

POR: JOSÉ A. MATOS ARÉVALOS

**JOSÉ MATOS:** Fariñas quiero compartir algunas inquietudes sobre la rumba, sobre el baile y el canto. Me he fijado que la música varía, los coros también y el bailaror siempre está atento al ritmo, se produce un espectáculo, un diálogo entre músicos, tambores y el bailaror. Existen diferentes momentos que guían la interpretación del baile y el canto en la rumba: el coro de claves, la diana o el montuno. ¿Podieras comentar cómo se activa esa energía entre el músico y el bailaror de rumba?

**FARIÑAS:** Bueno mira, según mi experiencia la rumba es una modalidad se puede decir que callejera. Yo no fui a la Universidad, yo estudié la rumba en la calle, en el solar, en el

\* Pedro Celestino Fariñas Meneses «El príncipe de la Diana». Es un destacado rumbero colaborador del Proyecto Timbalaye. Entrevista realizada en Sagua la Grande durante el XI Festival de la rumba Timbalaye, el 18 de agosto de 2019.

muelle. En mi juventud el yambú se realizaba con dos cajones, una cajita de bacalao grande y una cajita más chiquita, esta última el quinto y un par de palitos. En los muelles los barcos traían unos palitos buenos, de madera dura pa' tocar y esas eran las claves, suficiente para que se formara la rumba. ¿Qué pasaba en el muelle? Cuando la bodega cerraba porque iba a llover, o por «h» o por «b», los portuarios cogían las dos cajitas esas y empezaban a rumbear.

**JOSÉ A. MATOS:** Es así como usted recuerda la rumba que aprendió desde muy joven, en esa época, según sus propias palabras, eran muy común los coros de claves, como el preludeo, la entrada, la anunciación de la rumba.

**FARIÑAS:** Sí, así mismo. Hace muchos años atrás existían los coros de claves. Se usaban como instrumentos musicales una pandereta, un par de claves y palmadas. Lo formaba grupos de 10 a 12 personas que iban a tocar, iban llegando con las panderetas, las claves y palmadas. Ese es un coro de claves. Llegaban a saludar. Solo después empezaba la rumba.

**JOSÉ MATOS:** ¿Los coros de claves ya no son frecuentes en los grupos actuales de rumba?

LA DIANA, ES UN GORJEIO QUE HACEMOS NOSOTROS LOS RUMBEROS CUANDO VAMOS A EMPEZAR A CANTAR UNA RUMBA.

**FARIÑAS:** Ya casi nadie lo hace. Lo hace el Conjunto Folclórico Nacional y una vez recuerdo, un grupo que vino a La Habana de Matanzas de mujeres que entraron: Nosotros los matanceros cuando cantamos/lo hacemos...

**JOSÉ MATOS:** He notado Fariñas que algunos grupos de rumba hacen un lalaleo durante la rumba.

**FARIÑA:** Sí, a eso se le llama la diana, es un gorjeo que hacemos nosotros los rumberos cuando vamos a empezar a cantar una rumba. La diana tiene que ver con los lalaleos que hacen los españoles. Por ejemplo, ¿qué es lo que hacen los flamencos en su canto, en su cuestión? Se quejan. Lo que uno hace es un quejido. Te canto un gorjeo que hacían los flamencos:

*Dos gendarmes,  
Se van casar pero yo*

Pero ellos te hacían así [Aplaudes rápido]. *Dos gendarmes, se van casar.* Y las castañuelas.

Y hay una parte que están haciendo así palmadas y otros con las castañuelas. Bueno entonces, pero yo para decirte *Dos gendarmes, se van casar*

¿Entiendes?, yo primero tengo que decirte... lalaleo... óyelo:

*Dos gendarmes/Se van casar/donde tienen formada la Alhambra/ y la fiesta se va a celebrar/ En la casa de José la Alhambra /viene de to' el mundo entero, la Caravana caré/ Cuacuacuá te vino a buscar/ te vino a buscar con José el alacrán.*

**JOSÉ MATOS:** ¡Qué bien!

**FARIÑAS:** Tú viste al muchacho ese vestido de blanco, baila muy bien.

**JOSÉ MATOS:** El bailarín, el más delgado.

**FARIÑAS:** Sí, sí. Baila muy bien. Baila muy bien pero el quinto no lo acompañaba. Debe marcarle los pasos en el quinto al bailarín. El quinto es con el bailarín. El bailarín debe estar atento y casando si él hace así, el quinto: ¡Cra!, él hace así y el quinto marca ritmo.

