

COLEGIO MAYOR UNIVERSITARIO

Ntra. Sra. de AFRICA

PRIMER CONGRESO DE ESTUDIOS AFRICANOS
EN EL MUNDO IBERICO

(Madrid, nov. 1991)

AFRICANIA DE LA CANCION DANZARIA EN NUESTRA AMERICA

(Comunicación de Nicomedes Santa Cruz G.)

-escritor y periodista-

I N T R O D U C C I O N

Desde Cristóbal Colón -y quién sabe si desde aún antes- las corrientes culturales en América han ingresado por el Caribe, continuando su rumbo Este-Oeste, para luego y haciendo un viraje de noventa grados desplazarse bien al Norte o al Sur del Continente.

Este itinerario también puede aplicarse a las culturas negro-africanas aunque sólo en los primeros tiempos, porque luego sus derroteros se hacen tan intrincados, reversibles y complejos, que el tratar de reconstruirlos desbordaría nuestras limitadas posibilidades, demandando esfuerzos titánicos. ¿Cómo rastrear la diáspora africana de 100 millones de seres, esclavizados en el Nuevo Mundo desde 1518 hasta 1888? ¿Cómo detectar sus aportaciones culturales bajo regímenes de bestialización, ejercidos a rajatabla en las plantaciones y en las minas? ¿Por donde empezar a contar nuestra verdadera historia...?

Bien pudiéramos empezar por la masiva presencia negroafricana en la Península Ibérica con anterioridad al descubrimiento de América. Recordar que en la propia Península surgieron entonces danzas de origen africano que el pueblo ibérico hizo suyas tras adaptarlas a su propio sentir, exportándolas luego a Francia e Italia. Nos estamos refiriendo a la sarabanda, el lundú, la chula, la chacóna, el chuchumbé, la gayumba, el zarambeque, etc.

Luego, cuando comienza la colonización de América, ocurre un fenómeno bastante complejo, pues convergen en los mismos puntos del Caribe la morigerada sarabanda que porta la aristocracia metropolitana y la sarabanda original congoleña, llevada por algún Tata Nganga mayombero entre la cargazón del barco negrero. La migración trasatlántica de estas dos versiones antípodas, dialécticamente, producirá en América una tercera versión, ya no española ni africana sino criolla. La versión criolla de la sarabanda es la chacóna y la versión criolla del lundú es la calenda. Habiendo casos como el tango congo que conservó su mismo nombre africano en sus vertientes andaluza, caribeña, rioplatense, etc. (con excepción de Haití, donde "tango" fue sinónimo de tumba en su acepción de danza colectiva con gran poder de convocatoria

Y por si todo esto fuera poco, al iniciar su andadura las nacientes repúblicas iberoamericanas proliferaron por sus principales ciudades capitales los negros maestros de baile, que reinventaban las danzas surgidas entre la población marginal, adaptándolas a la necesidad de la sociedad patricia, que en esos momentos de fervor independentista precisaba bailar cosas con mucho sabor nacional. Y ésto, que ocurrió tras la euforia bolivariana, no había desaparecido cien años más tarde, cuando el fervor martiano iluminaba los cielos antillanos. Pero también hubo quien pensara que el humilde origen de esta canción danzaria estaba en abierta oposición con lo que debiera ser la "música nacional". Por lo menos así pensaba Eduardo Sánchez de Fuentes cuando dictara su primera conferencia de la Academia Nacional

de Artes y Letras en el Teatro Prado, de La Habana, el 13 de marzo de 1927, diciendo entre otras cosas:

Es preciso huir de falsas mixtificaciones que empequeñecen nuestros cantos populares. Aunque el vulgo guste de escuchar los cantos africanos, creo, firmemente, que es censurable caer en el error de hacerlos figurar en programas de conciertos llamados de música nacional (...). Debemos impedir que musicógrafos -como hizo Friedenthal, al ocuparse de la música cubana- digan que la Habanera y el Tango africano constituyen nuestros aires representativos. La obra nacional de engrandecer nuestra música no debe, por otra parte, sacrificarse a las exigencias de la moda ni a intereses bastardos. (Sánchez, 1927: 57-58)

Afortunadamente, la misma Cuba que viera nacer a Eduardo Sánchez de Fuentes, el inspirado autor de la famosísima habanera "Tú" y autor de los infortunados conceptos arriba expuestos; es también la Cuba que ha dado al mundo geniales y des-rejuciados investigadores como don Fernando Ortíz, José Luciano Franco o Manuel Moreno Friginals, por sólo citar unos pocos. A ellos nuestro reconocimiento.

Vaya también nuestro homenaje a esos músicos negroamericanos anónimos, tanto a los herederos de los ritos litúrgicos de la vertiente sudanesa (yorubá, dajomé, arará, fantiashanti, carabalí, etc.) como a los del ámbito bantú (kimbisa y mayombe), así como a los músicos populares, folklóricos y profesionales. Pensamos que estos últimos tienen contraída una deuda con el ancestro bantú congo, de donde se nutre ña mayor parte de nuestro folklore negroamericano.

Mucho de congo hay en los tambores yuká, llamados "caja", "mula" y "cachimbo", o en el "mulero" que percute sus baquetas sobre el tronco del tambor yuká, baquetas que reciben el nombre de "laures" cuando golpean sobre la caja del "cumaco" venezolano, también llamado "burro negro". Y qué decir del tambor makuta o del esotérico kinfuiti.

La comercializada "tumba" o "tumbadora" fue originalmente la conga mambisa en la "regla de palo" cubana. Al igual que los tambores de los "nguleros", el tambor bocú y el palo mumbona. Y el laminófono cajón que integra ciertos conjunto típicos cubanos (haciendo de contrabajo el tañido manual de sus láminas aceradas) es de origen tan africano como la sansa, la kimbilia y la marimba.

Finalmente, también queremos rendir tributo a la inventiva criolla, uno de cuyos más logrados frutos es el bongó o "gemelos", siguiéndole muy de cerca -pese a su modesto origen- el cajón, ese paralelepípedo que don Fernando Ortiz llamara "tambor xilofónico" y que se da por partida triple en la llamada rumba de cajón (yambú) o de manera solitaria en la marinera limeña y el tondero norteño, pasando del Perú a España gracias a que el virtuoso guitarrista flamenco, Paco de Lucía, lo incorpora a su conjunto orquestal, siendo imitado por sus múltiples colegas del arte andaluz.

N.S.C.

