



conjunto
folklórico
nacional





*Consejo
Nacional
de Cultura*

*Publicación del Consejo Nacional de Cultura
Textos: Rogelio A. Martínez Furé
del Instituto de Etnología y Folklore
de la Comisión de la Academia
de Ciencias de Cuba
La Habana. 1963*

¡Aquí estamos!
La palabra nos viene húmeda de los bosques,
y un sol enérgico
nos amanece entre las venas.

¡El puño es fuerte
y tiene el remo!

En el ojo profundo duermen palmeras exorbitantes,
y el grito se nos sale como una gota de oro virgen.

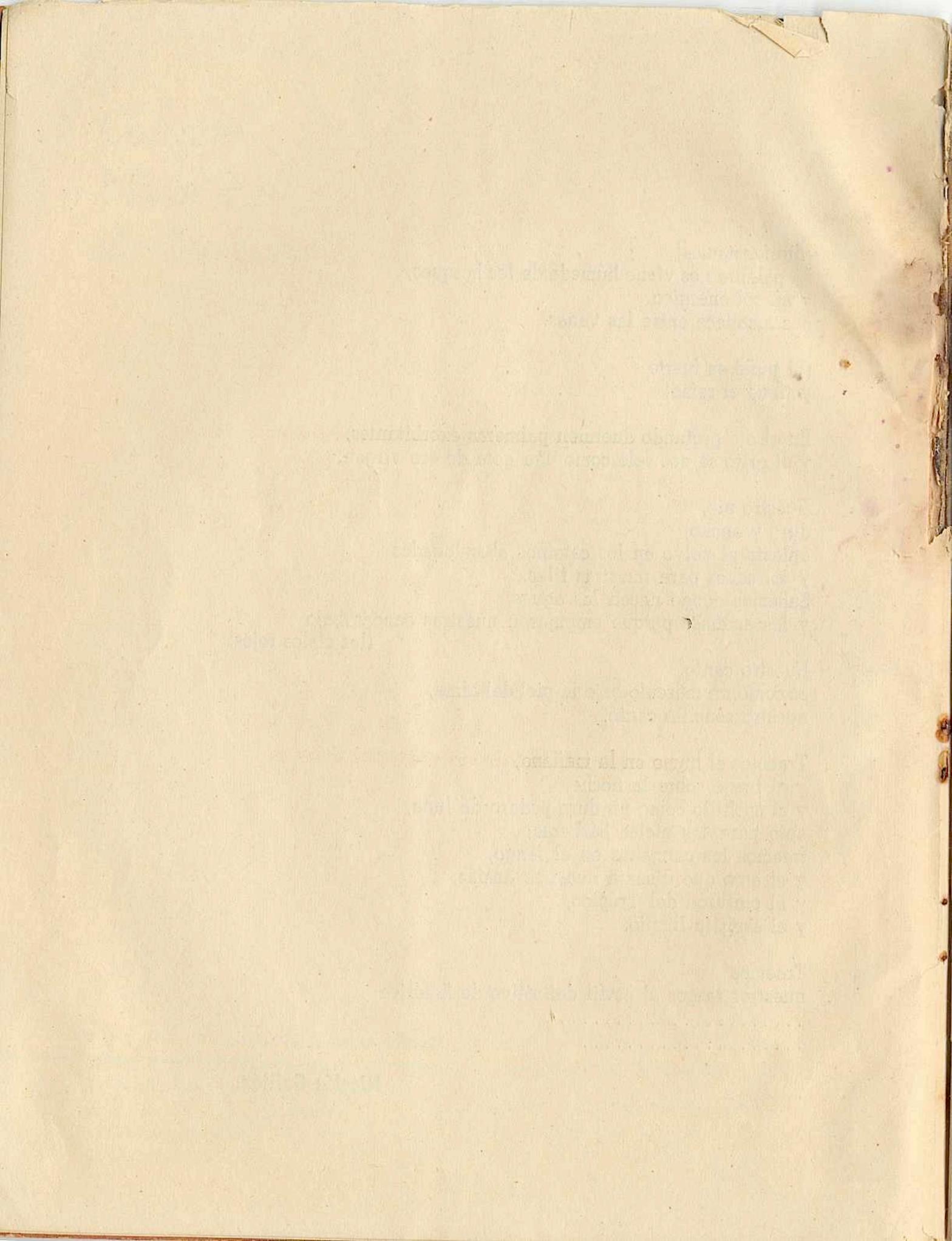
Nuestro pie,
duro y ancho,
aplasta el polvo en los caminos abandonados
y estrechos para nuestras filas.
Sabemos donde nacen las aguas,
y las amamos porque empujaron nuestras canoas bajo
(los cielos rojos.

Nuestro canto
es como un músculo bajo la piel del alma,
nuestro sencillo canto.

Traemos el humo en la mañana,
y el fuego sobre la noche,
y el cuchillo como un duro pedazo de luna,
apto para las pieles bárbaras;
traemos los caimanes en el fango,
y el arco que dispara nuestras ansias,
y el cinturón del Trópico,
y el espíritu limpio.

Traemos
nuestros rasgos al perfil definitivo de América
.....
.....

Nicolás Guillén.



conjunto
folklórico
nacional

COLLEZIONE
DEI
PAPIRI

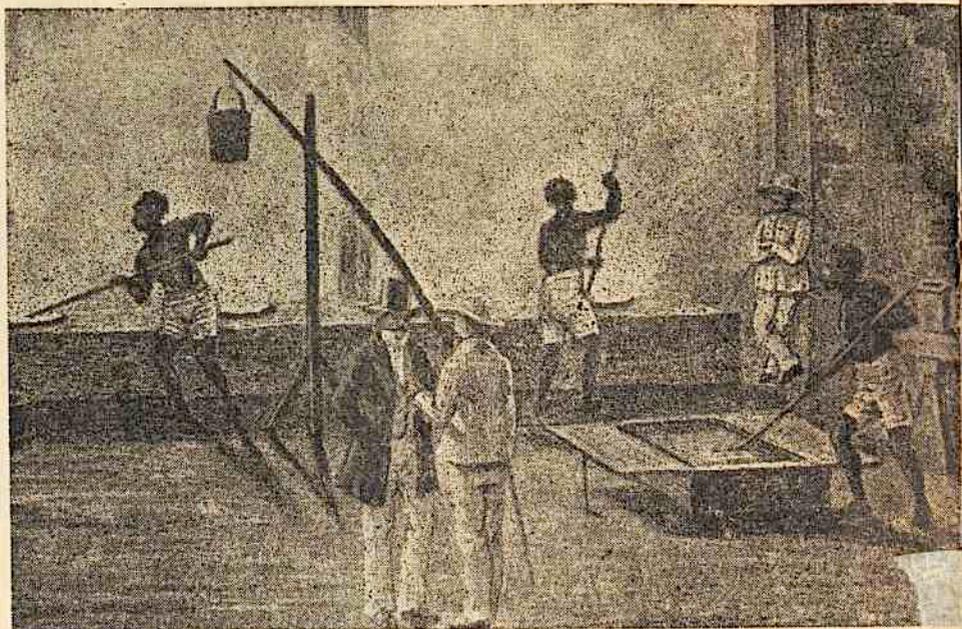


El Conjunto Folklórico Nacional surge para satisfacer una necesidad de nuestro país, que no poseía una institución capaz de recoger las manifestaciones danzarias y musicales de carácter nacional e integrarlas en forma definitiva a la nueva cultura socialista.

El prejuicio y el abandono oficial de los pasados regímenes había provocado que el pueblo cubano desconociera sus propias manifestaciones folklóricas, a pesar de la riqueza extraordinaria que se atesoraba en todos los rincones de la Isla.

La revalorización y divulgación de ese acervo cultural es uno de los fines fundamentales del proceso revolucionario, pues sólo de esa forma se logrará una verdadera cultura que refleje la realidad histórica de nuestro pueblo.

EL CONJUNTO FOLKLORICO NACIONAL es el encargado de cumplir esa función en el campo musical y danzario, debiendo seleccionar aquellas formas de verdadero valor artístico para organizarlas de acuerdo a las más modernas exigencias teatrales, aunque sin traicionar su esencia folklórica. Por lo tanto, la misión del Conjunto Folklórico Nacional no se limitará a la simple presentación de espectáculos, sino que realizará investigaciones en todos los rincones del país, revitalizando o desenterrando géneros antiguos, uniendo a lo tradicional las nuevas tendencias creadas por el pueblo, hurgando en el pasado y haciendo una síntesis del presente.



El trabajo esclavo

Nuestro Folklore

Sobre los restos de la población aborigen exterminada por los conquistadores, comenzó a gestarse una nueva población cubana, producto de la fusión de elementos españoles y africanos.

Las diversas tradiciones, creencias y costumbres traídas por esos inmigrantes, al ser reformadas en Cuba y adaptadas a las condiciones económicas, sociales y geográficas que imperaban en el nuevo territorio, fueron conformando durante cuatro siglos lo que sería la cultura nacional.

*Desde el momento en que los esclavos reconstruían sus tambores empleando maderas cubanas y transmitían la técnica de sus toques sagrados a sus hijos criollos, ya hacían cultura cubana. En el instante en que los conquistadores integraban a su vocabulario *gíros* o nombres surgidos en nuestra Isla, hacían cultura cubana.*

Fue un largo proceso de asimilación y de rechazo el que hicieron las generaciones pasadas de las distintas formas culturales, hasta hallar aquellas que expresaban fielmente la nueva realidad isleña, o cubana. Además, el choque constante de las clases sociales que existían durante la colonia y de sus intereses económicos antagónicos, iba gestando lentamente la nacionalidad.

A las raíces fundamentales hispánica y africana vinieron a unirse, con el tiempo, aportes franco-haitianos, asiáticos, norteamericanos, etc., pero siempre el pueblo cubano supo transformar e imprimir su sello característico a todos esos préstamos culturales, enriqueciendo nuestro estilo de vida.

Los elementos hispánicos entraron en Cuba en 1511 con los conquistadores. Castellanos, extremeños y andaluces fueron los primeros en implantar sus usos. Luego, durante los siglos subsiguientes y en oleadas discontinuas, manifestaciones originadas en otras regiones españolas (isleños, gallegos, catalanes, etc.) vinieron a confundirse con las primeras.

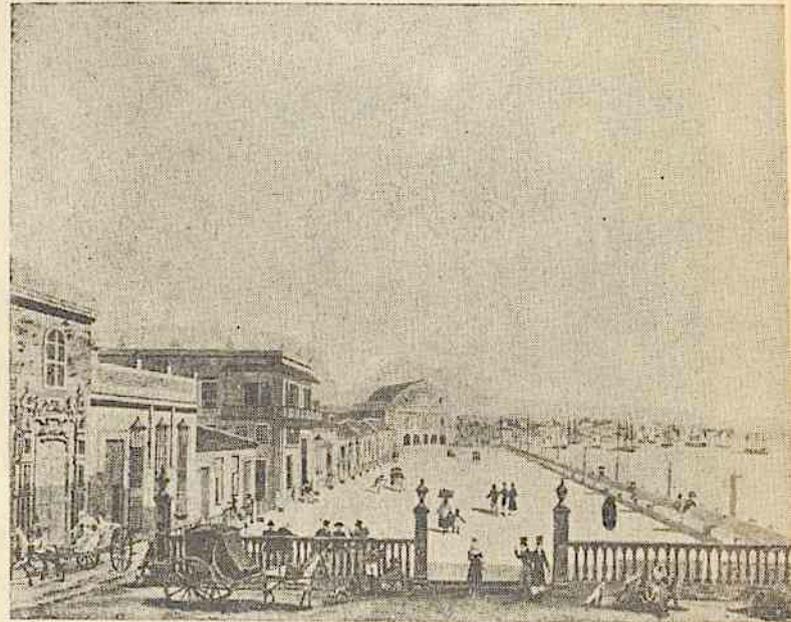
La inmigración europea atravesaba el Atlántico ansiosa de fortuna y títulos nobiliarios, para lo cual resultaba obstáculo todo lo que les evocara las aldeas y el origen humilde. Por eso, adoptaban rápidamente los hábitos de la cultura oficial, abandonando sus costumbres regionales.

Debido a esta fusión y sedimentación de los aportes hispánicos, es que hoy nos resulta imposible precisar la procedencia exacta de manifestaciones de nuestro folklore, de indudable antecedente ibérico, como el zapateo o el punto guajiro.



El Zapateo

Los Amos paseaban



Los esclavos estuvieron entrando en Cuba desde principios del siglo XVI hasta finales del XIX, y en la obscuridad de los barracones o desde los cabildos influían, directa e indirectamente, en la vida cubana. Provenían de las áreas culturales africanas más diversas, de las de simple organización tribal hasta las de reinos perfectamente organizados, que diferían en lenguas, costumbres y concepciones religiosas.

Cerca de un centenar de tribus distintas entraron en Cuba durante los siglos del tráfico negrero; sin embargo, fueron cuatro las principales culturas que lograron aglutinar a los otros grupos y aportar elementos substanciales a nuestra nacionalidad: los yorubas o lucumíes, los congos, los carabalíes y los ararás. Muchas de sus formas de vida se adaptaron al medio cubano y continuaron evolucionando en nuestro país, independientemente a la cultura africana originaria, adquiriendo características propias.

El africano se aferraba en Cuba a lo poco que había podido salvar de sus culturas para mantener su integridad y condición humana, negada por los esclavistas, y como un nexo con su antigua vida libre.

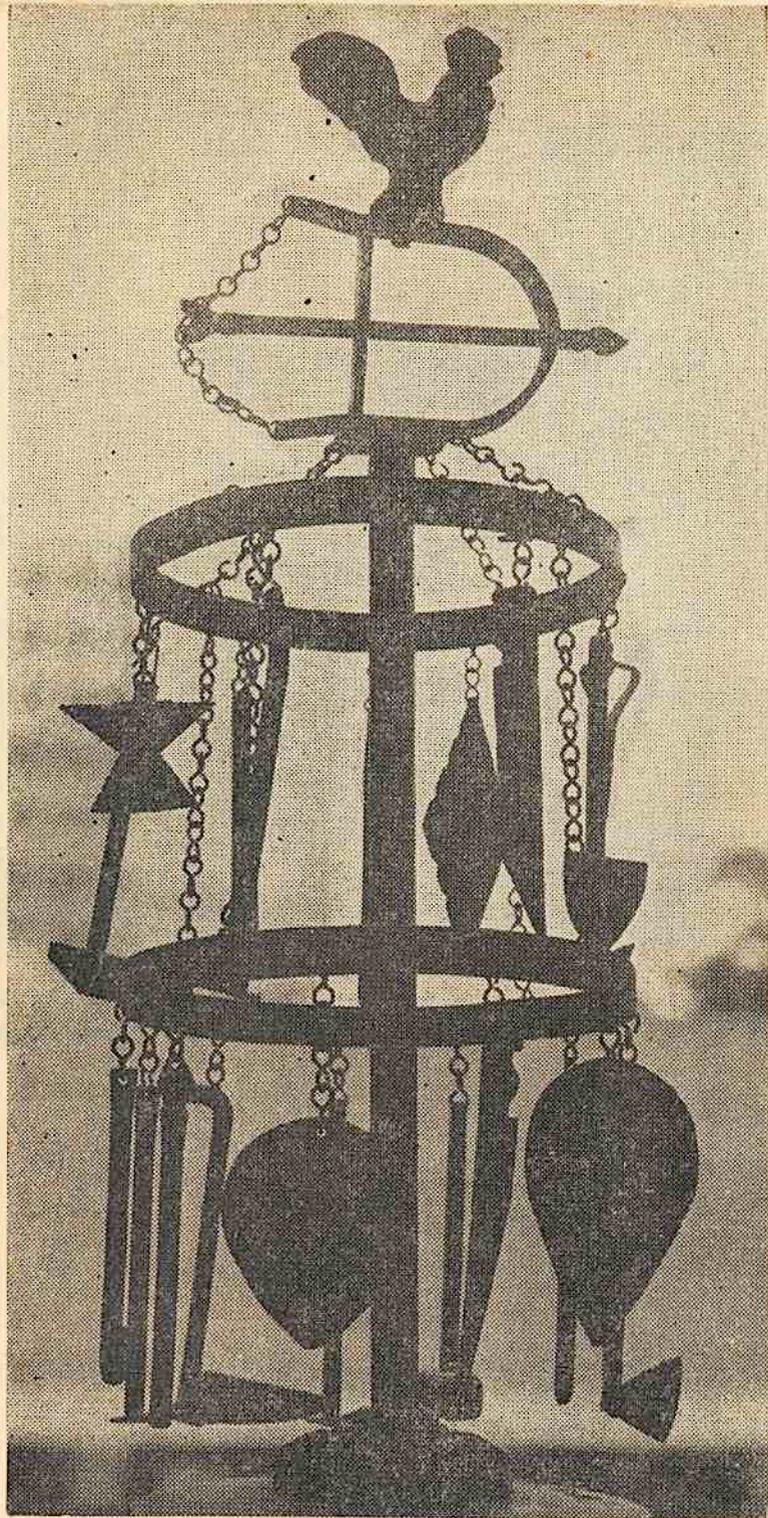
Si bien los cabildos —cofradías de carácter religioso y con una finalidad de socorro mutuo— eran permitidos por los gobernantes coloniales para incrementar la división y las rivalidades entre las distintas tribus o naciones africanas en Cuba, fueron también el vehículo que permitió que sus formas culturales lograran conservarse hasta nuestros días sin perder los elementos diferenciales y, una vez eliminadas las trabas políticas y sociales de la colonia, pudieran integrarse a la vida nacional.

Es indudable que el elemento religioso ha desempeñado un rol importante en la creación de muchas manifestaciones de nuestro folklore. Si en la vida española era un factor determinante que pasó a América con los conquistadores, en la de los pueblos africanos, constituía el centro de toda la cultura, condicionando la organización política y social, las danzas, comidas, nombres, etc.

Todavía observamos en algunas manifestaciones de nuestro folklore —quizás las más espectaculares— permanencia de esa religiosidad. En las del pasado, como evasión de las masas oprimidas frente al régimen esclavista y explotador; en algunas surgidas en épocas más recientes, como rezago de las contradicciones económicas y sociales que mantenían los gobiernos republicanos.

Pero junto a esas creaciones de carácter religioso nuestro pueblo también elaboraba formas profanas donde se expresaba sin recurrir a la evasión mística.

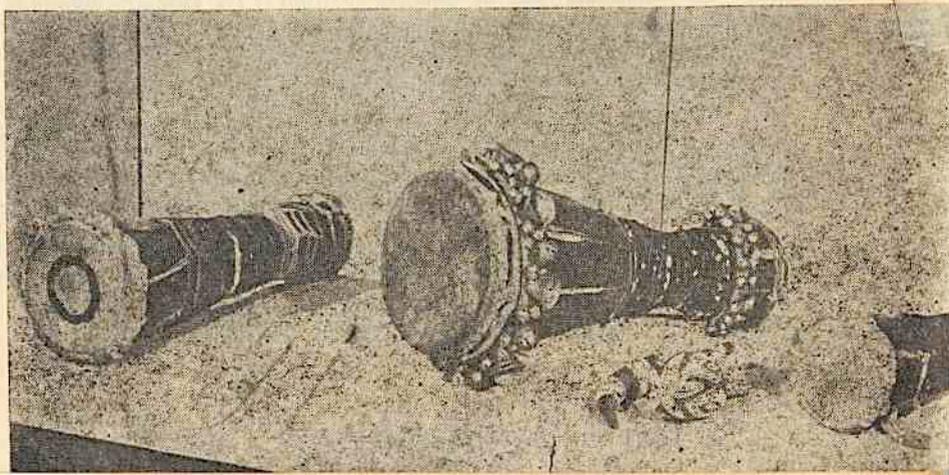
Estos factores le han dado a nuestro folklore una variedad y carácter único, mediante el cual se ha reflejado con fidelidad lo complejo de la idiosincrasia cubana.



