



Imagen de una conga en la celebración del Carnaval de Santiago de Cuba. Fotografía de Rafael R. Brea.

Carnaval de Santiago de Cuba: biografía de un tambor llamado bocú

Santiago de Cuba's Carnival: Biography of a Drum Called Bocú

Rafael R. Brea López¹

Recibido el 5 de junio de 2019 / Aceptado el 17 de mayo de 2020

Resumen

Este trabajo traza la historia etnográfica del tambor *bocú* al tiempo que promueve su resignificación y visualización en el contexto de la cultura musical tradicional local del Oriente cubano. También les da voz y reconocimiento a los artistas populares «anónimos» que se han dedicado a interpretar el ritmo de las congas santiagueras en el marco de las celebraciones populares tradicionales ya ancestrales. Se establece el origen congo del instrumento que ahora es cubano y que ha llegado a ser parte integral de las comparsas congas de las provincias orientales de la isla; se identifica la existencia actual de dos tipos de *bocú* que ganaron su espacio propio en relación con su función musical y que se distinguen por sus dimensiones y la técnica de afinación. También se hace un recorrido de su evolución aprovechando la observación de la variación de sus características a través del tiempo. Finalmente se identifica la universalización de su uso en Cuba y su difusión en el extranjero, al tiempo que se evidencia la extensión de su inclusión en algunos grupos de son, toques de *bembé*, *bandé*, *rará* o *gagá* haitianos en Cuba, así como en conjuntos folklóricos, musicales y bailables, gracias a sus características de diseño liviano y resistente, sonoro y amigable con su ejecutante.

Palabras claves: *bocú*, música cubana, Santiago de Cuba, congas, Sebastián Chan Herrera Zapata, Eladio Tatiana Rodríguez, José Fidel Estrada, Enrique Meriño Arango

Abstract

This paper outlines the ethnographic history of the *bocú* drum and promotes its significance and visibility in the context of the traditional local musical culture of the Cuban East region. It also highlights and gives voice to those popular «anonymous» artists who have devoted their lives to play the rhythm of the congas *santiagueras* in the frame of the traditional and now ancestral popular celebrations. The Congo origin of the presently Cuban instrument that became an integral part of the *conga* troupes of the Eastern provinces of the island has been clearly determined; the existence in present days of two different types of *bocús* that have reached their own place regarding their musical function and that are distinguished by their characteristic dimensions and tuning techniques have been identified. The evolution of the instrument is routed by tracking the variation of its characteristics across the time. At the end, the extended use of the instrument through the entire island and its diffusion abroad are clearly stated and evidence is exposed about its inclusion in groups of son and *bembé* and in Haitian bands of *bandé*, *rará* o *gagá* in Cuba, as well as in folkloric, music and dance ensembles, thanks to its characteristic light and resistant design, its resounding and its friendly condition in relation to the performers.

Keywords: *bocú*, cuban music, Santiago de Cuba, congas, Sebastián Chan Herrera Zapata, Eladio Tatiana Rodríguez, José Fidel Estrada, Enrique Meriño Arango.

¹ Profesor de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, Campus Santo Tomás de Aquino de Santo Domingo, República Dominicana, donde enseña Sociología, Antropología, Historia, Realidad Dominicana, Metodología de la Investigación, Identidad y Diversidad Cultural, Historia del Pensamiento Político, Didáctica y Pedagogía. Tiene dos maestrías, una en Educación Superior y otra en Historia. Obtuvo un Doctorado en la Universidad del País Vasco. Dirección de correo: rafaelbrealopez@yahoo.es

Introducción

Este artículo forma parte de un estudio de campo mayor sobre el carnaval santiaguero y sus componentes antropológicos, realizado durante los años ochenta y noventa del siglo xx, bajo los auspicios de Casa del Caribe. *Biografía de un tambor llamado bocú* se propone trazar la historia etnográfica de ese instrumento que, a simple vista, puede pasar inadvertido, y por ello se aspira a significarlo y visualizarlo en el contexto de la cultura musical tradicional local y no solo relatar la historia del tambor sino, sobre todo, darles voz y reconocimiento a los que no tienen voz, artistas populares «anónimos», que durante toda su vida se han dedicado, con amor, a interpretar el ritmo de las congas santiagueras para divertir a su público «arrollador», con muy escasas recompensas.

Los instrumentos musicales son los recursos materiales que sirven a los seres humanos en la creación y producción de ritmos, melodías, y armonías. Son mediadores para crear arte y enriquecer la vida social y cultural de las comunidades humanas. Sobre el valor sublime de la música se ha reflexionado y elucubrado por parte de musicólogos, filósofos, historiadores, antropólogos y artistas. La vida humana se enriquece espiritualmente con el arte en su sentido amplio y abarcador, y la música, como se ha dicho a través del tiempo, «es el alma de los pueblos», de ahí su importancia antropológica y la imperiosa necesidad de estudiarla en sus orígenes, componentes, niveles y evolución histórica.

Las congas del carnaval de Santiago de Cuba están formadas por distintos instrumentos musicales: varios tambores de distintas formas y denominaciones, metales (sartenes y campanas) y una o dos cornetas chinas. El *bocú* es parte de esa familia de instrumentos que conforman la conga y la comparsa. Asimismo, se ha seguido la pista del *bocú* en otros contextos sociales, profanos y religiosos para mostrar su jerarquía en la música afrocubana.

Origen histórico del bocú

El *bocú* o «fondo» es un tambor cubano de presumible ascendencia conga. Muchas personas de ambos

sexos y edades de la etnia conga llegaron a la isla de Cuba en condiciones de esclavización durante la época colonial. Desde hace más de un siglo, ese tambor larguirucho es popular en la antigua provincia de Oriente, y su centro de difusión, es de presumir, fue la ciudad de Santiago de Cuba. Las comparsas congas de los carnavales de la antigua provincia de Oriente de Cuba, llevan en sus orquestas una cantidad indeterminada de *bocúes*, desde seis hasta dieciséis.

El *bocú* o «fondo» es un tambor propio de las congas de Santiago y demás ciudades del Oriente de Cuba. Asimismo, es folklórico, profano, de una sola membrana, alargado, cónico y fabricado de piezas de madera agarradas por aros de metal. Es más ancho en su parte superior, donde se inserta y tensa el cuero caprino, y más estrecho en su parte inferior. Los *bocúes* o *bocuses* son pintados con colores primarios, alegres y figuras geométricas que, de alguna manera, exteriorizan su uso festivo.

