

## “Perpetuos pies” de Nieves Fresneda: la danza folklórica y la política cultural en Cuba, 1959-1979<sup>1</sup>

Elizabeth Schwall

(Northern Arizona University, Estados Unidos)<sup>2</sup>

**Resumen:** Este artículo analiza la historia de la danza folklórica en Cuba, siguiendo los pasos de la bailarina estrella, Nieves Fresneda, desde 1959 hasta su jubilación en 1979. Fresneda fue un miembro fundador del Conjunto Folklórico Nacional (CFN), la compañía nacional de danza folklórica ubicada en la Habana. Otros estudios han analizado la historia temprana del CFN, pero estos tienden a describir la compañía como una iniciativa del estado, formada en su totalidad por líderes políticos. Por el contrario, este estudio afirma que la compañía fue imaginada y creada por artistas folklóricos y sus colaboradores, quienes lucharon por este género, innegablemente construido sobre los fundamentos de la desigualdad racial y la reforma paternalista. Al explicar esta historia, regreso con regularidad a Fresneda, basando el ensayo en un cuerpo y una vida que tuvieron particular importancia dentro del CFN. Fresneda y sus colegas fueron expertos de la producción cultural cubana, conocidos como “informantes”, y proporcionaron la base y fuente para el *performance* folklórico en la Isla. Aunque se mencionan como informantes en la literatura existente, aquí subrayo la centralidad de estos para la política cubana y para formulaciones teóricas a través del *performance*. Siguiendo a José Esteban Muñoz (quien tomó prestado el concepto de Antonio Gramsci), afirmo que estos individuos eran “intelectuales orgánicos”, que celebraban la afrocubanía y promovían objetivos de justicia racial a través de sus artes folklóricas.

**Palabras clave:** Nieves Fresneda, Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, Política cultural, Informantes, Afrocubanía.

**Abstract:** This article examines the history of Cuban folkloric dance by following the footsteps of star dancer, Nieves Fresneda, from 1959 to her retirement in 1979. Fresneda was a founding member of the Havana-based national folkloric dance company, Conjunto Folklórico Nacional (CFN). Studies have charted the early history of the CFN, but tend to portray the

1. Artículo traducido por Fabiola Enríquez Flores.

2. Profesora asistente en el departamento de historia de Northern Arizona University y autora del libro, *Dancing with the Revolution: Power, Politics, and Privilege in Cuba* (2021), sobre la relación entre bailarines y el gobierno cubano entre 1930 a 1990. En 2016, se graduó con un doctorado en historia de Columbia University y comenzó una beca postdoctoral en estudios de danza en Northwestern University. Entre 2018 y 2020, impartió clases de estudios de danza en Stanford University y en la historia de América Latina en University of California, Berkeley. En esa época, también ganó una beca de investigación del Centro de Ballet y Artes de New York University. Sus artículos han sido publicados en *Hispanic American Historical Review*, *Cuban Studies*, *Studies in Musical Theatre*, *Dance Chronicle* y *Gender & History*.

company as a state-led enterprise that sprang fully formed from political leaders. By contrast, this study asserts that the company was imagined and created by folkloric performers and collaborators who fought for a genre, admittedly built on the fraught foundations of racial inequality and paternalistic reform. In recounting this history, I regularly return to Fresneda, grounding the essay in a specific body and life that had particular importance to the CFN. Fresneda and her colleagues were expert cultural producers, known as “informants,” and provided the foundation and fount to folkloric performance. Though mentioned in previous literature, I seek to underscore informants’ centrality to politics and theory-making through performance. Borrowing from José Esteban Muñoz (who himself borrowed from Antonio Gramsci), I argue that these individuals were “organic intellectuals,” who celebrated Cuban blackness and promoted goals of racial justice through their folkloric arts.

**Keywords:** Nieves Fresneda, National Folkloric Ensemble of Cuba, Cultural policy, Informants, Blackness.

*Recibido:* 5 de abril. *Aceptado:* 7 de junio.

El galardonado documental *Historia de un ballet* (1982) captura para la posteridad los ligeros, pero determinados pasos de Nieves Fresneda. Una mujer de ascendencia africana, en sus sesenta al momento de la grabación, Fresneda baila en honor de la *orisha* o divinidad santera, Yemayá, acompañada por los exitosos músicos, Carlos Aldama, Lázaro Ros y Trinidad Torregrosa (Vaughan y Aldama, 2012 76).<sup>3</sup> El narrador del documental, Luis Carbonell, presenta a Fresneda con un guiño a su *expertise*: “Nadie baila mejor las danzas de Yemayá que la santera Nieves Fresneda” (Massip, 1962). En efecto, Fresneda ofrece un *performance* poderoso durante una secuencia que dura apenas dos minutos. Sus codos y rodillas se mantienen ligeramente doblados y su mirada, cabizbaja y para sus adentros, le proporciona de una firme delicadeza. Sus movimientos capturan vivamente la elegante fluidez de Yemayá, quien está asociada al mar en la cosmología yoruba. Observamos a Fresneda rodeada por sus espectadores mientras comparte toda una vida de conocimiento y habilidades con cada uno de sus pasos.

A pesar de ser tratada con reverencia en el documental, Fresneda presentó su baile en honor a Yemayá en medio de un contexto que de varias maneras se prestaba para socavar su distinción como artista. El documental, por ejemplo, dramatizaba el proceso creativo de los bailarines de danza moderna procedentes de La Habana que viajaban al pueblo de Regla para investigar los rituales cotidianos que aparecerían en *Suite Yoruba* (1960), una producción de 21 minutos que exploraba la cultura y los mitos de la santería (“Repertorio general ilustrado 7 dic 2011,” 2011 5). Mientras que el equipo de producción como los bailarines de danza moderna que formaban parte del documental

---

3. La santería es una religión afrocubana que en gran parte deriva de tradiciones provenientes de África occidental, pero también de las tradiciones católicas españolas (Ayorinde, 2004 7-24).

celebraban los rituales que estaban siendo investigados, a la vez sugerían la capacidad que tenían aquella clase de rituales cotidianos para proveerlos con “materia bruta” para sus producciones artísticas ilustradas, ambos demostraban ante el espectador un paternalismo latente (Massip, 1962).

Antes, como después de aparecer en el documental, Fresneda se destacó en un género de producciones que luego se denominaron como “folclóricas” –un término cargado de connotaciones peyorativas y clasistas que se usaba para hablar no solo de tradiciones ostensiblemente genuinas, sino también de la simpleza y el atavismo–.<sup>4</sup> En Cuba, donde la clase social se expresaba en términos raciales, la música y los bailes folclóricos que se originaron en los sectores populares de la sociedad pasaron a asociarse con lo negro. A pesar de que las contribuciones culturales afrocubanas adquirieron mayor reconocimiento a principios de la era revolucionaria, la clase de artistas folclóricos que incluía a Fresneda trabajó por años sin ser justamente compensada. Más aún, Fresneda y muchos de estos músicos y bailarines eran practicantes de las religiones afrocubanas y fueron discriminados tanto por sus creencias religiosas, como por su raza y su clase social.

Dichas contradicciones son análogas a las que existían en la élite política. Fidel Castro y los miembros del victorioso Movimiento 26 de Julio inicialmente exaltaron a cubanos negros como Fresneda como los más grandes exponentes de la Revolución. Esto iba de la mano con una temprana campaña revolucionaria que pretendía eliminar los vestigios de la segregación racial en la isla, y a través de la cual las autoridades celebraron las múltiples resistencias ante la esclavitud, el imperialismo y el racismo que los cubanos afrodescendientes habían encarado por décadas. No obstante, tan pronto como Castro declara la eliminación de la discriminación racial en 1962, las discusiones en torno a la raza pasan a ser consideradas tabú. En los años subsiguientes, el estado socialista vigiló y reprimió a los cubanos negros que continuaron practicando las distintas religiones afrocubanas (de la Fuente, 2001 259-296; Guerra, 2009 94-101; Guerra, 2012 256-96; Ayorinde, 2004 90-107; Benson, 2016). En este contexto, el discurso gubernamental representó los tipos de bailes que realizaba Fresneda, dentro del marco de espacios regulados, como pintorescos entretenimientos nacionales, y afuera de dichos espacios, como transgresiones contrarrevolucionarias.

