

Las sociedades de tumba francesa en Cuba: precedentes investigativos

The societies of french tomb in Cuba: investigative precedents

Dr.C Manuel Coca-Izaguirre
coca@cug.co.cu
Universidad de Guantánamo, Cuba

MSc. Irma Pérez-Odio
coca@cug.co.cu
Universidad de Guantánamo, Cuba

MSc. Greisy Pérez-Martínez
coca@cug.co.cu
Universidad de Guantánamo, Cuba

Resumen

El trabajo que se presenta propone un recorrido por los estudios relacionados con las sociedades de tumba francesa en Cuba, aspecto que ha sido tratado por novelistas, ensayistas e investigadores tanto cubanos como foráneos. El andar epistemológico reveló que este grupo portador de tradiciones franco-haitianas, aunque estuvo por mucho tiempo al margen de la “cultura dominante” en la región oriental del país, ha llamado la atención de diversos estudiosos interesados en preservar las raíces de los “marginados”. El presente estudio pretende mostrar los referentes bibliográficos que tratan estos espacios músico-danzarios de más de un siglo de existencia. Esta publicación, entre otros beneficios, contribuye al rescate y la salvaguarda de la información relacionada con la tumba francesa, declarada Patrimonio Oral e Inmaterial de la UNESCO desde el 2003. El texto constituye un documento referencial para posteriores incursiones en las sociedades de tumba francesa.

Palabras clave: sociedad de tumba francesa, salvaguarda, cantos, grupo portador

Abstract

This work proposes the studies related with the Societies of French tomb in Cuba, aspect that has been treated by Cuban novelists, essayists and investigators and foreign as well. The epistemological point of view revealed that this group has of Franco-Haitian traditions that, although it was for a lot of time to the margin of the "dominant culture" in the oriental region of the country, it has gotten the attention of diverse specialists interested in preserving the roots of the marginals. The present study intends to evidence the bibliographic referents that these musical dancing spaces of over a century of existence. This publication, between other benefits, contribute in the rescue and the safeguard of the information once the French tomb was related to, declared Oral and Inmaterial Patrimony of the UNESCO from 2003. The text constitutes a reference document, as base for the future incursions on the societies of french tomb.

Keywords: society of french tomb, safeguard, songs, having-tradition group

Introducción

Los estudios sobre la cultura de los inmigrantes franco-haitianos en Cuba reconocen en las sociedades de tumba francesa uno de los aportes fundamentales al proceso de formación cultural en la región oriental de Cuba. La música y la danza que se ejecutan durante sus fiestas influyeron en diferentes manifestaciones artísticas del país. El origen de estos espacios se remonta a la llegada de los emigrantes franco-haitianos ocasionada por la Revolución de Haití a finales del siglo XVIII. En sus inicios, estas sociedades constituyeron un sitio de recreo para los momentos de esparcimiento y, eventualmente, pasaron a ser un lugar de resguardo de las tradiciones más genuinas de estos inmigrados. El presente estudio pretende mostrar los referentes bibliográficos que tratan estos espacios músico-danzarios de más de un siglo de existencia. Esta publicación, entre otros beneficios, contribuye en el rescate y la salvaguarda de la información relacionada con la tumba francesa, declarada Patrimonio Oral e Inmaterial de la UNESCO desde el 2003.

Desarrollo

Hasta donde se pudo constatar, el primer escritor que llevó a sus letras una descripción de los bailes de tumba francesa en Cuba fue el estudioso y cronista de las historias de Santiago de Cuba, Emilio Bacardí Moreau, en *Vía Crucis* (1919). Esta novela ofrece una descripción de las costumbres de la época en la región oriental. En ella aparece la representación de una danza de tumba francesa en la sala de trillar café, “convertida en salón para la expansión de los esclavos” (Bacardí, 1919, p. 54), en un día de San Juan.

Bacardí hace referencia a:

(...) una especie de tarima alta, donde 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. [...] algunas pencas de palma, una bandera española y otra francesa [...] y varios farolitos con velas de cera amarilla (1919, p. 54).

