

eISSN: 2659-6482

DOI: <https://doi.org/10.14201/pmrt.26369>

EL PUNTO CUBANO COMO PRÁCTICA CULTURAL. CLAVES PARA SU COMPRENSIÓN EN LA REGIÓN OCCIDENTAL DE CUBA

The Punto Cubano as Cultural Practice. Keys to Understanding in the Western Region of Cuba

Amaya CARRICABURU COLLANTES  <https://orcid.org/0000-0001-7158-8145>
(Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana)
amayacc@outlook.es

RESUMEN: El *punto cubano* es un género musical oriundo de Cuba, declarado por la UNESCO Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en 2017. En el transcurso del pasado siglo, numerosas investigaciones han puesto el foco en sus características musicales propiamente, dejando a un lado su dimensión de práctica cultural, la cual ha propiciado diversos procesos de preservación y transmisión. Este artículo propone precisamente su valoración como práctica cultural, a partir de la importancia y el papel que diversas expresiones artísticas tienen dentro de este género musical y el carácter comunitario de sus fiestas. Toma como referencia el trabajo previo *El punto cubano en Mayabeque. Tendencias de desarrollo (2013-2016)* (Carricaburu, 2019). Partiendo de un análisis de los estudios sobre el género, aborda aspectos de su relación con la identidad cultural del cubano y centra su mirada en la propuesta de validación del concepto práctica cultural para este caso, mediante el análisis de las prácticas realizadas en la occidental provincia de Mayabeque. En definitiva, nos planteamos, a partir de un intenso trabajo de investigación de campo y el análisis comparativo de numerosas tonadas campesinas grabadas *in situ*, evidenciar la práctica estable y continuada del *punto cubano* en esta provincia.

Palabras clave: *punto cubano*; improvisación; tradición oral; música cubana; campesinos; Mayabeque.

ABSTRACT: The *Punto cubano* is a musical genre from Cuba, declared Intangible Heritage of Humanity by UNESCO in 2017. Over the past century, numerous investigations have focused on its musical characteristics itself, leaving aside its dimension as a cultural practice, which has led to various preservation and transmission processes. This article proposes precisely its assessment as a cultural practice, based on the importance and role that various artistic expressions have within this musical genre and the community character of their parties. It takes as a reference the previous work *El punto cubano en Mayabeque. Tendencias de desarrollo (2013-2016)* (Carricaburu, 2019), based on an analysis of studies on gender, addresses aspects of its relationship with the Cuban cultural identity and focuses its gaze on the proposal of validation of the cultural practice concept for this case, by analyzing the practices carried out in the western province of Mayabeque. In short, starting from an intense field research work and the comparative analysis of numerous peasant tunes recorded on the field, we propose to demonstrate the stable and continuous practice of the *punto cubano* in this province.

Keywords: Cuban point (*punto cubano*); improvisation; oral tradition; Cuban music; peasant; Mayabeque.

1. ACERCAMIENTO AL PUNTO CUBANO Y LOS ESTUDIOS RELACIONADOS CON ÉL

El *punto cubano* o *guajiro* es un género musical y práctica cultural propia de Cuba, característica de las zonas rurales y del sector campesino. Fue declarado por la UNESCO Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2017, en reconocimiento a los valores culturales, históricos y musicales que esta manifestación observa. Su origen aproximado se ha establecido hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Esta hipótesis está basada fundamentalmente en el hecho de que en 1836 Esteban Pichardo recoge, en su *Diccionario de voces y frases cubanas*, la voz «Llanto o Ay-El Ay» para describir lo que se conoce también como *punto guajiro*, por ello, la Dra. María Teresa Linares –notable estudiosa del género– considera que, para ser incluido en la mencionada referencia, debió ser popular desde al menos la segunda mitad del siglo XVIII.

La característica distintiva del *punto cubano* es la improvisación de su texto, el cual es invariablemente una décima de tipo espinela¹. Aun cuando esta

1 La décima espinela es una variante atribuida al español Vicente Espinel y que popularizó su coterráneo el poeta y dramaturgo Félix Lope de Vega (1562-1635) durante el llamado

improvisación se suele hacer cantada mediante diferentes tonadas y acompañándose de instrumentos de cuerda como guitarra, laúd, tres y percusión menor, es el hecho de la improvisación misma el factor determinante de su éxito. Esto ha propiciado que los estudios sobre el género siempre hayan sido abordados desde dos perspectivas: la que investiga el hecho poético y la que caracteriza el acto musical (con insuficientes investigaciones aún).

En la década de 1940 comenzaron las investigaciones musicales con mayor rigor científico de la mano de la Dra. María Teresa Linares, quien realizó numerosos trabajos de campo por toda la isla en los que grabó y entrevistó a varios cultores. Su obra monográfica *La tonada campesina y la décima cubana* (Linares Savio, 1957) inaugura los estudios de corte musicológico² sobre *punto cubano*, y un año después publica su *Ensayo sobre la influencia española en la música cubana* (Linares Savio, 1958). Esta estudiosa del género se mantuvo publicando al respecto hasta 1999 con el clásico libro *El punto cubano* (Linares Savio, 1999), el primer y único trabajo dedicado íntegramente al *punto guajiro*. Otros musicólogos e investigadores que han abordado este tema parcial o totalmente han sido Argeliers León (1974a, b, c), Martha Esquenazi (1975, 1976, 2001), Zobeyda Ramos Venereo (1987a y b) y Cristóbal Díaz Ayala (1994, 2012), con investigaciones enfocadas al estudio de la discografía; Yarelis Ruiz (2010), Amaya Carricaburu (2012, 2019); y entre la producción de autores extranjeros resulta de interés la obra de José Miguel Hernández Jaramillo con la tesis doctoral *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (siglos XVIII-XXI)* (2017), donde se propuso revelar a través de ejemplos concretos los estrechos lazos que durante siglos unieron a varias culturas musicales en el contexto hispanoamericano y analizar en profundidad algunas de las formas en las que se articularon.