Don Fernando Ortiz, al referirse a la oriundez de ese pintoresco tambor, expone un conjunto de posibles hipótesis y finalmente afirma: «[...] el *bocú* de Cuba no es precisamente una copia de un *bocú* de África» (Ortiz, 1952, p. 382). Hace esa afirmación a contrapelo de que el instrumento cubano refleja, en sus formas y técnicas constructivas, caracteres africanos y, en ese sentido, la evidencia etnográfica resultado de la observación de campo y la comparación insinúa que, probablemente, el *bocú* bantú sirvió de inspiración a los cubanos para construir el *bocú* criollo. Asimismo, don Fernando Ortiz (1952) atestigua que ese instrumento de percusión es privativo de las ciudades y pueblos «orientales»² y es un tambor de Cuba, aunque se haya inspirado en un tambor congo bantú. Por otra parte, el musicólogo cubano Helio Orovio (1981) asevera que el *bocú*, en principio, forma parte del complejo musical africano. Pero no solo resalta la ascendencia africana, sino que también añade que el fonema *bocú*, en el dialecto del pueblo Kikongo, grupo tribal de la actual República de Angola, significa «tambor».

² En Cuba, desde los tiempos coloniales de España, el departamento Oriental y después de la Independencia, la provincia de Oriente es la zona ubicada en el extremo Este de la isla. Esa amplia franja territorial en la actualidad se divide en las provincias de Las Tunas, Holguín, Granma, Guantánamo y Santiago de Cuba. El gentilicio de «orientales» se ha seguido usando hasta nuestros días.

Cimarrón y cultura

El cimarrón era el esclavizado que escapaba del barracón y del amo para ser libre en el monte y en las montañas, lejos de la plantación cañera o cafetalera. En los montes tropicales, los cimarrones practicaban el nomadismo o se asentaban en «palenques» o «quilombos» fundados en zonas intrincadas, agrestes, apartadas e inaccesibles. Buscaban burlar el olfato de los perros de los «rancheadores» y así conservar la libertad. En esos refugios rurales, los cimarrones debieron recrear sus costumbres, con cierta discreción, sin la coacción del capataz del ingenio, de la plantación y del barracón. Sin embargo, es presumible que la música de los tambores debió ser evitada o prohibida por ellos para no delatar los lugares donde se refugiaban. Quizás cantaban en voz baja e imitaban con manos, pies y ruidos guturales, los ritmos ancestrales de sus tambores. Según el antropólogo Fernando Ortiz (1952), el negro es el rey de los ritmos y, en ese sentido, destaca su habilidad «congénita» para extraer música de cualquier objeto a su alcance; sin embargo, no debemos caer en posturas deterministas y asumir esta opinión como absoluta, si bien es cierto que existe cierta propensión cultural al ritmo en los africanos, sus descendientes criollos y allegados. No debe olvidarse que a los esclavizados, rurales y urbanos, se les permitía participar en ciertas fiestas públicas establecidas por las autoridades coloniales en villas y ciudades, vistiendo sus ancestrales atuendos, y alegrando con sus cantos, tambores y bailes típicos. Habría que agregar también que hubo «cimarrones urbanos» que se escondían y escabullían en los barrios de ciudades populosas, como han demostrado el historiador Rafael Duarte Jiménez (1988) y el etnólogo Pedro Deschamps Chapeaux (Deschamps & Pérez de la Riva, 1974) en los casos de Santiago de Cuba y La Habana, respectivamente. Incluso, estos investigadores han documentado del mismo modo, la existencia de «cimarrones marinos», enrolados en buques piratas o en barcos del comercio de cabotaje en el área del Caribe. Se puede conjeturar, entonces, que el fenómeno social del «cimarrón» debió existir en el resto de las colonias del Caribe y América donde hubo esclavización masiva de africanos, como es el caso de Brasil por solo citar un ejemplo.

Los esclavizados africanos y criollos que convivían con los amos españoles, franceses y criollos cubanos, practicaron una especie de «cimarronaje cultural». Por ejemplo, los sistemas mágico-religiosos africanos eran practicados bajo el disfraz de los ritos católicos, gracias a lo cual evitaban las críticas, censuras y represalias. Durante la época colonial, e incluso después, las expresiones culturales de la población negra y mulata, sufrieron el menosprecio de dignatarios eclesiásticos, autoridades políticas y sectores de la población civil, extranjera y criolla. El prejuicio racial con relación a los componentes de la cultura de raíz africana solía manifestarse de forma expresa, encubierto y otras veces sutilmente. Esta situación de arrinconamiento y discriminación de lo negro se tradujo en un «anti-negrismo» social y se canalizó a través de la prensa escrita, de ordenanzas y reglamentaciones publicadas por los gobiernos provinciales y municipales. Esa actitud política, social y religiosa contra las esencias culturales de estirpe africana, provocó en la población negra una especie de ocultamiento de las manifestaciones místicas y espirituales mediante un manto de elementos y símbolos tomados del catolicismo popular y de la cultura hispana en general.

En el caso del tambor *bocú* ocurrió, presuntamente, un proceso de enmascaramiento, de cambio de configuración, para filtrarse en la vía pública como «blanconazo» o «mulato» refinado y continuar así sus piruetas rítmicas hasta adquirir carta de naturalización y cubanización. Otra explicación razonable que se puede ofrecer sobre el proceso de modernización es de carácter puramente técnico: la necesidad de producir el tambor *bocú* en serie, en carpinterías especializadas en instrumentos musicales, para obtener un tambor más fuerte, al alcance de los grupos musicales. Las modificaciones formales y técnicas que experimentó el tambor *bocú* le permitieron «aplatanarse» en el ambiente musical cubano. Por esa razón, el *bocú* es tambor cubano y moderno, aunque de inspiración conga.

¿Cuál es la función social del *bocú*?