Un gran número de estudios han descrito los prejuicios ante los que artistas negros como Fresneda debieron enfrentarse tras la Revolución de 1959. La mayoría incluye al menos una breve discusión en torno al Conjunto Folklórico Nacional (CFN), la compañía de danza folclórica nacional, radicada en La Habana y fundada

---

4. A pesar de los problemas que presenta la palabra, utilizo *folklórico* porque los protagonistas históricos, Fresneda incluida, la emplearon para describir una versión teatral de prácticas culturales cotidianas. Las connotaciones de la palabra *folk* son discutidas en Kraut (2008 17-24).

en 1962 (Hagedorn, 2001; Moore, 2006; Berry, 2010; Daniel, 1995).<sup>5</sup> Sus autores han reconocido la importancia de la compañía como la primera en recibir fondos del estado, así como también han reconocido las problemáticas presunciones gubernamentales que acompañaban este apoyo. Los líderes culturales del estado creían que las prácticas de la diáspora africana representadas en las funciones del CFN desaparecerían a la par del progreso revolucionario. Como respuesta, sus creyentes se vieron obligados a encontrar maneras de practicar su fe, a la vez que participaban de instituciones folclóricas que buscaban reconfigurar lo sagrado para ponerlo en escena (de la Fuente, 2001 288-91; Hagedorn, 2001 65-69, 85-89; Berry, 2010; Moore, 2006). Los estudiosos del tema han argumentado de manera convincente que el gobierno promovía estas representaciones seculares de los rituales afrocubanos con el fin de disciplinar los cuerpos negros y desposeerlos de sus tradiciones culturales. De esta manera, el gobierno se apropiaba de lo negro para el invento de una tradición nacional que buscaba reafirmar el poder del estado. Los artistas de color que intentaron actuar fuera de los espacios oficiales o desafiar dichas políticas culturales racistas fueron duramente sancionados (Berry, 2010; Guerra, 2012 265-78). Cabe señalar que la promesa y los límites de las políticas culturales que guiaban el *performance* folclórico cubano resonaban con lo que estaba pasando en otros países, incluyendo Haití, Alemania del Este y Nicaragua (Ramsey, 2002; Giersdorf, 2013 26-48; Borland, 2002).

Sin embargo, los estudios existentes han tendido a presentar al CFN como una iniciativa gubernamental que fue organizada en su totalidad por líderes políticos. En cambio, este escrito asevera que la compañía fue pensada y creada por músicos y bailarines folclóricos, junto a sus colaboradores, quienes lucharon a favor de un género artístico que había sido construido sobre los problemáticos cimientos de la desigualdad racial y la reforma paternalista. Por ende, en vez de hacer de la elite política el foco de este artículo, aquí analizo las historias sociales de estos músicos y bailarines, y sus estrategias para convivir con el gobierno revolucionario. Esto significó innovar en la esfera pública, a pesar de las restricciones impuestas a la libre expresión, mientras que en lo privado adherían a creencias que eran oficialmente desfavorecidas (esta idea, sobre cómo convivían las personas bajo este tipo de gobernanza, se inspira en Bryant 2014). Tomando esto en cuenta, el presente estudio se basa en el destacado análisis de Katherine Hagedorn, el cual explora las maneras en que los integrantes creyentes del CFN lograron conservar la sacralidad de su fe en sus *performances* folclóricos y seculares a lo largo de la década del 90

---

5. En algunas publicaciones, la abreviatura del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba es CFNC, pero aquí uso CFN porque así aparece en documentos de archivo y en escritos de sus miembros fundadores (por ejemplo, Martínez Furé, 1997 248).

(Hagedorn, 2001). No obstante, al enfocarme exclusivamente en los primeros años de la compañía, examino un repertorio aún más amplio de acciones tomadas en y fuera de los escenarios por dichos integrantes, quienes no solo buscaban defender sus creencias religiosas, sino también gestar carreras profesionales en torno al *performance* y elaborar una forma artística que aspiraba a promover la justicia racial. La figura de Fresneda, cuyas acciones analizo a lo largo del ensayo, permite centrar el artículo sobre un cuerpo y una vida específica. Cabe notar que los detalles biográficos sobre la bailarina estrella son escasos, y los que tenemos disponibles entran y salen de la narrativa histórica. De todos modos, enfatizar lo conocido y desconocido de la vida artística de Fresneda sirve para contrarrestar tendencias que no solo apuntan a simplificar en exceso el rol de estado en los estudios existentes sobre el CFN, como describe Michael Bustamante, sino que también tienden a descontar el papel que jugaron los artistas en su desarrollo (Bustamante, 2019 14). Tanto centrando a Fresneda en el eje de la discusión, como analizando su esquiwa sombra fuera de los escenarios, este artículo pretende explorar los contornos de quien fue una bailarina multidimensional.

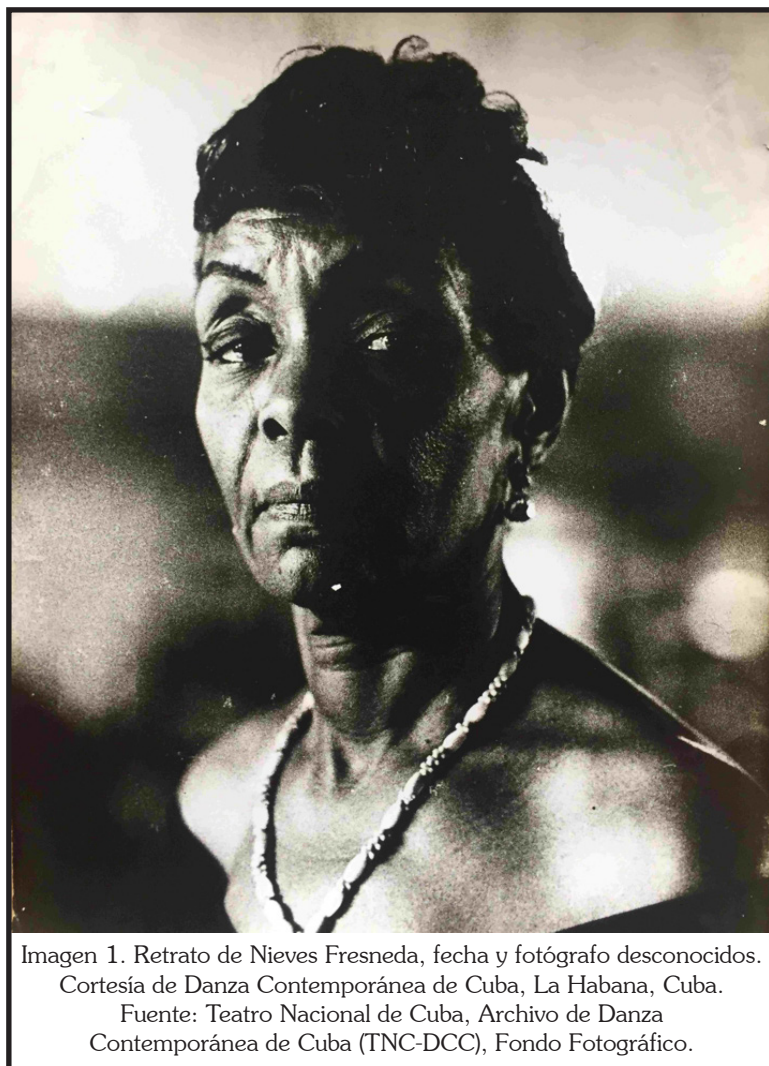
El CFN, además, representa un excelente estudio de caso a través del cual examinar los límites de la acción cultural bajo la Revolución cubana, gracias a la existencia de fuentes que muestran cómo los artistas fueron proactivos tanto en avanzar, como en combatir las prioridades del estado. Materiales de archivo anteriormente no examinados ofrecen una mirada más clara sobre cómo funcionaba el CFN y cuál era su relación con las autoridades culturales de la nación. Documentos de archivo sobre el CFN y las instituciones culturales que le antecedieron revelan ambas negociaciones cotidianas y conflictos ocasionales. Las interacciones entre músicos y bailarines, investigadores, coreógrafos, administradores y burócratas iba de lo sinérgico a lo antagónico. El hecho de reconocer la diversidad de los trabajadores culturales involucrados en esta empresa, así como los distintos matices y resultados de sus interrelaciones, permite evitar caer en dicotomías que ven a los artistas como decididamente resistentes a una autoridad estatal omnipotente o como totalmente subordinados a esta. Más allá de alguno que otro enfrentamiento, las discusiones mundanas y las decisiones artísticas son lo que más comúnmente permiten observar las diferencias creativas entre los trabajadores culturales. Finalmente, los artistas maniobraron para influir sobre el desarrollo de las instituciones culturales revolucionarias desde adentro. Los músicos y bailarines folclóricos no eran meramente víctimas o conspiradores, sino creadores que sacaron el mayor provecho tanto de los recursos, como de los poderes limitados, que estaban a su alcance.

Las decisiones y acciones tácticas tomadas por Fresneda, al igual que por otros expertos productores culturales que trabajaron como “informantes” para el

CFN durante sus primeros años son particularmente reveladoras. Estos expertos, también conocidos como bibliotecas vivientes, proveyeron el fundamento y la fuente para sus producciones culturales (Martínez Furé, 1997 252). Aunque dichos colaboradores ya han sido mencionados en la literatura, este artículo busca enfatizar la centralidad que, a través de su *performance*, tuvieron en la política y en la elaboración teórica en torno a la cultura. Este artículo se inspira en el del académico en estudios performativos, José Esteban Muñoz (quien, a su vez, se basó en el trabajo de Antonio Gramsci), para argumentar que estos individuos eran “intelectuales orgánicos,” y así como lo hace Muñoz, busca subrayar su rol en la elaboración de “políticas identitarias, evitando al mismo tiempo fetichizar la figura del intelectual” (Muñoz, 1999 110). Aquí, el adjetivo “orgánico” hace referencia a la naturaleza viva y performativa de su producción, mientras que el término “intelectual” reconoce el trabajo teorizante de bailes que celebraban lo negro y promovían la justicia racial, independiente de las ataduras “folclóricas” con las que se representaban. Al llamar a Fresneda y sus colegas informantes “intelectuales orgánicos”, este artículo busca reconocer su liderazgo, estrategias políticas e influencia sobre otros artistas y sus audiencias.