Los trabajos citados abordan el estudio de los orígenes, la caracterización de los componentes del punto (tonada, décima y acompañamiento musical) y sus estilos, la transcripción y análisis de numerosos ejemplos musicales, así como discusiones teóricas en torno al debatido y superado concepto de complejos genéricos³.

Siglo de Oro español, cuya estructura es de diez versos octosílabos de rima consonante con la siguiente fórmula: abba ac cddc.

² Desde épocas anteriores, varios trabajos se habían acercado a dicha temática, pero de forma puramente descriptiva y no con el nivel de profundidad en el análisis que ostentan las obras a partir de 1950 (Grenet, 1939).

³ Sobre este aspecto tomamos como referencia los pronunciamientos del musicólogo Leonardo Acosta; entre las razones que este plantea para oponerse al término complejos genéricos se encuentra el que «se mezclan en una sola categoría (complejo) la simultaneidad temporal (sincronía), la diversidad espacial o regional (producida por difusión, o sea, diacrónica) y la evolución y desarrollo histórico (diacronía)», y esto, unido a otros planteamientos, lo lleva a afirmar que el peligro de la utilización de dicho término es que «enmascara la unidad

Desde el punto de vista del hecho poético, condicionado por la utilización de la décima espinela improvisada la mayoría de las veces, se inscriben los trabajos del poeta improvisador Jesús Orta Ruiz (1980); los historiadores Jorge Ibarra Cuesta (1985) y Jaddiel Díaz Frenne (2012); el filólogo Virgilio López Lemus (1994); y el investigador, docente y poeta improvisador Alexis Díaz-Pimienta (2001, 2014). En España se encuentran los numerosos estudios de Maximiano Trapero (1996, 2000, 2001).

Estas investigaciones han abordado el papel de la décima en la sociedad cubana y su intrínseca relación con la identidad cultural; también ha sido de interés situar en su justa medida la influencia de la misma en las tradiciones populares a lo largo y ancho de la isla. Los aportes de Trapero ofrecen la perspectiva de las conexiones entre los países que conforman el mundo ibérico a través de esta estrofa.

Se debe reconocer el amplio interés que tanto la música como el texto que intervienen en la realización del *punto cubano* han despertado en numerosos investigadores cubanos y extranjeros, aunque se evidencia que, a falta de una mirada integradora del fenómeno cultural, no pocos aspectos de su práctica han carecido de un análisis en contexto. Uno de ellos es el conocimiento profundo de las características socioeconómicas y de poblamiento que han contribuido a desarrollar un campesinado diverso y muy diferenciado como sector poblacional del resto de los habitantes de Cuba, lo cual podría explicar la variedad de estilos y variantes del *punto cubano* dependiendo de la zona geográfica donde se practique.

En las investigaciones precedentes⁴ realizadas por quien escribe, se ha puesto en evidencia la importancia fundamental que ha tenido el campesinado cubano en la práctica y preservación del *punto cubano*. Por ello, no es ocioso mostrar brevemente el proceso de conformación de este sector poblacional, teniendo como fuente principal de atención el papel que la inmigración canaria ha tenido en él.

2. LOS CANARIOS Y SU PAPEL EN LA CONFORMACIÓN DEL CAMPESINADO CUBANO

El campesinado cubano se ha conformado a partir de inmigraciones de diverso origen, dentro de las que se destacan los naturales de las islas Canarias, conocidos como isleños. Estos han contribuido a formar especialmente la población de las áreas rurales de Cuba en mayor medida que cualquier otra emigración proveniente de Europa⁵.

fundamental de nuestra música bailable y su esencial africanía a partir de unas raíces caribeñas comunes» (Acosta, 2004: 41, 44).

4 Amaya Carricaburu Collantes (2012, 2019).

5 Salvador Massip (2009), Jesús Guancho Pérez (2013), Hernán Venegas (2001), Julio Le Riverend (1974).

... el importante peso de la inmigración canaria respecto de todas las regiones de España, [...] tiene una influencia decisiva en el habla, el léxico y el carácter del pueblo cubano actual. (Guanche Pérez, 2013: 66)

En palabras del Dr. Jesús Guanche Pérez (2013) la población canaria llegada a la isla, como estrategia de sobrevivencia, se vio obligada a asimilar elementos culturales de los habitantes originarios tales como el cultivo del tabaco, la utilización y construcción de bohíos, la práctica de la cestería, el conocimiento de yerbas medicinales (proceso de asimilación étnica), a la vez que sufrió un proceso de mixtura etnogenética canariohispano (peninsular)-africana⁶, dando lugar a un componente de la cultura popular que representa el antecedente directo de la cultura campesina cubana.

Los isleños que llegaban a Cuba se iban ubicando en su mayoría en zonas rurales, alejadas de los grandes centros de población, aunque cercanas a puertos y salidas al mar, y, como dato interesante, se debe mencionar el papel definitivo que jugaron estas inmigraciones en la fundación de muchísimos pueblos y ciudades a partir del siglo XVIII⁷.