Madrid, nov. 1991

1. LA BOMBA

La más antigua relación escrita de un baile de bomba en Puerto Rico, es la publicada en 1798 por un naturalista francés, André Pierre Ledru. Según Storm Roberts, Ledru se refiere a "un tambor llamado popularmente bomba por los trabajadores de una propiedad -blancos, mulatos y negros- como acompañamiento de sus bailes." En otro lugar, describiendo un baile dado en una casa de campo con ocasión del nacimiento de un niño, comenta: "La amalgama de blancos, mulatos y negros formaba un grupo agradable... Bailaron por turno danzas negras y criollas (criollas significa aquí hispano-caribes), acompañados por una guitarra y un tambor llamado comunmente el bambula." Así, Ledru menciona dos de las danzas afro-caribes más difundidas (más precisamente, los tambores de donde tomaron el nombre), y las dos en relación con fiestas multirraciales (Storm Roberts cree que puede tratarse de danzas re-africanizadas más tarde.

Desde luego, las danzas bomba tuvieron una gran influencia haitiana por medio de los esclavos llevados por los colonos franceses que huyeron de la revolución haitiana. Su origen mezclado es particularmente significativo de su historia en Puerto Rico, donde la bomba no se convirtió en baile nacional sino que siguió siendo parte de la herencia negra, principalmente en el área de las plantaciones de azúcar. Algunas letras de bomba conservan muchas voces africanas:

Aya, bombé, quinombó!
Ohé, ohé mano Migué!
Ayayá, sahú, carú!
Che, Che, quinombó!...

1.1. LA BOMBA Y SU CANTO

Los cantos y bailes de bomba constituyen un distintivo africano de las fiestas de Santiago Apóstol en la ciudad de Loíza, ubicada al Este de San Juan de Puerto Rico.

Quizás, musicalmente, el equivalente más cercano de la bomba borinqueña podamos encontrarlo en la rumba cubana, con sus variantes columbiana, guaguancó y yambú, que son cultivadas en toda Cuba. Sin embargo, desde el punto de vista de su función social y colectiva, la bomba desempeña un papel aglutinador especial en las Fiestas de Santiago Apóstol y en este sentido se equipara al papel que desempeñan los cabildos y congas en el carnaval de Santiago de Cuba, como expresiones festivas colectivas de fuerte tradicionalidad y acento africano. Los tambores de origen africano, al igual que otros elementos como el canto de llamada y respuesta así como los pasos de la danza, son semejantes por su origen en ambas fiestas antillanas.

Los cantos de los cabildos, de las rumbas y de las bombas puer-torriqueñas guardan un parentesco evidente. Las letras de estos cantos poseen frases que pronto devienen fonemas que se funden con la polirritmia percusiva. Igualmente, el ritmo de los tambores deviene música viva y sirve de contexto sonoro a los cantos. También es frecuente hallar en estos cantos de solista y coro alusiones sensuales que se corresponden con los movimientos de los danzantes.

"¡Vejigante a la boya,
pan y cebolla...!"

(DIABLOS VEJIGANTES)

2. LA PLENA DE PUERTO RICO

En muchas islas del Caribe aparecen formas de canto improvisado en llamada y respuesta. Podemos mencionar el mento de Jamaica, el calypso de Trinidad o el merengue dominicano; perteneciendo todos ellos al singular proceso afrohispano o afroeu-ropeo en suelo caribeño. Pero a diferencia de lo establecido, donde el solista inspira para que el coro le responda, es sólo en La Plena donde estos roles se invierten, y el coro rompe a cantar planteando tema en un estribillo al que el solista deberá responder improvisando. En realidad no se trata de un coro sino de dos voces que cantan en terceras o sextas paralelas o al unísono, con octavas ocasionales.

Aparentemente La Plena adviene casi siempre desprovista de nostalgias, lloros o pesares; pero la cualidad general de las plenas es ligeramente melancólica, aunque suelen tener un tempo vivo. Ese toque de tristeza permanece hasta en las plenas muy "cubanizadas", como las que tocaba Rafael Cortijo y cantaba "Maelo" Rivera.

En los versos de su letrilla La Plena nos cuenta tiernas historias de amor, violentos crímenes pasionales, acontecimientos de la vida diaria y toda la problemática sociopolítica que vive el puertorriqueño de a pie. En líneas generales la plena se distingue por su sencillez, tanto en la letra como en la música. Luego del canto dialogado, las secciones se interrumpen para dar paso a largos interludios, donde cada instrumento musical improvisa variaciones melódicas sobre el ritmo corrido de la percusión.

La Plena se baila con una sencilla coreografía de parejas. Tiene un paso básico de intercambio de flexiones entre el tobillo y rodilla de ambas piernas. Como en su música, La Plena recoge préstamos de otros bailes puertorriqueños: tiene pasos del "seis amarráo" y otros del "baile del garabato". En la agrupación de doble pareja recuerda a las contradanzas y bailes de salón. En los movimientos de tobillo y rodilla, aflora la africanía de la bomba y la algarabía común a las fiestas mulatas del borinquen.

Según la socióloga Mildred Canetti Lozano, "los orígenes de La Plena son muy antiguos, aunque se cree que el engendro se desarrolló a principios del siglo XX en las barriadas de Ponce."

Son muchos los que señalan a Ponce como la cuna de La Plena. Y la mayor parte funda su afirmación en la cuarteta de una plea, que dice:

La Plena que yo conozco
no es de la China ni del Japón,
porque la Plena viene de Ponce,
viene del Barrio de San Antón.

San Antón, barrio de Ponce y en donde por muchos años se celebrarían los populares bailes de Bomba y Plena.

Ponce es el recinto donde primeramente -alrededor de los años veinte- se hace popular la Plena como baile. De otra suerte, es posible que de Ponce haya salido un estilo de Plena verdaderamente ponceño.

La antes citada socióloga Mildred Canetti, en su estudio sobre La Plena se remonta al siglo pasado -cuando Puerto Rico era colonia española- y exhuma algunos cantos de negros esclavos escuchados por el norte de la isla, en Bayamón, Naranjito y otros pueblos.

"Entonces -añade- no se llamaba Plena, pero a la luz de los estudios del musicólogo puertorriqueño, Francisco López Cruz, nos parece tratarse de una Plena auténtica:

"Ta güeno, mayorá
ta güeno,
ta güeno, mayorá
ta güeno...

"Así como ésta, se pueden recoger por toda Borinquen canciones que fueron populares en el siglo XIX:

"A ti na má, te quiero
a ti na má,
a ti na má, te quiero
a ti na má...

