



Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo
(coordinadores)

CIRCULACIONES CULTURALES
LO AFROCARIBEÑO ENTRE CARTAGENA, VERACRUZ Y LA HABANA

PUBLICACIONES DE LA CASA CHATA

Circulaciones culturales
Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana

PUBLICACIONES DE LA CASA CHATA

Circulaciones culturales
Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana

Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo
(coordinadores)

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
(CIESAS, México)

Institut de Recherche pour le Développement (IRD, Francia)

Proyecto de la Agence Nationale de la Recherche (ANR) "Afrodescendants
et Esclavages: Domination, Identification et Héritages dans les Amériques"
("Afrodesc", Francia-México-Colombia)

Universidad de Cartagena (Colombia)

El Colegio de Michoacán (México)



305.8009

C197c

Circulaciones culturales : Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana / Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort, Christian Rinaudo, (coords.) -- México : Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social : El Colegio de Michoacán : Universidad de Cartagena : Institut de Recherche pour le Développement : Proyecto de la Agence Nationale de la Recherche (ANR), "Afrodescendants et Esclavages Domination, Identification et Héritages dans les Amériques", 2011
333 p. : il. maps. ; 23 cm.

ISBN: 978-607-486-153-2

1. Negros - Historia - Cartagena, Colombia - Siglo XX. 2. Negros - Historia - Veracruz, México - Siglo XX. 3. Negros - Historia - La Habana, Cuba - Siglo XX. 4. Negros - Vida social y costumbres - Cartagena, Colombia - Siglo XX. 5. Negros - Vida social y Costumbres - Veracruz, México - Siglo XX. 6. Negros - Vida social y costumbres - La Habana, Cuba - Siglo XX. 7. Negros en Colombia. 8. Negros en México. 9. Negros en Cuba. 10. Música negra - Colombia. 11. Música negra - México. 12. Música negra - Cuba. I. Ávila Domínguez, Freddy, coord. II. Pérez Montfort, Ricardo, coord. III. Rinaudo, Christian, coord.

Diseño de portada y formación: Raúl Cano Celaya

Cuidado de edición: Coordinación de Publicaciones del CIESAS

Primera edición: 2011

D. R. © 2011 Centro de Investigaciones
y Estudios Superiores en Antropología Social
Juárez 87, Col. Tlalpan,
C. P. 14000, México, D. F.
difusion@ciesas.edu.mx

D. R. © 2011 Proyecto de la Agence Nationale
de la Recherche (ANR) "Afrodescendants
et Esclavages: Domination, Identification et
Héritages dans les Amériques"
("Afrodesc", Francia-México-Colombia)

D. R. © 2011 Institut de Recherche pour
le Développement
Anatole France 17, Col. Chapultepec Polanco,
C. P. 11560, México, D. F.
www.ird.fr

D. R. © 2011 El Colegio de Michoacán, A. C.
Centro Público de Investigación Conacyt
Martínez de Navarrete 505, Col. Las Fuentes
59699, Zamora, Michoacán
publica@colmich.edu.mx

D. R. © 2011 Universidad de Cartagena
Centro Calle de la Universidad,
Claustro de San Agustín, Núm. 36-100
Cartagena de Indias, Colombia
www.unicartagena.edu.co

ISBN: 978-607-486-153-2

Impreso y hecho en México.

Índice

Agradecimientos	9
Introducción	11
<i>Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo</i>	
I. La construcción de lo “afro” en las políticas culturales	
1. Lo “afro”, lo popular y lo caribeño en las políticas culturales de Cartagena y Veracruz	37
<i>Christian Rinaudo</i>	
2. Entre el espectáculo y la agencia. Signos afrodescendientes y políticas públicas en Cartagena	69
<i>Mauricio Pardo Rojas</i>	
3. Lo “afro” en el imaginario nacional cubano y el contrapunteo caribeño entre La Habana y Santiago de Cuba	95
<i>Lorraine Karnoouh</i>	
II. Mercantilización y puesta en escena	
4. Postales de las Antillas. Estereotipos y negros en la imagen comercial del Caribe, 1900-1950	115
<i>Ricardo Pérez Montfort</i>	
5. La mercantilización de la música “negra” en Colombia en el siglo xx	147
<i>Peter Wade</i>	
6. Lo “afro” en las industrias de la música y el cine: el caso afrocubano en México	165
<i>Nahayeilli B. Juárez Huet</i>	
7. Lo “afro” en el discurso turístico de Cartagena: subexposición y sobreexposición	189
<i>Freddy Ávila Domínguez</i>	

III. Los actores de la circulación cultural

8. Conexiones “diaspóricas”: redes artísticas y construcción de un patrimonio cultural “afro”	217
<i>Stefania Capone</i>	
9. El puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana	247
<i>Bernardo García Díaz</i>	
10. De instructores, asesores y promotores: redes de artistas cubano-veracruzanos y relocalización del repertorio afrocubano.....	269
<i>Kali Argyriadis</i>	
11. Los cabildos de negros en Cartagena de Indias.....	297
<i>Édgar J. Gutiérrez Sierra</i>	
Conclusiones.....	311
<i>Freddy Ávila Domínguez y Christian Rinaudo</i>	
Los autores	319

Agradecimientos

En primer lugar, queremos agradecer a todos los autores que están presentes en este libro, por su disponibilidad y entusiasmo a lo largo del proceso de edición y publicación. En especial, agradecemos a los amigos y colegas que participaron en los seminarios, los talleres y las reuniones más informales que nutrieron nuestras reflexiones: Lázaro Valdelamar y David Lara, de la Universidad de Cartagena; Javier Ortiz, del Ministerio de Cultura de Colombia; Ishtar Cardona, del Centre d'Analyse et d'Intervention Sociologiques de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (Cadiis-EHES); María Elisa Velásquez, Jessica Gottfried y Alfredo Delgado, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); Horacio Guadarrama, de la Universidad Veracruzana; María Teresa Rodríguez, del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS); Carlos Agudelo, del Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines (CEMCA) en Guatemala, y Silvina Testa, de Migrations Internationales, Espaces et Société (Migrinter-UMR 6588).

Agradecemos particularmente a Elisabeth Cunin, coordinadora del programa “Afrodescendants et Esclavages: Domination, Identification et Héritages dans les Amériques” (“Afrodesc”) del Institut de Recherche pour le Développement (IRD), quien nos apoyó desde el principio de este proyecto hasta las últimas etapas de la realización del presente libro. También queremos presentar nuestro reconocimiento a Odile Hoffmann, del CEMCA-IRD, por el muy útil precedente que ofreció coordinando el programa “Mobilités et Identités: les Sociétés Régionales dans les Nouveaux Contextes Identitaires et Migratoires” (mejor conocido como “Idymov”); por sus consejos y su disponibilidad, a Guillemette Martin y Gabriela Torres, asistentes del proyecto “Afrodesc”, y a Manuel González de la Parra, quien nos acompañó en Cartagena con su exposición fotográfica *Cartagena Caribe* en el Museo de Arte Moderno de Cartagena.

Igualmente agradecemos a los estudiantes de licenciatura, maestría y doctorado que asistieron a nuestros seminarios, tanto en Cartagena como en Xalapa y la ciudad de México, donde participaron en las discusiones y difundieron sus experiencias y análisis.

Varias instituciones de investigación, de promoción de la cultura y de medios de difusión nos apoyaron a lo largo de estos años de trabajo. En México, fueron particularmente importantes los auxilios de la Coordinación Nacional de Antropología y de la Dirección de Etnología y Antropología Social (DEAS) del INAH; del Centro INAH de Veracruz; del CIESAS ciudad de México, así como del CIESAS Golfo; de la Universidad

Nacional Autónoma de México (UNAM) y su Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC); del Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA); del Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), del Observatorio Cultural Veracruz y del Centro Cultural Lagunilla, en Veracruz. En Colombia, la Facultad de Ciencias Humanas y el Instituto Internacional de Estudios del Caribe de la Universidad de Cartagena, el Observatorio de Estudios del Caribe Colombiano, el Instituto de Patrimonio y de Cultura de Cartagena (IPCC) y la revista *Noventaynueve* nos favorecieron con su invaluable presencia y soporte. En Cuba, las instituciones que respaldaron el trabajo de los investigadores que participaron en el proyecto fueron, sobre todo, el Centro de Antropología y el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello (CIDCC). En Francia, del IRD nos dieron su respaldo la unidad de investigación Construcciones Identitarias y Mundialización (UR 107), dirigida por Marie-José Jolivet, así como sus publicaciones, Éditions de l'IRD y su representación en México. En particular, agradecemos a Ghani Chehbouni y Pascal Labazée, Susana Ferret, Alicia G. Armendáriz, María Eugenia Ramírez y Sophie Hvosstoff; a la unidad mixta de investigación Migraciones y Sociedad (Urmis, UMR 205); a Jocelyne Streiff-Fénart, del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS); a Karine De-launay, del IRD, y a José Darrieumerlou, de la Université de Nice-Sophia Antipolis.

Finalmente, queremos manifestar un agradecimiento especial a las autoridades de las instituciones que participan en esta coedición. Por el CIESAS, Virginia García Acosta, directora general, así como Édgar García Valencia y Gonzalo Maulén, de la Subdirección de Difusión y Publicaciones. Por el IRD, Michel Laurent, director general, y Thomas Mourier, responsable de Ediciones. Por "Afrodesc", Elisabeth Cunin, coordinadora. Por la Universidad de Cartagena, Germán Sierra Anaya, rector; Federico Gallego, decano de la Facultad de Ciencias Humanas, y Édgar J. Gutiérrez Sierra, director del programa de Filosofía.

A cada uno de los participantes en este proceso de investigación, discusión y publicación, una vez más, nuestro más sincero agradecimiento.

Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo
Cartagena, Ciudad de México y Veracruz, junio de 2010.

Introducción

Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo

El presente libro es el fruto de un trabajo colectivo llevado a cabo en el marco del programa internacional de investigación “Afrodesc: Afrodescendientes y Esclavitudes: Dominación, Identificación y Herencias en las Américas (siglos xv-xxi)”.¹ En particular, es el resultado de una reflexión realizada por los integrantes del programa, junto con otros investigadores que han trabajado sobre lo “afro” y contribuido al conocimiento de diversas áreas y temáticas, un tanto innovadoras, en materia de estudios culturales de afrodescendientes en el Caribe y otras latitudes americanas.² La idea central de este conjunto de aportaciones giró alrededor de las siguientes preguntas: *¿cómo circulan, se producen o se relocalizan en el espacio caribeño los múltiples elementos culturales construidos y/o identificados como “negros”, “afrodescendientes” o “afrocaribeños”? Y éstos, ¿cómo son vistos internacionalmente?*

Los ensayos aquí plasmados pretenden aproximarse a este vasto cuestionamiento a partir de una mirada, en cierta medida heterodoxa, que se fundamenta en un triple enfoque: a) al observar los fenómenos de circulación globalizada y las lógicas de conexiones culturales que se han producido en varios periodos de la historia contemporánea; b) al tomar en cuenta la interacción múltiple generada por los procesos de producción, institucionalización y mercantilización de elementos culturales “afrodescendientes”; y c) al ubicar el espacio regional del Caribe y al analizarlo puntualmente desde Cartagena, Veracruz y La Habana, tres ciudades que desempeñaron un papel central en el arribo de poblaciones africanas durante la época colonial y que siguen

¹ Apoyado por la Agencia Nacional de Investigación (ANR, Francia), este proyecto, en adelante denominado “Afrodesc”, tiene por objetivo analizar las modalidades de aparición y el reconocimiento de una identificación “afrodescendiente”; congrega un equipo de investigadores en Francia, Colombia y México, quienes trabajan a largo plazo (2008-2012) con una lógica pluridisciplinaria y a partir de distintos campos de investigación. Una descripción más completa se encuentra en la página web <<http://www.ird.fr/afrodesc>>.

² Una etapa importante de esta reflexión se llevó a cabo en un seminario de investigación en Cartagena de Indias en octubre de 2008, coordinado por Freddy Ávila y Christian Rinaudo, con el apoyo de la Universidad de Cartagena, el Instituto de Patrimonio y de Cultura de Cartagena, la Unidad de Investigación Construcciones Identitarias y Mundialización (Urcim-IRD) y el programa europeo “Slave Trade, Slavery Abolitions and their Legacies in European Histories and Identities” (Eurescl 7pcrd).

siendo importantes polos de difusión, transformación y redefinición local de elementos culturales en la región.

En estos ensayos hemos podido constatar, tal como lo escribe Livio Sansone (2003), que “los símbolos y objetos asociados a la cultura negra se hicieron en estos últimos 20 años más visibles que nunca”. Ahora bien, si esos significantes a menudo rebasan las fronteras locales y despiertan un notable interés por África o las múltiples culturas “afro” en varias regiones del mundo, también son igualmente objeto de reinterpretaciones locales, construcciones, expresiones y puestas en escena contextualizadas. Desde este punto de vista, la originalidad de lo que se plantea en el libro —así como en gran parte del proyecto “Afrodesc”— reside en estudiar, simultáneamente, las dimensiones globales y las expresiones locales de las dinámicas político-identitarias. Así, mediante la utilización de varias escalas de análisis, hemos tratado de comprender algunos fenómenos globalizados de circulación y apropiación de elementos culturales “afro”, inscribiéndolos al mismo tiempo en contextos sociales, políticos y económicos particulares con el fin de considerar las lógicas de construcción nacional y de desarrollo local propios de cada terreno de investigación.

El objeto de este libro es, pues, estudiar los fenómenos suscitados en la circulación de elementos culturales asociados a lo “afro” a partir de una perspectiva empírica centrada en tres ciudades del espacio caribeño: Cartagena, Veracruz y La Habana. Tal enfoque se inscribe en la continuidad de un magnífico trabajo coordinado por Bernardo García Díaz y Sergio Guerra Vilaboy titulado *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana/Las dos orillas* (2002). Se comprueba en ese estudio que dichas ciudades comparten raíces históricas y configuraciones estructurales, tales como el colonialismo hispánico, su condición de puertos de entrada para los esclavos africanos y de escenario natural para el nacimiento de una cultura afrocaribeña específica. Son lugares de intercambio comercial y cultural, de gran movilidad de personas y de ideas y, además, evidencian su clara importancia para el turismo y el desarrollo de un mercado de identidades. Esos procesos comunes siguen, al mismo tiempo, caminos diferentes según los contextos locales y nacionales en los cuales se inscriben. Aun cuando las ciudades mencionadas comparten autodefiniciones como “costeñas”, “porteñas”, “caribeñas”, “festivas”, “turísticas” y hasta “patrimoniales”, las tres tienen maneras diferenciadas de articular las dimensiones locales, nacionales, transnacionales, étnicas y raciales a partir de las cuales se construyen e inventan. Entonces, hemos querido presentar algunos elementos que permiten restituir cada una de esas ciudades en sus contextos nacional y regional, pero también hacer un muestrario de elementos que permiten relacionarlas entre sí mediante premisas de análisis semejantes y que responden, desde luego, a los intentos de dar algunas respuestas conjuntas a las preguntas centrales que dieron lugar a estos ensayos.

Circulaciones culturales afrocaribeñas

Los temas de la “diáspora negra” (Hall, 1990; 1992; Chivallon, 2004), de la “cultura negra en diáspora” (Clifford, 1994: 308), del “black Atlantic” (Gilroy, 1993) y de las “circulaciones transnacionales” (Argyriadis y De la Torre, 2008; Capone, 2004) han sido objeto de numerosas elaboraciones teóricas procedentes de varias tradiciones intelectuales. Hoy en día es muy común hablar de procesos culturales de “globalización”, “desterritorialización”, “transnacionalización”, “criollización” e “hibridación”, sin embargo, ¿son estos procesos fenómenos nuevos?, ¿son una fractura fundamental en el transcurso de la historia, producto de la “posmodernidad”, o se trata más bien de un proceso único, largo, que afecta y sucede a dispositivos de globalización anteriores? En el análisis del antropólogo Arjun Appadurai (1996), el vocabulario conceptual tiende a delimitar una frontera entre un “pre” y un “post” en la economía cultural global ubicada en el tiempo a partir de fórmulas muy generales y abstractas. Así, la noción de “dislocación” utilizada para tratar la transformación del mundo en “un único lugar”³ (Giddens, 1990) o “ecumene global” (Hannertz, 1992), enlazado por los flujos cada vez más intensos de movimientos humanos constituidos, de intercambios comerciales, de conexiones cibernéticas y de transferencias financieras, supone un antes caracterizado por la existencia de culturas distintas unas de otras o de sociedades cerradas. Igualmente, cuando Appadurai describe las formas culturales del “mundo actual” como fundamentalmente “fracturadas”, cuando habla de flujos de por sí “disociados” o de dinámicas culturales “desterritorializadas”, puede pensarse que antes tales fenómenos eran diferentes.

Con todo, justo es decir que en la cuenca del Caribe y, en materia de identidades, las propias nociones de “frontera” y “territorio” han pasado de una especie de atomización propia de los nacionalismos emergentes de finales del siglo XIX y principios del XX, a un planteamiento general de interacción e interrelación por igual constantes e intensas. Por más que se quiera insistir en la fragmentación, un claro reconocimiento a las dinámicas de interculturalidad y transformación cotidianas tiene miles de referencias contemporáneas en el medio caribeño. Una clásica cita del novelista cubano Antonio Benítez-Rojo confirma que “el Caribe es mucho más que un sistema de oposición binario. Puede verse más bien como un océano cultural sin fronteras [...] en el cual se mezclan articuladamente lo mágico y lo científico, lo metafísico con lo epistemológico, lo mitológico con lo historiográfico, Ochún o Changó con Carlos Marx, Mackandal y Michel Foucault” (citado por Nettleford, 2004: 540). En términos más localistas, el antropólogo cubano Fernando Ortiz (1973: 154) definió la cultura de esa

³ Según las palabras de Anthony Giddens, “*the world is becoming a single place*”.

misma región comparándola con un *ajiaco*, que “es el guiso más típico y más complejo, hecho de varias legumbres [...] y trozos de carnes diversas; todo lo cual se cocina con agua en hervor hasta producirse un caldo muy grueso y succulento”. Así, la idea de la mezcla permanece como elemento persistente a lo largo de las centurias en la propia región caribeña hasta el presente. Si bien hoy en día dicha matriz cultural es reconocida como una especie de crisol social y cultural, la tendencia a identificarla con múltiples componentes mezclados o “amestizados” tiene sus complicaciones particulares.

Como bien lo escribe el antropólogo africanista Jean-Loup Amselle y, de la misma manera, como se encuentra en otras críticas al tema de la globalización cultural y de las teorías transnacionalistas (Assayag, 1998; Friedman, 2000), la forma de oponer conceptualmente la idea de “culturas criollas” o “compuestas” a la de “culturas atávicas” que remite a “sociedades primitivas”, “exóticas”, “cerradas”, ha impedido el reconocimiento en estas últimas de los propios fenómenos de mezcla y de criollización continuos:

Conviene guardar mucha prudencia frente a la idea de mestizaje del mundo, o de su criollización, tal como ha defendido Hannertz en su concepción del “ecumene global”, por ejemplo. [...] Partiendo del postulado de la existencia de entidades culturales contenidas bajo el ambiguo nombre de “culturas”, puede concluirse que existe una concepción de un mundo poscolonial, o posterior a la Guerra Fría, vista como híbrida. Para escapar de esta idea de mezcla por homogeneización y por hibridación, hay que postular, al contrario, que toda sociedad es mestiza, dado que el mestizaje es el producto de entidades ya mezcladas, remitiendo al infinito la idea de pureza original [...] (Amselle, 2000: 209-210).⁴

Tomando en cuenta esta crítica, el tema que nos interesa es bastante más complejo que el de analizar la formación, la expansión o los modos de expresión de una “cultura diaspórica negra” vista como híbrida o transnacional, reductible a cualquier tradición étnica o nacional específica. Tampoco se trata de presentar referencias equivalentes o complementarias a las expuestas en el Caribe hispanohablante del *Afro-Caribbean/British/American black Atlantic* de Gilroy. Mucho más modestamente y, sobre todo, sin pretender encerrar la realidad social observada dentro de una única

⁴ El texto original es el siguiente: “*Il convient d’observer la plus grande prudence face à l’idée de métissage du monde, ou de créolisation, telle qu’elle est défendue par Hannertz par exemple dans sa conception de l’écumène global.* [...] *C’est en partant du postulat de l’existence d’entités culturelles discrètes nommées ‘cultures’ que l’on aboutit à une conception d’un monde post-coloniale ou postérieure à la guerre froide vu comme être hybride. Pour échapper à cette idée de mélange par homogénéisation et par hybridation, il faut postuler au contraire que toute société est métisse et donc que le métissage est le produit d’entités déjà mêlées, renvoyant à l’infini l’idée de pureté originelle [...]*”.

categoría de análisis pensada como un “sistema cultural y político” (Gilroy, 1993), el objeto central del presente libro es estudiar las lógicas de circulación de elementos culturales, ya sean símbolos, emblemas, imágenes estereotípicas, prácticas, ideas, discursos, producciones y productos, políticas públicas, etcétera, que de una manera u otra puedan estar asociados con la presencia contemporánea o histórica de individuos o colectivos auto o exoidentificados como “negros”, “africanos”, “afroamericanos”, “afrocaribeños”, etcétera.

En otras palabras, no se trata de plantear la existencia de cualquier “unidad” cultural con el fin de estudiarla por sí misma, así sea llamada “las Américas negras” (Bastide, 1973; Cuche, 1996; Price, 1991), “el mundo negro de las Américas” (Chivallon, 2004), “el Atlántico negro” o el “Caribe negro”, sino más bien partir del examen de las circulaciones culturales en el espacio caribeño para analizar las múltiples significaciones que reciben tales unidades y reunir una gran variedad de formas culturales que son identificadas con vocablos de vocación totalizante, como los de “cultura negra”, “afrodescendiente” o “afrocaribeño”. Para ello, tal análisis ha requerido de una constante referencia a un imaginario afroamericano transnacional. Lo que no parece cuestionarse en el campo de investigación relacionado con el Atlántico negro es precisamente el calificativo totalizador atribuido a buena parte de la cultura popular como “negra”, particularmente aquella que forma parte de los estudios culturales y poscoloniales. Por ejemplo, en un texto intitulado *¿Qué es lo “negro” en la cultura popular negra?*, Stuart Hall (1992) explica con pertinencia que “lo negro”, a raíz de una política cultural “negra”, no es una esencia sino, más bien, “un conjunto muy profundo de experiencias negras distintivas e históricamente definidas” que contribuyen a producir repertorios alternativos. Pero Hall no cuestiona lo que llama el “repertorio negro”, la “experiencia negra”, la “expresividad negra”, la “estética negra” o la “subjetividad negra” con todas sus multiplicidades, de las cuales constata su evidente carácter diverso: “es a la diversidad y no a la homogeneidad de la experiencia negra que debemos prestar nuestra indivisible y creativa atención”. Pero la diversidad a la que se refiere Hall se restringe a la “variedad de las dispares subjetividades negras” según la localización social del “sujeto negro” en materia de género, clase social, orientación sexual, etcétera.

Así, podríamos reformular el cuestionamiento de Hall de la misma manera como lo hace Peter Wade en el artículo que presenta en esta colección de ensayos cuando se pregunta “qué tan negra era la música costeña comercial al referirse a la multiplicidad de significaciones de la música del Caribe colombiano de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, así como a su capacidad de “evocar lo negro [...] sin ser muy negra”. Entonces, la pregunta no sería qué es lo “negro” en la cultura popular negra sino, más bien, qué tan “negra” es la cultura popular que circula de cabo a rabo en el espacio caribeño y que evoca constantemente lo negro.

En medio de esta problemática, la noción de “circulación” se entiende en un sentido bastante amplio. Puede significar una *circulación desde abajo* de elementos culturales entre actores, es decir, artistas, intelectuales o militantes que mantienen relaciones translocales familiares, de sociabilidad o de trabajo; o *circulación desde arriba*, cuando se trata, por ejemplo, de promoción y difusión en gran escala de producciones mercantiles llevadas a cabo por la industria cultural o por programas internacionales propuestos por organizaciones no gubernamentales y destinados a impulsar políticas culturales a favor de, o con destino a las “poblaciones afrodescendientes” en el ámbito local. También es posible que la circulación hacia arriba se trate de movimientos artísticos transnacionales cuya ambición es estructurar la misma idea de patrimonio cultural “afro” y/o de constituir una “conciencia diaspórica negra”. Es más, la noción de “circulación” planteada en ambas direcciones puede igualmente remitir a la metáfora eléctrica o informática de la “conexión”, tal como la concibe Amselle; es decir, que se trata de “una derivación de significados particularistas a partir de una red de significantes planetarios” (Amselle, 2001: 7). En este sentido, se puede apreciar cómo en Cartagena la construcción de la imagen turística, festiva y alegre de la ciudad se ha constituido a partir de un par de conexiones con significados de vocación planetaria: una relacionada con la cultura musical estadounidense y europea que encuentra en el Caribe un lugar idílico, considerado culturalmente vacío, pero al cual es posible importar, bajo la forma de actividades festivas en gran escala, una cultura transnacional que se alimenta de diferentes movimientos de la escena electrónica contemporánea, como el *trance*, el *techno*, el *electro* o el *jungle*; y otra, que ha considerado a África y *the black Atlantic* como una reserva de símbolos para orientar la redefinición local de una “cultura negra”. Mientras la primera apela a un mundo cambiante contemporáneo y globalizado, la segunda pretende nutrirse de un pasado mítico y lejano, capaz de generar esencias y símbolos inmutables. En medio de esas dos posturas, es posible identificar un enfoque que considera el mundo globalizado como producto de una mezcla de culturas vistas como universos estancos que, haciendo a un lado tales supuestos, pone en el centro de la reflexión las circulaciones, las conexiones y las derivaciones culturales a partir de las cuales se rearticulan constantemente las significaciones culturales asociadas o no con el “mundo afrocaribeño”.

Desde este punto de vista, a lo largo del siglo xx y principios del xxi, es posible identificar al menos cuatro distintos momentos de circulaciones culturales asociadas a lo “afro” en el espacio caribeño hispanohablante. El primero estaría ubicado desde la última década del siglo xix hasta finales de los años veinte del siglo pasado. En dicho periodo, a la par de importantes migraciones internas llevadas a cabo dentro del área por razones principalmente económicas, tales como las construcciones ferroviarias y portuarias, así como del canal de Panamá, además del intenso movimiento de mano de obra para el trabajo en plantaciones y obras públicas, hubo también una importan-

te circulación de intelectuales y activistas políticos. Durante esas tres décadas destacaron las tendencias nacionalistas y regionalistas que mezclaron el costumbrismo decimonónico con cierto naturalismo procedente de Europa y Estados Unidos, apuntalando la fragmentación local. Los movimientos literarios que identificaron los tipos nacionales y las expresiones culturales regionales tendieron a diferenciar cada patria y cada territorio entre sí, lo mismo que cada abrevadero cultural. Surgieron, entonces, estereotipos como “el jíbaro”, “el jarocho”, “el llanero” y “el criollo”, que confluyeron de las dos grandes vertientes originarias del Caribe: la blanca-europea y la negra-africana. En pocos casos, como el mexicano, el dominicano y el colombiano, se trató de recuperar la raíz indígena recurriendo a la mitología y a cierto folclorismo en boga. Sin embargo, en términos generales, la dicotomía blanco-negro, que tuvo como producto directo el criollo y el mulato, estuvo presente en la mayoría de los movimientos culturales citados, los cuales veían la cultura popular como recurso central de sus afanes nacionalistas (Pérez Montfort, 2000). Cabe destacar que muchos de esos movimientos culturales se originaban en medios intelectuales aristocráticos o en sectores medios que se sentían identificados y reconocidos en tales localismos y folclorismos.

Un segundo momento del proceso se suscitó alrededor de los años treinta a cincuenta del siglo pasado, con el desarrollo de un mercado cultural que, a raíz de la emergencia de los medios de comunicación, principalmente la radio, el cine y la industria discográfica, así como de la promoción del turismo internacional, reafirmó las representaciones de tipos locales y siguió en la línea de la fragmentación de los quehaceres culturales de la cuenca del Caribe. Los medios de comunicación masiva sustentaron parte considerable de sus éxitos comerciales en el “exotismo” de la negritud y del criollismo local, pero también en la especificidad de las expresiones culturales afrocaribeñas. Músicas, bailes y formas de hablar, de vestir y de vivir la sensualidad fueron explotados por dichas industrias sin chimeneas, y lograron llamar la atención de propios y extraños. El cine y la música fueron particularmente prolíficos en imágenes y sonidos de mulatas y negros caribeños exponiendo su “otredad” de manera explícitamente sensual y rítmica. Los “paraísos turísticos” aprovecharon esas circunstancias para promover la idealización del mundo tropical al favorecer la idea de que en la cuenca caribeña los orígenes “afro” eran claros antecedentes de una liberalización de las costumbres y de la subversión de estrechos cánones morales (Juárez Huet, 2008). También fue en esa época cuando literatos, antropólogos, sociólogos y demás investigadores dieron pie en sus ensayos a reflexiones y propuestas que, con mayor profundidad, buscaron las especificidades de las herencias culturales locales. Desde Fernando Ortiz, Nicolás Guillén y Alejo Carpentier hasta Aimé Césaire y Jean Casimir, tan sólo por mencionar a algunos, tocaron los temas identitarios caribeños con particular énfasis en la virtud de las mezclas y los intercambios raciales y culturales.

Un tercer momento pudo percibirse a partir del triunfo de la Revolución Cubana de 1959, cuando la polarización de posiciones en materia política y económica repercutió en los ambientes culturales. Si bien el reconocimiento a las raíces africanas fue enfatizada por las ideas revolucionarias, tanto la diferenciación como la especificidad de la negritud se fue paliando mientras que una especie de “esencia cubana” se empezó a percibir con particular vehemencia. Parecía que el orgullo nacional tomaba nuevos bríos cada vez que la “cubanía” se mostraba como ejemplo de una fase adelantada en la evolución de la humanidad. Las luchas antiimperialistas y el propio ejemplo de la Revolución Cubana irradiaron hacia otros países de la cuenca, con la pretensión de borrar las diferencias y blasonar la existencia de una gran hermandad caribeña y latinoamericana. No obstante, a partir de los años ochenta, con la emergencia en la escena mundial del pensamiento del multiculturalismo liberal y de la invención del “turismo cultural”, la situación dio un nuevo giro. Varios acontecimientos de dimensión planetaria influyeron en la redefinición de políticas identitarias y culturales, con lo que contribuyeron a alimentar la circulación de elementos culturales “afro” en los países latinoamericanos y del Caribe, con un notable ímpetu de búsqueda de referencias esencialistas. En el ámbito global, en esa época, caracterizada por el éxito del multiculturalismo, así como de las políticas de reconocimiento (Taylor, 1992), de la gestión política de las diferencias y de las identidades étnicas o raciales (Kymlicka, 1996), se fomentaron nuevas opciones de lucha contra la marginalización y las discriminaciones históricamente sufridas por minorías “étnicas”, “raciales”, “culturales”, “nacionales”. A partir de entonces, en América Latina las autoridades de varios países como Brasil, Nicaragua, Colombia, Perú, Bolivia, Ecuador y Venezuela comenzaron procesos de reconocimiento político-institucional de las reivindicaciones de “etnización” de poblaciones indígenas y de origen africano (Gros, 2000; Wade, 2000). En México, como lo recuerdan Odile Hoffmann y María Teresa Rodríguez (2007: 27), “de 1970 a 1982 se modificó el discurso indigenista que hablaba de integración para dar paso a planteamientos relacionados con el respeto a la diversidad cultural”. Y si no existían políticas multiculturales en las que se expresara el reconocimiento de las diferencias culturales, “recientemente, en algunas regiones como en la Costa Chica y en el centro de Veracruz, las instituciones culturales mexicanas fomentan el reconocimiento de una cultura o identidad afromestiza, dando lugar a procesos de reconstrucción e invención identitaria que empiezan a tener repercusiones en la gestión de espacios públicos y sociales” (Hoffmann y Rodríguez, 2007: 29). Pero es necesario puntualizar que en Cuba no se reconoció la dinámica del multiculturalismo, ya que ésta fue vista como una clara derivación de la política neoliberal capitalista. Allí, la problemática identitaria vinculada a lo “afro” se quedó fuertemente enquistada dentro de las cuestiones nacionales y de los retos y desafíos políticos del momento, tanto nacionales como internacionales, según

lo muestra el compromiso firmado con Angola desde 1975, en nombre de la solidaridad tercermundista y “africana”. Tras la caída del bloque soviético y con la instauración del “periodo especial en tiempo de paz” en 1991, el turismo apareció como una de las soluciones a la crisis cubana. El Ministerio de Cultura estuvo directamente asociado a las actividades turísticas por medio de la Comisión de Cultura y Turismo, que promovió el repertorio folclórico nacional y puso en la escena una cultura “afrocubana”, consumida principalmente por los turistas extranjeros, aunque también por el público local.

De manera general, el cuarto momento abarcó los años que van de 1980 a 2000, que se caracterizaron por un cambio importante en la interpretación de las nociones locales de “cultura”, particularmente con la evolución de las teorías que sirvieron de referente a las instituciones internacionales, fueran culturales, como la United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), o turísticas, como la Organización Mundial del Turismo, las cuales empezaron a hablar de “universalismo”, “relativismo cultural” y “diversidad cultural”. Cada vez más, las diferencias entre las “comunidades” adquirieron mayor relevancia y la noción de “patrimonio” se fue integrando a la de “identidad”, por lo cual los aspectos culturales fueron presentados como atracciones en la doctrina del “turismo cultural” (Cousin, 2008). En este sentido, en numerosas localidades “patrimoniales”, tales como Cartagena, Barranquilla y Santa Marta, en la costa del Caribe colombiano; Veracruz y la costa sotaventina, en el Golfo de México, así como La Habana y Santiago de Cuba, en la mayor de las Antillas, la promoción del turismo cultural se acompañó con una fuerte valoración del tema “afro” o de la memoria de la esclavitud. Es el caso, por ejemplo, de los espectáculos del *Sábado de la rumba*, organizados cada semana desde 1982 por el Conjunto Folclórico Nacional de Cuba, en el patio de su sede en La Habana, hoy día rebautizado “Gran Palenque” y descrito por Kali Argyriadis (2005) como un sitio clave del turismo cultural en La Habana y de la afirmación de una identidad africana revalorada. Igualmente sucede con los nuevos festivales culturales, como el Festival del Caribe de Santiago de Cuba, creado en 1981; o del Festival Internacional Afrocaribeño de Veracruz, organizado desde 1994 para hacer hincapié en la raíz africana del mestizaje mexicano, que ha participado desde entonces en nuevas circulaciones e intercambios de artistas e intelectuales que trabajan sobre el Caribe y su herencia africana. Lo mismo se puede decir también de los “Sitios de memoria” de “La Ruta del Esclavo” (Duharte Jiménez, 1997), o de las “Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”, vinculadas con la trata de esclavos y reconocidas por la UNESCO desde el 2001; la lengua, el baile y la música de los garífuna en Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua; el Carnaval de Barranquilla y el Palenque de San Basilio, en el Caribe colombiano; La Tumba Francesa, en Santiago de Cuba; el Fandango Jarocho, en Veracruz, y muchos más.

Políticas, mercados e intelectuales

En Cartagena, Veracruz y La Habana, lo mismo que en otras ciudades del mundo, los elementos culturales asociados a lo “afro” se han vuelto económicamente rentables, han interesado a las industrias culturales y turísticas, y se han convertido en objeto de atención de las agencias internacionales que, reconociéndolos, favorecen su conversión a lo que ha sido llamado “patrimonio cultural tangible o intangible”. Más aún, la circulación de ideas, prácticas, discursos y artefactos ha posibilitado intercambios e influencias mutuas mediante redes transnacionales artísticas, políticas, mercantiles, etcétera, que se recrean a la luz de contextos específicos, pero que también ponen de relieve las influencias recíprocas de los diversos contextos que el fenómeno abarca y que las hace posibles.

Así, más allá de los debates académicos que se apoyan en el origen de las “nuevas culturas negras mundializadas” —*African roots versus African routes*—, hemos considerado tres modos de acercamiento a los procesos de circulación de elementos culturales que remiten a “lo afro”, al “mundo negro” o “afrocaribeño”. El primero corresponde a las lógicas propias de las instituciones internacionales y de los programas que impulsan políticas culturales e identitarias, tales como la UNESCO, el Banco Mundial y la Organización Mundial del Turismo, cuyos retos son múltiples tanto en el ámbito global como en el ámbito local. En la instrumentación de dichas políticas aparecen constantemente temas como el reconocimiento de la memoria de la esclavitud y el establecimiento de su importancia social, la promoción cultural de las contribuciones pasadas y presentes de las poblaciones de origen africano y la valoración de una “cultura afrodescendiente”, tan sólo por mencionar algunos. Ya se ha hecho referencia a los cambios que sucedieron en varias regiones del mundo durante los años ochenta y noventa del siglo xx, como el éxito del multiculturalismo, la promoción de la diversidad cultural y la difusión de la doctrina del “turismo cultural”. Sin embargo, respecto a la dimensión propiamente cultural, es importante señalar el papel desempeñado por la UNESCO desde los años sesenta en la promoción y el apoyo de los estudios afroamericanos en el mundo, en general, y en América Latina, en particular. Su actividad se centró en la convocatoria a los primeros simposios de un programa internacional llamado “Estudios sobre las Relaciones Culturales entre América Latina y África”, lo que dio lugar a una reflexión enfocada a las aportaciones culturales africanas en América Latina y el Caribe.⁵ La UNESCO también se ocupó de impulsar apoyos

⁵ Algunas de las actividades convocadas por la UNESCO, articuladas por dicho enfoque, son: Coloquio “Las Relaciones entre los Países de América y África” (Río de Janeiro, 1963); Reunión del Grupo de Expertos “Las Relaciones Culturales entre América Latina y África” (Porto Novo, 1966); Coloquio

para la organización de otras reuniones internacionales, para la edición de libros⁶ y para el establecimiento del proyecto “La Ruta del Esclavo” en los años noventa, entre otros.

