

# Los cantos en la sociedad de tumba francesa en Guantánamo

Acercamiento desde un estudio etnográfico

*Manuel Coca Izaguirre*



UNIVERSIDAD DE  
GUADALAJARA

Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

CUAAD

CENTRO UNIVERSITARIO DE  
ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO



## Universidad de Guadalajara

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí  
*Rector General*

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea  
*Vicerrector Ejecutivo*

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata  
*Secretario General*

## Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Francisco Javier González Madariaga  
*Rector*

Dra. Isabel López Pérez  
*Secretario Académico*

Dr. Everardo Partida Granados  
*Secretario Administrativo*

D.R. © 2023, Universidad de Guadalajara  
Av. Juárez 976. Col. Centro  
C.P. 44100, Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN 978-607-581-129-1

Este libro se terminó de editar  
en diciembre de 2023.  
Hecho en México.

## Los cantos en la Sociedad de Tumba Francesa en Guantánamo.

Primera edición, 2023

### Textos

© Manuel Coca Izaguirre

### Diseño y diagramación

Jorge Campos Sánchez

Diana Berenice González Martín



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

La edición de la obra se llevó a cabo con recursos del programa PROSNI 2023.

# Índice

- 4** Prólogo  
*Jorge Arturo Chamorro Escalante*
- 

- 7** CAPÍTULO 1  
**La tumba francesa entre literatura e investigaciones**
- 

- 31** CAPÍTULO 2  
**Tumbas y sociedades, la Pompadour Santa Catalina de Ricci**
- 

- 50** CAPÍTULO 3  
**Las fiestas de la sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci**
- 

- 78** CAPÍTULO 4  
**Entre toques y bailes: los cantos**
- 

- 106** CAPÍTULO 5  
**Memorias de una reina: Leonor Terry Dupuy**
- 

- 137** Referencias bibliográficas
- 

- 143** Anexos

# Prólogo

Los estudios de folklore y etnomusicología en Latinoamérica y El Caribe desde inicios del siglo xx, han permitido establecer las bases de lo que definimos hoy en día como patrimonio cultural, tangible e intangible, pero en particular lo que se puede entender como la cultura expresiva que incluye a la danza, la teatralidad y la música tradicionales de ciertas regiones.

Para el caso de El Caribe, el patrimonio cultural de Haití se ha construido desde la cultura expresiva y sus géneros como el *yanvalou*, el *kompa-dirék*, el *merengue*, el *rada* y las prácticas asociadas al *Vou-du*. No cabe duda de que la corporalidad danzante haitiana es un fiel reflejo de las raíces africanas y en otros casos poseen raíces europeas vinculadas a la contradanza, *kontradans* o *contredanse*.

Es claro advertir que por la cercanía de Haití con el Oriente de Cuba, la cultura expresiva en Guantánamo se fue conformando como cultura de frontera, al arribo de haitianos en el Oriente de Cuba, quienes cultivaron su propia tradición conocida como la «Tumba Francesa», con raíces africanas y europeas en la corporalidad dan-

zante, pero también la presencia africana a partir de los tambores cuya denominación genérica es *tambou* y sus técnicas de ejecución en membranófonos como el *petwo* o tambor cilíndrico de un parche que se percute con una baqueta, pero hay otros tambores que se percuten únicamente con las manos. Varios de estos tambores haitianos se preservaron por muchos años en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore en Caracas con el respaldo de la Organización de Estados Americanos. En Guantánamo, dichos membranófonos, reciben sus propias categorías locales y desde luego sus propios nombres derivado del ritual de bautismo.

En cuanto los registros fonográficos de la percusión haitiana se guardaron también en el mismo instituto y fueron realizados en Puerto Príncipe por el etnomusicólogo Voegeli Juste-Constant, habrá que comparar dichos registros fonográficos con los que generó el autor del presente volumen, para advertir cambios, adaptaciones o permanencias de patrones rítmicos haitianos.

El presente volumen es el resultado de varios años de trabajo de campo en Guantánamo realizados por el Dr. Manuel Coca Izaguirre en la representación de contradanza de la Sociedad de la Tumba Francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci. La metodología de la presente investigación se fundamentó en la entrevista etnográfica o etnografía del habla con varios informantes de Guantánamo, pero en especial los testimonios de Leonor Terry Dupuy entrevistada a sus 96 años de edad, ha permitido al autor construir los aspectos culturales más importantes en la tradición de la Tumba Francesa, además de otras entrevistas realizadas con los miembros de la Sociedad de la Tumba Francesa en la comunidad Loma del Chivo que describe el autor con abundante material fotográfico.

En cuanto a las coreografías de la Tumba Francesa, el autor describe con precisión la disposición de movimientos coreográficos que permiten recordar a la contradanza europea, que incluye molinetes, filas, hileras y cabeceras, tal y como se ha preservado también en muchas danzas de cuadrillas de carnaval en el Valle Poblano-Tlaxcalteca y en danzas de paloteo en Pómaro y Aquila en la Costa Michoacana

entre pueblos originarios de habla náhuatl. Además de lo que se ha preservado en el México Profundo, también la contradanza de raíces europeas se ha preservado en la Unión Americana y en particular en regiones rurales en donde habitan descendientes de familias europeas.

En relación con los cantos, la presente investigación ofrece una categoría genérica que es la de *composé*, compositor y cantante, de quien han surgido la mayoría de los cantos de la Tumba Francesa, algunos de los cantos se expresan en *creole* y otros en un castellano regional caribeño con lírica rimada.

Otro aspecto relevante de la presente investigación es la estructura de la Sociedad de la Tumba Francesa en un formato de organización jerárquica en donde la figura de Reina forma parte de la estructura. En relación con ello, el autor dedica un capítulo a «Memorias de una Reina: Leonor Terry Dupuy», en reconocimiento al papel de una protagonista de la Tumba Francesa quien se adelantó en el camino y dejó escuela por ser heredera y portadora de una tradición dancística y musical. El autor de la presente investigación acompañó mucho tiempo a Leonor Terry Dupuy ya en la tercera edad de la portadora de la tradición y dio seguimiento de manera fiel a su gran sabiduría y apego a los valores culturales regionales. El capítulo dedicado a las «Memorias» es de particular relevancia en esta obra, ya que permite ingresar a una historia de vida, pero sobre todo a la lectura de una cultura tradicional que se construyó en toda una vida.

*Jorge Arturo Chamorro Escalante*

*Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura*

*Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño*

*Campus Huentitán*

*Universidad de Guadalajara*

# La tumba francesa entre literatura e investigaciones

Muchas han sido las referencias sobre las fiestas de tumba francesa en el Oriente de Cuba, y así lo confirman los diversos textos encontrados en bibliotecas, archivos y documentos personales. Por lo que, antes de incursionar en este grupo portador<sup>1</sup> precisé de una revisión bibliográfica exhaustiva. Lo que para algunos representa simples ojeadas, para mí se convirtió en una obsesión. Urgía determinar hasta dónde habían llegado los estudios anteriores y no volverme una versión repetitiva, trampa en la que no debía caer por respeto a los portadores y a los que me precedieron. Sirvan estas líneas para los que por primera vez se adentran en este extraordinario mundo de la tumba francesa.

Hasta donde pude constatar, uno de los primeros escritores que llevó a sus letras una descripción de estos bailes fue el cronista de las historias de Santiago de Cuba, Emilio Bacardí Moreau, en *Via Crucis*

---

1 Menjuto y Guanche (2007) definen grupo portador como: «Grupos e individuos cuyo condicionamiento cultural depende del proceso de formación histórico-social de que forman parte y ello les permite reflejar y transmitir los valores de las generaciones que le antecedieron. Dentro de estos grupos e individuos están los practicantes y los informantes. Miembros de una comunidad que reconoce, reproduce, transmite, transforma, crea y forma una cierta cultura al interior de y para una comunidad. Un portador puede, por añadidura, jugar uno o varios papeles de los siguientes roles: practicante, creador y guardián.» (p. 2)

(2019). Esta novela ofrece un retrato de las costumbres de la época en la región Oriental. En ella se representa una danza de tumba francesa en la sala de trillar café, «convertida en salón para la expansión de los esclavos», en un día de San Juan:

En una especie de tarima alta, se hallaban presidiendo el rey y la reina, corte elegida por los esclavos; un poco más abajo el bastonero, director de las danzas; junto a ellos hombres y mujeres señalados con diversos títulos jerárquicos y por el resto de la sala, bastante amplia, esparcida la dotación casi en su totalidad [...] En un ángulo los músicos con sus tumbas y chachás y la mayoría de las negras con maracas de hoja de lata, llevando con ellas el compás de la música y el canto<sup>2</sup>. Algunas pencas de palma, una bandera española y otra francesa, bastante desteñidas ambas y varios farolitos con velas de cera amarilla eran los adornos de aquel salón. El rey y la reina<sup>3</sup> ocupaban sillas de cuero; el bastonero una de lo mismo, pero más pequeña. Ensondecían las tumbas picadas por las duras manos del trabajo, y el eco de los parches, retumbando en la sala, enloquecía a aquellas gentes, fanáticas de la danza. El chachá, cuajado de mazos de cintas de diversos colores, vibraba frenéticamente en las manos de los acompañantes. Y el cantar monótono y lento de las negras llenaba de embriaguez a músicos y danzadores. (p. 54)

Más adelante, Bacardí hace una descripción del ritmo y el sentir de los esclavos manifestado a través de sus cantos:

Y vibra en los espacios la última sílaba, larga, prolongada, lastimera, sin tomarse aliento, con un ¡ay! que se va perdiendo en los espacios; imprecación del servilismo, protesta de im-

---

<sup>2</sup> Esta descripción que nos da el autor es muy semejante a lo que ocurre hoy en día en la sociedad de tumba francesa objeto de estudio, en Guantánamo.

<sup>3</sup> Jerarquías que se establecen en los bailes de tumba francesa. Hoy solo se conserva el de reina, en Guantánamo.



tencia, quejido de un rebaño de la humanidad. Ese canto es el desahogo inocente y patético, a la vez, de la raza oprimida que con la letra en que se contiene la idea que zahiere se venga del amo, acompañando las notas musicales con un canto tristísimo de dolor infinito. (pp. 56, 57)

En esta cita se formulan algunas características de los cantos que se desarrollaban durante las fiestas: constituían un «desahogo inocente y patético» de lo que sufrían, manifestaban su sentir y el texto oral se acompañaba con la música. Estos aspectos son una constante en los cantos y van en correspondencia con los diferentes contextos por los que transitaron estos grupos hasta nuestros días.

Otro de los escritores y cronistas que dejó constancia de las fiestas de tumba francesa en su hacer literario fue el guantanamero Regino E. Boti en sus poemas «Masón» y «Babul». El primero fue escrito el 18 de octubre de 1934, como parte de la trilogía que se había propuesto y que expuso a Fernando Ortiz en sus correspondencias (15 de febrero de 1947):

Hace varios años me propuse estudiar los bailes conocidos por ese nombre [tumba francesa], los que, según la tradición, vinieron a Cuba con la inmigración haitiana de comienzos del siglo pasado [XIX]. Entonces el Procurador Público Pedro R. Savón y Portes, que domina el patois, me sirvió de intermediario acerca de algunas personas de edad, pero de mente clara, que no sólo bailan esos bailes, sino que tenían algún conocimiento histórico de ellos, aunque habidos tradicionalmente.

Con él concurrí a una de las sociedades en donde durante cierta época del año, bailan esos bailes los sábados y domingos.

Entonces me documenté en términos generales acerca del número y clases de esos bailes, y tomé notas.

Vi bailar numerosas veces el babul y otras el masón.

Los más importantes de estos bailes son el babul, el masón, el grasimá y otros que si mal no recuerdo le llaman tahona.

Yo me propuse escribir con los tres primeros una trilogía en prosa, explicativa del fondo tradicional e histórico de ellos, haciendo resaltar las peculiaridades de cada uno; y una versión en verso, también de cada uno. [...]

Para la proyectada trilogía, el babul será el canto de la tala; el masón el canto de la recogida de café; el grasimá el canto de la recogida de algodón. (Boti, 1986a, p. 84)

El poema «Masón» fue enviado a Eusebia Cosme en una carta el 7 de septiembre de 1935, en la que explica la forma de su composición:

En mis versos hay palabras escritas como provincianismos nuestros, otras en correcto español, algunas en patois, otras en la grafía con que hemos recogido el lenguaje de los esclavos, y hasta alguna en francés. De todo tienen los cantos en la Tumba Francesa. (Boti, 1986b, p. 85)

El poema está escrito en primera persona y posee una gran musicalidad. Este hace alusión, como lo anunciaba su autor, a la cosecha y recogida del café. Parte de los antecedentes africanos (Senegambia, Dahomé, Angola, Calabar, Batá, Nigeria), unidos por el lenguaje y situación en la región caribeña. Igualmente, Boti personifica al grano de café: «El grano todo contento / mulato relumbra ya; / y apenas si está negruzco / cuando se empieza a gotear»; y describe de manera metafórica el sudor de los recogedores: «El sudor de nuestras frentes / perlas nos parecerá...» (Boti, 1986d, p. 88)

**«Masón»**

Ya terminó la cosecha,  
no hay un alma en el batey,  
vamos a la recogida  
del café.

Bata. Bornú.

Cantos de nuestros  
abuelos de Senegambia y de Haití.

cantos de la recogida:  
briche, gabón, lucumí.

Bata. Bornú.

Quejas de innúmeros pueblos  
dichas de un solo patois.

A la recogida vamos:  
Dahomé, Angola y Calabar.

Bata. Bornú.

No toques el grano verde,  
el grano verde.

Bata. Bornú.

Nigeria. Bihé.

Nigeria. Bihé.

Bata. Bornú.

Negra nostálgica y recia,  
libre la que esclava fue,  
vamos a la recogida  
del café

Bata. Bornú.

El sudor de nuestras frentes  
perlas nos parecerá:  
yo con sombrero de empleita,  
tú con tiñom de Madrás

Bata. Bornú.

Con manos encallecidas  
daremos al guayo fin:  
manguá que ganar se sabe  
nunca se debe pedir.

Bata. Bornú.

Desprende el grano maduro,  
el grano maduro.

Bata. Bornú.

Nigeria. Bihé.

Nigeria. Bihé.

Bata. Bornú.

El grano todo contento  
mulato relumbra ya;  
y apenas si está negruzco  
cuando se empieza a gotear.

Bata. Bornú.

Bajo júcaros frondosos  
si ayer floreció el café,  
hoy llama a la recogida  
con un rojizo sambé.

Bata. Bornú.

Vámonos para Bayate,  
corramos a Pivaló;  
y el que no, suba a Yateras  
o se quede en Mont Thauréau

Bata. Bornú.

Sacude el grano mulato,  
el grano mulato.

Bata. Bornú.

Nigeria. Bihé.

Nigeria. Bihé.

Bata. Bornú.

Y enrédase en el baile  
requetequebién:

briche, bosongo, arará  
yényere, bambá, ti-tá,  
cúmbila, bongo, ti-tón.

Corisco. Annobón

Titiquitá.

Corisco. Annobón.

Masón. Masón. Masón

Titiquitá  
¡Gambia! ¡Popó!  
¡Ta-tá!

18 de octubre de 1934  
(Boti, 1986d, pp. 88, 89)

«Babul», por su parte, aparece publicado en *Kindergarten*. Boti, en comunicación con Fernando Ortiz<sup>4</sup> el 15 de febrero de 1947, se refirió a sus incursiones en la tumba francesa e hizo algunas aclaraciones de sus versos:

Ya en mi libro «Kindergarten» hay una versión de Babul, pero es una versión puramente rítmica, y si se quiere onomatopéyica; y ahora pretendo hacer una que tenga carácter social, sin prescindir de los elementos rítmicos de la ya publicada.<sup>5</sup> [...] Únicamente tengo escrita la versión en verso del masón, que dediqué a Eusebia Cosme. Es un organismo esencialmente rítmico, compuesto en atención a los aires musicales del baile de ese nombre. (Boti, 1986a, p. 84)

Con respecto a esta segunda versión de «Babul», no tenemos ninguna referencia. El poema que se muestra fue tomado del libro *Kindergarten* (1930) y verificado en *Poesía* (1977). En este, Boti representó una danza de tumba francesa en un batey del Sigual, zona rural de Guantánamo, en Manuel Tames. El poeta, a través de sonidos onomatopéyicos simbolizó el desarrollo de estas fiestas, con sus toques intrépidos y retumbantes, en la que todos participan de manera activa o pasiva: «Despierta el chico del vecino/ y revienta a berrear», «Grita en la esquina una india/ bajo el control del alcohol» (Boti, 1977, p.

---

<sup>4</sup> En este periodo se establece una comunicación directa entre Regino E. Boti y Fernando Ortiz como respuesta a la solicitud de Ortiz que este le colaborara con alguna información sobre las tumbas francesas en Guantánamo para su libro en proyecto «Instrumentos musicales en Cuba».

<sup>5</sup> De esta segunda versión de «Babul» no tuve ninguna referencia. El poema consultado fue tomado de *Kindergarten* (1930) y verificado en *Poesía* (1977).

388). El autor le dio tanta relevancia y valor identitario a este ritmo, al punto que lo llegó a asemejar con una banda municipal.

**«Babul»**

A las doce de las noches  
se improvisa el concierto:  
audición de una fanfarria singular.  
Súbito brama una fiera: la sirena-cien voces  
de un central: fa, fa, fa-sí, fi, ííí.

Y a lo lejos el babul  
con el etiópico repique  
de los bolillos del catá.

Songo. Bilongo.

Repongo.

Propongo.

Dispongo.

Tacatá, tacatatá.

Balacarum.

Balacarum.

Balacarum.

Tacatá, tacatatá.

Tacatá, tacatatá.

Tacatá, tacatatá.

Zumbidos de mosquitos.

Estornudos campanudos:

chin, chin, chas.

Son lívidos platillos

de sonoro metal.

(¿La banda municipal?)

Y el babul que agita allá

sonajeros patriarcales,

Tacatá, tacatatá.

Despierta el chico del vecino  
y revienta a berrear:  
Guantánamo, Sigual.  
Grita en la esquina una india  
bajo el control del alcohol.  
Y a lo lejos el babul  
con su trueno a contrapunto  
de tamborones y marugas  
Cháchara. Compongo.  
Fuácata. Matraca.  
Hongo. Congo. Gongo.  
Trápala. Trápala. Trápala.

La lechuza chilla: chuá.  
¡Sola vaya! digo yo.  
Un elefante rasca el aire:  
el radio que no puede sincronizar.  
Y a lo lejos el babul  
escandaliza en el catá:

*Símile con símile.*  
Símiles inverosímiles  
Cábala. Rábula.  
El grifo lunático del patio extático  
se pone a mear.  
Sin viril crin en el arco  
trinca su violín  
un grillo ladino —con casaca— y saltarán.  
Alaridos estridentes de cornetas erectas.  
Y a lo lejos el babul:  
son de rancos atabales,  
tableteos del catá.  
Tamboras y cánticos,  
bolillos de catá.

Monocotiledón.  
Intermunicipalidad.  
Bolondrón.  
Iguará.  
De pronto un bis, un bis silbante,  
un bis silbante y humanal:  
disparo de máuser de guardia rural.  
Y atraviesan el conticinio  
gritos de auxilio,  
el calderón de un bostezo  
y un tropezón  
fenomenal.  
¡Qué multirritmo de Satán!  
Y a lo lejos el babul  
como un coro perennal:  
tamborones y marugas  
y estertores del catá.  
BABUL. *Babul*. Babul  
Babul afro-cubano,  
ancestro del jazz-band,  
babul,  
babul.  
Tacatá, tacatatá.  
Tacatá, tacatatá.  
Babul.  
Ba-bul.

(Sólo un efecto musical) (Boti, 1977, p. 388)

En este se hallan diversos recursos literarios de repetición de fone-  
mas, sílabas, morfemas y frases: aliteración<sup>6</sup>, onomatopeya<sup>7</sup>, para-

---

6 Figura retórica de dicción que consiste en la repetición de uno o varios sonidos dentro de una misma palabra o frase.

7 Palabra que tiene sonidos que se asemejan a lo que significa.



lelismo<sup>8</sup>, entre otros, que le proporcionan al texto armonía y representatividad. Es tal la transparencia del poeta guantanamero que, después de leído el poema, se pueden caracterizar o describir los bailes de tumba francesa sin haber estado presente. Incluso, se puede percibir el repicar de los tambores a partir de los juegos de palabras. Este poema es un reflejo fiel de lo que acontecía durante estas fiestas en los campos de la región oriental.

Años después de los versos de Boti apareció una nueva referencia a las tumbas francesas en la novela *El reino de este mundo*, publicada por el escritor cubano Alejo Carpentier, cuyo tema se enmarca en la revolución haitiana y el proceso migratorio derivado de esta. En la obra, su protagonista, Ti Noel, a su regreso a Haití, se percata de cómo sus «hermanos de color» eran esclavizados por personas de su misma raza: «[...] lo que contrariaba ciertas nociones que había adquirido en Santiago de Cuba, las noches en que había podido concurrir a algunas fiestas de tumbas y catás en el cabildo de negros franceses» (Carpentier, 2007, p. 88).

En otros de sus textos, Carpentier (2012), manifestó sus impresiones de estos grupos:

Cada sábado se reúnen a bailar en una de las dos asociaciones que subsisten en la ciudad [refiriéndose a Santiago de Cuba], entregándose a las danzas genéricamente agrupadas bajo el título de tumba francesa, fiel reflejo de tradiciones créoles del siglo XVIII. Sus tambores son anchos y chatos, de forma abarilada, adornados con pinturas. (p. 98)

Otro estudioso de las tumbas francesas fue el abogado, antropólogo, musicólogo, historiador, periodista y diplomático cubano Fernando Ortiz, quien a través de sus trabajos: «La música de las tumbas» y «Los bailes y cantos de las tumbas» en la revista *Bohemia* de 1949,

---

8 Figura literaria y artística que consiste en repetir una misma estructura varias veces, pero alterando algún elemento.

dio una visión más esclarecedora de estos grupos y sus componentes estructurales. En el primero, presentó una definición de tumba francesa, la que reaparecerá mejor elaborada en *Los instrumentos de la música afrocubana*:

Las tumbas francesas son unos tambores y, por extensión, ciertos bailes y cantos introducidos en Cuba a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX por los negros criollos de Haití, de donde les viene el apelativo franceses. Se les dijo franceses a los negros criollos haitianos, esclavos o libres, que ya estaban ladinos o «pasados», «transculturados» diríamos nosotros, a la cultura de aquella colonia de Francia, hablando créole, cantando y bailando a imitación del más elegante francés petit o petimetre, o «pepillo» como ahora diríamos. (Ortiz, 1954, pp. 117, 118)

En «La música de las tumbas», Ortiz alerta de los peligros de desaparecer que corren las sociedades de tumba francesa porque «sus miembros, por lo general ya son viejos, más que septuagenarios y su número se va reduciendo», y recomienda que «cuanto antes sea recogido su folklore» (Ortiz, 1949a, p. 8). Esta sugerencia es asumida luego por varios investigadores, quienes, desde sus ciencias van a realizar estudios que favorecen la preservación y documentación de estos grupos.

En «Los bailes y cantos de las tumbas», Ortiz refirió que las canciones de tumba francesa «son de temas triviales y burlones, como glosas verbales impresas en música (...) a modo de una prensa oral y sonora» (Ortiz, 1949b, p. 6). Estos buscan divulgar hechos del acontecer cultural, histórico y local, como información reflexiva sobre un tema determinado. Desde la oralidad, manifiestan su sentir y dan su valoración de lo que les ocurre en su contexto sociopolítico-cultural.

Más adelante, Ortiz presentó algunas de las descripciones de la tumba francesa de Guantánamo expuestas por Regino E. Boti:

Cuando el baile comienza, la tumba toca pero sin acometividad. Cerca de ella se sitúa el *composé* con las mujeres. El *composé* comenta con *dejo* africano unas veces, otras con remedo de guajiras criollas, ya en patois, ya en español, algo que puede considerarse como codas o estribillos, pues se repiten, del baile. Las mujeres, el coro, contestan siempre con cadencia afros y, según percibo, siempre en patois. De lo que se deduce que el canto o estribillo criollo, lo que podríamos llamar el solo del *composé*, es una introducción cubana al canto importado. (Citado por Ortiz, 1954, p. 146)

Todo parece indicar que las fiestas de la tumba francesa se manifestaban de la forma en que Boti las describió. En la actualidad, en la Pompadour Santa Catalina de Ricci, la festividad comienza con la intervención del *composé*, quien saluda cortésmente y con frases en *créole* a los participantes en la fiesta. Luego introduce un texto y le da paso al coro, instrumentos y danzas, en ese orden. Al respecto me referiré más adelante.

Como ya se comentó, Ortiz alertó de los peligros de desaparecer que corrían las sociedades de tumba francesa porque sus miembros, por lo general, ya eran viejos y su número se iba reduciendo, y recomendó que cuanto antes debía ser recogido su folklore. Esta advertencia fue asumida, en un primer momento, por Elisa Tamames y los guantanameros Rafael Inciarte y Luis Morlote, seguidores de la sabiduría del pionero en la antropología cultural cubana.

Elisa Tamames, en su tesis de grado «La poesía en la tumba francesa», tuvo como objetivo el análisis de los cantos (valorados como poesía cantada) en las sociedades de Santiago de Cuba y Guantánamo. Entre sus capítulos hay un recorrido histórico y la valoración sociológica del hecho cultural, así como la descripción de las fiestas de estos espacios. En el apéndice, Tamames incluyó un pequeño diccionario patois-español y cantos recogidos con los *composés* y su traducción, los que coadyuvaron para la recopilación de los ya desaparecidos del repertorio actual de la Sociedad.

En la revisión de los archivos de la Biblioteca Provincial Elvira Cape, en la ciudad de Santiago de Cuba, se encontró un documento inédito de suma importancia para el reconocimiento de las sociedades de tumba francesa en Guantánamo. El manuscrito hallado se titula «La tumba francesa en Guantánamo. Contribución al folklore local», de Luis J. Morlote y Rafael Inciarte. En este legajo se hace un breve recorrido histórico de los procesos migratorios hacia Cuba hasta llegar a los inmigrantes franco-haitianos, y con ellos, su aporte fundamental en los espacios que ocupaban los secaderos de café: las tumbas francesas.

Este trabajo, junto con el de Tamames (1955), es el que mejor desarrolla el origen y ubicación de las sociedades de tumba francesa en Guantánamo. En lo referido a la descripción de los bailes que se ejecutan durante las fiestas, Morlote e Inciarte se apoyaron en la observación de un festejo de la Pompadour Santa Catalina de Ricci, lo que permitió establecer puntos de contacto y divergencias con lo que sucede en la actualidad.

Estos autores expresan que las fiestas iniciaban con la danza y canto del *composé*, quien se paseaba por el salón. Una vez terminado su recorrido, comenzaba el baile en pareja, el masón, único en que los visitantes pueden bailar. Otra de las representaciones que se desarrollaba era el yubá o babul, el que a su vez se dividía en tres formas: el mangasila, el macotá y el cobrero. La fiesta culminaba con el frenté. Durante estas danzas, el *composé*, junto al coro, continuaba su interpretación y movimientos en el lugar.

En la actualidad, el espectáculo solo cuenta con tres bailes: masón, yubá y frenté. Por otra parte, el *composé* y el coro solo se mueven de su lugar durante el yubá. Estos, entre las dos filas de bailadores, se desplazan hasta donde se encuentra el trono para hacer una reverencia a la Reina y devolverse al mismo sitio de donde salieron. Los cambios en la danza pudieron acontecer en los momentos en que las sociedades de tumba francesa estuvieron a punto de extinguirse por el envejecimiento de sus miembros y el poco interés por los más jóvenes de desarrollar dicha práctica. No obstante, los que mantuvieron

la tradición, preservaron los aspectos esenciales de las fiestas y constituyeron la fuente viva para las nuevas generaciones de tumberos.

En los años noventa del siglo xx, la sociedad de Guantánamo dio un vuelco a la actitud derrotista de unos pocos que veían llegar el apocalipsis de la tradición. Entre las acciones para la protección de este grupo estuvo la incorporación de nuevos miembros y se ofrecieron talleres a los interesados de la comunidad. De esta forma se revitalizaron muchos de los elementos originarios, aunque otros quedaron en el olvido.

Sobre los cantos, Morlote e Inciarte declaran que las letras de los versos eran de diversos orígenes y matices. Los había «humorísticos», «patrióticos», «rememoradores de hazañas épicas y de grandes hombres», «de santos», entre otros; casi todos eran intencionados o mordaces y algunos sentimentales (Morlote e Inciarte, s.f., p. 16). Sin embargo, durante el trabajo de campo y la recopilación de estos, las dos últimas temáticas no fueron presenciadas en la Pompadour Santa Catalina de Ricci. Tal vez, en los momentos de las fiestas fueron expuestos y no repetidos en otros espacios, lo que hizo que se olvidaran.

En 1974, María Teresa Linares, musicóloga, investigadora y pedagoga cubana, publicó *La música y el pueblo*, donde hace una descripción de lo que se manifiesta y que aún se exhibe durante la presentación de estos grupos:

Las fiestas de tumba francesa se centraban en el papel de un cantor solista, el *composé*, que entonaba sus cantos en créole, alternando con un coro de tumberas, que ataviadas con ricas batas, tocadas con pañuelos (*foulards*) y con una marugas (chachás), intervenían con el canto de un estribillo que les daba el *composé*. El canto se acompañaba del toque de tambores (colectivamente llamados también tumbas) que se distribuían desde el sonido más grave (*premier*) a los dos bulá, de sonido más agudo. A estos se añadían el idiófono catá, de un tronco de madera ahuecado y para uno de los bailes la tambora, del tipo de tambourin francés. Aquellos tocados con las manos, el

catá con dos baquetas de madera (*bois catá*) y la tambora con un palo grueso. (Linares, 1974, p. 85)

Por otra parte, se consultó un trabajo de Nati González en la revista *Bohemia* (1977) donde describe a la Carabalí Izuama y a las sociedades de tumba francesa La Caridad de Oriente y la Pompadour Santa Catalina de Ricci. En el acápite dedicado a la sociedad de Guantánamo representa todo lo que acontece en el local de Serafín Sánchez, lugar donde radica la Sociedad, en la Loma del Chivo. González hace alusión a los bailes de *masón*, *yubá* y *frenté*, mientras los *composés* entonan sus cantos «no exentos de humor, con los cuales trataban, demostrando ingenio, de liquidar a sus rivales». (González, 1977, p. 13)

En esos momentos, en la Sociedad guantanamera había varios *composés* que pugnaban entre ellos mediante improvisaciones. Esto permitía el desarrollo de la creatividad y la búsqueda de aceptación y agasajos por los participantes. A mi juicio, hoy existen menos improvisaciones por haberse perdido estas controversias. El que interpreta solo se limita a la presentación de un texto, que es repetido por el coro. No existe una motivación que incentive este sentido creativo. En la actualidad, la Sociedad tiene como *composés* principales a Ernestina Lamothe, Amado Durruthy y Emiliano Castillo (Chichi). Entre ellos existe un consenso de opiniones y los cantos son previamente elaborados.