La actividad económica principal para esta población fue la producción de tabaco –aunque también incursionaron en la caña de azúcar, cultivos menores como el tomate y el plátano, la alfarería y el comercio– (Martín Fadrugas, 2004: 29-31), asentándose alrededor de las márgenes de los ríos, en vegas de tierra destinadas a este cultivo, cuyas primeras localizaciones se encontraron cerca de los ríos Guanabo, Canasí, Arimao y Agabama (Villa Clara). Entre los historiadores cubanos⁸ se ha manejado el término colonización tabacalera para identificar el proceso de desarrollo y expansión de esta forma de producción económica, así como su significación para el desarrollo regional y poblacional del país.

Una vez asentados los canarios en tierras cubanas dedicándose a la labor tabacalera, pasaron a convertirse en vegueros, ese grupo de trabajadores que se encuentran entre los iniciadores del movimiento de lucha de clases, en fecha tan temprana como la segunda década del siglo XVIII.

6 Proceso consistente en la fusión de varias unidades étnicas o de sus representantes, sin vínculos de parentesco cercano ni lingüístico-culturales afines (Guanche Pérez, 2013: 309).

7 En Occidente se pueden mencionar Bejucal (1713), Mantua (1716), Marianao (1719), El Cano (1723), Ceiba Mocha (1725), Santiago de las Vegas (1725), Managua (1730), Santa María del Rosario (1732), Güines (1735), San Juan y Martínez (1740), San Cristóbal (1743), Bauta (1750), Los Palacios (1760), Jaruco (1762), San Antonio de los Baños (1762), Güira de Melena (1779), San Francisco de Paula (1795) y Santa Cruz del Norte (1800), entre otros (Guanche Pérez, 2013: 286).

8 El término aparece en el libro *La región en Cuba* de Hernán Venegas Delgado (2001), el autor menciona a Juan Pérez de la Riva como otro de los historiadores que desarrollaron este concepto.

Un aspecto que interesa resaltar es el carácter de aislamiento y semiaislamiento en el que vivían la gran mayoría de los pobladores de las zonas rurales, y en especial los vegueros canarios y sus descendientes, los cuales se asentaron en zonas más alejadas aún de los centros poblacionales rurales. Esta condición de aislamiento se produjo entre otros factores por las largas distancias (y caminos deteriorados o inexistentes) que separaban a estas familias de los pueblos vecinos donde se encontraban los principales servicios, así como la falta de acceso (económico) a los mismos. Esta situación, que se mantuvo prácticamente hasta el Triunfo Revolucionario, propició, por otro lado, un mejor resguardo de tradiciones culturales (como las que se han mencionado anteriormente) y expresiones artísticas.

Otro de los grandes hitos del campesinado como clase fue la vasta participación en las guerras de independencia que tuvieron lugar hacia la segunda mitad del siglo XIX. De esta participación, quedaron numerosas referencias en diarios de campaña y otras obras del mismo estilo. Al decir de Jorge Ibarra: «El campesinado, que constituyó conjuntamente con los libertos, la base del ejército mambí, creó un rico y variado decimario patriótico» (Ibarra, 1985: 198). De este decimario se publicaron varias selecciones que fueron apareciendo en la prensa en épocas posteriores.

La república neocolonial inaugurada en 1902 sorprendió al campesinado en la misma situación precaria del siglo anterior, numerosas décimas publicadas en la prensa de la época denuncian, de la propia voz de este sector, las dificultades diarias por las que transitaba el guajiro cubano. Sin grandes cambios que propiciaran una mejoría en la calidad de vida de los campesinos llegó el año 1959, y con él una época de profundas transformaciones que impactaron directamente en la vida y desarrollo de estas comunidades.

3. EL *PUNTO* Y LA IDENTIDAD CUBANA

Se manejan varias hipótesis relacionadas con el origen de este género, que sitúan a Canarias y Andalucía como fuente de diversos elementos de estilo de las músicas procedentes de estos lugares durante los siglos XVI, XVII y XVIII, que fueron sedimentándose en el nuevo suelo hasta constituir aquello que en el *Diccionario de voces y frases cubanas* de 1836 fue definido como «Llanto o Ay-el-Ay». La evidencia señala claramente que allí donde hubo comunidades importantes de canarios el *punto cubano* se desarrolló y, lo que es más importante aún, se preservó.

Hasta la primera década del siglo XX no se contó con grabaciones de *punto cubano*, pero numerosas investigaciones han tenido como objetivo el desarrollo de la décima (el texto por excelencia con el que se canta el *punto*) en el período colonial. Esta estrofa tuvo un camino paralelo al relacionado con la práctica

musical, al ser el medio preferido de expresión de numerosos poetas que, aunque no improvisaban, sí se dedicaban a cultivarla, estos se conocen como decimistas.

En Cuba la décima en su forma clásica arraiga popularmente, influyendo de forma sustancial la difusión cultural de la Iglesia, que la dio a conocer organizando actos sacramentales y realizando composiciones poéticas en octosílabos, y encuentra su mejor asentamiento en el mundo rural a través de la oralidad y donde se ha conservado viva y fresca hasta nuestros días. (Hens Porras y García Guridi, s/f: 15-16)

La décima escrita apareció entonces aderezando las páginas de los diarios del siglo XIX y como medio de denuncia de las precarias condiciones de vida de los campesinos. También se encontraba en pregones callejeros, en hojas sueltas que los juglares campesinos iban llevando de pueblo en pueblo y en textos propagandísticos en anuncios de radio y televisión. Pero quizás su expresión más lograda fue en el decimario patriótico, gestado durante las luchas independentistas del pueblo cubano en el último cuarto del siglo XIX.