Los anteriores programas aparecieron como parte de la revaloración de los estudios afroamericanos marcados por los trabajos previos de Fernando Ortiz en Cuba, Arthur Ramos en Brasil y Gonzalo Aguirre Beltrán en México;⁷ pero también contribuyeron a difundir ampliamente y a trasladar del ámbito académico al mundo político nociones tales como las de “aportes culturales”, “influencias africanas”, “presencia africana”, “huellas de africanía”⁸ y “tercera raíz”,⁹ que apuntalaron las ideas de la importante “presencia” negra en América y de la “invisibilidad” de la cultura “afroamericana”. Estas nociones serían posteriormente criticadas por numerosos investigadores, que denunciaron su “tentación afrogenética” (Hoffmann, 2006). En efecto, la descontextualización de las condiciones en las cuales se expresan las “persistencias culturales” afroamericanas consideradas como “cualidades étnicas”¹⁰ no tomaba en cuenta la realidad cotidiana de los individuos etiquetados como “negros”, hecha a base de discriminaciones y de estereotipos despreciativos¹¹ más que de “memorias, sentimientos, aromas, formas estéticas,

“Las Aportaciones Culturales Africanas en América Latina y el Caribe” (La Habana, 1968); Simposio “La Influencia Africana en la Literatura de las Antillas” (Comisión Nacional Cubana de la UNESCO; Santa Clara, 1968); Reunión del Grupo de Expertos “La Cultura del Caribe (Santo Domingo, 1978); Reunión del Grupo de Expertos “La Presencia Cultural Negroafricana en el Caribe y en las Américas” (Bridgetown, 1980); Reunión del Grupo de Expertos “Las Sobrevivencias de las Tradiciones Religiosas Africanas en el Caribe y América Latina” (San Luis de Maranhao, 1985).

⁶ En particular, podemos mencionar la primera publicación dentro de este programa: *Introducción a la cultura africana en América Latina*, en 1970 (París, UNESCO). Asimismo, la obra editada por Manuel Moreno Fraginals, *África en América Latina*, en 1977 (París, UNESCO).

⁷ En 1943 fue creado en la ciudad de México el Instituto Internacional de Estudios Afroamericanos, a lo cual contribuyeron Fernando Ortiz, Melville Herskovits y Gonzalo Aguirre Beltrán. Dicho instituto publicó la revista *Afroamérica* entre 1945 y 1946.

⁸ Las nociones de “huella de africanía” y de “invisibilidad” fueron introducidas por la antropóloga colombiana Nina de Friedemann, fundadora de la revista *América Negra* en 1991, y quien participó en “La Ruta del Esclavo” (véase, entre otros, Friedemann, 1992; 1996).

⁹ Término desarrollado por la antropóloga mexicana Luz María Martínez Montiel, integrante del Comité Científico de “La Ruta del Esclavo” y coordinadora del proyecto “Afroamérica. La Tercera Raíz” (UNAM).

¹⁰ Por ejemplo, la noción de “huella de africanía” se centra en la cuestión de los orígenes africanos de algunas prácticas culturales actuales y apunta a descubrir su relación con las culturas auténticas de las “poblaciones afroamericanas”. Sin embargo, ese enfoque tiende a confundir entre lo que sería una simple constatación de la existencia de “huellas de africanía” observables en las regiones donde las culturas de origen africano son las más “visibles” y el trabajo de preservación, reinvencción, patrimonialización y narración de dichas “huellas”, lo cual se inscribe en un contexto político de construcción de la diferencia (Rinaudo, 2009).

¹¹ Lo que analiza, por ejemplo, Elisabeth Cunin (2003) en la ciudad de Cartagena a partir de una problemática inspirada en la sociología de Erving Goffman es, precisamente, la capacidad de los individuos

texturas, colores, armonía” que, según Nina de Friedemann (1993: 90), formaban la “materia prima para la etnogénesis de la cultura negra”.

Ahora bien, si las nociones referidas han servido para denunciar el olvido político y cultural de las “poblaciones negras”, también han sido vectores importantes en el marco general de reconocimiento de la diversidad étnica y cultural, de patrimonialización de la herencia africana en el Caribe y América Latina y del desarrollo del turismo cultural. De esta manera, en la observación de que las políticas culturales se inscriben en las circunstancias contemporáneas dentro de un contexto global que presenta la doble característica del desarrollo del multiculturalismo como valor general, y de un desplazamiento de la escala nacional hacia la escala local, el ensayo de Christian Rinaudo ofrece en el presente libro un análisis comparativo de la puesta en marcha de diversas políticas culturales descentralizadas en Cartagena y en Veracruz. Ambos casos se caracterizan por una ruptura en las lógicas de homogeneización cultural, pensadas desde los centros nacionales, y por la reconstrucción de una continuidad histórica con el espacio caribeño. La cuestión de la imbricación de “lo afro”, “lo popular” y “lo caribeño” es un elemento central de la definición de las modalidades prácticas de la acción pública, tanto en el puerto jarocho como en la ciudad colombiana.

Por su parte, Mauricio Pardo Rojas analiza el tema en su ensayo a partir del caso nacional colombiano y de una presentación general de los movimientos culturales y sociales en la ciudad de Cartagena. En particular, se interesa por las premisas de una política cultural “alternativa” en los años cincuenta del siglo pasado, la cual insistía sobre la visibilidad de la población negra y los aportes de sus elementos culturales que ya circulaban en el espacio caribeño.

En la línea de ese primer acercamiento al análisis de los procesos de circulación cultural afrocaribeña, que constituye el primer apartado de este libro, en su ensayo Lorraine Karnoouh se interesa en la construcción de la identidad nacional cubana y en la dimensión afrocaribeña relativa tanto a La Habana como a Santiago de Cuba. A partir del examen de las políticas culturales nacionales, pensadas desde la posición centralista de La Habana y la descentralizada en el caso de Santiago —la segunda ciudad

de “pasar por invisibles” para escapar del estigma social. La invisibilidad, como lo escribe, “no es un accidente de la historia: no tanto corresponde a una etapa de un proceso histórico que podría invertirse por la reivindicación de derechos políticos o el rescate de rasgos culturales africanos, como sí a la expresión de la pertenencia racial a un mundo —América del Sur, América del Norte u otro— donde lo ‘negro’ sigue siendo relacionado con lo malo, lo inferior y lo salvaje. La invisibilidad se encarna en una multitud de prácticas que permiten actuar como si la categorización racial no fuera importante o significativa. Escapar a la mirada de los otros permite evitar ser identificado como ‘negro’, pero escapar a esta mirada significa también no llamar la atención, responder conforme a lo esperado y ser considerado como normal”.

del país que ha desarrollado una mirada específica en la representación nacional de la parte afrocaribeña de lo cubano—, la autora analiza cómo se muestra una contradicción fundamental de la relación con “lo afro” en Cuba. Esa contradicción consiste en que todavía “lo afro” es considerado, a pesar de todo, como un elemento de alteridad, al mismo tiempo que es visto como símbolo de la autenticidad, de lo propio, de lo cubano. En este sentido, el contrapunteo Santiago-La Habana ilustra los modos de construcción y los grados de fluctuación de la frontera que permite ubicar quiénes son aquellos que se identifican como “nosotros los cubanos”.

El segundo acercamiento al problema de las circulaciones de elementos culturales está vinculado con las lógicas de desarrollo de un mercado de identidades y representaciones folclorizantes y estereotipadas de la cultura, y con los cuerpos negros que, a partir de ellas, se engendran. Patricia Hill Collins nos da pistas para un análisis de los procesos de consumo globalizado de la diferencia —encarnada aquí por “el negro”— en el marco de la expansión actual de un mercado “étnico” y de la multiplicación de los intercambios planetarios. Nos remite también al sistema esclavista, que había transformado el cuerpo negro en objeto de producción económica y de fantasías sexuales. A partir de entonces, la representación de “lo negro” entra en una lógica de consumo y, al “desplazar el ángulo de análisis de la producción hacia el consumo, ofrece una mejor comprensión de la juventud negra” (Hill Collins, 2006: 299). Por ejemplo, en La Habana, durante el periodo especial, la apertura al turismo internacional, con el fin de favorecer la entrada de dólares, no sólo significó un cambio en la definición y puesta en marcha de las políticas culturales para convertir la cultura nacional en producto; más bien, con ella se trató de impulsar la posibilidad de desarrollar estrategias individuales de comercialización y de interacción entre la búsqueda turística de exotismo “afro” y la construcción de una oferta también “afro” por parte de artesanos, artistas, guías, prostitutas, religiosos y hasta de los antropólogos mismos. En Veracruz, tal como lo analiza Juan Antonio Flores Martos, las representaciones vinculadas con la ideología cultural del *tropicalismo* han servido, en su conjunto, de fuente identitaria para diversos sectores de la población actual en la ciudad, los cuales interiorizan algunas de sus imágenes y rasgos estereotipados como propios. Ser gritón, bullanguero, alegre, fiestero, pachanguero y malhablado aparece como parte del ser veracruzano o jarocho. Y esa “mercancía” tropicalista es ofrecida al público local y a los extranjeros, pero particularmente a los visitantes que llegan a Veracruz para pachanguear, especialmente durante el carnaval y las vacaciones escolares:

Existe una introyección por los veracruzanos —como revelan sus historias de locos y personajes, travestis e historias libertinas y de excesos corporales— de este estereotipo tropicalista, en las que se muestran controlando y sirviendo al mismo tiempo a sus

pasiones y voluptuosidades, atentos a no dejar el menor deseo sin satisfacer. Estos rasgos del “carácter” jarocho son así convertidos en “mercancía” de lo propio, de una identidad jarocho, bajo las retóricas del tropicalismo, atractiva para pensarse a sí mismo y proyectada ante los extranjeros y visitantes (Flores Martos, 2004: 780).

En este sentido, no se trata de manera explícita y directa la referencia a “lo afro” o a la “cultura negra” en todo aquello que se exhibe y se ofrece a los visitantes, sino, más bien, el exotismo tropicalista que subraya la alteridad y evoca, curiosamente y sobre todo, *lo cubano* o, si se quiere, *lo caribeño* de tales actitudes. Con esa evocación se involucran los rasgos físicos y culturales asociados al “mundo afro”, que se manifiestan en formas de hablar, de moverse, de bailar, y en múltiples actitudes y gestos de la vida cotidiana. Como le gusta decir a un etnógrafo local, “la vocación de los jarochos es imitar a los cubanos”, e imitar a los cubanos en Veracruz no es posible sin “evocar lo negro”.

En la presente colección, Ricardo Pérez Montfort aborda ese cuestionamiento con un ensayo en el que intenta un acercamiento a los elementos comunes de la imagen postal caribeña y su condición de gran comercializadora de la idealización del mundo tropical. Tal como lo analiza, en las postales se hace evidente el empeño en mostrar el espléndido paisaje que era posible disfrutar entre playas y selvas tropicales; pero, en el momento de mostrar las peculiaridades típicas de la región en su concreta realidad, los objetos que aparecían en las imágenes eran, ante todo, construcciones coloniales de espacios y personajes, estos últimos con algún atuendo característico que la mayoría de las veces enfatizaba su color de piel oscuro o moreno. Los contrastes, los conflictos sociales, la injusticia y el racismo entraban rara vez en la cuestión. Los negros estaban ahí, es cierto, pero claramente folclorizados y supeditados a la voluntad que dictaba la comercialización.

Peter Wade se interesa, por su parte, en la mercantilización de la música tropical en Colombia a lo largo del siglo xx, desde la emergencia de la cumbia, el porro y otros estilos costeños que tenían evocaciones negras, hasta el éxito de la champeta. Tal como lo muestra en su ensayo, esos géneros de música popular liderados netamente por el mercado, lograron desplazar el bambuco, género del interior andino, como símbolo musical de la nación y, de ese modo, “tropicalizaron” el país. Así, como lo afirma en su conclusión, esa presencia, evocación de lo negro en el mercado, pero sin deseo de adoptar una posición de “conciencia negra”, abrió espacios que proporcionaron las bases para otros movimientos que antes habrían sido casi impensables.

En el ensayo siguiente, Nahayeilli B. Juárez Huet analiza el papel que desempeñaron las industrias de la música y los medios, particularmente el cine en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado en México, como mediadores en la construcción y reproducción de los estereotipos e imaginarios de “lo afro” en su “versión” construida como cubana. En dicha construcción, la imagen del negro y la mulata —ambos

asociados por excelencia a lo tropical, y, en particular, ella como encarnación erótica y lasciva de los ritmos afrocaribeños— fue objeto de una explotación comercial exitosa dentro de amplios circuitos para el entretenimiento y el espectáculo.

Para terminar el segundo apartado, Freddy Ávila Domínguez se interesa en la evocación de “lo afro” en el discurso turístico de Cartagena de Indias. Desde el momento en que aparece la vocación turística de la ciudad, la segregación espacial, social y racial de las poblaciones de origen africano ha sido una constante. Por lo demás, la espectacularización de la diferencia, a la luz de los intereses del mercado, ha convertido el patrimonio cultural en un producto de consumo, acrecentando con ello la exclusión y el mantenimiento de las jerarquías y los conflictos sociales. Así, a partir de un análisis de los procedimientos discursivos de los materiales turísticos, “lo afro”, a la vez que es invisibilizado, es mostrado en extremo hasta el punto de la sobreexposición.

La tercera aproximación al problema de la circulación, que conforma el último apartado del presente libro, tiene que ver con la implicación de las élites intelectuales autocalificadas de “afro” o “pro afro”. Artistas y activistas políticos comprometidos con los movimientos “afro”, así como investigadores de los procesos de reinterpretación y reubicación de dichos elementos culturales, se convierten en actores centrales de dicha circulación. A partir de un análisis de las danzas exóticas en Francia entre 1880 y 1940 y de los procesos, ya señalados por Roger Bastide, de transformación de las culturas occidentales bajo el choque de las culturas “exóticas” (Bastide, 1971), Anne Décoret-Ahiha describió los principios de una circulación generalizada de formas y de prácticas culturales: “a partir de los años finales del siglo XIX, fue posible asistir a un espectáculo de danzas balinesas, sumirse en el ambiente de un baile antillano o también tomar un curso de danza amerindia; todo esto sin los disgustos de un viaje costoso y agotador. Este experimento de tener lo muy lejano en las cercanías es propio de la modernidad de nuestra época” (Décoret-Ahiha, 2004: 14).¹²

En este contexto, se puede analizar lo que la autora llamó “el despertar de una conciencia ‘negra’”. A principios de los años veinte del siglo pasado, París se constituyó en lugar de encuentro entre artistas e intelectuales afroamericanos y originarios de las colonias francesas en África. De ahí salieron las primeras estructuraciones de “movimientos negros en Francia” (Dewitte, 1985) que se desarrollaron con el descubrimiento del “arte negro” y, luego, con la llegada del jazz y el éxito de Joséphine Baker. Varias revistas culturales, boletines y gacetas producidos por esos movimientos militantes parti-

¹² El texto original es: “*a partir de la fin du XIXe siècle, il est en effet devenu possible d’assister à un spectacle de danses balinèses, de se plonger dans l’ambiance d’un bal antillais ou encore de prendre un cours de danse amérindienne; tout cela sans les désagréments d’un voyage coûteux et éprouvant. Cette expérience du grand lointain dans la proximité est propre à la modernité de notre époque.*”

ciparon en la reapropiación identitaria de un fenómeno construido inicialmente en torno al exotismo o las denuncias de imágenes degradantes de la africanía vinculadas con las exhibiciones etnológicas, las exposiciones coloniales y las exposiciones en los espectáculos de *music hall*. Esos movimientos contribuyeron a despertar una conciencia política negra internacional.

La perspectiva planteada permite ubicar, más allá de un análisis comparativo entre dos o varios países o regiones, un amplio espacio de intercambio de actores sociales, símbolos y conocimientos específicos, lo cual resulta particularmente importante cuando se trata de estudiar las conexiones diaspóricas que dieron nacimiento a elementos culturales a partir de entonces identificados como “afroamericanos”: “desde un principio, las culturas afroamericanas se construyeron de modo transnacional, ya que siempre hubo un allá que había que tomar en consideración: África, tierra de los orígenes, continente ideal más que real, utilizado como un tipo de banco de símbolos del cual extraer elementos para dar forma a nuevas culturas” (Capone, 2005: 89).¹³

Otros fenómenos más recientes, analizados desde principios de los años noventa por la sociología y antropología de las migraciones internacionales, merecen ser señalados. Las llamadas “nuevas formas migratorias” se han desarrollado dentro del —y como respuesta al— sistema económico globalizado de manera muy particular. En relación con las “comunidades transnacionales”, Alejandro Portes (1997) estudió las redes de relaciones sociales que emergieron “desde abajo” y, de manera más o menos informal, a consecuencia de las nuevas estructuraciones de la economía global. Para dar cuenta de los nuevos tipos de movimientos migratorios constituidos por individuos que cruzan las fronteras nacionales y que no se ubican de un lado u otro, sino más bien de ambos lados, Linda Basch, Nina Glick Schiller y Cristina Blanc-Szanton definieron el fenómeno de la siguiente manera: “definimos ‘transnacionalismo’ como la serie de procesos a través de los cuales los inmigrantes forjan y sostienen relaciones sociales multilaterales que unen a sus sociedades de origen. Llamamos a estos procesos ‘transnacionalismo’ para enfatizar el hecho de que muchos inmigrantes hoy construyen espacios sociales que cruzan fronteras geográficas, culturales, y políticas. Un elemento esencial de esto es la multiplicidad de compromisos que los transmigrantes tienen tanto en su tierra como en las sociedades que los acogen” (Basch, Glick Schiller y Blanc-Szanton, 1994: 6).¹⁴

¹³ El texto original dice: “*depuis le début, les cultures afro-américaines se sont construites de façon transnationale, puisqu’il y a toujours eu un ailleurs qu’il fallait prendre en compte: l’Afrique, terre des origines, continent rêvé plus que réel, utilisé comme une sorte de banque de symboles dans laquelle puiser pour façonner de nouvelles cultures*”.

¹⁴ El texto original es: “*we define transnationalism as the processes by which immigrants forge and sustain multi-stranded social relations that link together their societies of origin and settlement. We call these pro-*

Como lo ha descrito también la sociología de las migraciones, los migrantes constituyen la materia prima a partir de la cual se desarrolla el fenómeno de transnacionalización. Ellos generan redes sociales densas, geográficamente amplias y solidarias (Portes, 1997) que pueden conducir a la creación de mercados de trabajo a larga distancia (Sassen, 1994), o conducir a la generación de comunidades mediante recursos económicos para reducir los gastos y constituir un ahorro (Zhou, 1992). Con ello desarrollan actividades de comercio transnacional (Peraldi, 2002) que configuran lo que Alain Tarrius (1993) llamó “territorios circulatorios”. Las investigaciones han mostrado que los migrantes inscritos en situaciones de circulación tienden, con el transcurso del tiempo, a extender la gran variedad de actividades que realizan y a participar cada vez más en las esferas políticas y culturales que les corresponden. Desde entonces, esas redes participan también en la circulación y las redefiniciones de elementos culturales susceptibles de ser identificados como “negros” o “afro”.

La movilidad de artistas, intelectuales, militantes y académicos hacia otros países ajenos al de origen por exilios, migraciones políticas y económicas llega a constituir amplias comunidades de migrantes en los países receptores, obviamente capaces de resignificar valores y actividades culturales. De hecho, en la mayor parte de los casos, son esos fenómenos los que participan hoy en la estructuración de “territorios circulatorios” dentro de los cuales las culturas “tradicionales” o “populares” se reconfiguran. Esto es lo que describe Ishtar Cardona a propósito de la recomposición contemporánea de lo que ciertos actores culturales de Veracruz llaman “el son jarocho tradicional”,¹⁵ con lo cual tejen lazos desde ambos lados de la frontera con Estados Unidos y construyen una red de apoyo entre los músicos locales y los chicanos de California, Chicago y Nueva York. Es en esa red “en la que se intercambian, por una parte, símbolos de una práctica regional a reformular y, por otra, la enseñanza de la experiencia organizativa que pretende rescatar el yo colectivo” (Cardona, 2006: 406-407). También es lo que muestra el desarrollo de la champeta, música urbana, moderna y comercial forjada en las idas y vueltas entre América, África y Europa, y presentada en su promoción internacional como “una nueva música afrocaribeña” fuertemente identificada con Cartagena (Cunin, 2006).

cesses 'transnationalism' to emphasize that many immigrants today build social fields that cross-geographic, cultural, and political borders. An essential element is the multiplicity of involvements that transmigrants sustain in both home and host societies”.

¹⁵ El son jarocho, música popular originaria del sur de Veracruz, fuertemente folclorizada en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, y objeto desde los setenta de un largo proceso de “rescate” de su forma “tradicional” es, a menudo, presentado como el producto del mestizaje entre distintos universos culturales (árabe-andaluz, canario, indígena, africano). Véanse García de León, 2006; Pérez Montfort, 2007.

En el siguiente apartado de la presente colección de ensayos, Stefania Capone plantea una revisión general de la circulación de intelectuales y artistas negros entre Estados Unidos, el Caribe, Brasil y África; asimismo, analiza la creación de redes transnacionales, políticas y artísticas que participaron a lo largo del siglo xx en la elaboración de lo que llama “un patrimonio cultural ‘afro’”. Así, a partir del caso de la tradición coreográfica “negra africana”, la autora muestra cómo el cuerpo se ha convertido en la base de toda identificación con la causa “afrodescendiente”. Y si bien en su texto hace hincapié en el caso brasileño a partir del cual examina el surgimiento de una vanguardia intelectual que se encuentra conectada al “mundo afro” desde los años cuarenta, también nos proporciona las herramientas y un marco de problematización para enfocar el contexto caribeño, analizado en los tres capítulos siguientes. El caso brasileño resulta, pues, paradigmático porque sigue pautas muy semejantes a lo que, andando el tiempo, sucedería en otras partes de América. Como podrá verse en los trabajos que componen ese mismo apartado, la circulación de elementos “afro”, tanto en el Caribe como en otras latitudes americanas, particularmente en Brasil y Perú, es abordada de singular manera a partir de épocas que se hundan por más de cincuenta años en el siglo pasado.

Los ensayos de Bernardo García Díaz y Kali Argyriadis tratan sobre la circulación de artistas cubanos y de la constitución progresiva de una tradición cultural afrocubana en Veracruz. García Díaz da cuenta de un proceso de largo alcance en el establecimiento y la irradiación de la música cubana en México desde el puerto de Veracruz. Tal como lo explica, la existencia de una colonia de inmigrantes cubanos establecida en el puerto, y el vínculo permanente entre Veracruz y La Habana, contribuyeron a la llegada y adopción del danzón y, más tarde del son en tierras veracruzanas. Así, a partir de los años cincuenta del siglo xx, la circulación de artistas cubanos y su colaboración con numerosos músicos de Veracruz han contribuido de manera puntual a la creación de una tradición de música afrocubana en el Puerto, la cual fue, según el autor, “un sello de sabrosura” que lo distinguió y que hasta hoy constituye uno de los atractivos para los visitantes.

En su ensayo, Kali Argyriadis propone el estudio de una red de artistas más contemporánea, intérpretes ellos de un repertorio “afrocubano” particular en Veracruz. Al analizar varios tipos de vinculaciones entre actores locales en la red y de interacción con promotores culturales cubanos, la autora muestra cómo dicho repertorio afrocubano, fruto de varias etapas de transnacionalización que pasan por Nueva York, la ciudad de México y Xalapa, se ha relocalizado de manera muy distinta en el puerto de Veracruz. Ahí, los propios malentendidos experimentados en las relaciones entre actores que controlan el conocimiento y la capacidad para asimilar y utilizar varios códigos culturales han producido nuevos significados locales.

En el ensayo que cierra el tercer apartado, Édgar J. Gutiérrez Sierra revisa la reconstitución de la historia de los cabildos de negros en Cartagena, que formaron parte de la tradición festiva de esa ciudad desde el siglo XVII hasta su revitalización en épocas recientes. En particular, su análisis del movimiento sociocultural del barrio popular de Getsemaní y de la creación en 1989 del Cabildo Negro de ese mismo barrio muestra la importancia del papel desempeñado por varios actores —intelectuales, folcloristas, poetas, coreógrafos y otros—, que lograron circular informaciones sobre los antiguos cabildos cubanos para su “reinención” y “revitalización” locales.

Los ensayos presentados en esta compilación, más que conclusiones, pretenden ser una invitación a la reflexión múltiple y al diálogo interdisciplinario, con miras a enriquecer la discusión sobre el cambiante mundo de los “afrodescendientes”, su historia, su movilidad, sus imágenes, sus representaciones, sus patrimonios y proyectos culturales y, sobre todo, su incesante pluralidad. Desde luego, la idea de circulación invita a un análisis comparativo mucho más ambicioso que bien podría emprenderse en un futuro no tan lejano. El conocimiento de problemas semejantes en las historias comunes y regionales puede fungir, así, como punto de partida para una deseable comparación, tomado en cuenta el hecho de que, más allá de los ámbitos nacionales, hay múltiples elementos que permiten identificar una posible interconexión entre las tres ciudades estudiadas. Baste comentar que las tres vivieron procesos únicos, pero no por eso imposibles de comparar, que las convirtieron en ciudades clave a la hora de la edificación de las naciones a las cuales cada una pertenece.

Más que atender la retórica patrimonialista y el discurso autojustificador de numerosos proyectos estatales, tanto de gestión como de promoción turística, el acercamiento puntual a sus formas de acción y reconocimiento seguramente redundará en una visión mucho más completa de la gran complejidad que compone las venas nutricias de las circulaciones culturales en los tres puntos eje de la cuenca del Caribe: Veracruz-La Habana-Cartagena de Indias.

Bibliografía

AMSELLE, JEAN-LOUP

- 2000 “La globalisation. ‘Grand partage’ ou mauvais cadrage?”, en *L’Homme*, vol. 156, núm. 3. *Intellectuels en Diaspora et Théories Nomades*, pp. 207-226.
- 2001 *Branchements. Anthropologie de l’Universalité des Cultures*, París, Flammarion.

APPADURAI, ARJUN

1996 *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

ARGYRIADIS, KALI

2005 "El desarrollo del turismo cultural en La Habana y la acusación de mercantilismo", en *Desacatos*, núm. 18, mayo-agosto, pp. 29-52.

ASSAYAG, JACKIE

1998 "La culture comme fait social global? Anthropologie et (post)modernité", en *L'Homme*, vol. 38, núm. 148, pp. 201-223.

BASCH, LINDA, NINA GLICK SCHILIER Y CRISTINA BLANC-SZANTON

1994 *Nations Unbound: Transnational Projects, Post-colonial Predicaments, and Deteriorialized Nation-States*, Langhorne, Gordon and Breach.

BASTIDE, ROGER

1971 *Anthropologie appliquée*, París, Payot.

1973 *Les Amériques noires*, París, Payot.

CAPONE, STEFANIA

2004 "A propos des notions de globalisation et de transnationalisation", en *Civilisations. Revue Internationale d'Anthropologie et de Sciences Humaines*, vol. LI, núm. 1-2. *Religions Transnationales*, pp. 9-22.

2005 "Repenser les 'Amériques noires'. Nouvelles perspectives de la recherche afro-américaniste", en *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 91, núm. 1, pp. 83-91.

CARDONA, ISHTAR

2006 "Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del son jarocho", en Lourdes Arizpe (ed.), *Retos culturales de México frente a la globalización*, México, LIX Legislatura de la H. Cámara de Diputados-Miguel Ángel Porrúa, pp. 393-417.

CHIVALLON, CHRISTINE

2004 *La diaspora noire des Amériques. Expériences et théories à partir de la Caraïbe*, París, Éditions du CNRS.

CLIFFORD, JAMES

1994 "Diasporas", en *Cultural Anthropology*, vol. 9, núm. 3. *Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future*, pp. 302-338.

COUSIN, SASKIA

2008 "L'UNESCO et la doctrine du tourisme cultural", en *Civilisations. Revue Internationale d'Anthropologie et de Sciences Humaines*, vol. LVII, núm. 1-2, pp. 41-56.

CUCHE, DENYS

- 1996 “Les Amériques noires dans l’anthropologie et la sociologie française depuis *Les Amériques noires* de Roger Bastide (1967)”, en *Bastidiana*, núm. 13-16 (enero-diciembre), pp. 119-142.

CUNIN, ELISABETH

- 2003 *Identidades a flor de piel/Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena (Colombia)*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia-Universidad de los Andes-Instituto Francés de Estudios Andinos-Observatorio del Caribe Colombiano.
- 2007 “De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una ‘música negra’, la champeta”, en *Aguaita. Revista del Observatorio del Caribe Colombiano*, núm. 15-16, junio, pp. 176-192.

DÉCORET-AHIHA, ANNE

- 2004 *Les danses exotiques en France, 1880-1940*, Pantin, Centre National de la Danse.

DEWITTE, PHILIPPE

- 1985 *Les mouvements nègres en France, 1919-1939*, París, L’Harmattan.

DUHARTE JIMÉNEZ, RAFAEL

- 1997 “Herencia africana y turismo cultural en Cuba”, en *Del Caribe. Revista de la Casa del Caribe en Santiago de Cuba*, núm. 26, pp. 12-15.

FRIEDEMANN, NINA DE

- 1992 “Negros en Colombia: identidad e invisibilidad”, en *América Negra*, núm. 3, junio.
- 1993 *Presencia africana en Colombia*, Bogotá, Instituto de Genética Humana-Pontificia Universidad Javeriana.
- 1996 “Diablos y diablitos: huellas de africanía en Colombia”, en *América Negra*, núm. 11, junio.

FLORES MARTOS, JUAN ANTONIO

- 2004 *Portales de múcara. Una etnografía del puerto de Veracruz*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

FRIEDMAN, JONATHAN

- 2000 “Des racines et (dé) routes. Tropes pour trekkers”, en *L’Homme*, vol. 156, núm. 3. *Intellectuels en Diaspora et Théories Nomades*, pp. 156-206.

GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO

- 2006 *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, Xalapa, Conaculta-IVEC.

GARCÍA DÍAZ, BERNARDO Y SERGIO GUERRA VILABOY (eds.)

- 2002 *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana/Las dos orillas*, Xalapa, Universidad Veracruzana/Universidad de La Habana.

GIDDENS, ANTHONY

1990 *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity.

GILROY, PAUL

1993 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres, Verso.

GROS, CHRISTIAN

2000 *Políticas de la etnicidad: identidad, estado y modernidad*, Bogotá, Icanh.

HALL, STUART

1990 "Cultural identity and diaspora", en Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence and Wishart Press, pp. 222-237.

1992 "What is this 'black' in black popular culture?", en Michel Wallace y Gina Dent (eds.), *Black Popular Culture*, Seattle, Bay Press, pp. 21-33.

HANNERZ, ULF

1992 "The global ecumene", en Ulf Hannerz (ed.), *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 217-311.

HILL COLLINS, PATRICIA

2006 "New commodities, new consumers. Selling blackness in a global marketplace", en *Ethnicities*, vol. 6, núm. 3, pp. 297-317.

HOFFMANN, ODILE

2006 "Negros y afroestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado", en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 68, núm. 1, enero-marzo, pp. 103-135.

HOFFMANN, ODILE Y MARÍA TERESA RODRÍGUEZ

2007 "Introducción", en Odile Hoffmann y María Teresa Rodríguez (eds.), *Los retos de la diferencia. Los actores de la multiculturalidad entre México y Colombia*, México, CIESAS, pp. 13-54.

JUÁREZ HUET, NAHAYEILLI B.

2007 "Un pedacito de Dios en casa: transnacionalización, relocalización y práctica de la santería en la ciudad de México", tesis de doctorado en Antropología Social, El Colegio de Michoacán.

KYMLICKA, WILL

1996 *Ciudadanía multicultural. Una teoría liberal de los derechos de las minorías*, Barcelona, Paidós.

MORENO FRAGINALS, MANUEL (ed.)

1977 *África en América Latina*, París, UNESCO.

NETTLEFORD, REX

2004 *General History of the Caribbean*, t. 5, París, Bridget Berenton-UNESCO Publishing.

ORTIZ, FERNANDO

1973 *Órbita de Fernando Ortiz*, Julio Le Riverend (selección y prólogo), La Habana, UEAC.

PERALDI, MICHEL (ed.)

2002 *La fin des norias?: Réseaux migrants dans les économies marchandes en Méditerranée*, París, Maisonneuve et Larose.

PÉREZ MONTFORT, RICARDO

2000 "Folklore e identidad. Reflexiones sobre una herencia nacionalista en América Latina", en Ricardo Pérez Montfort (ed.), *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIESAS-CIDEHM, pp. 15-34.

2007 *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS.

PORTES, ALEJANDRO

1997 *Globalization from Below: The Rise of Transnational Communities. Transnational Communities Programme (WPTC-98-01)*, Princeton, Princeton University.

PRICE, RICHARD

1991 "Les Amériques noires", en Pierre Bonte y Michel Izard (eds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, París, Presses Universitaires de France, pp. 62-64.

RINAUDO, CHRISTIAN

2009 "Más allá de la 'identidad negra': mestizaje y dinámicas raciales en la ciudad de Veracruz", en Christian Rinaudo y Elisabeth Cunin (eds.), *Mestizaje y diferencia. Políticas y culturas de "lo negro" alrededor del Caribe*, México, INAH/UNAM-CEMCA/IRD.

SANSONE, LIVIO

2003 *Blackness without Ethnicity. Constructing Race in Brazil*, Nueva York, Palgrave Macmillan.

SASSEN, SASKIA

1994 "Immigration and local labor markets", en Alejandro Portes (ed.), *The Economic Sociology of Immigration: Essays in Networks, Ethnicity, and Entrepreneurship*, Nueva York, Russell Sage Foundation.

TARRIUS, ALAIN

1993 "Territoires circulatoires et espaces urbains. Différenciation des groupes migrants", en *Annales de la Recherche Urbaine*, núm. 59-60, junio-septiembre.

TAYLOR, CHARLES

1992 *Multiculturalism and "The Politics of Recognition"*, Princeton, Princeton University Press.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO)

1970 *Introducción a la cultura africana en América Latina*, París, UNESCO.

WADE, PETER

2000 *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, Quito, Abya-Yala.

ZHOU, MIN

1992 *New York's Chinatown: The Socioeconomic Potential of an Urban Enclave*, Philadelphia, Temple University Press.

I

La construcción de lo “afro” en las políticas culturales

1. Lo “afro”, lo popular y lo caribeño en las políticas culturales de Cartagena y Veracruz*

Christian Rinaudo

IRD-Urmis, Francia; CIESAS-INAH, México

Los especialistas en políticas culturales señalan que en todo el mundo se ha reforzado el marco local que corresponde a la voluntad de desarrollar las políticas de descentralización cultural (Lacarrière, 2008; Jiménez, 2006). Igualmente, han puesto de relieve que “el siglo xx ha sido marcado por la afirmación de políticas culturales” nacionales. Se puede apreciar así, que, a partir de finales de los años ochenta, y con la entrada al siglo xxi, se realiza en el ámbito institucional la utilización cada vez más significativa de dos nociones: “cultura local” y “diversidad cultural” (Bonet y Négrier, 2008: 9). La primera, con base en el programa CREA del Ministerio de Cultura de Colombia, remite a lo que sucede dentro de un territorio dado, lo que es considerado como lo más típico y característico de la región (Ochoa Gautier, 2002). La segunda, generalmente interpretada como un nuevo valor dentro de un mundo globalizado de acuerdo con la UNESCO, es “una fuerza motriz del desarrollo”, una emulación de los derechos culturales y de la creatividad humana, una garantía de interacción armoniosa entre las diferentes “culturas” (Arizpe, 2006). Si bien esas nociones se impusieron como dos de los principales componentes de la definición y de la puesta en marcha de las políticas culturales contemporáneas, su utilización como materia prima de numerosos planes y programas culturales evidencia un déficit de reflexión.

En particular, el salto de políticas culturales centradas en la identidad nacional —las cuales también contribuyen a su instrumentación— hacia políticas dirigidas a las “identidades culturales locales” plantea varios problemas, entre los que destaca la vinculación instaurada entre *lo local* y *lo diverso*, entre las políticas de la cultura territorializadas y las políticas de la diferencia, entre la valorización de una cultura popular

* Este trabajo se inscribe en el marco del programa anr-07-Suds-008 Afrodsc (véase <www.ird.fr/afrodsc>), y del programa europeo Eurescl fp7-shs.

¹ Como bien lo señalan Néstor García Canclini y Ana Rosas Mantecón (2005) sobre el caso particular de México, “las políticas culturales han sido preocupación casi constante de los antropólogos en México. Aun cuando no se nombrara con esos términos, desde el libro seminal de Manuel Gamio, *Forjando patria*, hasta *México profundo*, de Guillermo Bonfil, la antropología mexicana tuvo como línea directriz de su programa indagar cómo construir la nación, cuáles debían ser las tareas del Estado y de otros actores sociales para lograrlo”.

localizable y la demostración de sus herencias específicas, entre la definición nacional del multiculturalismo —incluida la pluriculturalidad de los espacios urbanos— y la valorización de la diversidad y las lógicas racializantes.

El problema es particularmente delicado en los casos de Veracruz y Cartagena, dos localidades marítimas, portuarias y multiculturales que durante mucho tiempo han compartido rasgos de una misma historia: herencia colonial, llegada de esclavos africanos, lugares de intercambio cultural y comercial —con movilidad de personas y de ideas— y un importante desarrollo turístico. Durante los recientes años, en ambas localidades se observa la revalorización de su ubicación en el Caribe y de los aportes propios de su población afrodescendiente.

De la relegación a los retos de valorización cultural en el Caribe colombiano

En el contexto colombiano, así como en el de otras regiones de América Latina, el periodo colonial estuvo determinado por la formación de una “sociedad de castas” dentro de la cual las posiciones sociales dependían estrechamente del grado de “mezcla racial” (Mörner, 1967; Rex, 1977). Después de la Independencia, el estatus inferior de las poblaciones negras e indígenas se mantuvo vigente; no obstante, la construcción de una nueva nación que se pretendía moderna y progresista, inspirada en los modelos europeo y estadounidense, y conducida localmente por élites criollas que habían sido alejadas del control político durante la época, dio lugar a reflexiones sobre la definición de la identidad nacional. Se buscó conciliar, entonces, la realidad del mestizaje con las connotaciones abiertamente racistas, las cuales formaron parte de las ideas liberales de progreso y modernidad (Jaramillo Uribe, 1989). La solución al dilema pasó por la construcción de la ideología nacionalista del “blanqueamiento”, cuyo objetivo fue glorificar los orígenes diversos de la población, en conformidad con una visión romántica de poblaciones negras e indígenas; y, a la vez, también se propuso pensar en el destino de la nación dentro del marco de un proceso de “mezcla de razas” reforzado por una política dirigida a atraer inmigrantes europeos. Así, una de las características de la ideología nacionalista de la mezcla de razas elaborada y propagada por la élite política e intelectual, desde la época del movimiento de independencia hasta avanzado el siglo xx, fue la de incluir, al mismo tiempo, el discurso democrático sobre el mestizaje, aunque ocultaras las diferencias,² y un discurso jerárquico de blanqueamiento que marcaba las

² La ideología de integración y homogeneización estuvo igualmente presente en otros países de América Latina, notablemente dirigida en México por la visión de José Vasconcelos (1925; 1966) y su noción

fronteras raciales y culturales. Ello sobrevalorizaba a las élites blancas en perjuicio de las poblaciones negras e indígenas (Wade, 1997).