**JOSÉ MATOS:** El quinto marca el paso del bailarín, lo sigue se comunican siempre con él, lo inspira y compite con los pasos creativos de bailarín.

**FARIÑAS:** Así es, pero para completar tú pregunta cuando te referías al *montuno*, el *montuno* aparece cuando está finalizando el número. Por ejemplo, yo digo: *Dos gendarmes/Se van casar/donde tienen formada la Alhambra/ y la fiesta se va a celebrar/ En la casa de José la Alhambra/ viene de to' el mundo entero, la Caravana caré/ Cuacuacuá te vino a buscar/ te vino a buscar con José el alacrán/ mira miralá los blancos pañuelos/ mira miralá los blancos pañuelos.* Entonces el guía dice: *Una y una dos/ dos y uno tres/no saquen más cuentas porque falta un Churumbé.* Esta esa es la voz preventiva, que la da el arpón.

**JOSÉ MATOS:** El arpón guía el canto...

**FARIÑAS:** Sí. *Una y una dos/ dos y uno tres/no saquen más cuentas porque falta un Churumbé /no saquen más cuentas falta un Churumbé... El coro completo...*

*Una y una dos/ dos y uno tres...* Ese es el pie que le da el guía: *Una y una dos/ dos y uno tres/no saquen más cuentas porque falta un Churumbé /no saquen más cuentas falta un Churumbé... para que el coro diga: Una y una dos/ dos y uno tres/no saquen más cuentas porque falta un Churumbé /no saquen más cuentas falta un Churumbé...*

Ese es el *montuno*. En este momento sale la pareja de baile.



*“Yo tuve muchos maestros. Fui alumno de Esteban Lantri «Saldiguera», de Primitivo Rodríguez Cruz, Macho Boncó y por allá por Matanzas conocí a Catalino «el Negro Lindo», esa gente eran poetas.”*

**JOSÉ MATOS:** Es muy interesante conocer que existe una estructura musical y coreográfica elaborada a partir de la experiencia popular que define la rumba y que se transmite de manera oral de generación en generación. ¿Fariñas cómo adquirió usted estos conocimientos, cuáles fueron sus maestros?

**FARIÑAS:** Yo tuve muchos maestros. Yo fui alumno de Esteban Lantri, más conocido como «Saldiguera», de Primitivo Rodríguez Cruz, Macho Boncó y por allá por Matanzas conocí a Catalino;<sup>2</sup> al Negro Lindo, eran unos rumberos que cuidao, esa gente eran poetas.

**JOSÉ MATOS:** Sí, porque usted también con la condición que tuvo de viajar de un lugar a otro por todo país, pudo conocer a muchos rumberos.

**FARIÑAS:** Yo era rastrero, o sea, ya después que salí del ejército, porque soy de la escuela automo-

triz «Pepito Tey» de Limonar, Matanzas. Ahí estuve un año y como chofer andaba por toda Cuba.

**JOSÉ MATOS:** Pero Fariñas, ¿usted nació en La Habana o en Matanzas?

**FARIÑAS:** En La Habana, pero yo vine a la escuela por el ejército. Entré en el ejército en La Habana y ya el ejército me mandó a la escuela. Por eso pasé la escuela en Limonar. Y ya después, cuando me hice chofer anduve por toda Cuba. En ese entonces ya yo tenía ciertos conocimientos de la rumba porque vivía en un solar.

**JOSÉ MATOS:** ¿En cuál solar?

**FARIÑAS:** Yo viví en una tonga de solares, pero yo era del Callejón de la Pelusa. Donde cuando no había una rumba, había un güiro. Yo no conocí en aquel tiempo los tambores batá. Tampoco conocí los tambores de llave, los tambores que usábamos en la rumba eran de candela. Se cogían, se apretaban, se mojaba el parche. Se bajaba y se le ponía un aro con clavos, y entonces cuando querías afinarlo cogías un periódico y lo envolvías, tan tan tan, hasta que te daba el toque que tú quisieras. Yo soy de esa época.

Por eso cada vez que uno está en un lugar que pasan cosas, bueno por ejemplo, yo voy al Callejón de Hamlet y empiezan un montuno, otro montuno, otro montuno, otro montuno. Yo me cambio, me quito del lugar.

**JOSÉ MATOS:** ¿Por qué la facilidad por el montuno?

**FARIÑAS:** El problema es los bailarines, la pareja de baile tiene que contar, los cantantes tienen que contar y el coro tiene que contar. En el primer montuno el guía lo va a decir seis veces y el coro le va a contestar seis veces. Y en el segundo montuno va a pasar lo mismo. Qué pasa, cuando ya la pareja de baile contesta el cuarto montuno ya tiene que irse retirando, para cuando digan el otro y digan el otro ya paró, y ellos están aquí ya pa' hacer esto... Ah, no pasa eso, porque si hay diez montuno, quince montuno paran cuando le da la gana.