En los años 70, Argeliers León, musicólogo, compositor, etnólogo y pedagogo, le propuso a Olavo Alén viajar al oriente cubano para investigar las sociedades de tumba francesa y recopilar la mayor cantidad de información posible para comprobar si estos eran reproductores de las danzas francesas o no. Los resultados de sus indagaciones le sirvieron para realizar un estudio de los sistemas rítmico-expresivos que caracterizan la música de las tumbas francesas, a través de análisis matemáticos, novedoso en esos tiempos, e introdujo algunas partituras de la música de este grupo, transcritas por él.

Lo anterior le proporcionó la obtención del Premio Humboldt con su tesis de grado, defendida en la Universidad de Humboldt de Berlín,

Alemania; lo que le permitió, además, hacer un doctorado en Musicología que culminó en 1979. A su regreso a Cuba, Alén presentó su trabajo al premio de musicología de Casa de las Américas (1979)<sup>9</sup>, del que sale galardonado. Su obra fue publicada en 1986 con el nombre *La música en las sociedades de tumba francesa*, y constituye el primer libro publicado sobre estas sociedades en Cuba.

Alén, en una de sus visitas a la Pompadour Santa Catalina de Ricci (23 de enero de 2015), comentó que nunca había dejado de recordar sus primeros momentos como investigador y sus inicios en los salones de las sociedades de tumba francesa de Guantánamo y Santiago de Cuba, historia que me hizo recordar mis comienzos y aventuras en estos mismos salones. Manifestó, además, que en cada nueva mirada en el área de la musicología en Cuba y el Caribe, buscaba los precedentes en este ritmo desarrollados por los inmigrantes franco-haitianos y sus descendientes. Reflejo de ello es *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe* (2011), donde manifiesta la similitud del baile la «bomba puertorriqueña»<sup>10</sup> con las danzas de la tumba francesa.

Otra de las puertas que no me cansé de tocar fueron las de Jorge Núñez, presidente de la UNEAC en Guantánamo, quien entre sus documentos personales tenía un archivo valiosísimo e inédito conformado por fichas elaboradas mientras trabajaba con Argeliers León y Olavo Alén en la década del 70. En estas aparecen las entrevistas

---

9 Certamen fundado en 1979 por la Dirección de Música de la Casa de las Américas. Desde su creación ha pretendido estimular la investigación científica, el conocimiento y la difusión de la cultura musical de América Latina y el Caribe, lo cual ha estado reflejado en los espacios de debate teórico, conferencias y conciertos que se han ofrecido dentro del amplio programa cultural que lo ha acompañado.

10 La bomba es un baile afro-puertorriqueño. Se cree que fue llevada por los esclavos que llegaron de las Antillas francesas procedentes de la costa oeste de África. Esta se puede definir como un estilo libre, que no tiene reglas rígidas en cuanto a la rima y al verso, su contenido está enriquecido con situaciones sociales, expresando mediante su lenguaje característico y pintoresco la cultura y las tradiciones del pueblo del Chota. La bomba tiene más de veinte ritmos, entre los más populares están: el sicá, el yubá y el holandés. Otros ritmos son güembe, cuembe, gracima y danue. Tradicionalmente van acompañados de un baile donde el percusionista intenta seguir los pasos improvisados del bailador; algo muy semejante al frente en la tumba francesa.

realizadas en sus incursiones en las Sociedades existentes en la zona más oriental del país.

La mayoría de los informantes recogidos en estos documentos coinciden en que el local de la tumba francesa permanecía abierto mientras los miembros iban a jugar dominó y se juntaban para hablar. También manifiestan que cuando realizaban los bailes se ponía la bandera cubana.<sup>11</sup> Lo anterior coincide con lo expuesto en el documental «Tumba Francesa», de Santiago Villafuerte, realizado por el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas en 1979 en el local de la tumba francesa de Guantánamo y con la presencia de la sociedad de Santiago de Cuba, La Caridad de Oriente.

En la actualidad, la sociedad de Guantánamo solo se abre cuando tienen fiestas o ensayos, con lo que se evitan pérdidas de implementos y cuadros. Sus miembros aprovechan estos espacios para jugar dominó, mientras se ponen al día. La bandera cubana se encuentra ubicada en una pared, en el lugar que ocupa el trono (lugar que ha mantenido desde hace muchos años), muy cerca de una bandera francesa donada por uno de los asistentes al local.

En los primeros cinco años de la década del 80, en lo concerniente a las tumbas francesas, se encontraron los trabajos de Elsa Pelegrín Morales: «La tumba francesa»; de Olga Fernández: *A pura guitarra y tambor*; e Isabel Martínez Gordo: «Penetración española en los textos de tumba francesa» y «Los cantos de las tumbas francesas desde el punto de vista lingüístico».

Esta última se enfoca en el proceso de asimilación del español en el *créole* hablado por los inmigrantes franco-haitianos y sus descendientes, a partir de una recopilación significativa de textos que se interpretan en las sociedades de tumba francesa. El objetivo de Martínez Gordo es reconocer las diferencias del *créole* hablado en Cuba por las diferentes generaciones de inmigrantes franco-haitianos y sus descendientes con la lengua que traían desde su tierra de origen.

---

11 Tomado en entrevistas a miembros de sociedades de tumba francesa en Guantánamo: Pablo Valier, Andrea Herrera y José Shueg, entre otros, recogidas en fichas de Olavo Alén y Argeliers León (junio y julio de 1972).



En 1987 salieron a la luz dos trabajos de estudiosas guantanameras: «La Pompadour: algunas reflexiones sobre la tumba francesa», de Eusebia Sánchez e «Influencias de las inmigraciones haitianas en el ámbito cultural y costumbrista de la provincia Guantánamo», de Marinela Méndez, junto a otros autores. Sánchez muestra algunos de los elementos que integran la tumba francesa y sus fiestas. Con respecto al *composé* y sus interpretaciones expresó:

Las fiestas tienen un carácter danzario - musical, se ejecutan cantos en créole, compuestos por un solista o *composé*, quien va acompañado de un coro formado por las tumberas, las que empuñando el chachá (marugas) recorren la sala de un lado a otro, cuando el baile lo requiere. [...] El canto es un elemento cohesivo. Dentro de las jerarquías de la sociedad, el *composé* es una de las más altas, es elegido por la destreza que tenga para improvisar y por la buena voz. Este es el líder de los cantadores, una especie de compositor - cantor. Los cantos tienen una línea melódica afro; expresan, entre otras cosas, los sucesos ocurridos en la localidad, en el marco socioeconómico o en el puramente jactancioso. Es el encargado de iniciar el baile, pues cuando se deja de escuchar el toque del silbato, se inicia la canción que abrirá el primer baile. (Sánchez, 1987, p. 54)

En la actualidad, el desempeño del *composé* se mantiene como se enuncia anteriormente. Todo parece indicar que, en las fiestas de la tumba francesa en Guantánamo, las representaciones del *composé* y el coro no han cambiado desde lo presentado por Linares (1974) hasta la fecha. Lo expuesto por Sánchez (1987) y las descripciones que le suceden, así lo confirman.

Méndez, por su parte, resalta a la tumba francesa como uno de los aportes de la inmigración haitiana en el ámbito cultural de la región guantanamera. Esta reconoce que en la Pompadour Santa Catalina de Ricci «son pocas las improvisaciones que realiza el *composé*», y que sus cantos han quedado grabados como parte del «singular mo-

vimiento danzario» (Méndez, 1987, p. 30). Actualmente, la mayoría de los textos que se interpretan en las fiestas de la tumba francesa son reproducciones que se han conservado a través de la memoria de sus miembros.

Sin embargo, no se puede afirmar que este sea un elemento que atente contra el desarrollo de las fiestas. Desde las primeras referencias encontradas, han prevalecido los cantos tradicionales, estos fueron legados por sus antecesores y adaptados a las nuevas circunstancias histórico-sociales-culturales e intereses del emisor y el grupo. En la actualidad, los cantos tradicionales son el reflejo de las prácticas más genuinas de estos grupos: la cosecha de café, el buen vestir, el humor y la diversión.

Otro de los libros que marcó pautas en su momento fue *Los bailes de las sociedades de tumba francesa* (1991), de Nieves Armas. La autora propone un trabajo donde sobresalen las muestras de las figuras coreográficas de las danzas. Armas, como otros, se refiere a los antecedentes históricos de la tumba francesa, estructura y las sociedades que existieron en la zona oriental. Luego, hace una valoración de los componentes que conforman las fiestas de estas Sociedades y ahonda en sus bailes (masón, yubá, frenté y la cinta) y las diferentes composiciones que se llevan a cabo. Esta esquematiza, mediante dibujos, los movimientos en la representación. Sobre los cantos no aporta nada nuevo, solo muestra la partitura de un texto recopilado y transcrito por Esquenazi (2000) y dos que tomó en la Sociedad La Caridad de Oriente, de Santiago de Cuba, de los que no hace ninguna declaración.

El valor fundamental de la obra de Armas es que puede ser utilizada para la enseñanza de los bailes en la tumba francesa por su vigencia y la forma didáctica en que está elaborada. Este trabajo permitió comprobar cómo se han mantenido las figuras coreográficas desde el año en que fue escrito hasta la fecha. Otro aspecto interesante es que este salió a la luz en la década en que la sociedad de tumba francesa de Guantánamo tuvo una decadencia en cuanto a miembros y repertorio. Muchos de los que bailaban en el grupo habían muerto o abandonado el conjunto, por lo que fue necesario incorporar a per-

sonas de la comunidad u otras interesadas en sostener la tradición, y que debían aprender las danzas.

Durante los años noventa, los miembros de la Pompadour Santa Catalina de Ricci realizaron un intenso trabajo de captación y preparación de los más jóvenes. Por otra parte, contaron con el apoyo de las instituciones culturales del municipio en el desarrollo de talleres y conversatorios para familiarizar a los nuevos ingresos con las prácticas y el conocimiento del grupo; los que se sustentaron, en gran medida, en las pesquisas de Armas.

El siglo xx cierra con dos grandes compendios que tributan al reconocimiento de las Sociedades de tumba francesa en Cuba, sus localizaciones y componentes estructurales (instrumentos, música, danza y cantos): *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba* (1997) y el *Atlas Etnográfico de Cuba*. Este último, por la calidad de los resultados, obtuvo el Premio de investigación de la Academia de Ciencias de Cuba en 1998 y se publicó una versión sintetizada de los materiales introductorios a cada sección como Cultura Popular Tradicional Cubana (1999) y otra en CD-ROM (2000), versión bilingüe en español e inglés.

En el nuevo milenio, como respuesta a la necesidad de proteger la cultura de los pueblos del «boom» tecnológico, así como del poco interés de los más jóvenes por las prácticas tradicionales, se intensifican los estudios en los territorios, haciendo hincapié, entre otras, en las sociedades de tumba francesa. En el 2000, Esquenazi publica «Presencia e influencia de la música haitiana en Cuba» en el compendio *Pensamiento y tradiciones populares: estudio de la identidad cultural cubana y latinoamericana* del Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, sede exponente de los saberes culturales en Cuba, junto al Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) en Ciudad de La Habana, la Casa del Caribe (Santiago de Cuba), el Centro Cultural Africano Fernando Ortiz (Santiago de Cuba), la Fundación Fernando Ortiz (Ciudad de La Habana) y otros<sup>12</sup>.

---

12 Estas instituciones, pertenecientes al Ministerio de Cultura (MINCULT), se ubicaron en el texto por el año de su creación, desde la más antigua hasta la actualidad.

Esquenazi (2000) muestra los momentos más importantes de la migración haitiana hacia Cuba y dedica un aparte a la música festiva de estos inmigrantes: «bailes de salón y carnaval» (pp. 146-151). Manifiesta que los cantos «narran situaciones políticas o familiares y sirven para expresar los criterios que tiene el *composé* o solista improvisador de un tema determinado» (Esquenazi, 2000, p. 147).

La autora introduce una nueva temática no referida anteriormente: «la política»; lo que me llevó a verificar entre los textos recopilados y tenerla en cuenta en la clasificación. Como reconocimiento al valor patrimonial de las sociedades de tumba francesa, en el 2003 se presentó a la UNESCO el expediente de la Sociedad La Caridad de Oriente de Santiago de Cuba<sup>13</sup> y fue declarada Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. No obstante, en el 2005, en la revista *Oralidad* se hizo un reportaje especial donde publicaron los trabajos «Tumbas y cantos para una fiesta de franceses» (2005), de Olavo Alén, «Testimonios de una misma expresión cultural cubana. La tumba francesa» (2005), «Testimonio de Trinidad Lamothe Robles. Cantora y bailadora de la tumba francesa Bejucó» (2005) y «La Pompadour o la Santa Catalina de Ricci en Guantánamo» (2005), por Laura Cruz, en los que se reconocen, a partir de testimonios de tumberos e investigadores, a las tres sociedades existentes en Cuba como una misma expresión cultural<sup>14</sup>. Aspecto que llevó a una nueva inscripción en 2008<sup>15</sup>.

Lo anterior, junto al proyecto de rescate y salvaguarda de las sociedades de tumbas francesas en Cuba financiado por la UNESCO, permitieron reconocer el valor cultural y vigencia de estos espacios

---

13 En las entrevistas a los miembros de la Sociedad Pompadour Santa Catalina de Ricci, manifiestan haber enviado a Santiago de Cuba su expediente y que este no fue procesado por estar incompleto.

14 No obstante, el trabajo referido a la Pompadour Santa Catalina de Ricci, donde Laura Cruz se acompaña de André Marcel d'Ans, tiene dificultades que atentan contra un fiel reconocimiento de la sociedad guantanamera y sus principales figuras. La última imagen que aparece en el trabajo (p. 90) pertenece a la directiva de la Pompadour Santa Catalina de Ricci y no a la Sociedad La Caridad de Oriente como manifiesta.

15 Tumba francesa. Inscrito en 2008 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (proclamado originalmente en 2003). <https://ich.unesco.org/es/RL/la-tumba-francesa-00052>

en las tres provincias orientales. Los resultados obtenidos aparecieron publicados en la multimedia *Tumba Viva. Salvaguarda y sostenibilidad de la Tumba Francesa, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*. Estos trabajos hacen un bosquejo en torno a los antecedentes de los grupos existentes y sus aportes a la cultura del país. Entre las temáticas tratadas se encuentran las caracterizaciones históricas, etnosociológica, musicológica, dancística, lingüística, de vestuario, repertorio de los cantos y recomendaciones para el estudio y la preservación de estas agrupaciones, otro de los incentivos motivacionales de este material que hoy pongo en sus manos.

En el periodo en que se desarrolló el proyecto de la UNESCO, aparecieron dos artículos en la revista de circulación local *Guantánamo, Cultura y Vida*: «Huella y bicentenario de la independencia de Haití» (2004), de Yanel Poyato Díaz y «La Tumba Francesa Santa Catalina de Riccis. Símbolo de perdurabilidad» (2006), de Jorge Matos Andrews Thomas. A lo anterior, como proceso de salvaguarda, se sumó el CD *Antología de la música afrocubana* Vol. VII (2006), por la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales EGREM, con grabaciones realizadas en el siglo anterior.

Entre los años 2011-2016, solo se pudieron constatar indagaciones de Alén (2011), Coca (2011; 2013) y Pérez (2013). El primero se circunscribe a la búsqueda de las raíces de estas sociedades en grupos culturales de otras localidades del país y el Caribe. Pérez, por su parte, colaboró en el proyecto de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas de la Universidad de Guantánamo «Salvaguarda de las tradiciones culturales de los inmigrantes franco-haitianos en Guantánamo», con la historia de vida de Leonor Terry Dupuy (1912-2013), Reina de honor de la Sociedad de Tumba Francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci, en coautoría con Manuel Coca; quien se dedica al estudio de los cantos que se interpretan en dicha Sociedad. En el presente estudio, se muestran algunos resultados actualizados de este trabajo de campo.

El recorrido epistemológico por los trabajos que incursionan en las sociedades de tumba francesa revela que este es un grupo que, aunque estuvo por mucho tiempo al margen de la «cultura dominante»

en la región oriental del país, ha llamado la atención de poetas, novelistas e investigadores de la cultura popular tradicional interesados en preservar las raíces de los «marginados».

De igual forma se demuestra el afán de los portadores de esta cultura por resguardar lo que les fue legado por sus ancestros y que hoy sostienen a pesar de las modificaciones experimentadas en el transcurrir de los más de cien años que tienen estos espacios.

# **Tumbas y sociedades, la Pompadour Santa Catalina de Ricci**

La emigración franco-haitiana hacia Cuba durante los siglos XVIII y XIX tuvo una importante huella en la cultura de la región suroriental del país. Muchos estudiosos han llevado a sus letras la significación de este proceso migratorio desde el punto de vista económico, social y cultural en la región: Alejo Carpentier, en *El reino de este mundo* (1949); Jorge Berenguer, en *La emigración francesa en la jurisdicción de Cuba* (1979); Carlos Padrón, en su libro *Franceses en el suroriente de Cuba* (2005, 2da edición); Bernarda Sevillano, *Trascendencia de una cultura marginada. Presencia haitiana en Guantánamo* (2007); Ismael Alonso, en *Franceses en Guantánamo* (2014) y otros.

Desde el punto de vista músico-danzario, en Haití, mientras los amos franceses reproducen las danzas de la corte de Versalles, los esclavos las repetían, combinándolas con los toques de sus tambores de origen africanos. Esta fue la forma que encontraron para poder desarrollar sus fiestas, tras el camuflaje de la cultura del amo. Mucho se ha dicho sobre estas «imitaciones»: lo que para algunos era una burla a las danzas pomposas de los señores, para otros era una forma de parecerse a los colonos. Aunque ambos pensamientos pudieran ser

aceptados, me inclino más hacia la reproducción por relación y no por burla, ya que los dueños, en muchos de los casos, participaban como espectadores de estas fiestas.

Al llegar a Cuba, estos emigrados franceses, haitianos y africanos desarrollaron estas prácticas y pasaron a formar parte de grupos de «resistencia pacífica» para la conservación y transmisión de sus tradiciones. En los cafetales, fundamentalmente, reaparecieron los «bailes europeos» entre la membresía esclava; los que eran recreados y se constituían bajo una estructura jerárquica conformada por reyes y vasallos. A partir de este momento comenzaron a experimentar un «traslado» de su cultura para dar paso a nuevos elementos culturales que se transculturaron (comida, danza, toques, cantos, etc.), dando como resultados los bailes de tumba francesa, los que se constituyeron luego en sociedades de ayuda mutua y recreo para los momentos de esparcimiento.

Los amos franceses, luego de asentarse en las zonas montañosas del oriente cubano, lugar donde eran menos costosas las tierras, tuvieron que comprar nuevos esclavos; era obvio que, en Haití, si los negros subyugados luchaban por la independencia, sería contradictorio pensar que el amo francés traería a sus esclavos. Los haitianos buscaban su libertad, no continuar sometidos en otro país. Es probable que solo vinieran los que trabajaban dentro de la casa y los de confianza, por lo que los galos incorporaron a sus dotaciones africanos que compraron en tierras cubanas para poder desplegar la agricultura cafetalera y algodonera.

Los conocimientos músico-danzarios traídos desde Haití, en conjunto con los asumidos en Cuba, fueron transmitidos a las nuevas generaciones, quienes se apropiaron de los bailes de sus señores, conformando una nueva representación de la cultura del país receptor a través de sus danzas y toques, fundamentalmente. Los esclavos crearon espacios donde haitianos y africanos podían compartir sus vivencias y acontecimientos del cafetal mientras disfrutaban del «desenfrenado» toque de tambores y los «delicados» bailes de pareja. En estos momentos sucedía algo que planteaba Ortiz (1963):



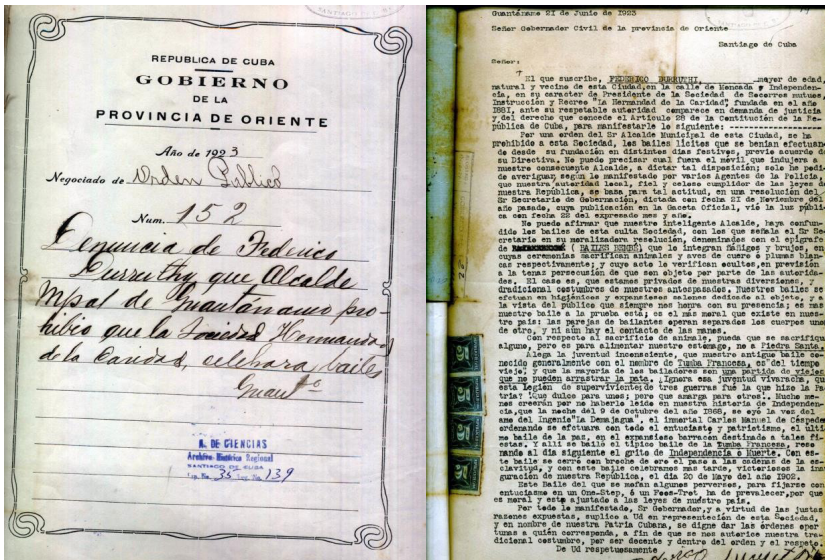
«En todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos.» (p. 103)

Los esclavos de estas plantaciones (haitianos y africanos), buscando aparentar un rango sociocultural superior al resto, reprodujeron comportamientos sociales y modelos de vestir muy parecidos a los de sus señores. Para ellos, el «baile francés» era una expresión privilegiada en comparación con los «bailes de negros»: era una danza no reconocida como africana e insistían en su origen francés; por lo que la denominaron tumba francesa, término que fue conceptualizado con mucho tino por Ortiz (1954, pp. 117 y 118).

Elisa Tamames plantea que las tumbas francesas se constituyeron como sociedades después de la Guerra de los Diez Años (1868-1878). Durante la gesta independentista los inmigrantes formaban grupos para bailar y tocar en su tiempo libre, encuentros en el que manifestaban sus impresiones de los acontecimientos y preparaban los nuevos enfrentamientos. Al respecto, Pablo Valier, quien fuera *composé* de las tumbas francesas en Guantánamo, cuenta que:

[...] en los tiempos de la guerra, el Gobierno español autorizaba a La Tumba Francesa a celebrar su fiesta, pues creía inocente esta reunión. No sospechaban que después de concluir, a altas horas de la noche, se transportaban a pie, en el fondo de los tambores, las armas solicitadas por el Ejército Libertador que operaba en los montes vecinos.» (Citado por Fernández, 1984, p. 47)

Lo antes expuesto se relaciona con lo mencionado por Federico Durruthy en la denuncia al alcalde municipal cuando afirma que se bailó tumba francesa en el momento en que fueron liberados los esclavos y convocados a la lucha independentista por Carlos Manuel de Céspedes el 10 de octubre de 1868 en La Demajagua.



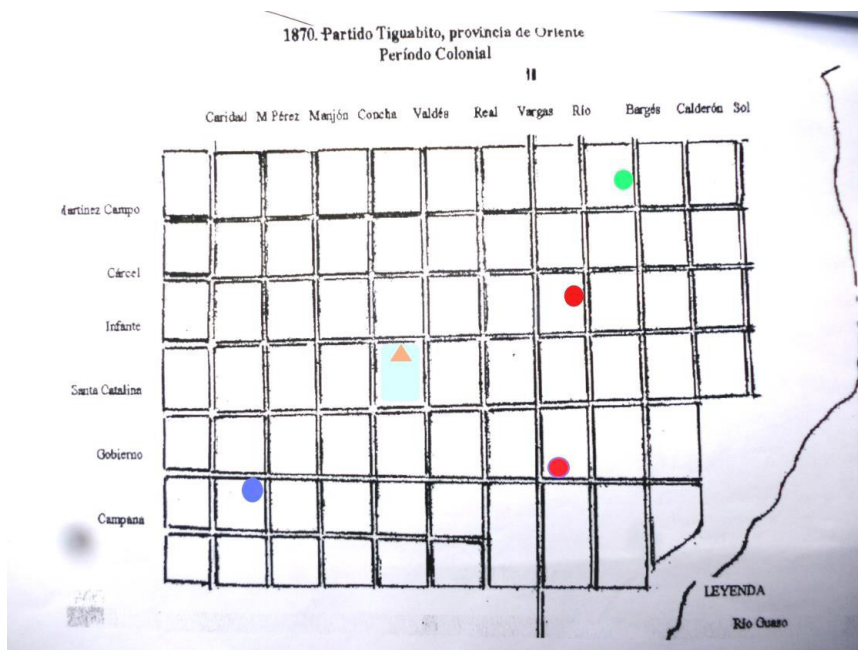
Denuncia de Federico Durruthy al Alcalde Municipal de Guantánamo.  
Tomada en el Archivo Histórico Provincial Santiago de Cuba. Fondo: Gobierno Provincial. Materia: Sociedades. Legajo 2691. Exp. 7. Año 1923.

Según los estudios revisados, documentos de archivos y entrevistas a miembros de la Pompadour Santa Catalina de Ricci, en Guantánamo existieron varias sociedades de tumba francesa localizadas en las zonas rurales y urbanas de la región oriental. Los textos de Tamames (1955) y de Morlote e Inciarte (s.f.) coadyuvaron en este reconocimiento. Después de la guerra de independencia, se reorganizaron en pequeñas sociedades. Una de ellas, y la primera reconocida hasta el momento en Guantánamo, fue la sociedad Santa Isabel (1880) ubicada en Casisey Arriba, la que algunos conocían como «El reumatismo», catalogada así por la cantidad de ancianos que la conformaban. La

mayoría de los miembros de este grupo eran veteranos de la guerra. (Morlote e Inciarte, s.f., p.9)

En ese mismo año se fundó la sociedad San Juan Nepomuceno y se ubicó en la periferia de la ciudad de Guantánamo, calle Miguel Pérez esquina Gobierno, hoy Máximo Gómez y Emilio Giró. Esta fue bendecida por el entonces presbítero de la iglesia católica Santa Catalina de Ricci, don José Trinidad Rodríguez, más conocido por el Padre Trino. (Morlote e Inciarte, s.f., p.9)

Después de varias desavenencias entre los miembros de esta agrupación hubo una separación, dando lugar a La Caridad, que se ubicó varias calles más al este de la ciudad: calle Vargas o Carril y Gobierno (hoy Moncada y E. Giró). Aunque la mayoría de los entrevistados la conocen por este nombre, la revisión de documentos en el Archivo Histórico Provincial de Santiago de Cuba permitió detectar que el calificativo oficial con el que registraron esta sociedad fue La Hermandad de la Caridad. Se constató, además, que fue fundada en 1881 y reformada en 1917. A ella acudían bailadores de Yateras, Jamaica y Casimba. A partir de 1917, los descendientes de sus fundadores la mantuvieron hasta 1923, fecha en que ocupó la presidencia Federico Durruthy, quien también fuera *composé* de la misma.



	Plaza de armas (hoy parque central José Martí)
	Iglesia catedral Santa Catalina de Ricci
	Sociedad San Juan Nepomuceno (hoy Máximo Gómez y Emilio Giró)
	La caridad o hermandad de la caridad (hoy Moncada y E. Giró).
	La Pompadour (hoy Agramonte entre Padro y Aguilera)
	La Pompadour Santa Catalina de Ricci está ubicada en la calle Serafín Sánchez entre Jesús del Sol y Narciso López. (Antes Bargas y Martínez Campos)

*Localización de las sociedades de tumba francesa en la ciudad de Guantánamo.  
El mapa fue tomado en Romero (2001) y las ubicaciones son de mi autoría.*

En la tesis de Tamames (1955, p. 36) y el texto de Morlote e Inciarte (s.f., p. 9) se reconocen otros grupos de tumba francesa en la región oriental:

En Guantánamo:

San Juan (primeramente, estuvo en Luz Caballero y el 1 Norte y luego se trasladó a 3 Norte entre Luz Caballero y Máximo Gómez)

Sociedad del Jaibo (cerca del puente Jaibo, sobre el río del mismo nombre) Sociedad Linagua (cerca del Jaibo)

Jamaica:

Sociedad Las Mercedes Sociedad San Miguel Yateras:

Sociedad Boquerón de Yateras Sociedad Felicidad de Yateras Sociedad Palmar

Sociedad Casimba Abajo Sociedad Sigual

Sociedad Bayameso de la Caridad (alturas de Jamaica)

La Sidra:

Sociedad San José de la Sidra

Las referencias antes mencionadas son estudiadas por investigadores de la Cátedra de Estudios Afrocaribeños (CEA) de la Universidad de Guantánamo para la elaboración de una ruta de las tumbas francesas en Guantánamo, aspecto recomendado por la UNESCO en la multimedia *Tumba Viva* (2008) y que contribuiría en la historia de las raíces franco-haitianas y sus localizaciones en la región más oriental del país. Lo anterior nos permitirá, además, establecer puntos de contactos y divergencias entre los grupos.

La Sociedad que nos ocupa, y que ha llegado hasta nuestros días, apareció en 1886 con el nombre de La Pompador, en la calle Río entre Cárcel e Infanta, hoy Agramonte entre Padro y Aguilera. Este nombre fue cambiado por el de Santa Catalina Reformada por acuerdo entre sus integrantes y la política del país de poner el nombre de la santa patrona de la ciudad. En 1901, el gobierno provincial en

Santiago de Cuba reconoció a la Pompadour Santa Catalina de Ricci como sociedad de socorros mutuos, instrucción y recreo, y en 1902 sus integrantes comenzaron las gestiones para obtener la propiedad del local donde desarrollaban sus encuentros, ubicado en la calle Serafín Sánchez entre Jesús del Sol y Narciso López, en la comunidad Loma del Chivo.

En el año 1905, consiguieron estabilizar sus presentaciones en la sede mencionada y mostraron un mayor grado de organización. El hecho de no tener un local para sus presentaciones hacía que se movieran de lugar con frecuencia, elemento que atentaba contra la ejecución de las fiestas y la participación de sus miembros, los que, en su mayoría, no vivían en esa comunidad.

En entrevista a Ofelia Jarrosay, con respecto al local, manifiesta:

[...] puedo decir que María Lescay, a quien cariñosamente le decían Fina, fundadora y gran bailadora de esta sociedad, me contó que José Shueg, otro importante tumbero de Guantánamo y el primer presidente de la Pompadour, recibió de su madre, también tumbera, el regalo de este local, que pasó a propiedad de ella cuando el señor blanco a quien le trabajaba como doméstica se lo obsequió. [...] la madre de Shueg era muy buena tumbera, que ayudó mucho a su hijo a fundar esta sociedad y a poner esta casa al servicio de nosotros desde 1905. (Citado por Cruz y Marcel d'Ans, A., 2005, p. 86)

Por lo expuesto anteriormente, escogen el año 1905 para la fundación de la Sociedad. La Pompadour Santa Catalina de Ricci es la única llegada hasta nuestros días en Guantánamo. Se mantiene cohesionada debido al empeño de los más ancianos en su afán por conservar la tradición a través de sus transmisiones orales y enseñanzas a los más jóvenes, así como por la aceptación que tiene en la comunidad donde radica.