Cartagena, que en el siglo xvii era conocida como uno de los más importantes centros de actividades comerciales y financieras de la nueva economía mundial, albergue de una élite intelectual y cultural ampliamente dirigida hacia el Caribe,³ dejó de ser el corazón del poder regional caribeño en beneficio de la ciudad de Barranquilla, ya desde entonces en plena expansión. Más aún, el sentimiento de pertenencia al mundo caribeño no encontró ninguna expresión por parte de la élite intelectual de la Costa; sus integrantes aspiraban a reconstruir sus viejos vínculos con Europa y ser parte de la nueva nación, cuyo centro geográfico y cultural fue, de ahí en adelante, ubicado indiscutiblemente en el interior andino. Y, de acuerdo con Múnera (2005), una de las palancas de la construcción de la identidad andina como el "ser" que representaba mejor la nación colombiana "imaginada" consistía en hacer de la costa caribeña y de su población la imagen de los "otros", "salvajes", "indisciplinados", "negro y mulato", responsables éstos de la ausencia de progreso y de la imposibilidad de alcanzarlo. No es extraño, pues, que en esas condiciones las élites criollas de la Costa aspiraran a encontrar un lugar valorizante y valorizado en aquel nuevo espacio, siempre en la consideración de la cultura local y de sus herencias indígenas y africanas como un estigma social del cual era necesario diferenciarse. De ahí el sistema de segregación territorial costeño, de su interés por las culturas europea y estadounidense y de la valoración de la identidad blanca y católica.

Entre finales del siglo xix y principios del siglo xx, comienza un nuevo periodo de la historia nacional, conocido con el nombre de "Regeneración". El término nos remite a la puesta en marcha de una política voluntarista inscrita en un movimiento reformador orientado hacia la modernización del país. Llevada a cabo por Rafael Núñez, originario de Cartagena y ex presidente de la República de Colombia, en tanto política fue implementada en su ciudad natal con importantes reformas dirigidas al mejoramiento de infraestructuras y al desarrollo industrial: la construcción de un acueducto municipal, de una central eléctrica, de una terminal marítima petrolera, de vías

de "raza cósmica", así como en Brasil y la voluntad de Gilberto Freyre (1997) de definir la nación brasileña como una "democracia racial".

³ Como se puede apreciar en la exposición permanente del Museo de Historia de la Ciudad, en "el siglo xvii, a finales del periodo colonial, Cartagena de Indias vivió uno de los momentos más brillantes de su historia. Con unas relaciones económicas y culturales muy estrechas con el Caribe; con un papel central en la alta política del Virreinato de la Nueva Granada; con una élite intelectual muy sofisticada; con un conjunto urbanístico de importancia y un sistema defensivo de los mejores dotados de América, pero sobre todo, con un incesante proceso de intercambio cultural entre los tres mundos que aquí se mezclaron para fundir las esencias de esta ciudad, pieza clave del Caribe" (Álvarez Martín, 2005).

de ferrocarril, de un mercado público, de una cámara de comercio, etcétera. La ciudad se expandió más allá de las murallas con la creación de barrios residenciales de estilo republicano, pero también con nuevas y numerosas colonias periféricas cada vez más alejadas del Centro Histórico, lo cual provocó que la mayoría de los habitantes no tuviera acceso a los servicios públicos (Cabral, 2000; Samudio Trallero, 2000). El proceso de expansión urbano fue posible gracias a la prosperidad de un pequeño sector socioeconómico que no dejó de resaltar las diferencias entre las clases sociales, de reforzar la ruptura territorial entre las “dos Cartagenas” —denunciada aún en la actualidad— (Díaz de Paniagua, 1994; Grupo Noventaynueve, 2004; Abello Vives, 2003) y de mantener la frontera entre una élite “culturalmente apta para enfrentar los nuevos retos modernizadores” y una cultura popular “lúdica y transgresora como suelen ser las culturas caribeñas” (Ortiz Cassiani, 2001: 5-6).

Una de las claves para comprender cómo se plantearon los objetivos de inscripción cultural de la Cartagena costeña en el espacio caribeño a lo largo del siglo xx, reside en la persistencia y las reformulaciones de movilizaciones colectivas frente a la élite local. Es lo que Orlando Fals Borda describe en una obra publicada recientemente como la formación y la renovación de movimientos antielitistas, cuya primera manifestación se remonta, según él, al “periplo de la antiélite socialista de Nieto”, denominada “la primera antiélite”, y que no dejará desde entonces de reconstituirse:

Lo interesante y poco estudiado del caso cartagenero es la existencia de un reto cultural persistente contra la tradición decimonónica local, en una lucha intelectual y política que se siente por oleadas a partir de los inicios del siglo xx. Si comprendo bien mis lecturas, hay un enfrentamiento entre dos grupos: uno poderoso y arrogante que se aferra al pasado hispánico y a la estructura de castas cuyos personeros han sido Gabriel Porras Troconis y Fernando de la Vega. Su obsoleta visión de la ciudad como “la Arcadia helénica del Caribe” fue dando paso a un endiosamiento del Norte y a una infecunda imitación de la Florida semitropical de los Estados Unidos. El otro grupo, que ha sido valiente, desinhibido y bohemio a veces, ha buscado, consciente o inconscientemente, subvertir el orden social y la orientación ciudadanas existentes que resultaron insatisfactorios a sus ojos. Por la pertenencia social y/o la prestancia de sus miembros, estos intelectuales conformarían otra antiélite, la segunda, según mis cuentas. Sus más visibles miembros serían Luis Carlos “El Tuerto” López y los periodistas Aníbal Esquivia Vásquez, Jorge Artel y Antonio J. Olier (Fals Borda, 2004).

Así, en los ámbitos intelectuales y literarios, poetas como Gregorio Castañeda Aragón y Luis López de Mesa, este último a veces llamado “el padre de la caribeñización

de la literatura colombiana" (García Usta, 2006a: 477), e igualmente Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo participaron de la exaltación de la cultura popular regional y de la promoción del mestizaje (Zapata Olivella, s.f.), en particular en el entorno de la música y las danzas populares (Castillo Mier, 2006; García Usta, 2000; 2006a). De esta manera, en los años cuarenta y cincuenta se aprecia el renacimiento de una visión cultural vertida hacia el Caribe (segunda ola antielitista). Géneros musicales como el danzón, el son, la guaracha, la rumba, el mambo, el chachachá, el merengue, todos importados de las orillas cubanas, mexicanas o dominicanas, y mediatizados por la industria disquera, el cine y la radio, van a enriquecer las programaciones culturales alrededor de las festividades populares, junto con los ritmos locales como el porro, la cumbia, el vallenato y el fandango (Bermúdez, 2006; 2004; Gilard, 1986a; 1986b; Wade, 2000; véase también Wade, en el presente libro).

Opuesta a la cultura popular relacionada con el Caribe y exaltada en los escenarios del Concurso Nacional de Belleza, a veces llamado "Fiesta Oligárquica" (Gutiérrez, 2000: 223); así como en las páginas de sociales del periódico local, donde es común que aparezcan las fotografías de los aniversarios y las cenas de gala, amén de los clubes privados donde se encuentran los "grandes blancos",⁴ la cultura de la élite local valoriza sobre todo la elegancia, el refinamiento y la buena educación; marca su distancia del pueblo al enfocarse en Europa y Estados Unidos, manteniendo celosamente la frontera entre las "razas": "las expresiones afroamericanas son criticadas por la élite empresarial de la ciudad, que se siente orgullosa de su aristocrática blanca —presidentes de clubes y organizadores de los concursos de belleza—, y entonces emerge un discurso racial que marca las diferencias entre los seres humanos y establece una discriminación vertical para las singularidades simbólicas y culturales" (Gutiérrez, 2006: 141).

De acuerdo con el análisis de Fals Borda, los últimos veinte años corresponden a la aparición de una tercera ola de movilizaciones antielitistas y, con ella, la venida de nuevos actores implicados en la vida literaria y artística local, adscritas esta vez a la renovación del periodismo crítico y al ámbito universitario. Dicha ola ha sido notablemente marcada por el surgimiento de la generación de escritores, intelectuales y actores culturales formada en las luchas estudiantiles de los años setenta, que más tarde

⁴ En analogía con los "pequeños blancos" descritos por Gunnar Myrdal, Elizabeth Cunin (2002b) utiliza el término "grandes blancos" para designar a las familias en Cartagena con prácticas endogámicas muy marcadas, familias que proclamaban a sus ancestros italianos, franceses, españoles y catalanes, por lo cual alardeaban la "alcurnia" de su estirpe con sus apellidos, sus lugares de residencia y sus centros de socialización (Club Cartagena, Academia de Historia, Sociedad de Pesca). Se identifican inmediatamente con ese estilo de vida, ante el cual estrechaban filas, por lo que se distinguen también por su carácter cerrado y elitista.

se constituiría en el núcleo renovador de la actividad cultural y literaria de la ciudad y la región (Patiño, 2008); siguiendo el ejemplo del grupo En Tono Menor, fundado en 1979 por estudiantes de la Universidad de Cartagena, se desarrolló como una nueva visión crítica acompañada de una postura militante que buscaba transformar la sociedad local. Sus principales argumentos de indignación eran los del rechazo a “lo popular” —tomado en su sentido político—⁵ y la negación del mestizaje y la herencia “afro”. La propuesta consistió, sobre todo, en la reflexión ciudadana y en la acción colectiva. Y alrededor de la revitalización de las Fiestas de Independencia de Cartagena, en particular, y contra la hegemonía del Concurso Nacional de Belleza, en general, esta nueva élite antielitista se reconfiguró: primero, en torno al movimiento de recuperación cívica del barrio “popular” de Getsemaní⁶ y de la creación de la Fundación Gimani Cultural⁷ y del Cabildo de Negros de Getsemaní;⁸ luego, con la creación del Instituto de Cultura de Cartagena en 2000 y de su transformación en el Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena (IPCC) en 2003;⁹ y, finalmente, a partir de ese mismo año de 2003, dentro del marco del surgimiento de lo que fue nombrado “el proceso de revita-

⁵ Como lo escribe Frank Patiño (2008), “no lo popular como lo premoderno, como una defensa de la tradición, del folclor local, sino lo popular como un elemento de la modernidad, como un elemento universal: la cultura popular opuesta a la cultura de la élite, que la niega, que la discrimina.”

⁶ Después de haber vivido un periodo industrial y comercial próspero en la primera mitad del siglo xx, que favoreció el renacimiento de una cultura popular productora de un fuerte sentimiento de identidad, el barrio de Getsemaní sucumbió a la crisis económica y social en los años setenta, ligada al desplazamiento del mercado central de la ciudad hacia otro sector, pero también al desarrollo de la prostitución, de la venta de droga y de formas de violencia ocasionadas por este tipo de actividades. Es, en todo caso, una reacción colectiva a la situación. Hoy se presenta el nacimiento de un movimiento de “recuperación cívica”, llevado cabo por los habitantes del barrio y cuyo objetivo es redescubrir sus tradiciones ancestrales para recrear su sentimiento de pertenencia y reencontrar, gracias a ese tipo de acciones, una atmósfera social pacífica (Díaz de Paniagua y Paniagua, 1993).

⁷ Dentro del espíritu de “recuperación cívica” que fue creada en los años ochenta la Fundación Gimani Cultural, una de cuyas primeras ambiciones fue la de realizar investigaciones sobre los viejos habitantes; tuvieron como finalidad la de “recuperar” la memoria oral y “salvar” la identidad del barrio.

⁸ Artistas, poetas, periodistas, historiadores y folcloristas comenzaron desde entonces un trabajo de patrimonialización y revitalización de la memoria de los cabildos de negros. La Fundación Gimani Cultural, por su parte, creó en 1989 el Cabildo Negro de Getsemaní, en el que conjugó la herencia cultural de los cabildos de negros del siglo xviii y el papel histórico desempeñado por los Lanceros de Getsemaní, grupo que participó en los combates por la independencia.

⁹ El Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena nació como Instituto Distrital de Cultura el 7 de mayo de 2000. Se le definió como “un establecimiento público, con personería jurídica, autonomía administrativa y patrimonio independiente, que realizaría la promoción, programación, integración, coordinación y financiamiento de las actividades culturales y festividades cívicas y populares de la ciudad y sus corregimientos” (consultado en <<http://www.ipcc.gov.co>>).

lización de las Fiestas de Independencia”,¹⁰ de la reflexión colectiva sobre una “política pública de Fiestas”¹¹ y de un “Comité Asesor de las Fiestas”.¹²

Es necesario mencionar que las movilizaciones culturales y políticas se llevan a cabo, en lo sucesivo, dentro de una situación que ha cambiado notablemente desde el periodo de José Nieto en los años cuarenta y cincuenta. Para darse cuenta del cambio, basta con ver el espacio otorgado por el Museo de Historia de Cartagena al tema de la resistencia contra la esclavitud mediante los “cabildos de negros”, de las “juntas” y de los “palenques”, así como al tema de las culturas populares contemporáneas y la importancia de sus raíces africanas.¹³ Pero también hay que constatar que los términos “caribeño” y “Caribe” reemplazaron progresivamente a los de “costeño” y “Costa” dentro del lenguaje cotidiano (Bell Lemus, 2006): significa el paso de una asignación identitaria negativa a una identificación positiva, valorizante y valorizada que inscribe a Cartagena y su región dentro de un nuevo territorio. Y, finalmente, basta con apreciar cómo el tema del Caribe terminó por imponerse como un objeto de estudio legítimo, reconocido y valorizado. Esto puede observarse con la creación del Instituto de Estudios del Caribe de la Universidad de Cartagena, a principios de los años noventa, y del Se-

¹⁰ Ese proceso es parte de la organización de dos foros, uno en agosto del 2003, con la iniciativa de la revista *Noventaynueve*, y el otro en junio del 2004, bajo la coordinación del Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena. El objetivo fue comprender mejor la situación de crisis por la que atravesaban las Fiestas de Noviembre y de integrar un plan de acción para “rescatarlas” (Otero, 2004; Arce Morales, 2006).

¹¹ Seguido de varios foros, el Seminario “Pensar las Fiestas de Independencia” fue organizado en julio de 2004 bajo la iniciativa de un colectivo de entidades públicas y privadas para elaborar dicha “política pública de las Fiestas”.

¹² Creado en 2004 por un grupo de trabajo constituido como resultado de los debates públicos, dio origen, asimismo, a la creación de un diplomado universitario sobre las fiestas; a la denominación “Fiestas de Independencia” en lugar de “Fiestas de Noviembre”, debido a que ésta negaba las dimensiones política y conmemorativa de la conmemoración; a la reforma de la reglamentación del Concurso Popular de Belleza; y a la preparación de la programación de las festividades.

¹³ Por ejemplo, en el panel “Nuestras Raíces Africanas” se puede leer: “la ciudad de Cartagena de Indias es sin duda una de las ciudades más afroamericanas de todo el continente. Las herencias de África que constituyen su personalidad están vivas y a la vista de toda la gente colombiana y de todos los extranjeros que tan amablemente se dejan seducir por el encanto de nuestra ciudad y de sus gentes. [...] Otro legado importante de África a la personalidad cartagenera, caribeña y nacional constituyen sin duda los ritmos musicales de la región que se han forjado alrededor del toque del tambor. Este instrumento maravilloso se tropicaliza en el Caribe continental e insular desde el siglo xvi e interviene de manera directa en la formación del bullerengue y la cumbia, para sólo mencionar dos de los ritmos más importantes. Del mismo modo, y desde la perspectiva del patrimonio inmaterial de la nación, las diferentes formas de canto y baile, desde los sagrados como el Lumbalú del Palenque de San Basilio hasta los que se crean con el fin de divertir como la cumbiamba y más recientemente la champeta, recrean estructuras polifónicas y coreografías de marcado acento africano” (Museo Histórico de Cartagena de Indias, 2005).

minario Internacional de Estudios del Caribe realizado cada dos años desde 1993, así como con la fundación en 1997 del Observatorio del Caribe Colombiano, centro de investigación pluridisciplinario y de difusión del saber, autónomo e independiente. Igualmente, hoy es imposible negar que la cultura popular forma parte de la preocupación de las instituciones culturales de Cartagena, del IPCC en particular, y del Plan Distrital de Cultura. Sin embargo, como lo han notado diversos analistas, queda mucho por hacer para que verdaderamente se pueda hablar de una política cultural local (Grupo Noventaynueve, 2007).

Por otra parte, al poner fin en 1991 al fuerte centralismo de la Constitución de 1886, el reconocimiento de la nación colombiana como pluriétnica y multicultural dio la posibilidad de la legitimación de las culturas populares locales y de sus diversos aportes étnico-culturales.¹⁴ Dentro de ese nuevo contexto, la crítica a la visión hispanocéntrica de la cultura y de la historia de Cartagena, así como la promoción de los estudios sobre el Caribe, su riqueza cultural y sus herencias múltiples, se volvieron más políticamente correctas. Lo anterior contribuyó a la formación de una élite local heredada del antielitismo cuyos integrantes en la actualidad ocupan puestos importantes en las instituciones y organizaciones locales (Universidad de Cartagena, Instituto de Patrimonio y de Cultura de Cartagena, Observatorio del Caribe Colombiano, etcétera). Se trata de una nueva élite deseosa de recrear la continuidad histórica en la región caribeña; para ello, se encarga de diseñar una política cultural descentralizada.

Más allá de los consensos sobre el hecho de querer salir de una visión hispanófila, hispanocentrista e hispanocentrada de la ciudad y de reintroducir los elementos de la cultura popular dentro de la reflexión sobre lo que debería de ser una política cultural local, podría ser útil destacar uno de los puntos de tensión que aparecieron a raíz de diferentes episodios que marcaron la movilización colectiva en torno a las Fiestas de Independencia. Esa tensión se da por la coexistencia de dos tendencias en la manera de actuar contra las prácticas de la élite cartagenera: la que podemos calificar de “afrófila”, la cual pone el acento específicamente sobre la dimensión *afrocaribeña* de la cultura popular local; y la que podemos definir como “heterófila”, insistente en la *diversidad cultural*. Las dos tendencias se unen al momento de denunciar los discursos y las prácticas hispanófilas de la ciudad, aquellas que niegan su realidad pluriétnica y su herencia africana. Pero ambas pueden también tomar caminos opuestos al tratar, por un lado, de poner en el centro del proceso la recuperación de los cabildos de negros como elementos de la

¹⁴ Es así, por ejemplo, que uno de los objetivos primordiales del Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena, según se enuncia en internet, consiste en “generar y consolidar procesos para el reconocimiento, fortalecimiento y divulgación del carácter pluriétnico y multicultural de la ciudad y sus corregimientos” (consultado en <<http://www.ipcc.gov.co>>).

identidad afrocaribeña, los cuales forman parte de una historia común de las poblaciones negras (Cuba, Jamaica, República Dominicana, México, etcétera), sin tomar en cuenta únicamente la historia de las fiestas, sino también la construcción de un universo simbólico y religioso específico; y, por otro lado, al considerar la posibilidad de reconocer la herencia africana, por largo tiempo ausente de la historia oficial, pero igualmente de insistir sobre las múltiples raíces que constituyen la cultura popular local (española, indígena y africana), incluidos los aportes de los nuevos inmigrantes a la ciudad, tal como lo reivindicó Jorge García Usta:

En Cartagena sólo se acostumbra a hablar estrictamente del elemento afro, que es importantísimo, prioritario como elemento central de la vida caribeña, pero una revaloración de la cultura indígena local no la ha habido. Un estudio de los aportes de las culturas europeas, incluso de lo popular español, ahí más o menos se hace [...]. Por ejemplo, las expresiones que tienen que ver con la literatura popular como la copla, como la décima, como la canción, que son tan importantes para este proceso fundamental, lo popular español. ¿Qué está ocurriendo en Cartagena? Bueno, en Cartagena siguió todo el permanente flujo migratorio, no sólo de esta zona de la Costa, sino de otros departamentos. Y, en el último periodo, con los desplazados, especialmente los de Mandela y los del Pozón. Yo diría que ahí debe haber una serie de expresiones en términos de música, de danza, de comida que es menester investigar e incorporar a esto, reconocer. Un trabajo sobre la vida cultural de esas comunidades no hay.¹⁵

Esas dos tendencias se reflejan claramente en la elección de los símbolos festivos. En la afrófila, la legitimidad de la revitalización se basa en la continuidad histórica vinculada a la presencia de los cabildos de negros de la América negra durante la época colonial, simbolizada por los dos personajes centrales: la “reina vitalicia” del Cabildo¹⁶ y el “rey” o “dios Momo”. En la heterófila, su legitimidad se funda en la participación heroica de los “lanceros” en los combates por la independencia, representada con los personajes del Gran Lancero y de la Gran Lancera, las “autoridades festivas”.¹⁷

¹⁵ Entrevista con Jorge García Usta, agosto de 2005.

¹⁶ “Como es un ser que tiene más que ver con lo sagrado, la reina es la jefa única del Palco Real Escénico [...] y dentro del orden jerárquico, esa señora debe ser vitalicia hasta que se muera, por sus leyes. En Brasil hay una señora que tiene noventa y pico de años y ella sale en los carnavales y continúa siendo la reina del Cabildo [...]. Cuando ella se muera, la reemplazarán. Lo mismo es en República Dominicana, lo mismo es en Puerto Rico, lo mismo es en Cuba” (entrevista con Pedro Blas, julio de 2006).

¹⁷ “No existe la Gran Lancera, no existe el Gran Lancero como iconos festivos. El icono festivo, después que los cabildos fueron subiendo su declive, fue el dios Momo, y en el referente colectivo de los cartagenos existe” (entrevista con Nilda Meléndez, julio de 2006.)

Lo que está en juego en la diferenciación de las dos tendencias no es ya la marginación de un universo simbólico “negro y popular”, sino la coexistencia o la superposición de una visión *racionalizante* (el dios Momo descrito como una divinidad “afro”) y de una visión *política* (centrada en la expresión de la ciudadanía en toda su diversidad). La primera responde a una lógica que hace de Cartagena uno de los lugares de expresión de una cultura “afro” que va más allá del marco local; la segunda se inscribe en la continuidad del antielitismo de izquierda y de la resistencia “popular” al orden socio-racial de la ciudad. Si estas dos visiones siguen coexistiendo, se debe a que el movimiento colectivo en torno a la revitalización de las Fiestas no se despliega ni dentro de una perspectiva única de la dilución de las diferencias ni dentro de una perspectiva contraria que tiende a limitarse en el reconocimiento único de la cultura “negra”. Más allá de esa oposición, es menester propiciar la reflexión sobre la posibilidad de alimentarse de ambas visiones, precisamente por diferentes, y de la ambivalencia de los modos de identificación múltiples que juegan a la vez sobre especificidades territoriales, étnicas y clasistas, aquellas que permiten la expresión de la “competencia mestiza”¹⁸ de los actores sociales sin hacer muestra de un etiquetaje racial.

En los puntos señalados de lo que se llamó “Principios para la política pública de Fiestas”,¹⁹ éstas se definieron como la expresión del “valor histórico de los sectores populares y subalternos en la construcción de una ciudad caribe”. Dichas Fiestas fueron identificadas como una “conmemoración multicultural y policlasista, incluyente, plural y descentralizada”; como un experimento pedagógico que permite exponer “el humor crítico y constructivo y la creatividad como elementos centrales del *ethos* caribe de la comunidad urbana y el sueño colectivo de ciudad caribe”; como “una oportunidad del desarrollo económico” y como “un elemento significativo de la promoción social y turística de Cartagena”. Así se establece continuidad con el pasado de la ciudad y recomponen de manera diferente las tensiones entre “tradicición” y “modernidad”, entre “homogeneidad” y “heterogeneidad”, entre lo que es visto como “auténtico” y lo que es tachado de “inautenticidad”, entre *witheness* y *blackness*, entre “el Caribe colombiano”, la nación y las circulaciones culturales mundializadas. Esa misma continuidad

¹⁸ A partir de un enfoque goffmaniano, según el cual el orden social es continuamente renegociado por los actores sociales dentro de las situaciones concretas en las cuales evolucionan, Elisabeth Cunin (2002a: 291) define la “competencia mestiza” en el contexto contemporáneo de la ciudad de Cartagena como “la capacidad de jugar con el color de la piel y sus significaciones, contextualizar las apariencias raciales para adaptarse a las situaciones, pasar de una norma a otra”.

¹⁹ Surgieron doce principios del seminario-mesas de trabajo “Pensar las Fiestas de Independencia” en 2004 y que más adelante fueron entregados al alcalde de la ciudad, además de explicados y discutidos en los barrios y las universidades (consultado en <<http://www.ocaribe.org/noticias/2004/agosto/fiestas.htm>>).

define otra visión de la inscripción de Cartagena dentro de un Caribe festivo y alegre. No se trata, pues, sólo de un lugar de diversión, un escenario internacional de música electrónica,²⁰ o de un centro de expresión de músicas africanas modernas establecido por el desarrollo y la comercialización de la champeta.²¹ El significado otorgado al Caribe parece ser el de un espacio dotado de capacidad de liberación del orden sociorracial donde el reconocimiento de la herencia africana, del papel desempeñado por las "milicias de pardos" en el acceso a la independencia y de la existencia de signos culturales "afro" no van a la par con las asignaciones raciales. Y es, entonces, cuando se implanta otra representación de la historia de la ciudad y de su cultura. No es sólo la de los "grandes blancos", de los bailes de salón y de los escenarios del Concurso Nacional de Belleza, ni tampoco aquella exclusivamente centrada en los "héroes negros" de la resistencia africana a la esclavitud, el cimarronaje, la historia particular de Palenque de San Basilio, de su lengua y de su música "africana". Se trata, más bien, de aquella representación de la clase popular mestiza y mulata, de la música costeña de los años cincuenta y sesenta de Pedro Laza, Rufo Garrido y Climato Sarmiento, quienes en las Fiestas de Independencia buscaron rehabilitar como genuina la música popular del Caribe, que en el Concurso Popular de Belleza corona la sensualidad femenina del "barroco popular", la cual no encaja en los criterios habituales de belleza;²² asimismo, se trata de la representación de figuras como la de Pedro Romero, comandante de los Lanceros de Getsemaní a principios del siglo XIX, y de "su enorme papel insurreccio-

²⁰ Desde hace unos años, la reputación de Cartagena como "la Meca de la Rumba" sirve de argumento de *marketing* para promover enormes actividades festivas. Mediante éstas se propone la presentación de *disc jockeys* conocidos por formar parte del escenario electrónico internacional. Por ejemplo, es el caso del UltraMar Festival, cuya cuarta edición tuvo lugar durante el Año Nuevo de 2007 en el Parque de la Marina, ubicado entre el Centro Histórico, el sector turístico de Bocagrande y las playas; también del Summer Dance Festival II 2007, que se llevó a cabo simultáneamente al anterior en la playa de Marbella, situada al otro extremo del Centro Histórico. En este último, el objetivo era, más allá del interés comercial de la actividad (el costo de los boletos iba desde 120 000 pesos colombianos por una noche, hasta 280 000 pesos por los tres días del festival, equivalentes a 55 y 120 dólares, respectivamente), y según los organizadores, hacer de Colombia un lugar ineludible de la música electrónica en el mundo, así como de Cartagena el anfitrión más apropiado para ese tipo de encuentros.

²¹ Tal como lo podemos leer, por ejemplo, en un artículo de *Le Monde* 2, suplemento semanal del conocido periódico francés *Le Monde*: "dentro de los *ghettos* de Cartagena, el gran puerto colombiano, los negros descendientes de esclavos inventaron la champeta, un género musical que abraza todas las influencias del Atlántico negro: chalupa local, salsa puertorriqueña, baile de salón jamaicano, bikutsi camerunés, rumba congoleña" (Denis, 2008:30).

²² "Pasan las reinas populares, altivas, morochas, gruesas en su ley familiar, de bustos y facciones prominentes; de vez en cuando, salen de entre ellas bellezas fulminantes: un cruce de razas permite esa fascinante revoltura de imperfecciones cautivantes. [...] Ésa es la belleza cartagenera más auténtica" (García Usta, 2006b: 74).

nal al lado de los artesanos y del pueblo raso como los gestores genuinos en la conducción y logro de la independencia de Cartagena el 11 de noviembre de 1811”.²³

Apartir de esa “contramemoria”, se está elaborando una política cultural de la ciudad en Cartagena como parte de un movimiento colectivo y del compromiso de artistas e intelectuales. La intención es poner el tema del mestizaje en el centro de la reflexión, pero no del mestizaje como ideología política que ignora las diferencias sociorraciales que aún son muy fuertes en la sociedad local, sino del mestizaje como modo de expresión de la diversidad cultural y de la fluidez de las pertenencias. Dentro de ese contexto, como lo hemos visto, el Caribe está en el centro; los signos culturales “afro” son también elementos que han venido a enriquecer el espectro de las formas de expresión de la cultura popular local.

Del nacionalismo cultural al Festival Afrocaribeño de Veracruz

Rafael Duharte Jiménez (1993: 80) ya ha señalado, con justa razón, que “México es un país que no se considera a sí mismo como caribeño. Expresiones como ‘nuestra tercera frontera’ (referida al Caribe) no van más allá del campo de ocasionales intereses políticos. Para la mayoría de los mexicanos [...] el Caribe es Cuba: ‘una pequeña isla vecina habitada por negros y mulatos y con una música divina’”. El señalamiento no es fortuito. Justamente, dentro de sus trabajos sobre la cultura popular y los estereotipos nacionalistas mexicanos, Ricardo Pérez Montfort (2003: 130) explica, a su vez, cómo la construcción de símbolos culturales nacionales pasó por la reducción de las diversidades regionales en México en los años veinte y treinta del siglo pasado:

La diversidad tuvo que sacrificarse a la hora de buscar la representación de lo “típico mexicano”. [...] El charro y la china poblana bailando un jarabe tapatío se convirtieron en el cuadro mexicano por excelencia poco a poco. Dicho cuadro parecía ser una síntesis de “mexicanidad”. Huastecos y jarochos, yucatecos y guerrerenses, jaliscoquillos y norteños asistieron a una especie de contienda por la representación nacional, en la que no se les escatimó identificación regional. Pero a la hora de definir “lo mexicano” propiamente dicho, quedaron bajo el yugo del charro y la china, y de la música de mariachi.

²³ En el marco de la difusión del proceso de revitalización de las Fiestas de Independencia, el Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena ha publicado una serie de textos en su sitio web (véase <<http://www.ipcc.gov.co/>>), tales como el de Enrique Muñoz Vélez, “Evolución histórica de las Fiestas de Independencia de Cartagena”, de donde se extrajo la cita correspondiente.

Los años setenta y ochenta marcaron el fin de un largo periodo posrevolucionario, de un nacionalismo cultural centralista y homogeneizador, del desarrollo de las infraestructuras culturales y de la multiplicación de las instituciones nacionales destinadas a promover la cultura. Como bien lo señala Lucina Jiménez (2006: 24), "a partir de entonces, en México se produce una reorganización del aparato cultural, aparejado con un paulatino retiro del Estado de la acción directa en materia de gestión cultural, lo que implicó la búsqueda de nuevos esquemas y mecanismos de vinculación con la sociedad". Es así que, en diciembre de 1988, fue creado el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) como una instancia de coordinación de las políticas culturales cuyo objetivo es establecer una nueva relación entre el Estado y la sociedad en materia de cultura. Al poco tiempo, fue instaurado el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), organismo que funciona gracias a medios públicos y privados destinados a financiar proyectos individuales y colectivos, así como becas, a partir de programas de apoyo que fomentan la creatividad artística.

Durante el mismo periodo, otra modificación importante en la administración pública mexicana fue el proceso de descentralización cultural impulsado por la Federación, lo cual implicó la puesta en marcha progresiva en todos los estados de la República de secretarías, institutos y consejos de cultura, definidos como promotores y ejecutores "de toda política cultural que aspire a ser nacional".²⁴ Dichas instancias fueron consideradas por la coordinación nacional del Conaculta como "auténticas expresiones de la descentralización" puesto que ponen el acento, como se ve en el preámbulo del Programa Nacional de Cultura 2007-2012, en la importancia de la diversidad cultural y de las "comunidades indígenas": "la diversidad cultural constituye la característica central de nuestro país, que tiene como columna vertebral a los pueblos y las comunidades indígenas, y se expresa en tradiciones, costumbres, creaciones de artes populares, y en muy variadas disciplinas artísticas tanto en la esfera urbana como rural".

Dentro de ese marco, en febrero de 1987, fue creado el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC). De acuerdo con la *Gaceta Oficial* del Gobierno del Estado de Veracruz, en su número 18 del 10 de febrero de 1987 (tomo CXXXVI) quedó asentado que la creación del IVEC se hizo bajo el amparo de la Ley 61 del Gobierno del Estado de Veracruz, como "un organismo descentralizado con personalidad jurídica y patrimonio propio [...] con sede en el puerto de Veracruz" y con el objetivo general de "auspiciar, promover y difundir la actividad cultural por medio de la afirmación y consolidación de los valores locales, regionales y nacionales, y del fomento e impulso a las artes". Los años que siguieron a la creación del IVEC estuvieron marcados por una verdadera dinámi-

²⁴ El proceso forma parte del Programa Nacional de Cultura 2007-2012 del Conaculta, dado a conocer en 2007.

ca de reflexión, de definición de ejes importantes y de la experimentación de lo que debería ser una política cultural descentralizada aplicada al estado de Veracruz.²⁵ Además del desarrollo de un circuito de casas de cultura dentro de numerosas localidades del estado, nos interesa destacar en particular varios elementos profundamente señeros de lo que podemos analizar como una inscripción caribeña y afrocaribeña de la política cultural de Veracruz.

El primer elemento consistió, con la creación del IVEC, en institucionalizar un trabajo comenzado a finales de los años setenta con el rescate y la difusión del son jarocho campesino como “auténtica tradición musical veracruzana” y del fandango como “fiesta comunitaria tradicional de la región”. Se trataba no solamente de romper con la visión centralista de la cultura, sino igualmente de escapar de la rutina del son comercial instaurado por el desarrollo de la radiodifusión en los años cuarenta y la fijación progresiva del cliché de “los ‘jarochos’ vestidos de blanco, bailando la bamba”, el cual va de la mano con las nuevas lógicas de entretenimiento cultural y con la expectativa de la presentación de un “folclore nacional” en la intención de deshacerse de su connotación de “pobre y campesino” y de su relación histórica con “lo negro” y “la negritud” (Pérez Montfort, 2007: 200). Como lo señala Ishtar Cardona (2006: 396), “jóvenes músicos, historiadores y antropólogos, en su mayoría originarios de la región, comienzan por buscar y sacar del olvido a los viejos jaraneros rurales, a los que nunca se profesionalizaron pero que eran reconocidos en los antiguos fandangos”.

Así, fueron organizados numerosos encuentros de jaraneros, talleres y cursos de música y zapateado aprovechando la red de casas de cultura establecida en la región sur de Veracruz, llamada “Sotavento”. El objetivo principal fue restablecer la tradición, más campesina que urbana, del Caribe afroandaluz, a la que Antonio García de León describió con gran pertinencia.²⁶ Impulsada por el nombramiento de Gilberto Gutiérrez, del grupo Mono Blanco, como director del Departamento de Música Tradicional del IVEC, dicha política ha contribuido a formar nuevos *conjuntos jarochos* y a desarrollar

²⁵ Sobre este punto, véase el excelente informe realizado por Bernardo García Díaz y Horacio Guadarrama Olivera, solicitado por el Gobierno del Estado de Veracruz y el IVEC. Si bien fue publicado en 2004, nunca fue difundido, ya que se consideró demasiado crítico hacia la institución.

²⁶ “El Caribe que llamo afroandaluz es el que ha desarrollado los géneros ‘campesinos’, ‘jíbaros’ o ‘guajiros’ que han brotado todos en los *hinterlands* rurales de estos complejos portuarios abiertos al comercio internacional durante los siglos coloniales. Es un Caribe comercial y colonial y sus expresiones tienen eso en común y muchos otros rasgos: son géneros musicales y poéticos cultivados por campesinos vaqueros y pescadores afroestizos, mezcla de tres orígenes étnicos: españoles (principalmente andaluces), negros e indios; generalmente asociados a la ganadería y que ya para el siglo XVII habían constituido nichos culturales muy característicos y fuertemente mestizados: guajiros en Cuba, jíbaros en Puerto Rico y Santo Domingo, llaneros en Colombia y Venezuela, criollos en Panamá, jarochos en Veracruz” (García de León, 1992: 28).

un "movimiento jaranero". Éste, finalmente, resultó ser, primero, más elitista que popular; la verdadera música popular y comercial escuchada en las colonias pobres de Veracruz la constituyen, hoy en día, la salsa, la chunchaca (en particular, de los chuncha-queros jarocho Junior Klan) y el reguetón. Segundo, más urbano que rural; el movimiento jaranero se desplegó mucho en estos últimos años en las ciudades de Xalapa y, por supuesto, de México. Y tercero, más cercano a los medios académicos, políticos y comerciales que al del regocijo colectivo de los "fandangos 'inocentes' de tipo antiguo" (García de León, 2006: 58). Los promotores culturales, musicólogos, músicos, antropólogos y estudiantes vinculados al movimiento (debido a sus propias actividades, a menudo entrelazadas, de observadores-participantes-analistas-promotores) están bastante lejos de la visión de los participantes ordinarios, que ven en el fandango una simple agrupación festiva, un escape de la cotidianidad, un "momento de liminaridad" (Van Gennep, 1981) que "se despliega por el solo placer de desplegarse" (Durkheim, 2002). No queda de ese movimiento más que la visión inicial de un regreso a la tradición campesina del Caribe afroandaluz, el que en efecto contribuyó a fomentar un nuevo estilo cultural y artístico, pero que ahora es algo muy distinto de la realidad de antaño. No obstante, lo que creó son nuevos lazos con el espacio cultural actual, al cual ha introducido o reintroducido instrumentos del Caribe tales como el marimbol,²⁷ la quijada de burro, la leona, el cajón y el *steeldrum* de Trinidad; asimismo, ha mezclado las bases rítmicas, instrumentales y armónicas del son jarocho y de la música afroantillana.