Pieza de hierro que representa a
Oggún, el dios de la guerra.

Atcheré o maruga para saludar
a los santos.

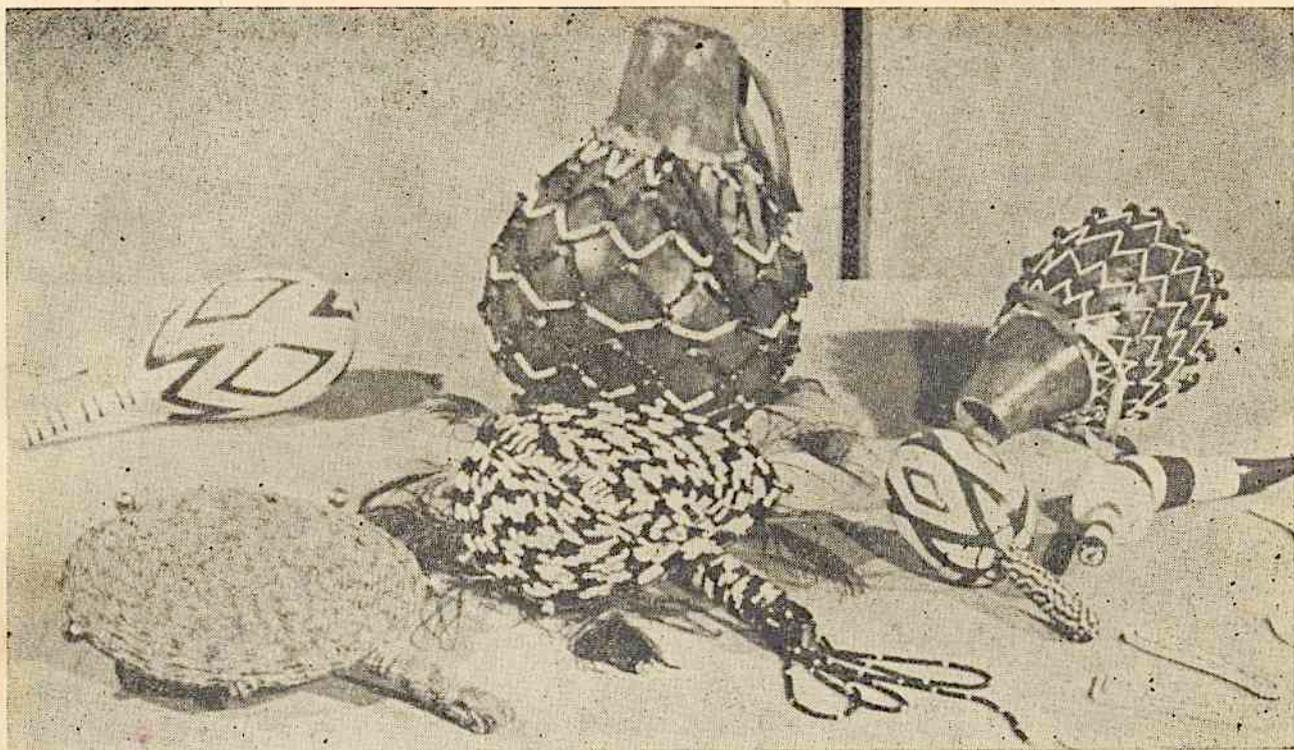
Tambores Batá



Los Yorubas

o Lucumies





Abanicos (abebes), marugas (atcherà) y güiros (abwes o shekeré).

La Santería es una forma de religión cubana producto del sincretismo entre antiguos ritos yorubas, de la Nigeria Occidental, y elementos del catolicismo.

Los distintos cultos africanos llegaron fragmentados a Cuba durante el tráfico negrero, reorganizándose a fines del siglo XVIII y principios del XIX. El contacto con la religión de los Españoles hizo que asimularan elementos de esta procedencia, para poder sobrevivir bajo el régimen esclavista.

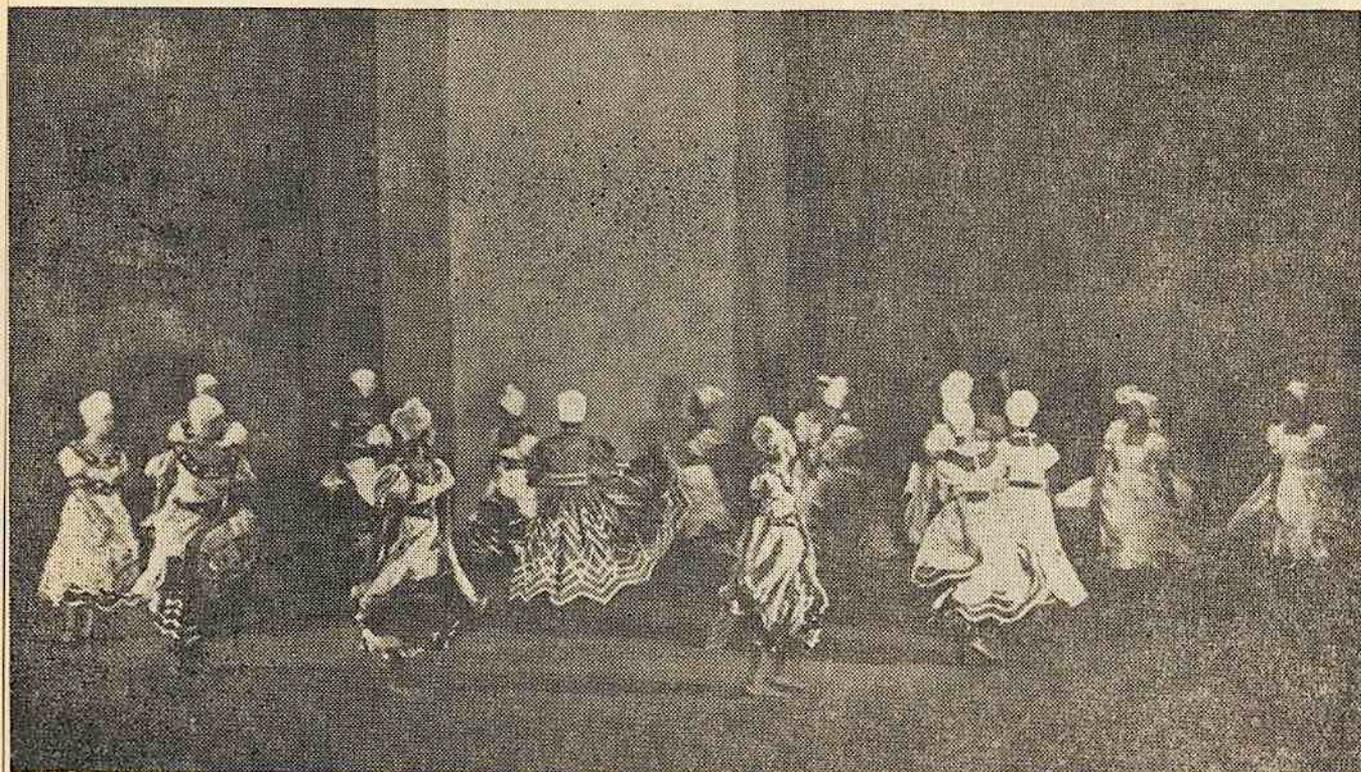
Para el esclavo yoruba o lucumí no fue difícil identificar sus antiguos dioses —orishas— con determinados santos católicos, pues factores como el color, los atributos o pasajes de leyendas, en muchos casos, mostraban gran similitud. Por ejemplo, Shangó, el dios yoruba de la virilidad, del fuego y del rayo, presentaba ciertos elementos que facilitaron su equiparación a Santa Bárbara, virgen del catolicismo. En ambos, el color rojo tenía una gran importancia, el rayo y la guerra intervenían en episodios de sus historias y aún la diferencia de sexo, que hubiera podido ser un obstáculo para esta identificación, contribuyó a facilitarla, ya que en unos de sus mitos, Shangó escapaba de sus enemigos vestido de mujer.

Como resultado de ese choque de culturas y en evasión al sistema económico que los explotaba, se originó en la mente sencilla del hombre esclavizado un ente definido, mezcla del orisha y del santo católico, aunque las características determinantes permanecían siendo africanas. Dicha ambigüedad, podemos observarla en el uso indiscriminado de los nombres, en el empleo de imágenes católicas en las ceremonias de carácter público, así como en ciertos pasajes de origen cristiano que algunas veces logramos descubrir intercalados en los mitos africanos de Cuba.

A esta forma de religión popular se le conoce vulgarmente con el nombre de Santería, porque todo el culto gira en torno a la adoración de los santos, aceptando la connotación sincrética que conlleva este término. Los practicantes la denominan Regla de Osha, es decir, Culto de los orishas.

En la Santería se posee el concepto de un Dios Supremo, Olofi, pero no se le adora directamente ya que "no le interesa para nada los asuntos de los hombres". Simplemente se le invoca. Sin embargo, los orishas o dioses son intermediarios entre Olofi y los hombres, poseyendo poderes para proteger o castigar.

Son antropomorfos, representan elementos de la naturaleza y poseen todas las virtudes y vicios de los mortales.



El círculo con su milenario sentido de fecundidad.

Hay orishas de la virilidad, del mar, de las aguas dulces, de la agricultura, etc.; la mayoría con su equivalencia católica.

Los dioses poseen un color, una marca o número simbólico y un material específico, íntimamente relacionados con su personalidad y de acuerdo a los cuales se elaboran las ropas y objetos que intervienen en el culto.

Tan importantes son cualesquiera de estos elementos, que basta su presencia para expresar todos los conceptos metafísicos que simbolizan los orishas. El simple color blanco evocará al dios creador de la tierra y el género humano; una pieza de cobre, a la diosa de las centellas y los remolinos; el número siete, será Yemayá la diosa de las aguas marinas...

Existe todo un complejo de ritos y preceptos que rigen la vida de los practicantes y que determinan desde la manera de vestirse o los alimentos que pueden ingerir, hasta sus relaciones con otras personas. No hay aspecto de la vida del hombre que no está preestablecido por los mitos o las reglas religiosas.

En las fiestas de Santería se ejecutan cantos y bailes en honor a los orishas de gran belleza musical y danzaria que han enriquecido nuestro folklore.

En las ceremonias de mayor importancia se tocan los tambores Batá, instrumentos que son considerados sagrados, por creerse que en ellos radica la deidad Añá. Los Batá son tres tambores bimembranófonos, cuyas cajas están talladas en troncos de maderas especiales, preferentemente cedro o caoba. Se percuten por ambos parches a la vez.

Su forma recuerda las clépsidras o relojes de arena, poseyendo un sistema de tensión por medio de tirantes de piel de toro, exclusivo en Cuba de este tipo de tambor.

Por su carácter sagrado son objetos de tratamiento especial: sus pieles no pueden tensarse por medio del fuego, las mujeres no pueden acercarse a ellos y sólo pueden ser tocados por tamboreros iniciados en



Talla antigua de Shangó.

El sistema de tensión exclusivo de los Batá.



esa función (olú batá). Estos tres tambores deben sonar juntos. El mayor, que ocupa siempre la posición central, se denomina Iyá, que significa madre. Sus membranas están rodeadas por dos fajas llenas de pequeños cencerros y cascabeles llamadas Shaguoró. El tambor mediano se denomina Itótele y el más pequeño Okónkolo.

En los parches mayores del Iyá y del Itótele existen unos círculos hechos con una mezcla especial llamada faddela o idá que, aparte de su significación litúrgica, ayuda a hacer el sonido más grave.

La complejidad de los ritmos que se producen con este trío de tambores es extraordinaria si tenemos en cuenta la variedad de golpes que se marcan en cada parche y que a éstos se une el sonido producido por las campanillas y cencerros de los Shaguoró.

Todos los cantos de Santería son antijonales. El solista o akpwón dice una frase que es contestada por el coro, manteniéndose esta estructura dialogada a todo lo largo del canto. La lengua Yoruba se ha mantenido como lengua ritual exclusivamente.

En los cantos se narran los distintos acontecimientos de la vida de los orishas o son himnos de alabanza a sus poderes. Las líneas melódicas de los mismos son ricas y elaboradas.

Los bailes que se ejecutan con esta música son de carácter pantomímico, poseyendo cada canto sus pasos y gestos específicos, mediante los cuales se expresa el carácter del dios o pasajes de determinadas leyendas. Son en círculos que giran en contra de las manecillas del reloj, o en líneas paralelas que avanzan y retroceden frente a los tambores.

En estas fiestas ocurre el fenómeno de la posesión, donde algunos de los creyentes se convierten en vehículos de las divinidades haciendo profecías, aconsejando o amonestando a los presentes. A este estado se le denomina subirse o montarse el santo. El individuo pierde su personalidad y adopta la que se le supone al dios, sus actitudes, habla y hábitos.

Los bailarines posesos usan las vestimentas propias de cada orisha, así como los atributos que les caracterizan, poseyendo sus bailes más fuerza expresiva y mayor libertad de movimientos.

Los orishas principales en la Santería son:

ELEGGUA.- Es el orisha de los caminos y dueño de las encrucijadas. Todas las fiestas o ceremonias de santería se inician con un canto o invocación a esta deidad. Se le considera un Dios de carácter travieso y amante de las bromas. Por ser el dueño de los caminos se le ofrenda primero para propiciar el buen desenvolvimiento de las fiestas. Sus colores son el rojo y el negro y su atributo el garabato, una rama de árbol de forma ganchuda con la cual el bailarín simula irse abriendo paso en la maleza.

Se le sincretiza con el niño de Atocha, con San Antonio de Padua y con el Anima Sola.

OGGUN.- Es el Dios de los metales, de la fragua, del monte, de la guerra. En todas las ceremonias de la Santería se le canta y ofrenda después de Eleggua. Sus bailes son generalmente de carácter guerrero, blandiendo el bailarín, un machete que lo simboliza.

En la Habana se le equipara con San Pedro. Su color es el morado.

BABALU AYE.- Es el dueño de las enfermedades y las plagas. Es un Orisha contrahecho y lleno de pústulas. En sus danzas se imitan los movimientos de un hombre enfermo, de manos agarrotadas y movimientos doloridos.

Equivale al San Lázaro católico.

SHANGO.- Es el Dios de la virilidad, del fuego, del rayo, de los tambores. Su color es el rojo. Se le equipara con Santa Bárbara.

IBEYIS.- Son los dioses de los niños. Según la leyenda son hijos gemelos de Shangó, el Dios del rayo y una de sus mujeres (Oshun u Oyá). Son alegres y amantes de las golosinas. Se les representa por dos pequeños muñecos unidos por el cordón umbilical o por los santos católicos gemelos San Cosme y San Damián.

OCHOSI.- Es el tercero de los santos guerreros, como se conoce el trío (Eleggua, Oggun y Oshosi) con que se inician las ceremonias de santerías. Se le considera el Dios de la cacería y la representa un arco y una flecha. En su danza el bailarín remeda los movimientos del cazador al'acecho. Se le identifica con San Norberto.

OSAIN.- Orisha dueño de las yerbas del monte y curandero. Se sincretiza con San José.

OBATALA.- Es el Dios creador de la tierra y de los hombres, de la justicia y la pureza. En sus danzas se representan los movimientos de un anciano eterno, de pasos lentos y cansados o los de un joven guerrero. Su color es el blanco. Se sincretiza con la Virgen de las Mercedes.

YEMAYA.- Es la diosa de las aguas salobres y de la maternidad universal. Su color es el azul. Se le identifica con la Virgen de Regla. En sus danzas se remedan los movimientos del mar, ora ondulante, ora tempestuoso.

ORULA U ORUMILA.- Se considera como el Dios de la adivinación, Es objeto de culto, especialmente por una casta de adivinadores llamados **babalawos** (padres de los secretos) exclusiva para hombres. Sus colores son el verde y el amarillo. Su equivalencia católica es San Francisco de Asís.

OSHUN.- *Es la diosa de las aguas dulces, de la belleza, de la coquetería, de la maternidad. Es la orisha de los metales amarillos y del amor. Se le sincretiza con la Virgen de la Caridad del Cobre. Su color es el del bronce.*

ODUDUA.- Es un orisha del mundo subterráneo. Se le conoce también como **San Manuel**.

OYA.- Dueña de la centella, del cementerio, del viento y los remolinos. La más guerrera de las orishas mujeres. Danza violentamente, mientras agita en lo alto su atributo, un **iruke** -cola de caballo negro-. El metal que le pertenece es el cobre. Sus colores son todos los del Iris. Son sus representaciones católicas Santa Teresa y la Candelaria.

ARGAYU.- *Orisha gigante dueño del río y la sabana. Se le considera padre del dios Shangó. Se le identifica con San Cristóbal.*

OBA.- Orisha esposa de Shangó. Representa la fidelidad conyugal. Equivale a Santa Rita y a Santa Catalina.

INLE.- *Dios de la pesca y de la medicina. Se le equipara con San Rafael.*

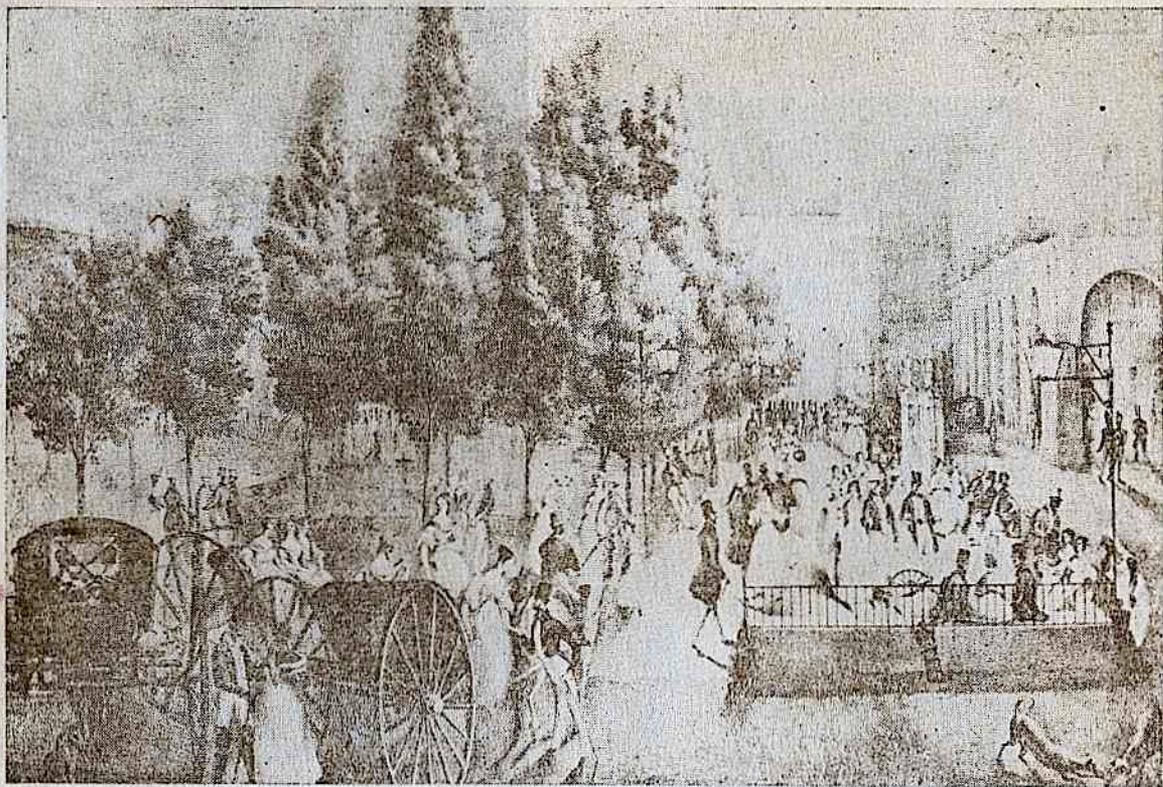
OLOFI.- Dios supremo para la Santería. No es objeto de culto directo, sólo se le invoca.