"Canciones que no son otra cosa que ritmos de plenas, auténticas plenas aunque entonces no se conociesen bajo ese nombre:

"María la Chiquita,
la cheverona,
tenía siete maridos
y ahora se queda sola..."

No sólo en Puerto Rico se cultivó la Plena, pues parece que también se dieron en la isla de Santo Domingo. Así lo afirma la notable folklorista dominicana, Flérida de Nolasco, que las recoge en su libro "Cantos de Plenas".

Y es que "donde quiera que hubo mulatos bailando y cantando, se originó una forma parecida a La Plena."

"Cortaron a Elena
cortaron a Elena
cortaron a Elena
y se la llevaron al hospital..."

En conclusión, se puede afirmar que La Plena es la más auténtica representación musical del pueblo puertorriqueño. Por tanto es mulata, ya que integra armoniosamente la fusión de lo africano con lo español. "La Plena es el retrato del alma puertorriqueña" (M. Canetti).

"Canta y sabe llorar cantando, y sus personajes se insertan en la herencia cultural como cuentas de colores que brillan en la historia con luz propia".

---oOo---

3. EL MERENGUE DOMINICANO

Antes de que el merengue se hiciera popular en República Dominicana, estuvo de moda un baile llamado upa, introducido por las bandas de los regimientos cubanos estacionados en Puerto Rico. Y donde, por resultar ofensivo a las autoridades coloniales españolas, fue prohibido por los grupos moralistas en 1848. En consecuencia se le adaptaron nuevos pasos, tomándolos de la contradanza criolla, conociéndose lo a veces con el nombre de merengue. No está claro si el baile fue a Santo Domingo desde Puerto Rico o si el nombre fue dado a dos bailes diferentes, aunque con algunas similitudes.

Un relato del primer baile del merengue lo sitúa en 1844, durante la guerra entre Santo Domingo y Haití. Según el escritor dominicano Rafael Videla, cierto portaestandarte llamado Tomás abandonó su puesto en plena lucha debido a un contratiempo temporal. Y los dominicanos, que ganaron finalmente la batalla, cantaron y bailaron una nueva canción, satirizando al desertor:

Tomás juyó con la bandera
Tomás juyó con la bandera:
Si fuera yo, yo no juyera,
Tomás juyó con la bandera...

Si la historia merece o no crédito, lo cierto es que la palabra merengue aparece en estas canciones danzarias de la fórmula merengue, a partir de 1850.

Según algunos, el merengue es el prototipo del baile cibaeño, pero otros sostienen que no es del Cibao sino de "la línea".

Los merengues eran todos atrevidos, y algunos graciosos y satíricos. La parte vocal era de llamada y respuesta o solista, aunque alguno de los solos vocales tienen una forma que sugiere que en otros tiempos pudo haber sido canto alterno, dialogado. Los solos vocales, en la sección final -cuando la hay- suelen ser muy a menudo del tipo ya citado de llamada y respuesta.

La propagación comercial del merengue y su enorme influencia internacional (ocurrida de modo indirecto a través de Cuba) han sido causa de un sinnúmero de adulteraciones que, inclusive, han atentado contra su ritmo básico, derivado de los tangos africanos; pero afortunadamente el merengue ha sabido conservar su identidad dominicana a partir de un movimiento de rescate iniciado al promediar los años cuarenta. En lo coreográfico, el Ballet Folklórico Dominicano -bajo la dirección del Profesor Fradique Lizardo- incorpora a su repertorio el "Merengue de Figuras" tal como fue recogido por Edna Garrido en 1946, en Jacagua, y enseñado por "Papito" Vallaajo. Mientras, en lo musical, nos remitimos al musicólogo John Storm Roberts, para quien la forma del merengue moderno se estableció a finales de la Primera Guerra Mundial. Este merengue consta de tres partes: una corta introducción (abandonada con frecuencia en la práctica) y dos secciones principales, una de ciclisés compases, que puede haber sido la forma original y cuya extensión puede ser muy bien una influencia europea, y otra de un tipo más derivado de Africa, que consiste en dos frases de dos compases repetidas muchas veces con variaciones.

El efecto recuerda un poco a lo que ocurre con muchos números afro-cubanos, como el guaguancó, que tiene una primera parte bastante melódica, en el sentido europeo, y una segunda con un fraseo mucho más cortado, donde impera la percusión. La última sección suele ser instrumental, pero cuando es vocal el canto se hace más fragmentado y orientado al ritmo, reinando la improvisación.

La instrumentación del merengue varía, pero en su forma campesina la integran, normalmente, el melodeón* (que virtualmente desplazó a la guitarra en el siglo XIX), güiro, y un tambor llamado tambora; a este formato orquestal y al tipo de merengue ejecutado, en que el canto suele alternar con la narración breve, se le llama perico ripiao, popularmente. Aunque el principal instrumento del merengue es el melodeón,* hay también un estilo urbano de saxofón.

Los merengues tocados por los grupos cubanos en la época en que eran populares, usaban el mismo formato, pero cubanizado: más "afro" y menos campesino. A su vez, la popularidad de la música cubana ha inspirado muchos estilos de merengue dominicano y de plena puertorriqueña. El efecto de Cuba sobre las otras islas antillanas de habla española es sólo el más penetrante de un abanico de influencias entre las islas.

* Melodeón: tipo de acordeón en el que la melodía se toca con la mano derecha sobre unos botones adaptados para tocar escalas diatónicas en una o dos tonalidades. En algunos instrumentos las alteraciones se producen mediante botones separados. La mano izquierda tiene un juego de acordes y notas acompañantes, con 4 botones para cada tonalidad. Cada botón produce una nota diferente al abrir o cerrarse el fuelle. El melodeón es popular en Alemania y Europa central.

4. L A M A R I M B A

La marimba es un instrumento musical, originario del Africa negra. Su mismo nombre, "marimba" proviene de madimba, nombre que recibe el gran xilófono Bapendé, del Congo, compuesto de 17 láminas y con un registro de tres octavas.

La marimba iberoamericana se localiza al sureste de México y en países de Centroamérica (Guatemala, Honduras, Nicaragua, etc.); siendo esta una marimba mestiza muy difundida por el turismo y la discografía.

Pero existe otra marimba en las costas de Colombia y Ecuador que baña el Océano Pacífico. Es esta una marimba negra, afroamericana, que tiene en la Provincia de Esmeraldas (República del Ecuador) su irreductible baluarte, al punto que la vida comunal de los esmeraldeños gira en torno a la marimba, que ha devenido institución por sustentar la identidad cultural de estos orgullosos negros nunca esclavizados.