<sup>2</sup> Se refiere a Florencio Calle Peraza, fundador y primer director de Los Muñequitos de Matanzas, agrupación que inicialmente tomó el nombre de Guaguancó Matancero.

**JOSÉ MATOS:** Fariñas, pero hay un problema porque las personas que evalúan también evalúan desde una experiencia propia. ¿Cómo definir que su experiencia es la tradicional?

**FARIÑAS:** No, no es eso. Usted estudió eso en la universidad, la otra persona que vino con usted igual ¿me entiende?, pero hay dos rumberos viejos ahí, dos conocedores de verdad. Entonces ustedes se comunican: «¿Qué tú crees de esto, qué tú crees de lo que hizo este ahí? ¿Viste lo que hizo aquella? ¿Y entonces qué hacemos? Vamos a ponerle regular para que no pierdan el vínculo, vamos a darle tercer nivel. Oye mira, tienen que superar esto, esto y esto. De aquí a seis meses nos vemos y le volvemos a hacer otra audición, pero tienen que haber superado esas cosas que le dijimos». Y así, «por ayudarte». Porque de lo contrario es ¡Chíguiri que es agua!

**JOSÉ MATOS:** Fariñas, en Cuba existen diferencias en la manera que se ejecuta la rumba, he notado que no es igual la rumba que se baila en Matanzas y la rumba en la Habana, la cadencia es diferente.

**FARIÑAS:** Ah bueno, ahora vamos a llegar ahí. El problema es que la diferencia de la rumba matancera y la rumba habanera es esa. La matancera es pa' atrás. Y en La Habana es más pa' adelante.

En Matanzas hay grupos de mujeres que usted se para a oírlas y es el mismo toque de Los Muñequitos de Matanzas, el mismo toque de Afrocuba. ¿Me entiendes? Por qué, porque las comparsas en Matanzas no es el corre-corre ese de La Habana. No, no, no.

**JOSÉ MATOS:** ¿Fariñas qué edad usted tiene?

**FARIÑAS:** Bueno, voy a cumplir 77 años en febrero.

**JOSÉ MATOS:** ¿Y qué tiempo llevas ya cantando?

**FARIÑAS:** Cantando desde muy joven... yo salía a la calle a vocear diarios y a vender caramelos y a chapear patios, porque tenía que buscar la comida pa' la casa. Yo mantenía a mi mamá y tres hermanos. Y entonces tenía que salir a lucharla desde muy temprano, con una carretillita a recoger huesos, trapos, cartones, lo que fuera. Había un señor en el barrio que tenía un negocio y compraba todo eso. ¿Me entiendes? No, trajiste 10 libras de cartón. El cartón vale a 2 kilos la libra, ya ahí tienes una peseta. Me trajiste 2 libras de bronce, el bronce está a peso el kilo, ya tienes tantos y así al final peso y pico. Mamá mira, aquí hay un peso y pico ¿Qué hacemos? Bueno mira, ve y trae dos libras de arroz con los chinos y ve a la carnicería con esta

cebolla y este ajo y este ají y compra una libra de picadillo. Una libra de picadillo valía una peseta.

**JOSÉ MATOS:** Fariñas, hay un tema que a mí siempre me ha llamado la atención y es la relación entre la rumba y la religión. ¿La rumba es un arte profano o está vinculado directamente a la religión?

**FARIÑAS:** la rumba no tiene que ver nada con ninguna religión ni con ninguna secta del país.

**JOSÉ MATOS:** ¿Es ecuménica?

**FARIÑAS:** Ella no tiene que ver con nada de eso. Otra cosa es que la mayoría de las personas que la conocen a cabalidad practican la religión. Por ejemplo, en los muelles el 99 % de los trabajadores eran religiosos, habían abakuás, paleros, santeros, espiritistas. ¿Entiendes? Y de verdad eran conocedores de la rumba.

Tú llegabas al muelle, ¡qué levante la mano los que viven en un solar! Y levantaban la mano 90 de 100. Esos eran los verdaderos rumberos.

Yo mismo, yo nací en Maternidad de Línea y me crié en el Callejón de la Pelusa. Hay muchas personas que no conocen el Callejón de la Pelusa, estaba frente a la terminal de Ómnibus.