Más adelante, Bacardí hace una descripción del ritmo y el sentir de los esclavos manifestados 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 impotencia, quejido de un rebaño de la humanidad. Ese canto es el desahogo inocente y patético, a la vez, de raza la 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 (1919, pp. 56-57).

En esta cita se formulan algunas características de los cantos que se desarrollaban durante las danzas: constituían un “desahogo inocente y patético” de lo que sufrían, manifestaban su sentir y el texto oral se acompañaba con la música. Estos aspectos serán una constante en dichos cantos e irán en correspondencia con los diferentes contextos por los que transitan estos grupos hasta nuestros días.

Otro de los escritores y cronistas que dejó constancia de los bailes de tumba francesa en su hacer literario fue el guantanamero Regino E. Boti, primero en su poema “Masón” y años más tarde en “Babul”¹. El primero fue escrito el 18 de octubre de 1934, como parte de la trilogía que se había propuesto y que expone a Ortiz en su carta: “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, 1986, p. 84). Este poema es enviado a Eusebia Cosme en una carta el 7 de septiembre de 1935, donde 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, 1986, p. 85).

El poema “Babul” fue publicado en *Kindergarten* (1930). En carta a Fernando Ortiz, el 15 de febrero de 1947, como respuesta a su solicitud de colaboración con alguna información sobre las tumbas francesas en Guantánamo para el proyecto de libro “Instrumentos Musicales en Cuba”, Boti se refiere a sus incursiones en la tumba francesa y hace algunas aclaraciones sobre su primera versión de “Babul”:

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. [...] 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, 1986, p. 84).

Con respecto a esta segunda versión de “Babul”, no se tiene ninguna referencia. El poema consultado fue tomado del libro *Kindergarten* (1930) y verificado en *Poesía* (1977). En “Babul”, Boti representa una danza de tumba francesa en un batey del Sigual, zona rural de Guantánamo, en Manuel Tames. El poeta, a través de sonidos

¹ Ambos nombres constituían bailes que se desarrollaban en las sociedades de tumba francesa de Guantánamo. En la actualidad solo se preservan el *masón* y se sumaron el *yubá* y el *frenté*, como variantes de otros que existieron anteriormente.

onomatopéyicos, simboliza 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” (1977, p. 388). Boti le da una relevancia tan grande a este ritmo en la comunidad donde se desarrolla que lo llega a comparar con la “banda municipal”.

“Babul” posee una gran musicalidad en sus versos. En estos se hallan diversos recursos literarios de repetición de fonemas, sílabas, morfemas y frases: aliteración, onomatopeyas, paralelismo, entre otros, que le dan mayor armonía al texto y representatividad. Este poema es el reflejo de lo que sucedía en los campos de la región oriental durante estas fiestas.

Años después del texto de Regino E. Boti, aparece una nueva referencia a las tumbas francesas en la novela *El reino de este mundo*, publicada por el escritor cubano Alejo Carpentier en 1949 cuyo tema se enmarca en la revolución haitiana y todo 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, 2005, p. 103). Este mismo autor, en *La música en Cuba* (1988)² manifiesta sus impresiones sobre 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 abarrilada, adornados con pinturas (Carpentier, 2012, p. 98).

Otro estudioso de las tumbas francesas fue el antropólogo y etnógrafo Don Fernando Ortiz, quien a través de sus trabajos “La música de las tumbas” (1949a) y “Los bailes y cantos de las tumbas” (1949b), dio una visión más esclarecedora de estos grupos y sus componentes estructurales. En el primero, Ortiz presenta una definición de tumba francesa, la que aparecerá luego, mejor elaborada, en su libro *Los instrumentos de la música afrocubana* (1954), tomo IV:

Las tumbas francesas son unos tambores y, por extensión, ciertos bailes y cantos

² Para la lectura de este texto nos apoyamos en la edición original de 1988 por la Editorial Letras Cubanas y la edición del 2012: *La música en Cuba. Temas de la lira y del bongó*, con prólogo de Graziella Pogolotti y la selección de Radamés Giro.

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 (pp. 117-118).

