

Carnaval: conga y corneta china en Santiago de Cuba

Carnival: Conga and Chinese Bugle in Santiago de Cuba

Rafael Brea López ¹

Recibido el 20 de noviembre de 2015

Aprobado el 14 de marzo de 2016

RESUMEN

Este es un ensayo etnográfico sobre la corneta china, instrumento musical llegado a Cuba con los *culíes* chinos contratados por los hacendados cubanos y españoles entre 1848 y 1874. Los *comparseiros* de Santiago de Cuba adoptaron la corneta por su estridente melodía y con ella se enriqueció la música de las congas. Es el aporte folklórico más importante de los chinos a la cultura musical cubana. Desde 1913 o 1915, la corneta china es parte sustancial de la música de las congas del carnaval santiaguero, el más tradicional y popular de Cuba.

Palabras clave: corneta china, música folklórica, *culíes* chinos, carnaval, comparsa.

ABSTRACT

This is an ethnographic essay about the Chinese bugle, a musical instrument coming into Cuba with Chinese coolies hired by Cuban and Spanish farmers between 1848 and 1874. The dance troupe members of Santiago de Cuba adopted the bugle because of its strident sound and it enriched the music of the congas. It is the most important Chinese folk contribution to the Cuban musical culture. Since 1913 or 1915, the Chinese bugle is a substantial part of the music of the congas in the carnival of Santiago, the most traditional and popular in Cuba.

Key words: Chinese bugle, folk music, Chinese coolies, carnival, dance troupe.

¹ Maestría en Historia. Investigador y profesor universitario. Es docente de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra en Santo Domingo, Rep. Dom. Correo del autor: rafaelbrealopez@yahoo.es

Este ensayo tiene como objetivo principal narrar la historia etnográfica de la corneta china y su transculturación en las comparsas congas del carnaval de Santiago de Cuba. Se destaca el proceso de transculturación de la corneta y el papel desempeñado por el instrumento aerófono en la evolución musical de las congas. El estudio se fundamenta en distintas fuentes documentales: artículos, libros, y trabajo de campo (entrevistas y observaciones *in situ*). El texto ha sido dividido en partes o secciones: en la primera se presenta una visión general de la cultura musical hispánica, precedente de la cultura popular cubana. La segunda sección destaca la llegada de los chinos culíes a Cuba y con ellos sus tradiciones culturales y musicales. La tercera parte está enfocada en narrar cómo la corneta china es sujeta a un proceso de transculturación en las comparsas congas del carnaval de Santiago de Cuba. La cuarta sección del ensayo está dedicada a describir y valorar el impacto de la corneta china en la memoria de los protagonistas del quehacer cultural, con la inclusión de testimonios de los músicos de la conga del barrio Los Hoyos.

Para comprender en rigor el acervo cultural criollo es imprescindible tener en cuenta los antecedentes hispánicos de la cultura musical festiva cubana, pues de la península ibérica llegaron las primeras costumbres y tradiciones. En la España del siglo XVI, y con seguridad mucho antes, encontramos entrelazados percutientes rítmicos e instrumentos insuflativos. La investigadora cubana Gloria Antolitia en su libro: *Dos siglos de música*, escribe:

Tambores y pífanos son mencionados con cierta frecuencia en las Actas Capitulares habaneras. La aparición de ambos en América no es sino la continuidad del emparejamiento que entre ellos se establece a partir de 1505, desde batallas hasta cortejos nupciales, en tierras europeas. Por las nuestras, como durante mucho tiempo ocurrió con otros músicos, los que se dedicaban a estos instrumentos no eran “gente de pro”. Una doctrina militar escrita en el siglo XVII comenta la bajísima condición social de quienes se consagra-

ban a ellos: “negros y gentes viles”, “los más eran pícaros y bellacos. (Antolitia, 1994, p.19)

Durante todo el período colonial los músicos criollos en la colonia de Cuba eran mayoritariamente negros y mulatos; así consta en los documentos y en la jugosa literatura testimonial de los llamados viajeros. En la obra del pintor y escritor inglés Walter Goodman *Un artista en Cuba*, podemos encontrar información testimonial que corrobora la presencia significativa de músicos cubanos, muchos de ellos negros y mulatos, en la orquesta de la catedral de Santiago de Cuba y en las bandas militares que, en especial, se destacaban en las ejecuciones musicales de las comparsas de las fiestas callejeras de mamarrachos o de máscaras de la ciudad en la década del sesenta del siglo XIX. La música cubana es el resultado de las múltiples influencias étnicas que se acrisolaron en el escenario de la isla, y es esa condición transcultural lo que le confiere originalidad y misterio.

LOS CHINOS Y LA ESCLAVITUD AFRICANA

Cuando, a mediados del siglo XIX, la esclavitud africana mostraba evidente decadencia en América, los colonialistas europeos acudieron a la contratación masiva de trabajadores asiáticos, principalmente chinos e indios orientales, los cuales fueron arrojados a las tierras americanas en condición de culíes, quienes aunque eran jurídicamente libres, en la práctica vivían en condiciones de esclavización temporal pues sufrieron tratos humillantes y degradantes, así como castigos y abusos morales y físicos, y la más despiadada explotación. Los culíes con frecuencia se rebelaron contra los amos, escapaban al campo, y acudían, en casos extremos al suicidio, como vía de liberación de aquel infierno. El investigador cubano Rafael Duharte Jiménez escribe sobre la agonía de la esclavitud en Cuba:

En la segunda mitad del siglo XIX la institución esclavista se desmoronaba en Cuba. El de-

sarrollo capitalista de la isla hacía cada vez más obsoleta la mano de obra esclava: la imagen del negro esclavo cortando caña junto a la reluciente línea férrea tiene ya por esta época una connotación que hoy calificaríamos de sub-realista.