Con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, las sociedades de tumba francesa, las tres que subsistieron, comenzaron a ser consideradas como un reservorio de las tradiciones de los inmigrantes franco-haitianos, lo que permitió que se abrieran nuevas formas de divulgación y reconocimiento social. Estas pasaron de antiguas sociedades o «grupos informales» de personas que bailaban para divertirse y se agrupaban para ayudarse entre ellos, a «grupos formales» que debían protegerse por el bien de la cultura nacional. (Barrios, 2008, p. 3)

En el nuevo orden político y social, pareciera que las sociedades de tumba francesa habían perdido su razón de ser con respecto a la ayuda mutua, ya que el nuevo sistema revolucionario tenía un programa de inclusión de las grandes masas, garantizando el acceso a todos los servicios fundamentales. No obstante, la Pompadour Santa Catalina de Ricci, por acuerdo entre sus integrantes, continuó con su estructura y funciones dentro de la Sociedad, elementos que hasta hoy se han conservado.

La nueva política cultural trajo consigo aspectos positivos y negativos. Analizar el Estado y la cultura de manera simultánea es, desde muchos puntos de vista, una contradicción. En la medida en que el primero busca unificar y controlar, la segunda es diversa, espontánea y penetra en todos los ámbitos de la sociedad. En efecto, mientras que el Estado adelanta procesos a través de los cuales se quiere que todos los ciudadanos respondan a unos mismos principios y valores que permitan la mayor unificación posible de la sociedad, la cultura se revela de otras formas, que escapan del control estatal por medio de la creación, la transformación y lo lúdico.

La política cultural llevada a cabo por el gobierno revolucionario cubano en lo referido a la Sociedad de Tumba Francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci, la benefició en algunos elementos necesarios para su reconocimiento y divulgación ante la población. Estos podían mostrar su tradición en su comunidad, la provincia y en toda Cuba, pues aparte de las presentaciones habituales en su sede, la agrupa-

ción era convocada para participar en los eventos culturales de la provincia y otras localidades del país.

No obstante, esta es una Sociedad que debe (teniendo en cuenta su origen) desarrollar sus danzas en un salón o espacio preparado para ello. El interés por mostrar la tradición en lugares públicos no debe atentar contra su naturalización. Al respecto, refiriéndose a unos carnavales en la Ciudad de La Habana, a los que invitaron a la sociedad de tumba francesa de Santiago de Cuba, Fernando Ortiz (1991) expresa:

[...] si se quiere conservar las folclóricas y típicas tumbas francesas, santiagueras y guantanameras, tampoco hay que desnaturalizarlas, aplicándolas a funciones impropias. Las tumbas francesas no sirven para comparsas; son baile de salón. [...] En la plaza las tumbas pueden bailar sus minuets, ¡claro está!, como lo harían en un secadero de un cafetal; pero sus varios bailes al son de sus pesados tambores constituyen un espectáculo complejo y prolongado, de una duración y movimiento que no es posible en un paseo carnavalesco, ni en una de sus pausas. Las tumbas francesas fueron al carnaval habanero sentadas en una plataforma de un gran automóvil, el pueblo de La Habana las vio pasar, pero no las vio bailar sino de prisa y sólo unos minutos ante el tinglado presidencial. [...] Las tumbas francesas, si vuelven a La Habana (y debieran volver), han de ser objeto de un espectáculo organizado en un escenario o tablado, o en un ambiente preparado al efecto, para ejecutar un complejo programa de sus bailes ante numerosos espectadores: el masón, el babul, el catá, el jubá, etcétera. (Ortiz, 1991, p. 227)

Comparto, como muchos estudiosos -Vergés (2000), entre ellos-, la opinión de Ortiz con respecto a la desnaturalización que experimentan, en ocasiones, las culturas populares tradicionales en el afán del Estado por divulgar y mostrarlas ante la sociedad. Que conste que no se está en contra de la representación en espacios ajenos al habitual,



sino que se manifiesten como debe ser: con todos los componentes estructurales que la integran y a los que se deben. Solo de esta forma se reconocerá la verdadera lógica de la tradición centenaria, y no se recibirán fragmentos de una «cultura agonizante».

Por lo que, los guantanameros celebran la gira de la Pompadour Santa Catalina de Ricci en noviembre de 2014 por el occidente y centro del país, y sus presentaciones en teatros y locales preparados para ello, lo cual permitió la divulgación de la historia y desarrollo de la Sociedad, no solo en las provincias donde se presentaron, sino también en los medios de comunicación nacionales como la radio, la televisión y la prensa.

Desde el punto de vista de la formación, capacitación y salvaguarda, la Sociedad tiene un apoyo importante por parte de los grupos músico-danzarios profesionales del territorio guantanamero, quienes incluyeron las danzas de tumba francesa en su repertorio artístico. Por otra parte, mediante su colaboración, contribuyen en la transmisión del conocimiento, perfeccionamiento y preservación de las técnicas danzarias fundamentales.

Sin embargo, la nueva política cultural no sólo trajo beneficios para estos grupos, sino también aspectos negativos en los que hay que incidir de forma rápida e inteligente para la protección de los saberes, con la realización de investigaciones etnográficas, talleres e intercambio con los miembros de la tumba francesa y la comunidad, aspectos que fueron tratados y recomendados por la UNESCO en la multimedia *Tumba Viva*.

A continuación, se exponen algunos elementos negativos originados con el nuevo orden político presentados por Barrios (2008) y mi parecer de lo que acontece en la Pompadour Santa Catalina de Ricci en la actualidad:

La emergencia de una concepción estética alrededor de las tumbas se traduce en dimensionar lo bello, lo técnicamente adecuado en las diferentes áreas de la fiesta, por encima del peso de la tradición, del conocimiento empírico obtenido por transmisión generacional. (p. 3)

Lo anterior precisa de aclaraciones, si se tiene en cuenta que el trabajo de Barrios se realizó entre el 2005 y 2008 y mirando de forma general a las tres Sociedades existentes. Los miembros de la tumba francesa de Guantánamo se dieron a la tarea de capacitar y desarrollar habilidades entre sus miembros, con el apoyo de las personas de más edad y la colaboración de los grupos profesionales del territorio. No obstante, desde mi percepción, es cierto que el grupo busca dimensionar lo bello y lo atractivo, pero más que para mostrarlo al público participante, para estimularse entre ellos mismos a continuar con la tradición que les fue heredada. Lo bello no necesariamente se aleja del hecho tradicional, ambas dimensiones pueden ir de la mano sin atentar contra la práctica centenaria, aspecto que tienen muy claro los integrantes de la Pompadour Santa Catalina de Ricci.

Progresivo debilitamiento del modo de existencia anterior hizo surgir -o estuvo aparejado a- un vínculo oferta-demanda de apoyo estatal que, en cierta medida ha frenado la capacidad de acción y autogestión de los grupos, limitando su desenvolvimiento en correspondencia con la función social que el nuevo sistema social asignó: perpetuar la tradición. La demanda de los tumberos se concentra en temas variados como la divulgación y presentaciones, el vestuario, los locales, entre otros; también se incluye el apoyo a la hora de organizar las fiestas, acto que reclama mayor independencia por parte de éstos. (p. 4)

Antes del triunfo revolucionario, los miembros de la tumba francesa eran los responsables de su logística. Los fondos que eran capaces de reunir se utilizaban para el pago del local, la elaboración de vestuarios y la atención a miembros enfermos. Solo les rendían cuenta a los miembros con mayor jerarquía dentro de la Sociedad. Estos se reunían de forma periódica y se esforzaban por mantener viva la tradición, en tanto contribuían a la protección y supervivencia de esta. En la actualidad, a partir de lo observado, se percibe cierta dependencia de la Sociedad guantanamera con los insumos del Estado.

Estos han disminuido su nivel de autogestión, aspecto que preocupa a una parte de los allí presentes.

En la Pompadour Santa Catalina de Ricci, para los practicantes y la comunidad, las fiestas fueron una opción de esparcimiento y reafirmación cultural; hoy, a partir de las transformaciones de sus significados fundacionales, es valorada por muchos, incluyendo a las instituciones del Estado, como un grupo del arte folclórico y no como un grupo portador de tradiciones franco-haitianas. Por otro lado, no se pueden perder de vista los elementos negativos para la tradición que puede traer consigo el turismo internacional, como forma de ingreso económico para el país, más no para el grupo. En ocasiones, las fiestas de tumba francesa solo son consideradas como una muestra o agrupación artística para los extranjeros, sin tener en cuenta que existen momentos de recreación, esparcimiento y lamentos, sin intervención de foráneos. Al respecto, Emiliano Castillo, Chichi, *compósé* y director musical de la Sociedad de Tumba Francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci, señala:

A mediados y finales de los años noventa empieza la entrada de turismo a Cuba y a incluir la Sociedad en los paquetes turísticos. Guantánamo es una zona rica en el folclor. Hay personas que dicen que la tumba francesa está trabajando para el turismo. No. Nosotros tenemos nuestros espacios y el turismo trae visitantes a estos espacios. Estos son espacios para la comunidad. Por ejemplo, hicimos un baile para la Patrona de Guantánamo Santa Catalina de Ricci; en la Semana de la Cultura se trabaja también. No obstante, en la temporada alta del turismo, hacemos otros espacios en la semana. (comunicación personal, 20 de abril de 2011)

Es preciso hacer hincapié en estos aspectos pudieran mellar los principales fines del grupo: el recreo y la ayuda mutua. Es labor de las instancias culturales, educacionales y de investigación proteger el patrimonio oral e inmaterial del territorio, más que por un reclamo

de la UNESCO, por la salvaguarda de las raíces y el valor de la cultura, razón de vida para las generaciones futuras.

Otro aspecto que implica preocupación para los investigadores de este grupo es el pago de salario que reciben los miembros de la Tumba Francesa de Guantánamo, lo que «pudiera atentar» contra la originalidad de su práctica. Emiliano Castillo expresó, desde su percepción, que el apoyo financiero y logístico que reciben del Estado no perjudica la tradición y declaró el motivo de dicho pago y las consecuencias positivas que ha traído para la salvaguarda del patrimonio adquirido:

Al inicio fuimos muy censurados por investigadores y algunos miembros de la Tumba. Decían que se iba a perder la tradición porque íbamos a ser pagados. Pero, qué es lo que pasa, se podía perder la tradición de la manera en que lo estábamos llevando. Por qué digo que se hubiera perdido la tradición, éramos unos pocos los que manteníamos esto. Algunos teníamos tiempo para hacerlo, otros sacaban el tiempo y otros, aunque querían, no podían hacer el tiempo. [...] En las fiestas no había mucho problema, porque, aunque faltaran unos pocos se podía hacer. Ellos estaban en el trabajo y tenían que cumplir tanto con su trabajo como con su familia.

[...] Al principio teníamos a muchas personas que no aceptaban porque decían que se perdería la tradición. Pero no se va a perder, lo que estábamos tratando era de agruparnos y dedicarnos directamente a esa función. [...] Estamos unidos todo el tiempo, hacemos talleres de reflexión, música, baile, buscando los pasos básicos, limando las deficiencias que puedan existir. (comunicación personal, 20 de abril de 2011)

Este es el sentir de la mayoría de los miembros de la tumba francesa en Guantánamo. La Sociedad, a pesar de la cuota salarial y tener a una representante del Centro de la Música en sus actividades, conserva su estructura, reglamento, sentido de ayuda a miembros y visitas a en-

fermos, y las decisiones son tomadas por su directiva «sin intromisión de personal ajeno». Lo anterior les permite seguir desarrollándose como una Sociedad. No obstante, no se deben perder de vista estas inquietudes y evitar que se le reste a lo que tanto sudor y dedicación ha costado por más de cien años.

En 1955, Tamames y Ortiz le dieron máximo medio siglo de existencia a la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci, apoyados en los altibajos experimentados desde su génesis. Igualmente expresaron que la mayoría de los miembros eran muy viejos y que les era imposible sostener dicha tradición. No obstante, con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, la tumba francesa de Guantánamo continuó sus actividades y se dio a conocer ante la sociedad.

En los años noventa, por causa del Período Especial, volvió a tener un momento de decadencia en cuanto a interés y desánimo de sus miembros por no tener tiempo para sus fiestas, lo que motivó a solicitar al Ministerio de Cultura un sistema de pago para los tumberos, buscando que los integrantes continuaran desarrollando esta práctica, solicitud que les fue aprobada.

Desde entonces, el espacio que hoy ocupa la Pompadour Santa Catalina de Ricci se convirtió en escuela-taller para los jóvenes de la comunidad, descendientes o no, interesados en pertenecer al grupo. Igualmente, se impartieron cursos de créole, bailes y toques. Por otra parte, surgió el proyecto sociocultural «Identidad», integrado por niños y adolescentes, el que ha dejado huellas muy favorables. El mismo tiene como objetivo preparar un relevo que garantice la continuidad de la práctica cultural a través de la enseñanza de los componentes estructurales y el conocimiento de la historia de la tumba francesa. A su vez, realiza una labor de profilaxis social, si se tiene en cuenta que el tiempo libre de estos jóvenes es empleado en acciones útiles; lo que es reconocido por la comunidad. Muchos de los que hoy integran el grupo, provienen de dicho proyecto.

Otra labor de salvaguarda de esta tradición se materializó en el proyecto llevado a cabo por la UNESCO en el 2005, que posibilitó un financiamiento para la elaboración de vestuarios, arreglos del local y

otras utilidades necesarias que constituyeran motivación e incentivo para los miembros de la Sociedad. Por otra parte, el otorgamiento del reconocimiento Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad aumentó la visibilidad del grupo dentro y fuera del país.

Actualmente, más de la mitad de los miembros de la Pompadour Santa Catalina de Ricci tienen menos de 50 años. Todos se encuentran comprometidos con la preservación de la tumba francesa y no dejar morir lo que les fue legado desde hace más de un siglo. De igual forma, los investigadores nos sumamos a la protección y salvaguarda de este patrimonio; no obstante, el tiempo y sus portadores dirán la última palabra, hablamos de una práctica cultural viva que pertenece a la cultura popular tradicional y estará vigente en tanto así lo quieran sus exponentes y su contexto sociohistórico y cultural.

Desde el punto de vista de la tradición, la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci no se ha visto más afectada debido al papel de los miembros de más edad en la transmisión de saberes a las nuevas generaciones. Esto permite que los niños y jóvenes se interesen por las historias y el conocimiento de los elementos que caracterizan a la Sociedad, lo que coadyuva en la defensa y protección de sus raíces. Es tarea de la Cátedra de Estudios Afrocaribeños (CEA) de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas de la Universidad de Guantánamo, junto con las direcciones de Cultura, Centro de la Música, de investigación y Patrimonio en el territorio, documentar todo lo que allí ocurre, así como de elaborar historias de vida que permitan conservar la tradición contada por sus protagonistas.

Con respecto a la transmisión de saberes a los más jóvenes, Emilia-no Castillo expresa: «[...] ellos están muy interesados en defender la tradición. Siempre tratamos de darles información porque mientras más conozcan, más van a cuidar lo que les fue legado. Muchos vienen del proyecto Identidad o son familia de los miembros de la Sociedad.» (comunicación personal, 20 de abril de 2011)

Leonor Terry, Leo<sup>16</sup>, a sus 96 años, manifiesta:

[...] lo favorable está en que lo primero que tienen que hacer [refiriéndose a la juventud] es respetar y cumplir con la obligación del cargo que le pongan. Tienen que cumplir. [...] Hay personas que se han criado a su forma, a su manera, pero en la tumba francesa es distinto a un baile de la calle. Allí es respetable, allí hay que respetar. [...] Yo hablo con todo el mundo, jareneo con todo el mundo y ellos conmigo también. Pero en mi punto siempre. A mí nunca, nunca, nunca, me han tenido que requerir nada. (comunicación personal, 10 de abril de 2009)

Un elemento distintivo de estas sociedades son los valores que se transmiten a las nuevas generaciones: el respeto a los ancianos, la reverencia y la cortesía ante las damas y los miembros de la Sociedad. Leo manifiesta que en el momento de las fiestas «el muchacho no se podía mover. Tenía que esperar y mirar y callar, sin hablar [...] donde estaban los mayores, los muchachos no podían estar ahí.» (comunicación personal, 25 de junio del 2011)

La Pompadour Santa Catalina de Ricci ha aportado mucho a la cultura del país: los instrumentos musicales se incorporaron al conjunto sonoro oriental, entre ellos el premier, bulá, el catá y la tamborita. Por otra parte, sus espectáculos se integran al repertorio danzario tradicional cubano y constituyen referencia en la reproducción artística de compañías profesionales del territorio y la nación. Incluso, el baile de la tumba francesa aparece en uno de los repertorios danzarios del espectáculo que se desarrolla en el Cabaret Tropicana de Santiago de Cuba. Por otra parte, esta Sociedad ejerce una fuerte influencia en el ámbito de su comunidad a través de las actividades que ejecutan, muchas de ellas apoyadas por el proyecto sociocultural «El Patio de Adela».

---

16 Leonor Terry Dupuy se desempeñó primero como bailadora, y luego como Reina de la Sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci. Proveniente de la Carabalí, encontró en este grupo un hogar. Así lo manifiesta en las entrevistas que nos cedió durante cinco años en los que compartimos, hasta su fallecimiento.

En entrevistas realizadas a los miembros del grupo se percibe la nostalgia de lo que fueron las fiestas de antaño. Eutelia Ramírez, reina de la sociedad, manifiesta que lleva en la agrupación más de 25 años. Ella nos dice que recuerda los momentos en que se bailaba desde la mañana hasta el amanecer. Nos comenta, además, que el tipo de fiestas no cambió, pero esa tradición de amanecer y hacer chocolate se perdió. Admite que sería bueno realizar más investigaciones sobre los cantos para poder rescatarlos. (E. Ramírez, comunicación personal, 20 de abril de 2011)

Damaris Sánchez, presidenta de la sociedad, refiere que lleva más de 20 años en la tumba: «Desde muy pequeña yo estuve vinculada aquí, mis abuelos me traían a las fiestas y esto siempre me gustó. Soy descendiente, mi abuela es la *composé* principal (Ernestina Lamothe). Antes se daban las fiestas cada 15 días y duraban todo el día hasta el amanecer y se tomaba chocolate» (comunicación personal, 20 de abril de 2011). Esta tradición, según nos comenta, se está intentando rescatar, así como los cantos en créole y las improvisaciones.

Freddy Fernández Brooks, quien fuera presidente de la Sociedad y que hoy se desempeña como bailador, nos comenta:

Las fiestas se daban cada 15 días, venían muchas personas de los montes y se amanecía, se hacía chocolate, fritura y se daban unos traguitos de una forma muy sana. Esta tradición se perdió con el paso de los años, después que pasó (la tumba francesa) para Cultura se empiezan a dar actividades culturales periódicamente. Se hace un intento por rescatarla [las manifestaciones culinarias durante las fiestas] pero no es suficiente porque todavía no se logra. (comunicación personal, 20 de abril de 2011)

Plantea, además, que uno de los atractivos que tenía la tumba francesa eran sus cantos, ya que mediante las improvisaciones se presentaban situaciones que acontecían en la comunidad y el país, aspectos que se han perdido un poco y que tienen entre sus propósitos recuperarlas.



Los integrantes de la tumba francesa coinciden que una de las causas de perdurabilidad de esta Sociedad es la presencia de personas (vivas o muertas) convertidas en verdaderas leyendas, por sus aportes creativos y transmisión de saberes. Entre ellos se destacan los *composés* Pelayo Terry, Sojo Vegué, Pablo Valier, José Batalla y Cucha Quiala; José Chueg, Emergildo Videaux (Cucú) y Zaida Vichy, como presidentes; así como, las hermanas Clara y Leonor Terry, quienes fungieron como reinas. Otro de los grandes fue Ángel Caballero Rancol, el mudo, tocador del premier y bailador de *frenté*. Estos son solo algunos de los nombres que más se repiten durante las entrevistas.

La sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci y sus componentes estructurales: música, danza, vestuarios y cantos constituyen una reliquia de la cultura popular tradicional guantanamera. Su estudio, desde la etnografía, posibilita el análisis y comprensión de la Sociedad como un todo integrado, empezando por su nombre (atractivo y curioso para muchos) y representación visual del local donde se desempeñan, hasta el cierre del baile y despedida. Cada una de sus partes, de manera individual, solo muestra contribuciones aisladas a diferentes componentes de la cultura. Reconocerlas en conjunto y estudiarlas permite el conocimiento y la custodia de lo heredado por los antecesores franco-haitianos y, de hecho, la defensa de la cultura del territorio más oriental de Cuba.

# **Las fiestas de la Sociedad de Tumba Francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci**

Como se ha revelado en varios espacios, en la actualidad, la protección de la cultura popular tradicional se vuelve muy delicada, si tenemos en cuenta que vivimos en un mundo plagado por la tecnología y el crecimiento del turismo internacional. Las manifestaciones artísticas y culturales se ven influenciadas de manera directa o indirecta, haciendo notar más, en ocasiones, la representación estética profesional por encima de lo cotidiano adquirido desde generaciones precedentes.

Las sociedades de tumba francesa existentes en Cuba no escapan a este proceso globalizador. Los estudios de corte etnográfico siempre serán una herramienta fundamental para investigadores y portadores de la cultura, con vistas al sostenimiento de lo heredado de sus ancestros. Es labor de los estudiosos colaborar en la salvaguarda de los componentes que conforman las fiestas de las Sociedades y tratar de descifrar los símbolos que en ella confluyen. La mirada a estos elementos estructurales no debe basarse en la superficialidad. Indagar en sus orígenes, el por qué o para qué fueron creados, cómo se desarrolla la interrelación entre ellos, así como su importancia y significación posibilita una mayor objetividad y profundidad en el estudio de dicha práctica cultural.

Durante el proceso exploratorio en la tumba francesa llegada hasta nuestros días en Guantánamo, lo primero que me llamó la atención fue el nombre de la sociedad: Pompadour Santa Catalina de Ricci. El nombre Pompadour proviene de la denominación Madame de Pompadour (Jeanne-Antoinette Poisson, 1721 - 1764), quien fuera una famosa cortesana francesa, amante del rey Luis xv y una de las principales promotoras de la cultura durante el reinado de dicho rey. El segundo nombre, Santa Catalina de Ricci (Alejandra Lucrecia Rómola, 1522-1590), monja católica italiana, fue beatificada por Clemente xii el 23 de noviembre de 1732 y canonizada por Benedicto xiv el 29 de junio de 1746. Catalina de Ricci es compatrona de la ciudad y diócesis de Prato en Italia, y en Guantánamo, desde 1836.

En intercambios con los miembros de la tumba francesa y la constatación en el Archivo Histórico, el primer nombre utilizado fue La Pompadour. Con posterioridad sobrevino el nombre Santa Catalina Reformada, en el momento en que se impuso a las sociedades cubanas, en enero de 1887, nombrar los espacios de recreo y ayuda mutua con el del santo católico de la localidad para ser legalizadas. Años después, por acuerdo de la mayoría de los miembros de la Sociedad, se sostuvieron ambos nombres.

Sin lugar a duda, ambas figuras tienen una historia en común, su inteligencia y pasión por lo que hacían: la primera en su afán por una cultura más profunda y abarcadora y la segunda en su fanatismo por el Señor. Sin embargo, un elemento que marcó el aspecto «extraordinario» y curioso para muchos fue la relación de una concubina y una santa católica en el nombre de una Sociedad que, aunque se presentó como de recreación y ayuda mutua a inmigrantes y descendientes franco- haitianos, constituyó un elemento de resistencia y defensa de sus tradiciones.

Muchos integrantes de la Sociedad nunca notaron ese aspecto. Solo trataban de mantener el nombre de alguien que para ellos era de suma importancia en las cortes de Versalles, si se tiene en cuenta que sus bailes constituyen una imitación de estas, y anexar el que le imponían los gobernantes, lo que destaca lo real maravilloso en el ajiaco cultural cubano.

Lo real maravilloso fue expuesto por Carpentier (2007) en el prólogo de *El Reino de este mundo*, en 1949:

[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad, (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad... percibidas con particular intensidad en virtud de la exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite.' Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos... (p. 10)

La muestra visual del espacio que hoy ocupa la Sociedad Pompadour Santa Catalina de Ricci no ha variado mucho con respecto a otros años, sólo en algunos cuadros. Tamames (1955) lo describió como sigue:

La directiva tiene una tarima que levanta unos dos pies del suelo y a la que se llega por medio de algunos escalones. Una verja de madera con barandal y adornos de tabloncillo cruzados completa el trono. Sobre la plataforma los consabidos. En las paredes los retratos de José Maceo, José Martí, una gran bandera cubana y hacia una esquina la estampa de Santa Catalina de Ricci. En los paneles restantes hay cuadros chinescos como los que estuvieron de moda hace algunos años, láminas viejas y cartelones de carnavales de años anteriores. El techo cruzado de multicolores cadenetas de papel crepé completa el aire de fiestas. (p. 66)

En la actualidad se preservan el retrato de José Maceo y la bandera nacional cubana, y agregaron el retrato de Fidel Castro, el escudo y dos grandes pinturas de un artista guantanamero, en las que aparece representado el desarrollo de las fiestas. Estos se encuentran en el lugar donde se ubica el trono (lugar donde el piso es más elevado que

el resto del salón, en forma de estrado o tarima) que, desde el punto de vista simbólico-interpretativo, a nuestro juicio, representa la importancia que le atribuyen a la historia de Cuba, y de la que fueron partícipes: la guerra independentista durante el colonialismo español y la lucha revolucionaria en la primera mitad del siglo xx.



*Interior (trono) de la Sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci, ubicada en Serafín Sánchez entre Jesús del Sol y Narciso López, en la comunidad Loma del Chivo, Guantánamo.  
Imagen tomada el 9 de marzo del 2016*

En el lado izquierdo del trono, frente a la puerta de entrada, los «cuadros chinescos, láminas viejas y cartelones de carnavales de años anteriores», se sustituyeron por la bandera francesa, donada por un visitante de ese país, y algunos retratos. Las imágenes, como mani-

fiestan los tumberos entrevistados, no tienen un orden de preferencia ni cronológico. Lo más importante es mostrar algunos momentos significativos de la Sociedad: encuentro entre las Tumbas en el Cafetal La Isabelica<sup>17</sup> (Santiago de Cuba), el cambio de reinado, una presentación en el Parque José Martí e imágenes de tumberos reconocidos, entre otras. En la misma pared, contiguo a la puerta que comunica el salón principal con el de vestuario, hay algunos reconocimientos otorgados por el Ministerio de Cultura, la dirección provincial de la Música y el Centro de Patrimonio a nivel provincial y nacional.



*Interior de la Sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci.  
Imagen tomada el 9 de marzo del 2016*

---

<sup>17</sup> Institución patrimonial que atesora la historia de la emigración franco-haitiana en Cuba. Se ubica a 1119 metros sobre el nivel medio del mar y a 26 km de la ciudad de Santiago de Cuba, cercano a La Gran Piedra. Este museo se fundó el 18 de mayo de 1961, declarado Monumento Nacional el 29 de noviembre de 1991 y Patrimonio de la Humanidad en el año 2000, junto a todo el conjunto de ruinas cafetaleras del sur del Oriente cubano.

Un aspecto que llamó la atención en la muestra visual propuesta en el local de la tumba francesa es que no aparecieran imágenes o símbolos que representaran a Haití, país de origen de los iniciadores de dicha tradición: solo se encuentran elementos de Francia y Cuba. Todo parece indicar que el motivo de la muestra expositiva es resaltar, fundamentalmente, los rasgos y atributos franceses: grandes vestidos, la elegancia de sus miembros, la bandera de Francia, entre otros. Este arraigo a los elementos culturales europeos fue transmitido entre generaciones, y se representa y perpetúa en las imágenes que allí se exhiben.

Esta Sociedad, desde sus inicios, tuvo en su estructura organizativa a una reina como figura más importante de la «Corte». A principios del siglo xx, con la instauración de la República, las sociedades de tumba francesa constituyeron una nueva forma de disposición, el rango de Reina se convirtió en presidenta, y se agregó el cargo de vicepresidente como segundo representante de la Sociedad, lo cual «en el fondo no hacía más que reflejar la nueva distribución jerárquica de la pseudo-república». (Alén, 1986, p. 15)



*Reina: Dama de mayor edad, con experiencia, consejera, figura que representa a la Sociedad, simboliza la corte de los reyes franceses y africanos.*



Actualmente, la Sociedad de Tumba Francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci posee una estructura como sigue:

**Presidente/a:** Encargado/a de la Sociedad. Entre sus funciones se encuentra orientar y velar por todo lo relacionado con esta.

**Vicepresidente/a:** Atiende la Sociedad cuando falta el/la Presidente/a.

**Tesorero:** Encargado de recaudar las finanzas y velar por ellas.

**Administración:** Responsable de la disciplina, el orden y la logística.

**Vocales:** Reciben a los visitantes, determinan a la hora de tomar una decisión.

**Mayor/a de plaza:** Dirige y gobierna el baile.

**Composé:** Compositor, cantante solista.

**Reina cantadora:** Cantante, guía del coro.

Solo la Sociedad guantanamera mantiene el estatus de Reina. El resto combinaron los deberes de esta figura con el de presidenta (e). Hasta donde se comprobó, en la Pompadour Santa Catalina de Ricci se conserva este rango por acuerdo entre los integrantes y como estímulo a las personas de más edad que más aportan en la transmisión y enseñanza a las nuevas generaciones. El cargo de presidente/a, por su parte, requiere de una gran habilidad organizativa y de gestión, y es nombrado en elecciones por los miembros.

Barrios (2008) opina que:

(...) la excesiva intromisión del Centro Provincial de la Música, entidad encargada hoy de atender esta manifestación en la ciudad, ha provocado irrespeto a la figura del Presidente, desvalorización del rango de las personas mayores y del que confiere determinadas habilidades, así como la forma en que éste se expresa en la ritualidad de la fiesta; todo ello fue posible porque se convirtió la tumba en un centro laboral. Por suerte,



con vistas a la salvaguardia, hay consenso en la agrupación de que tales situaciones son inadecuadas, y a pesar de causar conflictos, el apego a la tradición ha evitado el colapso. (p. 6)

En conversaciones con los miembros de la Pompadour Santa Catalina de Ricci, esta es una situación que no se manifiesta actualmente, lo que no quiere decir que en sus inicios no se daban estos desencuentros. Si bien la persona responsable del Centro Provincial de la Música participa en las reuniones de la junta directiva de la Sociedad, no tiene voto para tomar alguna decisión, aunque se le puede solicitar alguna sugerencia, si el tema lo requiere. Lo anterior, hasta ahora, no ha afectado la labor ni la autoridad jerárquica en la tumba francesa de Guantánamo, y así lo confirma su presidenta.

Para el estudio del complejo músico-danzario que integran las fiestas de esta Sociedad fue preciso el análisis de cada uno de sus componentes: cantos, toques y bailes, los que aparecerán, para su descripción, en el mismo orden de desarrollo durante el espectáculo. Lo anterior permitirá una secuencia lógica e interpretación holística de los festejos de la tumba francesa. El estudio de la práctica cultural en un sentido integrado ayuda para lograr una mejor comprensión de este grupo portador y su valor cultural y patrimonial.