El musicólogo cubano Helio Orovio, suscribe que:

El bocú desempeña distintas funciones musicales, ya sea individualmente o por subgrupos dentro de toda la sección bocú del conjunto dado. En la función específica de los fondos,

constituyen la línea conductora del toque, lo apoyan; el bocú llamador o salidor desarrolla relaciones rítmicas o figurados estables y complementarios, y en el quinto o requinto se improvisa. (1981, p. 50).

Don Fernando Ortiz (1952) expuso la posibilidad de que fuera un tambor híbrido de carabalí-bantú, aunque ese instrumento, hasta donde sabemos, no ha sido tocado en los cabildos carabalíes de Santiago de Cuba y se hizo visible y reconocible en la vida pública como tambor mayoritario y fundamental de las congas del carnaval. La argumentación de don Fernando en cuanto a su posible abolengo carabalí se fundamenta en ciertas similitudes morfológicas de la caja del bocú con la caja de un tambor ñáñigo o abakuá conocido como *bonkó enchemiyá*, pero ese tambor abakuá, muy acreditado en las ciudades de La Habana y Matanzas, se diferencia del bocú santiaguero en el sistema de montaje del parche de cuero y en el proceso de tensión del cuero. El *bonkó enchemiyá*³ exterioriza un sistema de cordaje y cuñas, técnica que le es típica. Sin embargo, en otros tiempos, el bocú ajustaba el cuero de chivo a su boca por clavazón y se afinaba con fuego y ahora se ha modernizado el procedimiento de afinación del cuero de chivo con un sistema de aros metálicos, tornillos y tuercas, similar al usado en la tumbadora cubana.

Como regla, los bocúes de las congas se ubican al centro de la comparsa u orquesta, o en la parte delantera, y a los lados marchan los demás instrumentos musicales (tamboras y campanas) que hacen el «completo» de la música. La corneta china puede ir delante de la conga, pero el tañedor de ella se mueve y camina sin un guion prefijado para sus desplazamientos.

Características físicas del tambor bocú

Hasta ahora, en este trabajo se ha presentado información referente a los caracteres físicos del instrumento que nos ocupa. Don Fernando Ortiz publicó en 1952 *Los instrumentos de la música afrocubana*, volumen III, y allí informa sobre los bocúes de Santiago de Cuba y Guantánamo en estos términos:

El bokú es un tambor unimembranófono, de cuero clavado, de caja abierta, larga, ligeramente troncóica, hecha de due-las y con flejes de hierro que la ciñen y aprietan. Se templea con candela y se toca solo con ambas manos, llevándolo el músico o bokusero a su lado izquierdo, colgado del cuello «en bandolera» por una correa.

La caja es larga y estrecha y la membrana tensa por medio de clavazón, como en los tambores «de candela», típicos de los congos. Los bokús o bokuses, como dicen en Cuba, que hemos observado, tienen aproximadamente una caja de un metro y 10 centímetros de largo, por un diámetro de 30 centímetros en la boca de arriba, donde se fija el parche, y algo menos, unos 18 o 20, en la boca inferior o abierta. Por lo general, en las orquestas tamboreras de Oriente el bokú «hace las veces de fondo»... (Ortiz, 1952, p. 378)

En la cita anterior el maestro Fernando Ortiz escribe bokú con k, quizás con la intención de recalcar la oriundez africana del vocablo. Asimismo, en la etnia tribal kikongo, ubicada en la actual de la República de Angola, la palabra bokú designa un tipo de tambor. Los kikongos pertenecen al complejo cultural bantú, lo cual robustece la idea del linaje congo del bocú cubano; así se le dice «fondo» por su función musical, «porque hacen o llenan el espacio sonoro con un solo ritmo». En ocasiones, le llaman «tumba», alusión genérica de los «congueros» a los tambores en general, aunque en la Conga de Los Hoyos también se oye el sobrenombre de «bom-billo» para referirse al bocú. Estas imprecisiones técnicas del hablante popular son frecuentes en el quehacer de la cultura folklórica, y pueden crear confusión a la hora de hacer precisiones lexicográficas en el lenguaje aplicado a las tradiciones. El parlante de la calle y del barrio lo que quiere es comunicarse a través de un código sencillo que lo entiendan los interlocutores con el menor esfuerzo posible, de ahí el uso de metáforas y palabras a medias que caracteriza el habla popular del cubano, donde un simple gesto, un guiño, una frase trozada o una mirada suspicaz, pueden significar mucho al interlocutor.

El investigador musical cubano Odilio Urfé ha escrito que la familia de tambores bantú congo en Cuba es bastante extensa y frondosa, y establece un registro de «instrumentos que han tenido y tie-

³ Tambor más grande del conjunto *biankomeko*, junto con el *enkomo*: *biapá*, *arobapá* y *kuchiyeremá*. Es un tambor propio de los «juegos ñáñigos» y se considera un tambor que está relacionado fraternalmente con una madre común, según los estudios de Fernando Ortiz. Puede consultarse esta página: <https://books.google.com.do/books?id=Ct6FAAAIAAJ&q=bonkó+enchemiyá+Cuba+en+español&dq=bonkó+enchemiyá+Cuba+en+español&hl=es-419&sa=X&ei=e> Consultado el 22 de abril de 2019.

nen uso activo en el folklore cubano»... (1996, p. 224). Entre estos instrumentos musicales se encuentran los tambores de yuca (caja, mula y cachimbo), tambor *makuta*, tambor *kimfuiti* y la tumba, con sus variados sobrenombres de tumbadora, conga y mambisa, lo cual ha confundido a más de un músico o investigador. Urfé (1996) cita al popular bongó e incluye en ese linaje bantú congo, al *bocú* de la antigua provincia de Oriente, entre otros tambores que han resistido, contra viento y marea, el impacto de fuerzas hostiles anti africanas que buscaban «blanquear» las costumbres y fiestas cubanas.

En conversaciones con personas de avanzada edad, vinculadas a la música tradicional, ha sido frecuente el tema referido a las características físicas de los tambores. En los tiempos coloniales, afirman, la caja del *bocú* era construida de un tronco de árbol ahuecado, técnica constructiva primitiva africana, ya casi extinguida en Cuba y preservada en la fabricación de los tambores *yuka* en la occidental provincia de Pinar del Río y, es de presumirse, en otras regiones de la isla (Vizcaíno).