En el primer artículo mencionado, Ortiz (1949a) 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” (p. 15). 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” (1949b), Ortiz refiere 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*”. Sin embargo, no creemos que los cantos tengan la ligereza que plantea Ortiz, si tenemos en cuenta que estos son utilizados para divulgar hechos del acontecer cultural, histórico y local, como forma de información reflexiva sobre un tema determinado. De manera verbal manifiestan su sentir y dan su valoración de lo que les ocurre a su alrededor.

Más adelante, Ortiz (1949b) presenta 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 en Ortiz, 1949, p. 25).

Todo parece indicar que las fiestas de la tumba francesa se manifestaban de la forma en que Boti las describe. En la actualidad, en la *Pompadour* Santa Catalina de Ricci, la festividad comienza con la intervención del *composé*, quien saluda de manera cortés y con frases en *créole* a los participantes en la fiesta; luego introduce un canto y le da paso al coro, instrumentos y danzas, en ese orden.

Ambos trabajos de Fernando Ortiz, así como *Los instrumentos de la música afrocubana* (1954), dan una visión general de lo que sucede, en los años 40, en la sociedad de tumba francesa en Guantánamo. Este autor, como se expresó anteriormente, se percata de la decadencia por la que atraviesan las dos Sociedades reconocidas por esos tiempos: La Caridad de Oriente, de Santiago de Cuba y la Pompadour Santa Catalina de Ricci, en Guantánamo, lo que motiva a los investigadores Elisa Tamames y a los guantanameros Rafael Inciarte y Luis Morlote, seguidores de la sapiencia del Dr. Ortiz.

Elisa Tamames, en su tesis de grado *La poesía en la tumba francesa* (1955), tiene como objetivo el estudio de los textos orales cantados (valorados por ella como poesía cantada) en las sociedades de Santiago de Cuba y Guantánamo. Entre sus capítulos encontramos un recorrido histórico y la valoración sociológica del hecho cultural, así como la descripción de las fiestas de estos espacios. En el apéndice de su investigación, Tamames incluye “un pequeño diccionario patois-español y traducciones recogidas entre los cantadores y *composés*” (1955, p. 3), los que coadyuvaron para la recopilación y traducción de algunos cantos ya desaparecidos del repertorio actual de la Sociedad.

La tesis de Tamames, desde nuestra percepción, y a partir de la búsqueda de información sobre estos grupos, es la que más se adentra en el estudio de los textos cantados en estas sociedades. El resto de los investigadores solo hacen alusión a algunas características de estos, sin profundizar en su análisis. Es por ello que esta monografía constituye un referente para el presente estudio.

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 mismo se titula “La tumba francesa en Guantánamo. Contribución al folklore local” (1970), de L. J. Morlote y R. Inciarte³. En el manuscrito 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.

³ Todo parece indicar que este documento se escribió en 1970. En el texto se expresa: “Actualmente - 1970- esta sociedad está siendo atendida por el Consejo Regional de Cultura de Guantánamo y Yateras (...)” (p. 12)

Hasta donde se pudo constatar, este trabajo, junto con el de Tamames, es el que mejor desarrolla el origen y ubicación de las sociedades de tumba francesa en Guantánamo. Con respecto a la descripción de los bailes que se ejecutan durante las fiestas, estos se apoyan en la observación de un festejo de la Pompadour Santa Catalina de Ricci, lo que permitió establecer una comparación con lo que sucede en la actualidad.

Morlote e Inciarte expresan que estas 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” (Morlote e Inciarte, 1970, p. 15). Otra de las representaciones que se desarrollaba era el *yubá* o *babul*, el que a su vez se dividía en tres partes: *mangasila*, *macotá* y *cobrero*. La fiesta culminaba con el *frenté*. Durante estas danzas, el *composé*, junto al coro, continuaba su canto y movimientos en el lugar.

En estos momentos, el espectáculo solo cuenta con tres bailes: el *masón*, el *yubá* y el *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.

Es evidente que estos cambios y modificaciones acontecieron 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 de los más jóvenes. No obstante, los que mantuvieron la tradición, preservaron los aspectos esenciales de estas 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 a la Sociedad y se ofrecieron talleres de capacitación a los interesados de la comunidad. De esta forma, se revitalizaban muchos de los elementos originarios de este grupo, aunque otros quedaban en el olvido.