Dos fenómenos expresan básicamente la crisis que embargaba la institución esclavista en el siglo XIX cubano: los cien mil colonos chinos traídos a la Isla por la sacarocracia criolla en un desesperado intento por sustituir al esclavo africano, y los millares de negros y mulatos libres que en las ciudades cubanas controlaban el artesanado y acumulaban capital. (Duharte Jiménez, 1988, p.45)

Los chinos compartieron sus labores con los esclavizados negros cuyo número disminuía dramáticamente con el cese de la trata negrera y la crisis del sistema de esclavitud africana. Según el historiador Pedro Deschamps y el investigador social y demógrafo Juan Pérez de la Riva (1974)

Fueron la isla de Cuba, Perú, Guayana y la isla Mauricio los lugares que mayor número de ellos recibieron; pero mientras en Mauricio y en la Guayana, así como en las islas inglesas del Caribe, la mayoría de los culíes procedían de la India, a Cuba y Perú fueron chinos en su casi totalidad los que vinieron. (p.115)

El grueso de los chinos contratados o culíes entró por el puerto de Mariel, cerca de La Habana a partir del año 1847 y este tráfico humano se extendió hasta 1874, año en el cual se canceló el sistema de contratación de mano de obra asiática. Después de estos 27 años de entrada masiva, continuaron entrando chinos en menor cantidad a Cuba, pero no en condición de culíes contratados, sino como personas libres. Venían buscando un cambio en sus vidas; casi todos eran hombres solos, y en casos excepcionales viajaron con sus familias.

Las quejas sobre el trato inhumano y los abusos a que eran sometidos los culíes provocaron que las autoridades, del gobierno imperial de China, ordenaran una investigación directa en el terreno para corroborar fehacientemente la

situación real de sus súbditos en la isla de Cuba. Finalmente un detallado reporte de la comisión investigadora, determinó que las autoridades imperiales de China, prohibieran, en 1874, de forma tajante las “contrataciones” y los viajes de culíes chinos a Cuba.

Sin embargo, a pesar de la dureza de la experiencia sufrida por los chinos en Cuba en el siglo XIX, durante el siglo XX la inmigración asiática de hombres libres se mantuvo con oleadas sucesivas y esos viajes terminaron definitivamente en el año 1959, con el triunfo de la Revolución Socialista. A partir de ese hecho político, Cuba dejó de ser receptora de migrantes, y se transformó en emisora de migrantes, e incluso el empresariado de origen chino y muchos de sus descendientes, buscaron un nuevo destino, y se mudaron a los Estados Unidos de Norteamérica y a otras partes del mundo.

En principio, los culíes chinos estuvieron destinados a las plantaciones cañeras, pero una vez cumplían ocho largos años del contrato, se dedicaban a distintos oficios, profesiones y trabajos, tales como la horticultura de frutos menores, dependientes de bodegas, cocineros de fondas y comedores, lavanderías, sastres, ebanistas, dulceros y unos pocos se ocuparon en actividades artísticas tradicionales. La colonia china pronto se radicó y congregó en zonas barriales en las principales ciudades de Cuba para vivir en comunidad y abrir sus negocios. Pensamos que a los chinos les resultó difícil la adaptación, primero, porque era casi imposible formar familias en razón de que vinieron muy pocas mujeres chinas contratadas, y en segundo lugar, porque eran discriminados por la población criolla cubana, por los españoles, y también por los libertos, negros y mulatos. Ciertamente que “Algunos chinos liberados, llegaron de todos modos a constituir familias mixtas, con mujeres de color, pero los casos fueron tan poco numerosos en esta época que carecen de valor estadístico” (Pérez de la Riva, 1975, p.484).

Otros inmigrantes chinos vinieron directamente desde California. Los chinos “californianos” llegados por la vía de México o por Nueva Orleans, disponían de mayores recursos económicos

y eran libres, estaban en mejores condiciones de adaptación y de aceptación por parte de la población cubana de la época. Esos chinos californianos progresaron y reprodujeron en Cuba sus modos culturales con éxito. Este grupo de chinos llegados desde Estados Unidos no era una comunidad homogénea, pues la mayoría eran obreros y pobres e incluso hubo “infelices prostitutas”, cuyo tráfico se convirtió en una especialidad migratoria, en razón de la demanda entre la población masculina. Bien es cierto que el enclave de asentamiento representativo de este grupo cultural lo fue el Barrio Chino de La Habana que se ubicó en las calles de Zanja y de Dragones, en una zona céntrica de la ciudad, donde aún existen exponentes arquitectónicos, aunque con muy pocos chinos.

La inmigración asiática se mantuvo intermitente hasta mediado del siglo XX, y dejó su huella en la cultura cubana. En el teatro bufo y popular, el chino, es un personaje que ocupa lugar destacado. En la cuentística oral hay muchos chistes jocosos donde los chinos son causa del choteo, al igual que ocurrió con los negros y los gallegos. La comida china era bien apreciada en el Barrio Chino de La Habana y en la calle del Gallo de Santiago de Cuba, donde se han conservado algunos restaurantes que han rescatado del olvido gustativo de los cubanos los típicos platos de Cantón, región de donde vinieron a Cuba la mayor cantidad de chinos.

En el Barrio Chino de La Habana se fundaron asociaciones chinas con base en sus viejos clanes y añejas tradiciones, que sustentaron y cohesionaron el mundo espiritual, religioso, artístico y culinario de la milenaria cultura china. Es así como revitalizaron el teatro folklórico, la ópera antigua y las festividades del Año Nuevo Lunar, y de esa manera vigorizaron los vínculos emocionales con sus orígenes patrios. Los inmigrantes contrataron compañías de óperas procedentes de Cantón, región de origen de la mayoría, y también de California. Según María Teresa Linares (2011), ya hay noticias del teatro chino en 1873, se mencionan “títeres de madera” manipulados por artistas chinos de “buena voz para el canto”, pioneros de esas escenas en

Cuba. La tradición teatral era tan pujante que en 1875 fundaron, con actores “californianos”, el Teatro Chino Sun Yen, modelo inspirador para otros teatros en La Habana y en otras provincias donde la colonia china era significativa. A principio del siglo XX abrió sus puertas La Gran China, nuevo teatro y con la llegada del cinematógrafo, se fundaron cines teatros: el Nuevo Continental y el Águila de Oro. Otro centro difusor de la cultura china fue el Edificio del Teatro Pacífico, donde fungían sociedades de recreo y un restaurante chino en la capital de Cuba.

Entre 1895 y 1898, los mambises del Ejército Independentista Cubano se batían en los campos y conspiraban en las ciudades contra el gobierno colonial español. En el ejército libertador hubo muchos mambises chinos, y se ganaron un lugar de aprecio y respeto por su entrega a la causa de Cuba. Las actividades artísticas en La Habana, en Santiago de Cuba y demás ciudades de Cuba decayeron. Los bailes, los conciertos, el teatro y los carnavales dejaron de celebrarse y sólo los elementos pro españoles, guerrilleros, integristas y autonomistas, solían “celebrar” sus saraos en ambientes cerrados y protegidos. Los ánimos del pueblo cubano no estaban para bailes ni diversiones.