Como fundamento de los ritos de Santería en Cuba, existen leyendas y mitos de gran belleza poética, conservados entre nuestro pueblo por tradición oral y comparables —por su proyección universal— a los de las más altas culturas orientales o mediterráneas.

La influencia de los yorubas ha sido determinante en la idiosincracia, en los bailes y otras creaciones de nuestro folklore. Y las obras más ambiciosas de la cultura cubana, en música, danza, literatura, etc. también han utilizado sus temas como inspiración, demostrando los grandes valores del aporte hecho por los lucumies a nuestro pueblo.



La Cadena, una de las figuras de la Contradanza.



Una sociedad erigida sobre la sangre de los negros.

La Contradanza Cubana

Baile de figuras derivado de la contradance francesa introducida en Cuba, a finales del siglo XVIII, por inmigrantes provenientes de Haití. Conquistó rápidamente los gustos de la población cubana, siendo bailado tanto "en la junción más solemne de la capital como en el más indecente chaugüü del último rincón de la Isla". (1)

Sus figuras eran sencillas e inspiradas en la línea y el círculo. "Se ejecutaban solamente con las manos y brazos, porque los pies llevaban siempre igual movimiento". (1)

Cada figura poseía su nombre específico, denominándose las principales: paseo, lazo, ala, cadena, cecazo, látigo, etc.

La estructura musical de la contradanza constaba de dos partes: cada una de ocho compases en dos por cuatro. Dichas partes se repetían, siendo en total treinta y dos compases.

"Su música es a veces composición de los más agradables trozos de óperas o de cantos vulgares, con un bajo retozón peculiar suyo; regularmente en la segunda parte varía, siempre muelle, alegre, triste, sentimental o enamorado, cuyos medidos sones compasea al imperturbable escobilleo de los hijos de esta zona..." (1)

Este baile de la clase media francesa, al caer en manos de los músicos negros cubanos fue sufriendo modificaciones de interpretación, siendo asimilado de esta forma a los gustos musicales de nuestro pueblo. Transformación que no pasó inadvertida ni para los escritores contemporáneos al auge de este género. "El compás es el mismo que tocan los negros con sus tambores e instrumentos para sus bailes grotescos y voluptuosos" —exponía prejuiciosamente de las Barras y Prado a mediados del siglo pasado. (2)

Pichardo en 1836 escribía "Ya se mueven (los bailarines) voluptuosamente en los cedazos con todo el oído y coquetería africana".

El conjunto instrumental con el que se interpretaban las contradanzas era el denominado orquesta típica formado por un figle, un güiro, dos violines, dos clarinetes, un trombón, un cornetín, un contrabajo y un par de timbales.

Hasta entrada la segunda mitad del siglo XIX, la contradanza se mantuvo como baile favorito del pueblo cubano, siendo luego sustituida por otros géneros en los que evolucionó, como la danza y el danzón.

(1) Pichardo. Diccionario de Voces Cubanas. La Habana, 1836.

(2) Antonio de las Barras y Prado. Cosas de La Habana al mediar el Siglo XIX. Archivos de Folklore Cubano. Vol. V (1) 1930.

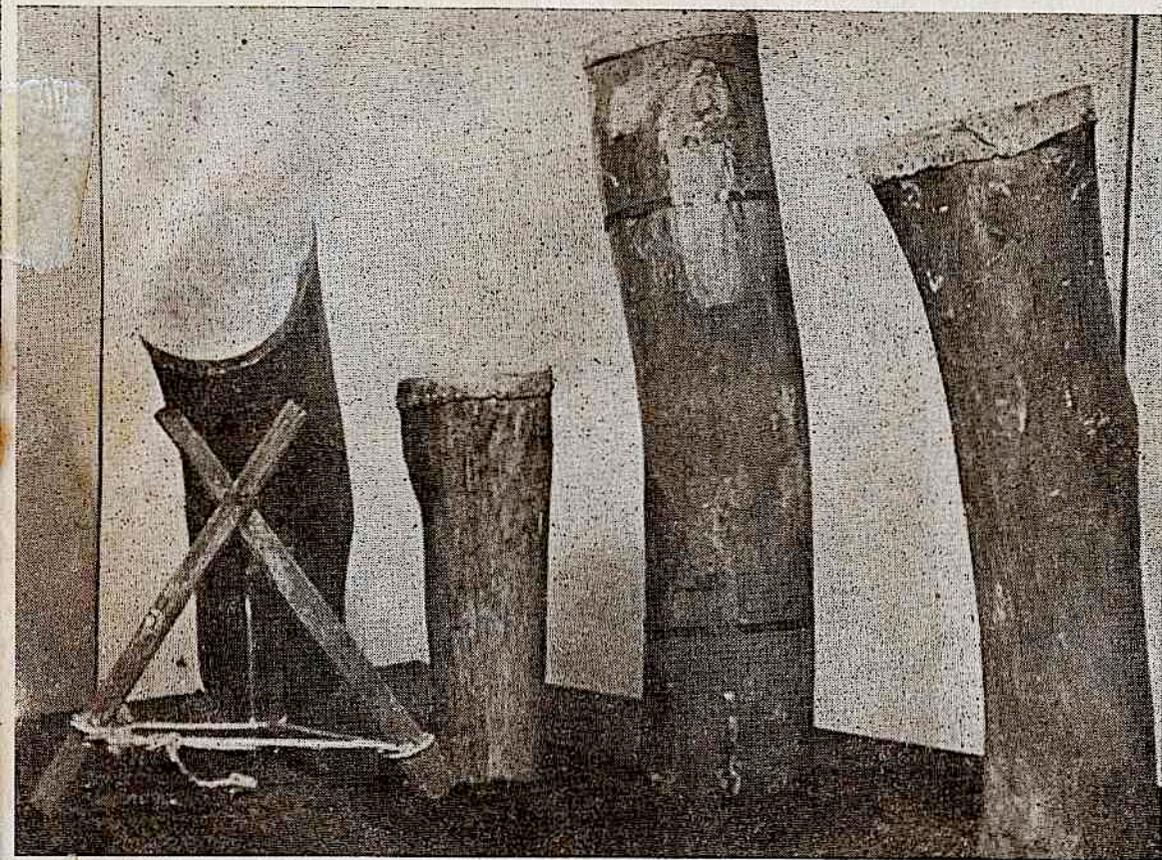


Mpaka o tarro mágico de los congos.

Los Congos o Paleros

Baile de palo





Tambores yukas

La extensa región del Congo fue una de las áreas más devastadas por el comercio de hombres durante los siglos de la Trata negrera. Aún antes del descubrimiento del Nuevo Mundo, ya arribaban a la península Ibérica esclavos de procedencia bantú.

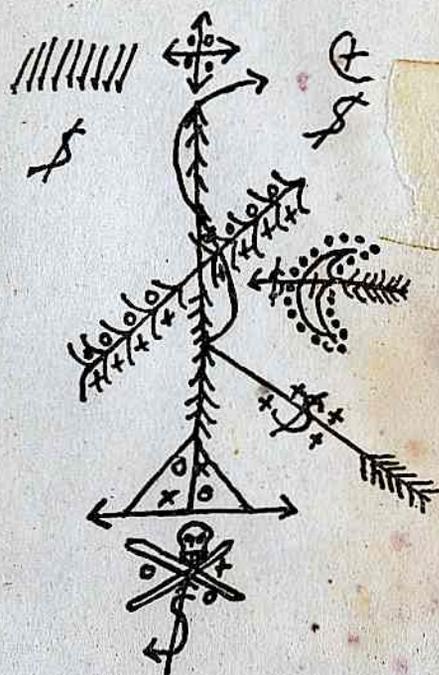
Los traficantes europeos —preferentemente portugueses y holandeses— de acuerdo con reyezuelos locales, saquearon las aldeas a todo lo largo de ese territorio, volcando sobre América millones de piezas de ébano, como llamaban a los negros, para el trabajo esclavo en las plantaciones.

Estos africanos trajeron formas culturales de los más diversos niveles de evolución, que iban desde las producidas por las sociedades tribales del interior, hasta las más complejas originadas en los incipientes estados del Bajo Congo; pudiendo sobrevivir en el Nuevo Mundo aquellas a las que las nuevas relaciones político-económicas permitieron condiciones semejantes o parecidas a sus originarias. Esto explica por qué el arte de la talla en madera o en marfil, tan desarrollado en los pueblos bantú del Africa o los ritos de circuncisión y otras formas culturales características, no pudieron adaptarse al nuevo ambiente, mientras que otras manifestaciones —musicales, religiosas, etc.— al encontrar condiciones propicias se han conservado hasta nuestros días.

Muchos de los nombres de tribus bantú que encontramos en legajos coloniales como mayombe, angola, loango, balubas, etc., pueden ser localizados en mapas actuales de Africa; otros se han perdido, por haber cambiado las denominaciones de esos pueblos o porque los europeos designaban arbitrariamente a los esclavos, denominándolos por el nombre de la factoría donde eran adquiridos o por el nombre de la nación más cotizada en ese momento en los mercados esclavistas.

Los hombres provenientes de esas tribus, entremezclándose, han pasado a integrar el conglomerado nacional cubano; por lo tanto, las designaciones particulares como congos o yorubas más que a grupos étnicos aislados, se refieren en la actualidad a formas religiosas o a porciones de la población donde los rasgos culturales de esas regiones africanas se conservan con mayor fuerza. La integración de los elementos hispánicos y africanos que durante cuatro siglos fueron conformando a nuestro pueblo —así como los préstamos culturales recíprocos— hacen imposible establecer un límite exacto y hablar de formas culturales exclusivas de determinado grupo étnico.

El elemento religioso de procedencia conga facilitó la amalgama de los sectores más humildes de nuestra población (negros, mulatos y blancos) que intentaban hallar soluciones a sus problemas económicos o afectivos por medio del tata nganga o padrino y fue el móvil para la creación de una serie de cantos y bailes de gran variedad melódica y rítmica que han enriquecidos notablemente nuestro folklore.



afectivos por medio del tata nganga o padrino y fue el móvil para la creación de una serie de cantos y bailes de gran variedad melódica y rítmica que han enriquecido notablemente nuestro folklore.

Los esclavos congos trajeron a Cuba un complejo de creencias animistas por las que consideraban a todos los elementos de la naturaleza —piedras, palos, agua, etc.— como habitáculos de espíritus o “fuerzas”. La finalidad de los cultos consistía en atraerse la protección de las fuerzas benéficas o evitar las maléficas.

En realidad no puede hablarse de una religión conga de Cuba sino de sectas de antigua procedencia bantú que presentan diversos estadios de sincretismo con otros cultos de origen africano y el catolicismo popular. Dichas sectas —Briyumba, Palo Monte, Mayombe y Kimbisa— difieren en aspectos del rito, pero todas sus ceremonias giran en torno a la adoración de la nganga, receptáculo mágico donde se concentran las distintas fuerzas adoradas.

Los cantos con que se acompañan los ritos congos son antífonales; es decir, se alternan frases cantadas por el solista o gallo con otras repetidas por los vasallos o coro. La línea melódica de los mismos es breve. Las letras son en dialectos bantú, o en lo que se conserva de esas lenguas, con abundancia de vocablos españoles, cosa poco frecuente en las otras músicas rituales cubanas.

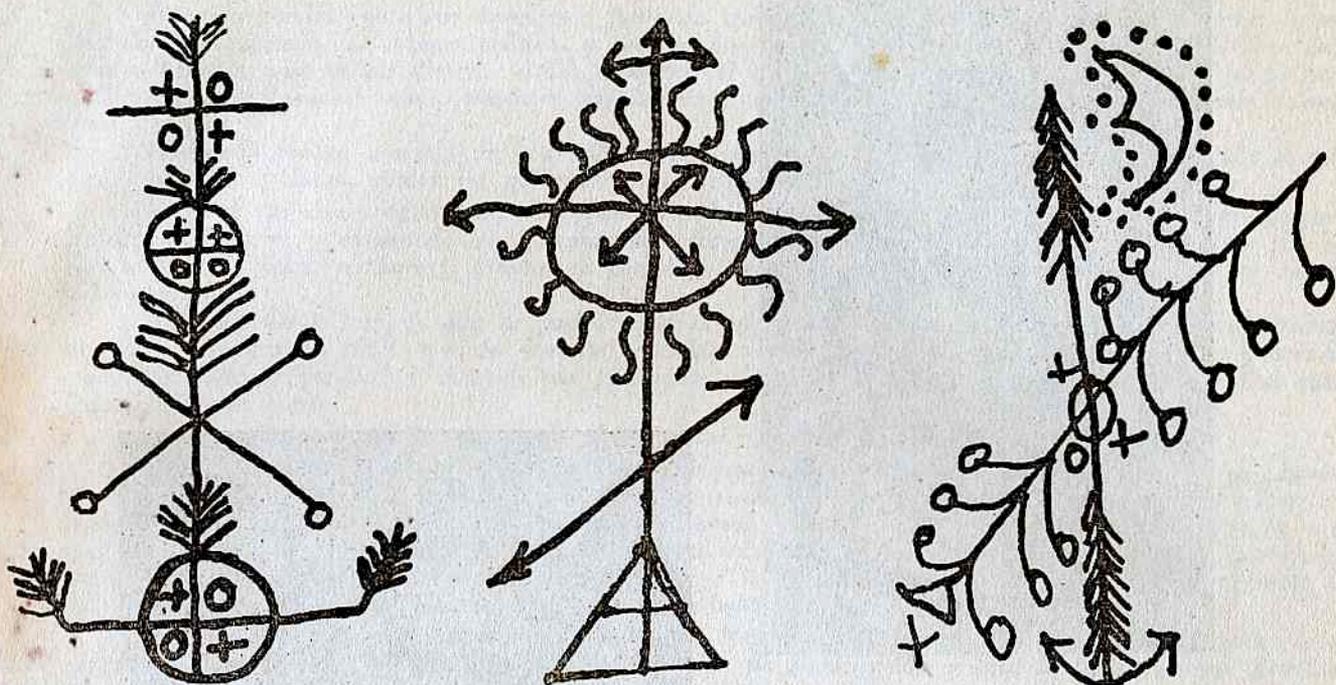
Los instrumentos más generalizados que utilizan los congos o paleros para crear su música son: tres tambores o ngoma, una guataca o ngongui, y varios tipos de marugas vegetales o metálicas llamadas nkembi.

En algunas regiones apartadas de Cuba todavía es posible oír otros instrumentos como el kinfuiti, pequeño tambor bramador, y los yukas, trío de tambores unimembranófonos hechos de troncos de aguacate o almendro ahuecados por medio del fuego.

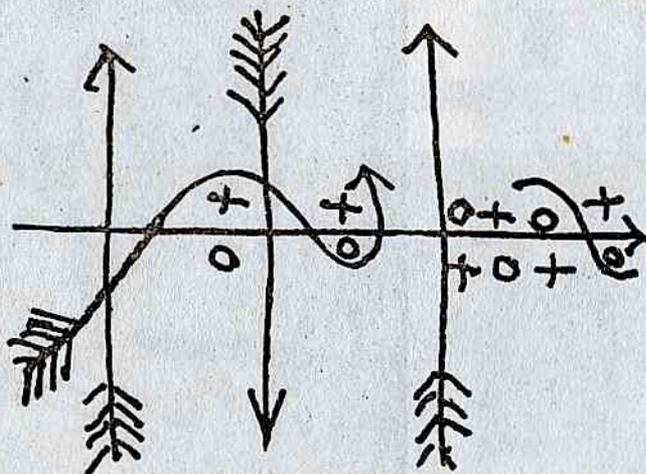
Los bailes cubanos de procedencia conga pueden ser de carácter religioso, como la makuta, danza de parejas de tipo convulsivo, y los bailes de palo, de remembranzas guerreras; o pueden ser profanos, como la yuka, con vestigios de antiguos ritos de fertilidad y que se caracteriza por el vacunao, choque violento de las pelvis de los danzantes.

El baile de yuka casi ha desaparecido de las fiestas de congos y sólo conservan sus pasos y estilo algunos viejos de las zonas rurales de Cuba.

La música y los bailes congos poseen valores, independientes de su contenido religioso, que acreditan su conservación y divulgación como una de las manifestaciones más vitales creadas por nuestro pueblo.



Las firmas

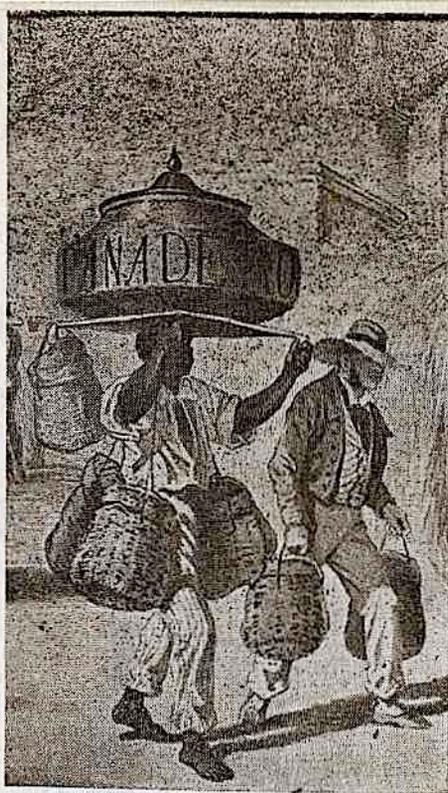


En Cuba los congos o paleros emplean para sus ritos esotéricos una gran variedad de grafías mágicas denominadas *firmas*. Estos diseños simbólicos, trazados con yeso blanco o carbón, representan a los distintos *santos* o *fuerzas* adoradas y son indispensables para la realización de las ceremonias dentro del *munanso mbela* o cuarto sagrado. Pintadas en el suelo o sobre objetos del culto, atraen al ente sobrenatural que radica en la *cazuela* o *nganga*, obligándolo a hacerse presente.

Cada santo posee su firma característica que varía ligeramente de un grupo de adoradores a otros, los cuales guardan en secreto el significado de los distintos trazos.

También existen *firmas* que identifican a las personas y cuyas vidas se consideran ligadas íntimamente a las mismas.