Morlote e Inciarte (1970) declaran que la letra de los versos (refiriéndose a los cantos) era de diversos orígenes y matices. Los había “humorísticos”, “patrióticos”, “rememoradores de hazañas épicas y de grandes hombres”, “de santos” (p. 16), entre otros; casi todos eran intencionados o mordaces y algunos sentimentales. Sin embargo, durante la recopilación de los cantos, las dos últimas temáticas (rememoradores de

hazañas épicas y de grandes hombres y de santos) 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 quedaran relegados.

En 1974 aparece un libro publicado por la musicóloga y pedagoga María Teresa Linares, *La música y el pueblo*, donde hace la descripción de lo que se manifiesta y que aún se exhibe durante la presentación de estos grupos:

Las fiestas de tumba francesa se centran 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, la investigadora Nati González (1977) publica un trabajo en la revista *Bohemia* 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 entre Narciso López y Jesús del Sol, en La Loma del Chivo, lugar donde radica la Sociedad. 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, década del 70, en la Sociedad guantanamera había varios *composés* (Pablo Valier, Bouly Sayú y otros) que pugnaban entre ellos mediante las improvisaciones. Esto permitía el desarrollo de la creatividad y la búsqueda de aceptación y agasajos por los participantes. A nuestro juicio, hoy en día existen menos improvisaciones por haberse perdido estas controversias entre *composés*. El que interpreta el canto solo se limita a la presentación de un texto, el que es repetido por el coro. No existe una motivación que incentive este sentido creativo. En la actualidad solo cantan en la Sociedad de Guantánamo Ernestina Lamothe y Amado Durruthy como *composés* principales y, en ocasiones, Emiliano Castillo (Chichi) entona algún texto.

En los años 70, Argeliers León, musicólogo y compositor, propone a uno de sus discípulos, Olavo Alén, viajar a Oriente 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, según sus palabras, le sirvieron para realizar un estudio de los sistemas rítmico-expresivos que caracterizan la música de las tumbas francesas, a través de análisis matemáticos, novedosos en esos tiempos, e introduce algunas partituras de la música de este grupo, transcritas por él.

Este estudio le proporcionó obtener el Premio Humboldt con su tesis de grado, defendida en la Universidad de Humboldt de Berlín, Alemania, y en la misma universidad desarrolló su tesis doctoral con la misma temática. A su regreso a Cuba, Alén presenta su trabajo al premio de musicología de Casa de las Américas (1979)⁴, del que sale galardonado. Su obra es publicada con el nombre *La música en las sociedades de tumba francesa* en 1986, y constituye el primer libro publicado que recoja un estudio de gran magnitud sobre estas sociedades en Cuba.

El Dr. Alén comenta⁵ que no ha 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. En cada nuevo estudio en el área de la musicología en Cuba y el Caribe, busca los precedentes de este ritmo.⁶ Reflejo de ello es su último libro *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe* (2011), donde manifiesta la similitud del baile la “bomba”⁷ de Puerto Rico con las danzas de la tumba francesa.

⁴ 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 se ha reflejado en los espacios de debate teórico, conferencias y conciertos que se han ofrecido dentro del amplio programa cultural que lo ha acompañado.

⁵ En conversatorio con los miembros de la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci el 23 de enero de 2015, en Guantánamo.

⁶ Otros trabajos publicados por el Dr. Olavo Alén son “Tumbas y cantos para una fiesta de franceses” (2005), *Pensamiento musicológico* (2006), entre otros.

⁷ La bomba es un género musical y baile afro-puertorriqueño. Se cree que fue llevada por los esclavos que llegaron de las Antillas francesas procedentes de la costa oeste de África. 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”.