En el Museo Provincial Emilio Bacardí de Santiago de Cuba se ven piezas y objetos que pertenecieron al Cabildo Congo Juan de Góngora, extinguido hace más de medio siglo. Curiosamente, allí se expone un tambor «abarrilado» de duelas ceñidas por bandas metálicas, cuyo parche de piel está fijado a la caja por un bastidor y sogas tensadas mediante un sistema de cuñas de madera, que recuerdan los tambores de las tumbas francesas. No obstante, aunque parezca paradójico y raro, este tambor congo aparece con el rótulo de *bocú*, pero nada tiene que ver, en su configuración con el *bocú* de la conga.

El *bocú* quinto

Helio Orovio escribe que en las congas orientales «[...] a veces se ha introducido un “*bocusito*”, que hace de quinto» (Orovio, 1981, p. 50) y es parte de la familia de sus congéneres mayores. El *bocú* quinto es semejante al *bocú* fondo en estructura y origen, pero menor en dimensión y diferente en su afinación, más aguda que la del resto de sus hermanos. Sobre este mismo asunto don Fernando Ortiz subrayó: «[...] aunque de igual altura, los hay aún más estrechos, con tonalidad más aguda. De estos el más estrecho hace de requinto» (Ortiz, p.378). Aunque el autor le llama «requinto», se

está refiriendo al mismo *bocú* quinto. Sin menoscabar la valiosa información brindada por Fernando Ortiz (1952), el requinto, según informantes de la Conga de Los Hoyos, es la tumbora más pequeña del conjunto.

El *bocú* quinto tiene a su cargo las variaciones e improvisaciones rítmicas del concierto de percusión: «repica y llama el quinto», dice una copla folklórica. El tocadore de quinto es un experimentado percusionista y destaca por sus habilidades, virtuosismo y toques fantásticos y poli-rítmicos. En pago a su maestría es admirado, agasajado y considerado por su talento y destrezas. Así ha ocurrido con el viejo Monguito Camacho (difunto) en la afamada Conga de Los Hoyos. Asegura don Fernando Ortiz (1952) que el concepto musicológico de «tambor quinto» es originario de los conjuntos de rumba cubana, y a partir de ese contexto musical se trasladó a la mayoría de las orquestas folklóricas de Cuba.

Don Fernando Ortiz (1952) conoció en La Habana la existencia de un quinto en las comparsas de esa ciudad. Quinto no se refiere a un número ordinal de tambor, sino a su función rítmica y musical dentro del conjunto. El quinto de la conga occidental es una tumbadora pequeña, pero su uso es equivalente al *bocú* quinto de las congas santiagueras. En toda Cuba se usa la tumbadora quinto o conga quinto, tambor «abarrilado», más pequeño que sus congéneres y de sonido más agudo. Es también de una sola membrana, se percute a mano limpia y antiguamente se clavaba el cuero a la caja de madera, de manera semejante a como se hacía con el *bocú*.

Cuando está sentado el músico, la tumbadora quinto se toca entre las piernas en forma vertical, aunque también suele inclinarse hacia los lados levemente. Igualmente se toca en marcha, colgada por una sogá o correa en bandolera sobre el pecho y el hombro derecho, o enganchado como una jaba, en el hombro izquierdo, caso en el cual se toca en el lado izquierdo como ocurre en las comparsas habaneras que deambulan procesionalmente en el malecón habanero los días del carnaval de esa ciudad capitala.ña.

Afinación de un *bocú* antiguo

Para afinar el tambor *bocú*, se acercaba a una hoguera de papel en plena vía pública, y mediante el calor se

templaba el cuero hasta lograr el timbre adecuado. Destreza, habilidad y experiencia eran condiciones necesarias para evitar el exceso de fuego y la quemazón de la caja o del cuero.

Afinar ese tambor antiguo precisaba de paciencia y sabiduría. A fines de la década del 60 del siglo xx era posible observar en Santiago fogatas de papel periódico hechas en la calle Aguilera, esquina Madre Vieja, para templar los cueros de la Conga de Los Hoyos, que visitaba Conga del Alto Pino. Es fácil recordar de memoria esas imágenes nocturnas, quizás por el uso del fuego en medio de una multitud sudorosa, posea del espíritu de la conga y deseosa de seguir «arrollando» con aquellos embrujados tambores.

Precisamente, en los años 70 del siglo pasado los *bocúes* entraron en fase de modernización y experimentaron cambios morfológicos para prolongar su uso útil. El fuego dejaría de usarse y, en sustitución de ese recurso, se le incorporó el sistema de llaves con tornillos y tuercas. Las tumbadoras en toda Cuba ya habían asimilado esa técnica y entonces le tocaba el turno a su pariente larguirucho y carnavalesco: el *bocú*. Sin embargo, en ciertas ciudades de la región oriental de Cuba se continúa la tradición artesanal del *bocú*, sin los recursos metálicos de la carpintería moderna. En las ciudades de Manzanillo y Niquero⁴, como en los tiempos antiguos, siguen clavando el parche de cuero a la boca del *bocú* con puntillas y lo afinan con hogueras.

Tipo de cuero o piel usado en el *bocú*

Interesante resulta el tipo de cuero o piel de animal utilizado en esos tambores carnavalescos. Según Fernando Ortiz (1952), el cuero de buey o toro era el preferido para esos menesteres. Sin embargo, desde hace un buen tiempo existe una preferencia por la piel del macho cabrío o del chivato, como se le dice popularmente, por encima de cualquier otro cuero de animal. Quizás en África, donde existía una fauna⁵ de cuadrúpedos variada, la piel del venado rojo⁶,

abundante en ese enorme continente en los siglos pasados, era el cuero más codiciado para el tambor africano antecesor del *bocú* cubano.

Las medidas del *bocú* y la madera preferida

Las medidas de los *bocúes* no son fijas e inmutables como sí ocurre con tambores *batá* sagrados en Cuba, propios de las ceremonias religiosas de la tradición santera. Ya se apuntaron las diferentes dimensiones entre un fondo y un quinto, aunque ambos son tambores *bocúes*. Los *bocúes* antiguos eran más corpulentos que los modernos, aunque en estos últimos no hay uniformidad en sus tamaños. Se corrobora esta apreciación cuando se comparan los instrumentos de una comparsa y otra, ubicadas en sus barrios respectivos. No existe un patrón o modelo estático en cuanto a dimensiones, aunque sí se respeta lo morfológico.