El segundo elemento importante de la política cultural local impulsada por el IVEC en los primeros años de su existencia fue el trabajo de revalorización del danzón y del son montuno en la propia ciudad de Veracruz. Ambos estilos musicales y de danza de origen cubano fueron introducidos a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX gracias a las comunicaciones permanentes que existían entonces entre los puertos de La Habana y Veracruz, pero también gracias a la presencia de una pequeña comunidad cubana que, sin duda, facilitó su rápida integración en las preferencias de los habitantes de las colonias populares y su expresión en las plazas públicas veracruzanas hasta convertirse en una de las principales atracciones de la ciudad señaladas en todas las guías turísticas (véase García Díaz, en este libro).²⁸ Así, como lo señala Rafael Figueroa Hernández (2002: 385), "el danzón fue penetrando en la sensibilidad veracruzana para estacionarse ahí. Hasta la fecha, se siguen dando reuniones populares con el fin de bailar

²⁷ En el caso del marimbol, véase Rebolledo Kloques, 2005.

²⁸ Las referencias historiográficas del lazo histórico y cultural entre Veracruz y Cuba en torno al danzón y al "son montuno" o al "son cubano" son numerosas. Véanse, en particular, García Díaz, 1995; 2002a y 2002b; Figueroa Hernández, 2002; García de León, 1993; Juárez Hernández, 2002; Rivera Ávila, 1992.

danzón, tanto en lugares públicos como privados; han aparecido nuevas danzoneras y muchas de las viejas siguen en activo; los clubes y talleres de danzón se han multiplicado y difícilmente se ve en el futuro cercano que esta tendencia se modifique”.

Pasa de igual manera con el son montuno (así llamado localmente para distinguirlo del son jarocho), cuyos diferentes episodios desde su llegada en los años veinte y su reubicación en Veracruz por más de treinta años han sido señalados por numerosos analistas.²⁹ El proceso fue determinante para la formación de orquestas locales tales como Son Clave de Oro, Moscovita y sus Guajiros, Quinteto Mocambo, Memo Salamanca y Los Pregoneros del Recuerdo, así como para la creación de un “son cubano al estilo mexicano” (Gómez Izquierdo, 1990). Ahora bien, en el momento de la creación del IVEC la tradición del danzón y la época de oro del son montuno habían quedado atrás; numerosos músicos y orquestas se habían instalado ya en la ciudad de México para continuar su carrera y vivir de su música. Fue así que una de las primeras medidas puestas en marcha por la primera directora del instituto, Ida Rodríguez Prampolini, consistió en solicitar a los promotores culturales que encontraran a los músicos y a los grupos de esa época para ofrecerles nuevas posibilidades en su desarrollo artístico en Veracruz y, asimismo, reactivar los lazos con redes de familias de músicos que desde los años treinta y cuarenta influyeron en la cultura popular local: “fui a buscar a las personas que todavía bailaban danzón y fui a ver al presidente municipal para que volvieran a establecer el danzón en el Zócalo. [...] Hicimos unas clases de danzón en el IVEC[...] y fuimos a ver a unos viejos músicos que vivían en Veracruz, que ya estaban retirados, para empezar también a tratar de hacer que la música, que era una especie de salsa y de mambo y todo esto, empezara otra vez a sonar. Así que los llevábamos a todos lados.”³⁰

El trabajo comenzado a finales de los años ochenta hizo posible, algunos años más tarde, la creación del Festival Internacional Afrocaribeño en Veracruz y, más adelante, del Festival Internacional Agustín Lara y del Festival de Son Montuno. Asimismo, favoreció el desarrollo de otras actividades, organizadas con el propósito de promover las manifestaciones artísticas de lo que llegaría ser la *cultura afrocaribeña*. Como ejemplo están las Noches de Danzón; las clases de danza y de percusión afrocubanas; los talleres de salsa, de son y de danzón y, recientemente, las Noches de Callejón del grupo Juventud Sonera, que tienen lugar cada fin de semana en el Centro Histórico de Veracruz.

El último y tercer elemento de la inscripción caribeña en la política cultural de Veracruz, precisamente, consistió en impulsar la reflexión académica sobre el Caribe

²⁹ Véanse, además de las referencias ya señaladas, las crónicas periodísticas y literarias de Mancisidor Ortiz, 2007; MacMasters, 1995; González, 2007. Véanse, también, las recopilaciones de entrevistas con músicos en Figueroa Hernández, 2002; 2003; 2005.

³⁰ Entrevista con Ida Rodríguez Prampolini, mayo de 2008.

y su herencia africana, lo que dio lugar a la creación del Festival Internacional Afrocaribeño. Es así que en 1989 y 1990 el foro "Veracruz también es Caribe" fue organizado por el Centro de Estudios del Caribe (CEC) fundado por Ida Rodríguez Prampolini y Luz María Martínez Montiel; esta última, a su vez, estaba al frente de la Dirección de Patrimonio Cultural del IVEC. La coordinadora del CEC en ese momento era Yolanda Juárez. Tal como fue expuesto en la introducción del segundo foro, el objetivo era el de "llamar la atención a los investigadores de la región y del país sobre la importancia de retomar como objeto de análisis los aspectos socioculturales que en algunas zonas del estado de Veracruz existen como vetas sin explorar y que guardan estrecha vinculación histórica con los países de la zona del Caribe" (Juárez Hernández, 1990: 7). Posteriormente, en 1992, fue organizado otro foro académico, con la iniciativa del IVEC, titulado, a propósito de la celebración del V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, "Veracruz: las Culturas del Golfo y el Caribe a 500 Años". En cada uno de esos foros fueron evocados múltiples aspectos de la relación del puerto jarocho con el Caribe: históricos, migratorios, culturales, diplomáticos, socioeconómicos y marítimos, sin olvidar la esclavitud y su impacto en el terreno cultural.

Durante este mismo periodo, Luz María Martínez Montiel se encargó de la renovación del Museo de la Ciudad, en el cual fue instalada la que en aquel entonces fue presentada como la primera sala dedicada a la esclavitud en un museo mexicano. Ella también se encargó de la coordinación del programa Nuestra Tercera Raíz impulsado por Guillermo Bonfil Batalla, quien estaba a la cabeza de la Dirección General de Culturas Populares del Conaculta. Precisamente dentro del marco nacional de ese programa de Conaculta, dirigido a reconocer, a estudiar y a valorizar "el aporte africano a la identidad mexicana", fue organizada, a partir de 1991, una serie de actividades académicas llamadas Encuentro de Afromexicanistas, cuya cuarta edición tuvo lugar en la ciudad de Veracruz en junio de 1994, al mismo tiempo que la celebración del Festival Afrocaribeño. Éste fue igualmente organizado e impulsado como proyecto prioritario nacional por la Dirección General de Culturas Populares con el apoyo del Gobierno del Estado y del IVEC. He aquí cómo el texto de presentación de la guía general del Festival Afrocaribeño Veracruz 94, celebrado del 15 al 18 de junio de aquel año, justificaba la orientación de política cultural:

La irrupción de grupos sociales en la vida cultural del país, con nuevas propuestas y alternativas que responden a la consolidación y creación de identidades culturales cada vez más complejas, confirma la naturaleza pluricultural y multiétnica de nuestra Nación. El reconocimiento de nuevas realidades entre grupos indígenas y mestizos en contextos tanto rurales como urbanos, en la conformación cultural de América Latina, conlleva el reconocimiento de una raíz tan profunda y ancestral como la india y la

europea: Nuestra Tercera Raíz, de origen africano, que se configuró durante la colonización europea, mediante la incorporación de esclavos negros a los territorios conquistados y que, mezclados con el resto de la población, aportaron nuevos y riquísimos elementos culturales que llegaron a sellar definitivamente enormes extensiones del continente, que particularmente cobró dimensiones magníficas en el Caribe. En nuestro país, existe una gran influencia negra en estados como Guerrero, Yucatán, Oaxaca y Tabasco, incluso en estados del norte del país como Coahuila, pero quizá no exista otro en el que tenga tanta vigencia como en Veracruz. Así, resulta de suma importancia impulsar acciones que tiendan a la integración afrocaribeña a través del reconocimiento de raíces culturales comunes, que nos hermanan y fortalecen como países, al valorar e incorporar en su proyecto nacional su Tercera Raíz... su origen negro.

Aquí no insistiremos en los detalles y en las diversas transformaciones que el festival ha sufrido desde su primera edición en 1994. Lo que hasta ahora hemos tratado de mostrar es que dicho festival fue en realidad el resultado de la puesta en marcha de una política cultural instaurada a partir de las reflexiones académicas producidas durante ese periodo clave de la historia de México y de América Latina en el que las cuestiones de la diversidad, del multiculturalismo, del patrimonio cultural, de la memoria de las minorías y su reconocimiento, de la descentralización y de la globalización cultural surgieron en las agendas y en los debates públicos. Ahora bien, la dinámica que conllevó la creación del Festival Internacional Afrocaribeño consistió en asociar, de manera coyuntural, dos orientaciones distintas que comenzaron a emerger tanto en el terreno de la investigación académica, como en el de las acciones de políticas públicas: una centrada en África y otra en el Caribe; una dedicada a estudiar la herencia cultural “afro” en el mundo latinoamericano y otra insistente en la diversidad de las influencias y en la creatividad cultural y social de las sociedades regionales que no se identifican como “negras”, pero que sí reconocen sus influencias africanas (Hoffmann, 2006). Por un lado, Luz María Martínez Montiel, profesora de la UNAM, coordinadora del programa Nuestra Tercera Raíz del Conaculta y representante de México en el programa de la UNESCO La Ruta del Esclavo, expresó un claro interés académico y político específicamente centrado en la historia de la esclavitud en la “América de las plantaciones” (véase Argyriadis, en este libro). Por otro lado, también fue importante el papel desempeñado durante esos años por algunos intelectuales en la vida bohemia de Veracruz, enrolados en un trabajo de redefinición de su historia. Se trataba, entonces, de salir de la única presentación de la ciudad como “cuatro veces heroica”³¹ y de permitir el conocimiento de otros aspectos

³¹ Véanse, por ejemplo, Fuentes, Cárdenas de la Peña, Domínguez Loyo y Fernández del Castillo, 1978; Peña Fentanes, 2006.

de la vida local a partir de una orientación historiográfica menos centrada en los grandes sucesos y más orientada a la historia social (vida obrera y sindical, movimientos sociales) y cultural del Puerto (comunidades inmigrantes, cultura popular, grupos carnavalescos).

Lo anterior venía del particular compromiso voluntarista de algunas personas, tales como Ida Rodríguez Prampolini, primera directora del IVEC, y Francisco Rivera Ordas, “Paco Píldora”, autor de la crónica semanal en un reconocido periódico de Veracruz titulada “Estampillas jarochas” y a quien le gustaba decir que “Veracruz es Caribe, y decir Caribe para Veracruz es decir Cuba” (citado por García Díaz y Guadarrama Olivera, 2004: 51). Por su parte, Bernardo García Díaz y Horacio Guadarrama Olivera estuvieron involucrados en la renovación del Museo de la Ciudad, así como Antonio García de León y Ricardo Pérez Montfort estuvieron presentes en numerosas actividades académicas de Veracruz; igualmente Alfredo Delgado y Yolanda Juárez Hernández, esta última catedrática de la Universidad Veracruzana y miembro fundador de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe.

Aunque muy distintas en sus orientaciones teóricas y en su manera de centrar la reflexión sobre una *población afrodescendiente* y sobre un *territorio* (el Caribe), las dos tendencias se reencontraron en su rechazo al “blanqueamiento” expresado por una sociedad local no siempre deseosa de reconocer y recordar sus propios orígenes afro-mestizos y su cercanía cultural con el Caribe. Así lo describe Ida Rodríguez Prampolini en relación con la élite de la derecha conservadora de Veracruz:

Cuando hicimos la primera exposición sobre la relación de Cuba, donde figuraba mucho, evidentemente, la población negra, a amigas mías de la infancia, reaccionarias como ellas solas y de derecha, me reclamaron: “¿por qué haces esto? Lo que nosotros queremos olvidar, tú nos lo estás recordando”. Ésa fue la reacción de la clase alta de Veracruz... ¡y todos con pelo chino, de raza negra desde tres generaciones pa’trás, y negando todo eso! Fue terrible e impresionante.³²

Como se ve, las dos tendencias se distinguieron claramente en la definición de los marcos de referencia a partir de los cuales el festival fue pensado: la “herencia”, las “raíces” y las “influencias” africanas, por un lado, las cuales se estudian en contextos específicos —particularmente en el de las plantaciones— y vienen a justificar la puesta en marcha de las políticas memoriales que no tienen nada que ver con las prácticas culturales contemporáneas; y, por otro lado, la “creatividad” y la “innovación” propias de las culturas populares que se desarrollan hasta nuestros días en el espacio caribeño y cuyo festival se constituyó en su promotor. Precisamente el carácter artificial de la mez-

³² Entrevista con Ida Rodríguez Prampolini, mayo de 2008.

cla entre el reconocimiento de la tercera raíz y la promoción de la cultura popular regional, entre “lo afro” y “lo caribeño”, explica el fracaso de esa política y la pérdida progresiva de la credibilidad del Festival Afrocaribeño. Diseñado como un espacio de encuentro entre intelectuales y artistas, entre reflexiones académicas y manifestaciones populares, el festival fue, en un principio, impuesto como “una de las promesas ‘festivaleras’ del país”.³³ No obstante, en poco tiempo se volvió rutina —al mismo tiempo que el IVEC se burocratizaba—, lo cual provocó que los promotores culturales se desmotivaran, pues los redujeron a ser meros ejecutores de decisiones dictadas cada vez con mayor énfasis por el poder político.³⁴

A lo anterior le podemos añadir otros dos aspectos para comprender la evolución de las políticas culturales en Veracruz. El primero consiste en concebir la cultura como un instrumento de *marketing* turístico inscrito en una visión de la cultura presentada descaradamente como medio de entretenimiento. Es así que el IVEC y la administración de los asuntos culturales del estado de Veracruz pasaron recientemente de la tutela de la Secretaría de Educación y Cultura a la de la Secretaría de Turismo y Cultura, una decisión muy celebrada por el secretario de esta última dependencia y sus colaboradores, quienes nunca dejan pasar la ocasión para presumir los beneficios económicos del turismo cultural y las ventajas que del mismo obtiene Veracruz.³⁵ Desde este punto de vista, los festivales y, más aún, la organización de los espectáculos culturales ocupan un lugar cada vez más importante en las políticas culturales nacionales y locales. Con esto, se cumple, entre otros, el objetivo de propiciar el gozo y la recreación de los espectadores,³⁶ bajo la condición de que su programación no sea “demasiado fina y profunda”, pues la idea es que eso permite “jalar” numerosos visitantes.

³³ Véase el artículo “La promoción cultural en Veracruz. El Afrocaribeño”, del 30 de junio de 2008, en el blog Observatorio Cultural Veracruz, en <<http://observatorioculturalveracruz.blogspot.com>>.

³⁴ A tal punto que, en 2007, las personas encargadas de la programación y de la difusión del festival no supieron sino hasta el último momento, que éste no se llevaría a cabo. También a tal punto que, en 2008, aunque el festival parecía estar definitivamente enterrado desde el año anterior, la decisión de “resucitarlo” se dio en las oficinas del IVEC. Y fue así que, en menos de tres semanas, se improvisó un programa: fueron contratados grupos aprovechando la inauguración del Congreso “Díaspóra, Nación y Diferencia. Poblaciones de Origen Africano en México y Centroamérica”, éste sí organizado con anticipación y con el apoyo de numerosas instituciones nacionales e internacionales.

³⁵ Es de notarse que la transformación de la cultura, dentro de las políticas culturales y vista en un principio como “cultura-educación”, fue cambiada a un instrumento de diversión y de distracción y, por consiguiente, a una “cultura-espectáculo”. Dicha transformación ha sido señalada por numerosos analistas como una tendencia relativamente general de la evolución de las políticas públicas en las democracias neoliberales, en nombre de la democratización cultural.

³⁶ Véase el artículo “El peso excesivo de la difusión artística en las políticas culturales”, del 31 de diciembre de 2007, en el blog Observatorio Cultural Veracruz, <<http://observatorioculturalveracruz.blogspot.com>>.

El segundo elemento, éste sí menos abiertamente aceptado, consiste en hacer de la cultura un instrumento de *marketing* político, escondido detrás de la máscara de la promoción turística. En este sentido y en la realidad, el público al cual se dirigen tales acciones no es tanto al *turista* (con el gran pesar de restauranteros y hoteleros de la ciudad),³⁷ sino más bien al *elector* atraído por los grandes espectáculos de entretenimiento completamente gratuitos y completamente pintados con los colores del partido en el poder.³⁸ La selección de la programación depende menos de la coherencia de un proyecto cultural, que de la diversidad sociológica de los electores a quienes se dirige: reguetón para los jóvenes, danzón para los viejos, son jarocho para el folclore local, chunchaca para todos... y lo “afro” para el exotismo.

Con ese desplazamiento progresivo y cada vez más palpable de la política cultural local, el Caribe como escenario y la legendaria alegría de la población de Veracruz permiten consolidar su imagen de ciudad de entretenimiento, de la cual hablan las guías turísticas como una curiosidad no solamente para los turistas mismos, sino también para la población local. Tal como lo expresa, en forma de lamento, un promotor cultural del rvec, el público no ve en los espectáculos del Festival Afrocaribeño más que la oportunidad de disfrutar de esa “música divina”,³⁹ lo cual no hace más que acentuar la

³⁷ Así, por ejemplo, en el momento de la decisión de “resucitar” el Festival Afrocaribeño en junio de 2008, restauranteros y hoteleros de la ciudad señalaron en *El Notiver* que ese tipo de actividades, sin continuidad y sin calendarización precisa (las fechas del festival no han dejado de cambiar desde su primera edición en 1994: de junio se cambiaron a agosto, y luego a septiembre; algo similar ocurrió en las ediciones del 2005, 2006 y 2008), así como improvisado en el último minuto, sin verdadero trabajo de promoción nacional e internacional, no sirve de nada para el desarrollo del turismo en Veracruz (13 de junio de 2008).

³⁸ Por ejemplo, el verano de 2008 fue particularmente rico en espectáculos de entretenimiento gratuitos, pero dentro de un esquema de *marketing* político. Primero, el Festival Afrocaribeño, organizado del 10 al 15 de junio por el Partido Revolucionario Institucional (PRI); fueron notorios los gigantes carteles promocionales en la ciudad y un escenario monumental situado en la Macroplaza del Malecón, dispuesto con un fondo completamente rojo, el color del partido del Gobierno del Estado de Veracruz y del Ayuntamiento del Puerto. Luego, el Festival Cultural, Gastronómico y Musical BocaFest 2008, del 4 al 27 de julio, en Boca del Río —ciudad colindante con Veracruz—, distinguido por sus carteles promocionales y escenarios completamente azules, que son los colores del Partido Acción Nacional (PAN), partido que administra la ciudad desde las últimas elecciones municipales. Y a manera de contrarrestar este último, fue organizado, unos días más tarde, el Primer Festival de Cultura, Fiesta y Tradición 2008 “VeraVer”, del 31 de julio al 2 de agosto, el cual fue promocionado, nuevamente, con carteles y escenarios gigantes sobre un fondo rojo. Ante evidentes manipulaciones, no queda más que remitirnos al periodista xalapeño Sergio Raúl López cuando señala, con sarcasmo, que: “los festivales culturales veracruzanos no son aptos para daltónicos” (*performance* “Veracruz vs. Boca. Del Afrocaribeño al BocaFest”, 4 de agosto de 2008).

³⁹ Según lo dice Rafael Duharte Jiménez.

diferencia entre “ellos” y “nosotros”. Como el promotor lo explica, las personas que asisten a los espectáculos propuestos dentro del marco del Afrocaribeño tienden a decir cosas como: “ay, mira, vamos a ver a los negros bailar”, aunque ellos sean también de color. De esta manera, puedo afirmar que la inscripción caribeña en la política cultural de Veracruz no es más que una mascarada “afro” sostenida por el poder gracias a las oportunidades políticas.

“Lo afro” en las políticas culturales locales

Las políticas culturales en la actualidad se inscriben dentro de un contexto global, que presenta la doble característica del desarrollo del multiculturalismo como valor general y del desplazamiento desde el ámbito de interés nacional hacia el local. Así, tanto en Veracruz como en Cartagena, la historia reciente de la puesta en marcha de políticas culturales descentralizadas muestra cómo éstas han consistido en romper con las lógicas de homogeneización cultural pensadas desde los centros nacionales y en reconstruir la continuidad con el espacio caribeño. En ese nuevo contexto y a partir de marcos constitucionales diferentes, dichas políticas han contribuido también a producir, aquí como allá, un tipo específico de reflexión y de acción que se sitúa dentro de una relación compleja y ambigua con tres fenómenos estudiados por los especialistas de las Américas negras. A saber: la aparición y el reconocimiento de una identidad “afrodescendiente”, derivada del trabajo de organizaciones internacionales y de la movilización de líderes étnicos dentro de diferentes regiones de América. El desarrollo de un mercado globalizado de ciertos rasgos de lo que es visto como una “cultura negra”, de la cual los jóvenes urbanos de las clases media y popular retoman su inspiración para configurar versiones locales de esa “cultura” (Sansone, 2003). Y, por último, la organización local de actividades turísticas utilitarias de la identidad negra esencializada, pero que responde a una búsqueda de exotismo sin riesgo y que produce una imagen de la localidad mezclada con una visión tropical y con fantasías asociadas a un mundo afrocaribeño, sin poner en tela de juicio las estructuras jerárquicas y las relaciones de poder (Cunin y Rinaudo, 2008; véase también Ávila Domínguez, en este libro).

En cuanto al primer fenómeno, hemos visto cómo, aunque de manera distinta, tanto en Veracruz como en Cartagena, las políticas culturales no se conectan más que parcialmente dentro de las redes de lo que realmente contribuyó a forjar el “panafricanismo cultural”, designado así por Stefania Capone (2005) y al que describe como alimentado desde los años treinta del pasado siglo por los artistas, intelectuales y militantes; para la investigadora, algunos de los retos del panafricanismo cultural consistieron en luchar contra las discriminaciones raciales y denunciar las ideologías del

mestizaje (véase también Capone, en este libro). Las conexiones existen en Colombia y en México,⁴⁰ pero no constituyen un elemento central de la definición de la política cultural localizada. El programa nacional mexicano "Nuestra Tercera Raíz" sí desempeñó un papel en la creación del Festival Afrocaribeño, pero hemos mostrado ya cómo lo anterior estuvo asociado con otro tipo de reflexión académica sobre la inscripción caribeña de Veracruz. Se trata de la reflexión sostenida por los investigadores que no tuvieron como único interés el de destacar el patrimonio cultural "afro", sino que también estaban interesados en mostrar la proximidad cultural de las sociedades locales que se encuentran en las diversas regiones del Caribe, marcadas por el mestizaje entre españoles, negros e indígenas. En Cartagena, el proceso de revitalización de las Fiestas de Independencia que permitió dar comienzo a la reflexión sobre una política cultural local surgió de una revalorización de los cabildos de negros y de la formación del Cabildo Negro de Getsemaní. Pero en aquella ciudad también pudimos constatar que la tendencia a la patrimonialización de una herencia cultural "afro" coexistía con una visión más amplia y no específicamente "afrocentrada".⁴¹

En cuanto al segundo fenómeno, podemos decir que el consumo juvenil urbano de la "cultura negra" es prácticamente inexistente en Veracruz, si no es por medio de la vida bohemia de los músicos locales que adoptan una serie de estilos culturales "afrocubanos", por ejemplo, en su manera de tocar música, de moverse, de vestirse, de hablar... Y en Cartagena, el consumo de lo "afro" sí existe, pero mediante el *marketing* privado de la industria cultural. Es distante y distinto de la reflexión y de las acciones colectivas de una política pública que dio lugar a la formulación de elementos centrados en las fiestas y en la cultura local, pero justo es decir que está más interesada en establecer continuidad con las formas de expresión de una cultura popular regional, mestiza y mulata que, junto con las corrientes musicales y artísticas, son más fácilmente etiquetadas como "negras".

El tercer y último fenómeno se refiere a la construcción de la imagen turística en las dos localidades estudiadas, en particular en Cartagena, donde la conexión cultural con África y las Américas negras no es más que una de las distintas formas de vinculación cultural mundializada que busca identificar las ciudades-puerto como lugares de experiencia festiva en dos dimensiones: una relacionada con el movimiento de la escena electrónica mundial, y otra que considera a África y a las Américas negras como reserva de símbolos culturales "afro".

⁴⁰ Ambos países participan en el programa internacional de la UNESCO "La Ruta del Esclavo".

⁴¹ Es importante constatar que, poco después de su creación, el Cabildo Negro de Getsemaní ya no se le conocía más que con el nombre de "Cabildo de Getsemaní".

Para concluir el presente análisis de las políticas culturales locales y de su inscripción en el espacio regional “caribeño” o “afrocaribeño”, es necesario tomar en cuenta la cuestión de la *imbricación* de las dimensiones locales, sociales y raciales a partir de las cuales se definen las modalidades prácticas de la acción pública. En ese juego entre *lo “afro”, lo popular y lo caribeño* se pueden apreciar todas las sutilezas del análisis, y no dentro de un marco centrado únicamente en la dimensión *afrocaribeña* o *afrodescendiente*. Es también en esa base analítica que la comparación donde Cartagena y Veracruz tiene particular interés.

En Cartagena, aunque la acción pública se sitúa dentro de un marco institucional definido como pluriétnico y multicultural que reconoce la existencia de poblaciones “afrocolombianas” desde principios de los años noventa del siglo xx, las reflexiones y acciones colectivas que se llevaron a cabo sobre la definición de una política cultural local surgieron de un movimiento intelectual y artístico antielitista centrado en la revalorización del Caribe y en el reconocimiento de la cultura popular caribeña, la cual tiene numerosos lazos con las otras orillas del espacio regional. La dimensión propiamente “afro” apareció como una de las características comunes de ese espacio, ligadas a la historia de la esclavitud y de las migraciones más recientes. También apareció como un elemento que había que rehabilitar frente a la visión hispanófila e hispanocentrada, hasta entonces dominante y dominadora, pero hasta ese momento no fue identificada como un principio exclusivo ni como un motivo de exclusión; más bien, abrió la puerta a la reflexión sobre el mestizaje y sus aportes culturales a la “civilización popular caribeña” (García de León, 1993).

En el caso de Veracruz, aunque el mestizaje sigue siendo un valor fundamental de la sociedad mexicana y de la definición de la nación, referente a una “cultura” o a una “identidad negra” contemporánea, la dimensión “afro” no forma parte del repertorio utilizado por la población local, sino que fue particularmente enfatizada por el impulso del Festival Afrocaribeño después de las reflexiones llevadas dentro del marco del programa Nuestra Tercera Raíz. Ahora bien, al insistir en el legado cultural de la presencia africana a la cultura nacional y local, esa línea de pensamiento no se dio sin introducir un cierto número de ambigüedades: entre los aportes históricos a un “nosotros” común contemporáneo, tal como fueron discutidos en los debates académicos, y sus puestas en escena presentadas por los grupos musicales y los emblemas folclóricos que exhibe la “cultura negra” contemporánea; entre los que son vistos como aportes culturales y las que son descritas como disposiciones naturales de ese “nosotros”; entre el discurso sobre el legado cultural y la insistencia, dentro de la iconografía del festival, en los rasgos fenotípicos y las posturas corporales representativas de una africanidad, muy estilizada y muy alejada del concepto que se tiene de la cultura nacional amestizada del México contemporáneo. No es sorprendente, debido a esas ambigüedades,

que la visión cultural afrocaribeña terminara por convertirse en un espectáculo del "otro" y en una herramienta política de entretenimiento de un público local en busca de exotismo.

Bibliografía

ABELLO VIVES, ALBERTO

2003 "La ciudad de los espejos", en *Aguatta. Revista del Observatorio del Caribe Colombiano*, núm. 9, diciembre.

ARCE MORALES, ALFONSO

2006 "Fiestas de la Independencia: misión posible", en *Noventaynueve. Revista de Investigación Cultural*, núm. 6.

ARIZPE, LOURDES

2006 *Culturas en movimiento. Interactividad cultural y procesos globales*, México, LIX Legislatura de la H. Cámara de Diputados/UNAM/Miguel Ángel Porrúa.

BELL LEMUS, GUSTAVO

2006 "¿Costa Atlántica? No: costa Caribe", en Alberto Abello Vives (ed.), *El Caribe en la nación colombiana. Memorias*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia/Observatorio del Caribe Colombiano, pp. 123-143.

BERMÚDEZ, EGBERTO

2004 "¿Qué es y qué no es vallenato?", en Hugues Sánchez Mejía y Leovedis Martínez Durán (eds.), *Historia, identidad, cultura popular y música tradicional en el Caribe Colombiano*, Valledupar, Ediciones de la Universidad Popular del César, pp. 65-74.

2006 "Detrás de la música: el vallenato y sus 'tradiciones canónicas' escritas y mediáticas", en Alberto Abello Vives (ed.), *El Caribe en la nación colombiana - Memorias*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia/Observatorio del Caribe Colombiano, pp. 476-516.

BONET, LLUÍS Y EMMANUEL NÉGRIER (eds.)

2008 *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, París, La Découverte-Pacte.

CABRALES, CARMEN

2000 "Los barrios populares en Cartagena de Indias", en Haroldo Calvo Stevenson y Adolfo Meisel Roca (eds.), *Cartagena de Indias en el siglo XX*, Bogotá, Banco de la República/Universidad Jorge Tadeo Lozano, pp. 181-209.

CAPONE, STEFANIA

2005 *Les Yoruba du Nouveau Monde. Religion, ethnicité et nationalisme noir aux États-Unis*, París, Karthala.

CARDONA, ISHTAR

2006 “Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del son jarocho”, en Lourdes Arizpe (ed.), *Retos culturales de México frente a la globalización*, México, LIX Legislatura de la H. Cámara de Diputados-Miguel Ángel Porrúa, pp. 393-417.

CASTILLO MIER, ARIEL

2006 “De Juan José Nieto al premio Nobel: la literatura del caribe colombiano en las letras nacionales”, en Alberto Abello Vives (ed.), *El Caribe en la nación colombiana. Memorias*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia-Observatorio del Caribe Colombiano, pp. 377-432.

CUNIN, ELISABETH

2002a “Asimilación, multiculturalismo y mestizaje: formas y transformaciones de la relación con el otro en Cartagena”, en Claudia Mosquera, Mauricio Pardo y Odile Hoffmann (eds.), *Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 279-294.

2002b *Identités à fleur de peau. Le “noir” entre apparences et appartenances: métissage et catégories raciales à Carthagène (Colombie)*, tesis de Sociología, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail.

CUNIN, ELISABETH Y CHRISTIAN RINAUDO

2008 “Consommer la ville en passant: visites guidées et marketing de la différence à Cartagena de Indias (Colombie)”, en *Espaces et Sociétés*, núm. 35, pp. 139-156.

DENIS, JAQUES

2008 “Afro-colombie au rythme de la champeta”, *Le Monde 2*, Suplemento de *Le Monde*, 5 de enero, p. 30.

DÍAZ DE PANIAGUA, ROSA (ed.)

1994 *Cartagena popular. Aproximación al análisis sociocultural*, Cartagena, Centro de Cultura Afrocaribe/Coreducuar.

DÍAZ DE PANIAGUA, ROSA Y RAÚL PANIAGUA

1993 *Getsemani: historia, patrimonio y bienestar social en Cartagena*, Cartagena, Coreducuar.

DUHARTE JIMÉNEZ, RAFAEL

1993 “¿Un Caribe mexicano?”, en *Del Caribe. Revista de la Casa del Caribe en Santiago de Cuba*, núm. 20, pp. 77-83.

DURKHEIM, ÉMILE

- 2002 *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. Livre I: Questions préliminaires*, Montreal, Éditions Électroniques Jean-Marie Tremblay.

FALS BORDA, ORLANDO

- 2004 "Las dos Cartagenas y la historia doble de la Costa", en *Noventa y nueve. Revista de Investigación Cultural*, núm. 5.

FIGUEROA HERNÁNDEZ, RAFAEL

- 2000 *Emilio Domínguez*, México, Con Clave/Conaculta.
2002 "Rumberos y jarochos", en Bernardo García Díaz y Sergio Guerra Vilaboy (eds.), *La Habana/Veracruz, Veracruz-La Habana/Las dos orillas*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Universidad de La Habana, pp. 383-399.
2003 *Julio del Razo*, México, Con Clave.
2005 *Los veracruzánisimos Pregoneros del Recuerdo*, Xalapa, s.p.i.

FREYRE, GILBERTO

- 1997 *Maitres et esclaves: La formation de la société brésilienne*, Paris, Gallimard.

FUENTES, IGNACIO *et al.*

- 1978 *Por qué Veracruz es cuatro veces heroica*, México, Academia Nacional de Historia y Geografía.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR Y ANA ROSAS MANTECÓN

- 2005 "Políticas culturales y consumo cultural urbano", en Néstor García Canclini (ed.), *La antropología urbana en México*, México, FCE/Conaculta/UAM, pp. 168-195.

GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO

- 1992 "El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular", en *La Jornada Semanal*, núm. 135, 12 de enero, pp. 27-33.
1993 "Los patios danzoneros", en *Del Caribe. Revista de la Casa del Caribe en Santiago de Cuba*, núm. 20, pp. 36-46.
2006 *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, Conaculta-IVEC.

GARCÍA DÍAZ, BERNARDO

- 1995 "El Caribe en el Golfo: Cuba y Veracruz a fines del siglo XIX y principios del XX", en *Anuario. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales-Universidad Veracruzana*, vol. X, pp. 47-66.
2002a "Danzón y son: desde Cuba a Veracruz (1880-1930)", en Laura Muñoz (ed.), *México y el Caribe. Vínculos, intereses, región*, México, Instituto Mora, pp. 266-281.

GARCÍA DÍAZ, BERNARDO

2002b “La migración cubana a Veracruz, 1870-1910”, en Bernardo García Díaz y Sergio Guerra Vilaboy (eds.), *La Habana-Veracruz, Veracruz-La Habana. Las dos orillas*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Universidad de La Habana, pp. 297-319.

GARCÍA DÍAZ, BERNARDO Y HORACIO GUADARRAMA OLIVERA

2004 *15 años por la cultura en Veracruz: IVEC(1987-2002)*, México, Gobierno del Estado de Veracruz/Llave/Instituto Veracruzano de Cultura.

GARCÍA USTA, JORGE

2000 “Periodismo y literatura en Cartagena en el siglo xx: muros y rupturas del orden y risas de la modernidad”, en Haroldo Calvo Stevenson y Adolfo Meisel Roca (eds.), *Cartagena de Indias en el siglo xx*, Bogotá, Banco de la República-Universidad Jorge Tadeo Lozano, pp. 219-257.

2006a “Los ‘bárbaros’ costeños y la modernización de las letras nacionales”, en Alberto Abello Vives (ed.), *El Caribe en la nación colombiana. Memorias*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia-Observatorio del Caribe Colombiano, pp. 433-455.

2006b “Por fin, ¿qué celebramos el 11?”, en *Noventaynueve. Revista de Investigación Cultural*, núm. 6.

GILARD, JACQUES

1986a “Emergence et récupération d’une contre-culture dans la Colombie contemporaine”, en *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, núm. 46, pp. 109-121.

1986b “Musique populaire et identité nationale. Aspects d’un débat colombien, 1940-1950”, en *America. Cahiers du Criccal*, vol. I, *Centre Interuniversitaire de Recherche sur les Champs Culturels en Amérique Latine*, pp. 185-196.

GÓMEZ IZQUIERDO, ALEJANDRO

1990 “El son cubano al estilo mexicano”, en Instituto Veracruzano de Cultura (ed.), *Segundo Foro “Veracruz también es Caribe”*, Xalapa, Instituto Veracruzano de Cultura, pp. 37-43.

GONZÁLEZ, JORGE

2007 *Recuerdos y recuentos periodísticos*, Xalapa, edición del autor.

GRUPO NOVENTAYNUEVE

2004 “De devastaciones urbanas y esperpentos aristocratizantes”, en *Noventaynueve. Revista de Investigación Cultural*, núm. 5, p. 2.

2007 “Desvarios y ¿aciertos? de la política cultural en Cartagena”, en *Noventaynueve. Revista de Investigación Cultural*, núm. 7, pp. 110-114.

GUTIÉRREZ, ÉDGAR

- 2000 *Fiesta. Once de noviembre en Cartagena de Indias. Manifestaciones artísticas, cultura popular (1910-1930)*, Medellín, Edición Lealon.
- 2006 "Las fiestas de la Independencia en Cartagena de Indias: reinados, turismo y violencia (1930-1960)", en Édgar Gutiérrez y Elisabeth Cunin (eds.), *Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*, Medellín, La Carreta Social, pp. 125-150.

HOFFMANN, ODILE

- 2006 "Negros y fromestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado", en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 68, núm. 1, enero-marzo, pp. 103-135.

JARAMILLO URIBE, JAIME

- 1989 *Ensayos sobre historia social colombiana*, vol. 2: *Temas americanos y otros ensayos*, Bogotá, Tercer Mundo.

JIMÉNEZ, LUCINA

- 2006 *Políticas culturales en transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*, México, Conaculta.

JUÁREZ HERNÁNDEZ, YOLANDA

- 1990 "Introducción", en Instituto Veracruzano de Cultura (ed.), *Segundo Foro "Veracruz también es Caribe"*, Xalapa, Instituto Veracruzano de Cultura, pp. 7-8.
- 2002 "Los aportes de la migración caribeña a la cultura veracruzana", en Laura Muñoz (ed.), *México y el Caribe. Vínculos, intereses, región*, México, Instituto Mora, pp. 291-218.

LACARRIEU, MÓNICA

- 2008 "La construction des imaginaires locaux et des identités culturelles dans le cadre de la mondialisation", en Lluís Bonet y Emmanuel Négrier (eds.), *La fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, París, La Découverte-Pacte, pp. 33-52.

MACMASTERS, MERRY

- 1995 *Recuerdos del son*, México, Conaculta.

MANCISIDOR ORTIZ, ANSELMO

- 2007 *Jarochilandia*, Xalapa, Andrea López Monroy Edición.

MÖRNER, MAGNUS

- 1967 *Race Mixture in the History of Latin America*, Boston, Little, Brown and Company.

MÚNERA, ALFONSO

- 2005 *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XX colombiano*, Bogotá, Planeta.