**JOSÉ MATOS:** Las melodías y las improvisaciones del tío Tom son muy famosas, muchas de ellas no se grabaron y sobreviven entre los rumberos. ¿Conoces alguna de ellas?

**FARIÑAS:** Estaba haciendo una anécdota el otro día que aquí vinieron unos marineros americanos y se subieron en la estatua de José Martí. Y había un señor que se llamaba el tío Tom, que le componía una rumba a cualquiera rápido. En 5 minutos él te componía una rumba. Tú nada más tenías que ponerle dos traguitos ahí y decirle: «Dime algo tío Tom», y entonces él empezaba. Bueno, entonces tío Tom sacó una rumba que decía:

*Cubano, cubano, cubano...* «Donde están los cubanos» se llamaba la rumba.

*Oiga señor presidente/quiero saber su opinión/sobre esta discusión que ha entablado el cubano/¿Cómo los americanos, van a venir desde afuera/a pisotear la bandera/ y a nuestro Martí cubano?/*

Y el montuno decía:

*Donde están los cubanos/ Cubano lucha por tu causa/ Donde están los cubanos/*

Ese era el montuno. Estuvo seis meses preso en el Vivac por la rumbita aquella.

**JOSÉ MATOS:** Muchas gracias Fariñas por su tiempo, por su sabiduría. ←

# La Corea



Entre las visitas a los diversos proyectos comunitarios rumberos en La Habana, esta vez Timbalaye dedicó un espacio importante a la inauguración oficial del festival con las actividades en el reparto La Corea, en el municipio de San Miguel del Padrón, uno de los territorios habaneros que más rumberos ha aportado a la cultura cubana. En La Corea se escucharon los primeros tambors de la XI edición de Timbalaye con las actuaciones de las agrupaciones invitadas Echu Alabboni, Afro Caribe y Los Chinitos.

Estos últimos recibieron un reconocimiento por su aporte significativo a la percusión cubana. Los hermanos Irián, Adalberto, Reinaldo y Pedro López Rodríguez crearon en 1973 el guarapanchangueo, una innovadora variante del complejo de la rumba que ha trascendido las fronteras nacionales e internacionales.

## «HOMENAJE A LOS CHINITOS EN LA COREA. TIMBALAYE EN EL BARRIO LA COREA»\*

POR: RAFAEL LAM

La XI edición del Festival Internacional Timbalaye «La Ruta de la Rumba», tuvo en este mes de agosto (del 23 de agosto al 7 de septiembre) una connotación especial con la participación de una delegación artística de Veracruz (ciudad que cumple 500 años) con la voz muy apreciada de Fabiola Jaramillo y el arpa de Delfino

\* Tomado de: <http://www.uneac.org.cu/noticias/timbalaye-en-el-barrio-la-corea>

Guerrero, precedidos del Doctor Enrique Vargas Flores del organismo Iberoamericano de la Secretaría General Seguib de Veracruz; Armando Bajórquez Patrón presidente del organismo Actual; Pedro Domínguez, cubano promotor de la danza y la cultura cubana en México y la presencia del embajador de México en Cuba.

Por Cuba fueron muy valiosas las palabras ofrecidas por el presidente de la UNEAC Luis Morlote y Miguel Barnet Lanza, Presidente de la Fundación Fernando Ortiz y Presidente de Honor de la UNEAC.

El plato fuerte del evento fue la Feria Cultural en el barrio de La Corea de San Miguel del padrón, donde residen Los Chinitos de la Corea, grupo de la leyenda rumbera.

### *¿Quiénes son Los Chinitos de la Corea?*

Los Chinitos de la Corea son los creadores del «guarapachanguero», una modalidad rumbera que influye en los grupos de hoy.

Los chinitos residen el barrio de La Corea, Jacomino, San Miguel del Padrón, una zona humilde, arrabalera de la ciudad.



4



5



6

1. Hasta los techos de las viviendas se convirtieron en palcos para la rumba en la Corea.

2. / 3. Instrumentos musicales de las agrupaciones «Afro Caribe» y de «Echu Alabboni».

4. Ulises Mora, Miguel Barnet y el Dr. Enrique Vargas Flores, Director del espacio cultural Iberoamericano de la Secretaría General Iberoamericana (ISRI).

5. Miguel Barnet y Ulises Mora saludan a Juan Campos (Chan).

6. Danza folclórica interpretada por los niños de la comunidad de la Corea.

Fotos: José A. Matos.

¿Dónde está el misterio de estos rumberos atrevidos que están encajonados en un lugar tan inhóspito?