("EL FABRICIANO")

SOLO: Yo soy Fabriciano,
¡carajo!
en lo que hemos dado.

CORO: ¡Carajo!

SOLO: Me voy pa la Tola

CORO: ¡Carajo!

SOLO: Y me cañonearon

CORO: ¡Carajo!...

SOLO: Me voy pa la Tola,
carajo,
en mi borriquito.

CORO: ¡Carajo!

SOLO: Porque las toleñas

CORO: ¡Carajo!

SOLO: Lo tienen chiquito

CORO: ¡Carajo!...

5. COSTA DEL PACIFICO COLOMBIANO
(Zona Centro-Sur)

Esta región del Litoral Pacífico comprende desde las Bocas del río San Juan hacia el sur, hasta la frontera con el Ecuador (Provincia de Esmeraldas).

La mayor parte de los ritmos que han tomado carta de naturaleza en esta zona, extraen del currulao los elementos básicos de su estructura. Tal sucede con la "Juga", el "Berejú", el "Patacoré" y el "Pango", que presentan motivaciones de sentido religioso. Es frecuente también encontrar bailes en los cuales se advierten las nuevas variantes.

El CURRULAO hizo su entrada en la Nueva Granada por Cartagena de Indias, donde en el siglo XVII se le mencionaba como "baile de esclavos" y se caracterizaba por el uso de antorchas, velas y aún pañuelos encendidos que llevaban los oficiantes. El currulao llegó luego a Antioquia y por las vías fluviales alcanzó el litoral Pacífico, asentándose entre mineros y pescadores.

El esquema rítmico del currulao se apoya en el repique de varios grupos de tambores, alternados con la marimba y los guasás. El canto corre a cargo de voces femeninas y masculinas armonizadas espontáneamente sobre la melodía de un estribillo que se repite indefinidamente hasta que los versos devienen rítmicos fonemas.

(CURRULAO)

SOLO: Eeeh... ooooOoh

CORO: Eeeh...

CORO: Ay, Tolero. Ay, Tolero

o o o o

o o o o

CORO: Eeeh... o.

SOLO: Cuando yo te juí a traé

o o

Yo te juí a traé

CORO: E

SOLO: Yo vide ayayay tolero

ayayay oo o o

CORO: Ay ayayay

6. COSTA ATLANTICA

LA CUMBIA

La procedencia africana de esta música danzaria es indudable, y su autenticidad le permite conservar la pureza de su estructura básica (compás binario 2 x 4) como algunos de los instrumentos de percusión en su acompañamiento, compuesto por "tambor llamador", "tambor mayor", "bombo", "guacho", "caña de millo" y "gaitas": "macho" y "hembra". La caña de millo y las gaitas son instrumentos indígenas de la zona caribe, y las melodías que se entona con ellas evoca un ancestro aborigen sobre un fondo rítmico negroafricano.

La gestación de la cumbia en el largo proceso de mestizaje entre los negros e indios en la Costa Atlántica de la zona de Cartagena de Indias (y el "zambaje" producido por dicho mestizaje) coincide con las festividades religiosas de la época colonial: las procesiones de la Candelaria, en que los oficiantes iban a paso lento, dejándose arrastrar por el eco de los tambores, estando a cargo de las mujeres la iluminación con las velas o hachones.

Folkloristas colombianos, como Guillermo Abadía, han abogado por la conjugación zamba de la cumbia, ya que algunos cronistas nombraron con la denominación de "gaitas" a ciertos cantos de los indios Caribe, que se acompañaban con flautas rectas, caña de millo y de la maraca gigante o "guacho". Tales cantos, asociados al ritmo africano de los tambores negros, pudieron dar origen a la cumbia.

7. TAMBORITO (AFRICANIA Y TRADICION.)

Aunque Panamá surge como república a comienzos del presente siglo (1903), su historia nacional cuenta varios siglos de gestación.

Ya en el año de 1769 se describía el tamborito, indicándose que era una costumbre antiquísima. Los antropólogos coinciden en afirmar que el baile en rueda es un emplazamiento muy primitivo. Cuanto más antigua es una comunidad más propicia al baile en círculo. Esto aún se puede comprobar en la actualidad entre algunas comunidades indígenas panameñas, de las etnias guaymíes, kuna o chocoanas.

El tamborito es la prueba de que la cultura panameña es el producto decantado de las tres raíces que conforman la nacionalidad istmeña: la indígena prehispánica, la negroafricana y la española. Los gritos del "arruca" y las melismas de la "saloma" funden en explosión de júbilo lo nativo del Darién con lo que llegó de Andalucía; y el uso de tambores de factura africana ha originado uno de los bailes folklóricos más interesantes del continente americano.

El tambor, como instrumento musical, acompaña la mayoría de los bailes folklóricos de Panamá, como el tamborito, la mejorana, los puntos, los bailes congos, los bullerengues, etc. Por ello, los panameños rinden un verdadero culto a los tambores, acudiendo presurosos a su parlante llamado.

Panameña, panameña,
Panameña vida mía;
yo quiero que tú me lleves
al Tambor de la alegría...

7.1. TAMBORITO (DIFERENTES NOMBRES DE LOS TAMBORES)

Los nombres del juego de tambores del panameño tamborito son: pujador, repicador y llamador. Pero hay variantes regionales de acuerdo al cambio de funciones que desempeñen los mismos de uno a otro lugar.

Al de sonidos más agudos y requintados se le llama repicador. Sin embargo, en la Chorrera, le dan el nombre de sequero.

En Penonomé y en Antón, el repicador no repica sino da los golpes claros y secos. Ellos usan cuatro tambores; los otros dos son pujadores pero en realidad, entre ellos uno solo es el que puja; el otro alterna los golpes graves y simples con los repiques para inducir a los cambios en el baile. Por ello, en estos lugares, le dicen llamador.

Esta nomenclatura también se altera entre los congos. Ellos llaman seco al tambor más grave, y hondo al de sonido más agudo.

En Parita (Provincia de Herrera) usan un pujador, un repicador -con las funciones que son comunes a ellos- y dos cajas: una de tipo tambora y otra de tipo redoblante, que da mucha resonancia. Tal pareciera que en estas dos cajas pugnan las sobrevivencias africanas con la transculturación eurooccidental, sin que el proceso se defina por alguna de las dos culturas.

El redoblante se percute con baquetas y la tambora con dos palos.

7.2. TAMBORITO (EL BAILE)

El tamborito es un baile de galanteo, de enamoramiento. Alguien lo ha descrito como una danza amatoria.