Este artículo, por ende, se ocupa de las oscilaciones, tropiezos y pisadas de Fresneda y sus colegas, con la meta de esclarecer aquello que lograron crear, pese a los desafíos considerables a los que tuvieron que enfrentarse. De esta manera, el presente artículo contribuye a una literatura académica que va en aumento sobre el rol de las mujeres afrocubanas en la historia de Cuba (Rubiera Castillo y Mariatu Terry, 2011; Finch, 2010; Brunson, 2016; Blanco Borelli, 2016; Fernandez Seller, 2016; Rolando, 2015; Benson, 2018). En el caso del *performance* folclórico cubano, varios académicos se han encargado de recolectar las biografías de los músicos hombres dentro del CFN, pero han tendido a pasar por alto a las artistas mujeres dentro del conjunto (Rolando, 1991; Vélez, 2000; Vaughan y Aldama, 2012; Miller, 2003; Hagedorn, 2001 20-21, 90-97). Fresneda fue el modelo de artista y maestra, que ayudó a desarrollar un nuevo género de *performance* que sobrevive hasta nuestros días. Su centralidad para el género, capturado en un retrato donde su mirada refleja una mezcla de calma y autoridad (Imagen 1), amerita atención histórica. En este artículo, al seguir los pasos de Fresneda, también documento los logros y los tropiezos del *performance* folclórico, desde 1959 hasta el retiro de Fresneda en 1979.





### **La lucha por la supervivencia, 1959-1969**

Existe relativamente poca información sobre Fresneda, una mujer de origen humilde y ascendencia africana. Sabemos que nació en La Habana en el año 1900 y sabemos que tuvo una vida difícil (Fresneda mencionó a sus padres en Chió, 1979 47). Luego de que su madre muriera joven, tuvo que hacerse cargo de sus seis hermanos menores. Luego se casó, tuvo sus propios hijos, y se divorció, pasando a trabajar “en cualquier cosa honrada para subsistir” (citado en Chió, 1979 48). Posteriormente, se casó de nuevo, tuvo más hijos, y sufrió necesidad económica nuevamente tras la muerte de su segundo esposo. Sus pesares, sin embargo, no la detuvieron de frecuentar los bailes que auspiciaban las asociaciones cívicas de color ni de participar en carnavales todos los años (Chió, 1979 48). Fresneda también cantaba y bailaba como parte de su fe santera (Massip, 1962). Es solo después de la Revolución de 1959, en la década del 60, que comienza su carrera profesional sobre los escenarios. Esta primera década en el *performance* folclórico profesional, al igual que sus primeros años de su vida, consistió en una lucha por la supervivencia.

El Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba (TNC), bajo el liderazgo del musicólogo Argeliers León, tuvo un rol importante en los primeros años del *performance* folclórico post-1959. Junto con la publicación de una revista y la enseñanza de un seminario de investigación, León se dedicó a organizar espectáculos folclóricos. Fresneda comenzó a trabajar con León mientras se empleaba como planchadora (Chió, 1979 47). Luego ella aseguró que fue León quien la había buscado, “porque decían que yo tenía conocimientos. Explicaba cosas que nuestra juventud no había visto: cómo era el baile, las rumbas, las cosas antiguas. Contaba lo que se hacía en aquel tiempo, lo que eran los orichas, cómo era el danzón, cómo se bailaba antiguamente” (citado en Rivero, 1976 49).

En realidad, León tenía motivos menos sinceros para trabajar con informantes culturales como Fresneda. Frente a las autoridades culturales, León describió haber adoptado un acercamiento “científico” para eventualmente “romper el hilo de *practicantes u oficiantes de religiones* que, como tales, vengan a permitirnos ver sus bailes” (énfasis en el original, León, [1961?]), facilitando que los artistas del futuro no consideraran al folclor como algo religioso. De la misma manera, León se concentró en las creencias de sus informantes. Como declaró en 1961: “El trabajo con estos informadores...permitirá acercarlos a actitudes más materialistas y a apartarlos de las situaciones metafísicas que llevan implícitas sus creencias” (León, [1961?]). Con este fin, León recomendó agrupar a los artistas según sus habilidades, en vez de prácticas culturales comunes, y así exponerlos a “un cuidadoso trabajo de adoctrinamiento revolucionario” (León, [1961?]).

A pesar de sus intenciones, las producciones del CFN conservaban significados tanto personales como colectivos, que desafiaban su control. Recordando con orgullo su primer acto en un gran teatro, Fresneda manifestó: “Yo fui la demostradora de los bailes lucumíes, en un ciclo de conferencias que se llamó *Cantos y leyendas de Cuba*. Allí, en la pequeña sala Covarrubias, bailé por primera vez en un escenario las danzas afro” (citado en Fernández, 1981 52).<sup>6</sup> La producción había estrenado el 24 de febrero de 1960. Un mes más tarde, fue puesta nuevamente en escena, y nuevamente ese mismo otoño (Sánchez León, 2001 132, 135). Isabel Monal, la directora del TNC en ese entonces, aseguró que a la función llegaron más personas de las que podía acomodar el teatro, causando una conmoción considerable (Sánchez León, 2001 132). Que el teatro estuviera lleno para la primera presentación teatral de danzas y bailes folclóricos debió haber sido una experiencia estimulante para Fresneda y sus compañeros. Como mínimo, inspiró a Fresneda a continuar actuando sobre los escenarios. Bailó en *Bembé* (1960), cantó en el coro para los montajes de danza moderna en *Suite Yoruba* (1960) y *La rebambaramba* (1961), y apareció en el documental mencionado anteriormente, *Historia de un ballet* (“Danza Nacional

---

6. El título completo del programa era *Cantos, bailes y leyendas cubanas* (Sánchez León, 132).



de Teatro Nacional,” 1960; “Danza Moderna en el natalicio de José Martí,” 1961; “Danza Moderna,” 1961).

Pese al considerable éxito de dichas producciones, Fresneda y sus compañeros fueron escasamente compensados. Por dos actuaciones en noviembre de 1960, Fresneda recibió 20 pesos (aproximadamente 20 dólares estadounidenses en ese entonces) en un rango salarial que oscilaba entre 16 y 30 pesos (León, sin fecha). Un presupuesto para los meses de julio a diciembre de 1960 señala que los músicos y bailarines folclóricos recibían entre 14 y 34 pesos al mes (Fresneda luego pasó a recibir esta última cantidad). Esto contrastaba con el salario de los bailarines de danza moderna en el TNC, quienes ganaban entre 100 y 225 pesos al mes (Sánchez León, 2001 366, 369). Aunque en diciembre de 1960 León recomendó subir los salarios a 130 pesos, el cambio nunca ocurrió (León, 1960).

En 1962, Fresneda se fue del TNC, para convertirse en solista e informante del recién fundado CFN (Fresneda, 1975). El grupo había surgido como consecuencia de cambios institucionales que a fines de 1961 removieron la investigación y los actos folclóricos del TNC. A raíz de esto, León, Monal y la teatrera Gilda Hernández tuvieron la “idea” de fundar una nueva compañía folclórica. León reclutó a Rogelio Martínez Furé, un joven folclorista que había sido su estudiante en el TCN, y al coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes, para encabezar la nueva compañía (Rogelio Martínez Furé citado en Transcripción de una reunión sin título, [1964?] 8). Sus fundadores tenían la intención de crear una institución “capaz de recoger las manifestaciones danzarias de carácter nacional –desdeñadas por los pasados regímenes– e integrarlas en forma definitiva a la nueva cultura socialista” (Blanco, Martínez Furé y Reyes, 1962). Según el discurso antirracista del momento, el cual desestimaba las diferencias raciales en pro de la idea de unidad nacional (Benson, 2016), la filosofía con la que se fundó y que guiaba las decisiones de la compañía mantenía que “no hay folklor blanco o negro, sólo folklor cubano, con raíces africanas, en su mayoría, y luego españolas, haitianas, francesas, etc.” (“Antecedentes”, sin fecha).

En abril de 1962, entre 400 y 500 personas se presentaron para las audiciones del CFN. Entre ellas, Martínez Furé y Reyes escogieron como integrantes alrededor de 50 artistas, incluyendo 7 informantes (Martínez Furé, 1997 250-54). A pesar de las intenciones de crear una compañía racialmente diversa, luego de unos meses de fundado el CFN, uno de sus administradores tuvo que admitir que, dadas la finitud del tiempo para dictar clases y los fondos limitados con los que contaban, la compañía dependía de “una mayoría de personal negro”, el cual ya poseía extensos conocimientos sobre la música y los bailes que serían puestos en escena (Satanowsky, 1962). Los líderes de la compañía ocasionalmente organizaban actos con música y bailes provenientes

de otros orígenes étnicos y raciales, como puede ser corroborado en sus diseños de vestuario para la década del 60 (por ejemplo, Molinet, 1964). Dicho esto, a pesar del marco teórico multirracial—o más bien, sin ataduras de raza—con el que fue fundado, dado que la compañía estaba compuesta por artistas afrodescendientes, el “folclor”, según representado por el CFN, pronto se hizo sinónimo de lo negro. Sin embargo, es importante notar que, con la excepción de su cofundador afrocubano y consultor folclórico, Rogelio Martínez Furé, los administradores, coreógrafos y diseñadores de vestuario del CFN eran todos blancos. Pese a las aspiraciones antirracistas del CFN, la organización por lo general reprodujo la desigualdad social, limitando el acceso a la toma de decisiones para su mayoría negra.