Ellos revolucionaron la rumba con sus cajones y por defecto de uno de los instrumentos, el tumbador, aparece otra melodía rítmica (cuncuncun), apoyado en el tres dos y, espontáneamente, crean un nuevo sonido y estilo, un esquema rítmico percutido al hacer la rumba más abierta, ampliando sus posibilidades tímbricas, el guarapachangueo, nombrado así, al inicio, con cierto desprecio por Manuel Martínez «El Llanero Solitario».

El guarapachangueo, es una creación propia de los Chinitos quienes, por falta de un instrumentista, inventaron dos golpes en un mismo cajón, lo cual provoca un nuevo sonido y estilo. En el mismo cajón hacen dos golpes en uno (simplifican). Ese fenómeno lo encontramos mucho en la espontánea música popular, uno de esos ejemplos fue la orquesta Aragón de la década de 1950.

Los Chinitos son amulatados y achinados (mezcla invencible de la que Wifredo Lam llama *Heraldos de la Civilización*). Proceden de Matanzas, potencia rumbera. El padre y un tío integraban un conjunto de son. Ellos se nombran: Adalberto «Bertico» (guagua y los palitos), Reinaldo (clave y canto), Pedro (quinto y guarapachangueo), Irián (quinto). Los cuatro se alternan en los instrumentos. El apellido de los cuatro es López Rodríguez. Tocan: Güiro, cajón espiritual o cajón al muerto.

Realizan el proyecto *Abbilona* con registros comerciales de



1

tambores batá. Beritico es del barrio de Cayo Hueso (1942), se mudan para La Corea después del ciclón del 44. Irián sorprende a Luis Aspirina, estelar rumbero de Guanabacoa. Juan de Dios Ramos «El Colo», lo lleva al Conjunto Folklórico Nacional, donde demostró sus dotes. Más tarde integraría ese conjunto para conocer al mundo.

Después ha impartido clases hasta en Italia. Como ustedes pueden comprobar, hasta en una cueva siempre hay un ojo que te ve. No tuvieron academias, conservatorias, estudios escolares y dejan una huella sobre la tierra.

Hasta La Corea llegan investigadores, periodistas, turistas, músicos, de cuanto hay; ellos saben que allí hay una escuela. Otro de los integrantes: Reynaldo (1952), de repertorio inagotable, cantante y percusionista estrella. Autor de *Retumba y pica*. Pedro trabajó con Aspirina Guaguancó. El más joven es ManleyPiri (1981) y es hijo de Pedro. Perteneció al grupo Raí-

ces Profundas. Siguió los pasos de su tío Irián y tuvo muchos otros maestros como Pedro Aspirina, Lázaro Cuesta, Amador. Ha impartido clases en Italia, Francia y Bélgica. El talento solo camina, suena y truena. La popularidad la alcanzan a partir de 1960, al crear una peña donde asistían rumberos e barrios marginales, arrabaleros: Las Yaguas, Atarés, La Cueva del Humo, Carragua.

Se van adiestrando en los batá, se fueron alimentando de todos los rumberos posibles. Los integrantes de Los Muñequitos de Matanzas adoraban a Los Chinitos. Cuentan con más de treinta discos, 16 comercializados, uno de ellos: *La rumba cubana*. Su historia. Y tienen un material filmográfico *En el país de los Orishas*. Tienen el proyecto artístico llamado *Abbilona*. Entre sus obras más resonantes: *Rumba Corea*, *Rumba de mi barrio*. El grupo cuenta con una escuela de niños percusionistas, en los dominios del arte comunitario. ←



2

3



1. El Dr. Enrique Vargas Flores y Ulises Mora comparten el baile con los niños de la escuela de rumba comunitaria.

2. Grupo rumbero «Afro Caribe».

3. Dirigentes del Poder Popular Municipal de San Miguel del Padrón hacen entrega de un reconocimiento a Miguel Barnet, presidente de la Fundación Fernando Ortiz, por su trabajo comunitario.

4. Grupo rumbero «Echu Alabboni».



4



1



2



3



4

1. Ulises Mora hace entrega al Dr. Enrique Vargas Flores del bastón Pagugu de la Memoria Ancestral.

2. Palabras de agradecimiento del Dr. Enrique Vargas Flores al recibir el bastón. Lo acompañan Irma Castillo y Ulises Mora.

3. Agrupación rumbera «Afro Caribe».

4. A pesar de las horas transcurridas es notable el entusiasmo de los participantes en el espectáculo rumbero en la Corea.