La elegancia de los trazos y la riqueza imaginativa en los diseños de las *firmas* congas han servido de inspiración a numerosos pintores cubanos. Su estudio detallado también será valiosísimo para la investigación del origen de la escritura y la representación simbólica hecha por el hombre de sus conceptos abstractos.



Los Pregones

Se denominan *pregones* a las voces y anuncios cantados con que los vendedores ambulantes ofrecen sus mercancías.

Los antecedentes de los *pregones* cubanos podemos hallarlos tanto en España como en África, donde abundan desde la simple repetición del nombre del producto hasta los de línea melódica rica y texto de gran belleza poética.

Los viajeros que visitaron nuestra Isla durante la época colonial, notaron la gran diversidad de *pregones* existentes y sus juicios sobre los mismos varían desde considerarlos como gritos faltos de armonía hasta alabarlos por su belleza melódica. Nunca quedaron indiferentes ante sus giros que llenaban nuestras plazas y callejuelas.

En algunos *pregones* cubanos actuales todavía podemos observar la clara influencia de la música semita o del cante jondo español, que se mantienen a través de los años. En otros, la influencia se remonta a antiguos cantos religiosos de procedencia africana.

Los *pregones*, creaciones breves de artistas anónimos del pueblo y donde se reflejan interesantes fetetas de la idiosincracia cubana, han servido de inspiración a compositores eruditos, cuyas obras musicales han llevado por el mundo el canto de *maniceros*, *yerberos*, *bolleras* y otros tipos populares de nuestro folklore.

El negro humilde para sus diversiones fuera de todo contacto con la religión, creó una forma de música donde comentaba los sucesos políticos y sociales que le afectaban de una manera u otra. Género cantable y bailable, que en sus diversos estilos constituye el complejo musical de la rumba y que le servía para satirizar a un gobernante venal, comentar una traición amorosa o improvisar letras profundamente surrealistas.

La rumba fue su vehículo de liberación y protesta contra el régimen esclavista que le negaba la condición humana, y luego, contra los gobiernos republicanos que le relegaban a un plano marginal.

Mientras las clases acomodadas del país se entregaban a los modos extranjerizantes, el negro de pueblo, en sus solares, y empleando los instrumentos primarios que su economía limitada le permitía (cucharas, cajones de velas, tambores), creaba un complejo estilo rítmico, profundamente cubano en su esencia y proyección.

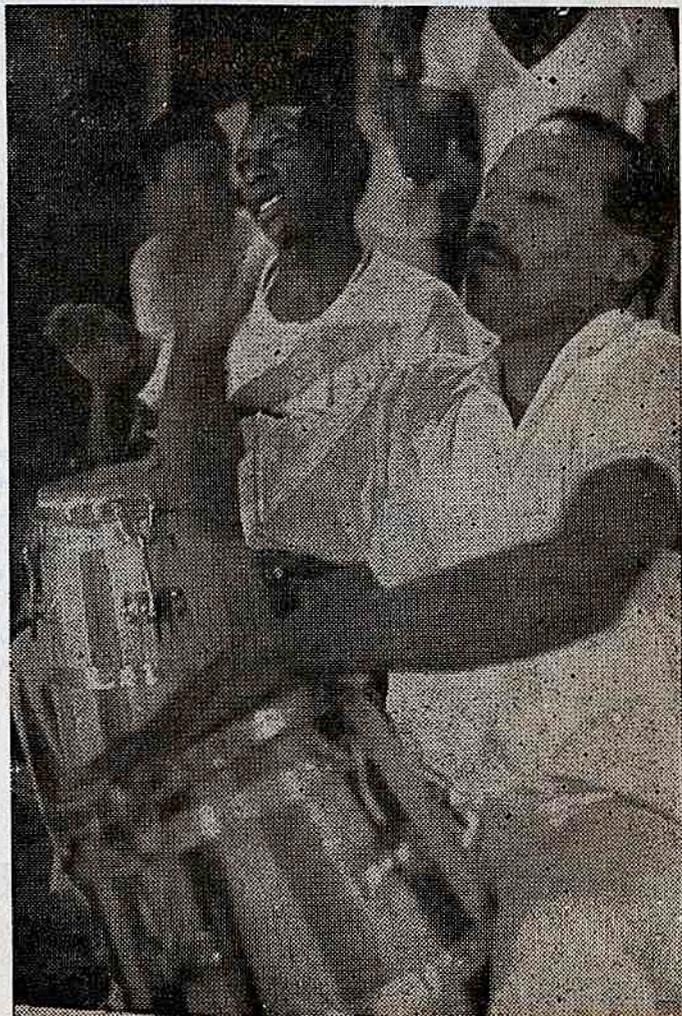
Fernando Ortiz sostiene que es posible que el origen de la rumba sea gangá; es decir, que provenga de ese pueblo africano traído a Cuba durante la esclavitud. Sin embargo, elementos musicales de procedencia conga, lucumí (yoruba) y carabalí son fácilmente reconocibles, por lo que se dificulta precisar su antecedente africano exacto.

Hay tres formas o estilos principales de rumbas: el yambú, la columbia y el guaguancó.

El yambú tiene un origen urbano y parece ser uno de los estilos más antiguos, pues existen referencias sobre el mismo desde las últimas décadas del siglo pasado. Su ritmo es lento. Se inicia con un lalaleo coreado, —sílabas repetidas a manera de clarinada— llamado diana. Luego el solista canta unas estrofas, a lo que se denomina decimar, aunque la estructura de las mismas nada tenga que ver con la forma poética española de la décima. El coro responde de nuevo con el lalaleo peculiar; y así, van alternándose partes de solista y coro, hasta que comienza el estribillo, donde baila una pareja.

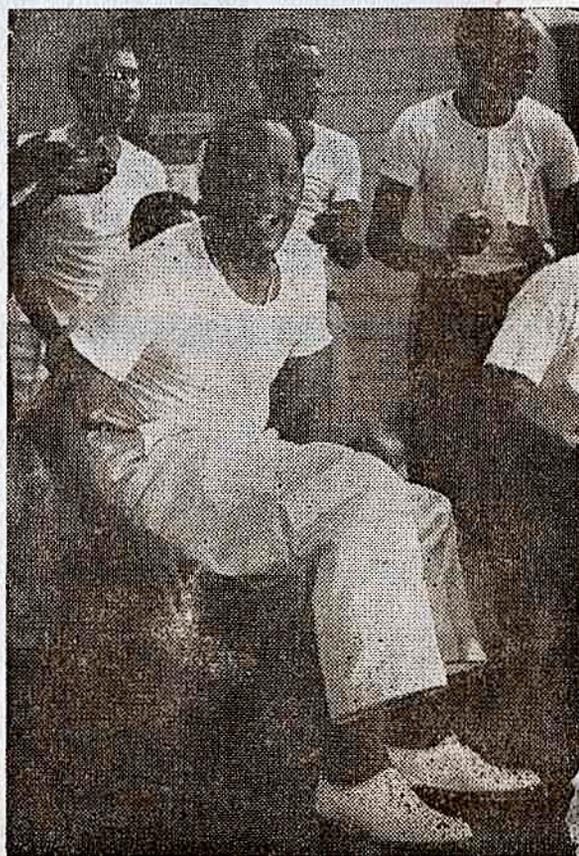
El baile es suave, de movimientos ceremoniosos. Representa el coqueteo de la hembra al macho, y se caracteriza porque en él no se realiza un gesto pélvico de significación erótica llamado vacunao. También es notable el hecho de que en el yambú la parte de mayor lucimiento corresponde a la mujer, quedando relegado el bailarín a un plano secundario.

La Rumba





La rumba con su rejuero erótico o picaresco.



Otro estilo de rumba, más reciente que el yambú, es el denominado columbia. Por lo general es un baile exclusivo de hombres, aunque algunas mujeres se hicieron famosas por su interpretación del mismo.

El origen rural y matancero de este género parece indudable. Para los informantes la columbia "es del campo, sobre todo de Matanzas". O mostrándose más categóricos, sostienen que "después del Chucho de Mena, en la línea del Ferrocarril, en Matanzas, había un caserío que se llamaba Columbia, adonde iban grupos de bailadores a divertirse".

Este origen rural lo comprobamos en los textos, que aunque inspirados en los temas más variados, están formados por frases breves, poco pulidas y con abundancia de vocablos africanos, como correspondería a la creación de un elemento humano surgido de las plantaciones de cañas o los barracones de ingenios.

La estructura de la Columbia (solista-coro) es la misma de los otros estilos de rumbas y presenta dos partes claramente definidas: una de canto solo y el capetillo o parte bailada.

El llorao es característico de la columbia y consiste en unos lamentos o exclamaciones quejumbrosas que lanza el cantante o gallo en medio de sus cantos.

Antes del capetillo también caben cantos de puyas o jactancia.

Llegado el momento del baile, algún participante de la fiesta pide permiso, con un gesto, para bailar, y luego de abrirse espacio entre los presentes y de saludar a los tambores, hace alarde de su habilidad danzaria. Más tarde, otro bailarín lo sustituirá, intentando superar sus pasillos.

El juego o estilo del bailarín es "piernas y hombros", tendiendo a mantener la posición erecta, pues muchas veces mantiene en equilibrio sobre su cabeza un vaso o una botella con bebida. En algunos lugares del campo se acostumbra a bailar con machetes o cuchillos en las manos.

El ritmo de la columbia "es rápido pero asentado". Uno de los tambores, el quinto, debe subrayar cada movimiento hecho por los bailadores, requiriéndose que su tocador sea el más experto, por la variedad de golpes que deberá marcar.

El guaguancó es de origen urbano, en él se narran hechos anecdóticos en forma poética.

Es un género eminentemente narrativo, utilizándose a menudo la improvisación. Todos aquellos temas que afectan la vida del negro de pueblo han quedado plasmados en sus letras: la política, el amor, la frustración, el sentimiento patriótico... Actualmente a la parte cantada se le agrega una bailable, "rumba del guaguancó", pero los viejos sostienen que el guaguancó propiamente dicho es lo narrativo.

En el baile se representa la persecución del macho a la hembra: él deseando vacunarla —gesto pélvico de significación erótica— y ella, intentando protegerse del ataque. En esta persecución y huida se demuestra la habilidad danzaria.

En la actualidad se ha estilizado grandemente el vacunao, sugiriéndose con un movimiento del pañuelo o alguna parte del cuerpo.

A finales del siglo pasado y a principios del XX existieron agrupaciones especializadas en tocar guaguancó, que recibieron el nombre de Coros y que poseían locales propios, donde se reunían para ensayar y perfeccionar las letras de sus cantos.

Los distintos barrios habaneros tenían sus Coros, que rivalizaban entre sí en la ejecución y composición de los mejores guaguancó.

El Paso Franco, Los Roncos, Los Jesuistas y otros, llenaron un capítulo importante de nuestro folklore por haberle dado perfil definitivo a una de nuestras manifestaciones musicales más genuinas.

El yambú, la columbia y el guaguancó se distinguen perfectamente en el ritmo y en el estilo del baile, conservándose en los barrios más humildes de la población cubana.

Los instrumentos empleados para su ejecución son simples: tres tambores de duelas ligeramente abarritados llamados quinto, salidor y tres golpes; un par de marugas metálicas (nkembi) que usa en las muñecas el tocador del quinto de la Columbia y un par de claves con las que el cantante marca el ritmo.

Sin embargo, en el yambú y algunas veces en el guaguancó se sustituyen los tambores por dos cajones o envases de madera. El pequeño, generalmente hecho de "un cajoncito de velas", tiene un sonido más agudo y hace de quinto; el mayor, "algunos de esos envases grandes donde traían bacalao", de sonido más grave, hace de tumbador. Agregándose golpes de cucharas, golpes en las puertas y en todo aquello que le permita al negro crear ritmo.



Las Comparsas

La Comparsa es un baile colectivo y de marcha, originado en las celebraciones profanas de los esclavos durante la Colonia, especialmente en Corpus Christi y el Día de Reyes

El 6 de enero fue durante los siglos de la dominación española en Cuba, la fecha más importante para los africanos. Durante 24 horas se les permitía reproducir los cantos y bailes de sus tierras de origen en las calles de La Habana, Santiago y otras poblaciones, disfrutando de una libertad transitoria.

Los Cabildos de las distintas naciones o grupos tribales africanos (Congos, lucumíes, ararás, mandingas, etc) marchaban hacia la Plaza de Armas, rivalizando por presentar los atuendos más vistosos y los bailes más alegres ante el Gobernador General de la Isla, y luego de recoger el aguinaldo —pequeña suma de dinero, de las autoridades coloniales— continuaban su recorrido por los barrios extramuros de la capital hasta el atardecer.

Ocultos bajo sus trajes de Kulonas, Cocoricamos, Peludos y Mojigangas, olvidaban por un día las terribles condiciones de vida a las que eran sometidos por la burguesía esclavista.

Con el tiempo estas celebraciones fueron evolucionando. Los distintos cabildos, incitados por la rivalidad, adoptaron estandartes y trajes específicos; fueron más cuidadosos en sus cantos y bailes. Los barrios populares eran recorridos por grupos de mulatas y negras, elegantemente vestidas, que entonaban estribillos alegres y agitaban marugas metálicas. Por las calles "arrollaban" los tangos o cuadrillas de hombres, sin orden fijo y usando las ropas más extravagantes. Así, a través de los años, fueron conformándose los elementos de las comparsas hasta llegar a su forma moderna.

La existencia de las mismas ha sido accidentada. Durante años fueron suspendidas por autoridades prejuiciosas que las consideraban como símbolos de barbarie y atraso; sin embargo, esta creación genuina de nuestro pueblo logró sobrevivir a todas las prohibiciones.

Existen comparsas de mujeres y de hombres solos o mixtas. Los temas que las inspiran pueden ser de contenido patriótico, de sátira social, costumbristas, etc.

A finales del siglo pasado existieron comparsas que reproducían elementos teatrales incipientes y donde se representaban especies de autos danzados de antiguo contenido totémico, como la llamada El Pájaro Lindo. El Alacrán es una supervivencia de este estilo de comparsa.

Los instrumentos musicales empleados en la actualidad son los más diversos, incluyendo tambores, cencerros, sartenes, bombos, cornetines y marugas.

Los cantos de comparsas o congas mantienen la estructura solista-coro característica de toda nuestra música de antigua procedencia africana o son simples estribillos repetidos hasta la saciedad. El papel de solista era desempeñado antiguamente por una cantante de voz potente y aguda llamada clarina; hoy el cornetín o la trompeta la sustituyen.

El texto de los cantos y la música son compuestos por autores anónimos surgidos del pueblo, generalmente miembros de la misma comparsa, siendo su contenido de crítica social o sobre temas poéticos. En otros casos se limitan a frases de sentido incongruentes pero altamente rítmicas, improvisadas sobre alguna melodía de moda. (1)

La comparsa con sus farolas, sus trajes y el ritmo trepidante de sus tambores, ha devenido en la danza nacional. Por su carácter de baile colectivo, por la sencillez de sus pasos y por haber logrado integrar —sin trabas económicas ni étnicas— a todo el pueblo cubano, simboliza perfectamente el gran crisol de nuestra nacionalidad.



Bollera

Día de Reyes durante la Colonia.



**(1) CANTOS DE COMPARSAS
ANTIGUAS**

Solista:
Engüeyeyé tata
engüisi yaye

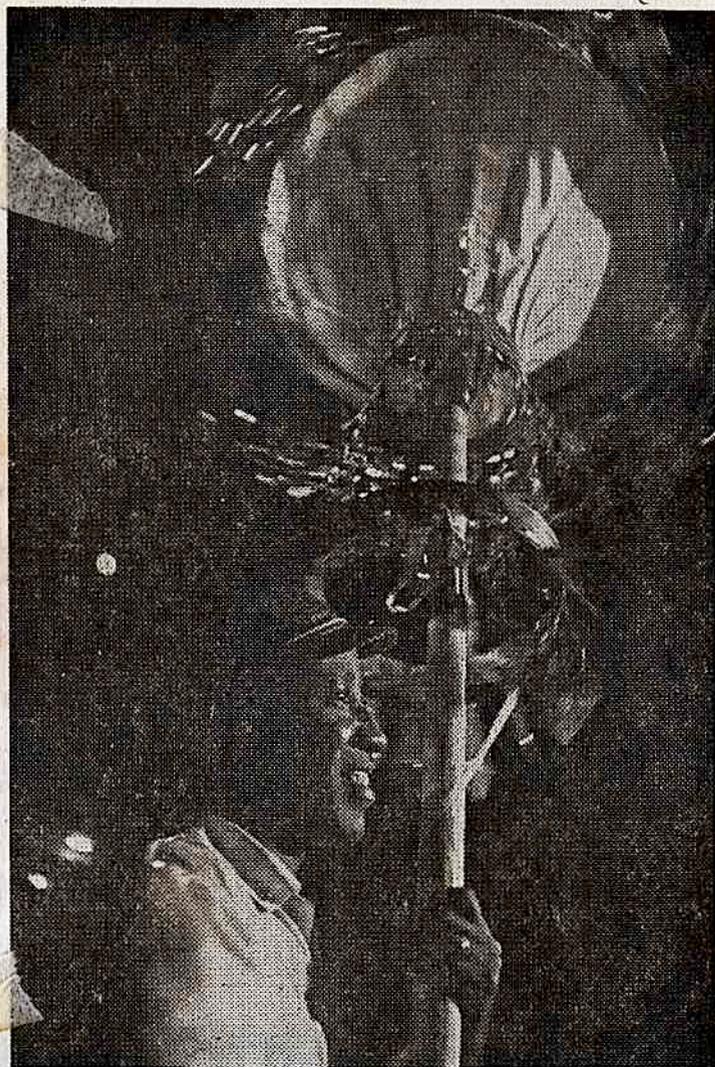
Coro:
Engüeyeyé tata
engüisi yaye

Solista:
Conguito florido sube la loma
¡ya voy, ya voy!
engüisi yaye máfiro
manconquiro

Coro:
Conguito florido sube la loma
¡ya voy, ya voy!
engüisi yaye máfiro
manconquiro

Solista:
Manconquiro

Coro:
Manconquiro
Manconquiro
Manconquiro



**CANTO DE LA COMPARSA LOS
MAMBISES
(1937)**

Solista:

El mambí contempla con amor
a la patria de Maceo y de Martí
En el jardín del mundo
Cuba es la bella flor.

Coro:

El mambí contempla con amor
a la patria de Maceo y de Martí
En el jardín del mundo
Cuba es la bella flor.

Solista:

Cuba es la Perla de las Antillas
mamá
La Perla de las Antillas
La Perla de las Antillas.

Coro:

Cuba es la Perla de las Antillas.

Farolas



**CANTO DE LA COMPARSA
"LA JARDINERA"
(1937)**

Solista:

Del jardín cubano
cogeremos flores
y con siemprevivas
formaremos un ramo
al público oyente
se lo dedicamos.
Somos jardineras
flores, muchas flores.

Coro:

Flores, flores,
ahí viene La Jardinera,
viene regando flores.

Flores, flores,
ahí viene La Jardinera,
viene regando flores.



CANTO DE LA COMPARSA

"EL ALACRAN".