Bien interesante resulta que, en medio de esta crisis política y social que se expande por toda la geografía de la isla de Cuba, desde los Estados Unidos de Norteamérica viajara una compañía teatral china a La Habana en junio de 1897. Rine Leal Pérez expone el acontecimiento en su documentada obra *La selva oscura*, de los bufos a la neocolonia (Historia del teatro cubano de 1868 a 1902):

El detalle novedoso fue un grupo chino, venido de San Francisco, que estrena en El Tacón *El gallo de cresta azul y plumas de fuego* o *El triunfo de la patria*, de Chen-ki-Fong, representada por la compañía de Chan-San, pero el exotismo de la puesta en escena no convence a nadie y el conde Kostia la define como “la más feroz de las pantomimas”, mientras El Fígaro afirma que el gallo chino “por poco acaba como el de Morón. (Leal Pérez, 1982, p.418)

La popular frase cubana: “terminó como el gallo de Morón, cacareando y sin plumas”, se aplica a la derrota, o al fracaso, pero de manera jocosa y burlona. Los comerciantes chinos sirvieron de mecenas a grupos musicales chinos que se divulgaban por la radio en los años 30 del siglo XX. Los vínculos de los chinos cubanos con Cantón, Hong Kong y las comunidades chinas de Estados Unidos, ayudaron a conservar las tradiciones musicales, danzarias, teatrales, literarias y las viejas leyendas de la China Imperial. Después de la Segunda Guerra Mundial la vida cultural y el teatro chino declinaron en Cuba, pues muchos emigraron a los Estados Unidos, o regresaron a China. Sin embargo, los descendientes de inmigrantes asumieron la nacionalidad cubana y se integraron al pueblo cubano.

En los carnavales de la ciudad de La Habana hay una comparsa a la que se conoce desde tiempos inmemoriales como Los Chinos Buenos. Y en los carnavales de Santiago de Cuba existe una legendaria comparsa paseo que se identifica con las tradiciones asiáticas: La Quimona (o Kimona) fundada en 1937. Sus figurantes se acicalan con grandes batas de colores brillantes al estilo de los mandarines chinos, mientras bailan rítmicos sonos, rumbas y guarachas, hacen gimnásticas piruetas con sombrillas de colores vistosos, grandes estandartes y banderolas que hacen bailar en el espacio nocturno del veraniego clima del mes de julio, mientras cantan:

Mírala que linda viene
Mírala que linda va
La comparsa La Quimona
De Calvario y San Germán. (Millet y Brea, 1989, pp.68-70)

Algunos aportes chinos llegaron con los españoles, y otros componentes fueron incorporados a la cultura cubana por la abultada inmigración de culíes del siglo XIX, y de artistas, obreros y comerciantes chinos en el siglo XX. Por ejemplo: la pirotecnia es un viejo arte chino presente en al cultura festiva del pueblo cubano. El arte de

la pirotecnia no ha sido una característica dominante en el carnaval de Santiago de Cuba, aunque suelen utilizarse luces de bengala y otras técnicas luminosas y ruidosas nacidas a partir de la pólvora. Sin embargo, en las parrandas de Remedios, al centro de la isla de Cuba, la pirotecnia, en su mayor complejidad e inventiva, deviene en una de las expresiones recreativas más significativas y esplendorosas de ese pueblo.

Muchos compositores musicales cubanos, clásicos y populares, han recreado las sonoridades musicales y lo temas populares del pueblo chino. Un ejemplo de estos acoplamientos musicales es la danza de Ernesto Lecuona *Ahí viene el Chino*. También Antonio María Romeu con su clásico danzón de inspiración china: *Una taza de arroz*.

Muchas frases populares en el hablante cubano hacen alusión al chino. Lingüistas y folkloristas han indagado sobre esas referencias. Por ejemplo: “Tengo un chino detrás”, significa que tengo mala suerte y todo me sale mal. “A ese no lo salva ni el médico chino”, es decir el problema de salud de la persona es tan grave, que ni un sabio galeno chino le puede recuperar la salud y devolverlo a la vida sana. En verdad, el hablante popular utiliza de manera continua palabras referentes a la China o al chino en particular: Se habla de perro chino, cerdo chino, piedra china, pelo chino, salsa china, caja china, palitos chinos, charada china, y por supuesto de barrio chino. La famosa acupuntura se asegura que forma parte de la sabiduría médica milenaria china, al igual que ciertas prácticas de las artes marciales originales de la China Imperial.

La corneta china se acriolla en la cultura cubana

Lo cierto es que el aporte más significativo de esas inmigraciones desde el punto de vista musical, está en la incorporación de la corneta china la cual produjo innovaciones musicales en las congas del carnaval de Santiago de Cuba. El etnomusicólogo cubano Rolando Pérez Fernández, radicado en México, en un informe de investigación sobre los instrumentos tradicionales de Santiago de Cuba,

ofrece una caracterización gráfica de una corneta china:

Es [...] un instrumento de la familia del oboe, por poseer doble caña. Se compone de la caña de yarey [...] el tudel de bronce, el diapasón de madera y la campana metálica. El diapasón mide 21,5 cm; y el largo total es de 38 cm.

La corneta china tiene siete agujeros por un lado y sólo uno del lado opuesto. Se ejecuta poniendo el pulgar izquierdo sobre el único agujero del lado inferior colocando los cuatro dedos restantes de la mano izquierda sobre cuatro de los agujeros del lado superior; mientras que con los dedos índice, medio y anular de la mano derecha se colocan sobre los agujeros que restan y el pulgar y el meñique sujetan el instrumento por la parte inferior. (Pérez Fernández, 1987, s.p.)

Debo agregar que las medidas de las cornetas no son fijas, ni estables, pues los instrumentistas y artesanos isleños las construyen de acuerdo con sus gustos y caprichos. Incluso hay tocadores que solamente saben tocar la corneta construida por ellos. Los diapasones son confeccionados de maderas recias, como el “ácana, la majagua o la caoba”, según afirma el corneta Buenaventura González de la conga del Alto Pino, localizada en la barriada de Madre Vieja. Además, es un instrumento pentatónico, es decir de cinco notas, de tonalidades agudas y timbre gangoso. La corneta china se escucha con regularidad en los carnavales de las ciudades orientales de Guantánamo y Manzanillo, aunque en ambas ciudades predomina el uso de trompetas de llaves.