OCHOA GAUTIER, ANA MARÍA

- 2002 “Desencuentros entre los medios y las mediaciones: Estado, diversidad y políticas de reconocimiento cultural en Colombia”, en Mónica Lacarrieu y Marcelo Álvarez (eds.), *La (indi)gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS/La Crujía, pp. 121-139.

ORTIZ CASSIANI, JAVIER

- 2001 “Élite y cultura popular en Cartagena”, en *Noventaynueve. Revista de Investigación Cultural*, núm. 2, pp. 3-9.

OTERO, NEYLA

- 2004 “Revitalización de las Fiestas de Independencia de Cartagena: crónica de un proceso”, en *Noventaynueve. Revista de Investigación Cultural*, núm. 5, pp. 48-58.

PATIÑO, FRANK

- 2008 “En tono menor. Visión del mundo en la poesía de *En tono menor: de lo revolucionario a lo popular*”, *Salsa y Socialismo*, <<http://salsaysocialismo.blogspot.com>>, consultado el 24 de agosto de 2009.

PEÑA FENTANES, JOSÉ

- 2006 *Veracruz: cuatro veces heroica*, Xalapa, Asociación de la Heroica Escuela Naval Militar-Brigada Veracruz.

PÉREZ MONTFORT, RICARDO

- 2003 *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS.
- 2007 “El ‘negro’ y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho durante los siglos XIX y XX”, en Ricardo Pérez Montfort (ed.), *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, pp. 175-210.

REBOLLEDO KLOQUES, OCTAVIO

- 2005 *El marimbol, orígenes y presencia en México y en el mundo*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

REX, JOHN

- 1977 “Introduction. New nations and ethnic minorities, comparative and theoretical questions”, en UNESCO (ed.), *Race and Class in post-Colonial Society. A Study of Ethnic Group Relations in the English-speaking Caribbean, Bolivia, Chile, and Mexico*, París, UNESCO, pp. 11-52.

RIVERA ÁVILA, FRANCISCO “PACO PÍLDORA”

- 1992 *Algo sobre el danzón*, Xalapa, H. Ayuntamiento de Veracruz.

SAMUDIO TRALLERO, ALBERTO

- 2000 "El crecimiento urbano de Cartagena en el siglo xx: Manga y Bocagrande", en Haroldo Calvo Stevenson y Adolfo Meisel Roca (eds.), *Cartagena de Indias en el siglo xx*, Bogotá, Banco de la República/Universidad Jorge Tadeo Lozano, pp. 139-175.

SANSONE, LIVIO

- 2003 *Blackness without Ethnicity. Constructing Race in Brazil*, Nueva York, Palgrave Macmillan.

VAN GENNEP, ARNOLD

- 1981 *Les rites de passage*, París, Picard.

VASCONCELOS, JOSÉ

- 1925 *La raza cósmica*, París, Agencia Mundial de Librerías.
1966 "La raza cósmica. Misión de la raza latinoamericana", en Carlos Ripoll (ed.), *Conciencia intelectual de América. Antología de ensayo hispanoamericano (1836-1959)*, Nueva York, Las Américas Publishing.

WADE, PETER

- 1997 *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Bogotá, Ediciones Uniandes.
2000 *Music, Race and Nation. Música tropical in Colombia*, Chicago, University of Chicago Press.

ZAPATA OLIVELLA, MANUEL

- s.f. "Trietnicidad colombiana", *Proceso de Comunidades Negras en Colombia*, <<http://www.renacientes.org>>, consultado el 6 de julio de 2009.

2. Entre el espectáculo y la agencia. Signos afrodescendientes y políticas públicas en Cartagena

Mauricio Pardo Rojas
UNIVERSIDAD CENTRAL, COLOMBIA

En el presente ensayo se examina la circulación de signos culturales afrodescendientes en Cartagena, en el marco de las políticas públicas, a través de la historia de la ciudad desde la Colonia hasta el presente.¹ Al final se tratará de conceptualizar esa posible circulación en ciertos regímenes de política cultural y examinar en ellos la particularidad de la situación cartagenera.²

Signos afrodescendientes, trazos raciales

“Raza es signo —afirma Rita Laura Segato— trazo de una historia en el sujeto, que le marca una posición y señala en él la historia de una desposesión”. La esclavización de africanos y la explotación servil de los indios fueron instituciones de carácter bélico y económico que consistieron en la conquista de poblaciones para la “extracción de riqueza del trabajo” y que “con el tiempo se transformaron en un código de lectura de esos cuerpos y dejaron en ellos su rastro” (Segato, 2007: 23). Por su parte y de manera análoga, Wade (1997: 20-21) sostiene que “raza” se refiere a un procedimiento de iden-

¹ Agradezco a Jorge Giraldo por la realización de entrevistas con activistas de organizaciones de movimientos sociales y con funcionarios de la administración distrital y departamental en Cartagena, en octubre de 2008. Mis agradecimientos también a las personas que, tanto a Jorge como a mí, nos brindaron su tiempo y su atención durante las entrevistas. Parte del trabajo de campo lo pude efectuar gracias a la invitación de Freddy Ávila y Christian Rinaudo, organizadores del Simposio “Cartagena-Veracruz-La Habana. Circulación de Signos Culturales Afrocaribeños: Políticas, Mercados, Intelectuales”, y a los contactos iniciales con el simposio, facilitados por Elisabeth Cunin. La versión preliminar que preparé para el simposio se transformó sustancialmente después de escuchar las distintas ponencias que se recogen en este libro. El texto final, cuyo contenido es de mi entera responsabilidad, se benefició con los comentarios de Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo, editores del volumen.

² Para este ejercicio se efectuaron algunas entrevistas en Cartagena con activistas sociales y culturales y con funcionarios del distrito y del departamento; asimismo, se consultó documentación y bibliografía entre las que fueron particularmente útiles los textos de Gutiérrez (2000), Cunin (2003) y Muñoz Vélez (2007b), los cuales, con diferentes énfasis y enfoques conceptuales, contienen un amplio acervo de información y análisis de los signos culturales en la historia y situación actual de Cartagena.

tificación de las personas basado en rasgos corporales que invocan una larga historia de encuentros coloniales, esclavización, discriminación, resistencia. Cunin (2003: 31), por otro lado, argumenta que en el plano cotidiano de las relaciones interpersonales el color y las apariencias físicas son socialmente interpretados y son base de las normas de comportamiento que integra la diferencia racial, “un signo social que puede dar lugar a múltiples interpretaciones y manipulaciones en las estrategias de clasificación social, de asignación de estatus y de presentación de sí”.

No es éste el lugar para retomar la prolija discusión que en la teoría social se ha dado sobre el término y la categoría de “raza”. No obstante, en ausencia forzosa de dicho contexto, se acoge la tendencia, agudamente sintetizada y desarrollada por autores como Segato, Wade y Cunin, de entender *raza* como el efecto del orden colonial que dos siglos después continúa permitiendo el desalojo al no blanco del espacio hegemónico que controla los recursos y el poder burocrático. Si la política cultural es un conjunto amplio de intervenciones del Estado, las empresas, las instituciones y los grupos sociales para orientar el desarrollo de lo simbólico (García Canclini, 1987: 175), entonces, al hablar de política cultural y circulación de signos “afro”, se tendrá siempre de manera implícita o explícita, inconsciente o intencional, una posición y una relación con lo racial: con el grupo afrodescendiente y la historia que origina ese signo.

Bailes de negros, de libres, de pardos y de blancos

Durante el siglo XVII, los bailes y cantos de los esclavizados africanos fueron restringidos por las autoridades de Cartagena a los domingos hasta el anochecer y en los sitios expresamente señalados (Gutiérrez, 2000: 26). Reglamentación que no duró mucho, como se ve en los conocidos alegatos epistolares dirigidos al rey por los obispos Peredo (1765, 1772), Palacios (1781) y Díaz de la Madrid (1784) sobre la necesidad de prohibir o limitar los “bundes” en los que “indios, mestizos, mulatos, negros y zambos y otras gentes de la inferior clase” tocan, bailan, cantan y beben hasta el amanecer” (Gutiérrez, 2000: 31-34). Las historias de obispos prohibiendo bundes son casi un *Leitmotiv* cómico en la documentación colonial sobre la Nueva Granada. Los documentos muestran una intensa vida pública y un permanente conflicto sobre ella y sobre la permisividad o prohibición de las expresiones festivas. En la ciudad colonial, los negros solían moverse a su antojo y pronto superaron en número a los blancos. Era común que los esclavizados trabajaran por dinero y llevaran lo ganado a sus amos; algunos esclavizados ejercían oficios calificados y otros salían a buscar trabajos diarios. En buena medida, la política cultural en la colonia consistía en mantener bajo ciertos límites la intensa circulación de los esclavizados y sus prácticas festivas.

En Cartagena, durante el tercer cuarto del siglo XVIII, de una población de 13 700 personas, 30% eran blancos, 30% eran esclavos negros, 15% eran negros libres y 35% eran mulatos libres (Meisel Roca y Aguilera Díaz, 2003: 239-241). El régimen colonial establecía una demarcación espacial jerarquizada de la ritualidad pública festiva en la que las expresiones de origen africano tenían su lugar explícito. La posición racial de las personas determinaba su tipo de participación. Algunas actividades eran exclusivas y separadas, pero en otras participaban los diferentes grupos raciales.

Las festividades se intensificaban durante los primeros y los últimos meses del año. Fiestas principales eran el día de Reyes, el 6 de enero; el de San Sebastián, el 20 de enero; el de la Virgen de la Candelaria, el 2 de febrero, y el de San Blas o de Los Esclavos, el 3 de febrero; los días del carnaval de principios de la Cuaresma; la víspera de la Concepción, el 7 de diciembre; el día de Navidad y de Fin de Año, que se continuaban al año siguiente con el ya mencionado día de Reyes. Durante esas fiestas, la clase alta celebraba en sus salones, animados por bandas militares; mientras, negros, indios, mulatos y mestizos pobres festejaban al aire libre al son de los tambores. El cerro de la Popa era el marcador geográfico capital para los desfiles de los cabildos de negros en las fiestas de La Candelaria, de San Blas y de Domingo de Carnaval.³ Los cabildos de las naciones africanas desfilaban en comparsas desde las calles de la ciudad hasta el cerro de la Popa, en donde oían misa y volvían a bajar para seguir su celebración (véase Gutiérrez Sierra, en este libro).

Era prerrogativa de los blancos participar en las fiestas de las castas de color; en ocasiones, las puertas de las casas de los blancos eran abiertas y las personas de color podían acudir a las fiestas que allí se llevaban a cabo. Son muy elocuentes las palabras del abogado y hacendado José María García de Toledo, líder de la facción menos radical de los criollos en el Cabildo de Cartagena, cuando se defendió de los cargos de comportamiento engreído que le hicieron los opositores independentistas en 1811: “en mi casa he dado asiento a todas las clases cuando han ido a ella y en los días de diversión han entrado hasta los últimos rincones de ella sin haber abierto jamás mi boca. He bailado en mi casa y en muchas partes, con mujeres de todas las clases; me he conducido

³ Los cabildos de esclavos negros existían en la España medieval como sociedades de ayuda mutua para la atención de enfermos y desvalidos, o como cofradías afiliadas a algún santo o templo católico. En las colonias americanas se permitió a los esclavos un tipo de organización semejante, pero aquí los africanos mantuvieron dentro de los cabildos importantes elementos de las religiones africanas en articulación sincrética con la iconografía y la liturgia católica (Muñoz Vélez, 2007a). En Cartagena, los cabildos eran también una especie de sociedad de ayuda mutua para el cuidado y el apoyo a los más necesitados y enfermos; asimismo, los velorios y los ritos fúnebres eran unas de las actividades de los cabildos más valoradas y requeridas por la población esclavizada (Landers, 2002: 186).

en el trato privado con la mayor afabilidad [...] asistiendo a cuantas partes me han convidado” (Corrales, 1864: 379, citado por Helg, 2000: 239).⁴

Así, durante la Colonia, la política cultural de algunas de las celebraciones festivas fue la de la escenificación pedagógica de la jerarquía de castas raciales en un espacio público compartido, lo cual continuó aun ya entrada la República (Gutiérrez, 2000: 41; Cunin, 2003: 131-33). Pero, por otro lado, los desfiles y las comparsas de los cabildos de nación de negros y otros espacios para la celebración de negros, mulatos y mestizos constituían un espacio de afirmación ritual de los lazos sociales, de su cosmología y de su identidad.

República de blancos y negros: tan lejos, tan cerca

Después del triunfo definitivo del movimiento de independencia en 1819, las políticas culturales republicanas en la ciudad se manifestaron mayormente en las normativas de las fiestas públicas. Especialmente en las de la Independencia del 11 de noviembre, durante los primeros años abundaban las danzas y los tambores de la población negra pero, paulatinamente, en el siglo XIX se fue restringiendo la presencia de signos culturales afrodescendientes debido al énfasis en la iconografía republicana neoclásica y luego por el ascenso del conservatismo clerical e hispanófilo al poder.

En la llamada Ley de Vientres de 1821, se ordenó que los hijos de esclavas nacidos a partir de esa fecha debieran ser manumitidos tras trabajar hasta los 18 años de edad. Con impuestos a las herencias, las administraciones municipales anualmente debían liberar en actos públicos a cuantos esclavos de cualquier edad les fuera dado alcanzar a comprarles la libertad. Aquellas ceremonias (Castro, 1994) fueron calcadas de las que durante y después de la Revolución Francesa, se llevaron a cabo en Francia misma desde 1789 (Romero, 2005: 131-32). Las autoridades firmaban los documentos de manumisión de algunos afrodescendientes, a quienes se imponían gorros frígios o gallardetes con las consignas de “Libertad, Igualdad, Fraternidad”, se simulaban rupturas de cadenas y se les amonestaba en tono paternalista sobre sus nuevos deberes como ciudadanos libres.

Así, el 25 de diciembre de 1826 tuvo lugar la primera ceremonia de manumisión en Cartagena, en la plaza principal, y desde 1835 dichas ceremonias fueron celebradas

⁴ “Defensa hecha por el señor José María García de Toledo de su conducta pública y privada contra las calumnias de los autores de la conmoción del 11 y 12 del presente mes” de noviembre de 1811 [Documentos para la historia de la provincia de Cartagena de Manuel Ezequiel Corrales (1883), Bogotá, Imprenta de Medardo Rivas, pp. 364-395]. Véanse los dos volúmenes de estos documentos.

también el 11 de noviembre. En ese año, la ceremonia fue seguida por tres días de baile en la Casa Municipal; y en las fiestas de carnaval subsiguientes, en una comparsa de motivos republicanos fueron liberados oficialmente tres esclavos (Romero, 2005: 135-136; Muñoz Vélez, 2007b: 61-62). Las fiestas del 11 de noviembre de 1849 y 1850 estuvieron especialmente marcadas por dichos actos de manumisión. El 1 de enero de 1852, los gobernantes liberales celebraron públicamente la entrada en vigencia de la Ley de Abolición del 21 de mayo de 1851 (Romero, 2005: 145). Romero muestra que las ceremonias fueron más un ensalzamiento de la ideología republicana y de los partidos⁵ que el reconocimiento de una injusticia reparada (Romero, 2005; Castro, 1994).

En el lenguaje público oficial y en la prensa desaparecieron las desigualdades raciales, mientras las de clase fueron puestas en la perspectiva del camino republicano hacia la equidad generalizada. Los signos afrodescendientes quedaron, en adelante, opacados u ocultos bajo otros lenguajes y otras designaciones, como las de “ciudadanía”, “emancipación”, “manumisión”, “igualdad”, “desigualdad”; asimismo, fueron suprimidas de la conversación pública y privada las inequidades del orden racial. No obstante, los afrodescendientes continuaron en las más bajas posiciones económicas y sociales, incluso peores que las de la Colonia. Según la conjunción de raza y clase heredada de aquel periodo, los sectores “menos negros” fueron constituyendo las clases medias de la ciudad, mientras que las gentes de piel más oscura fueron progresivamente confinadas a los arrabales hacia el oriente, en las peores situaciones de pobreza y marginalidad (Ortiz, 2003).

Después del devastador sitio de Morillo en 1815, antes del movimiento de independencia, Cartagena no volvió a recobrar durante el siglo XIX su importancia social, económica e, incluso, demográfica.⁶ La política operaba por lealtades a caudillos y gamonales; la Iglesia no había tenido mayor influencia política, pero alrededor de 1870 comenzó a formarse un grupo conservador en Cartagena que promovía la educación clerical y el ideario conservador. Con la alianza de liberales moderados y conservadores que gobernó el país desde 1880, liderada en la presidencia por el cartagenero Rafael Núñez, el grupo conservador se hizo dominante en la ciudad (Quiroz, 2001) y las prácticas festivas de los afrodescendientes dejaron de ser vistas por la clase dominante

⁵ Los actos de manumisión desde mediados del siglo XIX fueron monopolizados por el partido liberal, pero en los últimos años antes de 1851, los conservadores entraron también a manifestarse partidarios de las manumisiones y a competir por la figuración en dichas celebraciones (Romero, 2005).

⁶ De los 22 000 habitantes que tenía en 1815, al final del siglo XIX tenía menos de 10 000. El sitio de Morillo a finales de 1815 ocasionó más de 7 000 muertos de hambre (Meisel Roca y Aguilera Díaz, 2003). Entre la emigración y las epidemias de viruela de 1840 y cólera de 1849, la ciudad perdió, entre 1835 y 1850, más de 6 000 habitantes (Ripoll, 2001: 18).

con cierta condescendencia y pasaron a ser consideradas signos de barbarie y atraso.⁷ Los ideales de las clases dominantes conservadoras cartageneras eran parte del anhelo civilizador de la dirigencia del país (Rojas, 2001) y fueron plasmadas en las efemérides festivas para seguir un libreto que ocultó en lo posible de la vista pública a los afrodescendientes, mestizos y mulatos, así como sus signos culturales.

Desde 1846 fue establecida una programación más elaborada de las “fiestas y diversiones públicas” para conmemorar anualmente la Independencia de Cartagena (Gutiérrez, 2000: 75; Muñoz Vélez, 2007b: 64). Ahí, las élites cartageneras celebraban su vinculación con la cultura europea: salva de cañones, *Te Deum* en la Catedral, ejecuciones orquestales de música “cultura”, ejercicios hípicas, corridas de toros, fuegos artificiales, sesiones de declamación de poesía, mascaradas según el estilo de los carnavales europeos (Muñoz Vélez, 2007b: 61, 85-87; Gutiérrez, 2000: 89-91). Los desfiles de comparsas, con música de tambores de los barrios, aparecían de manera muy secundaria en el programa oficial. A finales del siglo XIX y principios del XX, en los barrios de “Getsemaní, San Diego, el Boquetillo, la Quinta, Torices, Los Amador, el Toril y Ternera —el gran cinturón de los negros y mulatos—”, al decir de Zapata Olivella (citado por Otero, 2004), siguieron existiendo los cabildos, ya no como los “de lengua y de nación” coloniales, sino como carnavales de barrio. La geografía oficial los había sacado de la escena republicana como los lunares raciales que las clases dirigentes no querían mostrar. Las fiestas de diciembre, incluidas las de Fin de Año, eran aún actividades principales en las cuales los desfiles de la población afrodescendiente eran fandangos con cantadoras que improvisaban coplas al ritmo de tambores, acompañadas por un nutrido séquito de danzantes que portaban mechones encendidos (Gutiérrez, 2000: 133).

Ya recientemente, el centenario de la Independencia de Cartagena el 11 de noviembre de 1911 fue motivo para la instauración de una “red monumentaria” en el centro de la ciudad (Román, 2001).⁸ Tras veinticinco años de hegemonía conservadora,

⁷ Considérense, por ejemplo, estos dos comentarios de prensa con casi un siglo de diferencia entre ambos: “en la presente época pues es una prueba indicante del poco adelanto que hacemos en la carrera de la ilustración [...] Los fandangos son un manantial copioso de prejuicios para la moral pública” (“Seminario de la Provincia de Cartagena 1839”, en Gutiérrez, 2000: 132). Se “oye el melancólico tamborito que parece anunciar una fiesta de caníbales más que la alegría de gentes que se jactan de festejar a sus héroes” (“El Mercurio 1928”, en Gutiérrez, 2000: 165).

⁸ Las construcciones conmemorativas del Centenario comprendieron el Parque Centenario, el Teatro Municipal, el Monumento a la Bandera, el Camellón de los Mártires y la remodelación del Mercado Municipal. En el Parque del Centenario —de motivos neoclásicos—, que se erigió en un espacio de más de dos hectáreas entre el centro amurallado y el barrio Getsemaní, fueron incluidos el Obelisco y las estatuas a la Libertad, la Juventud y el Trabajo, así como un kiosco-escenario y una fuente luminosa (Muñoz Vélez, 2007: 124-127; Gutiérrez, 2000: 102-113).

dominaba en el gobierno del país una corriente pragmática que se había acercado a los liberales, pero aun así la Administración de la ciudad no dio curso a la propuesta de la Sociedad de Artesanos de Cartagena para erigir en Parque del Centenario una estatua de Pedro Romero, el artesano, comandante de los Lanceros Patrióticos de Getsemaní y del batallón de “voluntarios patriotas pardos” que en 1811 forzaron al Cabildo a adoptar la independencia total de España. Ya desde entonces, Romero, a pesar de haber sido de facto un miembro de la aristocracia cartagenera (Meisel Roca y Aguilera Díaz, 2003: 262), por haber sido clasificado racialmente como mulato, condensaba conceptualmente la participación de afrodescendientes en las luchas de la independencia argumentada por versiones contrahegemónicas. De manera diferente a las versiones oficiales, que destacaban a los dirigentes blancos firmantes del Acta de Independencia en 1811 y a los fusilados por la reconquista cuatro años después, en realidad la mayoría de ellos firmó a regañadientes y, después, las tropas de Morillo los capturaron cuando, por ser el sector más reaccionario,⁹ fueron dejados atrás por la dirigencia independentista; ésta, a su vez, en su mayoría huyó en barcos corsarios franceses antes de la entrada de Morillo (Helg, 2000: 234). En muy escasa o nula medida se dieron acciones, luchas, reclamos y discursos de los afrodescendientes, mucho menos en términos antirracistas: así fue durante la Colonia debido a la pigmentocracia de las castas, que dividía a los llamados “mulatos o pardos” en términos de la supuesta proporción de sangre negra o blanca (Meisel Roca y Aguilera Díaz, 2003: 263); durante el movimiento de independencia, a causa de las diferentes lealtades, clientelismos y cooptaciones por los que la población “afro”, esclavizada o libre, negra y mulata fue fragmentada (Helg, 2000); y durante la República, como efecto de la ideología republicana nacionalista, según la cual las diferencias raciales habían desaparecido tras la generalización de la ciudadanía y el mestizaje (Cunin, 2002).

Del danzón al porro orquestado, y del son y el changüí a los picós

Los signos de ascendente “afro” encontraron, sin embargo, otra vía de acceso al mundo cultural cartagenero. En contraste con los aspectos rústicos y artesanales de los músicos afrodescendientes locales, con la entrada del siglo xx, la música cubana llegó vestida de orquesta y de baile de salón. Las adustas danzas europeas fueron pronto re-

⁹ Desde 1810, los criollos blancos independentistas cartageneros se dividieron entre una facción radical que propugnaba la independencia total e inmediata y otra que apuntaba más a la autonomía respecto del gobierno imperial español. Esta última facción tomó el poder en 1814, desterró a los jefes independentistas y cortó el apoyo a la campaña de Bolívar de 1815 en la Costa. Fue cuando, sin el apoyo regional y ante el desembarco de Morillo, Bolívar tuvo que huir a Jamaica (Helg, 2000: 231-234).

emplazadas por la sensualidad corporal de los bailes cubanos en las fiestas públicas y en las privadas de las clases medias blancas y mestizas.¹⁰ Para la década de 1920, los bailes públicos en el centro de la ciudad ya eran mayormente de música internacional cubana y argentina, con danzones, tangos y rumbas cubanas (Gutiérrez, 2000: 173; Muñoz Vélez, 2007b: 155). Las músicas cubanas llegaron a comienzos de aquel siglo en forma de partituras, cilindros y fonógrafos; luego, en los discos, las victrolas (Gutiérrez, 2000: 147) y, progresivamente, por las transmisiones de las emisoras cubanas que los cartageneros lograban captar conforme iban adquiriendo radiorreceptores.¹¹

Si bien los danzones entraron por la puerta delantera a las clases medias y altas, por la puerta trasera entraron el formato de sexteto y la música de sones y changüíes que los negros colombianos aprendieron de sus compañeros obreros negros cubanos que laboraban en el inmenso ingenio Central Colombia, establecido desde 1906 en la vecina zona del Canal del Dique. Pronto se extendieron a la ciudad y en la década de 1930 había varias decenas de sextetos en ese mismo cinturón de barrios negros, en donde subsistían los cabildos (Muñoz Vélez, 2006; Minski, Ríos y Stevenson, 2006). Una década después, los sextetos habían comenzado a decaer, opacados por un invento que estaba creciendo en esos mismos barrios de “afro”: el picó (*pick up*), sistema de amplificación de gran potencia; quienes los manejaban, disponían de un amplio repertorio de grabaciones de músicaailable (Muñoz Vélez, 2006).

Los formatos orquestales internacionales fueron adoptados desde que en 1923 surgieran la Jazz Band Lorduy, en Cartagena, y la Orquesta Nueva Horizonte, en el vecino municipio de Arjona, así como las primeras *jazz bands* en el resto del país (Muñoz Vélez, 2007c: 47; Gómez, 2006).¹² La música local regional de orígenes africanos,

¹⁰ Como es sabido, el danzón cubano se deriva de la contradanza que llevaron los haitianos a finales del siglo XVIII a la isla. Según algunos estudiosos, en Cuba a la contradanza se le insertó la conga, célula rítmica de origen africano, y, tiempo después, le introdujeron el tango congo, de origen bantú, lo que dio lugar a la danza cubana y a la danza habanera (Lapique, 1996a y 1996b). Posteriormente, a estas danzas se les introducen elementos coreográficos, como aquel de “la pareja enlazada con evidente influjo afroide en su ritmo para dar forma al danzón” (Orovio, 1994; Alén, 1992).

¹¹ Los comienzos de la radio en Cuba fueron fulgurantes. La primera estación transmitió desde octubre de 1922, siendo la cuarta emisora en el mundo; para diciembre de 1923 ya había 32 estaciones en el país antillano (Salazar, 2002). Bassi (2001: 2) relata cómo en la Costa se captaban desde entonces las emisoras cubanas.

¹² El formato de *jazz band* de trombón, saxofón, flauta o clarinete, dos o tres banjos, violín y batería aportó a la incipiente orquestación de músicas costeñas con antecedentes en el formato de las bandas sabaneras y sinuanas desde 1850 (Fals Borda, 2002: 126; Muñoz Vélez, 2007c). Las orquestas cartageneras habían sido influidas pasajeramente por las orquestas cubanas de danzón, en un comienzo llamadas “típicas”, a las cuales, desde la década de 1920, se les introdujo el formato de la charanga francesa, en la que se destacaban violines y flauta.

como cumbias y porros, poco a poco fue alternando con *foxtrots*, *ragtimes*, danzones y rumbas ejecutados por orquestas de músicos mestizos o blancos, y aún así seguían provocando la enconada oposición de los sectores más racistas de la ciudad. Sólo seis años después de que en 1921 fuera prohibida en la ciudad¹³ la cumbia, ésta ya formaba parte del circuito internacional de músicas caribeñas orquestadas y grabadas en Estados Unidos, y aparecía en Cartagena en discos importados.¹⁴ Continuó así el proceso por el que las músicas afrodescendientes cartageneras y costeñas fueron vertidas a formatos cosmopolitas, en los que “lo negro” quedaba como una referencia anecdótica exótica. Diez años después, en un proceso continuo que se había iniciado con las *jazz bands*, fue establecido el formato de orquesta *big band*, basado en saxofones y trombones (Solano, 2003; Stevenson, s.f.), en el que al interpretar los aires locales costeños, se habían reemplazado los tambores vernáculos originales por la batería y la percusión cubana de bongoes, tumbadoras y timbales, los cuales medio siglo antes las bandas sabaneras ya habían reemplazado por el bombo y el redoblante europeos.

Radicalismo folclórico y realismo social mulato del medio siglo

Jorge Artel nació en el barrio de Getsemaní en 1909. Su libro de poemas *Tambores en la noche*, publicado en 1940, tuvo inmediata aceptación en los círculos literarios. Animador entusiasta del ambiente cultural en Cartagena, activo en los círculos poéticos y políticos, expresó abiertamente sus ideas reivindicatorias del pueblo negro y de su origen africano. Dirigente del movimiento de Jorge Eliecer Gaitán, fue detenido tras el asesinato de éste. Amenazado de muerte, estuvo exiliado de 1948 a 1975. Su salida al exilio interrumpió abruptamente una presencia importante para la visibilidad de la población negra.

¹³ El 9 de abril de 1921, por un acuerdo del Concejo Municipal, fue prohibida en Cartagena y sus corregimientos “el baile llamado cumbia o mapalé”, el cual venía siendo denigrado en la prensa en todas las formas posibles desde mediados del siglo XIX (Gutiérrez, 2000: 169).

¹⁴ Entre 1927 y 1929 fueron efectuadas las primeras grabaciones de música de raíz afrocolombiana en los sellos neoyorkinos Brunswick y Columbia. Cipriano Guerrero (oriundo de Magangué) y Pacho Galán (oriundo de Soledad), tras enviar sus partituras en 1927 y 1929, respectivamente, tuvieron sus dos primeros temas grabados por las orquestas de planta de las disqueras, aunque aparecieron como ritmos cubanos de danzón y rumba (Wade, 2005: 197; Cotes, s.f.). Por su parte, el músico bolivarenses nacido en Arenal, Ángel María Camacho y Cano, viajó a Nueva York en 1929 y grabó 48 discos con Brunswick y 18 con Columbia (González, 2009: 117). Todos esos discos llegaban casi inmediatamente a Cartagena y eran anunciados en la prensa local, tal como lo reseña Gutiérrez (2000: 152). En su libro aparece que en 1927 por primera vez fue anunciada una cumbia: “La culebra”, grabada por la Orquesta Panamericana para Columbia Records.

Desde mediados de la década de 1950, tres de los intelectuales más destacados del país, los hermanos Zapata Olivella, Delia, Juan y Manuel, afrodescendientes oriundos de Loricá, figuraron notablemente en las Fiestas. Delia, con su grupo de danzas y sus investigaciones, llevó al protagonismo central de las Fiestas los bailes y la música de la población negra de la Costa. Por varios años, Juan y Manuel escribieron y actuaron en las representaciones teatrales del programa oficial, destacando el papel jugado por negros y mulatos en las acciones de independencia. Al contener elementos de una visión social diferente y en varios aspectos opuesta al *statu quo* cartagenero y colombiano, al presentar alternativas a la subjetivación dominante sobre las poblaciones negras, sus obras fueron rudimentos de una política cultural alternativa, pero que no pasó a mayores desarrollos.

En 1955, año en que una de las comparsas representaba a la negra María Dolores de la radionovela cubana *El derecho de nacer* —estereotipo de la criada negra sumisa—,¹⁵ en la dramatización de los hechos del 11 de noviembre de 1811, los Zapata representaron el papel del pregonero El Negro Mora, con versos transcritos en la fonética del español dialectal negro, cuando llama a los habitantes de Getsemaní a la insurrección contra la dominación española:¹⁶ “Ahora sí que ejj veddá/ que viene la libejtá/ y por eso al Negro Mora/ le ha llegado la hora/ que se la va a desquitá./ Pueblo de Gimaní,/ a levantarse y seguí/ conmigo ahora, muchacho,/ la independencia o morí” (Muñoz Vélez, 2007b: 226).

Manuel Zapata publicó veinticinco libros, entre ellos la novela *Chambacú, corral de negros*, premio Casa de las Américas 1963. La trama discurre en el barrio miserable del mismo nombre, situado en un sector aledaño a la muralla cartagenera que fue derribada en 1970; en ese ambiente, el protagonista lucha contra el racismo, la discriminación y la miseria. Aparte de sus características literarias, *Chambacú, corral de negros* es importante por ser uno de los primeros intentos consistentes en poner en circulación,

¹⁵ La radionovela fue, tal vez, el primer éxito masivo latinoamericano de los medios de comunicación. Se transmitió a comienzos de la década de 1950 por toda Hispanoamérica, logrando gigantescos niveles de sintonía.

¹⁶ En el estilo de la poesía “negrista” de Candelario Obeso y Jorge Artel, en Colombia; de Nicolás Guillén, en Cuba, y de Pales Matos, en Puerto Rico. Estos poetas, de los cuales Obeso (1849-1884), nacido en Mompox, fue un temprano exponente, tomaron para su poesía el habla local de las poblaciones negras de sus regiones y países y las transcribieron con sus particularidades de pronunciación, vocabulario y construcción gramatical. Se trata de un procedimiento estilístico que ya aparecía en los llamados “villancicos de negros” durante la Colonia (Perdomo, 1976) y que ya habían usado puntualmente escritores no afrodescendientes como Jorge Isaacs, en *María*, de 1867, y después Tomás Carrasquilla, en 1890, en su cuento *Simón el mago*. En épocas posteriores, Manuel Zapata se pronunciaría contra la reificación de ese formalismo en los negristas antillanos, conocido como “jitanjáfora” (Zapata Olivella, 2006).

por encima de los elementos de su cultura expresiva, signos culturales afrodescendientes en el contexto de la realidad cartagenera de extrema miseria y marginación.¹⁷

Pero, por otro lado, los esfuerzos de los Zapata en el campo musical, a pesar de sus explícitas posiciones sobre la discriminación y la inequidad, se enmarcaron en el folclore; un régimen de representación en el que la diferencia cultural “auténtica”, “como realmente era”, se convierte en objeto de conservación y de exhibición desligada de su contexto social (Bendix, 1997; Miñana, 2000). El grupo de danza de Delia Zapata Olivella ocupó un lugar central en la programación de las Fiestas entre 1954 y 1963 (Muñoz Vélez, 2007b: 224-248). En su proyecto de divulgar y valorizar esas creaciones, las reconstruyó como piezas artísticas mediante libretos y coreografías que, en adelante, podían ser representados por cualquier grupo. Contribuyó así a traer al país una metodología, una tecnología cultural que comprende investigación de trabajo y de campo sobre las prácticas de baile, a transcribirlas en algún tipo de notación coreográfica y reproducirlas con un grupo de danza profesional o aficionado. De esta manera, además de convertirse en vehículo de la participación carnavalesca, la música y las danzas afrodescendientes pasaron a ser objeto de la actividad artística de los grupos de danza “folclóricos” de unas pocas compañías profesionales, así como a las aficionadas que en adelante surgirían por todo el país en colegios, universidades, barrios, empresas y otras instituciones.

La banalidad mediática y el mercantilismo asfixian la fiesta popular

Durante la década de los sesenta del siglo pasado, la fiesta del 11 de noviembre crece masivamente, pero progresivamente los bailes con orquestas y luego las casetas¹⁸ van

¹⁷ Manuel Zapata Olivella (1920-2004), además de folclorólogo y gestor cultural, fue exponente de los artistas y escritores que se vincularon a las nuevas corrientes internacionales estéticas y literarias. Publicó siete novelas, ocho volúmenes de cuentos, ocho obras de teatro, varios libros de ensayos antropológicos y literarios. La producción literaria de Zapata ha sido objeto de una docena de tesis doctorales en Estados Unidos. Su obra ha sido más homenajeada que leída y más estudiada en el exterior que en Colombia (Bogliolo, 1978; Captain-Hidalgo, 1993; Díaz-Granados, 2003; Jackson, 1983; Lewis, 1987; Tillis, 2005; Zoggyic, 2003). Aunque entrañablemente vinculado a Cartagena, fue un viajero incansable y su activismo afrodescendiente tuvo episodios notables en otros lugares. En Bogotá, en 1943, con otros estudiantes afros organizó el Día del Negro; en 1973 estableció la Fundación Colombiana de Investigaciones Folkloricas y, en 1975, fundó el Centro de Estudios Afrocolombianos. En 1978 organizó el Congreso Internacional de Cultura Negra en Cali.

¹⁸ Se denominan “casetas” los bailes comerciales que se efectúan en lugares abiertos como parqueaderos, lotes sin construir, canchas deportivas o incluso calles que se “cierran” para tal efecto. La gente paga la entrada, uno o más orquestas animan la reunión y se expende licor en grandes cantidades.

opacando a las festividades. Al perder su conexión con lo público y lo cívico, la Fiesta entra en los años setenta en una crisis generalizada. El Concurso Nacional de Belleza se celebra desde 1934, y desde 1970 se constituyó como un evento mediático nacional desligado de la historia y de la población cartagenera (Bolívar *et al.*, 2001; Cunin, 2005). Terminó concentrando la atención de los medios y el apoyo de la administración de la ciudad (Fiestas de la Independencia de Cartagena 2009) y desplazando a las fiestas patrióticas, al tiempo que las clases dominantes implementaban una intensa campaña para convertir a Cartagena en un espacio turístico de alto perfil que integra las playas con la ciudad colonial, y a lo que algo después, se le ha agregado el componente étnico exótico con las palenqueras o los grupos de danza en versiones erotizadas para turistas en hoteles y lugares públicos. En 1982 se construyeron un centro de convenciones y la residencia presidencial Casa de Huéspedes Ilustres, con lo cual el gobierno convirtió a la ciudad en sede alternativa de la presidencia. Se desarrolló en las playas una masiva construcción de edificios de hotelería y residenciales. Las clases altas han adquirido costosos apartamentos y la ciudad colonial se ha progresivamente convertido en el sitio de encuentro de la élite nacional durante las fiestas de fin de año (véanse Cunin y Rinaudo, 2005; Cunin, 2007).

El movimiento cultural de Getsemaní

Getsemaní es un barrio con especial significado histórico y cultural. Desde la Colonia fue el barrio en el que habitaban mulatos y negros libertos que trabajaban como artesanos, pequeños comerciantes y prestando servicios en el centro. El barrio ha sido un símbolo para quienes han tratado de destacar la importancia de la población mulata y negra en la ciudad. Como se anotó más arriba, contrariamente al protagonismo excluyente que la historia oficial ha otorgado a los blancos en los sucesos de la lucha por la independencia, la versión contestataria muestra el papel protagónico de personas y grupos de negros y mulatos (Múnera, 1998: 196). En la década de 1980, Getsemaní estaba sitiado por la delincuencia, las drogas y la prostitución (Lemaitre y Palmeth, 2001: 62-70), por lo cual un grupo de activistas culturales constituyó en 1986 la Fundación Gimani Cultural, para adelantar investigaciones históricas y promover la recuperación del barrio. Ante la crisis de las Fiestas, crean el Cabildo de Getsemaní, con cargos vitalicios de reina, pregonero y cabildantes; la forma fue la de un cabildo-comarsa con fines de expresión étnica, memoria cultural, integración comunitaria y participación ciudadana (Gutiérrez, 2000: 246; Muñoz Vélez, 2007b: 318-323).