Las fiestas comienzan con el saludo del *composé*, en *créole*, dirigido a miembros de la Sociedad y al público. A continuación, introduce un canto que puede aparecer en *créole*, español o estar ligados ambos idiomas. Estos, al ser transmisión oral, cumplen con ser reservorio de los momentos más importantes de la historia del grupo y su contexto. En los cantos se conservan y transmiten aspectos del acontecer cultural y social de las épocas, tanto de la comunidad donde se desarrolla, como de un ámbito más abarcador, que hayan incidido de manera directa o indirecta en la agrupación. Se presentan temas relacionados con la festividad, sucesos de la comunidad y del país y momentos de tristeza por la pérdida de algún integrante de la Sociedad, personalidad política o de la cultura.



*Composé de la Sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci.  
Imagen tomada el 3 de marzo de 2016*

Después de la introducción del texto por el solista, con la doble función de «llamado» y fijar el tiempo, y alternar con el coro, comienza el toque del catá, seguido del resto de los instrumentos: bulá, premier, second y tamborita. Para su reconocimiento y descripción me apoyé en los trabajos de Fernando Ortiz: *Los instrumentos de la música afrocubana*; Olavo Alén: *La música en las sociedades de tumba francesa*; *Instrumentos de la música folclórico – popular de Cuba* (1997) y el artículo de Maritza T. Puig: «Caracterización musicológica». Por otra parte, se precisó de los resultados de diálogos con los miembros y la participación constante en estos espacios.

Entre los instrumentos que se utilizan en la tumba francesa se encuentran:

**Catá:** Instrumento de madera. Es un tronco de árbol hueco, de superficie cilíndrica y desnuda. Su caja está abierta por ambos lados. Siempre se coloca en forma horizontal. Establece el ritmo básico de la orquesta. Se percute con dos baquetas también de madera. Su función es mantener los ritmos improvisatorios en un plano de sonido agudo. Su nombre pudiera estar originado por el sonido que produce: “ca-tá, ca-tá, ca-tá...”



**Bulá:** Tambor unimembranófono o de un solo parche. Su ritmo es básico entre los demás tambores, apoyado en el ritmo del catá. Su cuero se ajusta con estacas y cuerdas que suben y bajan del parche al cuerpo del tambor. Posee una cuerda de guitarra sobre el parche, que al golpearlo produce más vibración.



**Premier (tambor mayor):** Instrumento unimembranófono. Lleva el ritmo del bulá. Cuando se ejecuta este toque, se crean variantes rítmicas. En el baile frente, su música incita al bailador.



**Second:** Tambor unimembranófono. Es similar al bulá, lleva el ritmo con más énfasis.



**Tamborita:** Tambor bimembranófono o de dos parches. Interviene solo en el baile masón y establece el ritmo en conjunto con el catá. Los estudiosos coinciden en su origen europeo.



**Chachá o maruga:** Instrumento sacuditivo. El término chachá es de origen dahomeyano y es posible que el nombre provenga de la onomatopeya de los sonidos que produce entre las semillas y el material del cuerpo de la maruga.



Alén (1986) expresa que los tambores de la Pompadour Santa Catalina de Ricci los construyó Pelayo Terry, miembro de la sociedad que incursionó en el baile, los toques y el canto:

Para ello utilizó cedro en el primer bulá, en el premier y en la tambora. Para el segundo bulá empleó ayúa (árbol de la familia de los rutáceos) y una madera dura para el catá. Todos los instrumentos fueron contruidos de una sola pieza enteriza de madera. Como parches recomendaba Terry los de piel de chivo. (p. 44)

Hasta donde pude constatar, en la actualidad se desconoce que algún miembro domine el arte de la elaboración de los instrumentos. Las personas que tenían este conocimiento no lo transmitieron a sus descendientes, a lo que se suma «la falta del material apropiado para la fabricación de estos tambores». Los tocadores tratan de darles mantenimiento a menudo para conservarlos y proporcionarles mayor tiempo de vida útil. Es por ello la importancia que se le atribuye a su protección.

Un elemento característico de los tambores de las Sociedades es que tienen nombres y colores llamativos: «Las tumbas tienen cada una su propia personalidad y por eso cada una se distingue por un nombre que se inscribe con letras en su caja, pintarrajeada de colorines» (Ortiz, 1952, p. 136). En la Pompadour Santa Catalina de Ricci, los tambores que han llegado hasta nuestros días se nombran «La Caridad», «La Aurora», «D'Bilico», y «La Fe», y prevalecen las líneas verticales. En entrevistas realizadas a los miembros de la tumba francesa ellos desconocen el origen de los nombres y quién los bautizó.

No obstante, a partir de las indagaciones y consenso con algunos tumberos pudimos colegir los posibles significados de los mismos: «La Caridad» guarda relación con la virgen protectora de los cubanos y primer nombre de la Sociedad (Hermandad de La Caridad); «La Aurora» se puede referir al amanecer (las fiestas de tumba eran hasta muy avanzada la madrugada y en ocasiones se amanecía) o

con el nombre de alguna integrante de la agrupación o de la comunidad (aunque esta última significación es la menos probable), como sucedió con «D'Bilico», quien fuera un miembro de la Sociedad y tocador del second, tambor que lleva su nombre. Para la tamborita se buscó un calificativo más breve, lo que pudiera estar relacionado con el poco tamaño del instrumento, y que representara confianza o creencia en algo o alguien: «La Fe».

En 1954, Ortiz referencia otros tambores que existieron en Guantánamo: «La Catalina», «La Macubá»<sup>18</sup>, «La Aurora de 1944», «La Chiquita» y otros (Ortiz, 1952, p. 136). Aquí nos detuvimos en el nombre de «La Aurora de 1944», al parecer, su calificativo completo era como lo manifiesta Ortiz, solo que con el tiempo y los diversos mantenimientos al instrumento omitieron el año.

Al no recibir una confirmación por parte de los miembros del por qué ese año en el nombre del tambor, nos adentramos en los sucesos históricos más significativos de ese periodo y hallamos que el 10 de octubre de 1944, Fulgencio Batista<sup>19</sup> culminó su mandato como presidente de la República de Cuba y lo sustituyó Ramón Grau San Martín<sup>20</sup>. Pienso que la persona que bautizó la tumba con ese nombre esperaba mejoras sociales con el cambio de gobernantes, y quiso representarlo con el amanecer, el surgimiento de un nuevo día, de un nuevo mandato. Aunque pudiera resultar especulativo de mi parte, es la significación más apropiada que vino a mi mente, si tenemos en cuenta que los nombres seleccionados para sus instrumentos guardaban relación con su contexto inmediato.

La búsqueda de información sobre la Sociedad en el museo de El Carnaval, en Santiago de Cuba, permitió conocer que los instrumentos en exhibición pertenecieron a algún grupo de Guantánamo, lo

---

18 La Pompadour Santa Catalina de Ricci aún posee este tambor, el que es utilizado en algunos momentos a pesar de estar en mal estado.

19 Presidente constitucional de Cuba de 1940 a 1944 y de 1952 a 1959.

20 Ocupó la máxima magistratura de Cuba dos veces durante la república neocolonial. Encabezó el llamado Gobierno de los Cien Días (1933-1934), en el que firmó las medidas revolucionarias propuestas por Antonio Guiteras. Fue electo para un segundo mandato (1944-1948) que se caracterizó por el soborno, la especulación, la corrupción y el surgimiento del gansterismo para reprimir al movimiento obrero.

que fue corroborado con la documentación allí archivada<sup>3321</sup>, lo que entra en contradicción con las alegaciones de la investigadora Maritza T. Puig, quien le atribuye los tambores a sociedades santiagueras: «Es Santiago de Cuba la que posee actualmente más cantidad de tumbas, suman 10 registradas, pero existen más. Seis de ellas pertenecen a La Caridad de Oriente y 4 al Museo del Carnaval. En Guantánamo se registraron en total 6, pertenecientes 4 a la sociedad y 2 al Ballet Folklórico Babul.» (Puig, 2008, p. 3)

Las trabajadoras del museo manifestaron que los instrumentos fueron donados por María Teresa Linares y Argeliers León durante una exposición en la Casa de la Cultura. Aunque fueron pintados nuevamente, conservaron sus nombres originales: «José A. Apon-te»<sup>22</sup>, «10 de octubre»<sup>23</sup> y «1844 La Escalera»<sup>24</sup>. Todo indica que los tambores fueron utilizados por tumbas francesas existentes en la región durante el siglo XIX, ya que sus nombres refieren momentos y personalidades de la etapa colonial.

---

21 A pesar de la ilegibilidad de los documentos, se alcanzaba a reconocer el origen de estos. Es una pena que el lente de la cámara no logra captar la imagen con nitidez para haberla mostrado en este documento.

22 José Antonio Aponte y Ulabarra (1760 - 1812). Criollo negro, hombre libre, dirigió la primera conspiración de carácter nacional que registra la historia de Cuba. Tenía como objetivos, lograr la abolición de la esclavitud. El 9 de abril de 1812 fueron ahorcados sin juicio previo los principales líderes de esta conspiración, cortaron sus cabezas y las introdujeron en jaulas de hierro para exhibirlas en lugares públicos.

23 Inicio de la gesta independentista en Cuba.

24 Conspiración de la Escalera (1844). Confabulación de la oligarquía negrera criolla con las autoridades coloniales españolas, destinada a neutralizar a los criollos blancos abolicionistas, liquidar la influencia económica y social que comenzaban a alcanzar negros y mestizos libres y escarmentar a los esclavos.





*Instrumentos de tumba francesa en exhibición en el museo de El Carnaval, en Santiago de Cuba. Imagen tomada el 6 de diciembre de 2009*

En la Pompadour Santa Catalina de Ricci se destacan tres toques y bailes: masón<sup>25</sup>, yubá y frenté o fronté<sup>26</sup>. En otros tiempos se practicaban, además, el carabiné, la tahona y el tejido de la cinta. El último, aunque no se ejecuta de la tumba francesa de Guantánamo, se puede apreciar en la Sociedad La Caridad de Oriente, de Santiago de Cuba. En entrevista a Emiliano Castillo manifestó que hasta donde él conoce, en la Sociedad guantanamera nunca se efectuó dicha danza, lo cual fue confirmado por otros miembros de la tumba francesa y no aparece reflejado en ninguno de los textos consultados.

---

25 Puede estar relacionado con el término francés *maison*, que significa casa. Este es un baile muy semejante al que ejecutaban los señores en los grandes salones de sus mansiones.

26 El término es tratado por los investigadores indistintamente, aunque el más utilizado por los miembros de la Sociedad es *frenté*. En francés encontramos los términos *affronter*, que en español es arrostrar, enfrenar, sostener, resistir; lo que guarda una estrecha relación con el tipo de baile que se lleva a cabo.



Puig (2008) expresa que en estos grupos hubo otros bailes que sirvieron de antecedentes a los que hoy se ejecutan:

(...) antiguamente en Guantánamo existieron otros toques como por ejemplo el grayé o grayimá. Que el ritmo del catá (de aquellos tiempos) del masón es el del grayimá. También, que lo que se conoce hoy en día como yubá, antes de la guerra [se refiere a la de 1895] era llamado babul, luego yubá, que constaba de tres toques: mangansila, makota y cobrero. (p. 8)

Las danzas que menciona la investigadora son variantes de las que hoy se desarrollan en la Pompadour Santa Catalina de Ricci. Aunque las personas de más edad recuerdan esos bailes en el repertorio músico-danzario y otros manifiestan haber escuchado sobre los mismos, en la revisión de investigaciones sobre el grupo, no se encontró ninguna descripción al respecto, sólo algunas menciones y valoraciones genéricas, como la propuesta por Boti (1977, p. 388) en su poema «Babul».

Me gustaría aclarar que las descripciones de las danzas que se muestran a continuación son el resultado de la observación llevada a cabo durante más de cuatro años en el espacio de la Sociedad, apoyado en los dibujos y enseñanzas de Armas (1991). Se debe esclarecer, además, que las figuras coreográficas pueden variar en correspondencia con la cantidad de parejas que se presenten y lo que proponga la Mayora de plaza antes de comenzar el espectáculo.

La fiesta se inicia con el masón. Este recuerda las danzas de cuadrillas de los salones parisinos, como el minuet<sup>27</sup>. En el mismo interviene toda la orquesta y se ejecuta de forma pausada. Cuando comienza el toque de los tambores, las parejas van saliendo una tras otra en direc-

---

27 El término se adaptó del francés minuet, diminutivo de menú, que proviene del latín minutus: diminuto. Quizá se refería a los «pasos diminutos» (pas menús) con que se interpreta esta danza. En el período en que se volvió más de moda era una danza lenta y ceremoniosa. El minué es una antigua danza tradicional de la música barroca originaria de la región francesa de Poitou, que alcanzó su desarrollo entre 1670 y 1750. Fue introducida con el nombre de minuet en la corte francesa por Jean-Baptiste Lully (1673) que la incluyó en sus óperas y, a partir de ese momento, formó parte de óperas y ballets. Al respecto, Carpentier (2012) expresó: «Ante la llegada de los franceses, el minué era bailado, solamente, en un círculo reducidísimo de la aristocracia cubana.» (p. 98)

ción al trono, lugar donde hacen una reverencia a la figura simbólica de poder, la Reina. Es la manera de mostrar respeto a la persona de «más edad» y que es la representante alegórica de la herencia de los ancestros africanos y franceses.

Tamames (1955) describe el momento en que inicia el baile y no existe mucha diferencia con la actualidad:

El baile comienza con una cortesía a la directiva. Formadas las parejas de hombres y mujeres y tomadas de las manos recorren el salón por sus bordes a pasos ceremoniosamente medidos, al llegar al lugar del trono se saluda a la directiva inclinando un poco el cuerpo desde la cintura arriba y luego a la imagen de la patrona. Cumplido este requisito se da comienzo al baile. En Guantánamo se hace una sola inclinación, parece que la cercanía de la patrona al trono la hace válida para ambas. (p. 68)

Durante toda la muestra se utiliza un solo paso, tanto para la dama como para el caballero. Este se coloca a la izquierda de la compañera y le ofrece su mano derecha extendida al frente, un poco al lado, en actitud galante. La mano izquierda la lleva en la espalda, apoyada en la cintura. La dama, erguida y con elegancia, coloca su mano izquierda sobre la derecha del varón sin apoyar el codo, que debe quedar libre. A su derecha, alza la falda con gracia y coquetería, y empuñando el chachá lo suena durante toda la presentación.



*Bailes de la Tumba Francesa Pompadour Santa Catalina De Ricci: Masón.  
Imagen tomada el 18 de febrero 2014*

Las manos interiores de ambos permanecen en posición de contradanza. De esta forma recorren la sala, con aire de distinción, hasta ponerse todas las parejas una detrás de la otra frente al trono. Luego cambian de posición y se toman las manos para comenzar el baile. A partir de ese momento, en la danza se aprecian vueltas y recorridos por el salón, formando diferentes figuras coreográficas (desplazamientos que se realizan dentro de una formación determinada) como la serpentina o zigzag<sup>28</sup>, la espiral o el caracol<sup>29</sup>, el molinete o estrella<sup>30</sup>, el puente<sup>31</sup>, entre otros, los que son avisados mediante el sonido de un silbato<sup>32</sup>. En varios momentos, siempre que se pasa por el trono, se le hace reverencia a la Reina, quien agita su chachá constantemente al ritmo de la música y participa del canto que propone el *composé*. El yubá, por su parte, constituye una mezcla entre componentes franceses y africanos. Como el masón, comienza con el canto del *composé*. Es una danza donde median el catá, el bulá, el premier y el second. El yubá tiene un movimiento bien definido y menos complejo que el anterior. Durante el mismo se crean dos filas: los hombres frente a las mujeres, con pasos cortos hacia adelante, realizan una especie de zapateo. En esta danza, la habilidad con el movimiento de los pies es lo más importante.

---

28 Se parte de la formación en hileras y se realiza el desplazamiento (señalado con línea discontinua) entre uno y otro compañero. El recorrido se hace por el salón cogidos de las manos, en forma de cadeneta.

29 A partir de la formación de hilera con manos tomadas. Es muy semejante a la serpentina.

30 Le llaman molinete al paso donde dos mujeres y dos hombres, con las manos hacia el centro, giran en forma de molino, de un lado y hacia otro. También puede verse entre solo dos personas.

31 Desde la posición abierta y de frente con las manos alzadas tomando las puntas de la pañoleta. El desplazamiento será de espalda por debajo de los pañuelos de la pareja de acuerdo con las combinaciones.

32 Instrumento de viento de una única nota que produce un sonido mediante un flujo forzado de aire.



*Bailes de la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci: Yubá.  
Imagen tomada el 18 de febrero 2014*

El paso básico es corto, mientras que los desplazamientos son rápidos. Se ejecuta sin despegar (arrastradito) los pies del piso, deslizándose hacia delante en el primer movimiento, mientras que, con el izquierdo, casi en el lugar, se mueve el metatarso y se despega ligeramente el talón del piso, sin levantarlo. El pie derecho regresa a su lugar. El acento está en el metatarso del pie derecho cuando avanza y el peso del cuerpo en el talón del pie izquierdo. El paso se puede realizar hacia adelante, hacia el lado y en el lugar. En el momento en que se realiza este baile, el *composé* y el coro se desplazan (con los mismos pasos de los bailadores) por el salón, entre ambas filas y se dirigen hacia el trono para hacerle una reverencia a la Reina, quien con un gesto cortés agradece su presentación sonando su chachá. Esta muestra simbólica representa el respeto al linaje por los miembros de la Sociedad. Mientras el cantante y el coro se desplazan por la sala hacia el trono y luego a su lugar de origen, los hombres, en su fila, realizan diferentes movimientos hacia los lados en forma unísona, mostrando sus habilidades para el baile, lo que es «evaluado» por la Mayora de plaza, quien se mantiene danzando y girando por todo el salón. Ella, con sus brazos abiertos y sujetando el vestido, se traslada por la sala desde el trono hasta donde se encuentran los tocadores, saludando con la cabeza y mostrando una sonrisa coqueta.

En su recorrido, escoge a uno de los bailadores, el que considera que puede enfrentar el próximo ritmo, y le busca una pareja. El hombre elegido se desplaza por el centro, entre las dos filas, con ambas damas y por momentos danza con la mujer seleccionada por la Mayora, quien es «seducida» con los pasos marcados por el bailaror. Este ritmo encierra una significación figurada de gran relevancia por la representación escénica que se percibe. El bailaror escogido se presenta ante la mambresía y la Reina, a quienes les solicita su aprobación mediante reverencia para «enfrentarse» al tocador del premier en el frenté. Su regocijo por ser el seleccionado, antes del enfrentamiento, lo dedica para compartir con su pareja.

Después de unos minutos aparece un nuevo bailaror y pide, igualmente con reverencia, la mano de la dama para participar de la ale-



gría de ambos con una pequeña danza, luego la devuelve y continúa la demostración con el bailaror escogido. En el momento en que la Mayora suena el silbato las mujeres van hacia el hombre, ubicado muy cerca del trono, frente a los instrumentos, para amarrarle pañoletas en los brazos y el pecho. Esta es una forma de engalanarse para el enfrentamiento contra tocador del premier. A la ejecución danzaria que está por comenzar se le llama frenté.

En entrevista a Leonor Terry, describe cuál era su impresión de este baile desde el trono, en su posición de Reina:

En el frenté hay una Mayora de plaza que sacaba al hombre. Hay una fila de hombre y una de mujeres. Entonces la Mayora de plaza iba a donde estaban los hombres y cogía a un hombre y le daba una vuelta por atrás y me lo presentaban a mí, entonces lo dejaban frente al trono, iba y escogía una muchacha, le daba una vuelta y se la entregaba al hombre y de ahí empezaban a bailar. Ese era el frenté. El hombre haciendo su monería y la mujer también. Él le daba una vuelta y volvía y la soltaba. Después le amarraban los pañuelos al hombre. Entonces él seguía bailando. ¡Eso era pa' gozar! (comunicación personal, 25 de junio del 2011)

En el frenté no hay creación de nuevos cantos, solo se repite el coro propuesto por el *composé* desde el baile yubá, el que se acelera un tanto a partir del arrojo explosivo de los tambores. Lo más importante es presenciar el enfrentamiento entre ambos tumberos y el toque enérgico de los instrumentos de percusión. El bailaror, luego de ser engalanado con amarres de varias pañoletas en su cuerpo, es convocado a rivalizar con el premier a modo de controversia.

El tambor está acostado en el piso y el tocador se coloca sobre él. Su cuerpo se inclina hacia el frente del instrumento para poder ejecutar el toque con más fuerza. También coloca, en ocasiones, las piernas hacia delante, pues con uno de los zapatos presiona la membrana para obtener un sonido más seco y opaco. En momentos, el tocador queda de pie, con las piernas flexionadas.



*Bailes de la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci: Frenté.  
Imagen tomada el 3 de marzo de 2016*



De esta manera, el premier establece un diálogo simbólico con el bailarador en carácter de reto, de controversia, a través de toques y pasos improvisados. Este ritmo tiende a volverse más enérgico, y aumenta la frecuencia y toques del tumbero, lo que hace que se aceleren los pasos del bailarador. El enfrentamiento termina con el saludo entre ambos, si fueron capaces de llevar el ritmo que impuso su contrinicante. Tamames (1955) manifiesta que al finalizar la danza se les daba dinero a los bailaradores que más se destacaban:

Otra galantería más concreta que las anteriores es la costumbre que había y hasta hoy de vez en cuando se obsequia con dinero al buen bailarador, ya hombre ya mujer, y a los buenos tumberos. A estos últimos se les hace una regalía o como gentileza especial se les seca el sudor con el pañuelo de quien quiera hacerle la gracia, hombre o mujer.

A los músicos no se les paga, su única recompensa consiste en la cortesía monetaria que quieran hacerle bailaradores y espectadores y en el placer de ejecutar el «ritmo francés». Su pago es despertar el alborozo en la reunión, levantar el ánimo con su música, y no hay mayor gloria para el tumbero que derrotar a un bailarín en el «front». Este instante de triunfo no lo cambiaría por nada. (p. 69)

En la actualidad, como en otros tiempos, el mayor regocijo de bailaradores y músicos es mostrar sus ejecuciones y que sean agasajados por los participantes. Ellos manifiestan que no tienen mayor deleite que las de ser reconocidos y aplaudidos por el público presente.

La fiesta de la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci termina con un masón libre, donde invitan a los participantes a compartir con el grupo. Este carece de una composición danzaria como las anteriores, solo se baila al ritmo del toque de los tambores y se imitan algunas de las figuras coreográficas más sencillas. Lo anterior constituye un regalo para los visitantes y es una forma de que queden vivos los pasos en la mente de los presentes que, aun cuando

no se encuentren en el espacio de la tumba francesa, recordarán los compases, movimientos y el retumbar de los tambores del grupo.

El cierre constituye un elemento tradicional en los bailes de tumba francesa. Era habitual, que los asistentes a los festejos bailaran masón al concluir la representación de los tumberos. En ese momento se desarrollaba la transmisión (enseñanza) de los pasos básicos del ritmo, único permitido entre los jóvenes: «En aquel tiempo no se podía ni mover nadie, ningún muchacho se podía ni mover. Había que estar ahí, esperando la disposición de los mayores. Cuando los mayores ordenaban que los viejos iban a descansar, ellos tocaban un masón para que la juventud bailara, y tenían que pagar 10 centavos.» (L. Terry, comunicación personal, 25 de junio del 2011)

En las danzas de la tumba francesa, en cualquiera de sus ritmos, se mantiene el estilo de baile de salón: la gracia y elegancia en la mujer, la cortesía, el galanteo en el hombre, la organización, el uso del pañuelo, los giros y el paso deslizado. En ningún momento de las fiestas se perciben chabacanerías ni actitudes descorteses. Sin perder su actitud fina y de linaje, en algunos instantes de la presentación se observa cierta euforia y desenfado (muy común en los bailes con tambores de origen africanos) al interpretar sus ritmos, lo que estará en correspondencia con la motivación que tengan y lo que les inspire el momento.

Otro de los aspectos característicos de las fiestas es el buen vestir. Las mujeres se engalanan con largas batas que se estrechan en el talle y llevan pañuelos en la cabeza<sup>33</sup>. Lucen largos collares, aretes y pulseras con colores llamativos. Percibí, además, que algunas de las mujeres que hoy bailan en la tumba francesa llevan collares de santos, lo que indica variedad de religiones en el grupo. Las prácticas religiosas son asumidas desde las individualidades de los miembros del grupo y no forman parte de las prácticas cotidianas de la tumba francesa. Entre las religiones que prevalecen se encuentran la católica y la santería. En este sentido, la mayor influencia que recibieron los

---

<sup>33</sup> No obstante, me llamó la atención que estos pañuelos no se usan durante los bailes en velorios.

descendientes proviene de sus ancestros africanos y algunos elementos transculturados de la cultura europea.

Los hombres, por su parte, visten pantalón y camisa, o guayabera, y grandes pañuelos que se colocan en los hombros y es sujetado a la altura del pecho con ademán europeo.

En las actuales tumbas francesas aún se conserva cierto viejo aire de alcurnia. Los hombres visten correctamente, como es el mejor uso, ya hasta con la elegancia que les es posible. Van en «traje de fiesta» o, como antes solía decirse, «endominados». Las mujeres generalmente en sus tradicionales sayas blancas y con enaguas de hilo, bordadas y lujosas. Sus cabezas invariablemente van tocadas con un pañuelo de vivos colores. Antaño el pañuelo generalmente era rico, de seda, llamado *fulá* (*foulard*), pero a veces los de las morenas muy pobres eran de algodón baratos, y se decían *madrás* o simplemente *cotón*. (Ortiz, 1954, p. 123)

Con el tiempo, el vestuario ha cambiado, no obstante, constituye una premisa mantener como esencia estética los largos vestidos de corte de princesa, con un chal o manta y pañuelos en la cabeza en las mujeres, y la camisa y pantalón corte recto en los hombres. El valor del buen vestir ha quedado plasmado en uno de sus cantos: «*Sixto di mwen*» / *Sixto dice* (masón)<sup>46</sup><sup>34</sup>, de Ibrahím Baqué Sagarra, que a pesar de los años de creado continúa en el repertorio activo de la Sociedad.

**Solista:**

*Sixto di mwen*, (Sixto dice)

*ki vle fe composé* (que quiere ser *composé*)

*Sixto di mwen*, (Sixto dice)

*ki vle fe composé* (que quiere ser *composé*)

---

<sup>34</sup> Versión registrada por la UNESCO, «Repertorio de cantos», multimedia Tumba Viva (2008) y verificado con los miembros de la Sociedad Pompadour Santa Catalina de Ricci.

*Sixto, peñetetú, (Sixto, peina tu cabeza,)*

**Coro:**

*vini chanté apré (ven a cantar después)*

(Se repite desde el inicio con otras frases como: limpia tus zapatos, cambia tu chaqueta, entre otras)

En este canto es muy evidente la utilización de la sinécdoque (alude al todo mediante la mención de una parte) para representar los aspectos que caracterizan a los bailadores de tumba francesa. El *composé* menciona los elementos del buen vestir en la Sociedad: peinado, vestuario, limpieza de los zapatos y otros, a través del *lambé* de atención que hace a Sixto Reyes, quien fuera un miembro de la comunidad y participaba en los momentos de las fiestas.

El *composé*, mientras interpreta el texto, se apoya en los gestos corporales para señalar las partes que va mencionando. Otro de los aspectos que caracterizan el canto es la mención de los componentes que conforman las fiestas de la tumba francesa: cantar y bailar, fundamentalmente: «*Vini chanté apré*» (ven a cantar después), «*Vini dansé apré*» (ven a bailar después). La actualización del texto está en correspondencia con la actitud y creatividad del *composé* que lo interprete, así como en el contexto donde se desarrolle.

Los componentes que conforman las fiestas de tumba francesa sólo ganan virtuosismo cuando se integran en la representación músico-danzaria. Este todo integrado, representando un baile francés a partir de los toques de tambores africanos, es el resultado de la simbiosis de dos culturas: la del colonizador y la del colonizado. El haitiano (origen africano) desarrollaba su cultura tras la muestra simbólica de lo que hacía el amo. Sus cantos, toques y danzas estaban bajo el camuflaje de lo que apreciaban sus dueños, aspectos que les permitieron, sin restricciones, los momentos del recreo en los cafetales. Esto fue transmitido a las generaciones que le sucedieron y

asimilado en el subconsciente de sus portadores, lo cual ha permitido que estas sociedades de tumba francesa se mantengan activas hasta nuestros días y merecen nuestro respeto y protección.

# Entre toques y bailes: los cantos

La oralidad es presentada desde diferentes aristas, lo que para algunos forma parte de la vida cotidiana, «para otros es sabiduría popular en peligro de extinción que es preciso recoger, clasificar y analizar para conservar» (Vera, 2000, p. 220). Este *corpus* es el vehículo de transmisión de conocimientos, usos, costumbres y tradiciones que se atesoran en la memoria y que se transmiten de forma verbal entre generaciones, puesto que aúna la sabiduría popular y la concepción simbólica del mundo, lo que le permite ser adaptable en las diferentes situaciones y medios.

El sentido es establecer el nexo entre el presente y el pasado, y condicionar el conocimiento recibido por la comunidad hacia el futuro. Por tanto, se puede considerar que la oralidad es integradora y representa la identidad de la colectividad donde se desarrolla. Pero, debido a su modo de transmisión, es frágil, ya sea por el éxodo, las nuevas formas de vivir, la disgregación del grupo (con la consiguiente pérdida de la conexión abuelos–padres–hijos), la introducción de nuevas creencias, la influencia de la modernidad, entre otras. (López, 2008, p. 8)

Para Álvarez (2001) la oralidad es un sistema simbólico de expresión, es decir, un acto de significado dirigido de un ser humano a

otro u otros. Plantea, además, que durante largo tiempo constituyó el único sistema de expresión y transmisión de conocimientos y tradiciones de los seres humanos. O sea, es la principal vía de transferencia de los saberes dentro de la cultura popular tradicional en una comunidad dada.

A este concepto se suma Victori (2004) cuando define la oralidad como una abstracción que se concreta mediante el intercambio de pensamientos ofrecidos y recibidos de forma sonora por «la voz hecha palabra». La autora se refiere a dos campos que complementan la oralidad: la tradición y la actualidad. El primero lega el pasado y el otro, el presente.

Victori (2004) señala que lo tradicional desea ofrecer y resguardar, mediante la memoria compartida, lo histórico cultural consuetudinario. Por otra parte, la transmisión de asuntos actuales se concentra en los elementos educativos, sociales y políticos, y busca el consenso entre los comunicantes (p. 15). No obstante, nos pareció muy absoluto la analogía temática con el tipo de texto. Ambos campos pueden desarrollar variados tópicos, lo que estará en correspondencia con lo que deseen manifestar sus portadores y su significación histórico-contextual.

Todo texto oral, en algún momento, perteneció al campo de la actualidad y, en el tiempo, se puede convertir en tradicional siempre que así lo determinen los emisores y oyentes con su transmisión, aceptación y repetición a través de las diferentes generaciones. Estos, para llegar a ser tradicionales deben ser relevantes para conservar. En la oralidad, la comunidad asume, considera y selecciona lo que le es más significativo.

El inventario y estudio de los cantos en la tumba francesa de Guantánamo permitió detectar ambos campos; por lo que en el análisis de estos se tuvo en cuenta su valor diacrónico y sincrónico. En estos momentos se interpretan textos que se originaron desde hace mucho tiempo, los que, por su contenido e importancia para la Sociedad, quedaron grabados en la memoria de los *composés* y miembros del grupo, y han sido reproducidos a través de los años.