Entre los documentos personales del crítico de arte Jorge Núñez Motes, Presidente de la UNEAC en Guantánamo, se encontraron algunos apuntes en fichas de Argeliers León y Olavo Alén, donde aparecen las entrevistas realizadas en sus incursiones en las Sociedades existentes en el oriente del país. La mayoría de los informantes coinciden en que el local de la tumba francesa permanecía abierto y los miembros iban a jugar dominó y se juntaban para hablar. También manifiestan que cuando se iba a realizar un baile se ponía la bandera cubana. Estos comentarios datan de junio y julio de 1972.⁸ En la actualidad, la Sociedad solo se abre cuando tiene fiestas o ensayos, con esto se evitan pérdidas de implementos y cuadros; la bandera cubana se encuentra ubicada en una pared de la Sociedad, en el lugar que ocupa el trono.

En los años 80, en lo referido al estudio de las tumbas francesas y sus cantos, se encontraron los trabajos de Elsa Pelegrín Morales, “La tumba francesa” (1983); Olga Fernández, *A pura guitarra y tambor* (1984); e Isabel Martínez Gordo, “Penetración española en los textos de tumba francesa” (1984) y “Los cantos de las tumbas francesas desde el punto de vista lingüístico” (1985). Esta última enfoca su mirada en el proceso de asimilación del español en el *créole* hablado por los inmigrantes franco-haitianos y sus descendientes. En sus indagaciones, hace una recopilación significativa de textos en las sociedades de tumba francesa existentes en Cuba.

El objetivo de Martínez Gordo es reconocer las diferencias del *créole* hablado en Cuba con la lengua que traían desde su tierra de origen. La aportación de sus trabajos para esta investigación estuvo en la compilación de cantos que ya no se interpretan en la Sociedad de Guantánamo.

En esta misma década saldrán a la luz dos trabajos de investigadoras guantanameras: “La Pompadour: algunas reflexiones sobre la tumba francesa” (1987), de Eusebia Sánchez e “Influencias de las inmigraciones haitianas en el ámbito cultural y costumbrista de la provincia Guantánamo” (1987), de Mariela Méndez, junto a otros autores.

Sánchez (1987) muestra algunos de los elementos que integran la tumba francesa y sus fiestas. Con respecto al *composé* y sus cantos expresa:

⁸ Tomado en fichas de entrevistas realizadas por Olavo Alén y Argeliers León a miembros de sociedades de tumba francesa en Guantánamo: Pablo Valier, Andrea Herrera, José Shueg, entre otros.

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 (p. 54).

En la actualidad, el desempeño del *composé* se mantiene como se enuncia anteriormente. Todo parece indicar que las fiestas de la tumba francesa en Guantánamo no han experimentado muchos cambios desde lo presentado por Teresa Linares (1974) hasta la fecha. Lo expuesto por Eusebia 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*”, que sus cantos han quedado grabados como parte del “singular movimiento danzario” (1987, p. 27). Actualmente, la mayoría de los cantos que se interpretan en las fiestas de la tumba francesa son reproducciones de los textos que se han conservado a través de la memoria de los miembros.

Sin embargo, no se puede afirmar que este es un elemento que atente contra el desarrollo de las fiestas. Desde las primeras referencias encontradas que tratan al *composé* y sus cantos, 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 que se interpretan son el reflejo de las prácticas más genuinas de estos grupos: cosecha de café, el buen vestir, el humor y la diversión.

Otra de las investigaciones que marca pautas en su momento es *Los bailes de las sociedades de tumba francesa* (1991), de Nieves Armas⁹. La autora propone un trabajo donde sobresalen las figuras coreográficas de las danzas. Armas, como el resto de los

⁹ Esta autora, junto a Caridad Santos, publica *Danzas populares tradicionales cubanas. Contenido, movimiento y expresión* (2002), donde retoma los componentes estructurales de las tumbas francesas.

estudiosos de este grupo portador¹⁰, se refiere a los antecedentes históricos de la tumba francesa, la 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 autora esquematiza, mediante dibujos, los movimientos en la representación. Con respecto a los cantos no aporta nada nuevo, solo muestra una partitura de un canto recopilado y transcrito por Martha Esther Esquenazi y dos textos que toma en la Sociedad La Caridad de Oriente, de Santiago de Cuba, de los que no hace ninguna declaración.