En los años cincuenta la dimensión era la siguiente según don Fernando Ortiz (1952): *bocú* fondo antiguo: largo: 1 metro y 10 cm, aproximadamente; diámetro del parche: 30 cm; diámetro de la boca: 18 o 20 cm.

En los años ochenta del siglo xx la dimensión de los *bocúes*, según el musicólogo cubano Rolando Pérez Fernández (1987) eran las siguientes:

Bocú fondo moderno (Conga del Alto Pino): largo: 93,5 cm; diámetro del parche: 26,00 cm; diámetro de la boca: 13,5 cm.

Bocú quinto (Conga del Alto Pino): largo: 91,5 cm; diámetro del parche: 26 cm; diámetro de la boca: 10 cm.

En los años noventa del siglo xx se hicieron mediciones *in situ* a los tambores de la Conga de Los Hoyos. En total se logró medir cinco tambores fondos, cuyas dimensiones variaban algunos centímetros unos de otros, cuestión que no implica cambios musicales. Los diámetros de los parches de cuero oscilaban entre 25 y 27,5 cm. En la boca inferior los *bocúes* diferían en cuanto a diámetro, y también eran desiguales en el largo de sus cajas.

La madera preferida para la caja del tambor *bocú* es el cedro y, en su defecto el pino, maderas comunes

⁴ El autor de este ensayo llevó a cabo entrevistas y observaciones *in situ* de las congas callejeras en el pueblo azucarero de Niquero, provincia Granma de Cuba en los años 80 del siglo XX.

⁵ La fauna, al igual que la flora, en el África al Sur del Sahara, ha sido dañada por un conjunto de sucesos calamitosos como las guerras coloniales, inter-tribales, de liberación nacional y la explotación indiscriminada de los recursos naturales sin control. La trata negrera primero y la caza indiscriminada de animales exóticos y en estado de extinción, han afectado seriamente los recursos naturales de las naciones africanas, donde la pobreza se ha generalizado, con pocas excepciones.

⁶ En África solo habita el venado rojo según <http://www.venadopedia.com/caracteristicas-venados/>. Consultado el 25 de abril de 2019.

en Cuba, sobre todo la última. Otros autores hablan de otros árboles apropiados pero quizás la disponibilidad en el mercado de la madera constituya el factor decisivo para su uso. Los tambores *bocúes* de la Conga de Los Hoyos, están pintados con los colores de la bandera cubana: azul, blanco y rojo. El sistema de llaves está compuesto por cinco o cuatro tornillos.

Los *bocúes* estudiados *in situ* tienen una correa de lona que sirve de agarradera al percusionista para ponérselo cruzado en el pecho en bandolera, o colgado de un hombro o de la cintura. La comprobación de las medidas de los tambores *bocúes* demuestra la no existencia de un patrón estándar. Es decir, varían los tamaños de los fondos y también de los quintos, a pesar de su producción en serie en la Fábrica de Instrumentos Musicales Sindo Garay, de Santiago de Cuba. El carácter profano de ese tambor y la generalización de su uso han influido en sus dimensiones, un tanto arbitrarias, y las medidas parece que se toman «a ojo de buen cubero», como dice la gente en Cuba.

El *bocú* en otros escenarios culturales

La función social del *bocú* está asociada a las fiestas colectivas del pueblo cubano. Así se resume su universalización dentro de la música cubana:

El bocú se encuentra en conjuntos instrumentales de son, rumba y en los de bembé y radá; pero es el instrumento por excelencia de las agrupaciones de conga y comparsa. No se concibe un conjunto de este tipo sin bocú y en estas agrupaciones ha alcanzado su máximo desarrollo. (EcuRed 2019)

El *bocú* tiene como «ecología cultural» propia las congas santiagueras. Es allí donde impera en su propio reino, con reconocimiento público, pero se utiliza del mismo modo en ambientes alejados de su «espacio cultural» originario. El tambor *bocú* ha sido tocado en casas templos donde se cultiva el «espiritismo cruzado», mezcla de ritos europeos y afri-

canos. El ritmo de los tambores y los cantos corales favorecen el descenso de los espíritus de los difuntos que concurren al clamor del médium, interlocutor de ese ecléctico sistema mágico religioso. En ese mismo sentido, el historiador Julio Corbea Calzado⁷, entrevistado por el autor de este texto, le aseveró que él había observado «tambores *bocúes* antiguos tocados en ceremonias de «espiritismo cruzado» en el poblado de El Cobre», lugar donde se encuentra la Basílica de la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona nacional de Cuba, vecindario minero perteneciente a Santiago de Cuba. El *bocú* contribuye con su ritmo a fortalecer los estados de posesión en los conglomerados humanos entregados a prácticas espirituales europeas mezcladas con atributos africanos.

Se debe agregar además que, el ritmo del *bocú*, se escucha con frecuencia en los toques de *bembé* y en particular en el *Bembé* de Sao, que se practica en las zonas rurales del municipio de San Luis, de la provincia de Santiago de Cuba. Según un practicante el tambor *bocú* ha sustituido la «tumba del monte».

Asimismo, Naná⁸, el más viejo y experimentado practicante del *Bembé* de Sao⁹ en Cuba, recuerda que los tambores utilizados en sus ceremonias eran «unos *bocuses* que se templaban con papeles encendidos». El tambor *bocú* recordado era de un cuero pelado y un palo hueco, es decir, un tronco previamente horadado, al cual se le clavaba la membrana o parche de chivo con tachuelas o puntillas y después se sometía al calor del fuego para templarlo. También, producían la música con el «cha chá» (especie de sonajero), el «catá» y la «muela» (azada).

Hay que mencionar, además, que los *bocúes* son tocados por los inmigrantes haitianos y sus descendientes en Cuba. En las zonas rurales de Oriente las comunidades haitiano-cubanas organizan en Semana Santa sus comparsas «gagá» o «*bandé rará*» y salen por los caminos reales, bailando y bebiendo, para

⁷ Julio Corbea Calzado es historiador del poblado minero de El Cobre, donde se encuentra la basílica de la Virgen de la Caridad del Cobre. Sus ensayos y libros se han publicado en Cuba y en el extranjero.