La transmisión oral de antiguos conocimientos coadyuva a conformar las bases culturales de las comunidades humanas. Ella preserva las características de formas de vida pasadas y de relaciones sociales ya desaparecidas, pero influyentes en la memoria de los descendientes de estos grupos. Por vía oral se ofrecen valores a los sucesores, y en estos se conjugan el arraigo y la pertenencia más profunda del conjunto, de su manera de actuar y su capacidad de hacer trascender el legado adquirido. Para conocer las tradiciones orales, es necesario partir de la comprensión de los elementos culturales cotidianos de los miembros del grupo, de acuerdo con sus especificidades y tener en cuenta sus condicionamientos históricos.

La investigadora Martha E. Cordiés, Exdirectora del Centro Cultural Africano «Fernando Ortiz» en Santiago de Cuba, argumenta que el texto oral no solo se ha valido de la comunicación de aspectos tradicionales y actuales sino también de su recreación:

La transmisión del texto permite la continuidad del conocimiento de los valores primarios en que asienta la identidad cultural de una comunidad dada, y la recreación estriba en que cada sociedad manifiesta sus valores en un proceso de adecuación a la realidad histórica que vive (comunicación personal, 5 de noviembre de 2012).

El soporte fundamental de la oralidad es la memoria. Quienes acumulan los pasajes lo hacen debido a un interés por preservar los mensajes formalizados que captaron en su contacto con otros miembros de su comunidad. Estos son resguardados en su mente a través de determinados elementos como el tema y fórmulas que le permitieron luego desarrollarlos, reconstruirlos o recrearlos. El texto oral es «transformado» en cada nueva exposición. Su estudio exige una actualización constante, razón por la que volvemos sobre los cantos en la tumba francesa de Guantánamo.

Ambas investigadoras (Victori y Cordiés) sitúan la oralidad dentro las relaciones que sostienen los seres humanos para el intercambio



de conocimientos, experiencias y opiniones a través del lenguaje articulado. Sus pensamientos se complementan en el conjunto *creación-transmisión-recepción-recreación- retransmisión* del canto asimilado y refuncionalizado, con un carácter dinámico y creativo por cada una de las partes del esquema comunicativo: *composé* y público. El canto se enriquece en cada nueva representación.

Con respecto a la oralidad tradicional, Vansina (1967) manifiesta que, mediante su proceso de transmisión, el contenido de este puede ser alterado: perder o ganar desde su contenido inicial, lo que estará determinado por el contexto del «testimonio auricular» u *oyente inicial*. Ello, a partir de una gráfica de transmisión del texto oral tradicional desde el momento en que se produce el hecho hasta el momento en que es llevado a la escritura: Hecho o acontecimiento – observador (testimonio inicial) – cadena de tradición (testimonio auricular) – último testigo (último testimonio) – marcador (anotación más antigua) (p. 35).

Esto permite apreciar la movilidad que experimenta la oralidad en correspondencia con el medio donde se desarrolle, su funcionalidad, perdurabilidad y el cambio del contenido. Cualquier incursión en los estudios de este tipo no deben perder de vista todo lo que acontece en torno a la transmisión verbal: es importante el tiempo y el espacio, así como las circunstancias en que se desarrolla y comunica el texto.

Estos son capaces de recuperar experiencias con las que un grupo se identifica; también evalúan, desde la mirada del emisor, procesos histórico-culturales que se producen en la comunidad y el país. La oralidad no puede estudiarse ajena al contexto social, sino que entre ambas existe una línea de conexión. Los miembros de la Sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci conocen de sus orígenes por la transmisión oral. Mediante la oralidad reciben ritmos, bailes y cantos<sup>35</sup>. Estos componentes han sido influidos y «modifi-

---

35 Utilizo la forma verbal en presente porque este es un proceso no acabado. A pesar de los estudios escritos sobre la tumba francesa, los que hoy integran la Sociedad Pompadour Santa Catalina de Ricci adquieren los conocimientos de la tradición a través de la oralidad, ninguno manifiesta haber leído algo sobre el grupo portador.

cados» por los diversos contextos que ha transitado la Sociedad. No obstante, debido a su matriz simbólica<sup>36</sup> se preserva la esencia de su estructura organizativa composicional y fundacional.

Si una comunidad es capaz de llevar el control de su producción simbólica identitaria, estará en condiciones de mantener la continuidad de su propia historia y regular los procesos de cambios. La confrontación entre la identidad del grupo y la diferencia, entre lo propio y lo ajeno, posibilita la opción del diálogo entre la cultura y la alimentación del imaginario. Lo más importante en la investigación sobre estos grupos y su contenido no es solo determinar su origen, sino indagar en su capacidad de apropiarse de los elementos que hoy lo conforman y cómo se han adaptado en su contexto actual.

El acápite que se presenta se enfocó en el análisis de los cantos de la tumba francesa, los que se integran al complejo músico-danzario que se genera durante las fiestas. Muchos de estos han llegado a nuestros días por la aceptación y repetición constante entre sus emisores y receptores, lo que está determinado por su relevancia temática e interpretativa, convirtiéndose en patrimonio oral de este grupo portador.

Sin embargo, resulta interesante aclarar que muchos de estos cantos han experimentado cambios en su estructura, ya sea por la recreación del texto por parte del *composé* o la transcripción que realizan los investigadores. Con todo, siempre van a conservar su ritmo en la memoria de los implicados. Este constituye el hilo conductor en las constantes repeticiones entre sus comunicantes; lo que permite que subsistan los textos orales cantados. La forma más habitual en los cantos de la tumba francesa de Guantánamo está en la ubicación de los acentos en cada verso. Otras formas rítmicas son la repetición de ciertas palabras y frases, la alternancia de estructuras y la rima.

---

36 Colombres (2009) expresa que la matriz simbólica tiene como función procesar los elementos que le llegan desde el exterior, realizando una síntesis de ellos conforme a su visión particular del mundo. Es dicha matriz la que regula la apropiación cultural, resignificando y refuncionalizando los préstamos (p. 9). Toda matriz simbólica, mientras no se halle afectada por un proceso de aculturación, está en condiciones de reinterpretar y rearticular los elementos que recibe.

Todo lo antes expuesto, se resume en lo referido por Ortiz (1965):

El ritmo es una de las tres características sobresalientes de la música africana. [...] Al acentuar y realzar los ritmos con el canto, o sea con la música oral y más aún con la instrumental, estén ambas separadas o unidas en la expresión, se logra que aquéllos adquieran más eficacia operante. El ritmo funde todas las emotivas expresiones del negro africano en una sola. Es un ordenamiento de las potencialidades individuales y colectivas en un esfuerzo aunado y, por tanto, más poderoso (p. 255).

Como ocurre comúnmente en los bailes de los descendientes africanos, la música va unida a los cantos. En las fiestas de las tumbas francesas son parte del todo. Cuando el cantante comienza solo interviene él, no existe acompañamiento músico-danzario. Luego da paso al toque del catá y al resto de los instrumentos, mientras entran en la sala los bailadores. En el transcurso de la festividad hay instantes en que solo se escuchan los toques de los tambores y no se canta, pero por momentos reaparece el coro con un estribillo y el solista repite partes del texto. Esto coincide con las anotaciones realizadas por los investigadores que anteceden al presente estudio: Fernando Ortiz, Elisa Tamames, Olavo Alén, Isabel Martínez, entre otros.

Los cantos pueden aparecer en créole, español o estar ligadas ambas lenguas. Tamames plantea que los participantes acudían a los bailes para escuchar el contenido de los cantos, ya que en los mismos se expresaban elementos de la realidad contextual y acontecimientos recientes ocurridos en el ámbito comunitario y territorial. Este era un momento de interés para los tumberos y asistentes, por el posible nuevo canto que se proponía al auditorio, el contenido y el mensaje, o por la controversia lanzada a otro *composé*. El espectador esperaba el carácter satírico de algunos de los textos y las improvisaciones creativas y originales de los intérpretes.

Según los miembros de la Sociedad Pompadour Santa Catalina de Ricci entrevistados, las personas que asistían a las fiestas de la tumba

conocían los cantos y coreaban los versos por dominar el créole o por ser visitantes asiduos al espacio. La mayoría de los espectadores se identificaban con la propuesta temática del *composé* y eran agasajados o criticados por los participantes.

Sin embargo, en la actualidad, por el desconocimiento del idioma por las nuevas generaciones y las pocas improvisaciones del cantante, los que asisten a los espectáculos no prestan mayor interés a los textos cantados, sino a la representación músico-danzaria en su conjunto. Los que acuden disfrutan de vestuarios, cantos, bailes y toques en su sentido integrado. Los participantes son atraídos por la muestra visual que se genera durante las presentaciones, la energía que se transmite mediante la reproducción de una tradición tan antigua.

El objetivo fundamental del acto es mostrar, de manera simbólica, los elementos de la cultura africana y europea integradas y asumidas por ellos mediante una comunicación afectiva: los ejecutantes tienen voluntad e intención de comunicar, emocionar y provocar placer estético, sin dejar de ser tradicional, en el destinatario.

Durante las entrevistas, percibimos que la forma para recordar un texto cantado es a partir del tarareo del ritmo en cuestión: masón o yubá. Los textos no pierden su esencia y quedan en la memoria de los receptores debido a su ritmo. O sea, no solo se propone incrementar la magia de la palabra, sino que funge como recurso mnemotécnico. El intérprete es capaz de tomar elementos de su realidad contextual y elaborar nuevos cantos apoyándose en los compases ya asumidos.

Los cantos son creados por el *composé*, quien expresa su estado de ánimo o el de la comunidad a la que pertenece. En ellos se exteriorizan sus actitudes y sentimientos, así como sus deseos, voluntades y el grado de interés o de apasionamiento con que realiza determinada comunicación, incitando al receptor a que tome una actitud ante su comunicación.

Los cantos en la Sociedad de tumba francesa de Guantánamo, en conjunto con la danza y el toque del tambor, crean un diálogo entre el emisor y los receptores, lo que estará influido por los contextos comunes y particulares de los participantes en la representación.

Los textos cantados sirven para contar e intercambiar historias y compartir sus experiencias. La oralidad posibilita que la cultura de un grupo sea dinámica y creativa y que, a partir del intercambio de expresiones orales, el proceso social que se desarrolle sea una experiencia donde se puedan crear y valorar todos los elementos que forman parte de ella.

En los estudios y diálogos con los miembros de la Pompadour Santa Catalina de Ricci encontramos que Emiliano Castillo, Chichi y los tumberos de más edad contribuyen en el rescate y salvaguarda de los cantos en créole. Estos, junto a los investigadores, han logrado recuperar muchos de los cantos que se interpretaban y que quedaron en la memoria de algunos miembros, mientras otros desaparecieron o se modificaron.

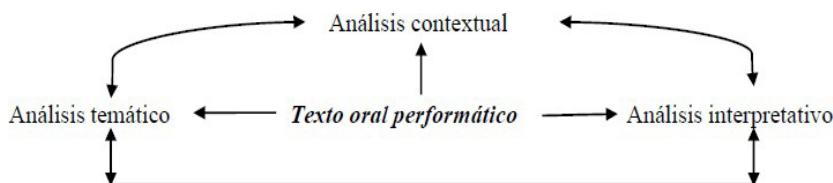
Esta labor permitió el reconocimiento de algunos momentos importantes de la Sociedad y personalidades de la comunidad donde se encuentra la tumba francesa. Otro elemento de suma importancia en la preservación de los cantos fueron los talleres de enseñanza del créole que se desarrollaban en la sede de la Sociedad en los años 90 y primera década del 2000 por Ofelia Jarrosay, quien fuera Reina.

Estudiar los cantos del grupo implica analizar tanto el contenido, el mensaje o las diferentes versiones de los textos como los criterios que rigen el decir, intercambios verbales en diferentes contextos y grupos sociales, la correspondencia temática con sucesos acontecidos en la comunidad o el país, entre otras. Los mismos constituyen un conjunto de saberes que se transmiten de forma oral y que han quedado grabados en la memoria de miembros y participantes en las fiestas, por lo que se precisa su rescate y estudio para su preservación.

Lo anterior justifica la selección, clasificación y análisis de los cantos, a los que llamamos textos orales performáticos por el valor participativo y de integración que adquieren durante la representación. Este lo definimos como el entramado de signos con una intención comunicativa que se transmite de forma oral y es originado por la creatividad humana en un contexto determinado. Se apoya en diferentes expresiones artísticas como la música, la gestualidad

y la danza para materializarse y proporcionarle riqueza estética. El texto oral performático expone conocimientos, emociones, actitudes y realidades del medio donde se genera y del que forman parte, lo que estará condicionado por la competencia social y el consenso que se establece entre el emisor y el receptor.

Los textos se estudiaron desde lo temático-interpretativo-contextual con un sentido holístico:



*Elaboración propia*

Cada uno de los elementos (temática, contexto, interpretación), actúan como un todo en el complejo estructurado que encierra el texto, los que inciden de manera directa o indirecta en la significación de este. Por tal motivo, constituyen los referentes para el análisis de los cantos en la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci.

El análisis contextual refleja la relación del canto con el medio en que se reproduce (tiempo y espacio) mediante el tratamiento de acontecimientos y sucesos de la época en cuestión; el temático responde a la estandarización por el emisor a partir del tratamiento de una idea clave y el motivo, y el análisis interpretativo manifiesta cómo se presenta la comprensión hermenéutica del oyente y del mismo *composé*. Dichos elementos, en conjunto, permitieron la clasificación y organización por temática y ritmos de los cantos de la tumba francesa de Guantánamo.

La transcripción de los textos se llevó a cabo a partir de las grabaciones *in situ* copiadas durante la investigación y otros estudiosos que han incursionado en la temática. La misma se verificó varias veces con la anuencia de sus emisores y miembros de la Sociedad. Igualmente, se registraron los textos ya escritos en investigaciones que nos antecedieron. Se acopiaron cantos en créole, español y con la utilización de ambas lenguas. La traducción fue realizada por los miembros de la Sociedad.

Por sus diversos orígenes y matices temáticos, se clasificaron en cantos festivos, civiles, políticos, de agradecimiento y de lamento. Aunque, en ocasiones, un mismo canto pudiera pertenecer a dos o más tópicos. El ordenamiento constituyó una integración de sentido a partir de los términos utilizados por los investigadores que trataron los cantos en años anteriores y el consenso con los miembros de la Sociedad.

Los cantos festivos, junto con los civiles, son los más utilizados por la Sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci. En ellos se reflejan los momentos de jolgorio y aspectos graciosos relacionados con algún miembro de la Sociedad o de la comunidad. Entre los textos recopilados se encuentran: **Micaela** (masón), *composé*: Emeregildo Videaux, Cucú; **Vamos a sandunguear** (masón), *composé*: Pelayo Terry; **Cumbanchando** (masón), *composé*: Higinio Eugenio Daudinot; **Guarina** (masón), *composé*: Juan Gualberto Vichí; **Cuba y Venezuela** (yubá), *composé*: Ibraín Baqué Sagarra; **Gran Anivèse / Gran Aniversario** (masón), *composé*: Emiliano Castillo, Chichi; **Champion de Oriente / Campeón de Oriente** (yubá), *composé*: Ibraín Baqué Sagarra; **Fête-la est kumansé / La fiesta está comenzando** (masón), *composé*: Ernestina Lamothe; **Sixto di mwen / Sixto dice** (masón), *composé*: Ibraím Baqué Sagarra.

Un aspecto característico en este tipo de canto es que se utilizan juegos de palabras para transmitir mensajes de fácil interpretación por los asistentes. Aunque, en ocasiones, en dependencia del mensaje y lo que se quiera expresar, muchos de los textos vienen con términos en créole. Lo anterior constituye una maniobra del *composé* para

hacerlos menos entendibles entre los que no dominan el idioma. Es preciso conocer el código utilizado para estos fines, no obstante, a veces está muy claro el fin de la «pulla»<sup>37</sup> por las risas y gestos de los que saben el idioma o la historia cantada.

En la actualidad, en los espacios de presentaciones, los *composés* llevan configurados los cantos que van a interpretar. Sin embargo, en los momentos más «íntimos» y los ensayos, donde solo asisten las personas de la comunidad y amigos es común el uso de textos capciosos y de pulla. Esto ayuda a la creación de nuevos textos y la diversión de los tumberos a partir de las situaciones que se transmiten.

Los cantos civiles responden a temáticas afines con las personas y lo que ocurre entre ellas. Aquí se muestran las relaciones más generales y cotidianas de la vida de los individuos, así como elementos sociales y económicos de la comunidad y la nación: **Pelayo llegó** (yubá), *composé*: Pelayo Terry; **Al que le duela la muela** (yubá), *composé*: José Batalla; **Cuesta muy caro** (masón), *composé*: Pelayo Terry; **Pobrecito bebecito** (yubá), *composé*: Juan Gualberto Vichí; **Gente, vengan a ver** (yubá), *composé*: Pablo Valier; **Gran la pli / Aguacero** (yubá), *composé*: Desconocido; **Mi mujer dijo...** (yubá), *composé*: José Batalla; **Bel vasal mwen / Mi bello vasallo** (masón), *composé*: Ernestina Lamothe Begué; **An nou ranmase kafe / Vamos a recoger café** (masón), *composé*: Ernestina Lamothe Vegué; **Ki sa a na fe / Qué vamos a hacer** (masón), *composé*: Pelayo Terry.

Los cantos políticos, por su parte, son los menos explorados por los *composés*. Desde que estos grupos se ubicaron en las cercanías de la ciudad y sus asociaciones corrían el peligro de ser cerradas, los miembros, al parecer, evitaron los textos que comprometían al gobierno. No fue hasta después del triunfo revolucionario en 1959 que los intérpretes expusieron en sus creaciones la situación políti-

---

37 En el diccionario de la RAE significa: 1. f. Dicho con que indirectamente se humilla a alguien. (<https://dle.rae.es/pulla>). En el argot de los tumberos, la pulla es un tipo de controversia lírica entre composés, en la cual uno de ellos lanza un reto público o denigra a su adversario, proclamándose superior. En consecuencia, el otro, que no está conforme con la letra, le responde y comienza el ciclo de controversias.



ca favorable del Estado. De esta temática, sólo hallamos dos cantos: **Ameriken / Americano** (yubá), *composé*: Ibraín Baqué y **América no hay remedio** (yubá), *composé*: Pablo Valier.

Muy ligado a los cantos políticos se pueden encontrar los de agradecimiento, dedicados, en su mayoría a Fidel Castro, Hugo Chávez, vínculos entre Venezuela y Cuba, entre otros: **¿A quién damos las gracias?** (yubá), *composé*: desconocido y **Mèsi Fidel / Gracias Fidel** (masón), *composés*: Ernestina Lamothe y Emiliano Castillo Guzmán. Ambas temáticas (política y agradecimiento) se encuentran en constante interrelación.

Los cantos de lamento, como su nombre lo indica, son los referidos a los momentos de tristeza y más lastimosos en la Sociedad, ya sea por la pérdida de alguien cercano, como un familiar o miembro de la Sociedad de tumba francesa (Clara y Leonor Terry), de figuras representativas de la cultura guantanamera (Elio Revé) y de la lucha revolucionaria en Cuba (Evaristo Estenoz, Pedro Ivonet y Ernesto Che Guevara): **Clara Terry** (masón), *composé*: Ernestina Lamothe; **A Leonor Terry** (masón), *composé*: Amado Durruthy; **Elio Revé** (masón), *composé*: Emiliano Castillo; **El llanto de los niños** (yubá), *composé*: Pelayo Terry; y **Mataron al Che** (yubá), *composé*: Ernestina Lamothe Vegué.

Para la muestra, se presentan algunos cantos tradicionales<sup>5038</sup> con alguna vigencia en el contexto actual. El análisis aquí expuesto lo circunscribimos a lo contextual e interpretativo por las limitaciones editoriales, no obstante, el estudio más completo se puede consultar en la tesis doctoral «Los cantos en la Sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci», en el Archivo Provincial de Guantánamo y en la Cátedra de Estudios Afrocaribeños (CEA) en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas de la Universidad de Guantánamo. Los textos se agrupan por el tipo de ritmo (masón o yubá) en que se presentan durante la fiesta, lo que posibilitó determinar cómo se manifiesta su manejo en la representación músico-

<sup>38</sup> Para ello nos apoyamos en los dos campos que complementan la oralidad: la tradición y la actualidad, presentados por Victori (2004, p. 15).

danzaria y la utilización temática que prevalece en cada momento del baile.

El masón es el baile con el que comienza el festejo de la tumba francesa. Tiene un ritmo cadencioso y lento, caracterizado por la repetición de dos en dos con un tono pausado. Esto hace que el canto se vuelva repetitivo y más moderado. En el yubá sucede lo contrario: es más movido y agresivo.

Con el acompañamiento del masón y con un carácter festivo encontramos «Micaela», de Emeregildo Videaux, Cucú (Martínez, 2008, p. 4):

Micaela, déjame ver tu reloj.  
Micaela, déjame ver tu reloj.  
Tú dice que son la una,  
yo digo que son la do.  
Tú dice que son la una,  
yo digo que son la do.

Este es un canto que surge en el auge de una fiesta de tumba francesa. No tiene fecha específica de creación. En las entrevistas realizadas a los miembros de la Pompadour Santa Catalina de Ricci comentan que los bailes duraban toda la madrugada. Micaela era una visitante asidua de la tumba a la que se le insistía en decir la hora.

El canto constituye un estribillo corto que, al parecer, era utilizado como intermedio para la introducción de un nuevo texto. En ocasiones, el *composé* se vale de su destreza para componer, e introduce un pequeño canto, mientras recuerda algún hecho que puede ser utilizado para alguna interpretación. A este tipo de texto le llamamos conectores por su funcionalidad. Los cantos conectores son aquellos textos pequeños que se apoyan en la repetición sucesiva de frases que se interpretan, mientras reconfigura un texto en su memoria o recuerda alguno para la continuación de su presentación.

«Micaela» se presenta en la actualidad y, mientras se entona, el *composé* se mueve entre los tocadores y les hace gestos con las manos

para que toquen con más fuerza. La mayoría del tiempo este permanece junto al coro y dirige el canto al público presente.

Otro de los cantos conectores muy comunes y que se relaciona con las festividades y la diversión en la Pompadour Santa Catalina de Ricci lo es «Guarina», de Juan Gualberto Vichí<sup>39</sup>:

Compañero, yo lo voy a invitar,  
Compañero, yo lo voy a invitar,  
a una fiesta con Guarina,  
vámonos pal' Copellal.  
A una fiesta con Guarina  
vámonos pal' Copellal.  
la, la, lai, la, la, la, la...  
(Se repite la melodía)

El canto es posterior a la revolución cubana, lo cual se determinó, entre otras cosas, por la utilización del sustantivo «compañero». Hasta donde se constató con los miembros de la Sociedad, dicho término comenzó a utilizarse después del 59. Antes utilizaban la palabra señor, señores o caballeros. Entre los textos que lo utilizan se encuentran: «Pelayo llegó», «Al que le duela la muela» y «El llanto de los niños».

El canto tiene un ritmo suave, pausado y con una rima coherente. Se hace referencia a un poblado llamado Copellal, zona cafetalera cercana a Bayate, en las montañas guantanameras del municipio El Salvador. También se menciona a Guarina, madre de Zaida Vichí, quien fuera bailadora de la Sociedad San José de la Sidra y luego de la Pompadour Santa Catalina de Ricci, y hermana de Juan Gualberto Vichí, creador del texto. Guarina vivía en Copellal y «siempre daba fiestas en su casa donde prevalecían las tradiciones haitianas: bailes de vodú, tumba francesa y descargas con changüiseros», nos refiere Emiliano Castillo.

---

39 Versión registrada en Informe final de la tumba francesa de Guantánamo para la multimedia Tumba Viva de la UNESCO.

Los tumberos constantemente se movían entre los grupos que existían para participar en sus festividades. En la actualidad, los hijos continúan realizando los festejos e invitan a los miembros de la Sociedad y otros bailadores de la zona. En la Sociedad de Guantánamo han mantenido el canto hasta nuestros días para recordarla. El texto termina con un recurso muy utilizado en textos orales, la onomatopeya<sup>40</sup>. El conjunto «la, la, lai, la, la, la, la», representa una imitación del ritmo masón. Durante las fiestas, el *composé* se apoya mucho en este recurso mientras piensa en un nuevo canto.

Otro de los textos orales performáticos que se interpreta durante el masón y que pertenece a los cantos civiles es «Cuesta muy caro», de Pelayo Terry (Ortiz, 1955, p. 164), temática recurrente de la vida social del cubano. En él se refleja la realidad económica que vivió el país en un periodo determinado:

Ay, la leche de condensá,  
te cuesta muy caro.  
Ay, la leche de condensá,  
ya cuesta muy caro.  
Tú la va querer tomar.  
Tú la va querer tomar.  
Te va a quedá enviciada,  
ya cuesta muy caro.  
Ay, tú quiere leche con chocolate,  
ya cuesta muy caro.  
Tú quiere pan con mantequilla,  
ya cuesta muy caro.  
Tú lo va a querer tomar.  
Te va a quedá enviciada.  
Te cuesta muy caro.

---

40 Imitación lingüística o representación de un sonido natural o de otro fenómeno acústico no discursivo.

Según Tamames (1955, p. 165) el canto tiene su origen en el momento en que subieron los precios de los alimentos en Cuba a raíz de la Segunda Guerra Mundial. Se hace un reconocimiento del alza de los precios a partir de la «leche de condensá» (condensada), «la leche con chocolate» y «el pan con mantequilla». Quizá, en el momento de la fiesta, en el auge de la improvisación y duración del baile se mencionaron otros productos alimenticios que incrementaron sus precios por esa época. No obstante, los informantes solo manifiestan estos que se explicitan. Por otro lado, se recurre en tres ocasiones a la interjección «Ay», la que se utiliza para llamar la atención del público o para expresar desconsuelo ante la realidad vivida.

Los participantes interpretan el canto como un llamado al ahorro del dinero ante la subida de los precios. En uno de los versos que se repiten con frecuencia se expresa: «te va a quedá enviciada», como algo que no es sustentable desde el punto de vista económico. Para algunos miembros de la Sociedad y participantes de la investigación, si el canto se retoma, pudiera ganar muchos seguidores por el asunto que trata y la actualidad de este. Sin embargo, no se encuentra entre los textos que se reproducen.

Dos de los cantos que pasaron a ser del reservorio tradicional cantado de la Pompadour Santa Catalina de Ricci por la temática que tratan lo son «*Bel vasal mwen*» (Mi bello vasallo)<sup>41</sup> y «*An nou ranmase kafe*» (Vamos a recoger café)<sup>42</sup>, ambos de Ernestina Lamothe Begué y pertenecientes al ritmo masón:

**Solista:**

*Bel vasal mwen, nou prale promenen*, (Mi bello vasallo, vamos a pasear)  
*Bel vasal mwen, nou prale promenen*, (Mi bello vasallo, vamos a pasear)  
*nou pase bó Costa Rica*, (Pasamos por Costa Rica)

41 Versión registrada con Ernestina Lamothe y Emiliano Castillo. Se pudo presenciar algunos cambios en la versión de «Repertorio de cantos», multimedia Tumba Viva. Salvaguarda y sostenibilidad de la Tumba Francesa, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, UNESCO. En el mismo se une este canto con «*An nou ranmase kafe*» (Vamos a recoger café).

42 Versión registrada con Ernestina Lamothe y Emiliano Castillo.

**Coro:**

*nou prale promenen* (vamos de paseo)

**Solista:**

*Nou pase bó Santa Rita* (Pasamos por Santa Rita)

**Coro:**

*Nou prale promenen* (vamos de paseo)

**Solista:**

*Nou pase bó San Fernando* (Pasamos por San Fernando)

**Coro:**

*nou prale promenen* (vamos de paseo)

**Solista:**

*Nou pase bó Baracoa* (Pasamos por Baracoa)

**Coro:**

*nou prale promenen* (vamos de paseo)

**Solista:**

*Nou pase bó Bayate* (Pasamos por Bayate)

**Coro:**

*nou prale promenen.* (vamos de paseo)

**Solista:**

*Nou pase bó Caimanera* (Pasamos por Caimanera)

**Coro:**

*nou prale promenen.* (vamos de paseo) (...)

**Solista:**

*Makonmé mwen,* (Mi comadre)

*apre-denme nou prale.* (pasado mañana nos vamos)

*Makonmé mwen,* (Mi comadre)

*apre-denme nou prale,* (pasado mañana nos vamos)

*apre-denme nou prale,* (pasado mañana nos vamos)

**Coro:**

*an nou ramase kafe.* (vamos a recoger café)

**Solista:**

*Apré denme nou prale, si bondye vle,*

(Pasado mañana nos vamos, si Dios quiere)

**Coro:**

*an nou ramase kafe.* (vamos a recoger café)

---

En el primero se hace una invitación al vasallo –nombre que recibe un noble de categoría inferior que se pone bajo la protección de uno de condición superior– para pasear por el campo. En el canto se demuestra la supremacía del *composé* dentro de los rangos de la Sociedad a partir del llamado al resto de los miembros (vasallos). Es interesante la utilización del sintagma «*Bel vasal mwen*» (mi bello vasallo), donde el adjetivo puede estar representando, desde lo simbólico, lo estético en los tumberos y sus bailes, ya sea por el vestuario, por la elegancia en la forma o por la manera en que ejecutan las danzas.

Se mencionan lugares que, según los documentos históricos, hay asentamientos de haitianos: Costa Rica, Santa Rita, San Fernando, Baracoa y Bayate. El llamado se repite una y otra vez, durante una parte importante de la fiesta. Mediante la observación nos percatamos del entusiasmo de los miembros de la sociedad al interpretar el texto. El *composé* dirige el canto, mediante sus gestos, a tocadores, bailadores y coro.

Otro de los territorios que se menciona en el canto es Caimanera, lugar que no fue productor de café ni de azúcar, y hasta donde he podido indagar no hay asentamientos haitianos; lo que nos llevó a indagar en la historia de dicha localidad ya que los miembros de la tumba francesa desconocen el motivo de su utilización en el texto. Ernestina Lamothe expresa que lo utiliza por su historia, aunque no particulariza sobre un hecho en específico.

Durante la guerra de independencia, en el lugar se dieron varias acciones importantes: En la contienda de 1868 se libraron diferentes combates como el que sostuvo Antonio Maceo contra un tren militar español en el ferrocarril Guantánamo- Caimanera, que traía refuerzos para los fuertes de la bahía. Otro momento de gran trascendencia fue el alzamiento del 24 de febrero de 1895 en La Confianza, por el general Pedro A. Pérez y un grupo de patriotas que iniciaron la Guerra Necesaria. Recordemos que, según estudios que nos anteceden, los grupos de la insurrección bailaban tumba francesa en los campos en los momentos de esparcimiento. Esta pudo haber sido la razón para incluir el municipio de Caimanera en el canto.

*An nou ranmase kafe*, por su parte, hace referencia a la labor productiva llevada a cabo por los inmigrantes franco-haitianos desde su arribo a la Isla: la recogida de café. El texto comienza con el llamado a la comadre (*Makonmé mwen*), término que pasó a formar parte en el habla popular en la zona oriental del país. Se usa como sinónimo de vecino o compañera de trabajo, aunque dentro de los sistemas de parentesco religiosos del catolicismo se nombra comadre a la madrina de un niño.