El hecho de que el CFN estuviera asociado con lo negro hizo de su futuro uno precario, ya que la persistencia de los prejuicios raciales llevó a que tanto burócratas, como administradores y coreógrafos cuestionaran sus méritos. Según lo que se asevera en un informe interno de la compañía, muchos oficiales de la cultura pensaban que el CFN “era una idea loca”. En el mismo informe se lee lo siguiente: “Había un poco de miedo a tanto baile negro y de santeros y si se arriesgaba dinero y no resultaba, solo se lograba una exaltación de ritmos negros” (“Antecedentes”, sin fecha). Mientras la compañía preparaba su primera producción, dichos oficiales se mantenían al tanto de su progreso y se aparecían en medio de las sesiones de ensayo. En una de estas ocasiones, una de las oficiales se mostró “particularmente disgustada”, sugiriendo que el CFN debía “hacer más folklore blanco” (“Antecedentes”, sin fecha). Prejuicios de índole racial, sobre todo en contra de las religiones afrocubanas que inspiraban la música y los bailes folclóricos, también estaban presentes dentro de la compañía. El coreógrafo Rodolfo Reyes fue crítico de los integrantes del conjunto, declarando: “Su mentalidad mágico-religiosa le[s] hace ser de naturaleza desconfiada, indisciplinados, anteponiendo en su mayoría, sus intereses religiosos a los del trabajo y la Revolución” (Reyes, 1967). Líderes como Rodolfo Reyes tenían la expectativa de que los integrantes creyentes del conjunto no solamente elaboraran tradiciones nacionales seculares en base a prácticas sagradas, sino que eventualmente abandonarían sus creencias religiosas por los nuevos credos revolucionarios. Como le manifestó uno de los administradores del CFN a las autoridades culturales, la compañía, aunque de manera paradójica, buscaba “destruir mitos religiosos” montando versiones teatralizadas de bailes “Congo, Yoruba, Abacua [sic], etc.” (Satanowsky, 1962).

Dichos prejuicios derivaron en bajas remuneraciones. Los integrantes del CFN comenzaban sus labores recibiendo entre 40 y 50 pesos al mes, eventualmente llegando a los 80 pesos mensuales, suma que aún no representaba un sueldo con el que se pudiera vivir. Los integrantes ensayaban tarde en la noche, tras días de jornadas laborales a

tiempo completo, ya que la mayoría, según el percusionista e informante Jesús Pérez, se empleaban como “albañiles, carpinteros, zapateros, estibadores, sirvientes, actores, estudiantes, profesionales, etc.” (Pérez, 1965). No queda claro en qué momento abandona Fresneda su trabajo como planchadora. Algunas décadas más tarde, relató no haber sido la única planchadora dentro de la compañía, señalando que sus integrantes realizaban labores manuales como “una forma de ganarse la vida” (citado en Chió, 1979 47). A diferencia de los bailarines que entonces se empleaban en la danza moderna y en el ballet, los bailarines folclóricos no gozaban del privilegio de poder dedicarse a sus carreras sobre los escenarios a tiempo completo (discuto diferencias salariales más en Schwall, 2021 68-97).

En efecto, al menos durante sus primeros años de existencia, el porvenir del CFN parecía desesperanzador. Su fecha de estreno original, pensada para octubre de 1962, pronto pasó de largo. Un malentendido con la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) impulsó a algunos de los miembros del CFN a organizar un sindicato dentro del conjunto. La Sección Sindical, como se llamó, fue la manifestación institucional de tensiones que desde hace un tiempo venían en aumento. Varios informantes, incluyendo Jesús Pérez y Lázaro Ros, estuvieron entre sus dirigentes sindicales. Cabe notar que Fresneda nunca tuvo liderazgo en ella, probablemente a causa de las tradicionales normas de género en base a las cuales operaban las estructuras de poder dentro de las religiones afrocubanas (Beliso-De Jesús, 2015). Entre finales de 1962 y principios de 1963 circularon rumores sobre la adquisición de sueldos más altos para los integrantes de la compañía, pero la supuesta alza nunca se materializó. Esta desilusión devino en la conclusión de que el CFN terminaría por disolverse tras su estreno, que entonces estaba fijado para coincidir con las celebraciones del 26 de julio en 1963. Jesús Pérez luego manifestó que mientras se acercaba la fecha del estreno, “buscábamos soluciones para que el Conjunto siguiera” (Pérez, 1965).

Sin embargo, para ese entonces los comandantes Raúl Castro y Juan Almeida se presentan en uno de sus ensayos. Aunque los documentos disponibles no permiten esclarecer sus motivos para la visita, Castro y Almeida alabaron “la fuerza y vitalidad” del CFN y lo valoraron como “una cosa auténtica del pueblo” (Pérez, 1965). Los mismos concluyeron su visita informándole al grupo “que no nos preocupáramos, que nuestro Conjunto permanecería” (Pérez, 1965). El CFN debutó ante el aclamo del público en el Teatro Mella de La Habana el 25 de julio de 1963. Sus funciones inaugurales se extendieron hasta el 25 de agosto, con el grupo actuando frente a unas 17 mil personas aproximadamente (“Primer semestre”, [1963?]). El programa del estreno incluye a Fresneda como informante y

bailarina en varios actos: Yemayá, pregones cubanos, rumba, y carnaval (Martínez Furé, 1963). Fidel Castro estuvo entre la audiencia en la última noche de sus actos inaugurales, de esta manera otorgándole al CFN el aval del estado (“Antecedentes”, sin fecha). Los diseñadores de vestuario, Salvador Fernández e Isabel Monal, recordaron que luego del estreno de 1963 “se aumentan los sueldos de sus integrantes y los diseñadores son contratados, oficializándose su integración al grupo, lo cual consolida aún más la orgánica afinidad artística existente entre los creadores” (Fernández y Molinet, 1964).

Pero aun cuando algunos aspectos mejoraron, el conjunto se vio afectado por conflictos internos causados por choques de personalidad y disputas por el poder, los cuales se intensificaron a la vez que el CFN se preparaba para su primera gira internacional en 1964. No mucho después de que el CFN fuera fundado, Martínez Furé y Reyes tuvieron un encontronazo en torno a sus distintas visiones creativas. Gilda Hernández, Monal y León se vieron obligados a intervenir, contratando a la educadora y administradora cultural, Marta Blanco, para mediar en el conflicto y fungir como directora interina del conjunto. Blanco, quien ya contaba con otros dos empleos, aceptó a regañadientes su nuevo rol (“Antecedentes”, sin fecha). Sin embargo, no era infrecuente que Blanco tuviera otros compromisos y brillaba por su ausencia en las operaciones cotidianas del CFN. Los integrantes del conjunto se dividieron entre los bandos de Reyes o Martínez Furé, mientras que la Sección Sindical parecía gobernar de manera informal (Transcripción de una reunión sin título, [1964?] 1, 3, 30). Tal vez en parte por el caos en el liderazgo, Pérez se convenció de que la compañía no estaba “preparada ni política ni culturalmente para salir del país” (Pérez, 1965). No obstante, las autoridades culturales escogieron desentenderse de dichas preocupaciones, podemos presumir, para evitar tener que rechazar las invitaciones de dignatarios extranjeros.

En un momento de incertidumbre sobre los detalles de la inminente gira internacional, Reyes denunció públicamente la dirección del conjunto, especialmente a Blanco (Blanco, “Informe” 1964). Esta crisis culminó en una asamblea de cuatro días que convocó a todos los integrantes, pero que mayormente se enfocó en el drama del liderazgo. En efecto, la minuta de la asamblea describe momentos de aburrimiento en los que “la masa” de los integrantes se dedicaba a comer y conversar, sin prestarle atención a las acusaciones apasionadas, quejas y llantos del resto de sus compañeros. En un momento dado, Lázaro Ros les imploró a sus colegas para que escucharan, por “la religión de casi todos los que están [aquí] y por la Revolución, que les permite manifestar todas las danzas folklóricas y populares”. Su súplica tanto religiosa, como política funcionó (citado en Transcripción de una

reunión sin título, [1964?]). Pese a que la voz de Fresneda está ausente de los memorandos, informes y minutas del CFN, es probable que haya seguido la acción y que haya facilitado la supervivencia del conjunto de manera discreta. La fotografía de una reunión entre los intelectuales orgánicos, Fresneda y Torregrosa, y los líderes del CFN, Martínez Furé, Reyes y Molinet, corrobora esta afirmación (Imagen 2). Sentada en el medio, Fresneda escucha en silencio a Molinet, como si estuviese contemplando los temas del cuerpo, mente y espíritu, que eran esenciales para el trabajo del CFN.