(1937)

Solista:

Oye colega no te asombre
cuando veas
Oye colega no te asombre
cuando veas
el Alacrán tumbando caña
el Alacrán tumbando caña
costumbre de mi pai, mi hermano
costumbre de mi pai, mi hermano
tumbando la caña
tumbando la caña

Coro:

Sí, sí, tumbando caña



CANTOS DE COMPARSAS MODERNAS

Solista:

A medio los coco seco
los coco seco
los coco seco

Coro:

A medio los coco seco

Solista:

Mamá no quiere
que yo juegue a la pelota

Coro:

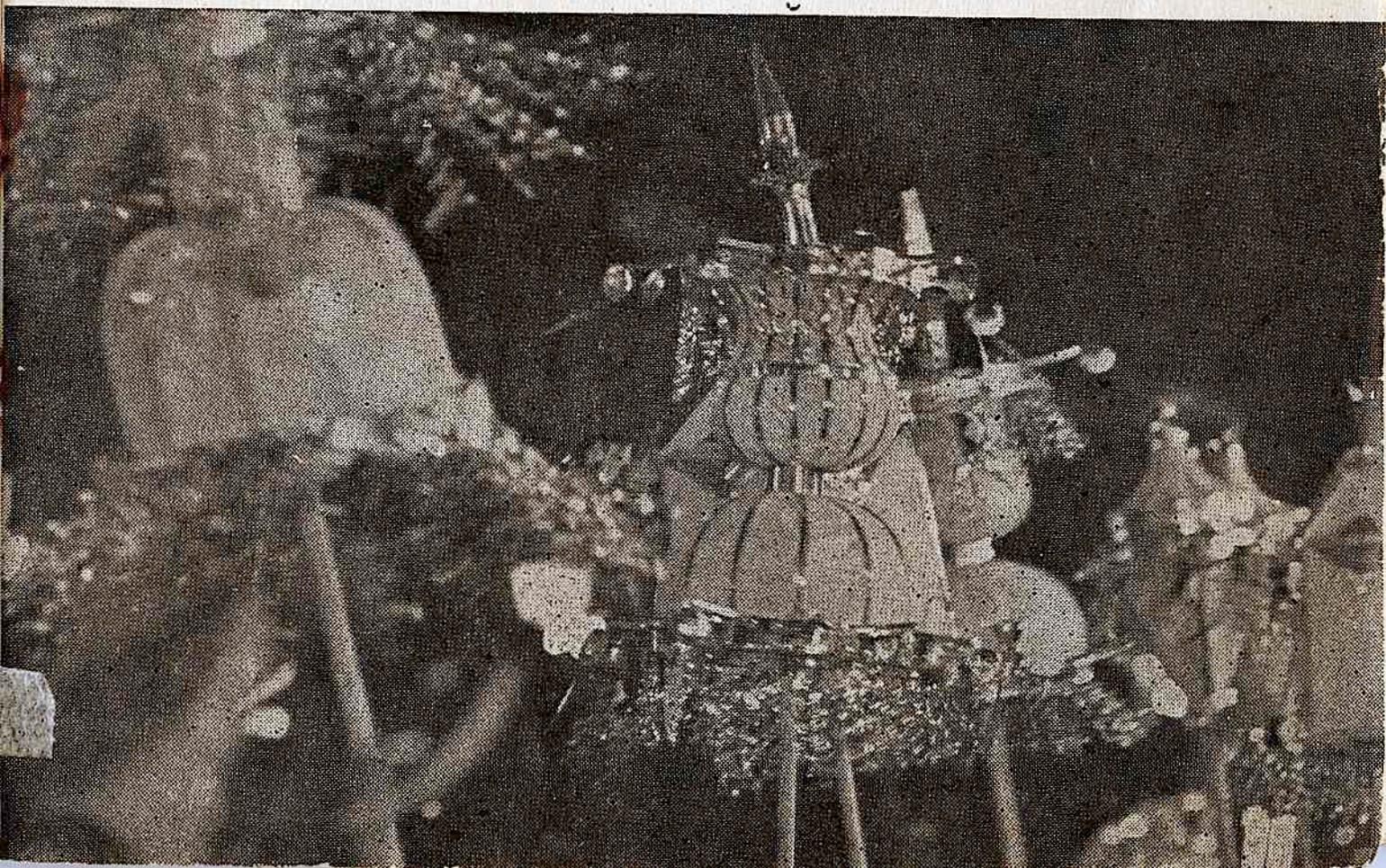
Mamá no quiere
que yo juegue a la pelota

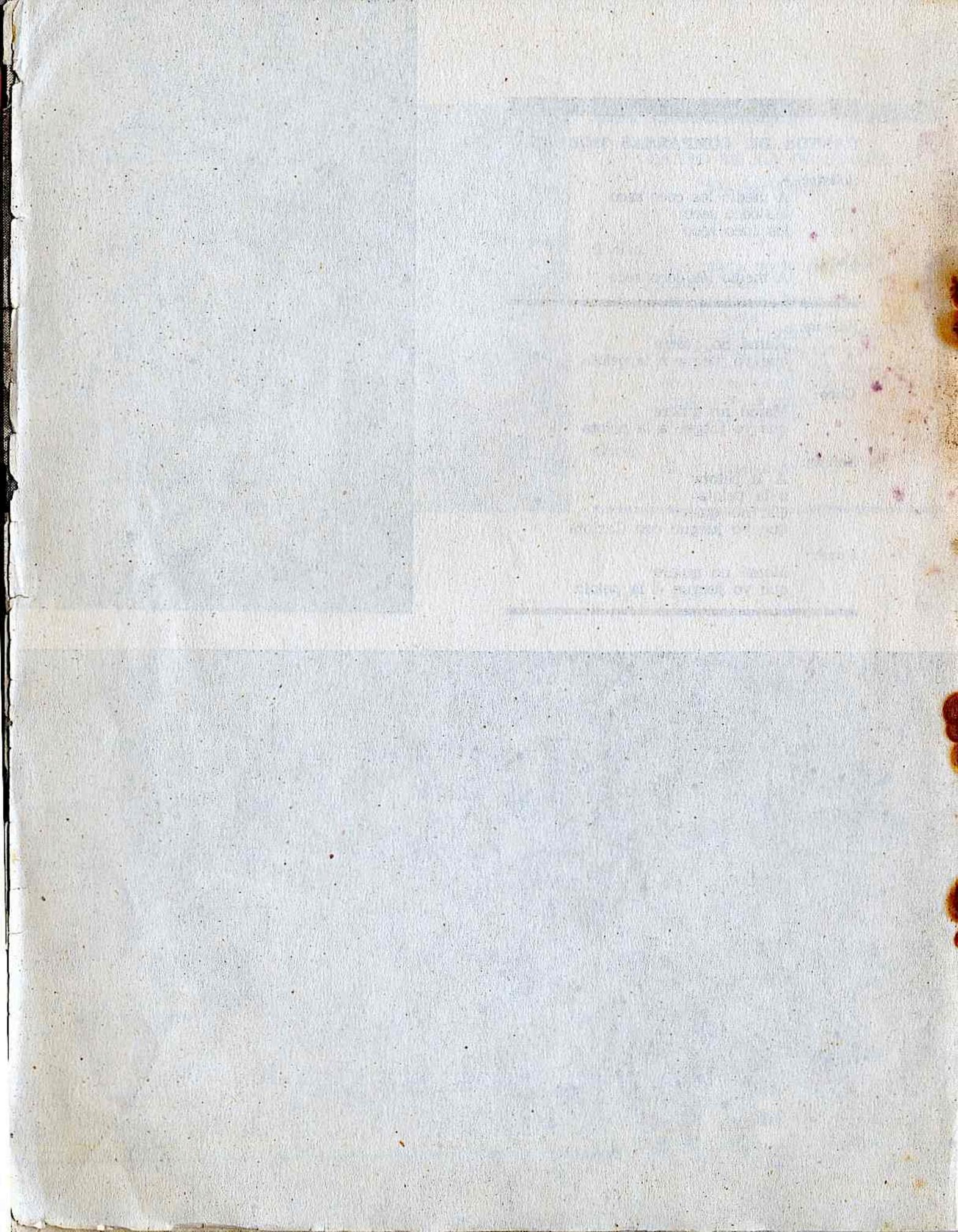
Solista:

A la pelota
a la pelota
ella no quiere
que yo juegue con Carlota

Coro:

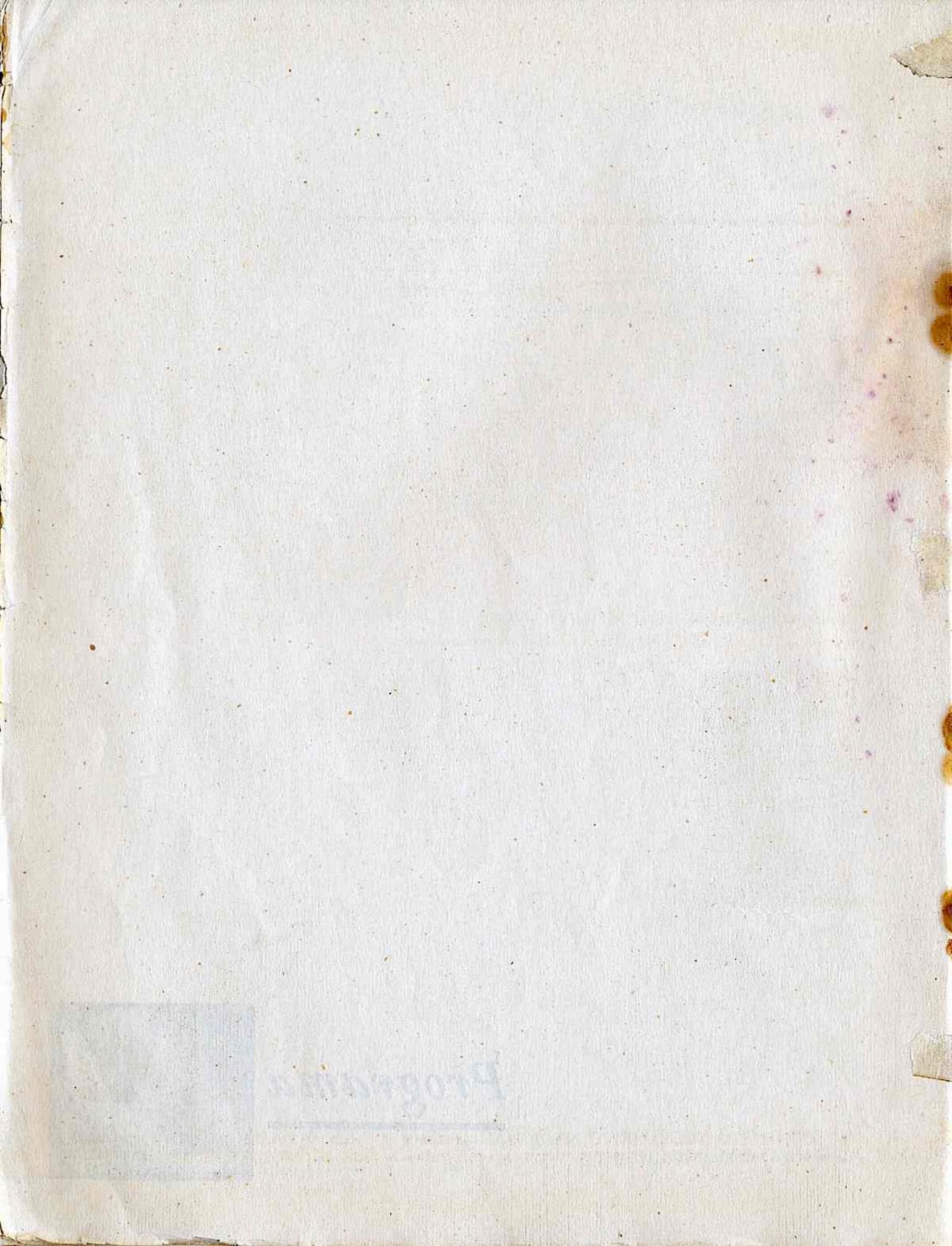
Mamá no quiere
que yo juegue a la pelota





Programa





Directora: *Marta Blanco*

Asesor de Folklore: *Rogelio A. Martínez Furé*

Coreógrafo: *Rodolfo Reyes Cortés*

Argumento: *Rogelio A. Martínez Furé*

Escenografía: *Salvador Fernández*

Vestuario: *María Elena Molinet*

Luminotécnico: *Ramiro Maseda*

Administradora: *Marina Eneriz*

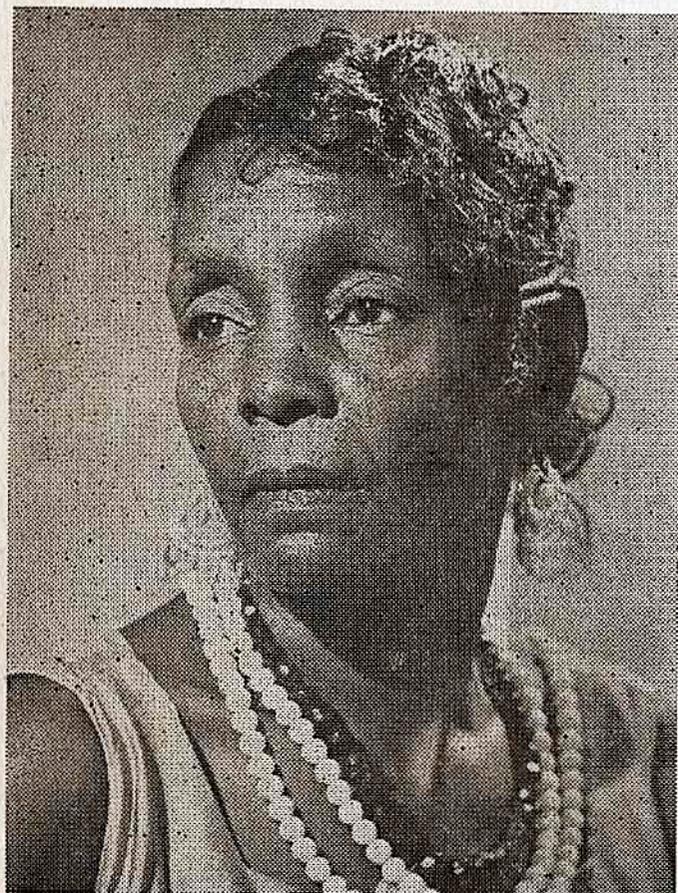
Realización de Vestuario, Utilería y Escenografía: *TASNT*



Martha Blanco

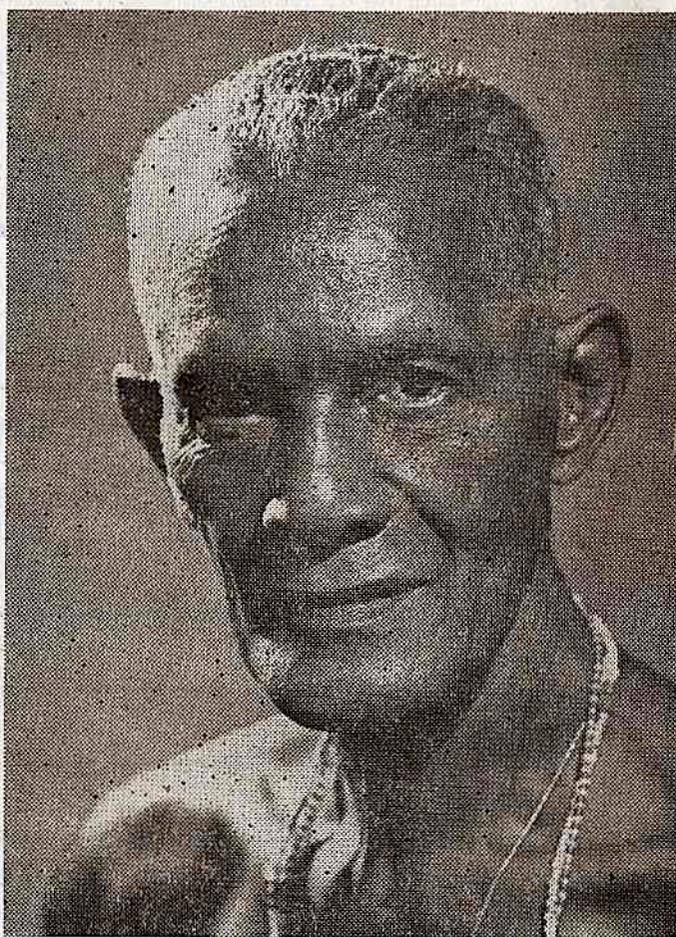


EL CONJUNTO FOLKLORICO NACIONAL agradece la colaboración de Tamara de Mereson y Yolanda Padrón, cuyos esfuerzos fueron aportes valiosos para la realización de este espectáculo.



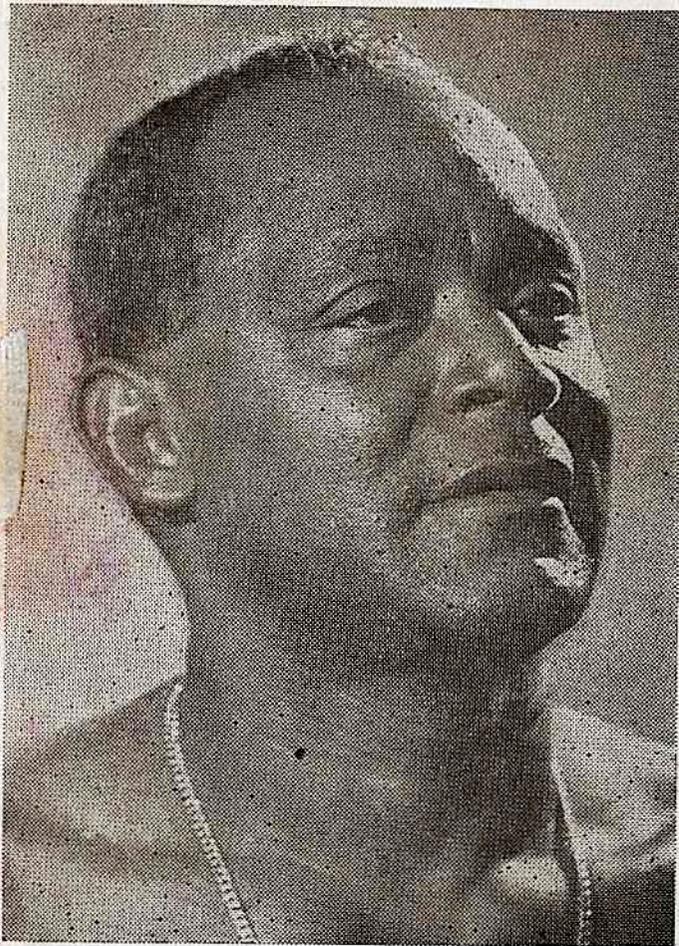
Nieves Fresneda

Nació en La Habana un 5 de agosto. Primeras experiencias teatrales con el grupo de Folklore del TNC. Intervino en "Cantos y Leyendas", "Bembé", "Suite Yoruba" y "La Rebambaramba". Viajó por Cuba, Francia, URSS, Alemania y Polonia, haciendo demostraciones de su arte. Ha filmado películas sobre danza y ha grabado música folklórica cubana para la colección *Chant du Monde* de París.