Es importante resaltar que el ritmo masón siempre ha sido relacionado con la recogida de café y un ejemplo de ello es el poema de Regino E. Boti: «Masón». Por otra parte, en la búsqueda de información, hallamos imágenes del baile de tumba francesa de Guantánamo, donde sus bailadoras tienen una pequeña canasta tejida, muy utilizada durante las recogidas del grano.

Estamos en presencia de dos cantos tradicionales del gusto popular en la Sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci. Lo más trascendental en estos y el aspecto que los hace relevantes para los tumberos es su temática y la relación con sus antecedentes históricos-sociales y culturales.

Otro de los cantos que pertenece al masón y que se interpreta en la sociedad guantanamera lo es «*Mèsi Fidel*» (Gracias Fidel)<sup>43</sup>, de Ernestina Lamothe y Emiliano Castillo, texto de agradecimiento a la figura política del presidente Fidel Castro Ruz.

### Solista

*Mèsi Fidel, mèsi Revolución*, (Gracias Fidel, gracias Revolución)

*mèsi Socialism*. (gracias socialismo)

*Nou felisite Fidel*. (Felicitamos a Fidel)

*Nou va nou remèsi*, (le estamos muy agradecidos)

*pousa nou fe pou nou*, (por lo que ha hecho por nosotros)

*pousa nou fe pou peï nou*. (por lo que ha hecho por nuestro país)

*Kòmandante, bonjou* (comandante, buenos días)

---

43 Versión registrada en «Repertorio de cantos», multimedia Tumba Viva. Salvaguarda y sostenibilidad de la Tumba Francesa, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, UNESCO, 2008, p. 2.



*kouman nou ye?* (¿cómo está usted?)  
*Kòmandante, bonjou* (comandante, buenos días)  
*kouman nou ye?* (¿cómo está usted?)  
*Nou va nou remèsi,* (le estamos muy agradecidos)  
**Coro**  
*pousa nou fe pou nou* (por lo que ha hecho por nosotros)  
**Solista**  
*Nou remèsi Fidel,* (le agradecemos a Fidel)  
**Coro**  
*pousa nou fe pou nou* (por lo que ha hecho por nosotros)  
**Solista**  
*Nou Felisite Fidel* (felicitamos a Fidel)  
**Coro**  
*pousa nou fe pou nou.* (por lo que ha hecho por nosotros)

Este canto quedó en la memoria de los participantes y aún se reproduce durante las fiestas. En él, los haitianos y descendientes agradecen a Fidel Castro, a la Revolución cubana y al Socialismo por la política de inclusión llevada a cabo después de 1959. Estas eran sociedades de negros rechazadas por una gran parte de la población guantanamera y después del cambio político se vieron favorecidos y protegidos como grupo portador de elementos culturales e identitarios de los ancestros franco-haitianos.

En el canto se repite constantemente el agradecimiento a Fidel «*pousa nou fe pou nou*» (por lo que ha hecho por nosotros). En uno de los versos el *composé* da los buenos días, lo que representa, de manera simbólica, el nacimiento de una nueva jornada y de nuevos logros para la sociedad cubana. El texto pasó a formar parte del reservorio tradicional cantado de la Sociedad guantanamera como muestra de respeto y compromiso con la realidad política que impera en Cuba.

En la actualidad, aparte del agradecimiento, se le da gran importancia, y se demuestra mediante los gestos corporales del *composé*, a la pregunta «*Kouman nou ye*» (¿Cómo está usted?), desde el momen-

to en que Fidel se enfermó, lo que manifiesta el carácter dinámico y la constante actualización de los textos orales performáticos en la Sociedad.

Otro de los temas que se desarrollan durante las fiestas de tumba francesa es el lamento. Dos cantos pertenecientes al grupo y que guardan similitud lo son «Clara Terry»<sup>44</sup> de Ernestina Lamothe Vegué y «A Leonor Terry»<sup>45</sup> de Amado Durruthy. Los cantos se interpretan en forma de rezo y los versos presentados por los *composés* son repetidos por los participantes. Estos piden que Clara y Leonor sean recibidas por Dios en la gloria y que sus almas puedan descansar. En el texto a Clara Terry, de forma explícita, se muestra que la tumba francesa es una tradición guantanamera, lo que es interrumpido por la llegada, al parecer, de un espíritu. El canto fue interpretado unos días después de su fallecimiento:

Clara Terry, tu voz no se oye más.<sup>46</sup>  
Clara Terry, tu voz no se oye más.  
Que dios te tenga en la gloria,  
y te lleve a descansar.  
Que dios te tenga en la gloria,  
y te lleve a descansar.  
Compañero, le brindo la tradición,  
compañero, le brindo la tradición,  
tradición guantanamera,  
le brindo la tradición.  
Tradición guantanamera,  
le brindo la tradición.

---

44 Clara Terry fungía como Reina de la Sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci.

45 Leonor Terry sustituyó a su hermana en el cargo de Reina de la Sociedad. Antes se desempeñaba como bailadora.

46 Versión registrada en «Repertorio de cantos», multimedia Tumba Viva. Salvaguarda y sostenibilidad de la Tumba Francesa, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, UNESCO, 2008, p. 5.

Compañero, quien no llegaba llegó,  
compañero, quien no llegaba llegó,  
llegó quien no llegaba,  
quien no llegaba llegó,  
quien no llegaba llegó.

.....

Leonor Terry, no puede bailar masón.<sup>47</sup>

Leonor Terry, no puede bailar masón.

Que Dios la tenga en la gloria,  
y la lleve a descansar

Que Dios la tenga en la gloria,  
y la lleve a descansar

Leonor Terry, su voz no se oye más.

Leonor Terry, su voz no se oye más.

Que Dios la tenga en la gloria,  
y la lleve a descansar

Que Dios la tenga en la gloria,  
y la lleve a descansar.

«A Leonor Terry» fue creado durante su velorio en el 2013. En él hay dos elementos característicos de la tumba francesa y de los que ella era partícipe, el baile y el canto: «no puede bailar masón» y «su voz no se oye más». Esta fue una persona que aportó mucho a la conservación de los bailes, pasos, el buen uso del vestuario y el conocimiento del créole, aspecto recogido en la historia de vida realizada por los investigadores Pérez, Coca y Expósito (2013). El canto aparece en forma impersonal, lo que demuestra el respeto del *composé* y los participantes hacia la Reina de Honor, título que le fuera otorgado en la Sociedad después del traspaso de reinado a Ofelia Jarrosay en los años noventa del pasado siglo.

Entre los cantos de lamento se encontró, además, uno dedicado al percusionista y compositor guantanamero Elio Revé Matos<sup>48</sup>, figura

---

47 Versión registrada en el momento de su interpretación.

48 Versión registrada en «Repertorio de cantos», multimedia Tumba Viva. Salvaguarda y sostenibilidad de la Tumba Francesa, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, UNESCO, 2008, p. 2.

con la cual se identifican los residentes en la comunidad. El texto fue creado por Emiliano Castillo:

**Solista:**

*Elio Revé se rwa changüí.* (Elio es el rey del changüí)

*Se mèt ki ou pakap blye.* (No te podré olvidar)

*Se misik importan.* (Es un músico importante)

*Jamè ou pakap blye.* (Jamás te podré olvidar)

*Nan Mon Kabrit.* (En la Loma del chivo)

**Coro:**

*Ou pakap blye.* (No te podré olvidar)

**Solista:**

*Povre Elio.* (Pobre Elio)

**Coro:**

*Ou pakap blye.* (No te podré olvidar)

**Solista:**

*Elio Revé se famil mwen.* (Elio Revé es mi familia)

**Coro:**

*Ou pakap blye.* (No te podré olvidar)

**Solista:**

*Si la vwa redentol relew.* (Si la voz del redentor te llama)

**Coro:**

*Ou pakap blye.* (No te podré olvidar)

En él se recurre al sentir no solo del *composé*, aunque aparece en primera persona, sino de todos los participantes en la fiesta de tumba francesa y de la Loma del Chivo, lugar donde hay un parque con su nombre y una escultura a su persona. En el texto encontramos un término de uso común entre sus miembros: «redentor». Este se aplica particularmente a conceptos religiosos, esenciales en el cristianismo. En diversos cantos de la tumba francesa de Guantánamo hallamos expresiones de carácter litúrgico: «Pelayo llegó», «Pobrecito bebecito», «Clara Terry» y «A Leonor Terry».

Esta es la forma en que los miembros de la Sociedad expresan su dolor. Resulta interesante ver cómo la temática de lamento la podemos encontrar en los dos ritmos, aunque con asuntos diferentes: en el primero, el masón, dedicado a miembros y participantes de la comunidad; mientras que, en el yubá con un corte más patriótico y político, como reafirmación enérgica (características del ritmo) de su convicción. Ejemplo de ello es «El llanto de los niños», de Pelayo Terry (Tamames, 1955, p. 140) y «Mataron al Che», de Ernestina Lamothe<sup>49</sup>:

**«El llanto de los niños»**  
¡Caballeros!  
Oigan como lloran los niños,  
pero las madres también.  
Este año estamos muertos.  
Eh, eh, eh, murió lo mejor:  
murió Antonio, murió José,  
murió Guillermo, murió Bandera.  
Eh, eh, eh, murió lo mejor.  
Oigan como lloran los niños,  
pero las madres también.  
Oigan como lloran los niños,  
pero las madres también.

El canto comienza con un llamado a los participantes, entre signos de exclamación, seguido del lamento de los niños y las madres. En el texto Pelayo sitúa primero a los niños en ese sentir: ellos representan el futuro de la sociedad y son los principales afectados con la muerte de estas figuras de la lucha independentista contra el colonialismo español: Antonio y José Maceo, Guillermo Moncada y Quintín Bandera, los que aparecen representados mediante la anáfora<sup>50</sup>, recurso

---

49 El texto que se presenta fue tomado en entrevista a Ernestina Lamothe. En el trabajo «Repertorio de cantos», de la multimedia Tumba Viva de la UNESCO (2008, p. 5) este aparece en créole y unido a Campeón de Oriente, otro de los textos registrados.

50 Figura retórica que consiste en la repetición de una o varias palabras al principio de un verso o enunciado.

que permite mayor musicalidad al canto. A raíz de dichas muertes el *composé* se presenta pesimista ante el futuro de Cuba: «este año estamos muertos». Al verso le sigue la interjección «Eh», repetida tres veces, lo que figura un llamado, desprecio o advertencia.

Dicha interpretación aparece posterior a 1906, año en que fue asesinado Quintín Bandera por la Guardia Rural durante la Guerrita de Agosto. Es probable que su creación venga como lamento por la pérdida y el *composé* haya querido resaltar a otros que, como él, entregaron la vida por sus ideales. Este canto también se puede valorar como patriótico, teniendo en cuenta el asunto que trata, no obstante, nos pareció más coherente circunscribirlo a la temática de lamento. Lo mismo sucede con el texto «Mataron al Che»:

Eh, camarada. ¿Qué es esto?  
Me dice la gente,  
que mataron al Che.  
Que mataron al Che.  
Están saltando, están riendo.  
Esto no se quedará así.  
Los bandoleros lo pagarán.  
¿Qué es esto?  
Ay, ay, ay, camaradas. ¿Qué es esto?  
Me dice la gente,  
que mataron al Che.  
Que mataron al Che.  
Están saltando, están riendo.  
Esto no se quedará así.  
Los bandoleros lo pagarán.

El canto sale a la luz en el momento en que se divulga la noticia de la muerte de Ernesto Guevara. Comienza con la interjección «Eh», seguida del sustantivo «camarada», ambos términos son utilizados para llamar la atención de los participantes. Al grito le sucede una interrogante que da pie a la presentación de la noticia: «¿Qué es esto?

/ Me dice la gente / que mataron al Che». Recurso literario muy utilizado por este tipo de texto, para hacer más representativo el diálogo entre el *composé* y el público.

La consternación del cantante se hace más evidente por la cantidad de veces que se hace la misma pregunta y la repetición constante de la interjección «Ay» en el noveno verso, la que es utilizada como demostración de sorpresa, aflicción y dolor. En el canto se explicita, mediante una anáfora, la alegría de los «bandoleros» que lo mataron: «Están saltando, están riendo», *versus* sentir del pueblo: «Esto no se quedará así / Los bandoleros lo pagarán».

Otro canto importante de esta temática en el ritmo yubá está dedicado a la muerte de Evaristo Estenoz y Pedro Ivonet, figuras representativas del Partido Independientes de Color<sup>51</sup>:

*José Miguel levé layé* (José Miguel se fue)<sup>52</sup>  
*puyó tuyé pobre negro.* (porque mataron al pobre negro)  
*Yo tuyé Evari'to E'tenó.* (Mataron a Evaristo Estenoz)  
*Yo tuyé Pedro Ivonet.* (Mataron a Pedro Ivonet)  
*Guardé cumá crimineliu.* (Encierren al criminal)

El canto alcanzó mucha fuerza en el momento de su creación ya que era una forma de repudio por los hechos que se gestaron en 1912, durante la persecución de los líderes de este movimiento. El texto, aunque tiene explícitos los nombres de la cabeza de la organización, se creó para homenajear a todos los caídos durante la masacre contra las personas de raza negra en la sociedad cubana. Mediante entrevista a Leonor Terry, nos expresa que su padre murió durante esa persecución. El *composé*, apoyado en la anáfora, da a conocer dos grandes pérdidas de esta matanza: *Yo tuyé Evari'to E'tenó* (Mataron a Evaristo Estenoz) / *Yo tuyé Pedro Ivonet* (Mataron a Pedro Ivonet).

<sup>51</sup> Organización política fundada por Evaristo Estenoz, veterano luchador del Ejército Libertador de Cuba para luchar contra la discriminación de los negros y mestizos a inicios del Siglo XX, este partido organizó la protesta armada o intento insurreccional de 1912 que culminó con una masacre de negros y mestizos.

<sup>52</sup> En la tesis de Elisa Tamames (p. 128) aparece una versión del canto. La que se muestra se tomó de la repetición oral entre los miembros de la Sociedad.

El estudio a los textos orales performáticos en las fiestas de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci permitió determinar sus características fundamentales, las que confirman y amplían las expuestas por los estudiosos que me anteceden:

- Los cantos se manifiestan en créole, en español, o pueden estar mezcladas ambas lenguas; aunque los vocablos del créole son cada vez menos, debido a que muchos de estos ya se olvidaron o perdieron su significación para los miembros de la Sociedad.
- Son reflejo de la realidad inmediata por la que transita la Sociedad. En su mayoría, se utilizan para rivalizar entre *composés*, resaltar aspectos que inciden en la vida cotidiana de sus miembros e informar sobre un acontecimiento determinado que se desarrolle en la comunidad, la provincia o el país: fallecimiento de personalidades de la cultura y la historia como Elio Revé, Clara y Leonor Terry (reinas de la sociedad), Antonio Maceo, Guillermo Moncada, Ernesto Guevara, entre otros; la política imperialista de Estados Unidos hacia Cuba; amistad entre Cuba y Venezuela en las figuras de Fidel Castro y Hugo Chávez, etc.
- Los cantos que se interpretan en la Pompadour Santa Catalina de Ricci se clasificaron desde el punto de vista temático en cantos festivos, civiles, políticos, de agradecimiento y de lamento.
- Se exponen, básicamente, en dos ritmos de la tumba francesa: el masón y el yubá. Aunque, durante el frenté se corea el esribillo que se propone desde el yubá. En el ritmo masón predominan las temáticas relacionadas con la festividad, lo civil y el lamento; mientras que en yubá, los temas políticos y los de lamentos, estos últimos con un corte patriótico.
- En los cantos de tumba francesa sobresalen variadas figuras literarias como el eco, la anáfora, la exclamación<sup>53</sup>, la interro-

---

53 Figura retórica, de tipo dialógica, que intenta transmitir fuertes emociones al destinatario del mensaje. Se la reconoce sintácticamente por el uso de signos de exclamación y de interjecciones como ¡Oh! y ¡Ay! La exclamación acompaña frecuentemente otras figuras retóricas y es característica de ciertos géneros discursivos, como el encomio (texto de alabanza) o la arenga.



gación retórica<sup>54</sup>, la aliteración<sup>55</sup> y el apóstrofe<sup>56</sup>, fundamentalmente. Estos recursos permiten mantener la secuencia rítmica durante las fiestas, el contacto directo con los participantes en los espacios y contribuyen en la memorización de estos a partir de las constantes repeticiones y exaltaciones de una estructura determinada.

---

54 Se trata de una pregunta que se formula sin esperar respuesta, con la finalidad de reforzar o reafirmar el propio punto de vista, dando por hecho que el interlocutor está de acuerdo.

55 Reiteración de estructuras consecutivas o ligeramente separadas. Es la repetición de sonidos consonantes (fonemas) al principio de palabras o de sílabas acentuadas.

56 Figura literaria de diálogo que consiste en hablar en un discurso o narración de manera breve en segunda persona, dirigiéndose a un grupo o personas presente, fallecida o ausente, a abstenciones u objetos inanimados, o incluso a sí mismo. El empleo de este recurso es muy común en las plegarias u oraciones, en los soliloquios y en las invocaciones.

# **Memorias de una reina: Leonor Terry Dupuy**

Acercarse a la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci en Guantánamo permite constatar de cerca una tradición de más de cien años de existencia, con una historia que no se aleja de los contextos sociales, económicos y políticos del país. El grupo vive, como uno de sus principales protagonistas, cada uno de estos momentos, y se puede apreciar en sus danzas, instrumentos, cantos e historias; aspectos que motivan a investigadores y literatos. La revisión de documentos al respecto muestra numerosas investigaciones relacionadas con sus aportes al desarrollo de la cultura popular tradicional.

Los estudios, publicados o no, se apoyan en las historias orales (las nocontadas en libros). Cada cual conforma su documento cargado de virtuosismoliterario y metodologías científicas. Yo fui uno de los que, de manera inconsciente, y plagado de la academia, seguía dicha línea de pensamiento. No obstante, en la medida que más nos adentramos en la investigación etnográfica, se siente injusto que esas historias, anécdotas y confianza de los informantes solo queden como apuntes del trabajo de campo. Buscaba que salieran de las cuatro paredes y llegaran otros espacios que tal vez desconocen lo que allí acontece:

cómo es su gente, las cosas buenas y malas que experimentaron, cómo accionaron para sostener lo aprendido y transmitido por sus ancestros durante tantos años.

Desde el 2009, comenzando mis indagaciones en la tumba francesa, en cada entrevista o contacto durante el trabajo de campo, resaltaba el nombre de Leonor Terry Dupuy que, aunque ya no era participante activa en el momento de los bailes (tenía más de 95 años), quisieron reconocer su accionar en la transmisión de saberes con el título de Reina de Honor. Reconocimiento que fue creado solo para ella y que, hasta donde sé, es la única que lo ostenta.

Después de varias gestiones logré que me recibiera. Fue impresionante atravesar el frente de su casa y encontrar en la pared imágenes de sus padres con un vaso de agua; Lázaro Menéndez, líder azucarero<sup>57</sup>; las banderas cubana y del 26 de julio<sup>58</sup>; un pequeño altar a San Lázaro<sup>71</sup><sup>59</sup> en un rincón de la sala; en uno de los asientos había dos muñecas negras muy bien vestidas y con collares; recortes de periódicos donde aparecía la noticia de la entrega de su reinado a Ofelia Jarrosay, otra de las reinas que aportó mucho a la Tumba, y varios reconocimientos de la sociedad de tumba francesa.

No obstante, lo más impactante en aquel espacio fue su foto en un gran formato. Su rostro en aquel cuadro representaba a una mujer imponente, aunque con cierta calidez en la mirada. No paraba de mirar a mi alrededor y cada espacio o imagen me generaba muchas interrogantes. En medio de la plática, en un tono triste, comentó que ese día estaba muy melancólica porque recordaba a su único hijo, quien había fallecido de una hepatitis y que no estaba en condiciones de dar entrevistas.

---

57 Líder de los trabajadores azucareros cubanos. Militante comunista. Combativo líder obrero, quien a lo largo de su vida tuvo una destacada trayectoria de lucha a favor de los intereses de los trabajadores. Fue asesinado el 22 de enero de 1948.

58 La bandera del Movimiento 26 de Julio (M-26-7, por sus siglas) fue ideada por el jefe de acción de la organización, Frank País García, durante un viaje que realizó a México en 1956 para encontrarse con Fidel Castro Ruz y preparar los planes de apoyo a la expedición del Granma hacia Cuba.

59 Se le conoce y respeta por ser Orisha Mayor y deidad de las epidemias. Sincretiza con el orisha Babalú Ayé.

Después de aquel primer encuentro fue ella la que preguntó por mí y por qué no había vuelto a su casa. Fue bueno volver, verla sentada en su silla de ruedas, en la sala, y poder mirarla a los ojos. Tuvieron que pasar dos años para que volviera a atravesar su puerta. A partir de ese momento, me volví habitual en sus tardes, los fines de semana y sus cumpleaños. Era conmovedor ver su sonrisa y todo lo que nos platicaba tanto para la cámara como fuera de esta. Siempre que nos íbamos preguntaba cuándo volveríamos, que haría café, que buscaría fotos y documentos que tenía guardados.

Fue impactante, aunque esperado, cuando en 2013 nos avisaron de su muerte. Su velatorio se desarrolló en el espacio de la tumba francesa. Allí estaba su ataúd, justo frente al trono que por tantos años representó física y simbólicamente. Estaba rodeada de flores y de amigos que la querían y respetaban y bajo la mirada de la Virgen Santa Catalina de Ricci, patrona de Guantánamo, que se encuentra en una esquina del local. Allí estaban los miembros de la Sociedad, dirigentes del Centro Provincial (y municipal) de Cultura, de la Música, Patrimonio, investigadores y algunos que otros curiosos que la conocieron en vida.

Es cierto que han pasado muchos años desde mis encuentros con Leonor, pero su memoria no está vacía y mucho menos olvidada. Aún la recuerdan en las canciones de la tumba francesa y su imagen siempre está vigente en una de las paredes del local. Igualmente, su historia es reflejo de lo que han vivido muchos que como ella aportaron a la salvaguarda, y queda en los pasos de los que, con el tiempo, aprendieron a respetar y valorar esta tradición.

A pesar de los años, era injusto dejar esta historia al solo resguardo de la computadora y discos de recuperación. Es un deber, como investigador etnográfico, devolver todo lo que fue dado en entrevistas, conversaciones «informales», revisiones de archivos y otras formas de esta bondadosa manera de indagar; y mostrar a la comunidad estos atisbos y experiencias y dar pie para que se desarrollen otros estudios como estos en pos de la protección y divulgación de las tradiciones más genuinas.

Algo que me inquietaba mientras escribía este documento era cómo hacerlo; cómo llegar al lector sin que la historia pareciera ficticia, pero sin cargarlo de tecnicismo en tercera persona o herramientas científicas; cómo plasmar las palabras de Leonor Terry y poder reflejar su realidad, la vida que vivió, y sus experiencias mientras fue miembro de la tumba francesa. Era una encrucijada y no sabía qué camino tomar: dejar vagar la imaginación e inventar una historia donde ella fuera la protagonista, poner sus palabras y apoyarlas con mis interpretaciones y sentir durante los momentos de encuentro, o solo poner sus palabras y ser un lector (oyente) pasivo.

No obstante, preferí respetar sus impresiones y por momentos hacer uso de la palabra. Es agradable escuchar (leer) cómo los contextos nos mueven y nos hacen tomar decisiones, esas que en muchas de las historias de ancianos en los últimos tiempos se repiten. Es increíble ver las semejanzas de sus testimonios: la educación desde pequeños, los espacios donde no podían estar porque los adultos estaban conversando, como dejaron sus estudios para trabajar y traer el sustento a la casa, los hijos, sus experiencias. Todo ello me llevó a respetar cada palabra y no cambiar nada de mis pláticas con Leonor. Lo mismo hago con todo lo que me manifestó sobre la tumba francesa.

La guía temática elaborada para la historia de vida de Leonor Terry incluye los siguientes puntos: formación familiar, identificación de su vocación por el baile, comienzos en la tumba francesa, descripción de la Sociedad donde inició, trayectoria posterior, personalidades de la Sociedad, relaciones con la comunidad, entre otras.

## Niñez

*Me llamo Leonor Terry Dupuy y nací el 1ro de julio del 12, de 1912. Yo nací aquí, en Guantánamo, en Pedro Agustín Pérez entre 4 y 5 Norte. Mi papá se llamaba Pastor Terry y mi mamá, Antonia Dupuy. Mírelo ahí, donde están —se voltea y enseña dos fotos colgadas en la pared de la sala—.*



*Retratos de los padres de Leonor Terry colgados en la pared de su sala.  
Imagen tomada el 29 de junio de 2011*

*Yo estuve poco tiempo aquí —en Guantánamo—, porque en la primera guerra que hubo aquí, en Cuba, mataron a mi papá y mis tías, como vivían aquí en Guantánamo, fueron al campo donde vivimos nosotros y trajo a mi mamá que estaba en estado de mí. Porque yo no conocí a mi papá. Entonces me trajeron para acá hasta que mi mamá dio a luz y cuando tenía unos meses ya, me llevaron para el campo otra vez, porque allí estaban mis hermanos mayores y de ahí, eché un tiempo allá, hasta que tuve como 14 o 15 años ya, de ahí vinimos para acá, para Guantánamo, nos mudamos de la Cidra para Carrera Larga y de Carrera Larga para aquí para Guantánamo y hasta ahora gracias a Dios —dice mientras da dos golpecitos a la puerta de madera—.*

La revisión de documentos históricos nos permitió discernir que la «guerra» a la que se refería Leonor Terry es a la masacre de los Independientes de Color y la persecución de que fueron objeto los líderes de dicho movimiento. El 20 de mayo de 1912 se produjo el levantamiento y en menos de dos meses fueron masacrados más de 3000 negros y mestizos, fundamentalmente en la antigua provincia Oriente. Luego de varios encuentros con el ejército, cesó la resistencia. El general Estenoz fue detenido y asesinado el 27 de junio de 1912. En el capítulo anterior se menciona un canto que dedicara un *composé* a esta gesta: «José Miguel *levé layé*» (José Miguel se fue)...

*Nosotros éramos diez hermanos: cinco hembras y cinco varones. Pero, quedamos un pedacito de cada uno (2011). Un pedacito de un varón y un pedacito mío. Él tiene como ochenta. No, ochenta no, setenta y pico de años. Bueno ese es el más chiquito de todos. Pero es un hombre ya, que tiene bisnieto y eso. Los mayores todos se murieron. Quedamos los menores. El mes antepasado (abril de 2011) se murió la hembra más chiquita, en La Habana. Eran cinco varones y cinco hembras. Pero bueno... —hace un silencio en la conversación y se queda pensativa—.*

*Nosotros éramos pobrecitos. Mi papá dejó bastantes cosas, pero éramos cinco muchachos. Pero después mi mamá se volvió a casar y tuvo cinco más. Pero ya no es igual, como el primer matrimonio. Entonces las cosas fueron para atrás, y para atrás, y para atrás. Y yo nada más que llegué a segundo grado. A poner mi nombre y leer un poquito. De ahí teníamos todos que trabajar. Para podernos mantener.*

*Desde pequeños nos enseñaron el respeto a los mayores. Sí, mucho respeto. [...] Yo estudié en el monte. Allá en la Cidra. Lo poquito que yo aprendí fue allá en la Cidra. Yo, si me decían A, yo decía A, yo no decía B ni C, porque no se puede contradecir y la palabra que te dice un maestro, tú tienes que irlo escuchando.*

*Como dice un canto que ya eso no se usa ahora:*

(canta)

*Lo primero que hacemos en la escuela al entrar, al entrar*

*Es decir, buenos días como es natural, natural*

*Luego escuchar, la explicación*

*Y cuidar de poner, muchísima atención*

*Para lograr, pronto aprender*

*Y podernos ganar, el premio del saber*

*El que falte a la escuela sin motivo legal*

*No conoce los bienes que el poder pueda dar*

*Viéndose así sin instrucción*

*Con dolor llorará, su desaplicación.*

*Eso lo enseñaban antes. Ahora nada de eso lo enseñan. Yo*

*supe apreciar el poquito que me enseñaron.*

Se queda pensativa.

### **Adolescencia y trabajo**

*Cuando era chiquita y tuve conocimiento, ayudaba en la casa, en la finca, a mis hermanos. Y ya después que estuve grande, que nos mudamos para acá, para Guantánamo, en la trilla de café J. Soler y Compañía, que está ahí en Aguilera y Serafín Sánchez. En el almacén de trillar café, de ahí fue que yo me jubilé. Antes de eso, ya cuando estaba grandecita, que no me es feo decirlo, porque eso era para mí honradez y para ayudar a mi mamá, colocarme en casa particular, en casa de los blancos. La primera casa que empecé a trabajar, con una familia, bueno, que me quisieron bastante, de ahí se fueron para Nuevitas y me fui con ellos, de ahí se mudaron para acá otra vez, porque él es, el señor ese, era jefe de la Compañía de Miel, eso que le decían americana. Entonces se mudaron de Nuevitas para acá, otra vez vine para acá, y de aquí se mudaron para Santiago, porque a él lo trasladaban para distintos lugares. Me fui con ellos para*



*Santiago otra vez. Estuve dos años allá en Santiago.*

*Y dije «no voy a trabajar más aquí, me voy para donde está mi mamá». Y vine para acá. Entonces empecé a trabajar en otra casa. Le voy a decir, a lo mejor usted no se acuerda, ahí frente al Banco Núñez, que había una tienda que le decían la tienda de López. Una tienda que recibía mercancía de afuera. Frente al Banco Núñez. Una tienda de comida. Y ahí yo trabajé mucho tiempo. Y salí de ahí porque ya tenía proyecto de jubilarme y ahí no me iba a jubilar. Entonces lo dejé. Y fue que me metí en la trilla (se refiere al trillado de café).*

*En esa tienda, en la casa particular, yo vivía ahí, yo dormía ahí. Y yo era responsable de todo. De la tienda de comida no, de la casa. Esa señora se iba para Santiago, se iba para La Habana y tenía dos niños. Y ella se iba y yo me quedaba con los muchachos. Tenía que llevarlos al médico si se enfermaban y yo me hacía responsable de esos dos muchachos. El varón estaba grande ya y la hembra estaba más chiquita. Hasta que ella viniera. Ahí yo era dueña de casa. Me tenían mucha confianza a mí. Hasta que últimamente, cuando triunfó la Revolución, yo dije no, no, no, yo tengo que..., le ocuparon la tienda y yo dije, tengo que buscar dónde acomodarme. Y volví para la trilla otra vez. Y ahí hasta que me jubilé. Hasta que me jubilé.*

Sobre en qué le benefició la Revolución Cubana a partir de 1959, expresó:

*Bueno, poco a poco, acomodarme aquí en mi casa. Si hacía falta esto lo compraba, si hacía falta lo otro, lo compraba. Compré el televisor, ya se me rompió, y cogí y lo vendí. Después, compré un frío, después me lo cambiaron por ese – señalando su refrigerador nuevo-. Tenía máquina de coser. Me la compraba por mi sudor y con lo que me ayudaba mi hijo. Y la vendí también,*

*porque ya no puedo coser. Y unas cuantas cosas así. Y los muebles estos, eran otros muebles, parecidos a estos así. Mi hijo quiso cambiarlos y compró estos. Yo tuve muchos beneficios porque mi hijo se ocupó mucho de mí. Como era el único, imagínate. Todo lo mejor era para mí. Pero él vivía en La Habana y yo estaba aquí. Siempre que menciona al hijo queda pensativa y con la mirada perdida entre sus manos.*

En los encuentros con Leonor Terry nos percatamos de era muy querida por sus vecinos y amigos cercanos. Ellos manifiestan que Leo era dirigente de los CDR<sup>60</sup> desde su fundación y siempre los estuvo apoyando en las actividades que se realizaban. Cuando le preguntamos sobre una bandera del 26 de julio que había en la sala de su casa nos refiere:

*Sí, sabe lo que pasa. Nosotros estábamos siempre en la actividad del gobierno. Aquí siempre se daban reuniones del gobierno. Entonces me regalaron la bandera del 26 de julio. Y yo pertenecía a los CDR, entonces yo también estaba dirigiendo los CDR, pero ya después que no pude más, le dejaron el cargo a otra persona, porque yo, con lo poquito que yo sé (solo llegó a 2do grado de primaria), lo dirigía, la limpieza de la cuadra, las reuniones y muchas cosas. Pero bueno, ya se terminó todo eso para mí. Ya son otros los que dirigen.*

*Cuando se fundó el CDR, aquí se dio una reunión y no sabían que nombre ponerle al CDR y yo dije, no, vamos a ponerle Jesús Menéndez al CDR. Ese es Jesús Menéndez –enseña una foto del líder azucarero que tiene en una pared de su casa-, el que defendía a los azucareros. Ay, cada vez que yo me acuerdo de todo eso, como yo funcionaba todo eso. A ese lo mataron en una terminal (refiriéndose a Jesús Menéndez y señalando la foto de su sala),*

---

60 Comité de Defensa de la Revolución (CDR): Organización de masas que tiene como objetivo la vigilancia y movilizar a todo el pueblo en las tareas de defensa de la Revolución Cubana.