Las dificultades continuaron en los años subsiguientes. La gira de 138 días por Europa le consiguió al conjunto tanto ovaciones como problemas, habiendo comprendido defecciones, algunos incidentes de robo y la separación permanente de Blanco del CFN (Pérez, 1965; Blanco, Carta 1964). La bailarina mexicana de danza moderna, Elena Noriega, pasó a ocupar el cargo de directora interina, siendo sustituida en abril de 1965 por la musicóloga María Teresa Linares, esposa de León (“Relación de directores”, sin fecha). Linares abogó por salarios más altos y respeto para los integrantes del CFN, escribiendo que debían considerarse “igual que el artista de las altas culturas en su calidad estética y debe[n] ser remunerado[s] económicamente de acuerdo con su calidad y productividad” (Linares, 1965). Con esta declaración, sin embargo, también dejaba en evidencia un prejuicio implícito sobre el *performance* folclórico, al distinguirlo de otros géneros artísticos supuestamente más sofisticados. Adicional a esto, Linares criticó al conjunto al decir que estaba “mal preparado políticamente”, urgiendo el desarrollo de un folclor que fuera más allá de las “danzas de origen africano, localizadas en las cercanías de la gran Habana” e introduciendo tres rangos salariales que terminaron por exacerbar las tensiones pre-existentes en el conjunto al punto de la violencia (Linares, 1965). El 13 de febrero de 1966, luego de una acalorada discusión en torno al tema de los salarios, el integrante Miguel Ángel Valdés Bello sacó una pistola y disparó, hiriendo a Reyes, a Linares y a la cantante Silvina Fabars (Reyes, 1967; Hagedorn, 2001 159-65). En una entrevista otorgada en el 2016, Reyes aseguró que Valdés Bello había sido miembro de la sociedad Abakuá, una sociedad masculina afrocubana rodeada por mitos, y que estaba molesto con él por el rol que Reyes había desempeñado en publicitar los ritos Abakuá a través del espectáculo folclórico (Reyes, 2016). Pero independientemente de lo que haya actuado como catalizador, el incidente ocurrió tras años de sueldos crónicamente bajos y de prejuicios en contra de los integrantes afrodescendientes dentro del CFN.





IMAGEN 2. De izquierda a derecha, Rogelio Martínez Furé (parte posterior de su cabeza), María Elena Molinet, Rodolfo Reyes (de pie), Nieves Fresneda y Trinidad Torregrosa, c. 1964.

Fotografiados por "Studio Korda". Cortesía de la Biblioteca Juan Marinello, Archivo General del Ministerio de Cultura. Fuente: Biblioteca Juan Marinello, Archivo General del Ministerio de Cultura, Fondo Consejo Nacional de Cultura, Cajuela 302, Legajo Gira Internacional 1964.

Aunque los disparos de Valdés Bello llevaron a que Reyes y Linares disolvieran su vínculo con el grupo, el CFN continuó. En efecto, pese a las tensiones en cuanto al liderato y la apropiación cultural, los integrantes del conjunto permanecieron comprometidos con el proyecto, montando funciones a lo largo del país y trabajando en producciones que usaban el folclor como lente a través del cual examinar las ideologías raciales en Cuba. En 1967, el CFN estuvo en Pinar del Río, Matanzas, Oriente, Camagüey, Las Villas, Isla de Pinos, Varadero, Cienfuegos y La Habana. Sus integrantes también participaron de la popular, aunque controversial producción con un elenco enteramente negro, de la obra *María Antonia* ("Actividades realizadas por el Conjunto Folklórico Nacional desde enero al 12 de diciembre de 1967", [1967?]; "Actividades realizadas por el Conjunto Folklórico Nacional desde noviembre de 1967 a 9 de enero de 1968", 1968). Según lo establecido en el programa de mano de 1967, aunque con matices paternalistas, la obra exploraba el "mundo de miseria", caracterizado por "la violencia, la crueldad [y] la brutalidad" que habían atormentado a los afrocubanos en los tiempos de la República. Sin embargo, la obra era, a su vez, una franca y osada reivindicación de la consciencia cultural afrocubana, que se desprendía de las normas de una Cuba sin razas que en ese momento estaban vigentes. La misma representaba a la santería, no como un

atavismo ignorante que necesitaba ser superado, sino como un importante mecanismo de supervivencia que imbuía de dignidad incluso a los miembros más marginales de la sociedad. Entre los integrantes del CFN nombrados en el programa de la obra, Martínez Furé aparecía como consultor en “estudios etnológicos”, mientras que Molinet aparecía acreditada bajo “vestuarios” y otros integrantes del CFN, incluyendo a Fresneda, aparecían en el coro (“María Antonia”, 1967). Adicionalmente, aunque la obra presumía representar tiempos pasados, el texto del programa estimulaba a los espectadores a reflexionar “[sobre] nuestros problemas de una manera profunda”, sugiriendo así que su mensaje tenía resonancia para el presente (“María Antonia”, 1967). Esto, sin embargo, fue pasarse de la raya. Pese al alto número de espectadores que alcanzó *María Antonia*, el Consejo Nacional de Cultura suspendió las funciones restantes, porque era supuestamente “deformadora”, como explicó en 1968 (Otero, 1968 7; discutido en Guerra, 2012 273). No obstante, documentos del CFN nos dejan saber que la obra fue puesta nuevamente en escena a finales de 1969, junto a la compañía de teatro Grupo Ocuje, con la cual montaron 17 funciones (Hung Vargas, 1969; “Grupo ‘Conjunto Folklórico Nacional’”, 1970).

Las negociaciones en cuanto al contenido religioso en las obras del CFN raramente salían a la luz pública y por lo general fueron mucho menos dramáticas que el incidente de los balazos de Valdés Bello o la controversia alrededor de *María Antonia*. El percusionista Carlos Aldama más tarde declaró haber puesto en escena elementos rituales afrocubanos, como la música y el baile, pero no su fe (Vaughan y Aldama, 2012 78). El también percusionista Felipe García Villamil reflexionó sobre su papel en el conjunto, en el cual no solamente compartía su conocimiento de las religiones afrocubanas, sino que también velaba por los secretos de su fe. También mencionó que su trabajo en el CFN le proveía de un sueldo y, por ende, de “una manera de sobrevivir” (Vélez, 2000 81). Otro percusionista, Alberto Villareal, habló del poder que podían llegar a ejercer los creyentes dentro del conjunto, por ejemplo, cuando un coreógrafo trataba de manipular ciertos movimientos de modo que esto contribuyera a una representación errónea de las prácticas afrocubanas. Cuando esto pasaba, los músicos se rehusaban a tocar: “Al final de día, el coreógrafo, o quien sea, tiene que llegar a un acuerdo con los deseos de los percusionistas sobre los asuntos religiosos” (Villarreal citado en Hagedorn, 2001 98). De la misma manera, Fresneda hizo uso de su capital religioso para influir sobre el contenido escénico del conjunto. Una anécdota la recuerda rehusándose a permitir que la compañía pusiera en escena la ceremonia sagrada de iniciación en la santería. Con miras a deshacerse de lo que consideraba una propuesta ofensiva, amenazó con abandonar la compañía y llevarse con ella a sus ahijados (en la santería) dentro del CFN. Manteniéndose firme en su decisión, logró su objetivo (Hagedorn, 2001 160).

Como lo demuestran estas negociaciones, los primeros años del CFN conllevaron no solo una lucha por la supervivencia, sino también un esfuerzo por definir lo que era un género artístico naciente. Fresneda y otros intelectuales orgánicos dentro del CFN le dieron forma a estos desarrollos, en diálogo con una amplia variedad de administradores y burócratas. Aunque ausente de muchos de los documentos existentes sobre conflictos en el CFN, Fresneda, no obstante, figuraba como una presencia poderosa en reuniones, ensayos y actos, ayudando en el proceso a reservar un espacio para la autodefinición cultural y religiosa afrocubana. De esta manera, Fresneda y sus colegas ejercieron su voluntad en cuanto a las representaciones seculares inspiradas en sus prácticas sagradas, a su vez, tomando las riendas de sus carreras profesionales y tomando posesión de una Revolución que de manera titubeante y con cierta reticencia les ofrecía un escenario.