El Cabildo de Getsemaní salió a desfilas en las Fiestas del 11 de noviembre de aquel año de su fundación, y desde entonces encarnó cada año un motivo diferente,

con el predominio de temas relacionados con los afrodescendientes (Gutiérrez, 2000: 245-246). En el xiv y último Festival de Música del Caribe de 1995, se llevó a cabo la Peregrinación Afrocaribeña hacia Getsemaní, en la que los músicos del Festival, encabezados por el decano de los poetas negros cartageneros, Pedro Blas Romero Julio, uno de los impulsores de la Fundación Gimaní Cultural, desfilaron para consolidar “los lazos de sangre de la raza negra con el sentimiento religioso y cultural de nuestra estirpe afrocaribeña” (Cunin, 2003: 314).

El Cabildo de Getsemaní, la narrativa de los hechos del periodo de la Independencia y la orientación política y sociológica de las fiestas públicas han sido notorios intentos, como lo habían sido las acciones de los Zapata tres décadas antes y de la Sociedad de Artesanos en 1911, de poner de relieve el elemento “afro” y mulato de la ciudad en uno de sus escenarios más visibles. Se manifiesta, así, a partir de la década de 1950, un activismo de política o contrapolítica cultural que destaca los componentes histórico y demográfico de la población negra, pero se apaga a mediados de la década de 1960. Resurge después, a mediados de la década de 1980, con la Fundación Gimaní Cultural y, una década después, con las investigaciones sociales e históricas con las que se enfrenta la política cultural dominante en la ciudad de minusvalorar e ignorar a la población negra y mulata y sus expresiones culturales (véase Rinaudo, en este libro).

Los movimientos sociales: acciones sociales y etnicidad

En la década de 1980 surgen en la ciudad grupos estudiantiles, barriales, culturales, campesinos y de pastoral católica que trabajan en denunciar y mejorar las condiciones de la población negra. De ese proceso se logran mantener hasta hoy, por un lado, organizaciones de pastoral social católica o cercanas a ella, que se concentran en la promoción social y cultural de la población negra urbana y en la defensa de los derechos humanos. Por otro lado, quedan las organizaciones de acción amplia en desarrollo sostenible, proyectos productivos y derechos humanos. Éstas se han concentrado en el trabajo con mujeres, jóvenes y niños, así como en la reconstrucción del tejido social de los sectores más pobres de la ciudad, de considerable población negra, alrededor del cerro de La Popa; también se ocupan en la constitución de equipos de comunicación popular y en el desarrollo de proyectos culturales para la integración social e identitaria. En las áreas rurales apoyan proyectos productivos, educativos y de integración social. En los materiales y textos comunicativos de todas esas organizaciones, el énfasis está puesto en la desigualdad social y en las necesidades de la población.

Funcionó también en aquellos años, aunque de manera intermitente, el Centro de Cultura Afrocaribe, impulsado por uno de los sacerdotes de las organizaciones católicas. Después de un largo lapso de actividad interrumpida, el Centro se reactivaría una década después. En sus actividades se evidencia que cultural y socialmente “lo negro” está contenido en la visibilidad de la pobreza, en la complejidad de la conjunción de clase y raza de la desigualdad social en Cartagena.

Por otro lado, un grupo de organizaciones de activistas palenqueros, desde mediados de la década de 1980, ha concentrado sus acciones en torno a la etnoeducación, dirigida a la recuperación y el fortalecimiento cultural y lingüístico de Palenque. Este último es una ciudad cercana a Cartagena que en la Colonia fue asentamiento rebelde de esclavos fugados; en sus actividades se han mantenido expresiones religiosas, musicales y el idioma criollo con elementos africanos y castellanos. Los activistas palenqueros han trabajado, pues, en los barrios de la ciudad y han propiciado la organización de sectores con mujeres, maestros, vendedoras de comida, etcétera; en algunos poblados vecinos, incluso han organizado grupos con considerable población afrodescendiente. En el ámbito nacional, los activistas palenqueros formaron parte, en 1992 y 1993, de las organizaciones que constituyeron la Comisión Especial que deliberó para la redacción de la Ley 70 de 1993 de Comunidades de Negros (Cassiani, 2002). Desde entonces, han estado vinculados a los procesos generados por dicha ley.

Respecto a lo anterior, Cunin (2003: 215-270) planteó que el reconocimiento en la Constitución de 1991 del carácter multicultural del país y la expedición de la Ley 70 de 1993 de Comunidades Negras propiciaron la conformación de sujetos étnicos y de nuevas valoraciones para las expresiones culturales. La Ley 70 permitió que los activistas, por medio de sus discursos sobre sus características históricas, lingüísticas y su ubicación rural, concentraran la representación de “lo negro” en Cartagena y, así, se constituyeran en interlocutores del gobierno y beneficiarios de distintas posiciones de representación que dicha ley estableció para afrodescendientes.

Los palenqueros trabajaron acuciosamente para hacerse preeminentes en dichos espacios, pero en el contexto sociocultural de Cartagena, según también lo hace notar Cunin (2002: 267-270), desde mucho antes de las políticas del multiculturalismo ellos eran el prototipo de la otredad. Los otros negros cartageneros y, con mayor razón, los sectores más blancos, los llamaban “forasteros, de ‘allá de Palenque’”, “endógamos”, “rústicos”, “más negros”, “más africanos”. No fue sorprendente, entonces, que los palenqueros se acomodaran sin mayores competidores en el *savage slot* de la política multicultural.¹⁹

¹⁹ El antropólogo haitiano Michel Trouillot (1991) sostiene que, con la colonización del resto del mundo, la “cristiandad” de la Edad Media se convirtió en “Occidente” por medio de las relaciones conceptuales entre tres *slots* (el término *slot* se podría traducir como “franja” o “espacio”): el del orden, el

En 2005, la UNESCO declaró a Palenque “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”. Antes de ello, durante varios meses los activistas culturales de Palenque y los antropólogos del Instituto Colombiano de Antropología e Historia y del Ministerio de Cultura trabajaron en el *dossier* para presentar la candidatura. El nombramiento magnificó la imagen de Palenque como bastión de la cultura y de la africanidad, lo cual indudablemente fue algo que estuvo muy en la línea de trabajo que venían realizando los activistas palenqueros. Pero más importante para las organizaciones palenqueras fue el plan de salvaguarda, cuyos costos, según el reglamento de la UNESCO, debían ser garantizados por el gobierno colombiano, que les permitiría gestionar recursos para concretar acciones que venían concibiendo desde mucho antes: una casa de la cultura, el fortalecimiento del idioma palenquero y la transmisión de los saberes narrativos y los rituales medicinales (Pérez y Restrepo, 2005).

Movimientos sociales: ciudadanía e interculturalidad

En los preparativos de la celebración de la Semana de la Afrocolombianidad del año 2008, las organizaciones afrodescendientes, tanto las de pastoral social y organizaciones no gubernamentales como las palenqueras y, ahora, los consejos comunitarios del sector rural, conformaron el colectivo Cabildo de Integración Social Afrocaribeño Gavilaneado para fortalecer la identidad “afro” e incidir en la vida política de la ciudad.²⁰ Han logrado, así, establecer un proyecto a largo plazo en el que convergen organizaciones que desde distintos ángulos trabajan por el bienestar y los derechos de los distintos sectores de población afrodescendiente en el área metropolitana.

Las organizaciones palenqueras continúan sus acciones en la educación, en las asociaciones de maestros, en las expresiones culturales, en las asociaciones de oficios y de avances organizativos en el sector rural y en las acciones de salvaguarda que contempla el reconocimiento de la UNESCO. La alianza con otras organizaciones ha ensanchado su participación en proyectos con más amplios sectores de la población negra cartagenera y otras áreas de acción en el debate democrático de la ciudad.

Las organizaciones de proyectos sociales y las del sector de pastoral afrocolombiana han configurado un colectivo de derechos humanos y participación democrática

utópico y el salvaje. El *savage slot* es, entonces, ese espacio creado por los conceptos ideales de otredad y que es llenado incesantemente por los sujetos alterizados.

²⁰ “Gavilaneado” o “gavilanes” es el término que las poblaciones negras campesinas vecinas a Cartagena usan para los trabajos colectivos de ayuda mutua, lo que en otros grupos campesinos o indígenas se denominan “mingas” o “convites”.

para la discusión y la incidencia en la formulación de políticas públicas sobre la población “negra”, de construcción de tejido social desde lo “afro”. Esas organizaciones han partido de una realidad pragmática: la mayoría de la población cartagenera es pobre y, de ésta, la mayoría es negra. De ahí deriva el corolario de que para avanzar en su trabajo social y político por la reivindicación social, cultural y política de tal población, es necesario conectar ambas realidades.

En la presentación de sus propósitos, algunas de esas organizaciones señalan que trabajan por el “desarrollo humano y social” con la incorporación de “la perspectiva de género, construyendo ciudadanía plena dentro de principios de ética civilista, construcción de ciudadanía y democracia, e identidades en el marco de interculturalidad, inclusión y reconocimiento”. El término de “interculturalidad” alude a un colectivo de diálogos y convergencias culturales y políticas que los coloca más allá del archipiélago de identidades que supone lo multicultural. Tienen proyectos de tipo cultural que apuntan a construir el sentido de pertenencia y al cumplimiento de los derechos sociales, económicos y territoriales.

Con la creación del Cabildo de Integración Social Afrocaribeño Gavilaneó, se impulsa un cambio substancial en el carácter de los signos afrodescendientes que se despliegan en el espacio social y político de Cartagena. Al predominio de la cultura expresiva musical, lingüística, estética y estilística se adiciona ahora la realidad socio-cultural de la exclusión, el marginamiento, la discriminación y la pobreza. Las expresiones culturales “afro” se problematizan al vincularlas con los grupos humanos concretos y sus condiciones socioeconómicas dentro de la ciudad misma. Se visualiza en la discusión pública, entonces, ese alto porcentaje de la población cartagenera de origen africano, que tiene índices de pobreza entre los más elevados del país y del mundo, cuya situación cultural incluye la carencia de escuelas adecuadas, de espacios domésticos y sociales y de representación política.

La aparición de lo “afro” en la política pública y el regreso de las fiestas

Desde 1981 el Ministerio de Cultura venía impulsando una versión de las políticas del multiculturalismo: la escenificación de las expresiones culturales de los actores locales. Con la Constitución de 1991, además de su calidad multicultural, las expresiones culturales que podían ser etnizadas adquirirían mayor relevancia. “El Palenque en el Heredia”, actividad cultural que reseña Cunin (2003: 221-222), sintetiza esa política. Las músicas de Palenque —la tradicional de tambores, la de sexteto cubano y la champeta— resaltan por la política oficial como paradigma de la diversidad y la etnicidad, mientras que la multiplicidad de expresiones culturales de la población urbana cartagenera carecía de

cualquier apoyo oficial y se le restringía, de hecho, el acceso al espacio público en las fiestas de la ciudad. La autonomía de las organizaciones palenqueras les ha permitido mantener la iniciativa frente a las políticas oficiales, pero sólo recientemente organizaciones y gestores culturales han logrado que amplios sectores de la ciudad puedan avanzar para hacerse agentes de sus prácticas culturales y reclamar protagonismo en el espacio público y políticas públicas incluyentes.

A raíz del desmoronamiento de las fiestas en la década de 1980, un grupo de gestores culturales y entidades, entre 2003 y 2004, convocaron a amplios sectores de la ciudad para analizar la situación y proponer una política pública de fiestas (Otero, 2004; véase Rinaudo, en este libro).²¹ Así, desde el año 2004 se han vuelto a efectuar las fiestas, con amplia participación de los barrios, con protagonismo propio en los espacios públicos y sin depender del Concurso Nacional de Belleza (Arce, 2006). En la versión del 2008, tras varios meses de preparación, en barrios, en colegios y por toda la ciudad, durante mes y medio se desarrollaron siete grandes desfiles, ocho carnavales barriales, numerosos conciertos y otras actividades culturales que involucraron cientos de colegios, barrios, grupos folclóricos y asociaciones culturales. Concentrado el proyecto en una etapa centrada en desfiles y comparsas, le queda aún por delante avanzar en puntos de su plan estratégico, tales como la constitución de espacios de reflexión y creatividad cultural en los barrios y configurar con la ciudadanía una esfera pública de discusión cultural. Pero es hoy por hoy uno de los mayores logros en política cultural nacida de la sociedad civil, no sólo en Cartagena, sino en el país (*Fiestas de Independencia en Cartagena*, s.f.).

La actual alcaldesa Judith Pinedo (gestión 2008-2012), quien ganó las elecciones con un movimiento cívico contra los políticos tradicionales que habían dominado la ciudad, plagados de escándalos de corrupción, ha instalado espacios de concertación con distintos sectores de la ciudad, entre ellos el grupo que trabaja por la renovación de las fiestas y las organizaciones de afrodescendientes. Respecto a los afrodescendientes, el Plan de Desarrollo de la alcaldesa Pinedo incluye los temas de reconocimiento de la diversidad étnica y multicultural, la incorporación de acciones afirmativas, el recono-

²¹ En ese proceso, del cual fue importante protagonista el prematuramente fallecido escritor, periodista e incansable gestor cultural Jorge García Usta (1960-2005), han estado involucradas, entre otras entidades, el Observatorio del Caribe Colombiano (occ), la revista *Noventa y nueve*, la Universidad de Cartagena, la Corporación Universitaria Rafael Núñez, la Corporación Gente, Arte y Cultura, el Comité Cultural de la Zona Suroriental, la Fundación Cívico Social Pro Cartagena (Funcicar), el Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena (ipcc), la Secretaría de Educación Distrital, la Cámara de Comercio de Cartagena, el Banco de la República de Cartagena, el Instituto Tecnológico de la Caja de Compensación Familiar de la Federación Nacional de Comerciantes (Comfenalco, Fenalco) y la Sociedad de Mejoras Públicas (Otero, 2004).

cimiento de sus territorios y el fortalecimiento cultural. Aunque la eficiencia y la capacidad de ejecución de la alcaldía de Pinedo han sido fuertemente cuestionadas, por primera vez la población “afro” es incluida explícitamente en un programa de gobierno.

La relación directa entre pobreza y color de la piel es ahora un tema que ha dejado de estar en el margen, en el comentario, y se aborda abiertamente en los debates políticos. La población negra parece estar siendo aceptada como ciudadana en su propia urbe. Las comparsas de los barrios “afro” con miles de jóvenes han vuelto a desfilar y a bailar en el centro de la ciudad. Por lo pronto, la presencia de los significantes afrodescendientes ha crecido abruptamente, pero la realización de sus significados está aún pendiente. Lo logrado recientemente en Cartagena no hace ver tan lejana la posibilidad de una política cultural que no sea ya la de la oscilación entre la domesticación de los significantes “afro” y su supresión.

En una vista sintética de lo sucedido en las dos últimas décadas, se destaca la irrupción en Cartagena de políticas culturales de orden nacional, constituidas por dispositivos sistémicos y tecnológicos de inscripción de las expresiones culturales en regímenes multilaterales como los de cultura y desarrollo, los de economía y cultura, los del multiculturalismo y los del patrimonio. La Administración Distrital se involucró activamente en los aspectos de esos regímenes relacionados con la promoción turística: desarrollo, economía, patrimonio arquitectónico y patrimonio histórico. Más recientemente, el gobierno de la ciudad ha incorporado aspectos del multiculturalismo y del patrimonio intangible, y en el último par de años, el énfasis ha sido puesto en enfoques de interculturalidad y participación de forma análoga a la de las otras grandes ciudades del país.

Regímenes de política cultural y signos afrodescendientes

En la visión histórica de conjunto del manejo y de la intervención en el campo cultural en Colombia, se hace notoria la sucesión de cuatro regímenes diferenciados de política cultural y no un crecimiento acumulativo. Provisionalmente, y para los fines del presente ensayo, los distinguiremos con denominaciones descriptivas, a continuación.

En la Colonia, el orden monolítico de las castas de sangre no requirió mayor institucionalidad: los sujetos sociales estaban atrapados en sus cuerpos, lo cual propiciaba en lo inmediato el manejo de la población esclavizada como prerrogativa de los amos dentro de la normatividad de bienes muebles. Asimismo, la administración cotidiana de indios y de asentamientos de libres recaía principalmente sobre los curas, por lo cual se trataba mayormente de un *régimen de política cultural eclesiástico de la costumbre*.

Después del periodo de la Independencia, los criollos debían construir el nuevo orden republicano, algo que aún no se había acabado de inventar. Para los hacendados y gamonales regionales, el sistema del gobierno moral de los curas, sus viejos aliados, era la medida a imponer: una república cristiana, unitaria, jerarquizada como la Iglesia católica romana y con el pueblo alineado en la buena senda bajo la tutela sacerdotal. Al contrario, los liberales creían que la gente requería una educación laica y un gobierno que debía ser el de los estados soberanos, reunidos éstos en una república federal; sus fundamentos estaban en los clásicos de la civilización, ilustrados que habían roto el yugo del despotismo religioso. En la búsqueda de ese ideal que le diera vida a la república, unos y otros estuvieron enfrascados en guerras civiles por ochenta años, a pesar de creer los dos bandos que se trataba de alcanzar el orden republicano mediante el *régimen de política cultural civilizador escolar*.

Agotada la imperfecta democracia, sobrevino la hegemonía autoritaria, que gobernó por medio siglo y en la que fue ejercida la política cultural conservadora y clerical con el poder de los curas en los colegios y desde las parroquias. En esa época se asentaron las instituciones estatales, comenzaron a desarrollarse el comercio y la incipiente industria y las clases dominantes se acomodaron en su papel subsidiario de los grupos económicos ingleses y estadounidenses. Cuando los liberales retomaron las riendas del gobierno en 1930, se devolvió la educación al Estado y se crearon instituciones culturales y educativas. Además del Estado, el mercado cultural hizo una poderosa irrupción cambiando sensiblemente el gusto de la gente: fue el nacimiento de la cultura popular masificada por medio de las salas de cine, las emisoras de radio y las casas discográficas. Fue configurado, así, un *régimen de política cultural administrativo de difusión cosmopolita*.

No obstante el impulso del Estado liberal, pronto regresa la vieja enfermedad nacional, pues desde 1948 sobrevienen otros tres lustros de violencia. Sin embargo, la dinámica internacional coadyuva a la aparición del movimiento estético de mediados de siglo, del cual surgen algunas de las figuras más importantes del arte nacional. Por ejemplo, en 1968 fue iniciada una serie de reformas que extendieron una red sistémica administrativa a diferentes áreas de la vida social. Correspondió, entonces, la conformación de un *régimen de política cultural tecnoadministrativo globalizado*.

Al observar el caso de Cartagena, es posible reconocer la aparición de otros énfasis y otras disgregaciones. En lo que se refiere a los movimientos de los signos afrodescendientes, salta a primera vista que se trata de dinámicas sinuosas y aleatorias. Pero esto es cierto sólo en parte; se puede intentar leerlas a través de los regímenes propuestos en este ensayo y apreciar su consistencia en el ámbito nacional. De esta manera, puede explicarse cómo en la ciudad esclavista la urgencia en política cultural de los administradores españoles era la de domesticar la abrumadora presencia de negros y mulatos; de

ahí sus intentos por acomodarse en el espacio con esos “otros” que, a pesar de estar casi completamente desprovistos de derechos, ya eran más numerosos —de ellos, más de la mitad eran mulatos hijos o nietos de españoles— y parecían no descansar de sus tambores y sus bailes. Como los administradores españoles eran rebasados en sus esfuerzos, quienes alzaban la voz para hacer llamados al orden entre los “otros” eran los obispos. La misa dominical se constituyó, entonces, en una de sus prioridades para ello. Por eso los sacerdotes eran, tal vez, los dignatarios españoles de más reiterado contacto con los esclavos y demás gente de color.

Después de las luchas de independencia, para la clase dirigente criolla la prioridad fundamental de sus políticas culturales fue civilizarse a sí misma con la finalidad de consolidar la república. Tras la abolición de la esclavitud, los negros pasaron a ser vistos como “bárbaros”, impermeables a aquella civilización. Los criollos blancos tenían también que construir un espacio urbano civilizado, y para ello los negros y sus bailes debían ser alejados de la vista pública, confinados a su lugar en los barrios de extramuros. Pero pronto las élites locales se dieron cuenta de que para los europeos y para los estadounidenses de lo que se trata es de ser “moderno y cosmopolita”. Si en Nueva York, en México, en París o en La Habana se estaban escuchando y bailando géneros musicales que venían de los esclavos, en Cartagena se podían escuchar y bailar también los porros y las cumbias en los clubes. Y así, mientras los negros de carne y hueso eran obligados a hacinarse en barriadas cada vez más grandes y más pobres, la versión oficial de la ciudad podía celebrar el mestizaje, ya que los signos “afro” se estaban “mezclando” con los signos blancos para formar la “cultura nacional”. Nadie en los estamentos dirigentes pareció volver a prestar atención a ese hijo incómodo de la ciudad que era la población afrodescendiente. Todos estaban muy ocupados en la cosmética para convertirse en anfitriones de la apetecible y permanente visita del turismo internacional. Tuvieron que llegar acciones foráneas para que alguien volviera a mirar al hijo de la ciudad apestando de pobreza y oculto en el cuarto de atrás: las políticas del Ministerio de Cultura le recordaron que no había sido olvidado, que de nuevo se le podía recibir su aporte, que se le debían quitar las etiquetas. Y, así, se siguieron integrando sucesivamente los signos “afro” mediante los lenguajes del folclore, del multiculturalismo, del patrimonio y, ahora, de la interculturalidad y demás discursos de la institucionalidad multilateral.

Como ha podido constatar, la serie de regímenes propuesta para lo nacional no queda muy forzada al sobreponerla a los órdenes de circulación de los signos “afro” en Cartagena. Y en tal proceso resultan más interesantes las diferencias que las coincidencias. En el régimen de difusión, aunque en Cartagena se registra una vigorosa entrada de los medios y del mercado cultural, en el pueblo “afro” no se nota mayor entrada de la cantidad de acciones culturales estatales que en esos gobiernos se generaron. Es decir, en la primera mitad del siglo pasado muy pocas reformas de la llamada “Revolución en

Marcha” llegaron a los pobres (léase *negros*) de Cartagena. En el régimen tecnoadministrativo globalizado parece haber muchas más conexiones, tanto del Ministerio como de la esfera internacional, con el llamado “sector turístico” de Cartagena; éste con o mediante de los signos afrodescendientes que, a su vez, pueden tener más contactos con el Ministerio que con la Administración Distrital. Son tales esos contactos que en las últimas décadas los recursos de la nación han pasado, en su mayoría, al proyecto turístico y no a la población. La otra conclusión es el chocante enanismo del sector cultural gubernamental de la quinta ciudad del país, aún más cuando se compara Cartagena con las otras grandes ciudades colombianas.

A lo largo de estos casi cinco siglos, pues, los afrodescendientes en la ciudad, en el litoral, en las islas, en el palenque, en los barrios han creado y recreado sus prácticas culturales en su lenguaje, en sus formas sociales, en sus fandangos o cumbiambas, en sus sones de sextetos, en sus bullerengues, en sus vallenatos, en sus porros, en su salsa, en su champeta. Pero desde hace setenta años son también consumidores de esas manifestaciones a través de la radio, los discos y los picós. En el mismo sentido, hace unas tres décadas ya que en los barrios, los asentamientos y las poblaciones afrodescendientes de Cartagena, los activistas y las organizaciones vienen realizando trabajo pausado de construcción de redes y de formas de trabajo de pequeños proyectos con mujeres, escuelas y agrupaciones comunales. Si bien su metodología es de ensayo, de acierto y error, han logrado sostener procesos en el tiempo para formar gestores y para construir discursos que hablen el idioma de la gente. En estas épocas recientes, los grupos gestores de dichos procesos han ido saliendo paulatinamente a la esfera pública a reclamar los espacios en la ciudad que se les ha negado en el pasado.

Es así como, desde hace tres o cuatro años, han empezado a converger en la esfera pública cartagenera textos diversos que anteriormente circulaban precariamente, y que poco a poco se difuminaban. Las letanías del mestizaje han ido dando paso a reiteradas alusiones a la herencia africana; la narración de los hechos de la Independencia finalmente está haciendo un lugar al papel que jugaron las gentes de piel oscura; las demandas por discriminación son destacadas en la prensa; los 700 000 pobres, en su mayoría de ascendencia africana, han aflorado a la discusión sobre lo social y han dejado de ser el secreto más conocido de la ciudad. Periodistas, artistas, otros intelectuales y el resto de la población se presentan cada vez más con adjetivos “afro” de algún tipo: “afrocolombianos”, “afrocaribeños”, “afrocartagenero”, “afro” a secas... Por lo tanto, el cosmopolitanismo de la identidad caribeña parece estar mutándose por su cada vez más frecuente prefijación que la convierte en afrocaribeña. En la volatilidad del mundo actual, es difícil diferenciar tendencias a mediano plazo de relumbrones pasajeros, pero en estos tiempos parecería que algunas gotas de color han empezado a dar variedad en el otrora pálido y monótono rostro oficial de la Heroica.

Bibliografía

ALÉN, OLAVO

1992 *De lo afrocubano a la salsa. Géneros musicales de Cuba*, San Juan, Cubanacán.

ARCE MORALES, ALFONSO

2006 “Fiestas de la Independencia: misión posible”, en *Noventaynueve. Revista de Investigación Cultural*, núm. 6.

BASSI LABARRERA, RAFAEL

2001 “La música cubana en Barranquilla”, en *Huellas*, núm. 62, pp. 2-17.

BENDIX, REGINA

1997 *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*, Madison, The University of Wisconsin Press.

BOGLIOLO, FRANÇOIS

1978 *La négritude et les problèmes du noir dans l'oeuvre de Manuel Zapata Olivella*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines.

BOLÍVAR, INGRID, JULIO ARIAS VANEGAS Y MARÍA DE LA LUZ VÁSQUEZ

2001 “Estetizar la política. Lo nacional de la belleza y la geografía del turismo, 1947-1970”, en Ingrid Bolívar, Germán Ferro y Andrés Dávila (eds.), *Belleza, fútbol y religiosidad popular*, Bogotá, Ministerio de Cultura, pp. 45-84.

CAPTAIN-HIDALGO, YVONNE

1993 *The Culture of Fiction in the Works of Manuel Zapata Olivella*, Columbia, University of Missouri Press.

CASSIANI, ALFONSO

2002 “Las comunidades renacientes de la costa Caribe continental: construcción identitaria de las comunidades renacientes en el Caribe continental colombiano”, en Claudia Mosquera, Mauricio Pardo y Odile Hoffmann (eds.), *Afrodendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional/Icanh/IRD/ILSA, pp. 573-592.

CASTRO CARVAJAL, BEATRIZ

1994 “Las fiestas de abolición de la esclavitud. Eventos impregnados de símbolos y de precariedad económica”, en *Credencial Historia*, núm. 59, <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/noviembre1994/noviembre3.htm>>, consultado el 17 de septiembre de 2008.

CORRALES, MANUEL EZEQUIEL

1983 *Documentos para la historia de la provincia de Cartagena*, Bogotá, Imprenta de Medardo Rivas.

COTES, ANÍBAL

- s.f. *Historia de Barranquilla a través de sus canciones*, <http://www.zonacero.info/detalles_noticia_iu.php?id=3414>, consultado el 23 de octubre del 2009.

CUNIN, ELISABETH

- 2003 *Identidades a flor de piel. Lo "negro" entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena (Colombia)*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia-Universidad de los Andes-Instituto Francés de Estudios Andinos-Observatorio del Caribe Colombiano.
- 2005 "Del significado de lo 'nacional' y de lo 'popular' en Cartagena y en los concursos de belleza", en Chloe Rutter-Jensen (ed.), *Pasarela paralela. Escenarios de la estética y el poder en los reinados de belleza*, Bogotá, Centro Editorial de la Universidad Javeriana.
- 2007 "El turismo en Cartagena. Vendo, luego excluyo", en *Noventaynueve. Revista de Investigación Cultural*, núm. 7, pp. 35-39.

CUNIN, ELISABETH Y CHRISTIAN RINAUDO

- 2005 "Las murallas de Cartagena entre patrimonio, turismo y desarrollo urbano. El papel de la Sociedad de Mejoras Públicas", en *Memorias. Revista del Departamento de Historia de la Universidad del Norte*, vol. 2, núm. 2.

DÍAZ-GRANADOS, JOSÉ LUIS

- 2003 *Manuel Zapata Olivella, su vida y obra*, <<http://manuelzapataolivella.org/pdf/MZO-SuVidaYObra.pdf>>, consultado el 17 de julio del 2008.

FIESTAS DE INDEPENDENCIA DE CARTAGENA

- s.f. *El Comité por la Revitalización de las Fiestas de Independencia: una experiencia cultural democrática*, <<http://www.fiestasindependenciacartagena.com/comite/comite.htm>>, consultado el 17 de julio del 2008.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

- 1987 *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo.

GÓMEZ RAMOS, NÉSTOR EMIRO

- 2006 "Tomás Rodríguez. La voz de una época", en *El Heraldo*, 8 de octubre.

GONZÁLEZ HENRÍQUEZ, ADOLFO

- 2009 "Música popular e identidad en Barranquilla, 1940-2000. De la cultura tropical a la identidad global", en Mauricio Pardo (ed.), *Música y sociedad. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, Bogotá, Universidad del Rosario, pp. 114-131.

GUTIÉRREZ, ÉDGAR

- 2000 "Fiestas: once de noviembre en Cartagena de Indias", en *Manifestaciones artísticas de cultura popular: 1919-1930*, Medellín, Editorial Lealon.

LANDERS, JANE

- 2000 "Cimarron ethnicity and cultural adaptation in the Spanish domains in the Circum-Caribbean, 1503-1763", en Paul E. Lovejoy (ed.), *Identity in the Shadows of Slavery*, Londres, Continuum.
- 2002 "Conspiradores esclavizados en Cartagena en el siglo xvii", en Claudia Mosquera, Mauricio Pardo y Odile Hoffmann (eds.), *Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional-Icanh-IRD-ILSA, pp. 182-193.

LAPIQUE, ZOILA

- 1996a "Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidad", en Radamés Giro (ed.), *Panorama de la música popular cubana*, Cali, Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, pp. 153-172.
- 1996b "Presencia de la habanera", en Radamés Giro (ed.), *Panorama de la música popular cubana*, Cali, Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, pp. 173-191.

LEMAITRE, MARÍA CLARA Y TATIANA PALMETH

- 2001 *Getsemaní. El último cono donde soplan los vientos*, Cartagena, Instituto Distrital de Cultura.

LEWIS, MARVIN A.

- 1987 *Treading the Ebony Path. Ideology and Violence in Contemporary Afro-Colombian Prose Fiction*, Columbia, University of Missouri Press.

MEISEL ROCA, ADOLFO

- 1988 "Esclavitud, mestizaje y haciendas en la provincia de Cartagena, 1533-1851", en Gustavo Bell (comp.), *El Caribe colombiano*, Barranquilla, Ediciones Uninorte, pp. 69-137.

MEISEL ROCA, ADOLFO Y MARÍA AGUILERA DÍAZ

- 2003 "Cartagena de Indias en 1777: un análisis demográfico", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XXXIV, núm. 45, <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/bolet11/bol45/bol45b.htm>>, consultado el 28 de junio del 2008.

MINSKI, SAMUEL, CLAUDIA PATRICIA RÍOS Y ADLAI STEVENSON SAMPER

- 2006 *Sextetos afrocolombianos*, Barranquilla, Fundación Cultural Nueva Música-Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Barranquilla-La Iguana Ciega.

MIÑANA BLASCO, CARLOS

- 1997 "Los caminos del bambuco", en *A Contratiempo*, núm. 9, pp. 7-11.
- 2000 "Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia", en *A Contratiempo*, núm. 11, pp. 36-49.

MÚNERA, ALFONSO

1998 *El fracaso de la nación. Región, clase y raza en el Caribe colombiano: 1717-1810*, Bogotá, Banco de la República-El Áncora Editores.

MUÑOZ VÉLEZ, ENRIQUE LUIS

2006 "Sexteto de marímbula en el Caribe colombiano", en *Artesanías de América*, núm. 61, pp. 91-120.

2007a "Cabildos festivos en la Independencia de Cartagena", en *Artesanías de América*, núm. 63-64, pp. 103-142.

2007b *Cartagena Festiva. El 11 de noviembre y sus signos culturales*, Cartagena, Corporación Concurso Nacional de Belleza.

2007c *Jazz en Colombia. Desde los alegres años veinte hasta nuestros días*, Barranquilla, Fundación Cultural Nueva Música-La Iguana Ciega.

OROVIO, HELIO

1994 *Música por el Caribe*, Santiago de Cuba, Oriente.

ORTIZ CASSIANI, JAVIER

2003 "Espacio público. Entre la democracia y la fragmentación", en *Aguaita. Revista del Observatorio del Caribe Colombiano*, núm. 9.

OTERO, NEYLA

2004 "Revitalización de las Fiestas de Independencia de Cartagena: crónica de un proceso", en *Noventaynueve. Revista de Investigación Cultural*, núm. 5, pp. 48-58.

PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ IGNACIO

1976 *El archivo musical de la Catedral de Bogotá*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

PÉREZ, JESÚS Y EDUARDO RESTREPO

2005 "San Basilio de Palenque: caracterizaciones y riesgos del patrimonio intangible", en *Revista de Antropología Jangwa Pana*, núm. 4.

QUIROZ PATIÑO, PATRICIA

2001 "Manuel Dávila Flórez y la construcción de la hegemonía conservadora en Bolívar", en Giobanna Buenahora *et al.* (eds.), *Desorden en la plaza / Modernización y memoria urbana en Cartagena*, Cartagena, Instituto Distrital de Cultura de Cartagena.

ROMÁN ROMERO, RAÚL

2001 "Memoria y contramemoria: el uso público de la historia en Cartagena", en Giobanna Buenahora *et al.* (eds.), *Desorden en la plaza. Modernización y memoria urbana en Cartagena*, Cartagena, Instituto Distrital de Cultura de Cartagena, pp. 7-32.

ROMERO JARAMILLO, DOLCEY

2005 "Manumisión, ritualidad y fiesta liberal en la provincia de Cartagena durante el siglo XIX", en *Historia Crítica*, núm. 29, pp. 125-147.

SALAZAR, ALBERTO

- 2002 “Nacimiento de la radio en Cuba”, en *Bohemia Digital*, vol. 1, núm. 21, <<http://www.bohemia.cubaweb.cu/2002/09/02semana/sumarios/sociedad/articulo4.html>>, consultado el 3 de agosto del 2008.

SEGATO, RITA LAURA

- 2007 *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

SOLANO, JAIRO

- 2003 “La influencia del arquetipo *jazz band* y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe colombiano”, en *Huellas*, núms. 67-68, pp. 46-54.

STEVENSON SAMPER, ADLAI

- s.f. *La conformación de un gusto musical. De la Orquesta Sosa a la emisora Atlántico Jazz Band*, en: <<http://www.musicalafrolatino.com/indexmarcos.htm>>, consultado el 22 de junio del 2008.

TILLIS, ANTONIO D.

- 2005 *Manuel Zapata Olivella and the “Darkening” of Latin America Literature*, Columbia, University of Missouri Press.

TROUILLOT, MICHEL-ROLPH

- 1991 “Anthropology and the Savage Slot. The Politics and Poetics of Otherness”, en Richard Fox (ed.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, Santa Fe, School of American Research.

WADE, PETER

- 1997 *Race and Ethnicity in Latin America*, Londres, Pluto Press London.
2002 *Música, raza y nación*, Bogotá, Vicepresidencia de la República.
2005 “Nacionalismo musical en un contexto transnacional”, en Universidad del Norte (ed.), *Colombia y el Caribe. XIII Congreso de Colombianistas*, Barranquilla, Ediciones Uninorte, pp. 191-202.

ZAPATA OLIVELLA, MANUEL

- 2006 “Artel, el maestro”, en *Afro-Hispanic Review*, vol. 25, núm. 1, primavera, pp. 147-161.

ZOGGYIE, HAAKAYOO

- 2003 *In Search of the Father. The Poetic Disalienation in the Narrative of Two Contemporary Afro-Hispanic Writers: Manuel Zapata Olivella and Carlos Guillermo Wilson*, Nueva Orleans, University Press of the South.

3. Lo “afro” en el imaginario nacional cubano y el contrapunteo caribeño entre La Habana y Santiago de Cuba

Lorraine Karnoouh

UNIVERSITÉ DE PARIS 7, FRANCIA

El que no tiene de congo, tiene de carabali.

PROVERBIO CUBANO

El proverbio que abre el presente ensayo hace referencia a la ascendencia africana mítica compartida por los cubanos. Su contexto de enunciación revela la ambigüedad vigente acerca del lugar de lo “afro” en el imaginario cubano. De hecho, puede significar que cualquiera puede tener un ancestro africano aunque no lo parezca y que, como tal, puede reivindicar su identidad o su cultura “afro”. Pero el proverbio también puede tener una connotación negativa cuando se asocia a la expresión: “¡tenía que ser negro!”, la cual pretende evidenciar la causa racial de un delito. A continuación de esta digresión y para tratar el tema de la identidad afrocaribeña en Cuba, cabe destacar la necesidad de la contextualización del lugar que ocupa la categoría racial en la isla, ya que, a pesar de la historia común con los demás países del Caribe, sostiene notables diferencias en cuanto a las concepciones y representaciones de identidad que fueron emergiendo junto con su proceso de construcción político-nacional.