5. Entrega de reconocimiento a los Chinitos por su trayectoria histórica y labor en la comunidad de la Corea.

6. Los Chinitos interpretan una rumba.

7. Niños de la escuela percusionista del barrio.



LA RUMBA  
Y OTRAS ARTES



# CIMARRÓN

**MARÍA ELENA MORA VALIÑA**

«Así lo vi, así es él: impetuoso, apasionado, dulce como el yeyeo de Oshun cuando encuentra el mar que la abraza. Así lo vi, así es él: vestido de blanca piel con su corazón rumbero».

Su cuero no es pa tambó  
ni su color pa rumbero,  
sus ojos son como el mar  
y su corazón, un trueno,

Escultura realizada por Georgina Malpica  
titulada *Cimarrón*, dedicada a Miguel Barnet.

su cuero no es pa tambó  
ni su color pa rumbero.

Su palabra entrecortada  
se acomodó sutilmente  
a vestigios de las mentes  
que no entendían de razones  
de luz en la oscuridad.

Hoy de frente a una verdad  
cuando se miró al espejo,  
despertó Miguel Barnet  
en el alma de Montejo,  
su cuero no es pa tambó  
ni su color pa rumbero.

Camina con paso lento  
rebuscando en su pensar  
cómo lograr encontrar  
nuevos y verdes caminos,  
la pluma lleva consigo  
dispuesta para su vuelo,  
cada palabra con celo  
se defiende entre verdades,  
disfruta las nimiedades,  
desvanece lo complejo,  
su cuero no es pa tambó  
ni su color pa rumbero.

Es tan preciso como isla,  
tan grande como país,  
del árbol prueba la fruta

si conoce su raíz,  
¿su curiosidad? ¡Innata!  
se llama Fernando Ortiz.

Canta como ruiseñor,  
escribe como poeta,  
habla como buen profeta  
más allá de sus verdades,  
rehúsa desigualdades,  
vive su paz interior,  
disfruta ser orador  
y conversar con amigos.

No le teme al enemigo  
lo hace aliado con amor,  
su cuero no es pa tambó  
ni su color pa rumbero.  
Ríe cual niño travieso  
se deshace de su invierno,  
deja ver todo lo tierno  
en sus poemas de amor,  
su fe, como ruiseñor ,  
canta rezos a deidades  
que son como antigüedades  
en el museo de su historia.

Siente paz, siente la gloria  
cuando al mirarse al espejo,  
se pierde su blanca tez  
en lo negro de Montejo,  
su cuero no es pa tambó  
ni su color pa rumbero.



Fotos: José A. Matos.

## Inauguración del Festival Internacional de rumba Timbalaye 2019

La XI edición del Festival Internacional de la Rumba, Timbalaye 2019, quedó inaugurada en la sede de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), el día 23 de agosto de 2019 con un coloquio internacional en torno a nuevas rutas de cooperación para el desarrollo económico, cultural y turístico de América Latina y el Caribe.

En el coloquio participaron el poeta, narrador y etnólogo cubano Miguel Barnet, Presidente de la Fundación Fernando Ortiz y Presidente de Honor de la UNEAC, y el director del espacio cultural iberoamericano de la Secretaría General Iberoamericana, Enrique Vargas, proveniente de México.

De la nación vecina también participaron el presidente de la Asociación para la Cultura y el Turismo de América Latina, Armando Bojórquez, junto a las economistas cubanas Zoila González y María Elena Mora, el filósofo José Matos, la poetisa Nancy Morejón y el presidente de la Uneac, Luis Morlote.

Como cierre del coloquio el público asistente pudo disfrutar de las actuaciones del arpista Delfino Guerrero y la cantante Fabiola Jaramillo, ambos artistas invitados de México, quienes deleitaron con sus apreciadas presentaciones.



2



3

1. De izquierda a derecha: Fabiola Jaramillo, Miguel Díaz Reinoso (Embajador de México en Cuba), Enrique Vargas Flores, Miguel Barnet, María Elena Mora, Ulises Mora e Irma Castillo.

2. José A. Matos, Miguel Barnet, Nancy Morejón y Zoila González Maicas en la inauguración del Festival Timbalaye 2019 en la sala Villena de la UNEAC.

3. Se encontraban presentes en la inauguración Miguel Díaz Reinoso, Embajador de México en Cuba; Enrique Vargas Flores, Director del espacio cultural Iberoamericano de la Secretaría General Iberoamericana; Miguel Barnet Lanza, presidente de la Fundación Fernando Ortiz; Luis Morlote Rivas, presidente de la Unión de Escritores y Artista de Cuba; entre otras personalidades de la cultura cubana y mexicanas.