Resulta interesante que, hasta donde sabemos, nunca se ha observado a un chino de Cantón tocando el instrumento en una conga cubana. Fernando Ortiz ofrece una explicación antropológica:

Es curioso anotar que ahí, como en Santiago nos dicen, la trompetica china de la comparsa no la puede tocar un chino. “Este no sirve”, sin duda “no da resultado” porque el chino tocaría su instrumento de acuerdo con la escala pentatónica

propia de su arte nacional y no con la diatónica de los criollos. (Ortiz, 1955, pp.339-340). El musicólogo cubano Helio Orovio (2002) en su *Diccionario de la música cubana*, reitera que la trompetica es un instrumento de evidente oriundez china “transculturado en la música cubana”.

¿Cómo llegó a Santiago de Cuba la corneta china?

La aparición de la corneta china en Santiago de Cuba está arropada por el mito y forma parte de las leyendas populares que se divulgan por las angostas calles de la ciudad. Cuando los documentos escritos están ausentes, entonces la historia es narrada por la tradición de la palabra dicha, que se cuenta de generación en generación.

Desde fines del siglo XIX, como colofón del fin de la Guerra de Independencia (1895-1898) y la intervención de las tropas norteamericanas, se produjo un intercambio intenso entre el oriente y el occidente de la isla de Cuba. Los soldados de la independencia y sus líderes se movieron hacia La Habana y regresaban a sus ciudades con nuevos horizontes culturales. Producto de esos intercambios humanos llegó el son oriental a La Habana. Y la corneta china viajó a Santiago, capital de la provincia de Oriente y cuentan que eso ocurrió en el año 1910 o 1915. Y por ahí se inicia la leyenda de ese exótico instrumento.

La comparsa del barrio de El Tivolí la asumió como “Gallo Tapao”, es decir una especie de espectáculo sorpresa para arrancarle el premio mayor al jurado del carnaval. El joven músico Juan Bautista Martínez sería el primer tocador de la corneta, desconocida hasta entonces. Por tradición oral cuentan los viejos carnavaleros que el músico ensayaba en la Loma Colorada, lugar apartado y alejado, donde tiempo después se fundó el aristocrático Reparto Versalles.

Se dice que Juan Bautista llegó a ser el presidente de la Asociación de Músicos de Santiago. Se destacó además como clarinetista, saxofonista y fue miembro de la banda de música del regimiento militar Antonio Maceo y de la banda

municipal de la ciudad. Una vez que el músico se hizo responsable de la corneta china fue objeto de todo tipo de atentados por parte de las congas rivales, atemorizadas de perder el cetro de la victoria en las competiciones carnavalescas. Se habla de intentos de acabar con su vida a través del veneno, de atentados y de fallidas puñaladas. Entonces los “cabezas” de El Tivolí le asignaron “guardaespaldas” y desfiló montado en un brioso caballo, y aquel equino fue herido de cuchillo, aunque el objetivo del victimario era neutralizar o liquidar al acreditado músico de la corneta china. Ese año, el premio mayor le fue otorgado a El Tivolí. Al año siguiente el Cocoyé de los Hoyos, y después las demás comparsas incorporaron la exótica y rara corneta china a su instrumental musical, y desde entonces es un componente esencial de las congas del Oriente de Cuba.

Los comparseros de avanzada edad confirman que la corneta china fue traída a Santiago por algunos soldados del antiguo Ejército Constitucional o Ejército Permanente, como también se le solía llamar. Helio Orovio (2002) señala el año de 1910, al igual que Ortiz (1955), como fecha de entrada de la corneta en Santiago. Sin embargo los informantes santiagueros vinculan este acontecimiento de la cultura folklórica con la comparsa Los Colombianos, del barrio de El Tivolí, cuya salida se produjo en los carnavales de 1915. Avanzados investigadores de la cultura cubana fundamentan sobre la primacía de esa corneta china en el carnaval habanero, lo cual contribuye a conocer mejor las aventuras y venturas de ese instrumento, y en ese sentido, Fernando Ortiz atestigua que:

A comienzos de este siglo, (siglo XX), cuando se restauró en La Habana la folklórica costumbre de las comparsas carnavalescas, esa música china se oyó por las calles y plazas de la capital, llevada por una de las comparsas afrocubanas llamada los Congos Libres, cuando esta se transformó el año siguiente en la titulada Los Chinos Buenos, quienes iban con su música de cantos e instrumentos percusivos articulando las frases melódicas con la trompeta china. (Ortiz, 1955, pp.339-340)

El éxito de la corneta asiática en La Habana fue considerable y durante medio siglo se escuchó en los carnavales de febrero de la capital cubana. Su sonido, fañoso y agudo, se expandía por las calles habaneras cuando las congas arrollaban en los barrios populares a finales de los años cuarenta y principios de la década de 1950. No obstante, con posterioridad a esos años este instrumento ha ido perdiendo su posición hegemónica y su espacio ha sido copado por las modernas trompetas y cornetines de llaves, aunque ocasionalmente se han escuchado cornetas chinas tocadas por músicos santiagueros contratados por las comparsas habaneras.

Rogelio Martínez Furé (1997), investigador y folklorista cubano, nos informa cómo el papel de solista en las comparsas habaneras era tarea de una cantante de voz aguda y potente la cual sobresalía sobre el gentío de cantadores y arrolladores. Esa solista era denominada “clarina” y la misma fue sustituida por un cornetín o una trompeta. El instrumento de viento de melodía aguda era una necesidad musical en el desenvolvimiento lógico del canto antifonal, es decir en la relación que se establece entre el solista y el coro apoyados por los toques de la tumba u orquesta. Fernando Ortiz señala al respecto: “Solamente en la música ya amulatada de América es cuando la flauta, el cornetín, el clarinete y otros instrumentos de viento de notas agudas vienen a veces a sustituir al solista cantador y ‘florear’ sus improvisaciones” (Ortiz, 1981, p.133).