En Cuba, el lazo entre la formación de la modernidad política y la pertinencia de la categoría racial fue reforzado por el contexto colonial y el sistema de esclavitud vigente en la isla hasta finales del siglo XIX. De ahí que la representación de lo “afro” y su uso como categoría de identidad social, se deban entender dentro de la formación sociohistórica de la comunidad nacional cubana. La tardía abolición de la esclavitud en Cuba hacia 1896, así como el no menos tardío proceso de independencia logrado hasta 1898, medio siglo después que los demás países latinoamericanos, tuvieron un impacto central en la construcción social de categorías raciales en la isla. Además, las representaciones que surgieron, primero de la Independencia y luego de la ocupación estadounidense, produjeron nuevas referencias sociorraciales que marcaron la ideología nacional cubana con profundas contradicciones.¹ Por un lado, el movimiento del independentismo radical, encabezado por José Martí, trajo consigo el ideal del mestizaje positivo, de la igualdad y hasta de la unidad de la raza humana; y, por otro lado, la si-

¹ Véanse los trabajos de Giolitto, 2005a.

tuación del país, ocupado por una fuerza extranjera, cuestionó esa ideología mediante el establecimiento de una legalidad segregacionista y la difusión de una ideología racial basada en la ley de la gota de sangre, *the one drop rule*. Desde entonces, la reivindicación nacionalista cubana se desarrolla a partir del enfrentamiento ya no con lo español o lo colonial, sino con lo extranjero, lo estadounidense o, en el léxico cubano, “lo yanqui”. Paradójicamente, se retoma la herencia española y de forma general la idea de “lo latino” como modo de valoración positiva de lo cubano en el contexto de dominación político-cultural (Giolitto, 2005*b*).

A pesar de la presencia temprana de indios, africanos, mulatos y mestizos en las minas de cobre de la región oriental de Cuba, el rápido exterminio de los indios y el incremento de la demanda mundial de azúcar reforzaron la adecuación sociorracial: *amos/blancos, esclavos/negros* (Bonniol, 1992: 54-55). Pero a medida que se fueron exacerbando las contradicciones del sistema esclavista con el capitalismo emergente, aumentaron las excepciones que justificaron la regla, o sea, las categorías intermeditarias con el mulato, el mestizo, el mulato chino, el jabao y demás. El historiador Manuel Moreno Fragnals dio a conocer cómo la noción de “raza” funcionó entonces como principio legitimador de la forma de explotación del esclavo, considerado como medio de producción y como parte del capital del ingenio, aunque empezaron a coexistir diferentes estatutos de trabajadores y de origen distintos como los culíes chinos, los irlandeses y los indios de Yucatán (Bonniol, 1992: 306-309). Lo que estuvo en juego para la élite política criolla fue la transición de un modo de producción bajo su control, sin dejar el espacio de una “rebelión negra”, como fue el caso en Haití. El miedo al “peligro negro”, que supuestamente emanó de los acontecimientos de Haití, se sumó como factor determinante a la agudización de una actitud proteccionista y la promoción del “blanqueamiento” de la Isla.²

La idea de una entidad política disociada de la metrópoli nació en el discurso de la élite criolla habanera (Moreno Fragnals, 1995), cuyos intereses, tanto económicos como políticos, entraban progresivamente en discrepancia con los de la Corona. Ese discurso se fue nutriendo del ideario europeo de la filosofía de las Luces y de la Revolución Francesa, de los liberalismos español e inglés y del romanticismo alemán; todo ello conformó la mayor parte del imaginario nacional. La oposición de la élite criolla al imperio español se fue expresando desde entonces en términos de “patria”, hasta llegar al reclamo de la “Independencia”. En el transcurso de las guerras independentistas —la Guerra de los Diez Años, 1868-1878; la Guerra Chiquita, 1879-1880; la Guerra de Independencia, 1895-1898—, el *leitmotiv* del nacionalismo cubano se fundó en la representación de la unión cubana frente al enemigo español.

² Sobre la influencia de los sucesos de Haití en Cuba, véanse Ferrer, 2003; González Ripoll, 2004.

De esta forma, el discurso de la unión se dio como una apología de la igualdad racial, una mezcla de todas las capas sociorraciales en las trincheras de la lucha por la libertad de la patria. La gesta cubana de la modernidad política, o sea, la formación de una entidad política soberana, dio lugar a la construcción de un sistema homogeneizador de referencias identitarias. Dicha dimensión homogeneizadora se transpuso en la Revolución contemporánea dentro de la esfera del igualitarismo social. En la construcción de la trama narrativa de la historia nacional cubana, se le ha atribuido a la Guerra de los Diez Años el título de "Crisol de la Nación" (Silva Hernández, 2004: 34), con el mismo sentido de proceso unificador. Se ha promovido, así, una representación donde se unen blancos, negros, mulatos, campesinos, esclavos liberados y terratenientes en la lucha por lograr el advenimiento de la patria libre. La Revolución de 1959 se posicionó, pues, en una relación de continuidad con la epopeya independentista. Es más, la labor historiográfica revolucionaria participó en la construcción de una tradición ancestral de lucha, una *invented tradition* en el sentido entendido por Hobsbawm (Hobsbawm y Ranger, 2002).

Con estos antecedentes, se analizará el lugar de lo "afro" en el imaginario cubano, cómo en Cuba se concibe la categoría de la identidad fundada en el imaginario de la ascendencia africana. Enseguida, el estudio del lugar de lo "afro" en el contrapunteo entre La Habana y Santiago de Cuba permitirá enfocar la ambigüedad de ese problema en Cuba.

Lo "afro" en la concepción etnonacional cubana:
¿negro, cubano o afrocubano?

La construcción de un Estado-nación necesita una legitimidad cultural imaginada (Anderson, 1996). La edificación de la cultura nacional en Cuba, entonces, se ha promovido a partir de la búsqueda de una homogeneidad, a pesar de lo que se ha considerado desde un principio como diversidad racial. En cierta medida, esa fusión se logró con la neutralización del carácter agónico inicial de la violencia colonial y el "encuentro" biológico-cultural entre los primeros pobladores de Cuba. Los manuales escolares cubanos presentan el comienzo de la historia nacional como "el choque de dos culturas" (Colectivo de Autores del Mined, 2001: 15) con el cual, a su vez, empieza la trayectoria del mestizaje racial, cultural y social, o de la *would be nation* cubana, según los términos de Anthony Smith (1991: 40). Los mulatos, los guajiros canarios, los negros libres y los artesanos criollos, así como los culíes chinos y los irlandeses, prefiguran el pueblo cubano por venir. En el proceso de construcción histórica del Estado-nación cubano, se puede observar el recorrido a través de un camino cognitivo de exclusión del "negro",

en tanto alteridad absoluta respecto a la integración del afrocubano como parte del Estado-nación, mismo, dentro del mito de la igualdad racial, pero aún distinguido por su africanía: es cubano pero “afro”, no sólo “cubano” a secas, como suelen ser los “eurocubanos”.³ En la formación de la identidad criolla se produce la transposición de una alteridad a otra, donde el español se vuelve el “otro”. A partir de ahí, la alteridad negra se incorpora a la identidad cubana, pero siempre y cuando se mantenga el sentido de una jerarquización entre la alta cultura y el folclore.

En el periodo republicano, la confrontación entre el sistema de valores heredado de la colonización española y el de Estados Unidos, revela la ambigüedad de las motivaciones de la élite intelectual cubana, siempre en busca de una cultura nacional prestigiosa, válida a los ojos de quienes disponían la ideología dominante. La alta cultura cubana procede de orígenes europeos y tiene formas del mismo origen, como sucede en la música lírica, la pintura representativa, la danza clásica, etcétera; sin embargo, lo que le otorga *in fine* la cualidad de “cubana” es la incorporación de elementos africanos, por ejemplo, los ritmos e instrumentos presentes en las composiciones de Alejandro García Caturra (1906-1940) y Amadeo Roldán (1900-1939). En su ensayo *La crisis de la alta cultura en Cuba*, publicado en 1925, Jorge Mañach consideró esa crisis justamente como una de las causas fundamentales del marasmo republicano. En sus palabras, se trató de elaborar y sanar una alta cultura nacional según los preceptos higienistas de la época.

De ahí que haya sido fundada la Sociedad de Folclore, albergada por la Sociedad Económica de Amigos del País, cuyo presidente en funciones era Fernando Ortiz (1923). Lo “afro” surgió paulatinamente, entonces, como factor de identidad, es decir, como factor de cubanidad, por retomar el ideario ortiziano (Ortiz, 1993). En la ideología del mestizaje que se fue creando ya desde las guerras de Independencia, se trató de impulsar, por cierto, una transformación radical respecto a la concepción racial de la sociedad, pero no eliminó del todo la visión paternalista y, por ende, siempre cosificante de lo “afro”. Asimismo, la antropología, marcada por el positivismo, se usó como herramienta privilegiada del asentamiento científico del Estado-nación en ciernes, con la validación de las categorías legítimas de identidad. En ese contexto, el etnólogo Ortiz marcó definitivamente el destino de la representación de lo “afro” en Cuba. La propia trayectoria de su obra puede ilustrar la evolución de la noción de “raza” en las representaciones cubanas, según se verá a continuación.

³ De hecho, la inexistencia de ésta como categoría social válida demuestra su difusión como norma.

Los principios de la etnografía orticiana dentro del marco de la criminología lombrosiana correspondieron al contexto de la época. El caso del crimen de la niña Zoila⁴ ilustra cómo la ola de criminalización en el país fue asociada a los negros debido a prejuicios contra lo "afro" (Mullen, 1987). Así, fueron estigmatizadas con el nombre de "brujería" las prácticas de la *santería* y del *palo monte* propias de la población marginada en las zonas suburbanas. El cambio de visión aportado por la obra de Ortiz se efectuó incluso en su exilio voluntario a Estados Unidos (1931-1933) durante la dictadura de Machado. La experiencia de realidades muy distintas al contexto cubano lo llevó a elaborar un concepto nuevo para caracterizar la realidad cubana: con la noción de "transculturación" y la metáfora del ajiaco,⁵ Ortiz (1991) se empeñó en el reconocimiento de un lugar particular en el aporte positivo de lo "afro" a lo "cubano", entre otros aspectos, con la difusión del propio término *afrocubano*.

En la misma línea, los años treinta del siglo pasado correspondieron al auge del afrocubanismo con la figura de Nicolás Guillén, asociada a una ola de revalorización del carácter *mulato* de la identidad cubana, maltratada por el desprecio estadounidense, que consideraba a los cubanos como "una clase de negros ignorantes totalmente incapaces de gobernarse a sí mismos" (De la Fuente, 1996: 169). La creación de la Sociedad de Estudios Afrocubanos y de la revista de igual nombre, marcó el rumbo hacia otra perspectiva respecto a lo "afro". Ya lo "afro" podía ser cubano, hasta *debía* serlo, como lo demostraron los acontecimientos de la llamada "guerrita de los negros".⁶ En realidad se trató, más bien, de la masacre de los integrantes del Partido Independiente de Color, un partido con vocación y reivindicación racial⁷ encabezado por los líderes Evaristo Estenoz y Pedro Ivonet. Pero acerca de ese momento trágico de la historia racial cubana, la postura nacionalista y revolucionaria mantuvo la unidad por encima de las prioridades políticas cubanas, de tal modo que, si bien fue condenada la violencia de la represión contra los independientes de color, nunca se reconoció la legitimidad de tal compromiso político: "podría afirmarse que las causas de este movimiento fueron justas en tanto en cuanto los alzados se movieron por ellas, pero que el procedimiento fue incorrecto

⁴ En 1904, la muerte de una niña de 22 meses de edad, llamada Zoila, saltó en los titulares. El rumor de que había sido asesinada por unos brujos negros para hacer uso de su corazón "de niña blanca" en la elaboración de remedios, desencadenó uno de los más importantes juicios de aquella época, y contribuyó a alimentar y perpetuar la asociación entre religión de origen africano y criminalidad. Aunque mediante la autopsia se demostró que el cadáver conservaba el corazón, los jornaleros Boucourt y Molina fueron ejecutados como "brujos asesinos" de la niña Zoila.

⁵ Guiso criollo de viandas y de carnes.

⁶ Esta expresión peyorativa se usaba para denominar las veleidades políticas del Partido Independiente de Color, que militaba para la protección y la promoción de los derechos de lo que se llamaba, a principios del siglo xx, en Cuba, la "población de color"

⁷ Sobre este asunto, véanse Castro Fernández, 2002; Helg, 1991; 1995 ; 1996.

porque la lucha contra la discriminación racial no podía ser exclusiva de un grupo (fueran blancos o fueran negros) sino obra de todo el pueblo de Cuba” (Le Riverend, 1973: 126).

Después de la creación del Partido Comunista de Cuba (PCC) en 1925 y de la Confederación Nacional Obrera de Cuba (CNOC), los sindicatos se volvieron interlocutores del poder político, siempre y cuando se limitaran a reivindicaciones propiamente “obreras”. En 1932 hubo ciertas inconsecuencias al crear una “franja negra de Oriente”, con el objetivo de incorporar a los negros y a los mulatos a la causa de los oprimidos y de fomentar la autodeterminación de esa región como nación distinta de la parte occidental de la isla (Bobes, 1996: 126). Sin embargo, el intento fue a corto plazo y no tardó en ser sustituido por una doctrina global nacional de lucha contra las discriminaciones sociales, sin duda de mayores preocupaciones por la población denominada “de color”. Finalmente, la polémica que animó a los intelectuales de la época —tanto blancos como negros— reveló un antagonismo poco fecundo. En las páginas dominicales de “Ideales de una Raza”, sección del *Diario de la Marina*, la oposición entre Gustavo Urrutia y Jorge Mañach acerca de la resolución del “problema negro” no reveló más que la difícil tarea que implicaba la reconciliación racial cubana (Ibarra, 2007).

Los integrantes y partidarios de la Revolución de 1959 tomaron en seguida una posición acerca del tema racial. Desde antes de llegar al poder, Fidel Castro, en el manifiesto número 1 del Movimiento del 26 de Julio (M-26) dirigido al pueblo de Cuba, presentó las medidas necesarias para “poner fin a todo vestigio de discriminación racial” (Castro, 1955). Desde su acceso al poder, se pudo observar en los primeros años una serie de señales para con los ya no más afrocubanos, sino para con los cubanos “de color”. La estancia de Castro en Harlem en 1960 y su encuentro con Malcom X marcaron fuertemente los espíritus de sus contemporáneos. Sin embargo, lejos de adoptar el ideario del panafricanismo, la acogida de líderes del *Black Power*, entre ellos Stokely Carmichael y luego Assata Shakur, ex miembro de los Black Panthers, tuvo como propósito humano y simbólico la solidaridad internacionalista y la lucha contra Estados Unidos de forma general.

Cabe destacar, asimismo, al igual que lo hacen numerosos autores, los efectos sociorraciales de la Revolución Cubana. El tratamiento priorizado de los problemas sociales en Cuba a finales de la década de 1950 —como el reparto de las tierras con la reforma agraria, la seguridad laboral para los trabajadores azucareros, la gratuidad de la salud y de la educación, el acceso a la vivienda por medio de la reforma urbana, etcétera— permitió alcanzar un nivel elevado de eliminación de la discriminación racial, tanto legal como social.⁸ Posteriormente, se declaró haber encontrado con la Revolución

⁸ Véanse Casal, 1979; McGarrity, 1992; Pérez, 1995; y De la Fuente, 1998.

una "solución definitiva del problema negro" (Serviat, 1986). Como parte del proceso revolucionario, la política cultural se dividió en dos dimensiones fundamentales: una era el fomento y la promoción de una cultura de masas alternativa; y otra, el rescate y el estudio de un patrimonio cultural nacional que a la vez superaba "el consumo de la 'alta cultura' y la 'cultura popular' [que había sido] ajustado a clases históricamente determinadas" (Ochoa, 2005). Pero dentro de esa doctrina, se siguió llevando a la política cultural una propuesta unificadora con enfoque folclorista, heredada de la República. Con la creación del Conjunto Folclórico Nacional en 1962 y del Museo de Guanabacoa en 1964, por ejemplo, se fueron relegando prácticas sociales al estatus de objetos de cultura. Los elementos asociados al componente "afro" del ajiaco cubano, si bien se valoraron desde el punto de vista del patrimonio nacional, fueron considerados también como representaciones de un aspecto de las relaciones sociales del antiguo orden social: el de las clases. De la música y las danzas religiosas se rescataron las dimensiones estética y artística, dado que la religión era considerada como el "opio del pueblo". Por otra parte, se movilizó lo "afro" como argumento político en el ámbito del internacionalismo (Gordon, 1981; Taylor, 1998), con énfasis en el carácter "afrolatino" del pueblo cubano. La erradicación de los prejuicios raciales en Cuba fue abordada por el gobierno revolucionario, desde un punto de vista meramente público, relegando las expresiones cotidianas de ese fenómeno social a la esfera privada.

Hoy en día, la idea de "*etnos-nación*", producto de la labor antropológica cubana con proyección meramente política, rige la representación de la identidad cubana y la producción de las políticas culturales revolucionarias. Los investigadores cubanos, marcados indeleblemente por la herencia ortiziana, han producido un pensamiento de unidad del pueblo cubano, junto con un estudio etnodemográfico: "el pueblo cubano constituye una *etnos-nación* contemporánea, derivada de los procesos neogenéticos de América Latina y el Caribe a partir de las luchas por la liberación anticolonial en el continente durante el siglo XIX" (Guanche, 1998: 46).

Dicha definición evidencia las dimensiones de la identidad cubana idealizada: la del mestizaje y la de la rebeldía. Procede, así, la integración política de lo "afro", protagonizada por los esclavos, los obreros negros y los mulatos, en las diferentes etapas de la historia nacional. Sin embargo, a la hora de considerar las representaciones locales, son notables las diferencias en cuanto a la historia, al imaginario y a las prácticas relacionadas con lo sociorracial en las distintas partes de la mayor isla del Caribe.

La Habana, capital de todos los cubanos, Llave del Mundo.⁹ Santiago de Cuba, ciudad héroe, capital del Caribe

La metáfora del contrapunto está presente en los textos de Fernando Ortiz (1991) para describir y analizar las contradicciones que dieron origen a los sistemas nacidos de la economía de la plantación y la producción de azúcar, así como del cultivo y el comercio de café. De igual manera, se puede observar tal contrapunto entre las dos ciudades principales de Cuba: La Habana, capital de la isla y ciudad principal de la provincia de La Habana y de la región occidental; y Santiago de Cuba, capital de la provincia de Santiago de Cuba y ciudad principal de la región oriental. También puede interpretarse como una metáfora musical, en el sentido del desarrollo simultáneo de diversas entidades, sin perder su independencia, pero integrándose de forma armónica en el conjunto. El contrapunto permite entender, entonces, la relación entre esas dos ciudades, no como una rivalidad, aunque puedan a veces manifestarse rasgos de ésta, sino como dualidad constitutiva de una unidad. El enfoque en la dimensión racial del contrapunteo urbano-regional entre La Habana y Santiago de Cuba refleja, de una manera ejemplar, las contradicciones inherentes a la cuestión identitaria en Cuba. También permite apuntar a la doble dimensión de la representación del Caribe en Cuba, y precisar el papel de cada una en el espacio geográfico y simbólico caribeño. De hecho, si La Habana, capital de la República de Cuba, constituye la representación tanto simbólica, como política de la isla mayor del Caribe, a su vez, Santiago de Cuba, por su formación histórico-cultural, representa un ente más relacionado con el imaginario caribeño dentro del imaginario cubano, es decir, con “lo cubano”.

Santiago de Cuba (1515) y San Cristóbal de La Habana (1514) —primer asentamiento de La Habana— formaron parte de las siete villas fundadas por los colonizadores españoles. En aquel entonces, Santiago era el relevo administrativo, político y económico de la metrópoli española en el Caribe. La bahía de Santiago se abre hacia el Caribe, hacia la isla de La Española, donde estaba asentado el poder de la Corona. Así, en el transcurso del siglo XVI, se fue elaborando paulatinamente una red marítima caribeña entre los principales puertos de la zona: La Habana, Santiago de Cuba, Puerto Príncipe, Cartagena de Indias, Veracruz y Kingston. Desde épocas muy tempranas, se reportaron intercambios intensivos entre Santiago de Cuba y Cartagena de Indias, particularmente en el ámbito de la explotación de cobre, puesto que el mineral se extraía de las minas del antiguo pueblo de Santiago del Prado y se exportaba, en parte, a Cartagena, donde se fundía “para la artillería de la ciudad y para implementos, como

⁹ Arrarte y Acosta, 1761.

las pailas y otros enseres que se utilizaban en las labores de las estancias del mundo rural de la gobernación" (Vidal Ortega, 2004: 43, citado por González Arana, 2004: 43).

Pero con el objetivo de continuar con la conquista del continente americano, en 1607 se le otorgó a La Habana el estatus de capital de la Isla.¹⁰ Convertida en centro político-administrativo de Cuba, el proceso sociohistórico de la ciudad estuvo estrechamente ligado a su papel de *llave del mundo* que abría y cerraba el paso en el Estrecho de Florida. De esta forma, La Habana se desarrolló como sede del poder, tanto económico como político aunque, hasta su toma por los ingleses en 1762, ésta y Santiago de Cuba jugaron junto con Cartagena de Indias y Veracruz un papel defensivo y comercial de primera plana en el Caribe español. Además de soldados, armas y productos alimenticios, los barcos que navegaban de Santiago a Cartagena cargaban también con esclavos criollos. El movimiento de braceros caribeños, primero de forma forzada y, luego, "impulsado" hacia Cuba, no paró sino hasta el régimen de Machado, a finales de la década de los años treinta del siglo pasado (McLeod, 2000). Es más, se incrementó, en una primera, etapa después de la Independencia de Haití en 1792 (Yacou, 1997) y se reanudó después de la Guerra de Independencia a principios del siglo xx. Con ello fueron alimentadas las centrales azucareras de Cuba —en particular, las de Santiago de Cuba— de braceros haitianos, jamaicanos y barbadenses, sobre todo. Seguir los movimientos migratorios, tanto infracaribeños como interregionales, se revela de mayor importancia para entender los movimientos poblacionales y el contrapunto económico entre La Habana y Santiago de Cuba. De hecho, no se trató de un movimiento unidireccional, sino de una variedad de movimientos desde el Caribe hacia Cuba, a veces de ida y vuelta, como, por ejemplo, con la repatriación de los braceros después de las zafras. Pero también se produjeron movimientos de braceros desde La Habana hasta Santiago en el momento de la expansión azucarera, alrededor de 1880 (Losada Álvarez, s.f.).

Así, desde la invasión de los ingleses y el sucesivo cambio de La Habana por Florida y parte de Luisiana, se fue estableciendo la nueva configuración de la Isla. Por un lado, La Habana experimentó paulatinamente una enorme inversión en trabajo y, luego, en capital; o sea, se constató la emigración de la población laboral hacia el oriente de la Isla. Por otro lado, Santiago de Cuba experimentó una trayectoria más relacionada con los intercambios con franceses e ingleses en el Caribe, olvidando el reformismo borbónico que imperó en la capital habanera. Además, la revolución de Toussaint L'Ouverture dio lugar a una ola migratoria sin precedentes hacia la ciudad de Santiago. Las estadísticas españolas de 1808 reportan que los refugiados franceses representaban casi un cuarto de

¹⁰ En aquel entonces, la isla se había dividido administrativamente en tres departamentos: el de Oriente, el del Centro y el de Occidente.

la población santiaguera (Yacou, 1997: 75). Esa entrada, proporcionalmente masiva de población migrante, tuvo una influencia determinante tanto en el desarrollo económico de la ciudad, como en su conformación cultural. Los franceses se establecieron en gran parte en la Sierra Maestra cercana de Santiago, donde asentaron alrededor de 192 cafetales. La presencia francesa en Santiago de Cuba favoreció también la emergencia de la masonería en la región. Ese hecho no resulta tan anecdótico, puesto que con la fundación del Templo de las Virtudes Teologales comenzó el encuentro entre franceses y (pre) cubanos, que favoreció la difusión de las “luces revolucionarias”.

Si bien los movimientos independentistas cubanos emanaron del Oriente, en particular de Bayamo, la intervención de Estados Unidos impuesta tras la Guerra Hispano-cubano-estadounidense, tuvo como resultado el mantenimiento de La Habana como centro del país. La Primera Guerra Mundial, muy provechosa para la economía azucarera cubana, marcó definitivamente la modernización de La Habana. A causa del creciente tráfico automovilístico, fueron pavimentadas las avenidas y, con la destrucción de la muralla del recinto histórico, se pasó a un tipo de urbanización de estilo más estadounidense en barrios residenciales como Marianao, por ejemplo (García Álvarez, 2003: 84). Con el transcurso del tiempo, La Habana se edificó como la mayor zona urbana del país cosmopolita e intelectual. Pero, a la vez, se fue formando de ella una imagen negativa: de lugar del poder corrupto por los yanquis, de la mafia financiera, del juego y la lujuria. En el primer tercio del siglo xx, en La Habana se vivió la época de las “vacas gordas” que, por cierto, se verá afectada por la crisis de 1929 y las “vacas flacas” sucesivas.

En lo que respecta a Santiago de Cuba, lo que sucedió fue, más bien, una catástrofe humana en la cual los trabajadores, tanto cubanos como caribeños, se enfrentaron a un trato que nada tuvo que envidiar al de la esclavitud. En medio de la crisis económica, las centrales pagaron a los trabajadores azucareros con vales que los bancos no les podían cambiar. Se formaron inmensas caravanas de trabajadores indigentes en las calles de Santiago. Ante esa situación, se propuso la repatriación de los trabajadores antillanos, solución aplicada a medias por razones económicas, pues había que mantener la presión sobre el precio del salario. En medio de la tormenta, los braceros antillanos llevaron a cabo varias iniciativas de organización. Entre ellas, destacó la Organización Obrera Antillana, del jamaicano Henry Shackleton, y la Asociación Universal para el Adelanto de la Raza Negra, fundada por Marcus Garvey. Si bien ambas organizaciones defendieron los derechos de los trabajadores jamaicanos principalmente, la primera se insertó dentro del movimiento obrero cubano general de la época, en el marco de una lucha de clases, mientras que la segunda se afilió claramente al panafricanismo. En todo el proceso social migratorio se fueron tejiendo los lazos de Santiago de Cuba con el Caribe, y se fue forjando su imagen de ciudad “afro”.

Frente a aquella dicotomía de vivencias, de las dos ciudades principales de la isla fue Santiago de Cuba la que quedó asociada en el imaginario nacional cubano al origen de la sociedad cubana moderna, en el sentido político de la palabra. Santiago de Cuba quedó relacionada, más allá la región oriental, con la gesta independentista de 1868, cuando Carlos Manuel de Céspedes liberó a sus esclavos en su propiedad La Demajagua, cerca del pueblo de Manzanillo, y lanzó el famoso Grito de Yara del Diez de Octubre, hoy festejado como el Día Nacional de la República de Cuba. La historia revolucionaria contemporánea también marcó como relevante la capital oriental, ya que Castro, con el grupo de jóvenes guerrilleros, lanzó ahí el ataque al Cuartel Moncada el 26 de julio de 1953. El enlace entre los dos acontecimientos de la historia nacional establece la continuidad imaginada de la nación cubana y confiere a Santiago de Cuba el estatus de "cuna del proceso de liberación nacional", así como el título de "Ciudad Héroe". Además, después del exilio de Castro a México, de Tuxpan se dirigió en el yate Granma hacia la región oriental de Cuba, desde donde reanudó el proceso que desembocó en la Revolución del 59.

Así, se asocia a Santiago de Cuba con la rehabilitación del esclavo y sus descendientes como protagonistas históricos que ya no son objeto de liberación por parte de sus amos, sino sujetos de la historia nacional. Tanto en las guerras de Independencia como en la Revolución contemporánea, los héroes negros y mulatos se constituyeron en orgullo nacional. Los "negros" llegaron a ser soldados libertadores en la lucha contra los españoles, y llegaron a mandar gloriosamente las tropas del Ejército Libertador. Es el caso del emblemático general Antonio Maceo, El Titán de Bronce. De igual forma, Juan Almeida, miembro del M-26, fue comandante de la Revolución, Héroe de la República de Cuba. Con ellos, los negros de clase humilde fueron rehabilitados como parte integrante del panteón de los héroes nacionales. Por su parte, Jesús Menéndez (líder obrero azucarero asesinado), Lázaro Peña y Blas Roca también encarnan el nuevo protagonismo heroico, siempre y cuando se trate de un protagonismo nacional.

En cuanto al lugar de Santiago de Cuba en el imaginario nacional, cabe resaltar el papel de las zonas cercanas tanto de El Cobre como de la Gran Piedra y Bayamo. En la zona de la Gran Piedra, aproximadamente a catorce kilómetros de Santiago de Cuba, se ubica La Isabelica, vestigio de un antiguo cafetal francés. El Cobre, antes Santiago del Prado, juega un papel de primer plano en el imaginario nacional y en el mito fundador. El descubrimiento en la Bahía de Nipe, en 1613, de un icono de la Virgen de la Caridad (Portuondo Zúñiga, 1995) por dos indios taínos acompañados de un joven esclavo, Juan Moreno, constituyó el punto de partida de uno de los mitos fundacionales de la nación cubana mestiza. Después, la versión inicial fue transformada al sustituir a los dos indios taínos y el esclavo Juan por tres hombres llamados Juan: uno blanco, uno indio y uno negro. Fue alcanzada, así, mayor pertinencia en la elabo-

ración del ideal mestizo. San Santiago Matamoros, que había sido el protector de la ciudad de Santiago de Cuba, fue relegado; a cambio, la Virgen de la Caridad fue elegida como patrona: su “culto y santuario devinieron en expresión de la identidad criolla, proyectada más allá de sus fronteras, y con el devenir de los siglos se convertiría en patrona de todos los cubanos” (Portuondo Zúñiga, 2000: 3).

Después de la Guerra de Independencia, un grupo de veteranos logró, en 1916, que la Virgen de la Caridad del Cobre fuese declarada “patrona de toda Cuba” por el papa Benedicto XV. En aspectos religiosos como éste también se ilustra, pues, el contrapunteo entre La Habana y Santiago de Cuba. La Virgen de la Caridad (con su equivalente de origen africano, Oshún u Ochún en la religión yoruba o Regla de Osha u Ocha),¹¹ si bien es la patrona de Cuba, también tiene fuerte arraigo en la región oriental. Por su simbolismo, “se opone” a la Virgen de Regla, protectora de la Bahía de La Habana (con su equivalente orisha u oricha: Yemayá).

En 1976, con la Constitución Socialista Cubana, la institución del Ministerio de Cultura y la nueva división administrativa y política, se inició un nuevo periodo en la política cultural cubana. Las descentralizaciones administrativa y política favorecieron un nuevo margen de maniobra en la toma de decisiones locales, incluidas las culturales. Además, el compromiso internacionalista de Cuba con Angola desde 1975 no fue ajeno a la orientación de las políticas culturales hacia un mayor protagonismo del elemento “afro” como parte determinante en el ajiaco cubano. No fue casual, entonces, que se haya escogido a Santiago de Cuba para ser la sede del Festival de las Artes Escénicas de Origen Caribeño (1981), luego llamado “Festival del Caribe” (1983). Frente a Santo Domingo, en aquella ocasión Santiago fue la capital del Caribe. El festival resultó ser una sabia mezcla de géneros de la cultura caribeña, pues asoció la dimensión artístico-religiosa performativa de actividades de tipo académico; asimismo, en los desfiles llamados “comunitarios”, puso en escena el trabajo de los grupos barriales de educación y promoción de la “folclocultura popular tradicional”.¹² Con un país invitado, el Festival se concibe hasta hoy como una demostración de identidad tanto interna como externa. Se trata de materializar —y, así, crear dentro del acto performativo— los lazos entre los diversos países del Caribe. El festival, también titulado “Fiesta del Diablo”, culmina con la quema simbólica del diablo al cabo de un desfile por las calles santiagueras. Esa práctica, descrita como una ceremonia mágico-religiosa, constituye un acto performativo evocado previamente, puesto que fue introducido por el director

¹¹ Conjunto de prácticas culturales, incluidos el espiritismo, la santería, el palo monte y el culto de Ifá, así como su lenguaje litúrgico: el lukumí o lucumi. Véase Argyriadis, 1999. Oshún y Osha son nombres de deidades, en lengua yoruba (*Yòrùbá*), cuyo origen etimológico es *òrìsà*.

¹² Para contextualizar el término, véase Kindelán Delís, 2005.

artístico Rogelio Meneses. La introducción de un avatar de la quema de Judas, practicada en Haití y en otros países caribeños, enfoca la voluntad de anclar tanto el festival como la ciudad dentro del imaginario caribeño.

El festival se lleva a cabo a principios del mes de julio, unas semanas antes del Carnaval de Santiago, que se festeja en verano. Antiguamente, empezaba el día de San Juan, 24 de junio, y continuaba hasta el día de San Santiago, 25 de julio. Hoy se realiza en días más cercanos a esta última fecha, ligada al carnaval de verano. Originalmente conocida como "Fiesta de los Mamarrachos" el Carnaval de Santiago tomó fuerza suficiente para suplantar el carnaval de invierno del calendario católico.

Como hemos visto, la historia azucarera de la región, tanto como los acontecimientos político-sociales, confrieron a Santiago de Cuba el estatus de "raíz mítica de la identidad nacional". La población de origen antillano, mayormente haitiano, pero también jamaicano, participa social y simbólicamente en la proyección de la ciudad y la región en el imaginario caribeño. El Carnaval de Santiago, con sus desfiles, su conga y sus comparsas, constituye un momento de representación, tanto en el sentido teatral como simbólico de la palabra, de la identidad del lugar y de su especificidad dentro del contexto cubano. Esa especificidad consiste, en su mayor parte, en su asociación sociohistórica y cultural con el Caribe. Las demostraciones de Tumba Francesa,¹³ por ejemplo, forman parte de la construcción-rememoración de un pasado propio ligado al espacio caribeño, en particular a los procesos migratorios, en este caso entre Haití y Cuba.

Por su parte, con la Revolución contemporánea, La Habana siguió cargando con el papel de productora y centralizadora de las políticas culturales, más allá, de las categorías de identidad. De hecho, ahí radican los principales centros de estudio y de artes, tales como el Conjunto Folclórico Nacional, la Casa de África, la Fundación Fernando Ortiz, el Instituto Cubano de Antropología, etcétera. En Santiago están la Casa del Caribe (fundada en 1982) y el Centro Cultural Africano Fernando Ortiz (inaugurado en 1984), productos de la nueva política cultural descentralizada. Sin embargo, en La Habana fueron impuestos los carnavales de verano al estilo santiaguero, lo cual culmina el discurso que conmemora el aniversario del ataque al Cuartel Moncada del 26 de julio. Los encargados del proyecto "La Ruta del Esclavo", comenzado en 1994 por la UNESCO, escogieron Santiago para la realización de una obra monumental, un lugar de memoria en homenaje y recuerdo del cimarrón; con ello se puso énfasis tanto en la historia poblacional como en el carácter rebelde de la región. La obra del escultor Alberto Lescay,

¹³ Grupo o sociedad de recreo y de ayuda mutua de los inmigrantes haitianos.

asimismo, fue colocada en la loma frente a la antigua mina de El Cobre, lugar donde, por cierto, se realiza una actividad artístico-religiosa en el marco del Festival del Caribe.

Así, se observa que en el contrapunto se juega la contradicción fundamental de la relación con lo “afro” en Cuba, considerado todavía, a pesar de todo, como un elemento de alteridad, pero también como símbolo de la autenticidad, de lo propio, de lo cubano. La dimensión de folclorización de las prácticas culturales y religiosas identificadas como afrocubanas es espacio-temporal, la de un pasado mítico idealizado y, por ende, cosificado. Y si La Habana, lugar principal de tránsito de los bienes tanto económicos y materiales como simbólicos y espirituales, constituye un punto de referencia en el Caribe, Santiago de Cuba no deja de ocupar un lugar específico en la representación nacional de la parte “afrocaribeña” de lo cubano. De hecho, a la hora de abordar la cuestión de la circulación de bienes materiales e inmateriales entre las ciudades caribeñas de Veracruz, Cartagena de Indias y La Habana, se trata también de una cuestión de escala, puesto que si esas ciudades habrían tenido un papel igualmente importante en la época colonial, La Habana se erigió desde el siglo XIX en una capital internacional. El estudio de las relaciones del Caribe con Santiago de Cuba, segunda ciudad del país, y con una historia más local, revela que se trata de un espacio de singular importancia. Santiago de Cuba o, mejor dicho, el conjunto espacial Santiago-El Cobre, sirve como memoria de particular relevancia para los cubanos y como lugar de escenificación de una identidad común entre los países con ventana al Caribe.

“El Caribe nos une”, dicen los carteles de propaganda del Festival del Caribe y así se titula el encuentro académico propio del Festival. Dentro de ese marco, se considera a los países invitados —ayer México, hoy Honduras— como países amigos, hasta hermanos. Ese imaginario genealógico se funda en la representación de raíces africanas movilizadas, en realidad, como vectores de promoción de una cultura común. Pero no puede librarse uno de considerar la cuestión nacional, porque en el transcurso histórico del Caribe, si bien se mantuvieron lazos comerciales, migratorios e intelectuales, no dejaron de construirse Estados-naciones, cuya política ha sido más de homogeneización negadora de las diversidades culturales y discrepancias políticas, como lo fue, por ejemplo, el caso del regionalismo santiaguero o de los movimientos raciales.

Todo parece indicar que lo “afrocaribeño” se maneja en las políticas culturales cubanas dentro del marco de la historia nacional, concebida ésta como consensual y con proyecciones homogeneizadoras. En ese contexto político, tanto lo “afro” como lo “caribeño” llegan a alcanzar validez de identidades sociales, siempre y cuando no se cuestionen los fundamentos del imaginario nacional cubano y se mantenga una representación armónica de una cultura cubana integradora. El contrapunteo Santiago-La Habana ilustra, en este sentido, los modos de construcción y los grados de fluctuación de la frontera que permite identificar a los llamados “nosotros los cubanos”.

Bibliografía

ÁDAM, ANDERLE

- 2006 "Prejuicios raciales en Cuba socialista", en Josef Opatrny (ed.), *Nación y cultura nacional en el Caribe hispano*, Praga, Universidad Carolina de Praga-Karolinum, pp. 123-132.

ANDERSON, BENEDICT

- 1996 *L'imaginaire national. Réflexion sur les origines et l'essor du nationalisme*, París, La Découverte.

ARANDIA COVARRUBIAS, GISELA

- s.f. "One way to strengthen nationality", <<http://www.afrocubaweb.com>>.

ARGYRIADIS, KALI

- 1999 *La religión a La Havane. Actualités des représentations et des pratiques culturelles havanaïses*, París, Éditions des Archives Contemporaines.
- 2000 "Des Noirs sorciers au babalaos, analyse du paradoxe du rapport à l'Áfrique à La Havane", *Cahier d'Études Africaines*, enero.