4. Delfino Guerrero, arpista invitado al Festival Timbalaye 2019

5. Fabiola Jaramillo, cantante mexicana invitada al Festival Timbalaye 2019.



4



5



Fotos: José A. Matos.

## Festival Timbalaye y su rumba llegaron a la provincia de Matanzas

Durante la XI edición del Festival Internacional de la Rumba, Timbalaye 2019, se desarrollaron un grupo importante de actividades en la occidental provincia de Matanzas, cuna de emblemáticos grupos cultores de ese género musical.

La estancia en Matanzas, se inició el lunes 26 de agosto con una visita al Museo Ruta del Esclavo, ubicado en el Castillo San Severino de esta ciudad. En ese antiguo fortín tuvo lugar un espectáculo folclórico liderado por la agrupación Los Matanceros, en tanto Ana Pérez, directora general del Festival en Matanzas dio la bienvenida a los participantes y público asistente.

El cierre de la jornada de apertura de Timbalaye 2019 en Matanzas fue de lujo. La actividad *De Matanzas... Su Rumba*, contó con la presencia de los Muñequitos de Matanzas, AfroCuba y los Reyes del Tambor, en la Plaza de la Vigía, aledaña al sitio fundacional de esta tricentenaria villa.

Para el martes 27 agosto se coordinó un encuentro teórico en la Casa de la Cultura Bonifacio Byrne. En este evento se realizaron demostraciones con percusión para presentar las características de la rumba en Matanzas, y además se ofreció una clase magistral a cargo de Yasmany Alfonso y Fredy Alfonso.



2



3

Las sesiones de ese día incluyeron el momento La Danza en la Rumba con los bailes de Ana Pérez Herrera y Yurien García, y para concluir los asistentes disfrutaron del encuentro *Entre Puentes... La Rumba* y las agrupaciones Obbini oñi y la Academia la Rumba Soy Yo.

El periplo matancero del festival Timbalaye 2019 concluyó el miércoles 28 de agosto con un recibimiento en el museo municipal de Colon (centro) y la presentación del grupo Iyaguare Oshun, y el posterior traslado a la cercana municipalidad de Perico y la actuación De la agrupación Gangá Longoba, única de su tipo en el país, y cuyos ancestros se remontan a Sierra Leona, nación del continente africano.

1. Clase magistral de la maestra Ana Pérez Herrera: La rumba cubana con técnica y estilo de Matanzas.
2. Maestra de danzas folclóricas Ana Pérez Herrera y Ulises Mora.
3. Clase magistral de los percusionistas Yasmany Alfonso y Fredy Alfonso: La percusión en la rumba matancera.

# FESTIVAL TIMBALAYE «LA RUTA DE LA RUMBA» XII EDICIÓN

27, 28, 29 Y 30 DE AGOSTO 2020

Timbalaye – Promotor Internacional de la cultura cubana convoca a la XII edición del Festival «La Ruta de la Rumba» con un programa virtual, dentro de su Agenda 2020. El objetivo es contrarrestar los efectos de la pandemia del COVID-19 a través de la cultura y el arte con un recorrido virtual por diferentes provincias del país.

## TIMBALAYE ONLINE STREAMING CUBA EN FACEBOOK

### HORARIOS DE TRANSMISIÓN

La Habana, Cuba, 3:00 p.m. a 5:00 p.m.  
Italia, 9:00 p.m. a 11:00 p.m.  
México, 2:00 p.m. a 4:00 p.m.

## JUEVES 27 DE AGOSTO / INAUGURACIÓN

• COLOQUIO INTERNACIONAL: «El desafío cultural de La Rumba y el patrimonio inmaterial de Cuba y del mundo en sus caminos hacia la resiliencia cultural en tiempos de Covid-19».

Palabras de apertura y bienvenida: **Ulises Mora**, Presidente de Timbalaye. Saludos de la Embajada de la República de Cuba en Italia por **Lisset Argüelles**, Consejera Cultural.

Intervenciones:

**Miguel Barnet**, poeta, ensayista, etnólogo, Presidente de honor de la UNEAC, Presidente de la Fundación Fernando Ortiz. (Cuba).

**Msc. Yahima Esquivel Moynelo**, Embajadora de Cuba ante la UNESCO. (Cuba).

**Katherine Muller Marin**, Directora de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO, con sede en Cuba. (Costa Rica).

**Jordi Tresserras Juan**, Director de IBERTUR, experto en Gestión del Patrimonio Cultural y Turismo Cultural y Creativo, Doctor en Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona. (España).