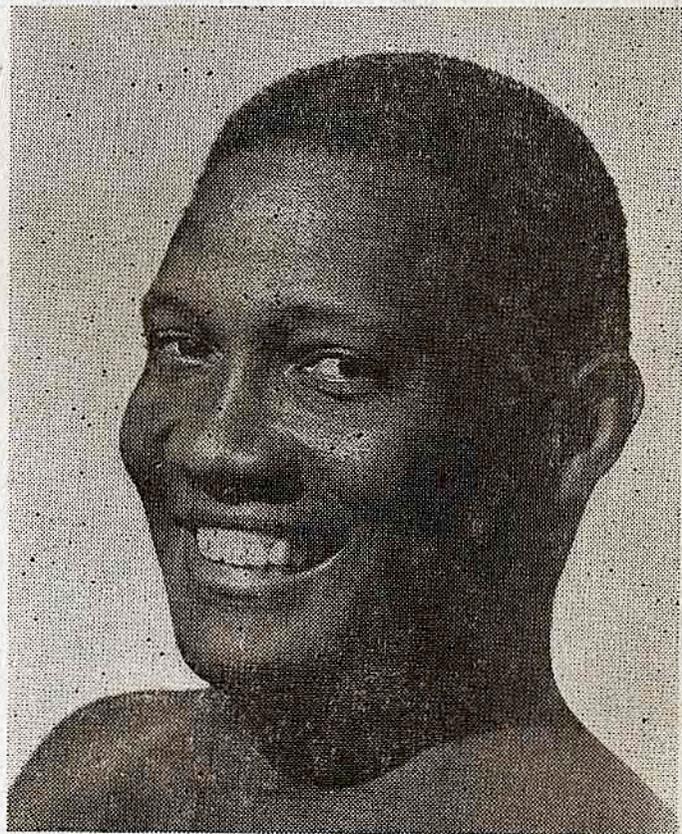
Trinidad Torregrosa

José del Carmen de la Trinidad Torregrosa y Hernández nació en La Habana en 1897. Desde hace veinte y cinco años viene brindando su colaboración como informante a los estudios que se han realizado sobre nuestro folklore. Ha intervenido en películas, televisión, radio y grabación de discos. Es cantante, tamborero y constructor de instrumentos musicales cubanos, siendo uno de los pocos que conserva el arte de fabricar los *Batá*, tambores sagrados de Cuba. Ha viajado por los Estados Unidos, Haití, Santo Domingo y Jamaica.



Jesús Pérez

Nació en La Habana en 1915. Alumno del famoso tocador de batá Pablo Roche (Akilakua). Participó en la primera conferencia sobre folklore cubano realizada en nuestro país (1937). Fue el primero en tocar los Batá junto a una orquesta Sinfónica. Intervino en "Cantos y Leyendas", "Bembé", "Nangaré", "Suite Yoruba" y "La Rebambaramba". Ha grabado discos en Cuba, Méjico y Francia como cantante y tamborero. Intervino en varias películas: Sucedió en La Habana, Historia de un Ballet, Yambaó, etc. Viajó por Haití, Puerto Rico, Santo Domingo, Jamaica, Venezuela, Méjico, Francia, Alemania, Polonia y URSS.



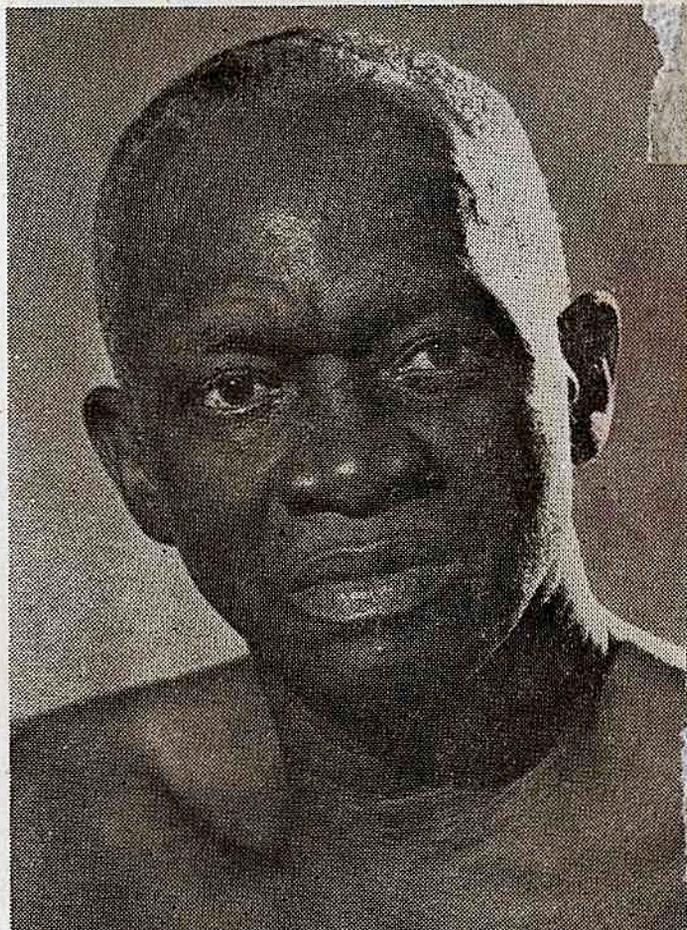
José Oriol Bustamante

Nació en La Habana en marzo de 1918. Ha intervenido en varios espectáculos del TNC, como cantante, bailarín e informante de Congo.



Manuela Alonso Valdés

Nació en La Habana en 1922. Desde la edad de diez y nueve años viene dedicándose a los bailes folklóricos. Ha intervenido en programas de radio, televisión, teatro y en películas cubanas como bailarina y cantante.

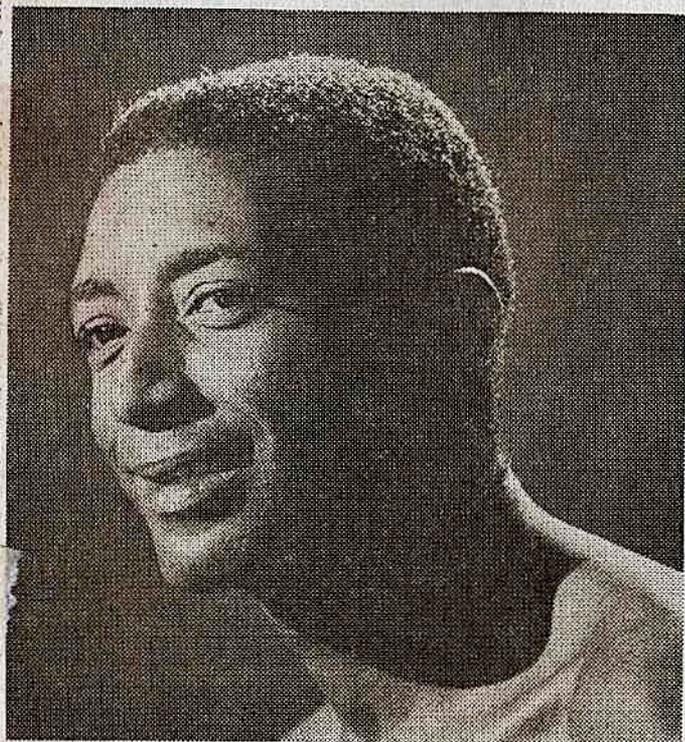


Emilio O'Farril y Escoto

Nació en Madruga, Provincia de la Habana en 1903. Desde hace más de veinte años viene cooperando en conferencias y charlas de folklore como demostrador. Ha intervenido en espectáculos del TNC y en grabaciones de música cubana de origen congo.

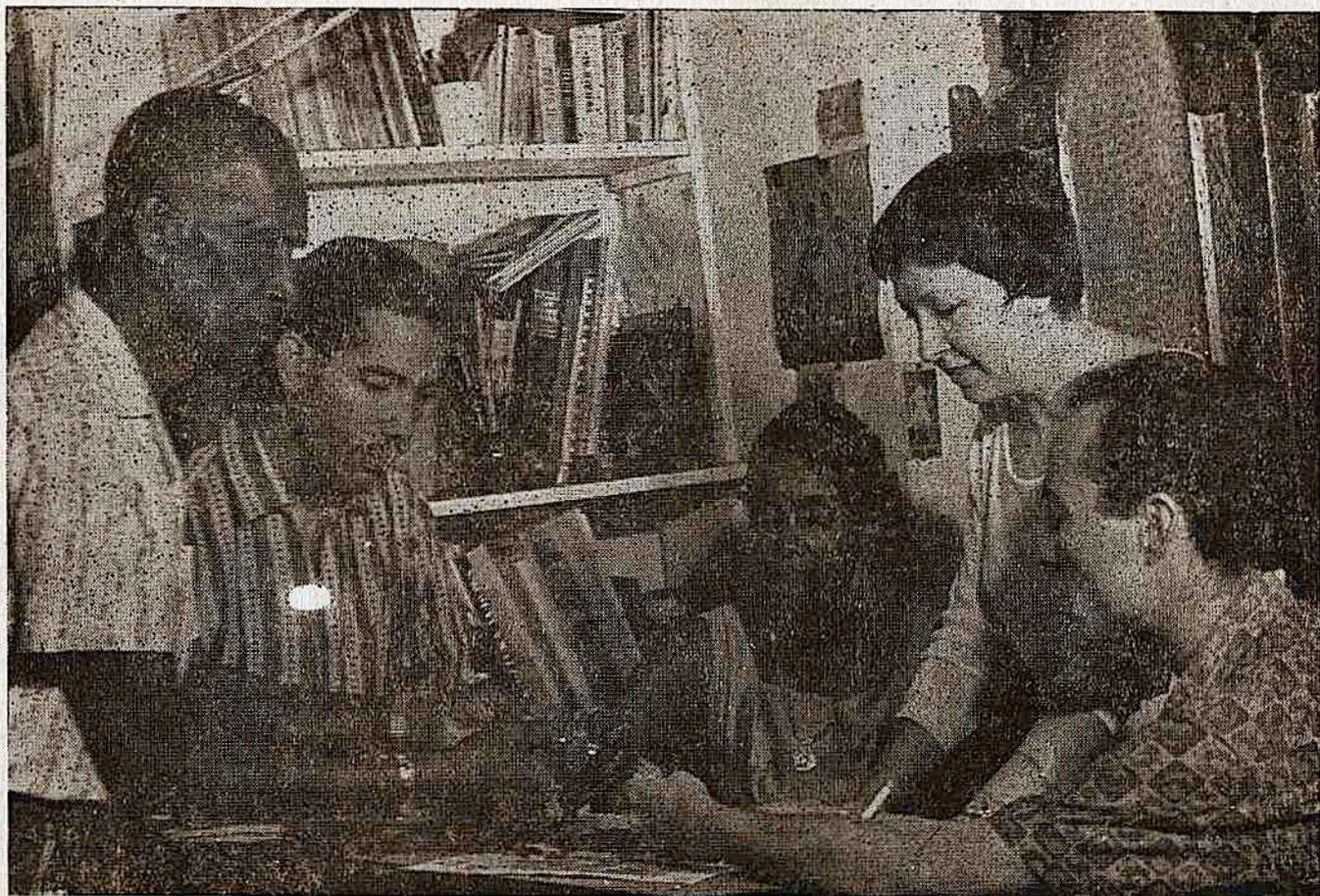
Biografías de los informantes

PUPY
SEÑORA
CHINESCA.
SOBRE CUS UROS
CON LAUZ A LOS UROS DE
HUBER 20 CUSU (20) 10
MAGURO DEL PUSU
VIVER HACER 15 BAHU
Eo Ocho PUSU Agallo.
JURO 20 Ocho



Lázaro Ross

Nació en La Habana en 1925. Es el más joven de nuestros informantes y uno de los mejores akpwones o cantantes de música lucumí y arará de Cuba. Ha intervenido en programas del Teatro Nacional y en conferencias sobre folklore cubano. También ha grabado discos para la colección **Chant du Monde** de París y para editoras cubanas.



El Asesor, el Coreógrafo y la Diseñadora trabajando con los informantes.

Nuestra Historia

La vida del Conjunto Folklórico Nacional se inició a principios del año 1962, cuando se seleccionaron, entre cerca de cuatrocientos aspirantes, a los 56 miembros que lo integrarían.

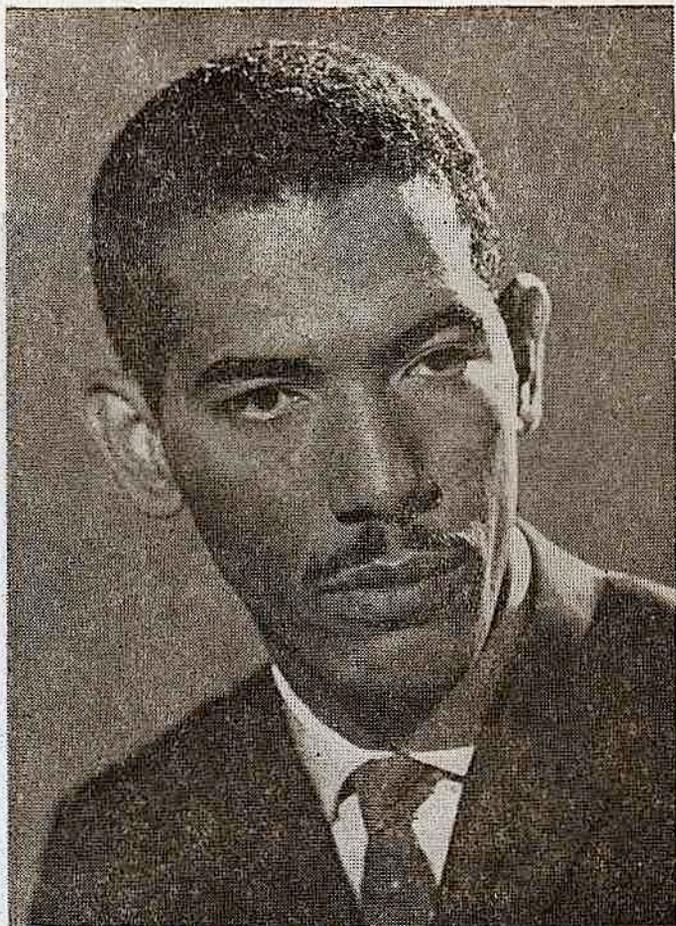
Los bailarines y músicos eran hombres y mujeres del pueblo, que con anterioridad desempeñaban las ocupaciones más disímiles: estibadores, peluqueras, estudiantes, actores, etc., y que habían aprendido estos bailes directamente en sus medios originarios, siendo practicantes de los mismos desde su infancia. La habilidad artística y la experiencia fueron los factores que determinaron su elección.

Los antecedentes de la buena acogida que el público había tenido para los pequeños grupos de bailes folklóricos, presentados por el Teatro Nacional, auguraban éxitos, si se lograba organizar un espectáculo donde se conciliaran los elementos folklóricos más genuinos y la concepción teatral más moderna.

Durante año y medio se ha procedido al montaje de este programa, cuidando de realizar una labor de seria investigación con los seis **informantes**, personas del pueblo seleccionadas por sus conocimientos sobre los cantos y bailes folklóricos cubanos y sin cuyo concurso no hubiera sido posible dicho montaje.

Las largas sesiones de trabajo de los informantes y el Asesor, en la recolección de los cantos y sus significados, en la explicación al Coreógrafo de los diversos pasos y del sentido de las danzas —tanto rituales como profanas— han culminado en este primer espectáculo, donde esperamos haber conseguido la síntesis del folklore y lo teatral.

Entre los planes futuros del Conjunto Folklórico Nacional están los de presentar **todas** nuestras manifestaciones de canto y danza, desde el zapateo, el cha-cha-chá o los coros espirituanos hasta el baile de los iremes y las últimas tendencias de feeling, mostrando al mundo las diversas creaciones artísticas realizadas por el pueblo cubano.



Argumento

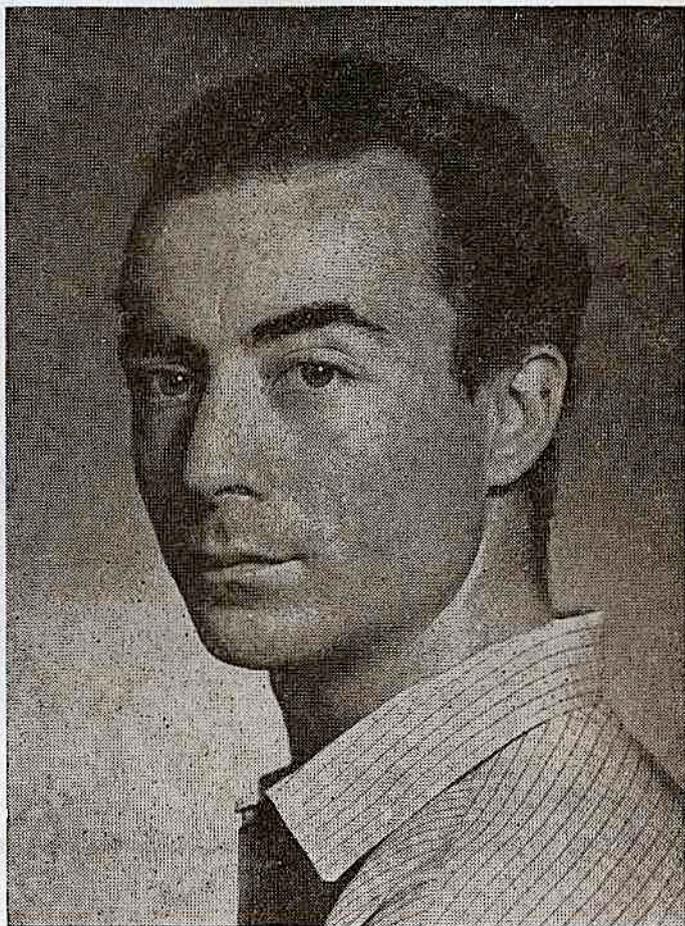
El proyecto y ensamblaje de este espectáculo se debe al Asesor de Folklore Rogelio A. Martínez Furé quien lo ha concebido en tres ciclos, independientes entre sí, aunque complementarios.

El primer ciclo representa el **mundo de los dioses**, y utiliza los cantos y bailes yorubas de Cuba para crear la atmósfera de las leyendas santeras. Su estilo es solemne y místico. Su contenido, cosmogónico: la Creación, la maternidad, la vida plena, la enfermedad y la muerte.

El segundo ciclo se desarrolla hacia mediados del siglo XIX, época esclavista y colonial. Expresa **al hombre en contacto con lo telúrico**. Mediante la contradanza cubana se presenta un salón burgués de la época y sus moradores, que bailan despreocupados frente a la injusticia social. El canto de los polineros simboliza la opresión de los hombres, y es interrumpido por el tañido de la campana, grito de liberación. Los esclavos danzan alegres.

De pronto, esta celebración es detenida por la llegada de un tata-nganga o padrino congo, que acompañado de sus seguidores hace alarde de sus **poderes**. Se desarrolla una polémica en lengua conga donde cada tata-nganga se jacta de sus cualidades y finalmente, se concerta una pelea (el baile del maní) para zanjar la disputa. Luego de este baile pugilístico de hombres se hace la paz, y una pareja, para expresar la unión entre los grupos, ejecuta el baile de **yuka**, de carácter erótico. La segunda parte finaliza en medio de una **makuta** frenética, mediante la cual se manifiesta la amistad entre los hombres y el despertar de las fuerzas de la naturaleza.