En su variante cantada, es decir, junto al *punto cubano*, nos han llegado numerosas referencias y descripciones en obras varias de la literatura cubana que van desde crónicas de viajeros hasta obras de ficción como novelas y cuentos⁹. Ello ha permitido hacerse una idea bastante fiable de las características principales que debe haber ostentado este género y cuya comparación con la práctica viva y recogida a lo largo del siglo XX permite concluir en una relativa poca variación en sus elementos identitarios.

Es preciso señalar que el *punto* ha tenido su espacio de socialización por excelencia en las fiestas llamadas guateques o canturías, un tipo de reunión social, familiar o comunitaria, donde se celebraba algún acontecimiento que afectaba a estos ámbitos y se acompañaba de la ingestión de alimentos y bebidas, se bailaba y se realizaban juegos. Dichas reuniones podían producirse también al terminar la faena laboral diaria, como un momento de necesario ocio, esto sucedía por lo general en las propias casas.

9 Ramón de Palma (1854a, b, c, d), María de las Mercedes Santacruz y Montalvo «Condesa de Merlín» (1844), Anselmo Suárez Romero (1859), José Quintín Suzarte (1881), José María de la Torre (1857) y otros.

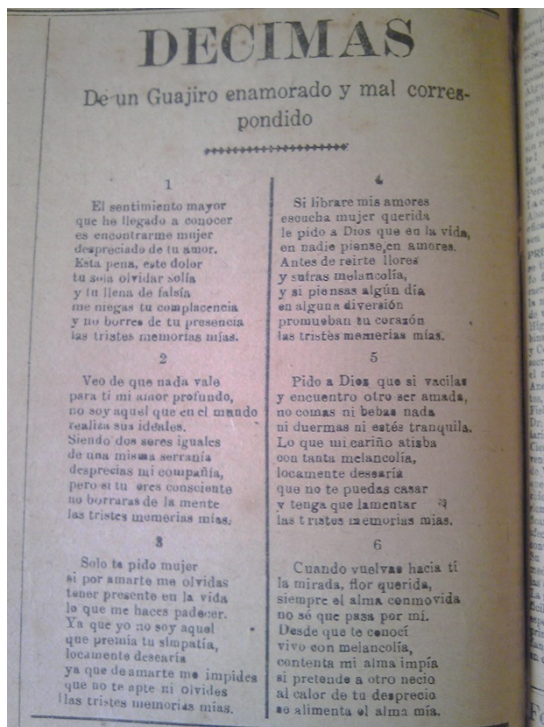


Figura 1. Décimas publicadas en el diario *La Voz Lajera* del municipio San José de las Lajas [s/f].

Sobre el origen y utilización del término canturía, es interesante el análisis realizado por Jesús Orta Ruiz, el *Indio Naborí*, en su libro *Décima y folclor*. El *Indio* comenta que este término es derivación de cantoría y que está relacionado de inicio con las prácticas de la Iglesia católica por los campos de Cuba; también diferencia las regiones donde más se practica: «Es palabra antigua, frecuente y vigente en el lenguaje de las gentes rústicas, especialmente los campesinos del centro y occidente de la Isla para designar la fiesta campesina, en que no faltan los cantadores decimistas» (Orta Ruiz, 1980: 28).

Si bien el *punto* ha sido investigado básicamente como un género musical, lo consideramos también como práctica cultural, teniendo en cuenta que está integrado por múltiples elementos que no se reducen solamente al aspecto musical, sino que abarcan, por ejemplo, su forma de presentación (canturías, guateques, peñas, actividades culturales de diverso tipo), las especificidades de su preservación en Cuba, las características del público que asiste a los espacios de socialización

y por las diversas manifestaciones artísticas que lo integran, donde la literatura a través de la décima escrita e improvisada tiene gran relevancia.

En esta propuesta de conceptualización se tiene muy en cuenta el marcado carácter comunitario basado en la realización de canturías y guateques, así como de su relación con otras manifestaciones ya desde el siglo XIX, entre ellas las prácticas religiosas de diverso tipo como las veladas de santo y los altares de cruz, dentro del rito católico y en otros espacios como las serenatas y bailes de salón; espacios prácticamente desaparecidos por demás. Esta visión integradora de la expresión artística propiciará que estudios posteriores puedan realizar un diagnóstico más profundo de su preservación o cambios que pueda estar experimentando.

4. UN CASO DE ESTUDIO EN EL OCCIDENTE DE CUBA: MAYABEQUE

Entre 2012 y 2015 se desarrolló una investigación musicológica en la provincia de Mayabeque, como parte de un proyecto de colaboración internacional titulado «El punto cubano y otras tradiciones campesinas. Rescate y difusión en la nueva provincia de Mayabeque»¹⁰. El objetivo de la misma fue determinar las características principales del *punto cubano* practicado en esa provincia a través del análisis de los estilos y tonadas más utilizados allí. Se seleccionó esta ubicación para la investigación debido a la presencia de comunidades que se pueden definir como muy comprometidas cultivadoras del *punto*. La información revisada¹¹ apunta a que en dicha provincia se ha cantado *punto cubano* desde que su fértil valle se pobló de canarios y vegas de tabaco, y que, a partir de ese momento (segunda mitad del siglo XVII), no se ha dejado de cultivar. Es hoy una de las provincias

10 El estudio fue posible gracias a la colaboración del Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado (Cidvi), el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc), el Instituto Cubano de la Música (ICM), la Dirección Provincial de Cultura y la Casa de la Décima de Mayabeque, la Asociación Nacional de Agricultores Pequeños (ANAP), el Instituto Cubano de Investigación Cultural «Juan Marinello» y, de Italia, la Associazione Culturale Giano y la ONG Cospe.