La primera fase de su coreografía es un coqueteo de la mujer, que casi lleva prendido al varón de los vuelos de su pollera, pero cuando éste se le acerca ella da la vuelta y esquiva, desdeñosa, el acoso; para nuevamente insinuarse muy femenina y altiva, encendiendo de erótico ardor a su pareja.

Todo lo anteriormente expuesto constituye la primera parte del baile, llamada el PASEO.

Cuando el tambor repicador "llama", la pareja, lado a lado, llega frente a los tamboreros, retrocede, avanza y luego da TRES GOLPES seguidos de una vuelta entera sobre sí mismos. Se interpretan los tres golpes como la ofrenda de su simbólica unión carnal a los dioses convocados por sus tambores. Es como una solicitud de permiso que la pareja hace, buscando la bendición y protección divinas.

Hechos los tres golpes sucede entonces la última fase del tamborito, o sea la SEGUIDILLA. La mujer abre su amplia falda. El hombre, galantemente, abre los brazos en actitud anhelante. Hombre y mujer, frente a frente, giran en torno a un eje imaginario. Se interpreta esta parte última del tamborito como la entrega total, el amor consumado.

7.3. TAMBORITO (MATRIARCADO)

El tamborito es baile de una sola pareja por vez, es decir, hay que esperar que la pareja anterior abandone el centro del ruedo para sustituirla. Significa que, a diferencia de la cumbia, el tamborito es un baile de pareja individual; no pudiendo bailar varias parejas al mismo tiempo.

La mujer es la dominante en el tamborito. Es ella la que canta, corea, palmotea, compone las coplas y tonadas; ella reina en los dominios de la rueda.

Verdad es que los gritadores son hombres y que el grito sirve de apoyo a las fiestas cuando su emisión gutural, hecha por buenos gritadores, aumenta la alegría del tamborito. Pero los gritadores están en la periferia de la rueda del tambor, de tal forma que no interfieren con la voz de la cantalante ni con las voces del coro. Y esto no impide que el bailaror, dentro de la rueda, grite animándose.

Pero será la mujer, cuando lo desea, la que rompa la entrega simulada en la seguidilla; ella es la que se retira del baile tras haber consumado la coreográfica entrega, dejando al hombre en el centro de la rueda, hasta que otra mujer decida sustituirla. Hay veces que ella sale sola al centro del ruedo, tomando la iniciativa. Y si desea bailar con un hombre determinado le bastará colocar su pañuelo sobre el hombro del escogido. El buen entendedor de la tradición entenderá el mensaje...

7.4. TAMBORITO (LA "CANTALANTE")

La solista o cantalante es guía del coro femenino, da el tono y dirige el canto alterno de llamada y respuesta en que se desarrolla la tonada del tamborito, complementada por el rítmico batir de palmas.

La cantalante es una mujer con características muy especiales: voz clara, metálica; personalidad y largo aliento además de buena memoria o gran sentido de la improvisación, he ahí los requisitos fundamentales en una cantalante. La capacidad de improvisación se pone a prueba sobre todo en el Carnaval, cuando en un "topón de tunas" o sea en un encuentro de dos o más grupos que bailan por las calles al ritmo del tambor, la cantalante debe improvisar la copla que, por encima del repicar de tambores, gritaría y fuegos artificiales, llegue a ser escuchada por la tuma contraria, zahiriéndola y ridiculizándola:

- "Llega, llega cantadora
que aquí está tu topadero;
yo soy la propia bigornia
donde machacan acero..."
- Pregúntale a Calle Arriba
qué le pasó allá en Colón;
que el famoso matrimonio
quedó en amonestación.
- Si es cuestión de hacer preguntas,
yo le voy a preguntar:
¿Qué le pasó a Calle Abajo
por allá en el Pajonal...?

7.5. TEXTOS DE TAMBORITOS CONGOS (*)

SOLO: Congo está muriendo
por necesidá.
¿Quién tuvo la culpa?
Señor Baltasar.

CORO: Cogé y huelé, angüé.

SOLO: Por la coco 'e playa
mangüé

CORO: Cogé y huelé, mangüé...

(Siguen así S. y C. indefinidamente)

(*) Estos textos de tamboritos Congos pertenecen a un trabajo ensayístico de doña Dora P. de Zárate (1970: 268-9) y confiesa con justo orgullo que han sido tomados en su propio ambiente panameño en días en que los Congos celebran sus fiestas. "Unos han sido tomados en la misma Ciudad de Colón entre los grupos de congos que regenta su Reina Lilia Ester Perea. Otros textos -añade- han sido tomados entre los grupos congos del pueblecito de Piñas en un día de carnaval de 1968." (En: FOLKLORE AMERICANO. Años XVII-XVIII, N° 16, Lima. (PERU)

8. LOS TANGOS

Entrando el siglo XIX, el 27 de enero de 1816, el Cabildo de Montevideo lanza un bando sobre Orden Público, en cuyo artículo 14 establece: "Se prohíben dentro de la Ciudad los bailes conocidos por el nombre de tangos, y sólo se permiten a extramuros en las tardes de los días de fiesta, hasta puesto el sol.

El ritmo básico de la habanera cubana y de la danza puertorriqueña está presente en el tango argentino, en el merengue dominicano y hasta en algunos antiguos blues de Nueva Orleans, aunque con diferente acentuación. Y todo parece indicar que la clave está en esa frase rítmica del tango angola-conguense, que es común al tango andaluz y a los tangos caribeños, así como a la polirritmia negroamericana en general.

Dentro de esta familia tenemos en Puerto Rico el seis milonga y el seis tango. En Cuba, el tango congo es rescatado por los más representativos compositores de los años veinte y treinta, que lo incluyen en sus zarzuelas.

En su estudio sobre las danzas afro-uruguayas de corte ceremonial, dice el etnomusicólogo montevideano Lauro Ayestarán: "Hasta ahora la danza negra venía cubierta con dos títulos: calenda y tangos. Después de 1830 comienza a aparecer el nombre de Candombe...la palabra candombe es genérica, en nuestro medio, de todo baile negro, como antiguamente se aplicó el término de tango y en sus postimerías zamba." Igualmente, el poeta y costumbrista uruguayo Rubén Carámbula, tiene una definición ensayística para esta danza del folklore afro-rioplatense: "El candombe es supervivencia del acervo ancestral africano de raíz bantú, traído por los negros llegados al Río de la Plata. La palabra es genérica de todo baile de negros, sinónimo de danza negra, evocación del ritual de la raza". Luego, Carámbula enfoca el candombe en el viejo Buenos Aires, y dice: "Las fiestas de esclavos y libertos en Buenos Aires se dan más o menos en la misma época que en Montevideo y bajo las mismas festividades: Día de Reyes, San Benito de Palermo y San Baltasar.