*no me acuerdo en qué lugar. Bueno, cuando se fundó el CDR, yo dije «vamos a ponerle a este CDR Jesús Menéndez», y así fue. Hasta ahora, ese es el nombre que tiene.*

*Yo respeto todo, todo lo respeto. Lo mío siempre ha sido en la línea.*

### **Su único hijo**

Otro de los aspectos que la marcaron en su vida fue el nacimiento de su único hijo y sus tres nietos, quienes vivían en La Habana. Este fue teniente coronel de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y murió por hepatitis.



*Retrato de Leonor Terry con su hijo (Foto guardada por Leo). Imagen tomada el 29 de junio de 2011*

*Él vivía allá en La Habana. Aquí nada más que tuvo...bueno. Después que se casó, vivía en Isla de Pinos. Después de Isla de Pinos, se fue a vivir para La Habana hasta que se murió. A mi hijo le dio hepatitis. Bueno yo me fui para allá cuando se enfermó hasta que se murió*

*Cuando él se murió me dieron todas las medallas y yo era quien las llevaba. Hasta llegar al cementerio. Después ellos la recogieron y las guardaron, no sé qué fue lo que hicieron.*

*En Isla de Pinos, él —refiriéndose a su hijo— manejaba unos cañones y había un grupo que estaba estudiando eso. Unos cañones para tirarlos al mar, y mi hijo estaba trabajando en otra parte, pero como él sabía de mecánica —mecánico de armamento de guerra—... Todo el mundo trasteaba los cañones y ninguno disparaba, entonces lo mandaron a buscar a él y él fue para allá, trasteó los cañones esos, que se yo, y dijo «salgan todo el mundo de aquí» y disparó eso, hizo una explosión, allá en el mar, y Raúl Castro, eso me lo contó él mismo allá, Raúl Castro lo cargó y dijo «este sí es el que sabe, este sí es el que sabe». Mi hijo tenía una cabeza, un cerebro, que había que decirle Usted. Él aprendió la mecánica aquí en Guantánamo, pero se perfeccionó allá en La Habana.*

Mientras hablaba de su hijo se quedaba pensativa y miraba hacia varios lados. Se tomaba las manos, se las frotaba y respiraba profundo. La tristeza se notaba en sus ojos. Durante el primer encuentro que tuvimos a sus 96 años la entrevista fue suspendida porque justamente estaba recordando a su hijo y no se sentía muy bien de salud. Pensé que, durante este encuentro, ya con 99 años, pasaría lo mismo. No obstante, tuvo fuerzas para continuar conversando y contándome de su vida. Siempre admiré su fortaleza y deseos de vivir.

### **Sus creencias**

Un elemento de suma importancia para los investigadores de las tradiciones franco- haitianas lo es la religión. El proceso de la formación de las distintas religiones en Cuba está marcado principalmente por el sincretismo religioso. Este se basa en la unión de varias creencias y culturas, las cuales básicamente devienen de las religiones africanas y el catolicismo español. A consecuencia de la colonización española y de la trata esclavista prolongada por varios siglos, se introdujeron en Cuba diversas manifestaciones religiosas, de acuerdo con los diferentes pueblos que llegaron desde África con el trasiego de esclavos. Desde entonces, lo hispano y lo africano constituyen los dos troncos etnoculturales principales de la nacionalidad cubana, en la que también coinciden otras culturas (caribeña, norteamericana, china y del resto de Europa), con un complejo proceso de transculturación y mestizaje, que ha traído como consecuencia una composición *sui generis*.

Al preguntarle a Leonor, qué religión practicaba, nos dijo:

*Yo pertenezco a la religión cubana (refiriéndose a la católica). En Cuba, todo el mundo..., uno pertenece a un grupo. La mía es la legalidad, la de Dios, es la natural. Él es el único que se muere y vuelve a resucitar. Hay quien no cree en eso, ni sabe eso. El único que se muere y vuelve a resucitar es ese que está allá arriba, no hay nadie más. Hay una religión que esperan por la vida eterna. Desde que yo estoy aquí, me mudé aquí en el 41, 1941, allí enfrente vivía uno, que se murió y hasta ahora lo están esperando.*

Sin embargo, en la sala de su casa encontramos unas muñecas negras que ella llama «las africanas», y dice que la protegen. También, pudimos ver en una esquina del mismo lugar «un San Lázaro». Ella, al notar mi curiosidad ante dichas figuras manifestó:

*... te lo voy a decir más fácil... una protección para una persona. ... aquello que está en el rincón es Lázaro. La negra esa (refiriéndose a una muñeca negra), es una africana que vino de África. Como dice la gente, es una africana que vino con una protección. Bueno, yo nací creyendo en eso. Porque mis mayores me lo enseñaron. Es una africana que vino de África a Cuba, como decir, una protección para una persona. Una señora que practicaba la obra me dijo «compra una muñeca, lo que sea, tú le pones el nombre que tú quieras y la adornas, le haces su vestido, qué se yo, la preparas y eso es como una protección para ti». Después de pedir sobre Dios, porque él es el que sabe. Y él es que manda y es uno solo, y es el que gobierna el universo entero. Entonces, a esa señora (la muñeca negra) yo la tengo ahí, tiene dos o tres vestidos que yo misma se lo hice y la tengo ahí.*

### **Comienzo y desarrollo en la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci**

*Había una tumba francesa en la Cidra, donde yo vivía, pero en ese tiempo la juventud no bailaba y menos yo que era más chiquita; ahora, los que eran mayores que yo, bailaban... Tocaban un masón, y cuando los viejos iban a descansar tocaban un masón y la juventud bailaba y tenían que pagar 10 centavos. Ya cuando fui un poco más grande, yo iba, no era bailadora, lo que iba a mirar. En el tiempo mío se bailaba el masón, nada más.*

Cuando le preguntamos sobre el yubá y el frente...:

*Sí se bailaba, pero eso lo bailaban los mayores. Como el masón es distinto, eso lo bailaba todo el mundo. El masón lo bailaban casi parecido al changüí. Pero ahora hacen una coreografía, que eso es nuevo en la sociedad ahora. Sí, la coreografía es ahora, antes no se hacía nada de eso.*

*En la tumba francesa bailaban los viejos su yubá, bailaban su frenté y bailaban el masón. Ya después, cuando ellos se cansaban, paraban y dejaban que la juventud bailara. Entonces pagaban 10 centavos los hombres, para ellos descansar. Y entonces esa misma platica la reunían para comprar lo que necesitaban la gente.*

*Mi tía, mi abuelo y mi abuela sí bailaban. Mi abuelo se llamaba Marcelino Terry y mi abuela se llamaba... ay dios mío...se me olvida. Mi abuela se llamaba... Elena Leguén. Ellos no tenían cargo en la tumba francesa. Ellos vivían allá en la parte de la Cidra, casi ya llegando allá por un lugar que le decían Monterrús y entonces la tumba estaba aquí abajo cerca de..., en la entrada que iba para Bayate.*

*Yo entre en la tumba francesa..., entre una cosa y otra, desde el 61 por ahí.*

*Yo empecé porque el grupo que teníamos nosotros era de la Carabalí, (grupo músico-danzario cubano de origen africano) que salía todos los años —refiriéndose a los carnavales—. Y allí en la Carabalí, no sé...le gustaron mi forma, qué sé yo, entonces entramos a la tumba francesa. Bueno, eligieron unas cuantas de la Carabalí, nos metieron en la tumba francesa y yo empecé a bailar mi poquito, mi poquito. Y había un señor que era amigo de mi mamá y decía «ve Leonor, ve a bailar» y yo «no, no, no, a mí no me gusta eso, no me gusta que la gente me vea bailando». «Vamos un día para que tú veas». Entonces me embullé y fuimos ese día y dice «vamos a bailar, que voy a bailar contigo» y me sacó a bailar ese día. Y entonces, bailé. Ya yo los estaba mirando, yo los pillaba bien cuando ellos bailaban. «Tú ve como tú bailaste, tú vas a seguir bailando». De ahí me hicieron socia.*

*Poco a poco, ahí, ahí, ahí, he enseñado a varios, a una, a la otra y la otra, entonces ya, como yo había visto el baile allá en la Cidra. Pero yo no bailaba, entonces cuando me sacaban a bailar decían: «me gusta ver a Leonor bailar, me gusta ver a Leonor bailar». Ellos se quedaban mirando, mirándome los pies, entonces les digo: «¿por qué ustedes me miran tanto los pies?» -sonríe- y ellos dicen «Ahh, para aprender, para aprender» «Está bien» y a muchísimas ahí yo las enseñé a bailar. Después me pusieron de..., porque ellos querían ponerme de Reina, yo les decía que no, porque a mí me gustaba la bailadera. Yo les dije «yo no quiero ser Reina porque yo no puedo estar sentada ahí, nada más mirándolos a ustedes».*

*Bueno, cuando mi hermana se enfermó -se refiere a Clara Terry, quien fuera la Reina de la Sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci-, ya no me quedó más remedio. Cuando yo acepté, todos se pusieron contentos, todo el mundo me felicitó. Entonces todo el mundo tenía que venir hacia donde estaba yo primero, yo tenía que ver con todo el mundo: si llegaba este, si llegaba el otro, cuando iban los extranjeros, todos, a donde primero iban era a donde estaba yo, que estaba en el trono allí y todo el mundo iba a saludarme y los saludaba, conversábamos, me hacían alguna pregunta. Pasaban su rato muy bien.*

*Pero ya llegó el tiempo en que no pude seguir más porque me di una caída y se me «zafó» la pierna y mira como tengo que andar —muestra su silla de ruedas y el andador—, y ya. Después los ojos..., que la sordera... —sonríe—*

Refiriéndose a los bailes de la tumba francesa manifestó:

*Primero era el masón -hace el sonido del catá con los dedos y pide la maruga (chachá) a la persona que la cuida-, luego el yubá y después el frenté -comienza a sonar la maruga al ritmo*



del masón y a hacer movimientos con su cuerpo desde su silla de ruedas-.

*En el frenté hay una Mayora de plaza que sacaba al hombre. Hay una fila de hombre y una de mujeres. Entonces la Mayora de plaza iba a donde estaban los hombres y cogía a un hombre y le daba una vuelta por atrás y me lo presentaban a mí, entonces lo dejaban frente al trono, iba y escogía una muchacha, le daba una vuelta y se la entregaba al hombre y de ahí empezaban a bailar. Ese era el frenté. El hombre haciendo su monería y la mujer también. Él le daba una vuelta y volvía y la soltaba. Después le amarraban los pañuelos al hombre. Entonces él seguía bailando.*

*¡Eso era pa' gozar! —reímos—. Ay, en mi tiempo... —se queda pensativa—.*

Así quedaba por momentos. Al parecer, venían a su mente aquellos recuerdos de bailes y festejos de la Sociedad. En el diálogo también nos manifestó que era una bailadora asidua de changüí: «*Y yo bailaba changüí también —ríe—. ¡Era una bailadora de changüí perdía! —reímos—. Mira mi retrato ahí —señala para una de las paredes de su casa—. Esa era cuando yo era Leonor. Lo que ahora no puedo hacer el movimiento de los pies*». Mientras hablaba hacía el movimiento de las manos como si tocara el catá; lo que me llevó a preguntarle si también tocaba: «*Yo sabía tocar, pero había muchos hombres para que tocaran.*»

Su problema de salud hizo que entregara el trono a Ofelia Jarrosay, quien estuvo asumiendo el cargo por unos años.

En el momento que le preguntamos si recordaba algunos nombres de las personas que aprendieron con ella:

*Yo no recuerdo los nombres. A mí lo que me interesaba era enseñarles. De la única que me acuerdo es de Damaris<sup>61</sup>. Ella se lleva bien conmigo. Cualquier cosa y viene corriendo para acá*

---

61 Damaris Sánchez, Presidenta de la Tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci.

*y me dice. Todo el mundo se llevaba bien conmigo. A veces yo les decía «eso no se hace así». La pañoleta no se amarra comoquiera, yo les enseñaba cómo hacerlo. Les enseñaba el movimiento de los pies también. A ellos les gustaba verme bailar. La gente de la calle cuando no me veían bailar, decían «porque no baila la Reina»; dicen «no, porque le toca a otro, ella sola no puede hacer el baile».*

*Cuando yo estaba sentada en el trono y ellos estaban bailando, yo les hacía seña con la maruga. Para que se activaran, para que se activaran, y ellos se ponían contentos y me aplaudían, me aplaudían. Cuando pasaban me saludaban. Dándome las gracias de que yo los ayudaba para que subieran el ritmo.*

Ante la motivación con el «baile de la cinta» que desarrolla la tumba La Caridad de Oriente de Santiago de Cuba y la de Guantánamo no, nos manifestó su punto de vista:

*Aquí no se ha hecho eso. Ellos cuando han venido han traído la cinta y cuando hemos ido allá también, ellos han hecho ese movimiento. No es por demeritarlos a ellos, pero siempre el pueblo ha aplaudido más la tumba francesa de Guantánamo que la de Santiago. Porque le ha gustado más la forma de bailar nuestra. (En sus conversaciones siempre mostró un gran respeto y admiración por las sociedades La Caridad de Oriente, de Santiago de Cuba y por la de Bejuco, de Holguín, pero era una acérrima admiradora y defensora de su Sociedad) Y que allá en Santiago no bailan como aquí. Bailan el mismo baile, pero distinto. Es el mismo baile, el masón y el yubá, el frenté y todo eso lo bailan allí, pero no es como aquí. Aquí la forma de bailar, al pueblo le gusta más.*

*A lo mejor es por la forma de presentarse, por la forma de bailar y la coreografía que hacían o que hacen todavía. Porque la coreografía que hacen aquí, ahora, no es como la que hacían*

*antes. Porque ahora, por lo menos, ponen el grupo y hacen su coreografía y entraban y salían, entraban y salían. En Santiago no hacen eso. Ellos cogen un pañuelo, la fila de la mujer y la fila de los hombres y agarran una punta ahí y una punta allí, entonces van entrando, entrando, entrando. Vuelven otra vez y dan la vuelta por afuera, yo no sé cómo lo hacen porque yo nunca... Bueno, eso no era mi trabajo, eso es trabajo de los bailadores, nada más. Y a la gente le gustaba mucho eso, porque se ve muy bonito, la coreografía que hacen los hombres con las mujeres.*

*Anteriormente no se hacía eso —la coreografía—. Cuando eran los viejos de antes esto no se hacía. Ahora todo es moderno. Todo eso que se está bailando ahora, desde el tiempo que yo entré ahí, hasta ahora, eso no se hacía antes. Ya después la cosa fue cambiando y fueron modernizando más el baile.*

Otra de las inquietudes que nos surgieron en el proceso investigativo fue el por qué se reconocían como franceses y no como haitianos o descendientes de haitianos, aspecto que ha ido cambiando con el paso de tiempo:

*El francés, es porque todo lo que se cantaba era en francés puro. Porque los viejos de antes sabían cantar francés. Pero ahora, la juventud... ya no hay quien cante francés. Lo que cantan es francés y castellano. ¿Los haitianos no hablan francés? Los cantos eran en francés todo. Los viejos de antes aprendían el francés con los haitianos y los cantos lo aprendían en francés. Todas las palabras eran en francés. Y ahora no, ahora lo dicen en castellano todo. Ahí cantan dos o tres palabras, todo mezclado. Era francés patuá.*

*Ya casi no me acuerdo de ningún canto. (Sin embargo, en cada encuentro recordaba alguno) Había uno que decía así:*

*Hay santiaguera, adiós, nos vamos ya*

*Hay santiaguera, adiós, nos vamos ya  
Buenas tardes y hasta luego, nos vamos ya  
Buenas tardes y hasta luego, nos vamos ya  
Hay santiaguera, adiós, nos vamos ya  
Hay santiaguera, adiós, nos vamos ya  
Buenas tardes y hasta luego, nos vamos ya  
Buenas tardes y hasta luego, nos vamos ya  
A las santiagueras les gustaba que nosotros cantáramos.  
Ya no me acuerdo. Sixto dice que quiere ser compositor  
Ay, Sixto dice que quiere ser compositor  
Sixto limpia tus zapatos y ven a cantar después  
Sixto limpia tus zapatos y ven a cantar después*

*A las santiagueras les encantaba que nosotros cantáramos eso.  
Tengo algunas fotos. Luego te las busco. Nunca pudimos ver las  
fotos que guardaba.*

### **Cómo ve la tumba francesa en Guantánamo**

Resultó acogedor escucharla decir su parecer sobre la tumba francesa en la actualidad:

*Por lo que veo, están mejorando. El otro día cuando vinieron la gente de Santiago -se refiere a la tumba francesa La Caridad de Oriente, de Santiago de Cuba-, que vinieron a buscarme, bueno yo fui y acepté, pero yo lo vi que estaba mejor. Lo que pasa es que los jóvenes no piensan lo mismo. Ellos tienen su forma de pensar y actuar que no es igual a cuando yo era joven.*

Manifiesta ser un beneficio que se incorporen jóvenes a la Tumba, por ser una forma de preservar la tradición, pero estos deben ser disciplinados y dedicados.

*Les deseo bien porque todo se ha superado a como era antes, porque antes esa gente lo único que hacían era bailar y ya. Pero*

*ahora tiene más armonía porque hay jóvenes, ya casi todos los viejos se han muerto. Yo creo que de todos los viejos soy yo la única que queda —ríe, nostálgica—. Deseo que siga viva la tradición y si algún día hace falta volver a enseñar que pueden contar conmigo, que no será igual, pero aún estoy viva.*

*Para mí, la tumba francesa representó mucha alegría, mucha tranquilidad, mucha armonía. Una cosa que me satisfacía ver así a la gente. Me satisfacía estar ahí bailando, mirando, atendiendo a la gente. Qué todo el mundo tenía que ver conmigo. «Leonora que te parece esto» ¡Óigame! Desde el primer presidente que hubo ahí en la tumba francesa que se llamaba Shesué. Ay, ese viejo, ese viejo como me quería.*

*Por eso hay que cuidarla, porque es nuestra.*

*Bueno, hasta ahora ellos están marchando bien, hasta ahora ellos están marchando bien. Porque yo le pregunto a Damaris siempre, y es que a Damaris la pusieron de presidenta. Ellos siempre vienen y me dicen que todo está marchando bien. Pero si pasa algo, ellos no me lo van a decir. Porque ellos saben que nunca estuve en na, en problema ni nada de eso. Para mí todo está bien hasta ahora.*

*Dios quiera que sigan marchando bien, como van, para en vez de echar para atrás, para adelante. Para que puedan seguir visitando por ahí, por ahí. Como hacíamos nosotros, salíamos a cada rato. Ahora no salen.*

### **Anécdota para recordar**

Una anécdota que Leo siempre recuerda en sus conversaciones es su experiencia de ir a La Habana a buscar un reconocimiento que le hicieron a la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci:

*Mira, antes de yo enfermarme, en la tumba francesa, ahí, el presidente... mandó a... Bueno, Armando Hart avisó que todos los grupos de distintos lugares tenía que ir una persona a recoger un premio, un regalo... entonces ahí en la sociedad, tú sabes que hay bastante juventud, entonces dicen «tiene que ir una persona de aquí», entonces vienen a buscarme a mí, y yo digo «no, no, si ahí hay muchísimas jóvenes que cantan y bailan», «pero no, usted es la que tiene que ir», digo «que yo no voy». Fueron y me sacaron el pasaje en aviación. «Recoge todo y prepárate que venimos a buscarte». No me quedó más remedio. Por la mañana preparé todo y vinieron a buscarme y fuimos para el aeropuerto.*

*Ahora, cuando llego a La Habana; yo allí no conozco a nadie, entonces habían mandado un chofer, le dieron mis facciones y todo como era. Cuando llegué a la aviación, allá en La Habana. Me bajo, estoy parada ahí, viene un muchacho «¿usted se llama Leonor Terry Dupuy?» Y le digo «por qué usted me dice eso», dice «porque hay un grupo allí en el hotel que la mandaron a buscar a usted». Yo con miedo, no sea que este hombre vaya a cogerme a mí para llevarme por ahí -reímos-, y yo monté en la máquina y fui a donde estaba el otro grupo.*

*Y fui a recoger un premio que Armando Hart mandó para la tumba francesa. Fuimos al teatro Carlos Marx, entonces me desmonté allí. Todo el mundo sentado allí, me cogieron y me sentaron allí. Yo me puse una bata, llevé mi maruga, la corona, todo eso en un nailon. Llamaron a este, llamaron al otro, entonces cuando me tocó a mí «¡De Guantánamo, la compañera Leonor Terry Dupuy!» me cogieron de la mano y yo hice así... -sonando la maruga con los brazos en alto- ¡Oye! todo el mundo se revolvió -reímos-. Se alborotaron la gente en el teatro.*

*Me cogieron de mano y me subieron al escenario y allí Armando Hart me besó, Jorge Prieto [pensamos que se refiera a Abel*

Prieto] y él, bésame, bésame y hazme pregunta, pregúntame, pregúntame. Después de besarme y hacerme preguntas. Dice «¿y usted no me va a dar un beso?» —ríe— ¡Óyeme! ¡Por ese sol que está alumbrando ahí! Digo: «Ay no, puede ser que su señora se vaya a poner brava porque lo voy a pintar -reímos todos- «No, ese es el regalo que usted me va a dar a mí» —ríe—. Yo también lo besé. Me dieron el sobre, el que fue conmigo lo cogió.

¡Óigame! Eso fue terrible.

*Esa era la confianza que ellos me tenían en la Sociedad. Ellos vieron que yo nunca hice una mala partida ahí, más bien los enseñaba.*

### **Aunque quiera vivir, siempre piensa en la muerte**

A pesar de sus deseos de vivir, Leonor Terry nos habla de la muerte y de cómo se llevará parte de la tumba francesa y sus recuerdos hasta sus últimos minutos de vida:

*Tengo una bata que la tengo guardada para cuando me muera. Que me la pongan.*

*Yo soy la única que queda de ese grupo. Se murieron las tres de Jamaica, la de El Palmar. Se murió Clarita, Marcorina, Maguito, que era la Reina de plaza, se murió Gelo, los otros días, el que era presidente ahí.*

A pesar de estas palabras, Leonor se siente muy fuerte y con disposición de ofrecer mucho más a la Sociedad que la acogió. Al punto que, en una de las entrevistas, nos esperó vestida de Reina (la bata que, expresa, será usada para «cuando me muera». Solicitud que le fue respetada y cumplida) y mostrando algunos pasillos de la tumba mientras sonaba su chachá (maruga).



*Leonor Terry Dupuy vestida de Reina.  
Imágenes tomadas el 5 de julio de 2011*



### **Qué piensan vecinos y amigos de Leonor Terry**

Uno de los tantos días que compartimos con Leonor Terry, una de sus vecinas, Rosalinda, de la misma cuadra, quiso ser cómplice de la plática:

*Yo vivo aquí desde el 85 y desde el momento que vine a vivir acá conocí a Leo. Ella era activa en el CDR, y a mí me causaba admiración de verle sus años y verla tan activa. Ella tenía ya sus añitos y yo la veía siempre. Y cuando había actividades del 28 de septiembre o cualquier actividad que hubiera ella enseguida salía y convocaba. Y a mí me llamaba mucho la atención ver con la energía que ella se manifestaba, porque ella se manifestaba ante cualquier actividad revolucionaria. Enseguida ella salía. Entonces, ella salía y se ponía un sombrero. Y yo le decía «mira muchacho, la viejita de la esquina mira que bien, cuando hay jóvenes que no están en esto».*

*Cuando había una movilización o venía un mal tiempo, ella era la primerita que salía. Entonces a mí me causaba admiración y fui cogiendo confianza con ella. Porque yo no soy de aquí yo soy de Baracoa. Yo soy baracoesa. Entonces de ahí yo empecé a llevarme con ella y con la hermana, Clarita. Clarita, aunque era mayor que ella, pero yo le cogí un cariño, pero un gran cariño, porque a mí siempre me ha gustado llevarme con las personas mayores, desde niña. Y empecé a visitarla y a llevarnos. Cuando su hermana entró en decadencia por sus años, yo venía todos los días.*

### **Sobre la interrogante si la había visto en la tumba francesa:**

*¡Cómo no! ¡Cómo no la voy a ver! Si cada vez que tenía actividad a mí me gustaba, me encantaba ir. Y la forma de ella vestirse y de verla bailando, a mí me causaba una tremenda admiración. Fíjese que yo me acuerdo en el año 94 o 95, por ahí más o menos,*

*ella se vistió para ir a la tumba francesa con un vestido muy bonito, y bueno, se preparó bonita y todo el mundo, cuando ella salió, nosotros salimos a verla. Y yo me fui tras de ella a ver cómo ella baila. Y entonces cuando yo llegué, que la sentaron en el asiento ese, principal de la tumba francesa -refiriéndose al trono-, ella se sentó muy bonita. Y yo dije: «no me voy hasta que la vea que baile». Para verla, porque me causaba tanta admiración verla. Hasta que empezaron a tocar y ella salió a bailar. A mí me dio un sentimiento. «Hay mira eso, tan viejita, y mira lo bien que esa señora baila». Me parece que la estoy mirando, con el vestido lindo y bastantes collares. De ahí, a cada rato yo iba a la tumba francesa.*

*Eso se ponía bueno. Era un toque rítmico, rico. Y ella lo hacía con tanta facilidad. Ella le cogía el ritmo rico, suave. Y yo decía: «¡Mira como baila!». Tenía una buena acogida. Sí, porque era una cosa natural. Sí, porque se ve cuando es natural y cuando tú lo finges. Ella lo hacía por sus años y porque lo conocía. Siempre yo iba a verla. Hasta no hace tanto ella dejó de ir, desde que careció de vista. No hace tanto tiempo. Y yo siempre vengo a darle su vueltecita, y digo: «¡Mira la reina, mira la reina!» Porque le pusimos «la reina» en el barrio.*

*Cada vez que ella se ganaba un diploma o algo ella me lo enseñaba. Sabía que yo la apoyaba con amor. Ella fue muy, pero muy enérgica. Tiene 99 años y todavía, si ella estuviera mejor, quién la aguantaba aquí. Ella se iba para la tumba francesa.*

*A los jóvenes siempre les digo qué vean ese ejemplo. Que todavía ella es Leonor. Y si fuera con la edad de ellos no quisiera ver eso, porque... ¡Óyeme! ¡Ahí sí hay energía! Ahí hay un carácter de verdad, de verdad. De esa organización que tiene su música. Es una música antigua. Pero muy buena.*

## **Opiniones de algunos miembros de la Sociedad sobre los aportes de Leonor Terry Dupuy a la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci**

### ***Eleutelia Ramírez Lara (Reina):***

*Yo conozco a Leo desde niña. Ella fue mi compañera en la trilla de café. Yo era muy cercana a ella. En la Tumba nos traspasó sus conocimientos. En el momento de los bailes, Leo nos decía qué debíamos hacer y qué no. Igualmente nos enseñaba cómo usar la pañoleta y cómo dirigir el baile. Siempre estaba arriba de nosotras. A ella se le concedió el cargo de Reina de Honor por su buena conducta y por haber enseñado a bailar a muchas personas.*

### ***Damaris Sánchez Limonta (presidenta):***

*Yo soy muy cercana a Leonor, ella es mi tía. Desde que comencé a bailar en la tumba Leo me ha enseñado cada paso y cómo irlo perfeccionando. Cada vez que tengo alguna duda voy a su casa y ella me explica. Leo no solo nos ha enseñado a bailar, sino también que ha contribuido mucho en la educación y respeto a los más jóvenes. Hoy yo soy presidenta de la tumba francesa gracias a sus conocimientos. Nosotros quisimos estimularla con el cargo de Reina de Honor por sus conocimientos y por el apoyo a la Sociedad. Esta es una forma de estimulación a sus años dedicados en la tumba.*

### ***Emiliano Castillo Guzmán, Chichi (tocador, composé, investigador):***

*Yo, desde que entré en la tumba francesa, me he empeñado en estudiar y conocer a todos los miembros. Conocer a Leo fue muy bueno, ya que con ella aprendí y perfeccioné mi créole. Cada vez que tengo una duda voy a verla a ella. Muchos de los cantos que hoy retomamos en la tumba francesa, se lo debemos a su memoria. Ella nos enseña cómo usar la pañoleta, cómo mantener el paso. Cuando ella era activa siempre se ponía a corregirnos*

*en los ensayos y cuando algo no le gustaba de nuestra actitud, nos lo decía.*

*Leo nos enseñó a bailar a muchos de nosotros, siempre preocupada porque no se perdiera el estilo a la hora de bailar, ni perder los pasos básicos, siempre tenía disposición para enseñar, para entregar sus conocimientos. Dentro de la sociedad todo el mundo la respeta y la quiere mucho por todo lo que ha significado para este grupo. Su entrega es digna de reconocimiento. Mantener las tradiciones heredadas por nuestros ancestros la convirtieron en un ejemplo a seguir para muchos que hoy forman parte activa de la agrupación. Leonor Terry Dupuy siempre será nuestra Reina. Ella es la única que tiene ese reconocimiento de Reina de Honor. Eso lo hicimos por todo lo que aprendimos, por su sabiduría y entrega.*