⁸ **Nota del autor:** Recuerdo a Naná, hombre negro, viejo y sabio, fallecido, al cual conocí en la década del 80 del siglo pasado; en verdad solo lo recuerdo por el apodo. En esa época era el líder y asesor principal del grupo folklórico *Bembé* de Sao, del pueblo de San Luis, cuyas presentaciones en el Festival de la Cultura Caribeña fueron memorables. En varias ocasiones pudimos dialogar con él y escuchar en silencio sus comentarios sobre aquellas tradiciones que, con vehemencia, representaba y promovía en aquellas fiestas.

⁹ El *Bembé* de Sao, es un fenómeno mágico religioso practicado en apartadas zonas rurales del Oriente de Cuba, y quizás en otras regiones del país. En sus ceremonias mezclan de manera libre elementos del espiritismo, de las fiestas católicas y laicas, con elementos de la santería cubana, sin excluir otras influencias heterodoxas. Para más información consultar a José Millet, *Glosario mágico religioso cubano*, ediciones Casa del Caribe, Venezuela 1996, p. 13.

reencontrarse con sus «loases». Esos grupos, periódicamente, participan en festivales y carnavales de bateyes y ciudades, y desde hace décadas incorporaron los *bocúes* a sus orquestas caminantes, lo que ha contribuido a la difusión de su uso y a su popularidad. Habría que agregar también, que el *bocú* se ha sumado a los espectáculos de salas de fiestas y teatros en Cuba y en el extranjero para mostrar exotismo tropical.

Asimismo, el viejo grupo de percusión Los Hermanos Bravo¹⁰ con sus *bocúes*, llevó el ritmo de la conga cubana a públicos ultramarinos. Conjuntos folklóricos y congas santiagueras han repicado *bocúes* en Santo Domingo, México y Guyana. El Viejo Mundo se ha estremecido también con ese tambor: los públicos de España, Francia y Alemania han bailado el frenesí del carnaval caribeño, y hasta en Angola se ha escuchado el ritmo de un *bocú* cubano.

El *bocú* en la memoria

Los alegatos de los involucrados en un evento histórico, antropológico o cultural poseen datos de primera mano, de gran valía para los investigadores sociales. En el caso de la creación y evolución de la cultura tradicional, los protagonistas aportan una visión inédita, experiencias personales vividas de alto valor cognitivo, artístico, emocional y humano. Durante años, y con mayor énfasis el autor ha hecho la observación *in situ* de los creadores del carnaval, y tuvo la oportunidad de entrevistar y grabar a personajes protagónicos de la cultura popular. Sus testimonios son valiosos documentos que han contribuido a enriquecer la información sobre las comparsas y el carnaval de Santiago de Cuba.

El músico y el tambor construyen un vínculo estrecho y fraterno. Ellos sienten honda devoción por sus tambores, los acarician cual amuletos con existencia propia y los asumen como parte de sus propias vidas. Estos artistas folklóricos narran y muestran en sus historias de vida valiosos conocimientos empíricos, así como las destrezas adquiridas en el quehacer

cotidiano. Los personajes de los barrios tradicionales son fuentes orales de vital importancia para conocer el pasado y el presente del folklóre local y regional, en tanto sabiduría del pueblo. A continuación se presentan los testigos excepcionales de las congas y el carnaval de Santiago de Cuba.

Enrique Meriño Arango¹¹

Esta es la narración de un conguero, el cual se puede ubicar dentro de la generación intermedia de la Conga de Los Hoyos, al momento de la entrevista:

Los paseos del carnaval tocan con tumbadoras y en la conga se toca con el tambor bocú. Es un instrumento muy distinto en su sonido y en la manera de manipularlo. La tumbadora se toca sentado en la comparsa paseo; y en la conga todos los instrumentos se tocan de pie y caminando. La tumbadora no es adecuada para tocarla en marcha, es muy barrigona y molesta al músico. El bocú tiene una forma que se adapta al cuerpo del bocusero, es más cómodo y apropiado para la conga. Los comparseros antiguos tenían unos bocúes que estaban bien preparados; les ponían cascabeles por dentro y les daban piñazos. Los bocúes aquellos estaban preparados para una pila de cosas.

Aunque Meriño descalifica la posibilidad del uso portátil y andariego de la tumbadora, se sabe que estas «congas» pueden construirse más pequeñas y ligeras para facilitar su uso, traslación y movilidad andariega en las comparsas habaneras y en las comparsas paseos santiagueras. Asimismo, Meriño testifica la existencia de un ritual de iniciación de esos tambores «mundanos» y otros expertos han aportado datos sobre esa secreta costumbre que denota la existencia de prácticas mágicas y animistas en el contexto de la conga, aunque estas prácticas no han sido objeto de suficiente atención y visualización por parte de los etnógrafos y antropólogos.

José Fidel Estrada (1925- difunto)¹²

(Brea, 1986, entrevistador)

Según el músico de la Conga de los Hoyos, José Fidel Estrada (difunto), a los *bocúes* se les sometía a un

¹⁰ Los Hermanos Bravo. Agrupación cubana de pequeño formato que ha sido capaz de trasladar a salones, teatros y *shows* artísticos, la fastuosidad de las congas y comparsas santiagueras. Se fundó en la década del 20 del siglo XX y sus descendientes mantuvieron la tradición hasta la década de los años 90 del pasado siglo. Hicieron programas de televisión y viajaron por el mundo con gran aceptación.

¹¹ Enrique Meriño Arango, (nació el 28 de enero de 1951), músico de la Conga de los Hoyos en funciones.

¹² Entrevista grabada por Rafael Brea, en 1986

esotérico ritual que implicaba introducirle en la caja unos cascabeles y asegura que esos tambores estaban «preparados con una pila de cosas» y que por eso los ejecutantes de los instrumentos podían tratarlos con rudeza y «hasta piñazos les daban» para que el ritmo mágico «camina por ahí para allá». Además, según el citado informante, esos «misteriosos» signos, ayudaban también a que los músicos resistieran, con entusiasmo y dinamismo las largas caminatas, sin perder el paso con aquellos tambores a cuestas.