### **Talento indisputable, 1970-1979**

En la década del 70, los esfuerzos por establecer el folclor como parte de la cultura revolucionaria fueron recompensados con mayor reconocimiento gubernamental. Claro está, los impedimentos estructurales y el racismo no desaparecieron. La primera mitad de la década fue un período particularmente intenso de secularismo de estado y represión cultural (Fornet, 2007; Crahan, 1989). Adicionalmente, no obstante que algunas de las ceremonias afrocubanas que habían sido prohibidas a finales de los 60 fueron nuevamente permitidas, la policía aún se preocupaba por regular las prácticas de fe y sus practicantes (de la Fuente, 2001 294-96). A pesar de las circunstancias, Fresneda y sus compañeros en el *performance* folclórico comenzaron a ser reconocidos como talentos indisputables a lo largo de la misma década (Chió, 1979 49). Los salarios incrementaron, por ejemplo. Un presupuesto de 1970 revela que Fresneda ganaba 207,05 pesos al mes, el sueldo más alto entre los informantes y bailarines del CFN, cuyo rango salarial estaba entre los 132,15 a los 207,05 pesos (“Resumen Grupo de Danza Folklórica”, [1970?]). Ciertos factores externos contribuyeron a este cambio. En los 70, Cuba estuvo hondamente involucrada en el conflicto por la independencia en Angola, y tanto el gobierno, como los artistas cubanos, expandieron el movimiento de aficionados en el cual los bailes folclóricos tenían gran presencia. Como lo comentó Lorna Burdsall, una bailarina cubana de danza moderna nacida en los Estados Unidos, en 1972: “Fidel últimamente anda obsesionado con el folclor” (Burdsall, 1972). Fresneda y sus colegas, sin embargo, igualmente desempeñaron un rol crucial en asegurar para sí mismos y su trabajo un estatus más elevado, a través de su aclamado *performance* y devota enseñanza.

Mientras que el CFN deleitaba a los espectadores en casa y en el extranjero con sus producciones de alto calibre, parte del liderato del conjunto comenzó a percibir la fe religiosa y la revolucionaria no como planteamientos mutuamente excluyentes, sino

como ideas que eran capaces de coexistir. En 1970, el entonces director del CFN, Gilberto González Castillo habló del asunto en un informe. En él, les puso un asterisco a los nombres de once integrantes, incluyendo a Fresneda, explicando:

Los compañeros señalados son los que nosotros entendemos son creyentes de las distintas manifestaciones religiosas (Yoruba, Congo y Abakuá). Aunque es bueno aclarar que esas creencias no se reflejan en el trabajo en la inmensa mayoría de los mismos y no chocan en su actitud en el trabajo. [...] La formación del conjunto en su mayor parte es de origen humilde y de creyentes o practicantes a las diversas manifestaciones folklóricas existentes en el país, aunque ya en estos momentos muchos han logrado romper con el medio en que se desarrollan gracias al trabajo en el grupo y al desarrollo político que han alcanzado, es por eso que aunque muchos sean creyentes mantienen una actitud ante el trabajo e ideas revolucionarias tales que lo llegan a situar como ejemplo de sacrificio y trabajo dentro de nuestro centro (González Castillo, 1970).

Dicha declaración caracterizaba de manera problemática los orígenes humildes y la religión de los integrantes del CFN como estorbos a ser derribados. La política revolucionaria, según lo sugiere el informe de su director, supuestamente había iluminado a algunos miembros del CFN lo suficiente como para que se deshicieran de sus viejas mentalidades. Es igualmente notorio que el director esperaba que sus “informantes”, quienes proveían al CFN de autenticidad cultural, abandonaran el significado religioso tras sus bailes y consideraran sus labores puramente como trabajo revolucionario. De todos modos, el informe también indica que los dirigentes del CFN reconocían a sus músicos y bailarines creyentes como diligentes productores culturales que mantenían “ideas revolucionarias” sin renunciar a su fe (González Castillo, 1970). Dado el contexto de dogmatismo cultural e ideológico que afectaba en particular a otros géneros artísticos, como la literatura, este equilibrar de lo político y lo retórico resulta aún más notorio.

También en 1970, el CFN participó de su segunda gira internacional, precediendo lo que se convertiría en una agenda ajetreada por el resto de la década. La gira de 1970 consistió de 48 funciones en Alemania del Este, Hungría, Checoslovaquia, Bulgaria, Polonia y la Unión Soviética, frente a aproximadamente 47 mil personas (“Una criatura de solo doce años de edad”, sin fecha). Tras su retorno exitoso, el CFN realizó giras en el extranjero todos los años desde 1972 a 1979 (“Conjunto Folklórico Nacional”, 1990). Las obras más notables igualmente fueron representadas en Cuba frente a diversas audiencias. Por ejemplo, el CFN actuó frente a Consuelo González de Velasco Alvarado, la esposa del presidente de Perú, el 21 de febrero de 1973. El 7 de marzo de ese mismo año actuó frente a 200 trabajadores industriales cubanos (Hung Vargas, 1973). Aun cuando las frecuentes oportunidades para representar sus obras en casa y en el extranjero eran indicativas de mejoras en el estatus del CFN, el conjunto todavía debía enfrentarse a los malos tratos de la burocracia. Mientras que el CFN se preparaba para su gira de 1976, por ejemplo, el director general suplicó que le dieran mayor información

en cuanto a las fechas y el número de bailarines autorizados para viajar (Portal, 1976). El conjunto finalmente recibió los detalles a las 10:30 pm, horas antes de su partida la mañana siguiente. Un representante de la Sección Sindical envió una carta quejándose sobre la intolerable situación, argumentando que demostraba “una falta de respeto a nuestro colectivo” (Vázquez Moreno, 1976). Pese a la desorganización burocrática, la negligencia o las faltas de respeto, el CFN gozó de mayores oportunidades para representar sus obras ante el público durante los 70.

Junto a sus obras, los integrantes del conjunto, sobre todo Fresneda, tocaron muchas vidas a través de su enseñanza. Fresneda no solamente trabajó con los profesionales del CFN, sino también con los bailarines de danza moderna y ballet, y los estudiantes de la principal escuela de arte nacional, la Escuela Nacional de Arte (ENA) (Fernández, 1981 53). En 1970, la bailarina estadounidense nacida en México, Alma Guillermoprieto, observó a Fresneda representar a Yemayá en una clase de baile folclórico en la ENA, describiéndola como una presentación inolvidable:

Ahora, nos enseñaría los pasos de la diosa-sirena Nieves Fresneda, una vieja larga y flaca, informante también.

Nieves vestía una falda circular de algodón azul de mucho vuelo, rematada con unos cuatro o cinco olanes bordeados en blanco. Debajo de la falda se había dejado puestos los pantalones de mezclilla, y traía también una camisa arremangada y un paliacate amarrado en la cabeza, como si la hubiéramos interrumpido trapeando el piso. Arrastrando el ritmo con sus chancletas de goma, avanzó hasta colocarse frente a los tambores...

Al principio sus movimientos fueron acompasados y precisos: sus brazos huesudos recortaban el aire como tijeras, mientras que con los pies marcaba el mismo ritmo que el tambor intermedio, moviéndose suavemente y con el gesto adusto. Pero al tiempo que los tocadores empezaron a enredar sus voces en unas armonías... pareció que a ella se le arremolinaba en el plexo solar una ola gigantesca: agachada hacia el piso como si una fuerza subterránea la tuviera agarrada de los tobillos, comenzó a ondular el torso, movió los brazos como si fueran de agua, y con las manos empezó a agitar la falda azul en ondas cada vez más amplias, hasta que de repente quedó convertida en mar (Guillermoprieto, 2018 66).

En ropas casuales y en su séptima década de vida, Fresneda logró convertirse en sirena. Su influencia fue amplia. En sus palabras: “Fueron muchos los que aprendieron de mí, a veces me da pena porque me saludan en la calle, ‘¡adiós, Nievecita!’ y no los recuerdo bien” (citado en Chió, 1979 49). Fresneda ayudó a asegurar el futuro del *performance* folclórico en Cuba, inspirando a innumerables estudiantes que la saludaban mientras pasaba.

El 21 de mayo de 1979, el CFN presentó un programa especial en honor al retiro de los escenarios de Fresneda y el aniversario número 17 de la compañía. Los resultados demostraron una combinación del aclamo oficial y el trato paternalista al que músicos y



bailarines folclóricos continuaron sujetos. El Ministro de Cultura, Armando Hart, presidió la función, cuya audiencia incluía a León e integrantes del Comité Central del Partido Comunista. Fresneda representó a Yemayá (“Nieves Fresneda”, 1979 33). El escritor y antropólogo, Miguel Barnet, aprovechó la oportunidad para rendirle un homenaje a Fresneda. En su escrito, Barnet declaró: “Por medio de su pequeño cuerpo esta septuagenaria mujer, signo antropológico de nuestra cultura, es dueña de la unicidad, de la síntesis” (Barnet, 1979 35).

Fresneda, finalizó, podía proclamar con certeza: “El folklore soy yo” (Barnet, 1979 35). Sus palabras, sin embargo, tienen aspectos problemáticos. Barnet, un hombre blanco, se vale del cuerpo de Fresneda como recipiente para una idea reductiva y estereotipada de la cultura y nación cubana. El folclor se vuelve femenino y Fresneda lo personifica. Esta clase de representación discursiva ya podía encontrarse en los primeros años del conjunto, según lo deja en evidencia un afiche en el que la figura de una mujer, posiblemente inspirada en Fresneda, se usó para promover el CFN en Madrid (Imagen 3). Sin embargo, a la vez que el afiche nos sugiere la importancia de Fresneda para el CFN, el texto de Barnet ignora su persona y labor, reconfigurando al arte y a la artista (al igual que a las prácticas religiosas afrocubanas) en un símbolo de la nación.