En el tercer ciclo se muestra al **hombre cotidiano** en su disfrute de la vida simple. Utilizando la conga como elemento constante y unificador, se van presentando una serie de manifestaciones de carácter profano: los pregones de vendedores ambulantes que llenan nuestras calles y plazuelas con sus gritos y colores; las rumbas con su rejuego erótico y picaresco, y como final, la comparsa, serpeando por las calles, gritando la alegría de vivir de nuestro pueblo.



Coreografía

La labor del Coreógrafo Rodolfo Reyes Cortés ha sido ardua. Tras largas sesiones de aprendizaje con las informantes de las distintas danzas y de sus significados, las ha organizado con una visión moderna, pero sin desnaturalizar su esencia folklórica, enriqueciendo su coreografía y dándole mayor teatralidad.

El Coreógrafo deshace el círculo, con su milenario sentido de fecundidad, para darnos la imagen del mar y sus ondas encrespadas o mansas mediante arcos y espirales; quiebra la viril línea recta para expresar el relámpago del dios Shangó; el sentido telúrico de los bailes congos y la languidez tropical de la contradanza nos la expresa mediante combinaciones plásticas de cuerpos y manos.



Escenografía

Salvador Fernández ha compuesto una escenografía partiendo de elementos de nuestro folklore, para crear el ambiente preciso de las danzas.

El mundo de los dioses es sugerido por móviles de los que penden distintos atributos o piezas que simbolizan a los orishas yorubas: elefantes de Obatalá, rayos de Shangó, remos de Yemayá, etc.

El mundo alucinante de los congos se hace presente a través de sus firmas esotéricas.

El colorido de nuestras poblaciones es sugerido mediante proyecciones y manchas estallantes.



María Elena Molinet y Nieves Fresneda.





Vestuario

La diseñadora María Elena Molinet ha trabajado cuidadosamente con los informantes en la selección de materiales, colores y accesorios que reproduzcan con fidelidad las vestimentas empleadas para los distintos bailes en sus ambientes originales.

Los trajes utilizados en este primer espectáculo del Conjunto Folklórico Nacional, están inspirados en grabados antiguos y en los modelos usados por el pueblo.

Los bordados y la construcción de los atributos de danza se les han encomendado a artesanos populares, miembros de nuestro conjunto y conocedores del simbolismo que se oculta en los mismos.

Luces

El trabajo de Ramiro Maseda como luminotécnico de este programa ha sido el complemento exacto para los bailables y los decorados. La utilización inteligente que hace de los colores simbólicos de los orishas y del sistema de proyecciones, consigue realzar los diseños coreográficos y el esplendor de los trajes, arrancando efectos inusitados de las diferentes escenografías.





Yemayá navega entre las olas del mar.

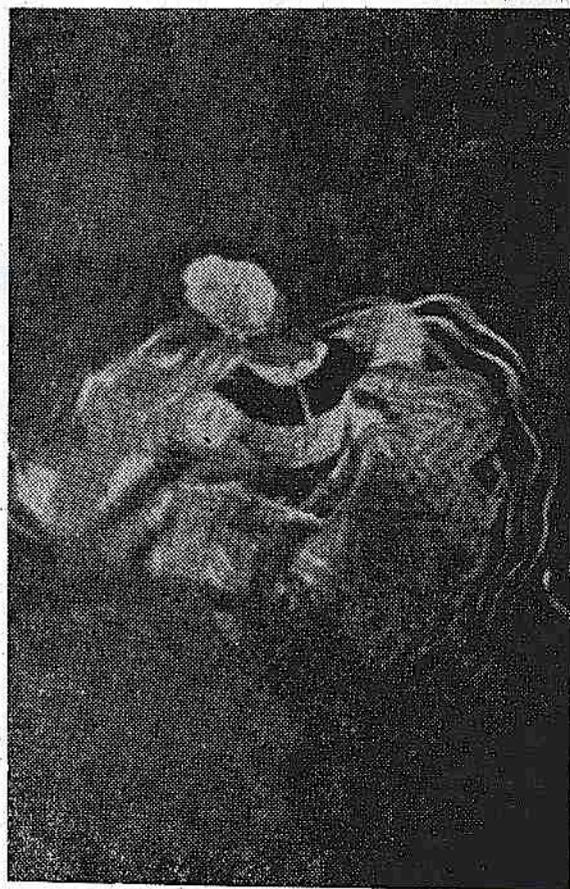
Yemayá, madre de todos los orishas.





Shangó dios del rayo la virilidad.





Obatalá, dios de la paz y la justicia.

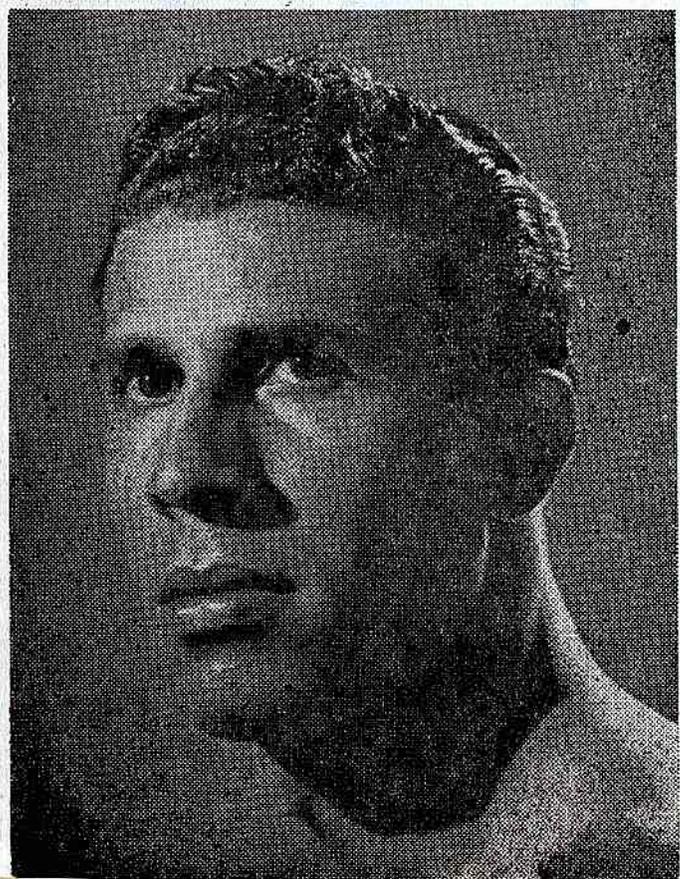


Eleguá, dueño de los
caminos y las encrucijadas.



Isora Pedroso

Nicolás Hernández



Elegguá:

Dios travieso y amante de las bromas, dueño de los caminos y las encrucijadas. Todas las fiestas se inician con un canto a esta deidad para propiciar el buen desarrollo de las mismas. Sus colores son el rojo y el negro. Su atributo es un **garabato**, rama de árbol en forma ganchuda, con el que **abre** los caminos de la vida. Su saludo: ¡Laroye!

Akpwón:

Lázaro Ross

Elegguá:

Isora Pedroso

Obatalá:

Dios creador de la tierra y de los hombres, de la justicia y la pureza. En sus danzas se remedan los movimientos de un anciano eterno, de pasos lentos y cansados o de un joven guerrero que impone la justicia con su espada. Su color es el blanco. Su atributo es un **iruke**, espantamoscas de crines blancas, símbolo de realeza. Su saludo: ¡Jécua Babá!

Iyawós o jóvenes iniciadas:

Mayda Morado

Melba Alvarez

Librada Quesada

Angela Valladares

Lydia Camejo

Clara Ibáñez

Nancy Zamora

Akpwón

Felipe Alfonso

CORO DE OBATALA:

Orlando López

Silvio Aleyes

Alfonso Aldama

Luis Chacón

Gabriel Pelladito

Pedro Achón

Ayágguna (Obatalá guerrero): Nicolás Hernández.

Yemayá:

Dueña de las aguas marinas. Diosa madre de todos los orishas. En sus danzas se representa el movimiento del mar, ondulante o tempestuoso. Su color es el azul. Se le saluda: ¡O mío Yemayá!

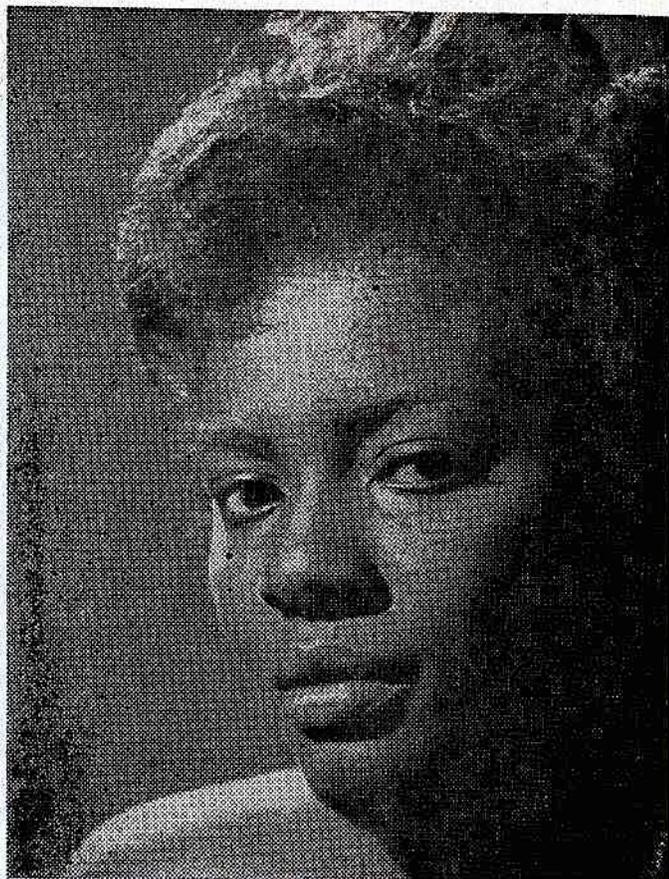
Akpwón

Lázaro Ross

Coro: Inés González, Isora Pedroso, Berta Cubas, Dalia Collins, Nancy Rodríguez, Eulalia Domínguez, Carmen Duquesne, Margarita Ugarte, Zenaida Armenteros, Concepción Delgado e Hilda Calles.

Solistas: Zenaida Hernández, Luisa Barroso y Manuela Alonso.

Yemayá: Nieves Fresneda.



Luisa Barroso

Shangó:

Dios de la virilidad, del fuego, del rayo, de los tambores. El más apuesto y galante de los orishas. En sus bailes simula arrancar los rayos de las nubes tormentosas y lanzarlos hacia su pelvis. Su color es el rojo. Su atributo es un hacha bipenne (oshé) de significación fálica. Se le saluda: ¡Kabiosile Shangó!

Akpwón

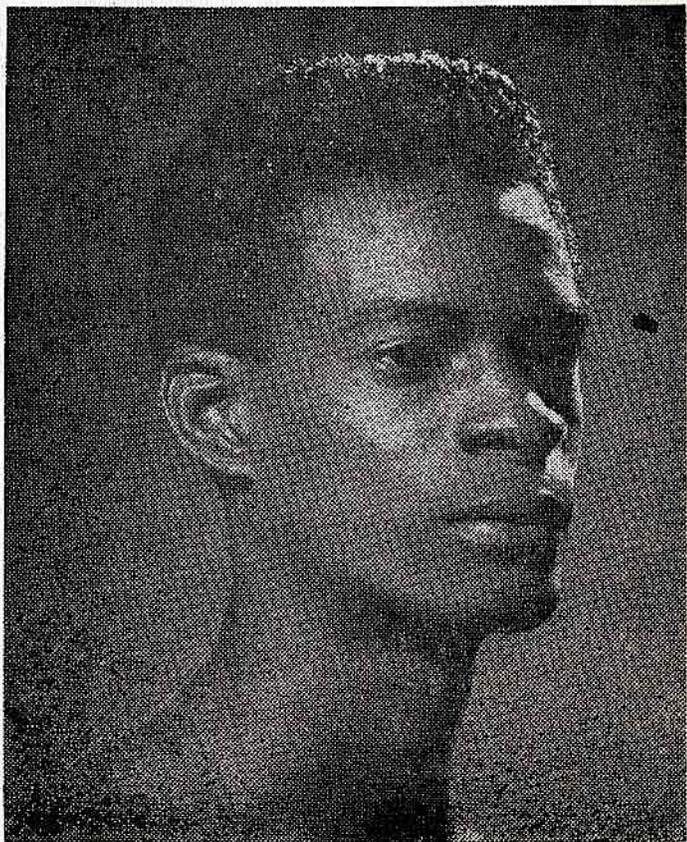
Lázaro Ross

Coro: Roberto E. Amor, Pedro Achón, Servando Gutiérrez, Nicolás Hernández, Alberto Morgan, Juan de Dios Ramos, Walfredo Isaac, Gerardo Pelladito, Carlos Aldama, Gabriel Pelladito y Luis Salvador Romero.

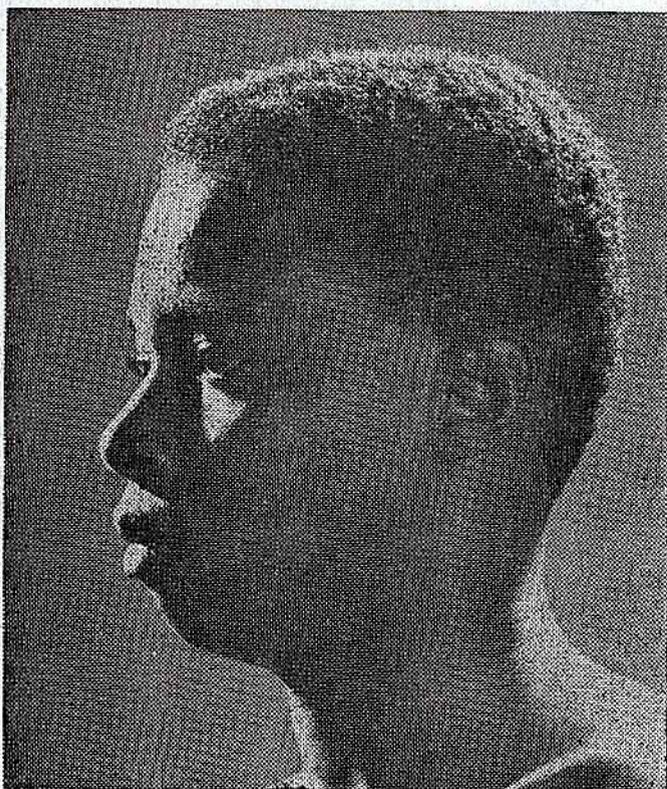
Shangó:

Raúl Betancourt

Raúl Betancourt



*Yemayá aplaca la furia de su hijo
Shangó atrayéndolo a su seno
materno.*



Felipe Alfonso

Coros Yorubas

a) Cantos a Oyá:

Diosa del viento, de las centellas y del cementerio. La más guerrera de las orishas. Sus colores son todos los del Iris. El movimiento de las manos de los cantantes evoca la creación de los remolinos de viento.

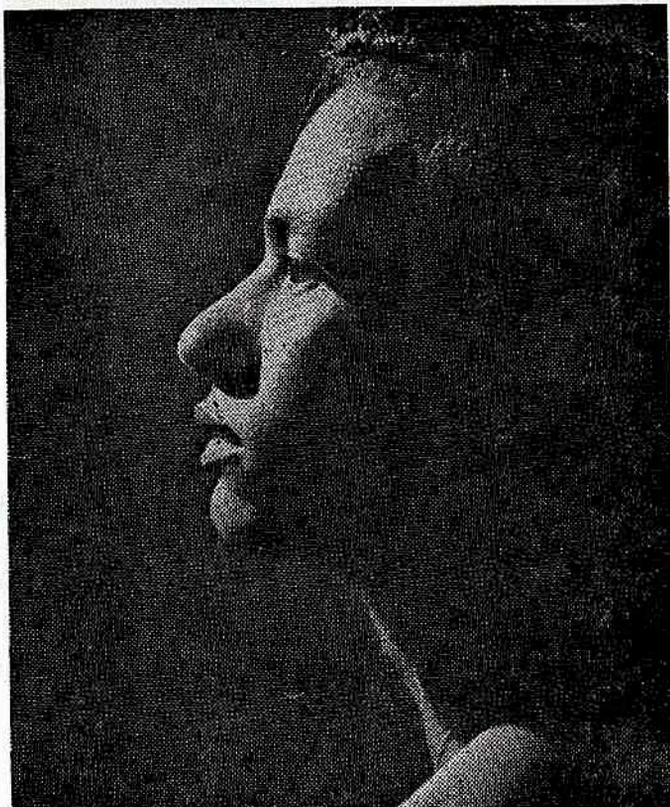
b) Cantos a Orula:

Dios de la adivinación y la sabiduría. Sus colores son el verde y el amarillo.

Akpwón

Lázaro Ross

Coro: Manuela Alonso, Luisa Barroso, Zenaida Hernández, Concepción Delgado, Berta Cubas, Margarita Ugarte, Librada Quesada, Clara Ibáñez, Lailia Domínguez, Dalia Collins, Inés González, Melba Álvarez, Lilia Camero, Hilda Calles, Nancy Zamora, Angela Valladares, Luis Chacón, Silvio Aleyes, Justo Pelladito, Andrés Cortina, Felipe Alfonso, Mario Dreke, Ramón Sardaña, Orlando López, Juan de Dios Ramos, Ricardo Gómez y Julio Figueroa.



Alberto Morgan

Babalú Ayé:

Dueño de las enfermedades y las plagas. Anciano contrahecho y cubierto de pústulas, de antigua procedencia arará. En sus bailes se imitan los movimientos de un hombre enfermo, de manos agarrotadas y movimientos doloridos. Con su já, escobilla de varetas de corajo, espanta los insectos que le persiguen y las auras que revolotean a su alrededor.

Akpwón: Felipe Alfonso
Babalú Ayé: Alberto Morgan

Coro: Nancy Rodríguez, Zenaida Armenteros, Mayda Morado, Carmen Duquesne, Roberto Espinosa, Nicolás Hernández o Juan de Dios Ramos, Jorge Prieto y Pedro Achón.

Cantos de cierre de Elegguá:

Una vez terminada la ceremonia, el dios cierra de nuevo los caminos y se echa en las encrucijadas, como una piedra más, mientras los coros entonan cánticos de alabanzas.

Informantes del ciclo yoruba:

Trinidad Torregrosa, Nieves Fresneda, Jesús Pérez, Manuela Alonso y Lázaro Ross.

2^{DA.} PARTE

Contradanza

Baile de figuras, en boga durante casi todo el Siglo XIX.