**Enrique Vargas Flores**, responsable del Espacio Cultural Iberoamericano de la Secretaría General Iberoamericana, Organismo Internacional con sede en Madrid, España. (México).

**Sonia Virgen Pérez Mojena**, Presidenta del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural de Cuba. (Cuba).

**Carlos Villaseñor**, consultor internacional en materia de Políticas Culturales para el Desarrollo Sostenible. (México).

**Antonino Colajanni**, antropólogo italiano y profesor universitario. Premio Fernando Ortiz 2018. (Italia).

**Irma Dioli**, Presidenta de la Asociación Nacional de Amistad Italia-Cuba. (Italia).

**José Matos**, Doctor en Filosofía e investigador en la Fundación Fernando Ortiz. (Cuba).

**Irma Castillo**, Vicepresidenta de Timbalaye, metodóloga y profesora de danza folclórica cubana. (Cuba).

**María Elena Mora**, economista, poeta, Embajadora de la Paz, representante de Timbalaye en América Latina y el Caribe. (Cuba).

• Presentación del video clip de la agrupación rumbera Iyerosun, dedicado al Comandante en Jefe Fidel Castro.

## VIERNES 28 DE AGOSTO

• Homenaje a **Reynaldo Brito**, rumbero mayor, uno de los autores y compositores más prolíficos del género.

• Presentación de la cuarta edición de la revista *Timbalaye*, revista cubana de rumba y cultura popular. Por José A. Matos Arévalos.

• Concierto de Rumba con la participación de:

Grupo Iyerosun.

Osain del Monte.

Grupo Portador Kunalungo.

• Presentación del libro: *Su cuero no es pa tambó* de María Elena Mora. Dedicado al 80 cumpleaños de Miguel Barnet. Transmisión online desde Veracruz, México.

• Agrupaciones musicales de Veracruz, México: **Delfino Guerrero** (Arpista), **Fabiola Jaramillo** (cantante), **Reyna Fierro** (cantante), Compañía Artística Xalhabana y Ballet Folklórico Xochiquetzal, Trío Puerta de Oro.

• Rumberos legendarios: Entrevista a **Maximino Duquesne** y **Lázaro Rizo**, rumberos, percusionistas y cantantes de algunos de los más conocidos grupos de Rumba en Cuba, entre ellos «Rumberos de Cuba» por el Ministerio de Cultura de Cuba.

## SÁBADO 29 DE AGOSTO

• Concierto de Rumba con la participación de:

Clave de Rumba.

Afrocuba (Dedicado a su 63 aniversario).

Muñequitos de Matanzas (Dedicado a su 67 aniversario).

Rumberos de Mayabeque.

Desde New York el rumbero Román Díaz.

Grupo Portador Tambor Yuca.

Grupo Portador Tumba Francesa

de La Caridad de Oriente.

• Rumberos legendarios: Entrevista a **Juan Campos (Chan)**, cantante, co-fundador del grupo Yoruba Andabo. Por José A. Matos Arévalos.

## DOMINGO 30 DE AGOSTO / CLAUSURA

• Concierto de Rumba con la participación de:

Rumba Lay.

Rumbatá.

Yoruba Andabo.

Obba llú Ará (Guantánamo).

Grupo Portador Bonito Patua.

Grupo Portador Renacer Cosía.

• Rumberos legendarios: entrevista a **Pedro Fariñas**, rumbero y cantante de algunos de los más populares grupos de rumba de Cuba, entre ellos Yoruba Andabo y Los Muñequitos de Matanzas. Por José A. Matos Arévalos.

• Desde Italia:

Rumba con sentimiento.

Una rumba por la esperanza: Lección de Rumba y folclor cubano a cargo de los maestros Irma Castillo y Ulises Mora con su Escuela de bailes cubanos «Clave de Son» con sede en Roma, Italia. Con el objetivo de desarrollar resiliencia a través de la Danza, porque bailar ayuda a mantener la esperanza.

*Cuba resiste, la dignidad es nuestro alimento, la medicina nuestra solidaridad, el altruismo nuestra forma de amar, la Revolución nuestra victoria cultural.*

ULISES MORA



Foto: cortesía de la Fundación Nicolás Guillén.

HOMENAJE

---

# NICOLÁS GUILLÉN

---

118 ANIVERSARIO DE SU NATALICIO

MÁS DE

20 años

Promoviendo  
la **Cultura**  
Cubana, liderados  
por la **RUMBA**  
Patrimonio Cultural  
Inmaterial de la  
Humanidad que conecta  
a Cuba con el mundo