Sin embargo, Fresneda se resistió a ser definida por estereotipos. Reflexionando sobre su vida, dijo “siento lo que hago, lo he vivido, necesito seguir. Yo siento el arte porque hay que sentirlo” (citado en Rivero, 1976 49). Con pasión y empeño, hizo de las presentaciones folclóricas una profesión. En 1979, reflexionó sobre cómo, en el transcurso de 20 años, tanto ella, como sus colegas, habían dejado de ser simples peones para convertirse en artistas reconocidos internacionalmente. En palabras de Fresneda: “Habíamos aprendido a bailar en las fiestas de los solares o por tradición de familia... ¡Y mire ahora lo que ha llegado a ser el Folclórico!” (citado en Chió, 1979 47). Cabe notar que su declaración fue impresa en la prensa controlada por el estado. Sin embargo, es también un reflejo fiel de aquello que Fresneda y sus compañeros aseguraban haber logrado. Sus labores ayudaron a profesionalizar el *performance* folclórico y ratificar su valor, pese a los duros prejuicios a los que se enfrentaron. Como resultado de su persistencia, Fresneda también llevó a muchos (incluyéndome) a pensar la historia del baile folclórico, las contradicciones de la política cultural revolucionaria, y las vivencias de los artistas bajo estas realidades incongruentes. Consciente de su entonces presente y futura importancia, Fresneda declaró: “Por lo menos sé, y esto es lo que vale, que no he vivido en vano. Que algo de mi quedará en la danza y en los libros” (citado en Fernández, 1981 53).



IMAGEN 3. Afiche del CFN en el Teatro Calderón de Madrid, 1964. Fotógrafo desconocido.  
Cortesía de la Biblioteca Juan Marinello, Archivo General del Ministerio de Cultura.  
Fuente: Biblioteca Juan Marinello, Archivo General del Ministerio de Cultura,  
Fondo Consejo Nacional de Cultura, Cajuela 302, Legajo Gira Internacional 1964.

En efecto, tanto antiguos colegas como estudiantes con frecuencia han acreditado la profunda influencia que ejerció Fresneda sobre sus vidas. La académica de la danza, Yvonne Daniel, quien trabajó con el CFN en los 80, recuerda a sus integrantes invocando a Fresneda y sus bailes en honor a Yemayá. La idea era que, aunque ausente del plano terrenal, Fresneda continuaba animando los pasos y movimientos de sus sucesores, como lo hizo con Margarita Ugarte (Daniel, 2017). ¿Qué hizo que los pasos de Fresneda fueran tan persuasivos? Aunque es imposible responder la pregunta con certeza absoluta, volver a concentrarnos en su secuencia dentro de *Historia de un ballet* nos proporciona de algunas pistas. Mientras Fresneda toma su falda, se pliega desde la cintura, y le da una vuelta a su perímetro, no baila de manera exuberante, sino que invita al espectador a reflexionar sobre la naturaleza de lo divino. Fluyendo con el ritmo de la música, Fresneda se mece de lado a lado, moviendo su falda de arriba a abajo, creando así una marea gentil, pero cautivadora. La cámara a menudo pierde el foco de su cuerpo, capturando solo su brazo, su torso, o su cabeza, de esta manera distorsionando la verdadera trayectoria de su acto. Sin embargo, tomas de primer plano nos ofrecen la oportunidad de observar el esplendor de su acto, por ejemplo, cuando la cámara se acerca a sus pies a la vez que Fresneda da dos pasos hacia la izquierda, mueve su pie derecho hacia atrás y arrastra sus

talones antes de repetir el movimiento en dirección contraria. Sus pies desaparecen tan rápido como habían llenado la pantalla. Aunque fuera de escena, la mantienen de pie y en movimiento hasta el final del baile (Massip, 1962). De la misma manera, sus pasos sin duda fueron una presencia ausente –inspirando a colegas, estudiantes y audiencias mucho tiempo después de que los vieran en acción.

Fresneda y sus pasos se convirtieron en agentes de cambio. La poetisa afrocubana, Nancy Morejón, le rindió tributo a ella y sus poderosos pasos en una elegía:

Como un pez volador: Nieves Fresneda.

Olas de mar, galeotes,  
Azules pétalos de algas  
Cubren sus días y sus horas,  
renaciendo a sus pies.

...

Sus pies marítimos,  
al fin,  
troncos de sal,  
perpetuos pies de Nieves,  
alzados como lunas para Yemayá (Morejón, 2003 170)

Morejón subraya el poder transformador de los pies de Fresneda. La bailarina e intelectual orgánica utilizó su cuerpo para teorizar y dar a luz un nuevo género –uno que excedía las políticas nacionalistas de la revolución con sus matices de la diáspora africana.

Los pasos de Fresneda a lo largo de las primeras décadas del *performance* folclórico resonaban con esfuerzo, esperanza y frustración. Más allá de indagar sobre el éxito o el fallo de estas empresas, concluyo siguiendo el ejemplo de Morejón, al reconocer que los pasos de Fresneda tuvieron hondas repercusiones. A pesar de las restricciones de las políticas culturales, o de la cultura política, bajo las que operaba, sus “perpetuos pies” retumban en los bailes y en las instituciones culturales que ayudó a formar.

### **Bibliografía citada**

“Actividades realizadas por el Conjunto Folklórico Nacional desde enero al 12 de diciembre de 1967.” [1967?]. Legajo CFN Informes 1967, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

“Actividades realizadas por el Conjunto Folklórico Nacional desde noviembre de 1967 a 9 de enero de 1968.” 6 Febrero 1968. Legajo CFN Informes 1968, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

- “Antecedentes.” [Sin fecha]. Legajo CFN Informes 1961, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Ayorinde, Christine. *Afro-Cuban Religiosity, Revolution, and National Identity*. University Press of Florida, Gainesville, 2004.
- Barnet, Miguel. “Nieves Fresneda: Los pies en la tierra.” *Cuba en el Ballet* 10, no. 3, Septiembre- Diciembre 1979, pp. 34-35.
- Beliso-De Jesús, Aisha M. “Contentious Diasporas: Gender, Sexuality, and Heteronationalisms in the Cuban Iyanifa Debate.” *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 40, no. 4, June 2015, pp. 817-40. doi:10.1086/680327.
- Benson, Devyn Spence. *Antiracism in Cuba: The Unfinished Revolution*. The University of North Carolina Press, 2016.
- . “Sara Gómez: Afro-Cubana (Afro-Cuban Women’s) Activism after 1961.” *Cuban Studies*, vol. 46, 2018, pp. 134-58. *Project MUSE*, doi:10.1353/cub.2018.0008.
- Berry, Maya J. “From ‘Ritual’ to ‘Repertory’: Dancing to the Time of the Nation.” *Afro-Hispanic Review*, vol. 29, no. 1, 2010, pp. 55–76.
- Blanco, Marta. Carta sin título a Secretaria de Actividades Culturales. 22 Julio 1964. Legajo CFN Relaciones Internacionales Giras 1964, Cajuela 302. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- . “Informe a la Secretaria de Actividades sobre la situación actual del Conjunto Folklórico Nacional.” 23 Marzo 1964. Legajo CFN Informes 1964, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Blanco, Marta, Rogelio Martínez Furé y Rodolfo Reyes. “Informe del Conjunto Folklórico Nacional a la Comisión Nacional de Teatro.” 28 Septiembre 1962. Legajo CFN Informes 1962, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Blanco Borelli, Melissa. *She Is Cuba: A Genealogy of the Mulata Body*. Oxford University Press, New York, 2016.
- Borland, Katherine. “Marimba: Dance of the Revolutionaries, Dance of the Folk.” *Radical History Review*, vol. 84, no. 1, 2002, pp. 77-107.
- Brunson, Takkara. “‘Writing’ Black Womanhood in the Early Cuban Republic, 1904-16.” *Gender & History*, vol. 28, no. 2, 2016, pp. 480-500.
- Bryant, Sherwin K. *Rivers of Gold, Lives of Bondage: Governing through Slavery in Colonial Quito*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2014.