Música San Pascual Bailón (Anónimo)

Orquesta Típica del Conjunto Folklórico Nacional:

Figle: Alejo A. Piedra
Violín 1º: José Gómez
Violín 2º: Belisario Pérez
Güiro: José P. Torres
Timbales: Antolín Barbería
Clarinete 1º: Efrén Escocia
Clarinete 2º: Justo Zayas
Trombón: Vicente Regueira
Cornetín: Ramiro Reyes
Contrabajo: Fernando Oviedo

Director: Ramiro Reyes

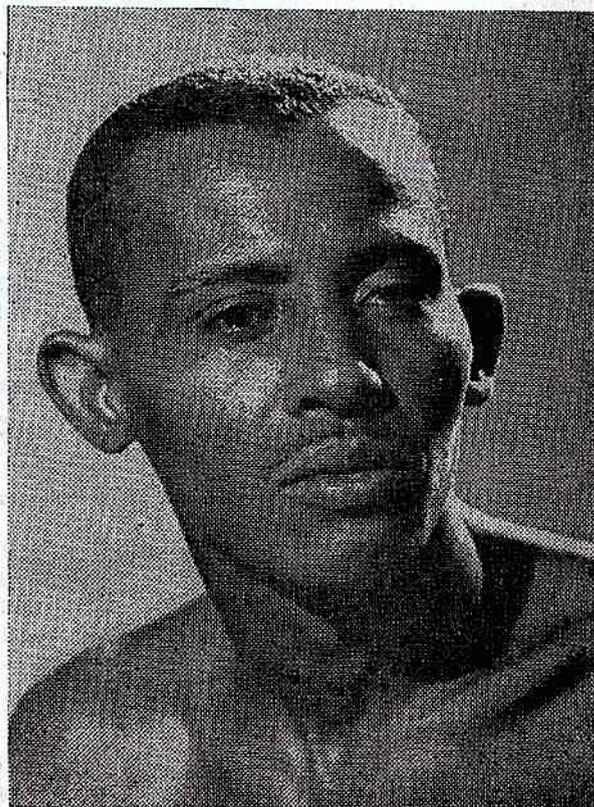
Caballeros:

Jesús Pérez
Walfredo Isaac
Nicolás Hernández
Lázaro Ross
Orlando López

Damas:

Luisa Barroso
Eulalia Domínguez
Carmen Duquesne
Librada Quesada
Hilda Calles o
Lilia Camejo
Margarita Ugarte o
Clara Ibáñez

Julio Figueroa



Bailes Congos

Música... Tambores de yuka y de makuta y cantos rituales

Tamboreros:

(Caja)	Julio Figueroa o Gabriel Pelladito
(Cachimbo)	José Castillo
(Mula)	Justo Pelladito
(Guagua)	Armando Sotolongo

Tocador de *ngongi* o *guataca*:

Felipe Alfonso
Mario Dreke

Gallos o cantantes:

José Oriol Bustamante
Ramón Sardaña

Cantos de Polineros:

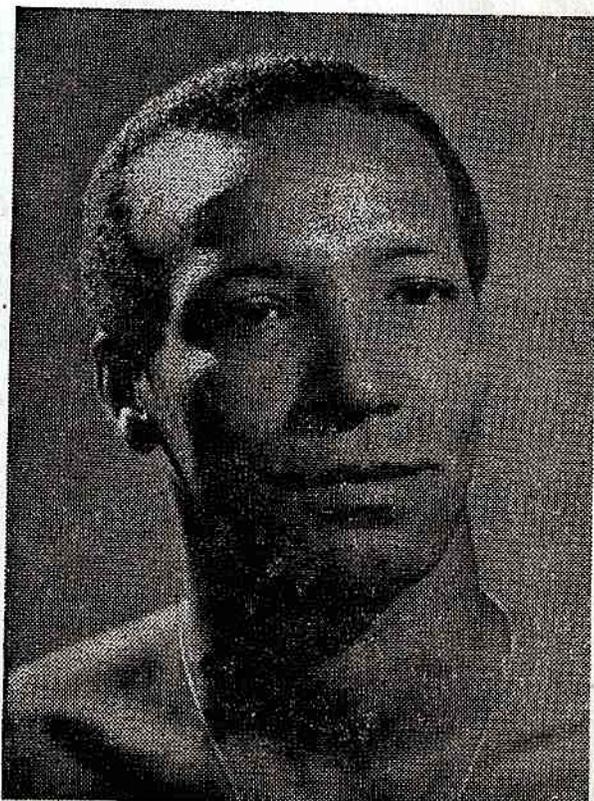
Una costumbre de los esclavos durante la Colonia consistía en acompañar las duras tareas impuestas por los amos con *cantos de trabajo* cuyos ritmos marcaban los golpes incesantes de sus herramientas.

Polineros:	Silvio Aleyes
Juan de Dios Ramos	Servando Gutiérrez
Alberto Morgan	Andrés Cortina
Gerardo Pelladito	Luis Salvador Romero
Raúl Betancourt	Jorge Prieto
Roberto Espinosa Amor	Ricardo Gómez
Pedro Achón	



José Castillo

Gabriel Pelladito



Bailes de Palo:

Danza de parejas de carácter religioso

Zenaida Armenteros	Concepción Delgado
Zenaida Hernández	Angela Valladares
Nancy Rodríguez	Melba Alvarez
Dalia Collins	Hilda Calles
Inés González	Lilia Camejo
Berta Cubas	Mayda Morado
Nancy Zamora	

Cantos de Puyas:

Tata gangas: José Oriol o Julio Figueroa
Emilio O'Farrill o Ramón Sardaña

Baile de Mani:

Danza pugilística de posible origen gangá, sólo de hombres

Solistas:

Servando Gutiérrez
Pedro Achón
Raúl Betancourt
Roberto Espinosa

Gongorioco:

Gerardo Pelladito

Rival:

Silvio Aleyes

Baile de Yuka:

Danza de contenido erótico, caracterizada por el *vacunao* o choque de las pelvis de los bailadores.

Solistas:

Zenaida Hernández
Silvio Aleyes

Makuta:

Baile convulsivo de carácter religioso
Todo el Conjunto

Muana muana muanan kene:

Canto para atraer al *nkisi* o fuerza mágica.

Solistas:

Concepción Delgado y Gerardo Pelladito
Zenaida Hernández y Silvio Aleyes
Zenaida Armenteros y Servando Gutiérrez
Nancy Rodríguez y Raúl Betancourt
Nancy Zamora y Roberto Espinosa
y todo el Conjunto.

Informantes del Ciclo congo:

José Oriol Bustamante
Emilio O'Farrill



Justo Pelladito



Zenaida Armenteros

3 RA. PARTE

Conga antigua:

Música... *Engüeyeyé tata ngüisi yaye* (Anónimo)
(Siglo XIX)

Farolero

Cantante

Floristas

Silvio Aleyes

Ricardo Gómez

Isora Pedroso

Concepción Delgado

Berta Cubas

Inés González

Angela Valladares

Enano Empaca:

Cebras

Walfredo Isaac

Carmen Duquesne

Juan de Dios Ramos

Negra Curra:

Melva Alvarez

Pregones cubanos:

Bollera

Florero

Yerbero

Frutero

Escobero

Manguero

Nieves Fresneda

Luis Salvador Romano

Andrés Cortina

Trinidad Torregrosa

Mario Dreke

Ramón Sardaña

Segunda conga:

Música... *Conguito Florido* (Anónimo) Siglo XIX.

Farolero

Reina Conga

Negras Curras

Negros Curros

Pueblo

Kulona

Roberto Espinosa

Luisa Barroso

Nancy Rodríguez

Nancy Zamora e Hilda Calles

Pedro Achón

y Raúl Betancourt

Eulalia Domínguez,

Margarita Ugarte

José Oriol Bustamante y

Dalia Collins

Alberto Morgun

Ramiro Hernández



Rumbas:

Tocadores

Luis Chacón	(quinto)
Justo Pelladito	(quinto)
Ramiro Hernández	(tumbador)
Gabriel Pelladito	(quinto)
Alfonso Aldama	(tres golpes)
Jesús Pérez	(tumbador)
Emilio O'Farrill	(palitos)
Felipe Alfonso	(tumbador)

a). Ave María morena (Yambú)

Inspirador

Trinidad Torregrosa

Bailarines

Manuela Alonso y Orlando López

b). Lala no sabe hacer ná (Rumba Antigua)

Inspirador

Nieves Fresneda

Bailarines

Zenaida Hernández y Ramiro Hernández

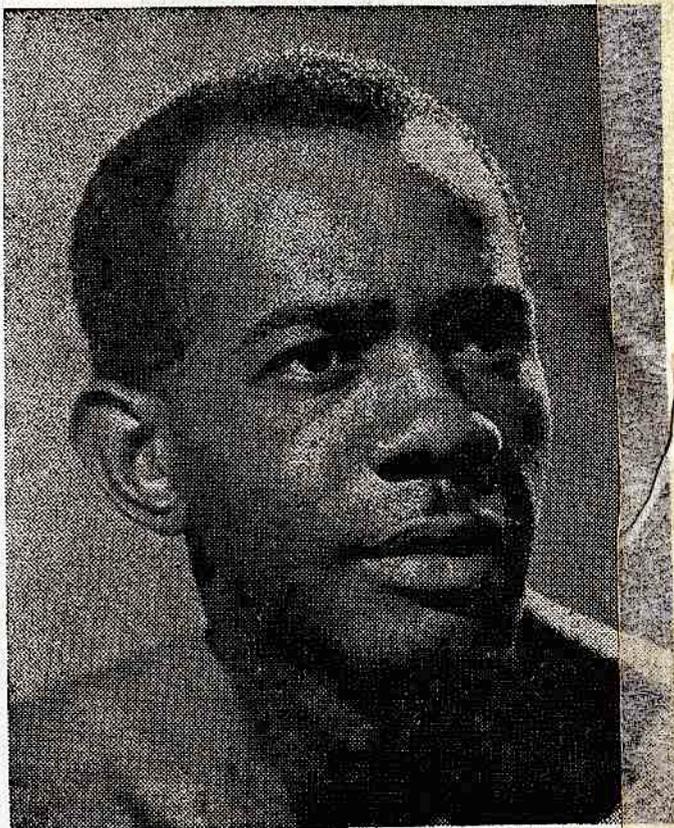
c). A Malanga (Columbia)

Inspirador

Mario Dreke

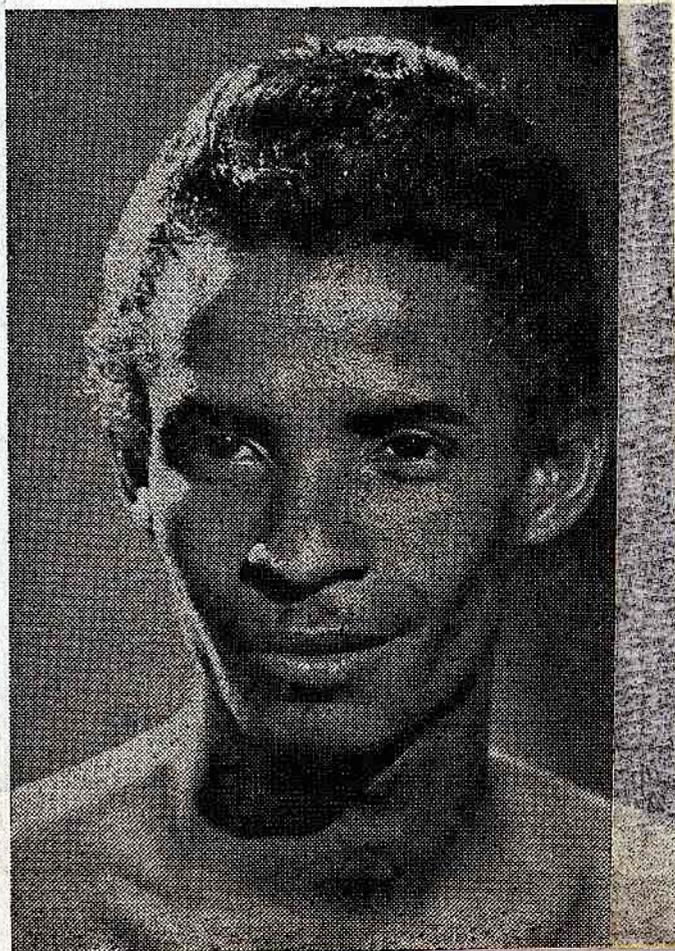
Bailarines

Gabriel Pelladito y Orlando López
Ricardo Gómez y Luis Chacón



Ricardo G. Santacruz

Luis Chacón



Comparsa de Negros Curros:

Hachoneros:

Roberto Espinosa

Andrés Cortina

Ramón Sardaña

Silvio Aleyes

Luis Salvador Romero

Reyes:

Luisa Barroso y

Jesús Pérez

Curros:

Nancy Rodríguez y

Nicolás Hernández

Mayda Morado y

Alfonso Aldama

Nancy Zamora y

Jorge Prieto

Zenaido Hernández y

Raúl Betancourt

Melba Álvarez y

Lázaro Ross

Hilda Calles y

Pedro Achón

Pueblo:

Nieves Fresneda

Trinidad Torregrosa

Manuela Alonso

Felipe Alfonso

Eulalia Domínguez

Mario Dreke

Librada Quesada

Ricardo Gómez

Margarita Ugarte

Orlando López

Dalia Collins

Luis Chacón

Zenaida Armenteros

Clara Ibáñez

Milicianas:

Lilia Camejo y Carlos Aldama

Tocadores:

Ramiro Reyes

(Trompeta)

Armando Sotolongo

(Palitos)

Gerardo Pelladito

(Sartén)

José Castillo

(Salidor)

Julio Figueroa

(Redoblante)

Servando Gutiérrez

(Tres golpes)

Ramiro Hernández

(Bombo)

Gabriel Pelladito

(Quinto)

Informantes del tercer ciclo:

Nieves Fresneda

José Oriol

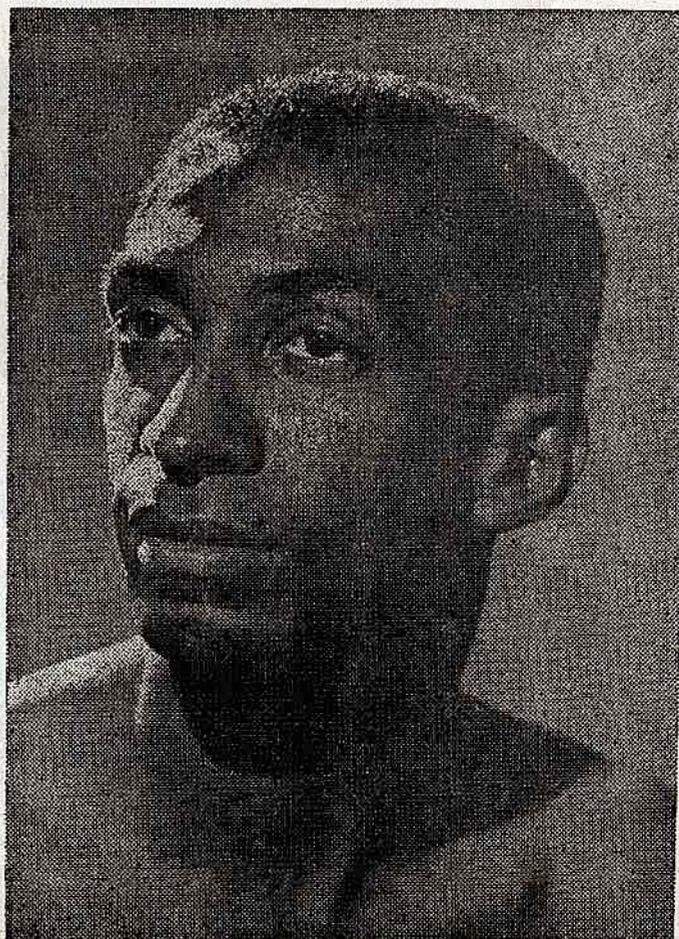
Manuela Alonso

Jesús Pérez

Trinidad Torregrosa

Emilio O'Ferrill

Orlando López

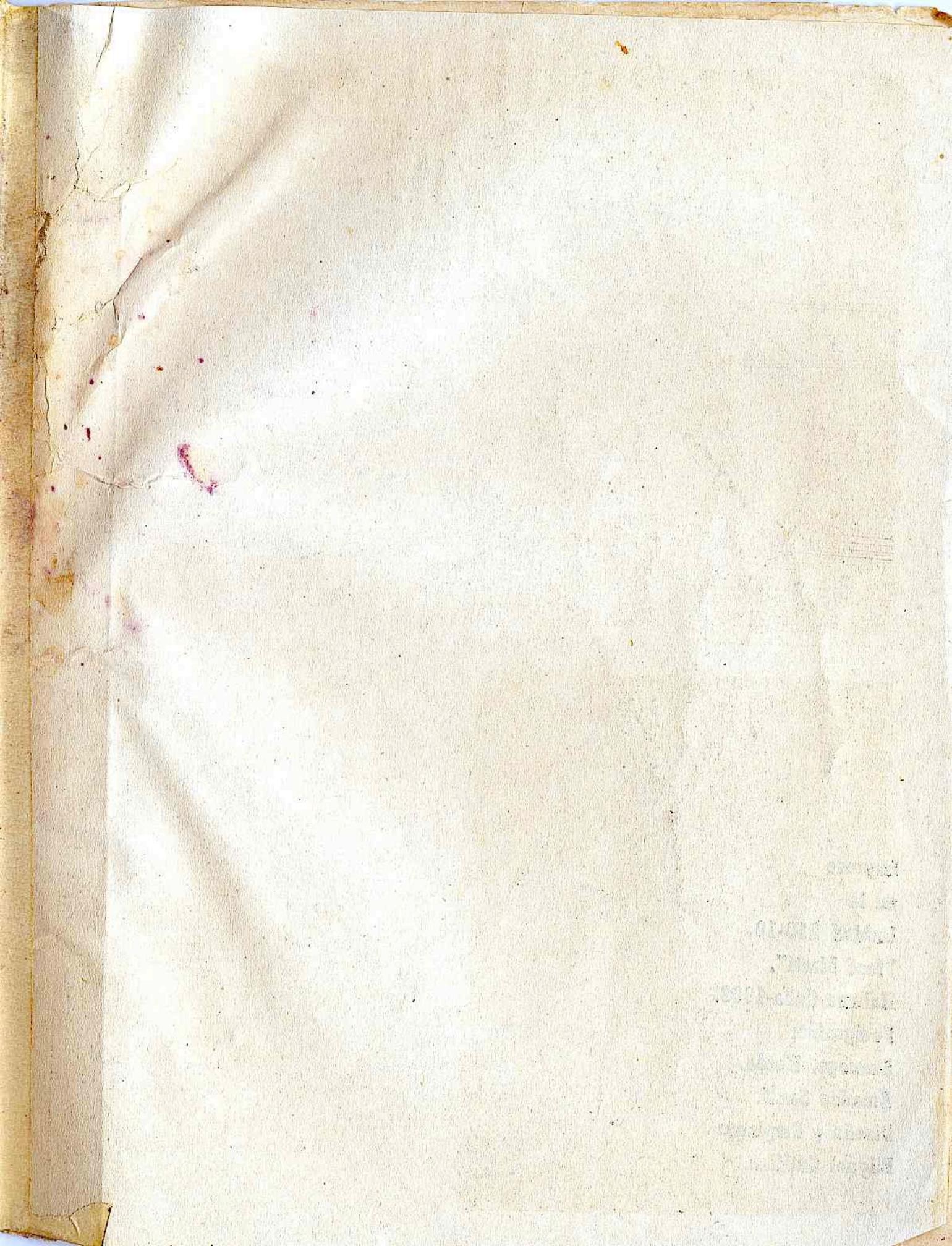




Silvio Aleyes



Zenaida Hernández



Impreso
en la
Unidad 210-10
"José Martí",
Habana-Cuba-1963.
Fotógrafos:
Buznego, Korda,
Amadeo Santí.
Diseño y Emplante:
Miguel Cutillas.