11 Entre ellos, Manuel Mariano Acosta: *Memoria sobre la ciudad de San Felipe y Santiago de Bejuical*, 1830; Damarys Arencibia: «Manifestaciones artístico-culturales en Jaruco durante la etapa de la pseudorrepublica» (inédito); Jacqueline Caram *et al.*: «Quivicán: naturaleza y leyenda» (inédito); Olga M. Díaz y Marlén Leiva: «Historia local de Batabanó» (inédito); Jorge F. Garcell: *San José de las Lajas. Una fragua en tierra adentro*, 2011; Abilio González: *Breve historia de Güines* (inédito); Julio Le Riverend: *La Habana (biografía de una provincia)*, 1960 e *Historia económica de Cuba*, 1974; Nivaldo Pérez: «Quivicán. Síntesis enciclopédica de una historia guajira» (inédito); Pedro Ponce de León: «Historia del Término Municipal de Nueva Paz», 1946; Ángel Ribot: *Junto a un mar de mil azules*, 2011; Carmen María Sáenz y Laura Vilar Álvarez: «Estudios musicológicos provincia La Habana», 1989 (inédito); Carlos Miguel Suárez: «Historia de Madruga» (inédito).

con mayores (y mejores) improvisadores, tradición que se ha mantenido viva durante más de un siglo y en la que las instituciones culturales, en la actualidad, trabajan con tesón por proteger y promover.

Emplazada en la región habanera, con varios cambios en su nomenclatura y divisiones político-administrativas, su historia demográfica comprende en su formación –fundamentalmente desde el siglo XVIII en adelante– una numerosa población de africanos esclavos (que laboraban en los ingenios), asiáticos (culíes), irlandeses (que trabajaron, y casi perecieron en su totalidad por las deprimentes condiciones de trabajo, en la construcción del ferrocarril o Camino de Hierro) e incluso indígenas de la región de Yucatán, México.

Por todas estas razones, la diversidad de cada uno de los pueblos de Mayabeque, en cuanto a tradiciones culturales, poblamiento, renglones productivos, etc., convierte a la provincia en una especie de crisol de culturas, un espacio donde están reflejadas, a pequeña escala, la variedad cultural que caracteriza a Cuba y la complejidad de sus procesos internos. Veamos cómo se ha comportado entonces el *punto cubano* como práctica cultural.

El proceso investigativo incluyó la realización de 125 entrevistas; cerca de una decena de observaciones a diferentes actividades como canturías, peñas y guateques, entre otras, para culminar con una serie de grabaciones profesionales *in situ*, con una selección de los practicantes más representativos de cada municipio (según criterio de los propios practicantes). Una parte de las tonadas cantadas en dichas grabaciones fue transcrita, y se realizó un análisis comparativo con otras similares grabadas con anterioridad (en ocasiones con más de 40 años de diferencia entre una y otra), donde fue posible apreciar los procesos de variabilidad de las mismas.

A partir de los resultados arrojados en la investigación de campo, se pudieron definir las características principales que el *punto cubano* tiene en esta provincia, entre las que se encuentran:

1. Su práctica se observa en todos sus municipios, en áreas rurales y urbanas, aunque no siempre en la misma medida. Se transmite fundamentalmente de forma oral, y muchas veces por la vía familiar. Hay solo contados casos de poetas, tonadistas¹², decimistas y músicos que no hayan tenido algún familiar aficionado a cualquiera de las modalidades del género o que haya propiciado su acercamiento al mundo de la canturía o el guateque. Existe predominio del estilo punto libre, el preferido para la improvisación. Los tonadistas de esta provincia dominan, además de las tonadas de punto libre, las de punto fijo o de la región central.

12 Se denomina tonadista a la persona que conoce y canta muchas tonadas diferentes, aunque no sea propiamente un improvisador.

2. Esta tradición data, al menos, del siglo XIX. Las crónicas que recogen la realización de guateques en esa centuria y el recuerdo de algunos informantes ubican al zapateo y al baile de la caringa como parte de estas celebraciones. En la primera mitad del siglo XX se hicieron guateques en algunos salones de las sociedades de instrucción y recreo que funcionaban en casi todos los pueblos importantes, lo cual llama la atención sobre el cambio de escenario usual de este espectáculo y el papel que tenían estas tradiciones guajiras en la sociedad de aquella época.
3. Gran parte de los poetas más importantes de Cuba han sido mayabequenses. Probablemente por influencia del poblamiento canario en grandes zonas de la provincia (ya se ha mencionado la relación directa de este grupo de inmigrantes con la práctica del género en las regiones donde se asentaron). Una apretada relación de nombres incluye a Francisco Riverón, Rigoberto Rizo, Patricio Lastra, Ernesto Suárez, Ficho Guía, Rafael Rubiera y Chanchito Pereira.
4. En todos los municipios funciona un sistema de espacios y actividades especializadas en el *punto cubano*, que varían en cantidad de acuerdo al nivel de aceptación en la población. Aunque se trabajan en los asentamientos rurales, es en las zonas urbanas donde radica la mayoría de estas actividades.
5. En la provincia se está experimentado una novedad en el proceso de transmisión del género, mediado por los talleres de repentismo¹³ infantil y de acompañamiento musical. Excepto dos, todos funcionan en las cabeceras municipales.
6. Los cultores del género, por la fuerza de sus acciones en la difusión y su presencia en todos los rincones de la provincia, han logrado hacer del repentismo un «movimiento», que se vive de forma muy característica e incluye todo tipo de actividades sociales, políticas y de la vida cotidiana de las personas.
7. El *punto cubano* convive en perfecta armonía con celebraciones de tipo religioso, ya sean de índole católica (veladas de santo, altares de cruz, etc.) o africana.