Eladio Tatica Rodríguez^{13 14}

El desaparecido exdirector de la Conga del Paso Franco, Eladio Tatica Rodríguez, atestiguó sobre un rito de preparación realizado a los tambores de su conga hace ya varias décadas. Tatica daba dinero al popular Nino Videaux para llevar a efecto una ceremonia «santera», que incluía sacrificio de animales cuya sangre, supuestamente, alimentaba y vigorizaba a los tambores. Se pensaba que esa acción mágica le facilitaría el predominio a su comparsa en las competencias carnavalescas y el premio le sería otorgado. La rivalidad de esa conga era (y aún es) fundamentalmente con la Conga de Los Hoyos.

Sin embargo, en el caso del bocú, las prácticas de purificación y preparación para conferirle poderes especiales, no parece haber sido consuetudinaria, y al parecer, se trataría de una transferencia de una costumbre mágico-religiosa, que se ha aplicado a un tambor no esencialmente religioso, pues su uso tradicional ha sido de carácter mundano y carnavalesco. Es necesario apuntar que esa costumbre de «preparar» los tambores de las congas ha ocurrido en cierta regularidad, pero, hasta donde sabemos, no se ha asumido como rutina continua y permanente, sino, más bien esporádica. Quizás, la costumbre misteriosa de «preparar» o «bautizar» los tambores de las congas santiagueras haya ido ganando aceptación en el protocolo de iniciación del bocú, conjuntamente

con los demás instrumentos de la conga, pero no es posible aún confirmar, esa conjetura.

Sebastián Chan Herrera Zapata^{15 16}

Muy emotivas son las vivencias del difunto Sebastián Chan Herrera, un cumbanchero que en vida ocupó diferentes responsabilidades en la estructura de la Conga de Los Hoyos. Fue congüero desde temprana edad y tenía larga vida al momento de la entrevista (1990). Gozaba de buena memoria y su narrativa oral era subyugante, insuflada de metáforas, sabor criollo y precisión en la descripción de situaciones de humor y alegría. Conversar y dialogar con Chan producía la impresión de escuchar a un cronista oral de las costumbres festivas del pueblo cubano. Este caballero del barrio era, sin dudas, la reminiscencia de un Griot africano, diestro contador de viejas historias, ritos, mitos y leyendas. Dialogar con el viejo Chan, cubano negro, viejo, delgado y de baja estatura, constituyó una experiencia excepcional que permitió conocer eventos locales de la cultura carnavalesca de Santiago de Cuba. Su narrativa presenta otra cara de la historia, sin los ribetes altisonantes de las «epopeyas patrióticas» heroicas, pero no menos interesante porque también es parte sustanciosa de la historia cotidiana de los hombres y mujeres de a pie, de «la gente sin historia», que han contribuido a diseñar y perfilar nuestras culturas nacionales. Este personaje no solo fue el director de la Conga de Los Hoyos (el Cocoyé), sino que fue además tocador y cantante de rumba cubana, *bembé*, y además compositor de rumbas y coplas cantadas en la conga. Su rumba más popular es El brujo soy yo (García: p. 2). La frescura, originalidad y belleza del testimonio de vida de viejo Chan sobre su relación con el bocú quinto, de la Conga de los Hoyos y la gente de su pueblo, anima a citarlo en extenso por su valor documental para el conocimiento del carnaval de Santiago de Cuba. Esta es su narración:

¹³ Nacido en 1918. Fallecido.

¹⁴ El señor Eladio Tatica Rodríguez sostuvo largas conversaciones con Rafael Brea en la década del 80 del siglo pasado. Fragmentos de esos diálogos son los que se exponen en este estudio.

¹⁵ Nacido el 20 de enero, 1920. Fallecido en 1999.

¹⁶ Entrevistado por Manuel Ruiz Vila y José Millet en 1990, en la sede de la Conga de los Hoyos, sita en Avenida José Martí y Calle Moncada. La entrevista fue publicada en extenso en el libro *Barrio, comparsa y carnaval santiaguero*, p. 188-218.

En el año 1938 –yo tenía 18 años– una noche de ensayo, yo tenía la tumba (tambor), estaba tocando. Cuando empezaron a llegar los hombres, ¡yo solté la tumba!, y Arquímedes Priol –que era el jefe de tumba– me dijo: «No, no, no suelte la tumba que usted sabe tocar. Ya usted va a pasar a ser tocador de aquí». De esa noche en adelante, yo tocaba ya con los hombres, seguí tocando, tocando y tocando.

El día de Santiago, que era el día del desfile, yo tocaba el quinto, y lo tocaba bien. Pero estaban los quintos veteranos de la comparsa, tocadores buenos, como Santiago Guillet, que le decían Nanao, Alberto Echeverría (Albertico) y Arquímedes Priol, que eran los quintos oficiales de la comparsa. Me dieron mi ropa de tocador y arrancamos, tocando lo que se le llamaba un bombo. Estaban los buenos, los conocidos ya: yo no podía tocar quinto, ellos eran los reconocidos y yo un muchacho, un aprendiz. Albertico llevaba un quinto y Nanao llevaba otro, y cuando íbamos bajando la calle Marina, del lado de allá del reloj de la Alameda, el quinto que llevaba Nanao se le rompió. Albertico fue a templar el suyo –por aquellos tiempos se templaba con candela–, allí frente a la fábrica de Cerveza Polar, y se le quemó, se le hizo un chicharrón el cuero.

¡Ya la comparsa no tiene quinto! Entonces yo pienso que esa era la oportunidad para lucirme. El difunto Nicolás Infante, que le decían Babiticla, tenía una tumba que le acababan de regalar. Todas aquellas tumbas estaban pintadas, ¡bonitas, lindas que estaban! Pero la que él tenía estaba en blanco, porque se la regalaron la víspera de la salida; por la noche se la había traído un muchacho de San Pedrito, llamado Pier, que todavía vive, que hacía muy buenas tumbas. Esa de Babiticla no tenía ni lona, ni correa para uno ponérsela en el hombro, así que el difunto le puso una sogueta y a la sogueta le envolvió pañuelos, para que la sogueta no le matara el lomo.