El valor de esta obra radica en que puede ser utilizada para la enseñanza de los bailes en la tumba francesa, por la forma didáctica en que está elaborada y su vigencia. Este trabajo nos permitió comprobar cómo se han mantenido las figuras coreográficas desde el año en que fue escrito (1991) hasta la fecha. Otro aspecto interesante es que el texto sale a la luz en la década en que la sociedad de tumba francesa en Guantánamo tuvo una decadencia en cuanto a miembros y repertorio. Muchas de las personas que bailaban en este grupo habían muerto o abandonado el conjunto, por lo que fue necesario incorporar a personas de la comunidad u otras interesadas en sostener la tradición y que debían aprender estas danzas.

La Sociedad Pompadour Santa Catalina de Ricci realizó un trabajo intensivo de captación y preparación de las nuevas generaciones. 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 de este grupo, los que se apoyaron, en gran medida, en las pesquisas de Armas (1991).

En el nuevo milenio, como respuesta a la necesidad de proteger la cultura de los pueblos del “boom” tecnológico, se intensifican las miradas hacia la cultura popular tradicional

¹⁰ Los investigadores Menjuto y Guancho (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).

en los territorios, haciendo hincapié en las sociedades de tumba francesa en la zona oriental del país. En el 2000, Martha Esther 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 estudios culturales, identitarios y de la oralidad en Cuba, junto a la Fundación Fernando Ortiz.

Esquenazi (2000) muestra los momentos más importantes de la emigración haitiana hacia Cuba y dedica un aparte a la música festiva de estos inmigrantes: “bailes de salón y carnaval”. La autora, refiriéndose a los cantos de las tumbas francesas, manifiesta que estos “narran situaciones políticas o familiares y sirven para expresar los criterios que tiene el *composé* o solista improvisador sobre un tema determinado” (p. 151). La autora introduce una nueva temática no referida por los estudiosos, la política. Esto nos llevó a verificar entre los textos recopilados y tenerla en cuenta en la clasificación que se propone para el presente estudio.

Como reconocimiento al valor patrimonial de las Sociedades de tumba francesa, en el 2003 el Centro Nacional de Patrimonio presenta a la UNESCO el expediente de la Sociedad La Caridad de Oriente de Santiago de Cuba y esta es declarada Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial. No obstante, en el 2005, en la revista *Oralidad* se publican los trabajos “Testimonios de una misma expresión cultural cubana. La tumba francesa”, por Laura Cruz, donde se reconocen las tres Sociedades existentes en Cuba como una misma expresión cultural.

Lo anterior conllevó a que se ejecutara un proyecto financiado por la UNESCO de corte interdisciplinar: historia, sociología, música, danza y lingüística, con vistas a reconocer el valor cultural y vigencia de estas sociedades y contribuir a la salvaguarda de estos grupos. Los resultados obtenidos aparecen publicados en la multimedia *Tumba Viva. Salvaguarda y sostenibilidad de la Tumba Francesa, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad* (2008). Los trabajos hacen un bosquejo en torno a los antecedentes de estas sociedades y sus aportes a la cultura del país.

En los últimos cinco años (2009-2014) solo se pudieron constatar las indagaciones de Olavo Alén (2011), Manuel Coca (2010-2016) y Greisy 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, colabora en el proyecto territorial

“Salvaguada de las tradiciones culturales de los inmigrantes franco-haitianos en Guantánamo”, con la historia de vida de Leonor Terry Dupuy, Reina de Honor de la Sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci, en coautoría con Coca, quien dedica sus investigaciones al estudio de los cantos que se interpretan en dicha Sociedad y a la propuesta de la ruta de las tumbas francesas en Guantánamo.

Conclusiones

Este recorrido epistemológico por los trabajos que incursionan en las sociedades de tumba francesa revela que, si bien 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, estudiosos 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 poseen estas Sociedades. Por otra parte, cabe destacar los pocos estudios que existen sobre los cantos que se interpretan durante las fiestas de la tumba francesa en Guantánamo, aspecto que motivó esta investigación.