Las tonadas más cantadas en la provincia son las menores (también llamadas «Carvajal» o españolas); la tonada de punto fijo con estribillo «Palmarito» o «Guacanayara», «Qué linda es Cuba», «Caramba»; las tonadas de punto libre con

13 Se denomina repentismo a la improvisación poética. Estos talleres radicados en las instituciones culturales locales tienen como objetivo la enseñanza del arte del repentismo.

estribillo «Con colorín», «Rampampám», «Vegüero», «Tulibamba», «Y bien que sí» y «Cumbancha». Probablemente su frecuente utilización esté relacionada con el hecho de que son las que más se difunden en los medios masivos de comunicación. Las tonadas libres con estribillo –también conocidas como tonadas matanceras, aun cuando no todas sean creadas en esta provincia– son muy utilizadas debido a la cercanía del territorio estudiado con dicha zona.

4.1. Participación femenina en el punto cubano

Un aspecto que ha sido poco abordado, pero que resulta de gran importancia, es la presencia femenina dentro de esta manifestación. Históricamente se ha asociado la presencia de la mujer a la práctica de tonadas o a la escritura de décimas y no un papel activo en la improvisación. Las razones de ello han girado en torno a la inadecuación de esta práctica para ellas: en primer lugar, porque no se considera una profesión adecuada al género femenino, pues demanda un tiempo que la sociedad le ha asignado para cumplir las labores domésticas, es decir, el cuidado de la casa, del esposo y los hijos; y, en segundo lugar, el tener que compartir hasta altas horas de la noche (la mayoría de las veces) con hombres poetas, lo cual no resulta del agrado de sus parejas o no es bien visto por la familia.

Evidentemente, en este sentido la mujer ha estado en desventaja, pero nunca por su capacidad intelectual o poética y, mucho menos, por su sensibilidad. Siempre hubo quien rompió ese estigma y, en tal sentido, podemos tomar como ejemplo a Oneida Castillo; Nena Cruz, *la Calandria*; Tomasita Quiala, y otras tantas en épocas diversas. Las nuevas generaciones, afortunadamente, acogen en sus filas a varias mujeres reveladas como excelentes improvisadoras. Sobre lo difícil que puede resultar insertarse en el mundo de la improvisación, la joven repentista y profesora Leanet Ulloa ha comentado:

Sí [ha sido difícil], en el sentido de que a las mujeres no las llaman para las actividades tanto como a los hombres. [...] porque hay hombres poetas que tienen el machismo ese y no les gusta cantar con las mujeres. Hay hombres que están dirigiendo una peña y no llaman a las mujeres para improvisar, no entiendo por qué, porque deberían tenerlas en un nivel más elevado [...]. Hay pocas. La mayoría de los hombres, cuando cantan con una mujer, lo que hacen es elogiarla, enamorarla en décimas, cuando en realidad pueden escoger otro tema...¹⁴.

Yunet López, otra improvisadora magnífica, comenta: «Yo no creo en esto del repentismo masculino y femenino, para mí es bueno o malo salga de una mujer

14 Entrevista a Leanet Ulloa [11/03/2014].

o de un hombre»¹⁵. Sin dudas hay una generación joven que se está imponiendo e intenta cambiar los roles preestablecidos. El panorama actual es propicio pues, gracias al cambio de mentalidad en una sociedad que todavía conserva rasgos de machismo, las improvisadoras lo van logrando día a día con su perseverancia y excelencia.

4.2. Talleres de *repentismo infantil* y *acompañamiento musical*

En el año 2000 el *repentista* e investigador Alexis Díaz-Pimienta concibió una *Metodología para la enseñanza de la improvisación*, y se convirtió en el principal promotor de esta vía de aprendizaje mediante la creación de talleres infantiles, aspecto que estuvo durante varios años en el centro del debate sobre si la capacidad improvisatoria nace o se puede formar con el tiempo. Los primeros talleres comenzaron a funcionar en La Habana, en el Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado, y fueron replicados en algunas provincias, como el caso de Mayabeque, donde se realizaban solo en dos municipios. Los talleres trabajaban con niños de la comunidad que mostraban interés en la improvisación.

En octubre de 2012, como parte de las acciones asociadas al proyecto de colaboración antes mencionado y gracias a los esfuerzos aunados de varias instituciones, entre ellos la Casa de la Décima de Mayabeque, la Dirección Provincial de Cultura y el Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado, se abrieron talleres en todos los municipios de la provincia, algo totalmente novedoso.

Cada taller, identificado con el nombre de un poeta insigne de la localidad, contaba con dos profesores de *repentismo* y, más adelante, se sumó un músico acompañante para trabajar, desde la base, los elementos musicales elementales que se deben dominar. Estos espacios de interacción mejoran muchísimo las capacidades intelectuales de los niños, su rendimiento escolar, su ortografía, memoria y cultura general. Y es que la filosofía de los profesores de *repentismo* es lograr que los niños se integren de una forma u otra al género, y, aunque no todos serán poetas, habrá tonadistas, decimistas y también promotores, estudiosos y amantes fieles del *punto*.