**Ernestina Lamothe Vegué (composé):**

*Leo ha aportado mucho, pues ella siempre con la preocupación que los bailarines bailen bien, sin perder el paso básico. Ha enseñado cómo se pronuncia en créole las canciones. Igualmente, siempre está arriba de nosotros para no perder el estilo y otras cosas. Ella es una persona revolucionaria, justa y amante de esta bella cultura que nos legaron nuestros ancestros.*

**Freddy Fernández Brooks (ex-presidente, bailador, cantante):**

*Lo que puedo decir es que ella nos legó sus conocimientos. Ella es un símbolo. Ella ha aportado mucho. Realmente merece todos los reconocimientos que se le han hecho por su trabajo y desempeño en la tumba.*

**Jorge Ponte Pagán (bailador):**

*Leonor Terry nos ha aportado mucho. Cada vez que salíamos a bailar ella se fijaba en cómo eran nuestros pasos. Nos guiaba para no perdernos y trataba de mantener los pasos que le fue-*

*ron legados. También nos decía cómo hacer los movimientos del cuerpo y cómo mantener la alcurnia de las cortes francesas. Otro de las cosas en las que aportó fue en la forma de cómo llevar el vestuario. Y el respeto a los mayores y nuestros compañeros. Ella está muy fuerte y siempre vamos a verla.*

**Olilennis Vicet García (bailarina):**

*Yo soy bailarina y le agradezco mucho a ella todo lo que sé. Desde que entré en la Sociedad siempre he escuchado sus consejos. Es una mujer muy fuerte y que inspira respeto. Ella me enseñó el movimiento de pies. No era nada nuevo, porque eso lo legaron nuestros ancestros, pero el hecho que tratáramos de mantenerlo como lo enseñaron ellos, es un logro de ella. Siempre nos exigió ser cada vez mejores. También me enseñó cómo llevar la pañoleta y que se viera atractivo el movimiento, sin ser provocativa. Ese siempre fue su afán, que mantuviéramos la tradición. Era muy ingeniosa y persistente en que aprendiéramos. Aquí todos la queremos mucho. Hasta donde sé, es la única que tiene el reconocimiento de Reina de Honor.*

**Nilva Bonne Terry (bailarina):**

*Cómo dice Olilennis, Leo nos enseñó todo lo que sabemos. Ella siempre trató de enseñar a los niños del proyecto Identidad, no sé si lo conoces, muchos de los que estamos aquí estuvimos en ese proyecto y ella fue nuestra principal maestra. Tanto los bailes, cómo los pasos, el ritmo y cómo llevar el vestuario, lo aprendimos de ella. Pienso que hoy somos lo que somos gracias a ella. Ha aportado a la tumba y las generaciones que la seguimos.*

**Amado González Durruthy (composé):**

*Desde que conocí a Leo me he aliado a ella. Porque era muy inquieta y nos ayudaba a todos: en el baile, cómo usar el vestuario. A mí me ayudó mucho en el canto. En algunos momentos nos poníamos a discutir sobre los cambios de las palabras en créo-*

*le. Muchos de los cantos que hoy improviso son tomados de su mente. Son cantos tradicionales. También a veces voy a su casa para intercambiar. Ella nos ha ayudado mucho.*

### **Testimonios de los especialistas que han estudiado la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci en Guantánamo**

#### ***Jorge N. Andrews Thomas (especialista para atender la Ciencia y la técnica en Cultura Provincial)***

*Durante las investigaciones que he realizado sobre la tumba francesa en Guantánamo a la persona que más he recurrido es a Leonor Terry Dupuy. He acudido a ella por sus conocimientos y sus valores de humildad y solidaridad para con sus compañeros. Leo está próxima a cumplir sus 100 años y a pesar de eso recuerda muchas cosas que aportan a las investigaciones que se realizan. Entre los elementos que más ha aportado a la tumba francesa en el movimiento, los pasos, el uso de vestuarios y el dominio del créole haitiano. Ella constituye un referente a consultar por todos los investigadores.*

#### ***Surima Matos Noa (Trabajadora de Cultura en San Antonio del Sur. Su tesis de diploma estuvo enfocada hacia los aportes de la tumba francesa en las tradiciones músico danzarias en Guantánamo)***

*Desde que comencé a trabajar en mi tesis de diploma, me pareció atractivo determinar los aportes de la tumba francesa y Los Cossia a las tradiciones músico - danzarias de Guantánamo ya que tendría que trabajar con historias de vida y que esa sería mi principal fuente de recopilación de datos. En ese momento fue que conocí a Leo, una señora muy amable, atenta y con muchos deseos de ayudar. En las entrevistas que le realicé me mostró un grupo de cosas que no conocía de esta Sociedad y en los que ella había contribuido. Leonor le ha aportado mucho a la tumba y principalmente en lo músico danzario. Gracias a su empeño en la sociedad no se han perdido los principales pasos. Incluso,*

*Olavo llegó a plantear en su libro (así como otros investigadores) que la tumba que mantiene los elementos tradicionales es la de Guantánamo. Esta defensa de los bailes se le debe a ella. Porque siempre estuvo sobre los jóvenes para que mantuvieran el paso y los principales movimientos.*

***Dainé Megret Muñoz (Trabajadora de Cultura en Guantánamo. Su tesis de diploma estuvo enfocada hacia los cantos de la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci)***

*Mi tesis fue sobre el análisis de los cantos en la tumba francesa y muchos de los entrevistados me remitieron a Leo, de esa forma fue que la conocí. A pesar de sus años y su enfermedad, ella recordaba muchos cantos y algunos eran utilizados para ser retomados en la tumba. Otro elemento que domina muy bien es el créole. Ella ha ayudado mucho a los composés de la sociedad con sus cantos y la consulta de alguna palabra. Puedo decir, con seguridad, que la mayoría de los cantos tradicionales que hoy se mantiene en la tumba los ha aportado ella. A pesar de sus años, en cada momento de encuentro recordaba dos o tres cantos y los interpretaba, y eso que no era composé. Ella primero fue bailarina y luego pasó a ocupar el cargo de Reina. Desde su trono siempre se fijaba en los pasos y vestuario de los bailarines.*

***Mayra Y. Álvarez Rosabal (especialista del Centro Provincial de la Música para atender la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci)***

*Leonor Terry fue la Reina de la Sociedad y siempre estuvo muy preocupada por los jóvenes y en su desempeño en el momento del baile. Siempre se ganaba el respeto de todos y la querían mucho. Era una persona muy comprensiva. Ha participado en las actividades que realizamos en la Tumba y fuera de ella. Cada vez que vienen los santiagueros a visitarnos ella va con nosotros a las representaciones. Leo ha aportado mucho a los bailes y cantos de la tumba. Constantemente se preocupaba por los*

*pasos y la cadencia de cada movimiento. Gracias a ella no se han perdido esos bailes. Desde que ella entró, así me han dicho otros miembros, ella era un ejemplo para seguir por su cadencia en el baile y perseverancia en su mantenimiento. Ella es y será nuestra Reina.*

El material recopilado permitió el conocimiento, no solo del accionar de esta Reina en la tumba francesa, sino que posibilitó incursionar en momentos históricos de relevancia en Guantánamo. Igualmente, se detectó que era (y continúa siendo) una figura importante entre las personalidades del grupo. Esta, desde su inserción en la Sociedad, se dio a la tarea de la preservación y enseñanza de las tradiciones más genuinas; así como en su contribución a la educación y respeto de los más jóvenes hacia otros miembros y a la utilización correcta del vestuario para las fiestas.



# Referencias bibliográficas

- ALÉN, O. (1986). *La música en las sociedades de tumba francesa*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas.
- ALÉN, O. (2005). Tumbas y cantos para una fiesta de franceses (en francés y español). *Oralidad*, 60, 66-72.
- ALÉN, O. (2011). *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- ÁLVAREZ, A. (2001). *Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana*. (Vol. 15). Estudios de Lingüística Español.
- ÁLVAREZ, L. Y BARRETO, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- ANDREWS THOMAS, J. M. (2006, diciembre). La tumba francesa Santa Catalina de Ricci. Símbolo de perdurabilidad. *Guantánamo, Cultura y Vida*, III, 1, 30-31.
- ANTOLOGÍA DE LA MÚSICA AFROCUBANA (2006). (Vol. VII). Ciudad de La Habana: Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales EGREM.
- ARMAS, N. (1991). *Los bailes de las sociedades de tumba francesa*. Ciudad de La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- ATLAS ETNOGRÁFICO DE CUBA. CD-ROM (2000). La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- BACARDÍ MOREAU, E. (1919). *Vía Crucis*. Santiago de Cuba: El Cubano Libre.
- BARNET, M. (2011). *La fuente viva*. La Habana: Editora Abril.

- BARRIOS MONTES, O. (2008). Caracterización Etnosociológica. En *Tumba Viva. Salvaguarda y sostenibilidad de la Tumba Francesa, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*, UNESCO.
- BERENGUER CALA, J. (1977). La inmigración francesa en la jurisdicción de Cuba. *Santiago*, 26-27.
- BERNÁRDEZ, E. (1982). *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BOTI, R. E. (1930). *Kindergarten*. La Habana: Editorial Hermes.
- BOTI, R. E. (1977). Babul. En *Poesía* (p. 388). La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- BOTI, R. E. (1986a). Carta a Fernando Ortiz. 15 de febrero de 1947, *Del Caribe*, 6, 83- 84
- BOTI, R. E. (1986b). Carta a Eusebia Cosme. 7 de septiembre de 1935, *Del Caribe*, 6, 85
- BOTI, R. E. (1986c). Babul. *Del Caribe*, 6, 86-87
- BOTI, R. E. (1986d). Masón. *Del Caribe*, 6, 88-89
- CARPENTIER, A. (2007). *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- CARPENTIER, A. (2012). *La música en Cuba. Temas de la lira y del bongó* (G. Pogoletti, Pról.) (R. Giro, sel.). Ciudad de La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- COCA, M. (2011, enero-marzo). Los textos en los cantos de la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci: caracterización. *Islas*, 167, 138-149.
- COCA, M. (2013, enero-abril). Análisis de los cantos de la tumba francesa de Guantánamo. *Santiago*, 130, 91-100.
- COCA, M. Y PÉREZ, G. (2011). Estudio de la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci en Guantánamo. Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la UNESCO. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*. Extraído el 15 de diciembre de 2013 desde <http://www.eumed.net/rev/cccs/12/cipm2.htm>
- COLOMBRES, A. (2009). *Celebración del lenguaje, hacia una teoría intercultural de la literatura*. La Habana: Ediciones Alarcos.

- CONVENCIÓN PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL (París, 17 de octubre de 2003). *Cultura y Desarrollo*, 3.
- CREMÉ RAMOS, Z. (2008). Caracterización histórica. En *Tumba Viva. Salvaguarda y sostenibilidad de la Tumba Francesa, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*, UNESCO.
- CRUZ RÍOS, L. (2005a). Testimonios de una misma expresión cultural cubana. La tumba francesa (en francés y español). *Oralidad*. (13), 73-77.
- CRUZ RÍOS, L. (2005b). Testimonio de Trinidad Lamothe Robles. Cantora y bailadora de la tumba francesa Bejuco (en francés y español), *Oralidad*. (13), 78-83.
- CRUZ RÍOS, L. Y MARCEL D'ANS, A. (2005). La Pompadour o la Santa Catalina de Ricci En Guantánamo (en francés y español), *Oralidad*. (13), 84-91.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DRAE) (2001). (22º ed.). <http://rae.es/drae>
- ESQUENAZI PÉREZ, M. E. (2000). Presencia e influencia de la música haitiana en Cuba. En *Pensamiento y tradiciones populares: estudio de la identidad cultural cubana y latinoamericana*. (pp. 142-162). La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- FERNÁNDEZ PEQUEÑO, J. M. (1986). Regino E. Boti: El silencio fecundo. *Del Caribe*. Año II, 6, 82-89.
- FERNÁNDEZ ROJAS, O. (1984). *A pura guitarra y tambor*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- GONZÁLEZ, N. (1977, mayo 20). Entre tumbas y Carabalí. *Bohemia*. 69 (20), 10-13. Guanche Pérez, J. (1979, septiembre). Significación de la cultura popular tradicional. *Revolución y Cultura*, 85, 26-29.
- GUANCHE PÉREZ, J. (2009). *La cultura popular tradicional en Cuba: Experiencias compartidas*. Ciudad de La Habana: Editorial Adagio.

- INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA FOLCLÓRICO – POPULAR DE CUBA (1997). (Vol.1). La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Ed. Ciencias Sociales,
- JAMES FIGUEROLA, J. (2002). *El Caribe entre el ser y el definir*. República Dominicana: Editorial Tropical.
- JAMES FIGUEROLA, J. (2007a). Reflexiones sobre la cultura popular tradicional. *Del Caribe*, 48-49, 8-11.
- JAMES FIGUEROLA, J. (2007b). La oralidad. *Del Caribe*. 48 – 49, 122-125.
- LINARES, M. T. (1974). *La música y el pueblo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- LÓPEZ ORTEGA, Á. A. (2008). *La poesía oral de los pueblos de Guinea Ecuatorial: géneros y funciones*. Barcelona: Ceiba Ediciones y Centros Culturales Españoles de Guinea Ecuatorial.
- MARTÍNEZ GORDO, I. (1984). Penetración española en los textos de tumba francesa. *Anuario L/L.*, 15, 70-82.
- MARTÍNEZ GORDO, I. (1985). Los cantos de las tumbas francesas desde el punto de vista lingüístico. *Santiago*, 59, 33-72.
- MARTÍNEZ GORDO, I. (1996). La oralidad: bastión de la identidad cultural haitiana. *Oralidad*, 8, 62-65.
- MARTÍNEZ GORDO, I. (2008). Caracterización lingüística. En *Tumba Viva. Salvaguarda y sostenibilidad de la Tumba Francesa, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*, UNESCO.
- MÉNDEZ CEBALLO, M., ET AL (1987, abril-junio). Influencias de las inmigraciones haitianas en el ámbito cultural y costumbrista de la provincia Guantánamo. *El Managüí*, 2, 4, 25-33.
- MENJUTO, M. Y GUANCHE, J. (2007). *La cultura popular tradicional. Conceptos y términos básicos*. Ciudad de La Habana: Editorial Adagio.
- MORLOTE RUIZ, L. J. E INCIARTE BRIOSO, R. (s.f.). *La tumba francesa en Guantánamo. Contribución al folklore local*. Manuscrito no publicado.

- ORTIZ, F. (1949a, enero 23). La música de las tumbas. *Bohemia*. 41(4).
- ORTIZ, F. (1949b, febrero 6). Los bailes y cantos de las tumbas. *Bohemia*. 41 (6).
- ORTIZ, F. (1954). *Los instrumentos de la música afrocubana* (Vol. IV). La Habana: Cárdenas y CIA-Egido.
- ORTIZ, F. (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Santa Clara: Dirección de publicaciones, Universidad Central de las Villas.
- ORTIZ, F. (1965). *La africanía de la música folklórica de Cuba*. (2da ed.). La Habana: Editora Universitaria.
- ORTIZ, F. (1991). Del folkllore antillano afrofrancés. En *Estudios etnosociológicos* (pp. 222-227). (I. Barreal, comp. y pról.). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- PADRÓN, C. (2005). *Franceses en el suroriente de Cuba* (2da ed.). Ciudad de La Habana: Editorial Unión.
- PÉREZ, G., COCA, M. Y EXPÓSITO, E. (2013). *Leonor Terry Dupuy: Reina de la tumba francesa en Guantánamo, Cuba. Principales aportes en la transmisión y conservación de las tradiciones danzarias*. España: Editorial Académica Española.
- PELEGRÍN MORALES, E. (1983). La tumba francesa. *Verde Olivo*, 4.
- POYATO DÍAZ, Y. (2004). Huella y bicentenario de la independencia de Haití. *Cultura y Vida*.
- PUIG MACÍAS, M. T. (2008). Caracterización Musicológica. En *Tumba Viva. Salvaguarda y sostenibilidad de la Tumba Francesa, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*, UNESCO.
- ROMERO OCHOA, C. (2001). *La Loma del Chivo ¿Honrada o Impura?* Guantánamo: Editorial El Mar y la Montaña.
- SÁNCHEZ ABILLUD, E. (1987). La Pompadour: algunas reflexiones sobre la tumba francesa. *El Mar y la Montaña*, 2, 53-58.
- SANTOS, C. Y ARMAS, N. (2002). *Danzas populares tradicionales cubanas. Contenido, movimiento y expresión*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

- SEVILLANO ANDRÉS, B. (2007). *Trascendencia de una cultura marginada. Presencia haitiana en Guantánamo*. Guantánamo: Editorial El Mar y la Montaña.
- TAMAMES, E. M. (1955). La poesía en la tumba francesa. (Tesis inédita de grado). Universidad de La Habana. Ciudad de La Habana.
- TAMAMES, E. M. (1961a, octubre, noviembre y diciembre; 2005a). Antecedentes históricos de las tumbas francesas. *Actas del Folklore*, 1 (10-11-12), 25-32; (300-311). La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- TAMAMES, E. M. (1961b septiembre; 2005b). Antecedentes sociológicos de las tumbas francesas. *Actas del Folklore*, 1 (9), 7-13; (360-370). La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- TUMBA VIVA. SALVAGUARDA Y SOSTENIBILIDAD DE LA TUMBA FRANCESA, OBRA MAESTRA DEL PATRIMONIO ORAL E INMATERIAL DE LA HUMANIDAD. MULTIMEDIA DE LA UNESCO, (2008).
- VANSINA, J. (1967). *La tradición oral*. (M. M. Llongueras, Trad.). Universitat Rovira i Virgili: Editorial Labor.
- VERA ESTRADA, A. (2000). Historia oral e investigación. En *Pensamiento y tradiciones populares: estudio de la identidad cultural cubana y latinoamericana* (pp. 115- 231). La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- VERGÉS MARTÍNEZ, O. (1998). Rasgos significativos de la cultura popular tradicional cubana. *Del Caribe*, 27, 30-33.
- VERGÉS MARTÍNEZ, O. (2000). Cultura popular tradicional y modernidad en Cuba. *Del Caribe*, 32, 22-25.
- VICTORI, M. DEL C. (2004). Lo oral en la encrucijada. En A. Vera, *La oralidad. ¿Ciencia o sabiduría popular?* La Habana. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

# Anexos

**Transcripción de cantos de la Sociedad de tumba francesa  
Pompadour Santa Catalina de Ricci, organizados por temáticas y ritmos.**

## FESTIVOS

***Vamos a sandunguear (masón)***

*Composé: Pelayo Terry*

Versión tomada en la tesis de grado «La poesía en la tumba francesa» (1955, p. 158) de E. Tamames.

Ay vamos a sandunguear.  
Te gusta sandunguear.  
Vamos a sandunguear.  
Te gusta sandunguear.  
La negrita sandunguear,  
Te gusta sandunguear.  
Vamos a sandunguear.  
Que bien que te gusta el sandungueo.  
Vamos a sandunguear.

***Cumbanchando (masón)***

***Composé: Higinio Eugenio Daudinot***

Versión tomada en la tesis de grado «La poesía en la tumba francesa» (1955, p. 131) de E. Tamames.

Cumbanchando,  
cumbanchando con los dos,  
cumbanchando con los tres.  
Dime dónde estabas tú,  
Dime dónde estabas tú,  
cumbanchando con el uno,  
cumbanchando con los tres.  
Cumbanchando, cumbanchando.

***Cuba y Venezuela (yubá)***

***Composé: Ibraín Baqué Sagarra***

Esta versión del canto aparece publicada en «Repertorio de cantos»<sup>1</sup> en la multimedia Tumba Viva de la UNESCO. (2008, p. 3).

Me sami,  
Cuba y Venezuela se sami.  
Hey, Americano,  
Cuba y Venezuela se sami.  
Fidel mande di li Chávez,  
consa Venezuela  
vini danse mwen

Oye amigo,  
Cuba y Venezuela son amigos.  
Oye, Americano,  
Cuba y Venezuela son amigos.  
Fidel le manda a decir a Chávez,  
Venezuela ven  
a bailar conmigo.

---

<sup>1</sup> En el “Repertorio de los cantos” de la multimedia Tumba Viva, primeramente se muestran las “letras de los cantos escritos con una ortografía españolizada y con las traducciones dadas por los informantes”. Luego, se dan los cantos escritos por la UNESCO, “con la ortografía actual del créole y con la traducción que corresponde en español”. Para la tesis escogimos las versiones que aportaron los miembros de la Sociedad, por estar más cercano a lo que se interpreta en las fiestas.



**Gran Anivèsè / Gran Aniversario (masón)**

**Composé: Emiliano Castillo (Chichi)**

Esta versión aparece en «Repertorio de cantos» de la Multimedia Tumba Viva de la UNESCO (2008, p. 1). Esta fue verificada con Emiliano Castillo el 11 de marzo de 2013.

**Solista:**

Ane saa,  
nou souveri  
nou gran aniverse  
nou sosiete.

Ane saa,  
nou selebreli

**Coro:**

nan gran aniverse  
nou sosiete.

**Solista:**

Nan Pompadour  
vini nan visite  
nan sosiete “Bejuco”  
nan “La Caridad”.

Nan Pompadou  
nou selebreli

**Coro:**

nou gran aniverse  
nou sosiete.

**Solista:**

Nan monn kabrit  
nou selebreli

**Coro:**

nou gran aniverse  
nou sosiete.

**Solista:**

En este año,  
debemos recordar  
un gran aniversario  
de nuestra sociedad.

En este año,  
vamos a celebrar

**Coro:**

el gran aniversario  
de nuestra sociedad

**Solista:**

A la Pompadour  
la vienen a visitar  
La sociedad de Bejuco y  
La Caridad.

En la Pompadour vamos  
a celebrar

**Coro:**

El gran aniversario  
de nuestra sociedad.

**Solista:**

En la Loma del Chivo  
vamos a celebrar

**Coro:**

el gran aniversario de  
nuestra sociedad.

***Champion de Oriente / Campeón de Oriente (yubá)***

***Composé: Ibraín Baqué Sagarra***

Esta versión fue tomada en “Repertorio de cantos” de la Multimedia Tumba Viva de la UNESCO (2008, p. 3).

Campeón de Oriente te alè  
Mesamí, si ou gañe lotla mpa  
we li.  
Se Baque,  
ki pchante a to  
nan Societe Guantánamo.  
Tan de

El campeón de oriente se fue  
mi amigo, si ustedes tienen otro  
*composé* yo no lo conozco. Es  
Baqué,  
está cantando  
en la Sociedad de Guantánamo.  
Escuchen.

***Fête-la est kumansé / La fiesta está comenzando (masón)***

***Composé: Ernestina Lamothe***

Esta versión fue recogida con la *composé* Ernestina Lamothe el 10 de marzo de 2013

**Solista:**  
Mezanmi O,  
fèt-la pe cómanse.  
Mezanmi, fèt-la pe cómanse.  
Fèt-la pe cómanse.  
**Coro:**  
Mezanmi, an nou danse.

**Solista:**  
Oh, amigo,  
La fiesta está comenzando.  
Amigo, la fiesta está comenzando.  
La fiesta está comenzando.  
**Coro:**  
Amigos, vamos a bailar.

## CIVILES

*Pelayo llegó (yubá)*

*Composé: Pelayo Terry*

Versión aportada por Emiliano Castillo en octubre del 2012

Señores, Pelayo llegó.  
Señores ¡Ay! Qué gloria.  
Me estoy cayendo  
y me estoy levantando.  
¡Ay! Señores qué gloria.  
San Salvador, librador, Jesucristo  
líbrame de todo mal,  
como libró a Jonás.  
¡Ay! Mi señor Jesucristo  
líbrame de todo mal,  
como libró a Jonás.  
Que dentro de una ballena,  
que limpio entró ¡Ay! que limpio salió.  
Me estoy cayendo,  
me estoy levantando.  
Señores qué gloria.  
Caballeros, Pelayo vive.  
¡Ay! Qué gloria.  
Me estoy cayendo,  
me estoy levantando.

***Al que le duela la muela (yubá)***

***Composé: José Batalla***

Versión registrada en la tesis de grado de E. Tamames (1955, p. 118).

Igualmente aparece en el trabajo de I. Martínez (1984).

Al que le duela la muela,  
que se la saque.

Al que le duela la muela,  
que se la saque.

Porque yo mismo soy  
quien saca la muela.

Con dolor y sin dolor,  
como la pidan yo la saco.

Caballero, se muemán  
yo jelé mue espíritu

de acero

Se muemán,

qui me te dan soleil  
san du lé.

Caballero, yo mismo.

Yo me llamo espíritu  
de acero.

Yo mismo.

Que la pone al sol  
sin dolor.

***Pobrecito bebecito (yubá)***  
***Composé: Juan Gualberto Vichí***

Esta versión fue aportada por Leonor Terry el 25 de junio del 2012 y transcrita por Emiliano Castillo. Este texto tuvo una versión en créole.

**Solista:**

Tú ves, pobrecito bebecito.  
No tiene amigo que hable bien de él.  
Le cayó atrás la desgracia.

**Coro:**

Le están dando cuchillo por la espalda.

**Solista:**

Allá en charco del infierno,  
ellos hicieron su juntamenta,  
para hablar mal de él.  
Pero ellos no pensaron  
que en el cielo hay un Dios  
que podía interceder por él.

***Gente, vengan a ver (yubá)***

***Composé: Pablo Valier***

Esta versión fue aportada por Emiliano Castillo en octubre de 2012.

Pueblo curi, venga a ver,  
vine vie saqui pasé mené:  
Yo di compe mené,  
y pe curi montédisans  
man bua chaché racin  
congomá pulí tuyeme.

Gente, vengan a ver,  
lo que me está pasando:  
Dicen que a mi compadre,  
lo ven correr, subir y bajar  
por el bosque buscando raíz de  
congomá para matarme.

***Gran la pli / Aguacero (yubá)***

***Composé: Desconocido***

Esta versión fue aportada por Leonor Terry el 25 de junio del 2012 y transcrita por Emiliano Castillo.

Me sami, yo voy e no  
lan vile de Sagua  
gralapli tombe yenu.  
Si yo di pu muale  
que vamo allá a Sagua  
a Moa o Cayo Mambí,  
mue va di que no.

Mi amigo, cuando fui  
al pueblo de Sagua,  
tremendo aguacero nos cayó.  
Si tú me dice de nuevo  
que vamos allá a Sagua,  
a Moa o Cayo Mambí,  
te voy a decir que no.

***Mi mujer dijo... (yubá)***

***Composé: José Batalla***

Esta versión fue aportada por Emiliano Castillo en octubre de 2012.

Fanma dirí jaim.  
Ma pe mandé li.  
Pu quiri jaim.  
Li te mandé mué lai  
jain yu fet Cristobal Colón.  
Ma p aba li.  
Se pu salí jaen.

Mi mujer dijo que me odiaba.  
Le pregunto por qué.  
Por qué me odiaba.  
Yo te pedí dinero  
para ir a la fiesta de Cristóbal Colón.  
Y no me la diste.  
Por eso te odio.

***An nou ranmase kafe / Vamos a recoger café (masón)***

***Composé: Ernestina Lamothe Vegué***

Versión registrada con Ernestina Lamothe y Emiliano Castillo.

**Solista:**

Makonmé mwen,  
apre-denme nou prale.  
Makonmé mwen,  
apre-denme nou prale,  
apre-denme nou prale,

**Coro:**

an nou ramase kafe.

**Solista:**

Apré denme nou prale, si bondye vle,

**Coro:**

an nou ramase kafe.

**Solista:**

Mi comadre,  
pasado mañana nos vamos.  
Mi comadre,  
pasado mañana nos vamos,  
pasado mañana nos vamos,

**Coro:**

Vamos a recoger café.

**Solista:**

Pasado mañana vamos, si Dios quiere,

**Coro:**

vamos a recoger café.

***Ki sa a na fe / Qué vamos a hacer (masón)***

***Composé: Pelayo Terry***

Esta versión fue aportada por Emiliano Castillo en octubre de 2012.

**Solista:**

Ay, pueblo, ki sa a na fe.

Ay, pueblo, ki sa a na fe.

Ñun pe crié,

lot pé danse.

Ki sa a na fe

Ay, pueblo

**Coro:**

ki sa a na fe.

Caramba, pueblo,

ki sa a na fe.

**Solista:**

Ay, pueblo, que vamos hacer.

Ay, pueblo, que vamos hacer.

Unos llorando,

otros danzando.

Que vamos hacer

Ay, pueblo

**Coro:**

que vamos hacer.

Caramba, pueblo,

que vamos hacer



## POLÍTICOS

### *Ameriken / Americano (yubá)*

#### *Composé: Ibraín Baqué*

Versión tomada de “Repertorio de cantos” publicada en multimedia Tumba Viva de la UNESCO. (2008, p.3)

Ameriken yo aprè  
pale tente la ba.  
Se Fidel, Chávez,  
gouverne Cuba y Venezuela.  
Fidel, koumande, di li konsa:  
Busch, alè la merd.

Los americanos están  
hablando mierda allá.  
Es Fidel, Chávez,  
gobiernan Cuba y Venezuela.  
Fidel, comandante, dile así:  
¡Bush, vete a la mierda!

### *América no hay remedio (yubá)*

#### *Composé: Pablo Valier*

Esta versión fue aportada por Emiliano Castillo en octubre de 2012.  
Aparece una versión en Alén (1986).

América no hay remedio,  
es Fidel quien gobierna Cuba.  
Si están contentos que lo estén.  
Si no, que se vayan pa' su país.  
¡Ey! Americano, no hay remedio.  
Si no están contentos,  
nosotros sí estamos contentos  
y si no,  
nosotros nos quedamos en nuestro país.

## AGRADECIMIENTO

*¿A quién damos las gracias? (yubá)*

*Composé: Desconocido*

Esta versión fue aportada por Emiliano Castillo en octubre de 2012.

¿A quién damos las gracias?

A Fidel.

¿A quién damos las gracias?

A Fidel.

Que corrió detrás del imperialismo  
y nos trajo la libertad.

Que corrió detrás del imperialismo  
y nos trajo la libertad

¡Patria o muerte!

Para vencer.

## LAMENTO

*A Leonor Terry (masón)*

*Composé: Amado Durruthy*

El texto fue expuesto en el funeral de Leonor Terry el 28 de octubre de 2013

Leonor Terry, no puede bailar masón.  
Leonor Terry, no puede bailar masón.  
    Que Dios la tenga en la gloria,  
        y la lleve a descansar  
    Que Dios la tenga en la gloria,  
        y la lleve a descansar  
Leonor Terry, su voz no se oye más.  
Leonor Terry, su voz no se oye más.  
    Que Dios la tenga en la gloria,  
        y la lleve a descansar  
    Que Dios la tenga en la gloria,  
        y la lleve a descansar.

**Los cantos en la sociedad de tumba francesa en  
Guantánamo. Acercamiento desde un estudio  
etnográfico.**

Se terminó de editar en diciembre de 2023  
en las instalaciones de Partner, Aliados estratégicos  
para la producción gráfica.

Jerez 2278, Colonia Santa Mónica  
C.P. 44220, Guadalajara, Jalisco, México.

En su formación se utilizó la familia tipográfica  
*Diderot*, diseñada por Cristóbal Henestrosa Matus.