Yo vi que la tumba estaba buena y le dije estas palabras: «préstame esta tumba para ver si puede servir para quinto; déjame templarla a ver si puede servir», y me la dio. Yo cogí la tumba y me metí en el callejón de la calle Barracones, donde estaba la fábrica de chocolate y galleticas; busqué unos papeles de periódico y empecé a templar mi tumba, y cuando terminé ¡aquella tumba era una campana! ¡Estaba buena! ¡Un timbre! Analicé, dije: «esta tumba yo no la voy a tocar ahora, porque si la toco esta gente me la quita». Los quintos bárbaros iban ahí y la tumba había quedado sabrosa.

Le puse la sogueta, me la coloqué y fui pasándole la mano, «guillao» (con disimulo), hasta llegar ante el jurado del carnaval, ¡porque yo quería lucirla! Nada más que le pasaba la mano así suave y la comparsa avanzaba, dio la vuelta por allá y

yo iba pasando la mano, pasando la mano, pero cuando llegamos frente al jurado dije: «¡Ahora es cuando es!» Bajé mi tumba del hombro y me la puse en la cintura y ¡aquello sonó! ¡Se cayó la pelota! Bueno ¡no, no, no! Fue una cosa impecable, ahí la gente empezó a darme fama. A mi papá le decían Negrito y la gente comenzó el comentario: «Qué buen quinto tocó el hijo de Negrito! Ese muchacho, ¡qué bárbaro! ¡Un escándalo en la ciudad!».

Epílogo

A partir del estudio etnográfico e histórico del tambor bocú podemos concluir que:

1. El tambor *bocú* es de origen congo, ahora es tambor cubano y parte integral de las orquestas de las comparsas congas de Santiago de Cuba y demás ciudades orientales de la isla. Es el tambor mayoritario de las congas santiagueras en razón de su ligereza, forma cilíndrica y función musical.
2. Existen dos tipos de *bocú* en relación con su función musical: el *bocú* fondo menos agudo y el *bocú* quinto más agudo. Solamente difieren, ligeramente, en las dimensiones y en la afinación, pues conservan semejante morfología.
3. El *bocú* antiguo era de mayor dimensión en altura y en ancho de su caja que el moderno. Antiguamente lo construían artesanos de barrio y ahora predomina la producción industrial en serie, aunque, se mantiene la diversidad en el tamaño de estos tambores y cada músico lo decora de acuerdo a sus gustos estéticos.
4. Se ha universalizado su uso en Cuba y también en el extranjero. En ese sentido, ha ocurrido lo contrario del pronóstico de don Fernando Ortiz (1952) que lo consideraba con pocas posibilidades de propagación comercial y aceptación en los grupos musicales populares por sus limitaciones sonoras, al comparársele con el bongó y la tumbadora, sin dudas, más exuberantes y polifónicos en sus ritmos.
5. El *bocú* es uno de los tambores cubanos típicos que más se ha popularizado. Su protagonismo se ha hecho visible, no solo en las congas orientales, sino, igualmente, en grupos de son, toques de *bembé* de múltiples signos, espiritismo cruzado, *bandé raré* o *gagá* haitianos en Cuba, en conjuntos folklóricos, musicales y bailables, y en eventos sociales y musicales

que precisan de un tambor ligero, portátil, resistente, sonoro y amigable con su ejecutante. En museos del mundo, colecciones personales y en algunos grupos musicales extranjeros está presente el bocú, y con él, una de las estampas significativas de la música folklórica y popular de Cuba. Y con estas reflexiones finales se cierra la «Biografía de un tambor llamado bocú»

Bibliografía citada

- Deschamps Chapeaux, Pedro & Pérez de la Riva, Juan. (1974). *Contribución a la historia de la gente sin historia*. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales
- Duarte Jiménez, Rafael. (1988). *El negro en la sociedad colonial*. Santiago de Cuba, Cuba: Primera edición, Editorial Oriente.
- EcuRed. (2019). (Enciclopedia virtual cubana) Bocú. <http://www.ecured.cu/index.php/Boc%C3%BA>. Consultado el 22 de abril de 2019.
- García, Manuel Antonio. (Sábado 15 de mayo de 1999). Homenaje a un símbolo de las tradiciones más auténticas, en *Periódico Sierra Maestra*, Santiago de Cuba.
- Ortiz, Fernando. (1952). *Los Instrumentos de la música afrocubana*, Volumen III. La Habana, Cuba: Publicaciones de la Dirección del Ministerio de Cultura.
- Orovio, Helio. (1981). *Diccionario de la música cubana, biográfico y técnico*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Pérez Fernández, Rolando. (1987). *Informe de Investigación*. Santiago de Cuba. inédito (archivo personal de Rafael Brea).
- Urfé, Odilio. 1977. *La música y la danza en Cuba*. En *África en América Latina*. Relator Manuel Moreno Fraguill. México, D.F.: Siglo XXI Editores - Unesco. Tercera edición en español 1996. Puede consultarse en: <https://books.google.com.do/books?id=Oe2YbbO7cpoC&pg=PR8&q=Odilio+Urfé+instrumentos+de+cuba&hl=es-419&sa=X&ei=ROVYV-dtZE8SisQsc8YPwAg&ve>. Consultado el 23 de abril de 2019.
- Vizcaino, María Argelia. (2000 – 2009). *Los tambores yuka*. Roma. Cuba una identità in movimento. http://www.archivocubano.org/vizcaino_13.html. Consultado el 16 de noviembre de 2016.
- Bibliografía consultada no citada
- Dalmau, Pablo. (S.F.). *Makuta*. Boletín informativo del atlas de la cultura tradicional. Trinidad, Cuba: Dirección Municipal de Cultura.
- Duarte Jiménez, Rafael. *El ascenso social del negro en la Cuba colonial*. Santiago de Cuba: Casa del Caribe.
- <https://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98534/146123>. Consultado el 29 de abril de 2019.
- León, Argeliers. (1981). *Del canto y el tiempo*, La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Millet, José. (1996). *Glosario mágico religioso cubano*. Caracas: Ediciones Casa del Caribe.
- Millet José, Rafael Brea & Ruiz Vila, Manuel. (1997). *Barrio, comparsa y carnaval santiaguero*. Primera edición. Santo Domingo: Ediciones Casa del Caribe, Editora Universitaria de la UASD.
- Millet, José & Brea, Rafael. (1987). *Grupos folklóricos de Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.