Simultáneamente con los talleres de *repentismo* en Mayabeque, surgieron los de acompañamiento musical. Esta opción abrió la posibilidad a los pequeños de aprender a ejecutar y acompañar el *punto cubano* con laúd, tres, guitarra, claves, bongó y güiro, guiados por profesores que muchas veces son los músicos más importantes en el género en la comunidad. A poco tiempo de su creación, ya se habían organizado grupos musicales que acompañaban a sus compañeros de taller.

15 Entrevista a Yunet López [4/07/2014].

La repercusión de estos talleres en el país ha ocasionado que otras provincias se hayan sumado a la iniciativa potenciando el desarrollo de este género desde la base. Las características de Mayabeque, en cuanto a arraigo de la tradición, son prácticamente excepcionales, pero se ha demostrado que, cuando las instituciones que intervienen son conscientes de la necesidad de trabajar unidas para salvaguardar el patrimonio vivo de la nación cubana, se pueden obtener resultados válidos.

4.3. *El presente del punto cubano en Mayabeque*

Desde el punto de vista de expresiones relacionadas con la práctica cultural del *punto cubano*, como es el caso de las veladas de santo o las serenatas, el *punto* practicado en la actualidad ha perdido presencia. Según nuestro criterio esto se debe a que la disminución de espacios de todo tipo –desde la canturía hasta los programas de radio y televisión– ha atentado contra el desenvolvimiento del género. Por contradictorio que parezca, la proliferación de espacios con talento de poca calidad ha sido una herida mortal. El *punto* tiene que luchar contra estereotipos como los que consideran que su práctica se reduce únicamente al ámbito rural, que todos sus practicantes son guajiros, y que estos tienen que vestir obligatoriamente con guayabera¹⁶; además de propiciar la idea errada de que la mayoría de los poetas son personas adultas o casi ancianas.

El *punto cubano* forma parte del patrimonio cultural de la nación, pero también de un grupo social muy específico: el campesinado, y para que mantenga su vitalidad debe ser practicado por poetas malos, regulares, buenos y espectaculares, además de tener un público que lo siga, lo entienda y defienda, al cual no debe importarle en demasía si el poeta descuida en algo su afinación o la colocación de la voz, pues el mensaje es tan importante como el aspecto formal, es decir, cómo lo dice pasa a veces a un segundo plano. Han existido poetas con una voz pésima, pero de un calibre tan alto que ese aspecto se obvia, por el mero placer de escuchar su poesía; sobre todo cuando ese intérprete logra verdaderamente llegar a su público a través de su palabra y su voz, con instrumentos que refuerzan su idea y le ayudan a volar, entonces el hecho repentístico pasa a otra dimensión.

Como se ha mencionado en otras ocasiones, las condiciones específicas de arraigo de esta manifestación en Mayabeque han logrado crear un movimiento de seguimiento y apoyo al *punto* en todas sus expresiones, por ello es posible observarlo convivir pacíficamente con otras expresiones tan raigales cubanas como la rumba, de índole religiosa afrocubana, en tribunas sociales de distinto tipo, en fiestas familiares como las celebraciones de cumpleaños y hasta en despedida de duelos.

16 La camisa guayabera se considera prenda típica del campesino o guajiro cubano.

El *punto cubano* es un denominador común de la identidad mayabequense, un elemento de cohesión. Aunque no es privativo de esta provincia, consideramos poco probable¹⁷ que en otras partes del país se manifieste un fenómeno tan fuerte y arraigado como el que aquí se observa. Es considerado una especie de escudo identitario.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Entre los resultados más importantes que ha arrojado la investigación, se encuentra la constatación de que existe una práctica estable y continuada del *punto cubano* en Mayabeque, ello se refleja en la gran cantidad de repentistas, tonadistas y músicos acompañantes; los espacios dedicados a la práctica y su integración en espacios de diverso tipo, y el apoyo de las instituciones culturales de la provincia.

Este es un género que posee un gran arraigo entre una parte importante de la población, cuya preservación y transmisión se realiza a través de la familia y la comunidad. Aunque hayan cambiado las condiciones de vida de los primeros habitantes de la región de Mayabeque, y las prácticas culturales en que existía y se desenvolvía el *punto* en épocas pasadas, este género permanece como parte esencial del patrimonio cultural del sector campesino. Es evidente el alto valor emocional y afectivo que poseen las tonadas campesinas, tienen hondas raíces históricas que les confieren el enorme valor simbólico que poseen actualmente.

El estudio de este género musical considerado integralmente como práctica cultural puede ser entendido también como un reflejo del proceso histórico sufrido por las comunidades portadoras, el cual se ha evidenciado en las transformaciones experimentadas por este. Siguen siendo necesarias nuevas investigaciones que reflejen el *punto cubano* como una integración de elementos diversos que van más allá del hecho musical, pues esta visión es más cercana a la realidad observada en la provincia de Mayabeque, como también es importante continuar estudiando los procesos de conservación que han permitido que llegue hasta nuestros días con distintos niveles de integración dependiendo de la zona geográfica.

6. BIBLIOGRAFÍA

Acosta, L. (2004). *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

¹⁷ No se han encontrado referencias documentales de investigaciones que aborden este aspecto en otras provincias. En nuestras observaciones (que comprenden Pinar del Río, Cienfuegos, Sancti Spíritus, Ciego de Ávila y Camagüey) tampoco hemos notado nada similar a lo que ocurre en Mayabeque.