El Candombe cobró notable auge en época del gobernador Don Juan Manuel de Rosas, culminando con un colosal festejo candombero en la Plaza Victoria, en - que participaron más de seis mil negros..En el Buenos Aires antiguo existieron típicos barrios del tambor, llamados así por el ruido infernal de sus redobles tambolieros. Famosos por su tradición negrista fueron Monserrat, San Telmo y el barrio de los Congos Mondongo.

CANTO CONGO DE CABILDO

para tres tambores: (Tambor "mula"
Tambor "caja"
Tambor "llamador")

C. !Engó teramene!
S. Jabre cutu gÜiri mambo.
C. !Engó teramene!
S. Jabre cutu gÜiri diambo
C. Engó teramene!
S, Jabre cutu gÜiri dinga.
C. Engó teramene!
S. Jabre cutu muana inquén diame.
C. !Engó teramene!

(Siglo XVIII)

9. LA CONGA

Como necesaria introducción a la conga como baile de comparsa de Carnaval y a la conga como instrumento de percusión unimembranófono, tenemos que tratar algo de los tambores congos.

El ámbito musical congoleño coincide con la influencia cultural marcada por el gran Reino del Congo que alcanzó su máxima expansión territorial antes de la llegada de los portugueses. Al comienzo del siglo XV al soberano del Congo, o Manikongo, le rendían tributo desde los reinos^{de} Kakongo y Loango hasta el Ngola del Ndongo (actual Angola). Se trataba pues de un Imperio negro que comprendía toda la cuenca del gran río Congo hasta el Tanganyica en el Este; la región del Ogowe por el noroeste, incluyendo el actual Gabón, parte del Camerún, Calabar y las tierras del Níger inferior y del Benué, marcando su frontera meridional el río Cunene. Dentro de esta "provincia musical", obviamente, caben muy diversos tambores.

Los tambores congos han recibido varios nombres genéricos. Ya por el siglo XVII circula el vocablo Ngomba o Ingomba, para un gran tambor congo unimembranófono, hecho de un tronco ahuecado y que solía llevarse en los ejércitos. Y son todavía corrientes en Cuba las voces ngoma y engombo. En Brasil corren los vocablos ingome, ingomo, engoma e ingombe, para los tambores grandes de origen congo; y zambé para cierto ingome pequeño.

La Conga de Jaruco
ahí viene
arrollando...!

"¡Quítate de la acera,
quita, que te tumbo...!"
(Conga tradicional)

Los tambores de origen congo se extendieron mucho por toda Latinoamérica. Sería prolija la enumeración de los que pueden presumirse como de oriundez bantú. Particularmente los de caja cilíndrica, alta y estrecha, así "clavados" o "de candela" como atirantados con largos cordajes que van del parche a una membrana inferior, o a un fajón de cordel fijo a la caja.

Por citar algunos ejemplos, diremos que en Venezuela hay unos bimembranófonos y unipercusivos llamados tambores redondos, de Barlovento, o sean el Pujao, el Corrido y el Cruzao de la orquesta de Curiete; el Chimanguela; los dos también bimembranófonos de Ocumare, el Primero y el Segundeador.

Los congos, aunque todos ellos bantú, tuvieron en Cuba muchos cabildos con denominaciones diversas, correspondientes a procedencias étnicas distintas. Así hubo cabildos llamados Congo Real, Entótela o Nsombo, Congo Banguela, Congo Mumbala, Congo Musomba, Congo Mundamba, Congo Motembo, Congo Musindi, Congo Nasinga, Congo Mondongo, Congo Musoso, Congo Mayombe, Congo Munyaca, Congo Musalela, Congo Mumbaque, Congo Cabenda (¿cabinda?), Congo Luango, etc.

Los viejos cuentan cómo en La Habana, en cada cabildo de congos solían tocarse tambores especiales, distintos de los del resto de la conguería. Y aun en los mismos cabildos se tañían tambores de diversos tipos, según las ocasiones religiosas o profanas.

En Cuba generalmente son comprendidos todos los tambores congos en la genérica denominación bantú de NGOMA.

9.1. LA CONGA (GENERO BAILABLE)

Conga es un tipo de agrupación que hace música en las comparsas carnavalescas. Tiene su origen siglos atrás, en las festividades efectuadas en Cuba con participación de los esclavos negros.

La Conga es también un género bailable y cantable típico de las citadas comparsas carnavalescas. En su instrumental participan tambores de diversos tipos, abarrilados y de un solo parche de cuero de buey (conga, tumbador y quinto); bombo, cencerros, sartenes y otros objetos de metal.

El baile se reduce a marchar al compás del ritmo característico, en que alternativamente, en todos los compases pares, se destaca una síncopa que los bailarines subrayan flexionando y abriendo las rodillas o simplemente levantando una pierna ligeramente y marcando el golpe con un brusco movimiento de cuerpo. Esto hasta los años treinta. Luego se bailó de un modo más libre.

Las frases melódicas de la conga son breves, siendo cada una generalmente de dos o cuatro compases. El número de compases de toda la pieza fluctúa entre 28 y 36. A veces, la conga adopta la forma ternaria, otras la binaria y hay casos en que sólo consta de un tema que se repite tantas veces como lo requiera el texto.

Este género popular cubano ha sido llevado a los salones de baile por orquestas con elaboradas instrumentaciones, siendo asimilado por estilizadas formas danzarias, y empleándose tales sofisticaciones coreográficas en infinidad de películas musicales.

"Oiga colega no se asuste cuando vea
al alacrán tumbando caña,
al alacrán tumbando caña:
costumbre de mi país, hermano..."

Conga se le dice a un tambor afrocubano; pero también se aplica esa palabra a un baile, a un canto, a la música que se toca, baila o canta con ese percusivo y a las comparsas que usan tales instrumentos. Una conga quiere decir "un tambor de los que se usan para tocar conga" o la música de marcha o de baile así denominada. Dom Fernando Ortiz en su "Glosario de Afronegrismos" define así la CONGA: "Música afrocubana, compuesta por ciertos tambores propios de los negros, y el son de esa música."