Referencias bibliográficas

1. Alén, O. (1986). *La música en las sociedades de tumba francesa*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas.
2. Alén, O. (2005). Tumbas y cantos para una fiesta de franceses (en francés y español). *Oralidad*, 60, 66-72.
3. Alén, O. (2006). *Pensamiento musicológico*. La Habana: Letras Cubanas.
4. Alén, O. (2011). *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
5. Armas, N. (1991). *Los bailes de las sociedades de tumba francesa*. Ciudad de La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
6. Bacardí Moreau, E. (1919). *Vía Crucis*. Santiago de Cuba: El Cubano Libre.
7. Boti, R. E. (1977). “Babul”. En *Poesía* (p. 388). La Habana: Editorial Arte y Literatura.

8. Boti, R. E. (1986). Carta a Fernando Ortiz, Carta a Eusebia Cosme. Babul y Masón. *Del Caribe*, 6, 83-89.
9. Carpentier, A. (1988). *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
10. Carpentier, A. (2005). *El reino de este mundo*. Venezuela: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
11. Carpentier, A. (2012). *La música en Cuba. Temas de la lira y del bongó*. Ciudad de La Habana: Ediciones Museo de la Música.
12. Coca, M. (2011, enero-marzo). Los textos en los cantos de la tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci: caracterización. *Islas*, 167, 138-149.
13. Coca, M. (2013, enero-abril). Análisis de los cantos de la tumba francesa de Guantánamo. *Santiago*, 130, 91-100.
14. 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*. Recuperado de <http://www.eumed.net/rev/cccsc/12/cipm2.htm>
15. Coca, M. (2016). *Los cantos en la Sociedad de tumba francesa Pompadour Santa Catalina de Ricci* (Tesis inédita de doctorado). Universidad de La Habana, Ciudad de La Habana, Cuba.
16. Cruz Ríos, L. (2005). Testimonios de una misma expresión cultural cubana. La tumba francesa (en francés y español). *Oralidad*, 60, 73-77.
17. 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.
18. Fernández Rojas, O. (1984). *A pura guitarra y tambor*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
19. González, N. (1977, mayo 20). Entre tumbas y Carabalí. *Bohemia*, 69(20), 10-13.

20. Linares, M. T. (1974). *La música y el pueblo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
21. Martínez Gordo, I. (1984). Penetración española en los textos de tumba francesa. *Anuario L/L.*, 15, 70-82.
22. Martínez Gordo, I. (1985). Los cantos de las tumbas francesas desde el punto de vista lingüístico. *Santiago*, 59, 33-72.
23. 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.
24. Menjuto, M. y Guanche, J. (2007). *La cultura popular tradicional. Conceptos y términos básicos*. Ciudad de La Habana: Editorial Adagio.
25. Morlote Ruiz, L. J. y Inciarte Brioso, R. (1970). *La tumba francesa en Guantánamo. Contribución al folklore local*. Guantánamo, Cuba. Manuscrito no publicado.
26. Ortiz, F. (1949a, enero 23). La música de las tumbas. *Bohemia*. 41(4),13-17
27. Ortiz, F. (1949b, febrero 6). Los bailes y cantos de las tumbas. *Bohemia*. 41(6), 24-27
28. Ortiz, F. (1954). *Los instrumentos de la música afrocubana* (Vol. IV). La Habana: Cárdenas y CIA-Egido.
29. 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 danzarárias*. España: Editorial Académica Española.
30. Pelegrín Morales, E. (1983). La tumba francesa. *Verde Olivo*, 4, 25.
31. Sánchez Abillud, E. (1987). La Pompadour: algunas reflexiones sobre la tumba francesa. *El Mar y la Montaña*, 2, 53-58.
32. Santos, C. & Armas, N. (2002). *Danzas populares tradicionales cubanas. Contenido, movimiento y expresión*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

33. Tamames, E. M. (1955). *La poesía en la tumba francesa* (tesis inédita de grado). Universidad de La Habana, La Habana.
34. 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.
35. 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.
36. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura; Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe. *Tumba Viva. Salvaguarda y sostenibilidad de la Tumba Francesa, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad 2005-2008*. La Habana. [CR-ROM]