- Carricaburu Collantes, A. (2011). *Punto guajiro en Viñales: 2009-2011*. Tesis de Licenciatura en Musicología. Universidad de las Artes ISA.
- Carricaburu Collantes, A. (2019). *El punto cubano en Mayabeque. Tendencia actual de desarrollo (2013-2016)*. Tesis de Maestría en Musicología. Universidad de las Artes ISA.
- Díaz Ayala, C. (1994). *Cuba canta y baila. Discografía de la música cubana*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Fundación Musicalia.
- Díaz Ayala, C. (2003). *Música cubana. Del Areyto al Rap cubano*. Miami: Editorial Fundación Musicalia.
- Díaz Ayala, C. (2012). *¡Oh Cuba hermosa! El cancionero político social en Cuba hasta 1958*. San Juan, Puerto Rico.
- Díaz Frene, J. (2012). Los campesinos sólo mueren cuando olvidan: décimas mambisas en el imaginario de la Sierra del Rosario. En Colectivo de Autores, *Cuba Etnográfica* (t. I, pp. 229-253). Fundación Fernando Ortiz.
- Díaz-Pimienta, A. (1998). *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Gipuzkoa: Senda Editorial.
- Díaz-Pimienta, A. (s. f.). *¿Cómo 'nace' un repentista? Metodología para la enseñanza de la improvisación poética* (Primera versión). Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. Folleto metodológico para los Talleres de Repentismo Infantil.
- Esquenazi Pérez, M. (1975). Algunos criterios acerca de la forma y estructura en el canto del campesino cubano. *Boletín Música*, n.º 50, 17-27.
- Esquenazi Pérez, M. (1976). El punto guajiro. *Revolución y Cultura*, n.º 47, 28-35.
- Esquenazi Pérez, M. (2001). *Del areito y otros sonos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Guanche Pérez, J. (2013). *España en la savia de Cuba. Los componentes hispánicos en el etnos cubano*. La Habana: Ediciones Cidmuc.
- Hens Porras, A.; García Guridi, J. C. y Linares Savio, M. T. (1998). *La poesía popular (La décima improvisada en Cuba)*. Diputación de Córdoba.
- Ibarra Cuesta, J. (1985). *Un análisis psicosocial del cubano: 1898-1925*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Le Riverend, J. (1960). *La Habana (biografía de una provincia)*. La Habana: Academia de Historia de Cuba, Editorial Siglo XX.
- Le Riverend, J. (1974). *Historia económica de Cuba*. La Habana: Pueblo y Educación.
- León Pérez, A. (1952). *El paso de elementos por nuestro Folklore*. La Habana.
- León Pérez, A. (1974a). *Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe*. Universidad de La Habana.
- León Pérez, A. (1974b). *Música guajira*. Universidad de La Habana.
- León Pérez, A. (1987). *Del canto y el tiempo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Linares Savio, M. T. (mayo-junio 1957). La tonada campesina y la décima cubana. *Nuestro Tiempo*, 17, s. p.
- Linares Savio, M. T. (mayo 1958). *Ensayo sobre la influencia española en la música cubana. Pro-Arte Musical*, s. n., separata, 26-32.
- Linares Savio, M. T. (1972). La décima y el punto en el folclor de Cuba. *Boletín Música*, 3-16.

- Linares Savio, M. T. (1998a). El punto cubano. En M. T. Novo y R. Salazar (eds.), *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño* (pp. 65-80). Universidad de Oriente, Comisión V Centenario, Fundación Tradiciones Caraqueñas.
- Linares Savio, M. T. (1998b). La ida. En M. T. Linares y F. Núñez, *La música entre Cuba y España* (pp. 45-184). Fundación Autor.
- Linares Savio, M. T. (1999). *El punto cubano*. Santiago de Cuba: Ediciones Oriente.
- López Lemus, V. (1999). *La décima constante. Las tradiciones oral y escrita*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- Martín Fadrugas, A. (2004). *Comunidad canaria de Cuba*. La Habana: Ediciones Extramuros.
- Massip, S. (2009). Factores geográficos de la cubanidad. *Catauro*, n.º 19, año 10, 180-187.
- Orta Ruiz, J. (1980). *Décima y folklor*. La Habana: Ediciones Unión.
- Pichardo, E. (1985). *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Ramos Venereo, Z. (1987). *Integración musical caribeña de fuerte antecedente hispánico. El complejo genérico del galerón en Venezuela. El complejo genérico del punto en Cuba*. Tesis de Licenciatura en Musicología. Universidad de las Artes ISA.
- Ramos Venereo, Z. (2013). *Puntos y tonadas*. La Habana: Ediciones Cidmuc.
- Ruiz, Y. (2010). *El punto espirituario de los hermanos Sobrino desde 1922 hasta 1956*. Tesis de Licenciatura en Musicología. Universidad de las Artes ISA.
- Sáenz Coopat, C. M. y Vilar Álvarez, L. (1989). *Estudios musicológicos provincia La Habana*. La Habana: Cidmuc (inédito).
- Trapero, M. (1996). *El libro de la décima. La décima improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria/UNELCO.
- Trapero, M. (coord.). (2001). *La décima. Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Gran Canaria: Cámara Municipal de Évora/Gobierno de Canarias/Viceconsejería de Cultura y Deportes/Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Trapero, M.; Santana Martel, E.; Montes Márquez, C. y Hertel, A. (eds.). (2000). *VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la décima y el verso improvisado. Actas*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Venegas Delgado, H. (2001). *La región en Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