- Burdsall, Lorna. Carta sin título a E. S. Burdsall. 10 Junio 1972. Legajo 3, Caja 3, Burdsall Family Papers. Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Miami, USA.
- Bustamante, Michael J. "Cultural Politics and Political Cultures of the Cuban Revolution: New Directions in Scholarship." *Cuban Studies*, vol. 47, 2019, pp. 3-18.
- Chió, Evangelina. "Nieves o el mito de la danza." *Revolución y Cultura*, Septiembre 1979, pp. 47-49.
- "Conjunto Folklórico Nacional." Programa de mano. 1990. Archivo del Conjunto Folklórico Nacional, Habana, Cuba.
- Crahan, Margaret. "Catholicism in Cuba." *Cuban Studies*, vol. 19, University of Pittsburgh Press, 1989, pp. 3-24.
- "Danza Moderna." Programa de mano. 17 Febrero 1961. Legajo Ballet-Danza 1961. Centro de Documentación y Archivo Teatral, Teatro Nacional de Cuba, Habana, Cuba.
- "Danza Moderna en el natalicio de José Martí." Programa de Mano. 28 y 29 Enero 1961. Legajo Ballet-Danza 1961. Centro de Documentación y Archivo Teatral, Teatro Nacional de Cuba, Habana, Cuba.
- "Danza Nacional de Teatro Nacional." Programa de Mano. Septiembre 1960. Legajo 1959-1961, Fondo Programas. Archivo de Danza Contemporánea de Cuba, Teatro Nacional de Cuba, Habana, Cuba.
- Daniel, Yvonne. "Entrevista con Elizabeth Schwall." Castro Valley, California, 13 Noviembre 2017.
- . *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Indiana University Press, Bloomington, 1995.
- de la Fuente, Alejandro. *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2001.
- Fernández, Olga. "Cara a cara con Nieves Fresneda." *Cuba Internacional* 13, no. 139, Junio 1981, pp. 52-53.
- Fernández, Salvador y María Elena Molinet. Carta sin título a Joaquin Torres. 16 Abril 1964. Legajo Presidencia Conjunto Folklórico Nacional, 1960/76, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Fernandez Selier, Yesenia. "Ayabbas: Memory, Sacred Performance and the Restoration of Afro Cuban Women's Subjectivity to the Cuban Trans/Nation." *Black Diaspora Review*, vol. 5, no. 2, Spring 2016, pp. 55-80.
- Finch, Aisha. "Scandalous Scarcities: Black Slave Women, Plantation Domesticity, and Travel Writing in Nineteenth-Century Cuba." *Journal of Historical Sociology*, vol. 23, no. 1, 2010, pp. 101-43.



- Fornet, Ambrosio. "El quinquenio gris, revisando el término." 30 Enero 2007. Conferencia en el Ciclo "La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión." Casa de las Américas, Habana, Cuba. [www.rebelion.org/noticia.php?id=45857](http://www.rebelion.org/noticia.php?id=45857).
- Fresneda, Nieves. "Autobiografía." 19 Mayo 1975. Legajo CFN Personal, Cajuela 302. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Giersdorf, Jens Richard. *The Body of the People: East German Dance since 1945*. University of Wisconsin Press, Madison, 2013.
- González Castillo, Gilberto. Carta sin título a Emilio. 6 Agosto 1970. Legajo CFN Relaciones Internacionales Jiras [sic] 1970, Cajuela 305. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- "Grupo 'Conjunto Folklórico Nacional' resumen actividades 1969." 11 Marzo 1970. Legajo CFN Informes 1969, Cajuela 303. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Guerra, Lillian. "'To Condemn the Revolution Is to Condemn Christ': Radicalization, Moral Redemption, and the Sacrifice of Civil Society in Cuba, 1960." *Hispanic American Historical Review*, vol. 89, no. 1, Feb. 2009, pp. 73-109. doi:10.1215/00182168-2008-045.
- . *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971*. University of North Carolina Press, 2012.
- Guillermoprieto, Alma. *La Habana en un espejo*. Literatura Random House, Barcelona, 2018.
- Hagedorn, Katherine J. *Divine Utterances: The Performance of Afro-Cuban Santería*. Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 2001.
- Hung Vargas, Georgina. Carta sin título a Manolo Fernández. 29 Marzo 1973. Legajo CFN Informes 1973, Cajuela 303. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- . "De administrador del Conjunto Folklórico Nacional a Departamento de Estadística: Relación de funciones que ha tenido el Conjunto Folklórico Nacional en el trimestre de julio a septiembre 69." 11 Noviembre 1969. Legajo Conjunto Folklórico Nacional Mensuales de Actividades 1969, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Kraut, Anthea. *Choreographing the Folk: The Dance Stagings of Zora Neale Hurston*. University of Minnesota Press, 2008.

- León, Argeliers. Carta sin título a la Dirección. 21 Diciembre 1960. Legajo CFN Personal 1964, Cajuela 303. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- . "Certifico." [Sin fecha]. Legajo Cantos, Bailes y Leyendas Cubanas, Cajuela 306. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- . "La danza folklórica cubana dentro de un proceso de estudio de la misma, informe presentado a Isabel Monal y a Mirta Aguirre." [1961?]. Legajo CFN Informes 1961, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Linares, María Teresa. "Informe a la Dirección de Teatro y Danza." 13 Octubre 1965. Legajo CFN Informes 1965, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- "María Antonia." Programa de Mano. 1967. Legajo 1967A. Centro de Documentación y Archivo Teatral, Teatro Nacional de Cuba, Habana, Cuba.
- Martínez Furé, Rogelio A. *Conjunto Folklórico Nacional*. Consejo Nacional de Cultura, Habana, 1963.
- . *Diálogos imaginarios*. Editorial Letras Cubanas, Habana, 1997.
- Massip, José, dir. *Historia De Un Ballet*. ICAIC, Habana, 1962, [www.youtube.com/watch?v=SeJD4X6x3QI](http://www.youtube.com/watch?v=SeJD4X6x3QI).
- Miller, Ivor. "Jesús Pérez and the Transculturation of the Cuban Batá Drum." *Diálogo*, vol. 7, no. 1, 2003, pp. 70-74.
- Molinet, María Elena. Diseños de vestuario por *Ciclo de la música popular*. 1964. Cuban Theater Digital Archive, University of Miami Libraries, Miami, FL. [cubantheater.org/digitalobject/16847](http://cubantheater.org/digitalobject/16847).
- Moore, Robin D. "Black Music in a Raceless Society: Afro-Cuban Folklore and Socialism." *Cuban Studies*, vol. 37, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2006, pp. 1-32.
- Morejón, Nancy. *Looking Within/Mirar adentro: Selected Poems/Poemas escogidos, 1954-2000*. Juanamaría Cordones-Cook, ed. Gabriel Abudu, et. al., trad. Wayne State University Press, Detroit, 2003.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press, 2015.
- "Nieves Fresneda." *Cuba en el Ballet* 10, no. 3, Septiembre-Diciembre 1979, p. 33.
- Otero, Lisandro. "Del otro lado del Atlántico: Una actitud." *El Caimán Barbudo* 21, Junio 1968, pp. 6-8.

- Pérez, Jesús. Informe sin título a la Dirección de Teatro y Danza. 14 Diciembre 1965. Legajo CFN Informes 1965, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Portal, Marcos. Carta sin título a Armando Aguiar. 1 Julio 1976. Legajo CFN Relaciones Internacionales Giras 1976, Cajuela 302. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- “Primer semestre.” [1963?]. Legajo CFN Informes 1963, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- “Relación de directores que ha tenido el Conjunto Folklórico Nacional desde su fundación.” [Sin fecha]. Legajo CFN Historiografía, Cajuela 303. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Ramsey, Kate. “Without One Ritual Note: Folklore Performance and the Haitian State, 1935-1946.” *Radical History Review*, vol. 84, no. 1, 2002, pp. 7-42.
- “Repertorio general ilustrado 7 dic 2011.” *DCCuba Histórico*. Archivo de Danza Contemporánea de Cuba, Teatro Nacional de Cuba, Habana, Cuba.
- “Resumen Grupo de Danza Folklórica.” [1970?]. Legajo CFN Personal 1970, Cajuela 303. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Reyes, Rodolfo. “Entrevista con Elizabeth Schwall.” Ciudad de México, México, 12 Julio 2016.
- . Informe sin título a José Llanusa Gobel. Febrero 1967. Legajo Presidencia Conjunto Folklórico Nacional, 1960/76, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Rivero, Angel. “Conjunto Folclórico Nacional.” *Revolución y Cultura*, Abril 1976, pp. 47-53.
- Rolando, Gloria, directora. *Diálogo con mi abuela*. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, Habana, 2016.
- . *Forever present, Oggún*. Videoamérica S.A., Habana, 1991.
- Rubiera Castillo, Daisy, y Inés María Martiatu. *Afrocubanas: historia, pensamiento y prácticas culturales*. Editorial de Ciencias Sociales, Habana, 2011.
- Sánchez León, Miguel. *Esa huella olvidada: el Teatro Nacional de Cuba (1959-1961)*. Editorial Letras Cubanas, Habana, 2001.

- Satanowsky, Tamara. Memorándum sin título a la Dirección del Teatro Nacional de Cuba. 1 Agosto 1962. Legajo CFN Informes 1962, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Schwall, Elizabeth. *Dancing with the Revolution: Power, Politics, and Privilege*. University of North Carolina, Chapel Hill, 2021.
- Transcripción de una reunión sin título. [1964?]. Legajo CFN Informes 1964, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- “Una criatura de solo doce años de edad, ‘Conjunto Folklórico Nacional de Cuba.’” [Sin fecha]. Legajo CFN Historiografía, Cajuela 303. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Vaughan, Umi, y Carlos Aldama. *Carlos Aldama’s Life in Batá: Cuba, Diaspora, and the Drum*. Indiana University Press, Bloomington, 2012.
- Vázquez Moreno, Humberto. Carta sin título a Miranda. 1 Julio 1976. Legajo CFN Informes 1976, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.
- Vélez, María Teresa. *Drumming for the Gods: The Life and Times of Felipe García Villamil, Santero, Palero, and Abakuá*. Temple University Press, Philadelphia, 2000.