Las congas con sus ritmos calientes y “salvajes” atrajeron a las muchedumbres y en consecuencia el cantante solista quedó ahogado por el ruido ensordecedor de los tambores, los hierros y los arrolladores (bailadores callejeros). La voz del solista, por potente y grave que fuera, era ahogada por el bullicio ensordecedor generado por cientos de personas arrollando y cantando a coro al ritmo de la poderosa percusión cubana. Ese ambiente frenético de alegría hacía necesaria la sustitución de la voz de un individuo por la de un instrumento de viento. Este cambio era un requerimiento evolutivo impuesto por la muchedumbre de las congas carnavalescas. Fernando Ortiz, en su obra

Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba, brinda una explicación:

[...] en las comparsas o “congas” callejeras de Cuba un cornetín toca él sólo la antífona melódica y le responden los tambores y el coro de voces de la multitud; pero eso ocurre porque la voz humana de un individuo, es incapaz de ser oída por el séquito de una muchedumbre de centenares de personas y aquella voz del solista ha sido sustituida por las notas agudas y estridentes de un cornetín de llaves de la música blanca o de una gangosa cornética de la música china que se usa en Cuba, las cuales se oyen a distancia mucho mayor. (Ortiz, 1981, pp. 51-52)

El sonido agudo, de la corneta china, suele escucharse a muchas cuadras del sitio donde su intérprete la hace “hablar” o conversar con los tambores y con el coro del palpitante gentío que concurre a la conga.

No fue difícil para la corneta china ocupar el lugar del solista por cuanto ella se acopló perfectamente con la corralidad de la multitud pues “la sonoridad de la trompética china, aparte de sus notas agudas, tiene cierta gangosidad que la acerca en tanto a la voz humana y africana que ella sustituía” (Ortiz, 1955, p. 339).

La corneta china ha tenido una considerable utilización en Cuba ya que, en ciertas circunstancias, sentó plaza en las murgas de propaganda, es decir era usada con fines mercantiles y políticos. De esta forma el instrumento servía para hacer anuncios en las calles a la manera de un pregón medieval. Presumimos que ese uso publicitario lo tuvo en la ciudad de La Habana, por el gran número de chinos que desde el siglo XX coparon con sus negocios el Barrio Chino y sus alrededores. Por otra parte no contamos con noticias que atestigüen el uso propagandístico de la corneta china en Santiago de Cuba.

La corneta asiática se enseñoreó fugazmente en las orquestas de música popular cuya finalidad era atraer la atención de los bailadores con el exotismo de ese instrumento y el colorido que proporcionaba

al concierto. Sin embargo, en los bailes de salón y bailes públicos pronto pasó de moda para dejar libre el camino al clarinete y a la trompeta, que era amordazada por una sordina para aplacar la intensidad del sonido en determinados números musicales. En Santiago de Cuba, cuando se anunciaban los famosos bailes de capuchones de los espaciosos jardines de la Cervecería Hatuey, de la Fábrica Bacardí, con bombo y platillo se destacaba la presencia de la corneta china en determinadas orquestas de la época. Realmente aquellos bailes de enmascarados tenían un fuerte acento carnavalesco por lo que era natural que ese instrumento fuera aclamado y celebrado por la concurrencia.

Una nota periodística, publicada en julio en 1954 en el diario *Prensa Universal*, de Santiago, anuncia un baile carnavalesco en el antiguo Club Náutico, frente a la bahía de la ciudad y perteneciente a las clases acomodadas. En esa nota de prensa se informa “con bombo y platillo” sobre un atractivo baile de máscaras que se ofreció el 24 de julio del año 1954, en pleno carnaval, para los asociados. La corneta también aparece anunciada en estos términos: “disfraz y salón (...) que amenizarán dos orquestas: La de los Hermanos Avilés y el Conjunto Pancho y sus Modernistas con su famosa corneta china” (Baile de carnaval en el Náutico, *Prensa Universal*, 1954, p.4). Debemos destacar que esas orquestas gozaban de la mayor aceptación del público bailador de toda Cuba, y no sólo de la ciudad de Santiago de Cuba.

Los viejos cultores del carnaval santiaguero, muchos difuntos ya, conservaban en sus recuerdos la imagen de un enorme cuerno de buey aparecido en determinadas congas del festejo carnavalesco. Esos cuernos, transformados en instrumentos melódicos por especiales circunstancias, ocuparon la plaza musical de la corneta china. Ese peculiar cuerno de buey o de vaca fue convertido en objeto musical en Santiago, pues con ese tarro vacuno los camiones recogedores de basura anunciaban su proximidad a los vecinos de los distintos barrios, con el objetivo de que situaran en las aceras de las calles los cestos, sacos y cajones de desperdicios de las casas. Alguos

de esos obreros encargados de la limpieza de la ciudad, suponemos con algún grado de seguridad, eran también músicos populares del carnaval y para ellos no fue difícil utilizar el cuerno de toro para otros menesteres alejados del trabajo y precisamente utilizarlo en algo distinto, pero necesario, en actividades de diversión popular. Así, ese antiguo artefacto usado por las tribus ganaderas y pueblos antiguos, se transformó, en sandunguero y divertido “mamarracho” del carnaval.

La cubanización de la corneta china constituye un acontecimiento de relevante importancia desde el punto de vista etnográfico, musical e histórico. La adopción de ella es un hito en la historia de las congas del carnaval santiaguero. Podemos expresar, sin reservas, que la corneta china es un signo y uno de los símbolos del carnaval, fenómeno festivo que define culturalmente a Santiago de Cuba. Ciertamente es que sin ella puede hacerse música conguera, pero faltaría el elemento melódico conjugado con el ritmo tan presente en la cultura musical del cubano. Fernando Ortiz considera que “La más importante transculturación de la música sínica a la folklórica de Cuba ha sido la de la llamada vulgarmente trompeta china” (Ortiz, 1955, p.339).

LA CORNETA CHINA EN LA MEMORIA

La fuerza y el valor del testimonio oral de los protagonistas de la cultura tradicional ilumina zonas del pasado ocultas o poco conocidas, y esos recuerdos que brotan de la memoria individual contribuyen a enriquecer el acervo folklórico colectivo, con mejor comprensión de las emociones humanas, donde se mezclan alegrías y sufrimientos, que en conjunto forman parte del patrimonio cultural intangible de una comunidad. Por esa razón hemos seleccionado algunos interesantes testimonios que fueron grabados y transcritos a miembros de la Conga de los Hoyos, por investigadores de la Casa del Caribe hace ya algunas décadas.