Ma-ma-kongo significa "canto" en el Congo. Kunga entre los bantú significa, en esencia, "canto ceremonial". Y "nkóna" significa "ombligo", lo cual puede bien relacionarse con ciertos bailes congos, como ocurre con las voces, también bantú, samba y kummba (cumba) que asimismo significan "ombligo"; pues la "ombligada", el "vacunao" y el "botao" son pasos típicos de algunos bailes afroides de carácter erótico y función ritual.

Las congas hoy son tambores casi siempre de duelas y flejes de hierro, largos como de un metro, algo abarrigados, abiertos con una sola membrana de buey y fija por clavazón. Son originariamente tambores de candela, que han de ser templados a la llama reiteradas veces. La voz conga se aplica también a un dúo de tambores: 1º La conga mambisa o caja y 2º El salidor o tumbador. Hay actualmente un tercer tambor adicional, de nombre quinto (de sonido "agudo" o "tiple") que es el que requinta porque "canta muy fimito".

9.2. EL CARNAVAL SANTIAGUERO

En Santiago de Cuba y otras ciudades de la provincia de Oriente, en los días de su Carnaval (que tiene como fecha central el 25 de julio, festividad de su Patrono Santiago), entre otras comparsas, salen cada año la carabalí y la conga, con músicas, danzas y cantos que componen y ensayan desde varias semanas antes de la gran cita anual, amén de algunos toques tradicionales. Las comparsas santiagueras surgieron desde los años coloniales, "en tiempos de Ñaña Seré", según dicen.

Los toques de las comparsas congas son característicos por su ritmo y muy apropiados para "arrollar" a paso danzario en la vía pública. La música de la conga santiaguera se difundió por toda la isla de Cuba y luego -en los años cuarenta- por todo el mundo al contagioso embrujo de su ritmo bailable.

Las carnavalescas comparsas congas de Santiago de Cuba tienen tambores especiales, tal como acontece con las comparsas carabalís. Cada orquesta de comparsa conga, además de los tambores bokú y de otros implementos, lleva tres tambores llamados congas, los cuales a su vez reciben nombres específicos, como el de La Galleta para uno de ellos y de La Pilonera para cada uno de los otros dos.

Estas congas bimembranófonas y ambipercusivas, se tañen con la línea eje de sus cajas en posición horizontal, colgadas del cuello. Con la izquierda se toca el correspondiente cuero para "variar", "abrir" y "tapar" el sonido; y con la manecilla derecha se da con un brollillo en el otro parche; con el cual se obtienen variantes tonos.

CORO AL UNISONO: Hay una comparsa de gente de arriba,
hay otra comparsa de gente de abajo:
cuando los de abajo se van para arriba
entonces los de arriba se van para abajo.

Camagüeyanos y habaneros
formaron una comparsa (BIS)
Oyela cómo suena ya!...

Las comparsas empiezan a organizarse desde horas tempranas de la tarde. Comienzan a oirse los sonidos de los tambores, las cornetas chinas, los calderos de cocina...

Ya los rumberos calientan sus hierros.

En el aire hay olor a fiesta grande. Porque estos carnavales tienen su fama muy bien ganada.

Al compás de la música, el rom y el contoneo de las santia-
gueras, desfilan las carrozas y evolucionan los comparseros.

Después, un mar de gente se lanzará a la calle y arrollará
Trocha abajo hasta que salga el sol!!!...

Los carnavales de Santiago de Cuba se distinguen por la parti-
cipación masiva del pueblo, arrollando detrás de las comparsas.
(La comparsa es una danza callejera o una progresión en marcha
colectiva, cuyo más remoto antecedente era el Cabildo negro de
nación africana).

Se conocen dos estilos de comparsa contemporánea: el paseo
que lleva orquesta, bailarones uniformados, desarrolla una danza
dramática con un argumento exótico casi siempre. Y el otro estilo
es la conga que lleva sólo tambores, cencerros, hierros sonantes
y utilizan la típica corneta china.

En el carnaval santiaguero tradicionalmente existió un momento culminante, de comunicación simbólica, que fue denominado el día de la arrancada, el cual, paradójicamente, se realizaba el último día de las fiestas carnavalescas, o sea el 26 de julio.

En esta fecha se reunían todas las agrupaciones en la Plaza de Marte en una comparsa multitudinaria, conocida como montompolo.

Este "día del arranque" (fiesta de San Joaquín y Santa Ana) bien debiera llamarse "noche del arranque", pues era de noche que se reunían todas las comparsas en la Plaza de Armas de Santiago y cantaban juntas la nueva canción que más había gustado aquel año por su música o por la intención de sus palabras. Era como un premio popular a la mejor canción; pero con ello había también un acto de afirmación colectiva que se manifestaba por esa unanimidad cooperativa en el canto. Constituían un grandioso fin de fiesta en el que centenares de voces e instrumentos expresaban públicamente la existencia de una sólida comunidad de gente negra, mulata y cubana. Sobre todo eso, cubana.

El proceso generador de las comparsas fue en extremo complejo: más que brotar del cabildo o de las tumbas francesas, las tajonas y congas recibieron el influjo de estas sociedades y fueron configurándose a partir de estas entidades festivas integradoras.

Aun cuando las condiciones que rodean los fenómenos culturales fueron cambiando, ese influjo se mantuvo a lo largo de la colonia y perduró con la aparición de la mediatizada República de Cuba instituida en 1902.

9.3. LETRILLAS DE CONGAS FAMOSAS

- LAS JARDINERAS

Del jardín cubano cogemos flores
y con simprevivas formaremos ramos,
al público oyente se los dedicamos
como jardineras cogen lindas flores.

!Flores, flores,
ahí vienen las jardineras,
vienen regando flores!...

- LOS DANDYS

---oOo---

Piensa un poco, la timba te está llamando.
Piensa un poco, la timba te está llamando:
!Sí, sí, son "Los Dandys"!
!Sí, sí, son "Los Dandys"!...

- EL ALACRAN

---oOo---

Oye colega no te asombres cuando veas
al Alacrán tumbando caña:
costumbres de mi país,
mi hermano.

Yo no tumbo caña
que la tumbe el viento,
que la tumbe Lola
con su movimiento...

---oOo---

10. LA RUMBA

La palabra "rumba" se origina en España, pero no nace del baile sino del calificativo que se daba a las llamadas mujeres de vida alegre. Y así, se les decía "mujeres de rumbo", "mulatas de rumbo".

Con la palabra rumba se calificó a todo lo que se tenía por frívolo, incluso a las fiestas que organizaba el pueblo. La rumba, desde un principio, fue señalada y estigmatizada por el más absoluto prejuicio debido a su humildísimo origen.