Los instrumentistas han llevado a cabo transformaciones en la estructura, así como en las longitudes y grosor de algunas de las piezas

constitutivas de la corneta china. Este útil musical ya no se oferta en el mercado local, como solía ocurrir hace más de cincuenta años. La relativa carencia de la corneta auténtica ha estimulado el ingenio de los músicos populares, que han penetrado en los secretos de ese misterioso instrumento y lo han transformado de acuerdo a sus preferencias y necesidades. El músico empírico de Los Hoyos, Valentín Serrano (difunto), era un verdadero personaje del barrio, querido y admirado como músico folklórico por su maestría en el dominio de la corneta china. Así, Valentín Serrano, entrevistado, contó con emoción, sus vivencias y secretos técnicos del exótico instrumento:

Vivo enamorado de la corneta china. Mientras más tiempo pasa, menos secretos ella tiene para mí. Si se rompe, sé arreglarla perfectamente, pues cualquier pieza yo se la fabrico. Yo no necesito de los chinos para tener mi corneta al día. Fabrico el instrumento completo. Ella es como el clarinete, si no tiene la caña no puede tocar. Ahora se usa el yarey cubano, porque ya no se encuentra la cañita china legítima. En el oboe ocurre algo parecido, aunque la caña en ese instrumento es más grande que en la corneta china. Te voy a contar algunos secretos. El yarey especial lo consigo en las provincias de Victoria de Las Tunas y de Holguín. Hay cornetas que son muy malas, sin embargo la mía, hecha por mí, tiene sentido, afinación y potencia, al extremo que no la cambio por ninguna traída de Cantón. (R. Brea, 29 de mayo de 1986, entrevistador²)

Asimismo Valentín Serrano acotó datos precisos e interesantes para un conocimiento mayor de la corneta china, y de cómo los músicos empíricos han logrado penetrar los misterios de la corneta china:

[...] es un instrumento de cinco notas y las otras hay que inventarlas en el aire con experiencia y maña para poder combinar las distintas can-

2 Entrevista realizada por el autor el 29 de mayo de 1986 en la pizzería La Pirámide, sita en la avenida René Ramos Latour, Santiago de Cuba.

ciones, estribillos y tonalidades. Es pequeño, pero bastante fuerte y para tocarlo es necesario tener mucha resistencia y aire, sobre todo cuando el trabajo es continuo. A veces estoy ofreciendo un recital de muchos números complicados, en los que hay que subir, remontarse arriba, bajar y volver a subir. Uno se agota mucho en ese ajetreo. Igual ocurre cuando está “*fajáo*” con una comparsa, ahí! ahí! ahí! y la cosa está “*encendía*” de verdad, como en el desfile o en un ensayo de esos bravos, donde está la candela *encendía*, con los muchachos inspirados y uno no se puede quedar atrás. (R. Brea, 29 de mayo de 1986, entrevistador)

Con ese instrumento se puede organizar una comparsa callejera sin contar con la presencia de los tambores. Y eso puede ocurrir gracias al embrujo embriagador de su potente y penetrante melodía. Valentín Serrano narró algunos pasajes de sus aventuras y experiencias en los carnavales de La Habana en la década del sesenta del siglo XX:

[...] Llego a un quiosco en la calle San Lázaro y me encuentro a unos cuantos orientales que me llamaron: “¡paisano! ¿qué tenemos ahí paisa?” Empiezan a brindarme cerveza y se complica aquello. Bueno, me quedé compartiendo con el grupo. Entonces cuando quiero retirarme, ahí fue el dolor de cabeza. Realmente llegué a un arreglo. Tuve que hacer una comparsa sin comparsa. Iba tocando, descargando, y arranco por todo la calle de San Lázaro interpretando la Chambelona. Al poquito rato iba detrás de mí un pueblo, ¡un pueblo! Era una muchedumbre la que iba arrollando con mi Chambelona. Entonces, cuando aquello estaba en su salsa, rico de verdad, vino la policía y se acabó la fiesta. Con esto te quiero decir, que con la corneta, y sólo parado en un lugar, puedo hacer una comparsa. Toco una cosita y al momento están bailando, arrollando, cantando. Uno coge una lata, otro un cajón, otro una cuchara, y así en un minuto se forma la bachata enseguida. Este instrumento es mágico, contagioso, llamativo, pegajoso y gusta a la gente. (R. Brea, 29 de mayo de 1986, entrevistador)

Félix Algines Carvajal Reyes es un vecino de la calle Callejuela, veterano y “bocusero” de la conga de Los Hoyos, acaudalado en recuerdos y anécdotas de las tradiciones y costumbres del Barrio Los Hoyos. Con respecto a músicos célebres, que en algún momento han estado a cargo de la corneta china, expresó sus juicios personales que contribuyen a un mayor acercamiento al fenómeno que nos ocupa:

El mismo Erenio (Neno) Betancourt era carpintero de la conga. Ese fue el primer vínculo de Neno con la comparsa. Esta gente le propuso tocar corneta y con el tiempo se dio muy bueno. El tocador de corneta es realzado, pero no porque hace falta, lo que pasa es que el chillar de la corneta es tan alegre que ella sola mueve. Neno mete un “pitazo” aquí y todo el mundo abre la puerta. Porque es verdad que es un chillar que vuelve loca a la gente. Cornetas tradicionales de Los Hoyos, fueron el difunto Agustín Vera, Apolonio Puentes y Miguel Ángel. Aquí tocó un señor que está ahora en San Agustín. En una oportunidad tocó un hermano del artista Luis Carbonell que no me acuerdo cómo se llama, aunque nunca llegó a aprender bien. Lo de él era “María”. Aquí vino a tocar un profesor de música; casualmente, cuando “La Descubierta”, y se llamaba Apolonio Puentes y nosotros queríamos que él sacara tonadas y cosas nuevas. Él decía: “Ustedes están equivocados; con este instrumento no se puede sacar nada de lo que ustedes piden.” Y yo le dije: “Mire. Yo a usted lo respeto, pero Neno, que es carpintero, le toca a usted en la corneta china lo que usted le pida. Yo no sé como toca él, pero lo hace. Neno ha sido la mejor corneta de esta ciudad.” (R. Brea, 1986, entrevistador³)

El difunto Eutímedes Sandó, percusionista y uno de los líderes de la Conga del Barrio, privilegió en su memoria a uno de los músicos que más