Fueron los esclavos negros provenientes del Congo los que introdujeron en Cuba las manifestaciones danzarias que se pueden considerar como antecedentes de la rumba. Entre estas manifestaciones está la yuka, baile de parejas mixtas y antecedente del Yambú, que es la rumba más antigua que se conoce.

La rumba-yambú es una representación danzaria de la relación amorosa, en la que el hombre, con movimientos suaves que disimulan sus intenciones, trata de poseer simbólicamente a la mujer.

Toda rumba tiene una primera parte de canto, de carácter expresivo, una parte en la que entra el coro y, al mismo tiempo se rompe la rumba con la espontánea salida al ruedo de una pareja de bailarines.

SOLO: Lelé lelé lelelé lelelé
CORO: Aaah... aaah... aaah...
SOLO: Lelé lelé lelelé léle léle
CORO: Aaah... aaah... aaah...!

SOLO: Lalere lalarere lalala-la
Larí larila lalarila lala
CORO: ¡Aaaaaeeeh...!

(ROMPE LA RUMBA)

CORO: ¡Ave María, morena!
SOLO: Morena, morena, morena,
que se acaba el trago...
CORO: ¡Ave María, morena!

A las versiones más antiguas de yambú (a las que se les dice rumbas del tiempo España) se les da una coreografía altamente mimética en los bailes de pareja, es una rumba más lenta, donde los bailarores adoptan una actitud de ancianidad e imitan ciertas dificultades en los movimientos. Los bailarores, además, no hacen el gesto pélvico posesorio, llamado vacunao, por lo que en el canto se intercala la frase: "en el yambú no se vacuna".

La rumba, género cantable y bailable, nacido en Cuba de la vertiente afro-española, con especial huella del primer elemento, tuvo su origen en el marco urbano donde abundaba la población negra humilde (cuarterías, solares) y en el semi-rural, alrededor de los ingenios azucareros. La rumba se interpreta percutiendo tambores (tumba, llamador y quinto) o simplemente un trío de cajones de madera, acompañados por claves y a veces por cucharas. Por la percusión en estas cajas de bacalao y cajitas de velas, se alude a una "rumba de cajón".

Con el correr del tiempo, la rumba yambú dio paso al guaguancó. El guaguancó es la rumba más popular, donde se improvisa en la primer parte por uno o más cantadores, y en la segunda, llamada montuno o capetillo, sale una pareja a bailar.

SOLO: Ebelebele bele ananana nama
(¡Habla!)

CORO: Alá lalalá alé lalalá...

SOLO: Ererere erereré-ré...

CORO: ¡Oír, espectadores la dulce combinación
con que se da la clave,
el golpe, el quinto y el tumbador!

SOLO: Alararara ararára. ¡Oye, mujer!
"Si ves la llama encendida,
prendida la llama ardiendo
verte en la calle corriendo
mientras te dure la vida;
que te veas abatida,
nada ni nadie te quiera,
aunque fueras donde fuera

te alcance mi maldición
y que te coma un león
un lobo o una pantera...

En el guaguancó el hombre posee a la mujer. Por eso se dice que en el guaguancó "sí se vacuna", hecho que se evidencia cuando el bailarín sorprende a la mujer, aplicándole el "golpe de frente" al no haberse ella podido cubrir con el pañuelo o las puntas de la saya. Evitar la grosería sin eliminar la fuerza vital del hecho natural, es precisamente el verdadero valor de esta rumba.

Florencia Calle, más conocido como "Catalino Mullenque", fundó en 1956 el grupo de "Los Muñequitos de Matanzas", especialistas en la versión rumbera llamada guaguancó, y que hoy conforman el citado Mullenque, con Saldiguera y Virulilla en las voces.

SOLO: Aninianini nianini
nororororá rorara...

Yo cantaré, yo cantaré,
cantaré para tí, niña,
cantaré...; ananininana nanana anana...

DUO: Esto es lo último en "Los Muñequitos"
a que tú no has leído en "Los muñequitos"
del sábado...

Mullenque, que es todo un Timbero Mayor, sostiene que el lalaleo que a manera de "inspiración" precede el canto del guaguancó, no es cosa cubana: "esa cosa sale de los negros curros andaluces, de toda esa gente de lo jondo" - y agrega el director de "Los Muñequitos" de Matanzas que "no se puede cantar un guaguancó sin ese lalaleo de introducción".

SOLO: Alabalabala é ebelabela
elebelebele ah.
Ebelebelebele ,
Aaaah...!

Pero birio, a la panapana
birio-yaré.

CORO: Birio, a la panapana
birio yaré...

Y pasemos ahora a la rumba columbia, que es considerada de origen campesino. Bailada por un hombre solo, admite movimientos corporales de corte acrobático, en gran parte tomados en préstamo de los bailes abakuá de origen carabalí. Lo interesante de la columbia es el diálogo o controversia rítmica que se establece entre el bailarín y el tocador del quinto.

Esta era la rumba que inmortalizó a "Malanga", seudónimo de José Rosario - Oviedo, rumbero de Unión de Reyes y Timbero Mayor, nacido el 5 de marzo de 1902 en Matanzas, provincia cubana donde se dice que naciera la rumba columbia, - exactamente en la parte de Sabanilla, donde había un Cabildo Congo de nación.

La aureola de leyenda que rodeó la vida de Malanga sigue envolviéndolo como bailarín de talento excepcional. Por ello, en su suelo natal de Matanzas se realiza cada año el Festival Nacional de la Rumba, pero el mayor homenaje popular está en esa columbia que llora la muerte del Timbero Mayor, y que se titula - precisamente "Malanga murió".

A MALANGA

SOLO: Poporobo poporó poporó...

Siento una voz que me dice:

CORO: ¡Arerireooo...!

SOLO: Siento una voz que me llama.

CORO: ¡Malanga murió!

SOLO: Unión de Reyes llora
ese Timbero Mayor,
Unión de Reyes llora
ese Timbero Mayor,
que vino regando flores
desde Matanza a Morón.

Boboró boboró boboró boboró...

¡Allá arriba yo no sé,
allá arriba yo no sé!

En casa de no sé dónde
he visto no sé que santo,
le rezan no sé qué cosa
le ofrecen no sé qué tanto...

SOLO: Siento una voz que me dice
CORO: Arerireooo...!
SOLO: Siento una voz que me llama:
CORO: ¡Malanga murió!

SOLO: ¡Unión de Reyes llora
porque Malanga murió!
Malanga murió, Malanga murió.
CORO: ¡Unión de Reyes llora
porque Malanga murió!.

---oOo---