3 Félix Algines Carvajal Reyes. Nació en 1927 y fue entrevistado por el autor en 1986, en el barrio Los Hoyos.

se recuerda en la Conga de Los Hoyos: Agustín Vera, al que sitúa en pedestal elevado que, según su opinión, no ha alcanzado ningún otro músico en el manejo de la corneta china:

Cuando la compañía de cigarros “Trinidad y Hermanos” llevó la comparsa a la capital, ya yo estaba bien integrado a ella. Por cierto, cuando eso ocurrió, ya estaba tocando la corneta china Agustín Vera que es el mejor corneta de todos los tiempos. Te estoy hablando de la década del treinta, no cosas de ayer, sino muy viejas. Todavía no ha sido superado Agustín Vera, aunque han surgido en los últimos tiempos, muchos cornetas de calibre. (R. Brea, 1986, entrevistador⁴)

Eutímedes Sandó sitúa en lugares significativos, en cuanto a excelencia artística se refiere, a otros ejecutantes de este instrumento de viento. Estas son sus valoraciones:

Erenio Betancourt, más conocido por Neno, es uno de los mejores discípulos del difunto Agustín Vera y ahora él es el mejor de toda Cuba con la corneta china. El es un tocador de corneta destacado que alienta con su melodía a los tocadores, aunque ya no está tocando oficialmente en la conga. Después recuerdo como corneta a Julián Garvey, y por último a Valentín Serrano que, aunque es bastante nuevo con el instrumento, está tocando bastante bien, aunque no llega todavía al virtuosismo de Neno. La música de la corneta arrastra a Neno; cuando la escucha, corre, coge la corneta y la pone a gozar y entonces sí se pone buena la conga de verdad. (R. Brea, 1986, entrevistador)

Famoso “conguero mayor” de la ciudad lo fue el difunto Sebastián “Chan” Herrera Zapata. En vida hizo uso de su larga experiencia como “cabeza principal” de la conga del barrio Los Hoyos. Chan era un narrador oral de una memoria

envidiable. Sus historias del pasado muestran precisión en los detalles de las circunstancias que propiciaron determinados acontecimientos en el escenario carnavalesco:

Por aquellos tiempos antiguos el corneta no se encaramaba en un caballo, sino en un mulo; lo que se utilizaba para eso eran unos “mulones” grandes. Al tocador de corneta empezamos a montarlo a caballo desde el año 1935 para acá, que sacamos el primer caballo, aquel que tenía el difunto Miguel Payá. Era un caballo negro como un azabache, con unas manchas blancas en la frente, las cuatro patas calzadas en blanco. Se utilizó caballo porque ya no aparecían mulos de ese tipo. Cuando el difunto Emiliano tocó la corneta china en El Tivolí, la tocó en un mulo. Se utilizó aquí en el año 1935 ese caballo negro que parecía un azabache, del difunto Miguel Payá, quien fue parrandero del barrio San Pedrito; pero por aquellos tiempos no había comparsa en San Pedrito; él parrandeaba aquí; tenía su juego de tumbas propias... suyas.

En el año 1935 fue cuando Miguel trajo el caballo para que el difunto Agustín Vera se subiera en él a tocar corneta. A la hora de salir la comparsa, el difunto Agustín le puso la mano en el lomo a ese animal, y saltó que parecía una fiera y dice Agustín: “Ahí no me monto yo. Ese animal me va a matar”. Y ya hay que preparar para arrancar y Agustín no se montaba y estaba cayendo tremendo aguacero. Entonces, frente a mi casa, había lo que le llamaban un ventorrillo que vendía ron y esas cosas y todo el mundo se metió ahí, una parte; otra parte en mi casa, otra al lado a esperar que escampara. Estaban vendiendo ron Palmita y nosotros estábamos bebiendo ron Palmita con Agustín. Palmita con Agustín y cuando Agustín se emborrachó y escampó, dice: “¿dónde está el caballo ese?” y se montó en aquel caballo y fue hasta arrollando; siempre estaba cuadrado y parecía que estaba furioso. Todo eso pasó en aquellos tiempos y en San Pedrito no lo recuerdan.

Todas esas historias, son las cosas que hay que recuperar. Son esas cosas. Eso es historia del car-

4 Eutímedes Sandó. Nació en 1920 (fallecido). Entrevistado por el autor en 1986, en el barrio Los Hoyos.

naval. Cuando Neno empezó a tocar corneta el difunto Pililí le decía “Pelusa” porque Pelusa era mudo, hasta que por fin Neno aprendió a tocar y se hizo un gran corneta, posiblemente el mejor de todos los tiempos, porque te toca una corneta limpia. Los demás tendrán más repertorio, te tocan una canción, te tocan un bolero, ¡qué sé yo!, pero lo de Neno es una cosa limpia, a él no se le va un “gallo” nunca; a los demás sí se le van sus “gallos”, te tocan “Dónde va Caridad”, “Dónde va Ramón”, lo que toca la orquesta Original de Manzanillo, lo que toca la Orquesta Revé, lo que toca el otro; él no toca nada de eso, pero te toca una corneta china limpia al ritmo de la conga y no se le va un gallo. Donde primero sonó la corneta china fue en El Tivolí, no para el año 1915, porque para el año 1915 ya se conocía. La conga de San Agustín la tocaba también. Emiliano García. La tocó en el año 1913. (J. Millet y M. Ruiz Vila, 1990, entrevistadores⁵)

Personas de avanzada edad, comparseros, tamboreros, mamarrachos y folkloristas atestiguan que el primer tocador de corneta china fue Juan Bautista Martínez, que era muy allegado al legendario Feliciano Mesa, líder indiscutible de la comparsa de El Tivolí. Por tradición oral conocemos buena parte de la epopeya carnalesca que suscitó el ingreso de la corneta en la conga, como ya anotamos en párrafos anteriores. Sin embargo, Sebastián Herrera, considera a otro músico, como el pionero del instrumento aludido en la cultura local. Cierto es que el testimonio de Chan no es categórico y ofrece un margen de dudas, cuando afirma que: “según dicen los viejos, eso sí no lo puedo afirmar yo”. Este importante testigo de las aventuras del carnaval expone: “Emiliano García, dicen que ese fue el primer hombre que tocó la corneta china allá en El Tivolí. Para el año 1914, aquí en Los Hoyos se sacó una comparsa y Agustín Vera tocó” (J. Millet y M. Ruiz Vila, 1990,

entrevistadores). Asimismo asegura que la conga de Los Hoyos perdió el primer premio frente a “Los Chinos Buenos” de El Tivolí que contaba con un experimentado, o al menos, mejor entrenado ejecutante del instrumento. Puntualiza que para 1916 ya Agustín Vera había pasado la fase de aprendizaje y era ya “un señor corneta”.

Los “carnavaleros” han acumulado sustanciosos conocimientos folklóricos frutos de fecundas experiencias de vida. Chan expone en forma categórica, con sencillez y claridad, la relación que se establece entre la corneta y la orquesta de la conga, entre la melodía y el ritmo de los tambores y de los hierros:

Aparte de que la conga tenga su vida propia, la corneta china le da mucho más vida de la que ella tiene. Ese ritmo armonioso alborota a todo el mundo, da deseo de arrollar, la corneta china le da mucho más vida todavía, porque es una melodía inconfundible. Ahora mismo hay una conga tocando y está muy sabrosa y todo, pero llega la corneta china y da un “pitazo”, o dos, o tres, y brincan mucho más de lo que estaban brincando, porque ya la armonía es más candente, es de más alegría, porque es una cosa que alborota de acuerdo con la melodía que tiene la corneta china, y aquella tonalidad que tiene, y que antes se desconocía. Se tocaba conga y se arrollaba, porque la conga le gusta a toda la gente, a todo aquel descendiente de África, porque la conga, al igual que la rumba, el bembé, el batá, descienden de África. Entonces como nosotros todos tenemos origen africano, todos descendemos de África, al sentir un tambor nos alborotamos, pero sí sentimos una melodía de aire o viento extraña que supera a la melodía aquella de los tambores, pues nos alborotamos más. Eso es lo que le da la corneta china a la conga, al igual que a la rumba. Una corneta china se toca en una rumba también, cuando sea un músico que sepa tocarla y sale bien, como por ejemplo Neno. Él te toca con la corneta china una verdadera rumba. (J. Millet y M. Ruiz Vila, 1990, entrevistadores)

5 Sebastián Chan Herrera Zapata. Nació en 1920, (fallecido). Entrevistado por los colegas José Millet y Manuel Ruiz Vila en 1990, en el barrio Los Hoyos.

A MANERA DE EPÍLOGO

Se pueden hacer algunas conclusiones que pueden contribuir a ampliar y comprender el significado simbólico, metafórico y etnográfico del impacto de la corneta china en la cultura musical de las comparsas congas del carnaval de Santiago de Cuba:

1. La conga se enriqueció musicalmente con la magia, el colorido y la poesía de la corneta china. Se vigorizó el conjunto con el aumento de las posibilidades de contenidos e improvisaciones melódicas, que a su vez abrieron un diapazón de interpretación de composiciones y ritmos de amplia aceptación popular. La conga es tambor, hierro y corneta china.

2. El intérprete de ese instrumento devino en un personaje artístico reconocido por el barrio y también por el resto de los músicos de la conga. Es un personaje con vestuario exótico, montado a caballo o a pie, que pregona la llegada de la comparsa.

3. Es un elemento significativo en las competencias carnavalescas anuales. El músico de la corneta tiene primacía en el concierto de la conga y su labor de “floreo” estético ayuda al éxito musical del conjunto.

4. El cine, la televisión, la fotografía, la pintura y el dibujo han prestado atención a los tañedores de corneta. Los artistas de carteles y afiches han sido posesos por la magia de ese músico folklórico.

5. La corneta china es el aporte más importante y reconocible de la música china a la música folklórica cubana. Afiches y fotos de la corneta china, junto a los tambores afrocubanos, han recorrido el mundo publicitando el carnaval de Santiago de Cuba, fiesta grande del pueblo cubano.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Antolitia, Gloria. (1994). *Cuba: Dos siglos de música* (Siglos XVI y XVII). La Habana, Cuba: Letras Cubanas.

Baile de carnaval en el Náutico. (Lunes, 19 de julio de 1954). *Periódico Prensa Universal*, p. 4. Santiago de Cuba.

Deschamps Chapeaux, Pedro y Juan Pérez de la Riva. (1974). *Contribución a la historia de la gente sin historia*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.

Duarte Jiménez, Rafael. (1988). *El negro en la sociedad colonial*. Santiago de Cuba, Cuba: Primera edición, Oriente

Leal Pérez, Rine. (1982). *La selva oscura, de los bufos a la neocolonia (Historia del teatro cubano de 1868 a 1902)*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura

Linares Savio, María Teresa. (8 de agosto de 2011). La corneta china, *Cubadisco*. Recuperado el 29 de junio de 2015, de <http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/otros-medios/la-cornetachina/19585.html>.

Martínez Furé, Rogelio. (1997). *Diálogos imaginarios*. La Habana, Cuba: Ed. Letras Cubanas.

Millet, José y Rafael Brea, (1989). *Grupos folklóricos de Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba, Cuba: Oriente

Orovio, Helio. (2002). *Diccionario cubano de la música* (2ª Ed.). La Habana, Cuba: Ed. Letras Cubanas.

Ortiz, Fernando, (1955). *Los instrumentos de la música afrocubana*, Volumen V. La Habana, Cuba: Editores e Impresores Egido 568.

Ortiz, Fernando. (1951/1981). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas

Pérez Fernández, Rolando. (1987). *Informe de investigación: Conjuntos instrumentales de Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba. Copia mecanografiada, archivo personal.

Pérez de la Riva, Juan. (1975). *El barracón y otros ensayos*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.

Otra bibliografía consultada

Millet, José, Rafael Brea y Manuel Ruiz Vila. (1997). *Barrio, comparsa y carnaval santiaguero*. Santo Domingo, República Dominicana: Casa del Caribe-UASD.

Ortiz Calá, Marcelino. (16 de julio de 1967, domingo, p.10). El día en que sonó la corneta china. *Periódico Sierra Maestra*. Santiago de Cuba.



Emblema de la conga Los Hoyos del carnaval de Santiago de Cuba
Foto de Rafael Brea López



Neno tocando trompeta china en el carnaval de Santiago de Cuba.
Foto de Rafael Brea López



Valentín Serrano tocando trompeta china en el carnaval de Santiago de Cuba.
Foto de Rafael Brea López