ARRATE Y ACOSTA, JOSÉ MARTÍN FÉLIX

- 1761 *Llave del Nuevo Mundo, Antemural de las Indias Occidentales / La Habana descrita: noticias de su fundación, aumentos y estado*, s.p.i.

BALBOA, SILVESTRE

- s.f. *Espejo de paciencia (1608)*, <http://www.camagueycuba.org/espejo_de_paciencia.html>.

BALIBAR, ÉTIENNE

- 1997 "La forme nation: histoire et idéologie", en Étienne Balibar e Immanuel Wallerstein (eds.), *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, París, La Découverte, pp. 117-143.

BANTON, MICHAEL

- 1966 "Race as social category", *Race*, vol. 8, núm. 1, pp. 1-16.
- 1971 *Sociologie des relations raciales*, París, Payot.
- 1979 "Analytical and folk concepts of race and ethnicity", *Ethnic and Racial Studies*, vol. 2, núm. 2, pp. 127-138.
- 1988 *Racial Consciousness*, Londres, Longman.

BOBES LEÓN, VELIA CECILIA

- 1996 "Cuba y la cuestión racial", *Perfiles Latinoamericanos*, núm. 8, enero-junio.

BONNIOL, JEAN-LUC

- 1992 *La couleur comme maléfice. Une illustration créole de la généalogie des Blancs et des Noirs*, París, Albin Michel.

CARRERAS, JULIO ÁNGEL

1985 *Esclavitud, abolición y racismo*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

CASAL, LOURDES

1979 *Revolution and Race: Blacks in Contemporary Cuba. Latin American Program / Working Papers*, Washington, The Wilson Center.

CASTRO FERNÁNDEZ, SILVIO

2002 *La masacre de los independentes de color en 1912*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

CASTRO, FIDEL

1955 *Manifiesto número 1 del Movimiento 26 de Julio al pueblo de Cuba*, México, s.e.

COLECTIVO DE AUTORES DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE CUBA (Mined)

2001 *Historia de Cuba. Noveno grado*, La Habana, Pueblo y Educación.

DE LA FUENTE, ALEJANDRO

1998 "Race, national discourse and politics in Cuba", *Latin American Perspectives*, vol. 25, núm. 3, mayo, pp. 43-69.

1996 "Negros y electores: desigualdad y políticas raciales en Cuba 1900-1930", en Consuelo Naranjo y Miguel Ángel Puig-Samper (eds.), *La nación soñada*, Aranjuez, Ediciones Doce Calles.

FERNÁNDEZ FERRER, ANTONIO

1998 *La isla infinita de Fernando Ortiz*, Alicante, Generalitat Valenciana-Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

FERRER, ADA

2003 "La société esclavagiste cubaine et la révolution haïtienne", *Annales Histoire et Sciences Sociales*, vol. 58, núm. 2, marzo-abril, pp. 333-356.

GARCÍA ÁLVAREZ, ALEJANDRO

2003 "Realidad social y proyección creadora de una cultura insular: Cuba", en *Humanities Research*, vol. 10, núm. 3, pp. 84.

GIOLITTO, LOREDANA

2005a "'Partecipar por igual': Il dibattito sulla questione razziale a Cuba, 1898-1912", tesis doctoral, Universidad de Génova.

2005b "Raza y nación en Cuba durante la primera ocupación estadounidense. Un análisis del periódico *Patria*", ponencia presentada en el Simposio Internacional "La Nación y la Cultura Nacional en el Caribe Hispano" del Centro de Estudios Iberoamericanos-Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Carolina, Praga, 1 y 2 de septiembre.

GONZÁLEZ ARANA, ROBERTO

2004 "Colombia y los vínculos históricos con el Caribe", *Historia Caribe. Barranquilla*, núm. 9.

- GONZÁLEZ RIPOLL, MARÍA DOLORES *et al.*
2004 *El rumor de Haití en Cuba: temor, raza y rebeldía, 1789-1844*, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica.
- GORDON, ADAMS
1981 "Cuba and Africa: The international politics of liberation struggle. A documentary essay", *Latin American Perspectives*, vol. 8, núm. 1.
- GUANCHE PÉREZ, JESÚS
1998 "Etnicidad y racialidad en Cuba-actual", *América Negra*, núm. 15, diciembre.
- HELG, ALINE
1991 "Afrocuban protest: The Partido Independiente de Color, 1908-1912", *Cuban Studies*, núm. 21, pp. 101-121.
1995 *Our Rightful Share: The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
1996 "Políticas raciales en Cuba después de la Independencia: represión de la cultura negra y mito de la igualdad racial", *América Negra*, núm. 11, junio, pp. 63-79.
- HOBBSBAM, ÉRIC Y TERENCE RANGER
2002 *The Invention of Traditions*, Cambridge, University Press.
- IBARRA, JORGE
2007 *Patria, etnia y nación*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- KINDELÁN DELÍ, FÉLIX
2005 "La educación tradicional en Mejiquito. Acercamiento sociohistórico a la folklorocultura popular tradicional y sus raíces. Retos y perspectivas", *Santiago*, núm. 106, pp. 105-120.
- LE RIVEREND, JULIO
1973 *La República*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- LOSADA ÁLVAREZ, ABEL F.
s.f. *Cuba: expansión azucarera e inmigración. Una aproximación regional*, <<http://www.unizar.es/eueez/cahe/abellosada.pdf>>.
- MCGARRITY, GAYLE L.
1992 "Race, culture, and social change in contemporary Cuba", *Latin American Perspectives*, núm. 9, pp. 193-205.
- MCLEOD, MARC
2000 "Los braceros antillanos y la crisis económica de 1921 en Santiago de Cuba: movilización política, representación diplomática y repatriación", *Santiago*, núm. 91, pp. 129-156.
- MORENO FRAGINALS, MANUEL
1978 *El ingenio*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
1995 *Cuba/España, España/Cuba / Historia común*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.

- MULLEN, EDWARD J.
 1987 "Los negros brujos: a reexamination of the text", en *Cuban Studies*, núm. 17, pp. 124-125.
- NARANJO OROVIO, CONSUELO Y ARMANDO GARCÍA GONZÁLEZ
 1996 *Racismo e inmigración en Cuba en el siglo XIX*, Madrid, Ediciones Doce Calles.
- OCHOA, ÓSCAR
 2005 *Intersticios político-culturales de la música. La construcción de la política cultural en la industria de la música en Cuba*, <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2005/demojov/ochoa.pdf>>.
- ORTIZ, FERNANDO
 1991 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
 1993 *Los factores humanos de la cubanidad. Etnia y sociedad*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- ORTIZ GARCÍA, CARMEN
 s.f. "Cultura popular y construcción nacional: la institucionalización de los estudios de folklore en Cuba", *Revista de Indias*, vol. LVIII, núm. 229, pp. 695-736.
- PÉREZ, LOUIS A.
 1995 *Cuba. Between Reform and Revolution*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press.
- PORTUONDO ZÚÑIGA, OLGA
 1995 *La Virgen de la Caridad del Cobre: símbolo de cubanía*, Santiago, Oriente.
 2000 "Santiago en la intimidad del santiaguero", *Santiago*, núm. 91.
- SERVIAT, PEDRO
 1986 *El problema negro en Cuba y su solución definitiva*, La Habana, Editora Política.
- SILVA HERNÁNDEZ, REGLA et al.
 2004 *Educación cívica. Noveno grado*, La Habana, Pueblo y Educación.
- SMITH, ANTHONY
 1991 *National Identity*, Reno, University of Nevada Press.
- STEVENS-ARROYO, ANTHONY M.
 2002 "The contribution of catholic orthodoxy to Caribbean syncretism: The case of La Virgen de la Caridad del Cobre in Cuba", en *Archive de Science Sociale des Religions*, núm. 117, enero-marzo, pp. 37-58.
- TAYLOR FRANK F.
 1998 "Revolution, race and some aspects of foreign relations in Cuba since 1959", *Cuban Studies*, núm. 18, pp. 19-41.
- YACOU, ALAIN
 1997 "Santiago a la hora de la revolución de Santo Domingo (1790-1804)", *Del Caribe*, núm. 26, pp. 73-80.

II

Mercantilización y puesta en escena

4. Postales de las Antillas. Estereotipos y negros en la imagen comercial del Caribe, 1900-1950

Ricardo Pérez Montfort
CIESAS, México

*Son tus cartas mi esperanza, mi temor y mi alegría
y aunque sean tonterías, escribeme, escribeme...*
GUILLERMO CASTILLO BUSTAMANTE, 1957

I

Desde sus primeras apariciones como destinos turísticos a finales del siglo XIX y principios del XX, los múltiples escenarios caribeños generaron una serie puntual de imágenes con las que fueron rápidamente identificados. La reducción de sus elementos representativos, tanto en materia de imagen como de referencias simbólicas, tuvo, sin embargo, una tendencia clara a expresarse de manera elemental y plana. A pesar de la enorme riqueza que presentaba y aún hoy presenta su geografía física y humana, en la representación de tales destinos se vivió una simplificación particularmente significativa, ya que las referencias visuales e imaginarias de quienes las promovieron y comercializaron se limitaron a sólo cinco o seis elementos, entre los que destacaba el paisaje, la sensualidad de sus mujeres mulatas y negras, el trato amable de sus folclóricos habitantes — igualmente morenos—, la infraestructura portuaria y hotelera y sus ritmos musicales de clara influencia africana. La muestra de paisajes identificados como paradisiacos y hechiceros, en los que las palmeras, las playas, la arena, el mar transparente y soleado, en fin, el trópico, se combinaban con las costumbres exóticas, las mujeres provocadoras y los hombres poco trabajadores y hasta cierto punto pacíficos, sirvió para convertirse en lugar común a la hora de hacer cualquier referencia a esa región del orbe.

Explotado sobre todo por el afán de resumir y de poner a disposición del consumo el rico y diverso mundo caribeño, éste se vio envuelto, así, en una marea de acercamientos desde afuera, capaces de construir los estereotipos más inverosímiles o, si se quiere, menos apegados a la realidad en lo que iba de su historia. Si bien era muy conocido que desde épocas coloniales esa especie de Mediterráneo americano conjugó infinidad de corrientes culturales suscitadas por el constante ir y venir de agentes externos y locales, de migraciones voluntarias e involuntarias, de intenciones y pretensiones de lo más diversas, a medida que avanzaba el siglo XX y la actividad turística se convertía en una de sus principales vías de captación de ingresos, una clara tendencia a la hegemonización de ciertos modelos y apariencias fijas pudo percibirse en su devenir representativo e imaginario. El

mundo tropical poblado por negros, mulatos y uno que otro blanco se ponía al servicio del mercado internacional ofreciendo su connotación de mestizaje obligado “con negro” o “con africano” de manera implícita. De esta manera, pensar en el Caribe sin pensar en los negros era, desde ese punto de vista, un claro despropósito. Uno de esos principales atractivos y, por lo tanto, uno de los factores que debía incidir en la provocación del consumo, fue la dimensión exótica que le propinaba el mestizaje con el mundo “afro”.

IMAGEN 4.1

To Jamaica—the New Riviera.

By the Magnificently Appointed Services of the

Imperial Direct West India Mail Service Co.,

ESTD 1845

Regular
Fortnightly
Sailings
between
LONDON
and
JAMAICA.



These Steamships
have spacious
cabins for the
passengers, and
are fitted with
the latest
machinery.
They are
well
equipped
for
the
voyage.

5th Periodic
on the 12 Days.

A voyage to JAMAICA offers exceptional attractions to TOURISTS and those seeking health. The island possesses great natural beauty, and its pure, healthy climate is recommended by the medical faculty. Paralytic, rheumatism, gout, neuralgia, asthma and other ailments are particularly benefited. Excellent shooting and fishing.

ELDER, DEMPSTER & CO.,

General Agents, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126, 128, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 142, 144, 146, 148, 150, 152, 154, 156, 158, 160, 162, 164, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 178, 180, 182, 184, 186, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 200, 202, 204, 206, 208, 210, 212, 214, 216, 218, 220, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326, 328, 330, 332, 334, 336, 338, 340, 342, 344, 346, 348, 350, 352, 354, 356, 358, 360, 362, 364, 366, 368, 370, 372, 374, 376, 378, 380, 382, 384, 386, 388, 390, 392, 394, 396, 398, 400, 402, 404, 406, 408, 410, 412, 414, 416, 418, 420, 422, 424, 426, 428, 430, 432, 434, 436, 438, 440, 442, 444, 446, 448, 450, 452, 454, 456, 458, 460, 462, 464, 466, 468, 470, 472, 474, 476, 478, 480, 482, 484, 486, 488, 490, 492, 494, 496, 498, 500, 502, 504, 506, 508, 510, 512, 514, 516, 518, 520, 522, 524, 526, 528, 530, 532, 534, 536, 538, 540, 542, 544, 546, 548, 550, 552, 554, 556, 558, 560, 562, 564, 566, 568, 570, 572, 574, 576, 578, 580, 582, 584, 586, 588, 590, 592, 594, 596, 598, 600, 602, 604, 606, 608, 610, 612, 614, 616, 618, 620, 622, 624, 626, 628, 630, 632, 634, 636, 638, 640, 642, 644, 646, 648, 650, 652, 654, 656, 658, 660, 662, 664, 666, 668, 670, 672, 674, 676, 678, 680, 682, 684, 686, 688, 690, 692, 694, 696, 698, 700, 702, 704, 706, 708, 710, 712, 714, 716, 718, 720, 722, 724, 726, 728, 730, 732, 734, 736, 738, 740, 742, 744, 746, 748, 750, 752, 754, 756, 758, 760, 762, 764, 766, 768, 770, 772, 774, 776, 778, 780, 782, 784, 786, 788, 790, 792, 794, 796, 798, 800, 802, 804, 806, 808, 810, 812, 814, 816, 818, 820, 822, 824, 826, 828, 830, 832, 834, 836, 838, 840, 842, 844, 846, 848, 850, 852, 854, 856, 858, 860, 862, 864, 866, 868, 870, 872, 874, 876, 878, 880, 882, 884, 886, 888, 890, 892, 894, 896, 898, 900, 902, 904, 906, 908, 910, 912, 914, 916, 918, 920, 922, 924, 926, 928, 930, 932, 934, 936, 938, 940, 942, 944, 946, 948, 950, 952, 954, 956, 958, 960, 962, 964, 966, 968, 970, 972, 974, 976, 978, 980, 982, 984, 986, 988, 990, 992, 994, 996, 998, 1000.

Desde finales del siglo XIX el Caribe se convirtió en un destino turístico. Publicidad inglesa, ca. 1900.

IMAGEN 4.2



La representación caribeña se fue definiendo a partir de lo exótico y el mestizaje “afro”. Publicidad cubana, ca. 1955.

Afortunadamente, hubo excepciones y la tendencia a simplificar encontró sus destructores y heterodoxias. Mientras para los ambientes paradisiacos y exóticos, con sus mulatos sensuales y folclóricos, se pretendió unificar aquella visión elemental de la región, otras miradas se acercaron a las diversas realidades del Caribe, tanto geográficas como sociales, con el fin de mostrar al mundo sus complicadas dimensiones y sus inequívocos contrastes. Como clara representación de un mundo colonizado y explotado, la injusticia social apareció con singular elocuencia en aquellas imágenes, por más que los intereses comerciales y turísticos insistieran en lo contrario. La crueldad de la antigua trata de esclavos, las campañas de piratería y rapiña imperial que se extendieron desde antaño hasta avanzado el siglo xx, así como la miseria y la penuria de amplios sectores de su población afloraban a la menor provocación. En múltiples representaciones que recorrieron el mundo se denunció la esclavitud y el trato inhumano que recibieron aquellos migrantes involuntarios a manos de negreros, durante más de tres siglos, contribuyendo, primero, a fortalecer las denuncias de la llamada “leyenda negra” (Hurbon, 1993) y, después, a las principales ideas racistas, que a su vez poblaron las justificaciones de inicua explotación en la zona (James, 2003). Sin embargo, los afanes por presentar una imagen idílica del mundo caribeño persistieron en su empeño hasta imponer esa visión cargada de interés y pretensión comercial.

IMAGEN 4.3



La denuncia al trato inhumano hacia los negros recorrió el mundo en imágenes como ésta. Grabado anónimo, ca. 1880, Museo de Arte Cubano.

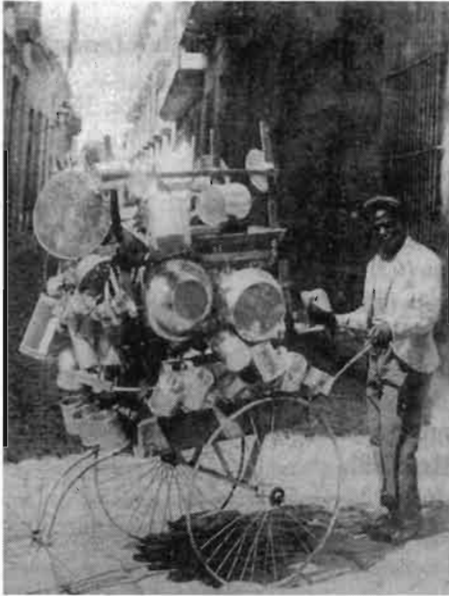
El seguimiento de la construcción regional de los estereotipos correspondientes a los diversos pueblos caribeños, desde sus experiencias libertadoras y nacionalistas hasta los estudios folclóricos y la implantación de las “culturas oficiales” de la región, ya ha sido revisada en varias ocasiones previas al presente trabajo (Pulido Llano, 2005; Pérez Montfort, 1997). Ahora, más bien, mi intención es echar un vistazo a algunas vertientes y perspectivas extranjeras que contribuyeron a armar y difundir una idea estereotípica del Caribe durante un periodo un tanto largo y complejo, a saber, los años finales del siglo XIX y los primeros cincuenta años del siglo XX. Esas vertientes y perspectivas, a pesar de pretender la estereotipificación, algunas veces infestada de racismo y otras de simple ignorancia, también lograron captar aspectos de la múltiple y polivalente realidad caribeña que, a todas luces, se mostró tan compleja como lo sigue siendo hasta la fecha. Sin embargo, como veremos más adelante, esa complejidad fue escondida para dar lugar al mundo simple del comercio y la transacción. Pero la realidad estuvo siempre ahí. El cambio de foco fue lo relevante a la hora de producir esa imagen, por lo cual es necesario hacer algunas reflexiones generales antes de entrar de lleno en dicha imagen comercial de los negros caribeños y la formación de su dimensión estereotípica.

IMAGEN 4.4



Desde épocas muy tempranas las referencias negras caribeñas aparecieron en las tarjetas postales y en los diarios de viaje ilustrados. *18 postales Antigua Cartagena de Indias*, Fototeca de Cartagena.

IMAGEN 4.4a



Postal Dominicana, Colección Particular.

IMAGEN 4.4b



A.S. Forrest, 1905.

Desde épocas muy tempranas las referencias negras caribeñas aparecieron en las tarjetas postales y en los diarios de viaje ilustrados.

El sesgo regional apuntalado con la incorporación de constantes referencias negras ha insistido en la unicidad y la connotación diferencial de la cultura caribeña, no sólo en relación con el resto de las expresiones populares latinoamericanas, sino también de los demás quehaceres culturales del mundo. A fin de cuentas, pareciera que el aislamiento o la separación de la cultura caribeña de los procesos culturales de Occidente, durante los siglos XIX y principios del XX, afectó de una manera semejante a lo que podría señalarse como un distanciamiento general del área caribeña del resto del continente. Tal tendencia contribuyó a identificar aún más su especificidad característica, de la misma manera como la dimensión ideológica de los nacionalismos se encargaría de explotar en muchos de aquellos países, ya comenzados los años veinte.

Si bien es cierto que en el mundo caribeño, particularmente en ese eje que forman Veracruz, La Habana y Cartagena de Indias, se ha ventilado, con constancia recurrente, una estrecha relación con Estados Unidos, específicamente con el puerto de Nuevo Orleans y la península de Florida, llama la atención lo poco incorporadas que están las influencias estadounidenses en el recuento de la construcción de su cultura popular.

Tal vez en el área musical —sobre todo en lo referente al jazz de los años veinte y treinta— la excepción confirme la regla y se reconozca una vertiente afroestadounidense como principio de intercambio cultural (véanse Capone, Wade y García Díaz, en el presente libro).

Pero no hay más que escarbar un poco en los procesos históricos y culturales de la región para establecer, no sólo paralelismos importantes entre el desarrollo cultural de prácticamente todo el Caribe, sino parentescos innegables que se hunden hasta por lo menos el siglo xvii, según muchos de sus estudiosos. La continuidad de los mismos se sigue a lo largo del xix y entra triunfante al siglo xx, para estar muy presentes hasta nuestros días.

Con el fin de desentrañar esos vínculos y parentescos, habría que considerar que aquel eje Veracruz-La Habana-Cartagena formó parte del inmenso territorio que comprendía la Carrera de Indias o el llamado Atlántico de Sevilla, integrado por Andalucía, Extremadura, las Canarias, prácticamente todo el Caribe y los puertos novohispanos, desde Soto la Marina hasta Maracaibo, llegando a tocar incluso el África occidental. Desde el siglo xvii, fomentados por el intercambio comercial, tanto de seres humanos como de productos, los procesos de transculturación experimentados en esa vasta área geográfica incorporaron valores culturales europeos —principalmente españoles mediterráneos— fuertemente influidos por vertientes judías, gitanas y moriscas; asimismo, incorporaron aportes de origen africano, cuyas vertientes angolana, conga y caboverdiana no se perdieron en el ir y venir de tanta expresión cultural inmiscuida entre comerciantes e instituciones transcontinentales. Los barcos mercantes, las armadas, las misiones, los encargos reales y hasta la piratería y el aventurerismo permitieron mestizajes cuyas raíces milenarias lo mismo se remontaban al Medio Oriente que a las costas del norte de Europa, al Mediterráneo, al África meridional y, desde luego, a la América precolombina (Chaunu y Chaunu, 1959; Amselle, 1999).

Desde las tempranas épocas de mediados del siglo xvi, las aportaciones locales —sobre todo regiones en donde existía una sólida supervivencia de civilizaciones indígenas prehispánicas— contribuyeron fehacientemente a enriquecer el enorme crisol cultural en el que se convirtió la gran red formada por las rutas comerciales euroafroamericanas. Presencias de todos los puntos de contacto de ultramar pudieron sentirse en las metrópolis y en las antípodas coloniales. Éstas, por su parte, no fueron ajenas a lo que sucedía en las cortes, y menos aun en los villorrios cercanos a los centros del poder, en los cuales parecía percibirse mucho de lo que acontecía en los más lejanos nortes del mar Atlántico, una vez establecidas las vinculaciones con constancia recurrente a lo largo de los siglos xvii y xviii. De ninguna manera las tres vertientes —la europea, la africana y la precolombina americana— contenían flujos puros o unívocos. En aquella triada, las mezclas habían sido referencia cotidiana y su simple enunciado tripartito

contradecía la unicidad de sus flujos. Pareciera innecesario insistir en que antes de entrar en contacto entre sí, tanto europeos como africanos y americanos ya habían experimentado un cúmulo de mestizajes, por lo cual la idea del mismo bien puede ponerse en duda, como lo hace Amselle (1999). Sin embargo, para los fines de la imagen y la representación comerciales, las tres “raíces” sirvieron como recurso discursivo a la hora de instrumentar independencias y especificidades.

IMAGEN 4.5



MEXICANEN.

La imagen de la otredad americana apareció desde tempranas épocas, sobre todo en las regiones en donde existía una sólida supervivencia de civilizaciones indígenas prehispánicas. Litografía de Kuyper-Portman, siglo XIX, colección particular.

Poco a poco, y como producto de ese constante intercambio, el mediterráneo americano empezó a contar con una población mezclada de múltiple origen que fue construyendo ciertos rasgos culturales reconocibles y, hasta cierto punto, semejantes —para el caso, expresados en actividades productivas y de comercio, atuendos, guisos, lenguajes, géneros musicales y coreográficos—. Muchos de esos rasgos se desarrollaron en puntos de contacto tales como La Habana, Veracruz y Cartagena, así como en...

los hinterlands rurales de esos complejos portuarios abiertos al comercio intercontinental durante los siglos coloniales [...]. Españoles (principalmente andaluces), negros e indios, generalmente asociados a la ganadería, ya para el siglo XVIII habían constituido nichos culturales muy característicos y fuertemente mestizados: guajiros en Cuba, jíbaros en Puerto Rico y Santo Domingo, llaneros en Colombia y Venezuela, criollos en Panamá y jarochos en Veracruz. (García de León, 1992)

Tal vez, junto con los anteriores, también se constituyeron los primeros *boxitos* de Yucatán (Santamaría, 1959: 150).¹

Todos ellos compartieron diversas características culturales semejantes que, involucradas en sus sistemas productivos, afectaron naturalmente sus cotidianidades. Sus maneras de vestir, sus recursos lingüísticos, gastronómicos y lúdicos, así como sus expresiones y sus formas literarias y musicales, quedaron muy estrechamente emparentadas en la cuenca mediterránea euroafroamericana conocida como el Caribe. En tales “nichos culturales” particularmente complejos, aunque claramente identificables, se contribuyó con vehemencia a la formación del *ethos* barroco latinoamericano al que Alejo Carpentier (1973) se refería en materia musical y, metafóricamente, como “El ángel de las maracas”; al que Bolívar Echeverría (1994), por su parte, identificó puntualmente como el comienzo de una “modernidad truncada”.

Se trató, pues, de un mestizaje múltiple cultural construido de manera indirecta y exagerada; siguiendo un camino rebuscado —es decir, barroco—, con él se pretendió afirmar y generar una identidad propia con códigos y valores compartidos, principalmente por los espacios sociales dominados, que no dominadores. Ése fue el mestizaje cultural que durante los siglos XVII y XVIII pareció quedarse a medio camino entre la desarticulación de la civilización europea renacentista y la rearticulación de una civilización propiamente americana insertada en los flujos de la modernidad (Echeverría, 1994: 33-34). El *ethos* barroco tal vez fue la instancia cultural que amal-

¹ Mientras las primeras referencias genéricas regionales caribeñas se remontan desde el siglo XVII, el caso yucateco del *boxito* —del maya, *box*: negro— no parece rebasar los primeros treinta años del siglo XX.

gamó las culturas regionales con las omniabarcadoras, al lograr que los principios diferenciales entre las metrópolis y sus colonias se reconocieran, si no como iguales, por lo menos como semejantes. Entre lenguajes y representaciones de índole semejante, tanto por su mezcla inicial como por los intereses económicos desarrollados a lo largo de la construcción de ese *ethos*, el intercambio produjo miles de modificaciones a las formas de identificación y entendimiento entre grupos. En las fronteras producidas por los intereses de cada sector social y de cada clase, se buscaron semejanzas y distinciones en las identidades, las cuales ponían la idea del mestizaje en múltiples niveles de incorporación y uso (Barth, 1998).

La diferencia en las identidades ayudó a distinguir los vínculos culturales concretos en función de relaciones basadas en un principio básico de horizontalidad —negación de la jerarquía medieval, con toda su complejidad—; y, quizá negándose a sí misma, apeló a la semejanza que emanaba de la constante multiplicación del mestizaje. Pero el mediterráneo americano era todo menos un espacio en donde se negara la posibilidad de una mezcla. En esa telaraña formada por las rutas interatlánticas del siglo xvii hasta las reformas borbónicas, la identidad euroafroamericana en formación se quedó a caballo y no tuvo más que esperar la llegada de la siguiente etapa de su proceso civilizatorio. El *ethos* barroco permeó, así, la amalgama cultural fomentada por ese constante mestizaje con el cual, tarde o temprano, se buscaría el establecimiento de identidades diferenciadas entre metrópolis y colonias. Acaso la velocidad con que se precipitaron los acontecimientos de fines del siglo xviii y principios del xix no dieron la oportunidad de que se manifestara tan abiertamente esa identidad caribeña que, poco a poco, ahora estamos queriendo descubrir.²

Al llevarse a cabo los movimientos independentistas en las diversas regiones del Caribe, Centro y Sudamérica, los espacios económicos y culturales afectados por procesos de mestizaje más o menos semejantes fueron paulatinamente desvinculados y desde cada uno se apeló a la propia definición y característica en función de los tormentosos aires nacionalistas que empezaron a soplar por sus orientes respectivos. La

² No en vano, en los últimos años, tanto en encuentros culturales como académicos, los interesados se han dado a la tarea de buscar puntos de contacto y confrontar especificidades regionales. Su afán es comparar objetos de estudio, preceptos relacionales y hasta principios de reconocimiento en un área de estudio que ya parece considerarse común. Sirvan de ejemplo las siguientes referencias bibliográficas y hemerográficas: Bremer y Fleischmann, 1993; *Anales del Caribe*, revista editada por el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas, en La Habana; *la Revista Mexicana del Caribe*, auspiciada por la Universidad de Quintana Roo, El Colegio de la Frontera Sur, el CIESAS, el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la unam y la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe; y, por último, *C. Q. / Caribbean Quarterly*, revista de la University of the West Indies un Kingston.

IMAGEN 4.6



El “guajiro” fue un clásico estereotipo del mestizaje cubano.
Cromolitografía de William Henry Jackson, 1903.

diferenciación se trató de hacer cada vez más evidente, destacando las especificidades locales y poniendo una especie de velo sobre sus semejanzas, las cuales tenderían a hacerle el juego, sobre todo, a los discursos de exaltación regionalista. “Lo cubano” se enfrentó a “lo puertorriqueño”, “lo colombiano” se diferenció de “lo venezolano”; y, en términos subregionales, por ejemplo, “lo santiagueño” fue separado de “lo habanero” (véase Karnoouh), “lo barranquillero” de “lo cartagenero” (véase Pardo, en este libro), “el jarocho”³ del “choco tabasqueño”.

³ Hay que tomar en cuenta que el vocablo jarocho no siempre ha tenido la misma significación. Por ejemplo, en el *Diccionario de americanismos* de Francisco J. Santamaría se lee: “jarocho/a: 1. Históricamente, campesino de la costa de Veracruz, principalmente de la región de Sotavento, en Méjico; por lo común, buen jinete como el charro en el interior de la República. 2. Por antonomasia, habitante del puerto de Veracruz. (La acepción ha caído en desuso.)” La acotación de Santamaría llama a pensar que a medida que avanzó el siglo xix y, quizá, en los primeros cuatro lustros del siglo xx, la designación de “jarocho” para todo aquel oriundo del puerto de Veracruz no era del todo satisfactoria ni para los porteños mismos. Tampoco para aquellos que habitaban otras zonas serranas o huastecas del estado de Veracruz. También es posible suponer que dicho calificativo, por tener cierto sabor a desprecio, no cuadraba en los afanes aristocráticos de la élite veracruzana, que poco a poco fue estableciendo su residencia en un puerto al que le habían ya resuelto la insalubridad y la hostilidad características de su clima gracias a la modernidad porfiriana. Eso también sucedía con los habitantes acomodados en la ciudad de Xalapa. “Jarocho”, antes que gentilicio típico de los veracruzanos en general, era un calificativo limitado al uso de aquellos pobladores de la sotaventina cuenca del Papaloapan y, concretamente, atribuida a los sectores campesinos y populares de la zona.

Es interesante que el propio Santamaría, en su *Diccionario de mejicanismos*, cite al cubano José Miguel Macías para explicar el origen del calificativo en cuestión. En su *Diccionario cubano*, editado en Veracruz en 1886, Macías sugiere que la palabra “jarocho” proviene de la voz “jara: especie de arbusto de Levante, saeta o dardo y, por extensión, la vara o guisa de agujón o de jaro color rojizo o cárdeno de la familia

Mantener la diferenciación como elemento de distinción y orgullo regional resultó ser una contradicción frente a la tendencia general de unidad nacional que desde fines del siglo XIX y durante los primeros años del siglo XX se percibió en el discurso de los poderes y de las artes. Sin embargo, tanto la reivindicación de los valores locales regionales como la insistencia en las unidades nacionales se orientaban en la misma dirección: la búsqueda de una definición propia y la autodeterminación, capaz de separar tendencias más que de unir las. Desde entonces, en la cuenca del Golfo de México, así como en otras áreas del mediterráneo caribeño, las secuelas de la autodefinición regionalista y nacionalista han generado innumerables productos culturales —novelas, poemas, composiciones musicales, estudios académicos, pinturas, piezas de teatro, etcétera— que tendieron a exaltar las especificidades locales; con ellos, se ha logrado continuar y fomentar cierto costumbrismo radical, basado en el entusiasmo por del folclore y un sentido del *deber ser* que estatiza las expresiones populares en función de una interpretación manipulada por los grupos de poder locales, regionales y nacionales. Aun hoy esa tendencia satisface a los espíritus regionalistas y, por qué no decirlo, a los espíritus tradicionalistas de las diversas regiones del Caribe.

Así, los discursos estatales de los años cuarenta y cincuenta y su reflejo en las expresiones culturales de corte popular-oficial han condicionado una visión del mundo cultural caribeño como formado por infinidad de ínsulas, cada una con sus características propias, con su incapacidad para reconocerse semejante a sus más cercanas vecinas y, por lo tanto, con el desconocimiento de su historia compartida, a no ser por las tres vertientes de sus raíces civilizatorias: la indígena, la hispana y la africana. En materia cultural, asistimos más a un convivio que al reconocimiento actual del otro; cada región apela a su diferencia estableciendo, en primera instancia, una negación, aunque sí reconoce una triada antecedente común.

porcina. 'Jarocho' [insiste] es el campesino; en un principio, se aplicó la voz exclusivamente como denominación genérica de los mulatos, chinos, zambos o lobos y demás individuos de raza etiópica y americana con mezcla de raza caucásica". Entonces, para dicha expresión, que en efecto pudo haber tenido la antes mencionada connotación peyorativa, Macías encuentra una explicación etimológica que, hasta la fecha, se sigue repitiendo sin mayores ambages. Por su parte, en el *Diccionario enciclopédico veracruzano*, editado en 1993 por la Universidad Veracruzana y dirigido por Roberto Peredo Fernández, se admiten en la entrada de la palabra jarocho las siguientes historias y significados: "antiguo término usual para dirigirse con desprecio, por parte de los españoles, a los mulatos pardos, mezcla de indio y de negro, principalmente en la zona costera del centro del estado y en las llanuras de Sotavento. Hacia el siglo XVII, ya esa acepción había desaparecido. Deriva posteriormente de jaro, puerco montés del sur de España, más el despectivo cho. Durante las guerras de Independencia y de Reforma se empezó a aceptar como símbolo del ser de la tierra jarocho. Por extensión: todo habitante de la costa del centro del estado, y para quien no es del estado, todos los veracruzanos. No es, contra lo que se piensa, asumido por todos ellos. En otras zonas se defiende orgullosamente ser, según el caso, huasteco, xalapeño, etcétera".

Sin embargo, claras semejanzas que podrían evidenciar los orígenes culturales comunes en el área caribeña lograrían salir a flote a la menor provocación. Quizá algunas de las manifestaciones más conspicuas en este sentido son los llamados “fandangos”, que aparecieron en prácticamente todas las regiones del mediterráneo caribeño desde el siglo xvii y que paulatinamente adquirieron nombres y particularidades propias. En Venezuela, como diría el musicólogo Luis Felipe Ramón y Rivera (1969: 191), “el término usado para la denominación del baile campesino con música de cuerdas y canto, de 1860 para atrás, fue el español de ‘fandango’”. “Fandangos” fueron los zapateados que en Cuba identificó el viajero estadounidense Samuel Hazard en 1871 (Hazard, 1871: 211-217). Y “fandango” sería el que Enrique Juan Palacios incluiría en la crónica “Un ‘guapango’ en la Puntilla” como parte de su libro *Paisajes de México*, publicado en 1916 (Palacios, 1916: 167-177). El origen común era, desde luego, la explicación de su semejanza, pero sus particularidades locales serían la justificación de su diferencia (García de León, 2006).

Curiosamente y avanzado el tiempo, esa misma manifestación festiva y popular tendría la capacidad de darle contenido diferencial a las representaciones regionales en función del uso político e ideológico que cada espacio de poder, en cada región caribeña, ejerciera sobre su disposición de manipular su particularidad folclórica como signo de identidad. A partir de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, los nacionalismos y los regionalismos fomentados por las oligarquías locales harían del mundo caribeño un portento de fragmentación; la expresión “yo no soy tú” adquiriría un lugar predominante en el discurso que, hasta la fecha, se sigue padeciendo. De esta manera, las “mejoranas panameñas” serían distinguidas de los “guateques dominicanos”; éstos, de los “currulaos colombianos” y de los “joropos venezolanos”; y éstos, a su vez, de las “vaquerías yucatecas” y de los “fandangos veracruzanos”, no obstará que en el fondo todos y cada uno de ellos fueran manifestaciones culturales claramente emparentadas entre sí. Todos son rituales festivos con música, danza y lírica; todos reconocen el español como su lengua fundamental y todos se reconocen en su ascendencia “afro”, aunque sea con sólo unas gotitas de sangre negra.

Pero volvamos al tema central del presente ensayo. Partamos de la idea de la construcción de una imagen “típica” que englobaría buena parte, si no es que la totalidad de la región, con intereses turísticos insistentes en reducir las características locales, como ya se dijo, con claras pretensiones costumbristas y neocolonialistas. Pues bien, como es sabido, el costumbrismo y sus remanentes de conservadurismo —tan en boga en las literaturas americanas y europeas del siglo xix— hizo gala del reconocimiento de cierta cultura popular por parte de las élites. En este sentido, muchos de los creadores de los estereotipos caribeños tendieron a unificar y, a la vez, a diferenciar, gran cantidad de variantes en materia de expresión cultural popular; lo hicieron con recursos que, de alguna forma, ya estaban mayormente ligados al arte “culto” o académico, al quehacer

IMAGEN 4.7



Cada región caribeña pretendió darle un sesgo particular a sus tradiciones festivas. Autor anónimo, *Fandango veracruzano*, ca. 1880, Pinacoteca Veracruzana.

empresarial e, incluso, al comercio interoceánico. De esta manera, “lo típico” o, si se quiere, “lo estereotípico”, establecía una visión del otro desde una perspectiva capaz de abarcarlo todo y, por lo tanto, “superior” al fenómeno observado. Hacer eso implicó un proceso intelectual con remanentes colonialistas, claramente descrito y explicado por Guillermo Bonfil Batalla (1991: 15): “en toda sociedad colonial los colonizadores unifican ideológicamente a los colonizados. Los perciben como un conjunto básicamente indiferenciado, aunque el mundo colonizado esté realmente formado por pueblos diferentes, porque lo que determina la visión que el colonizador tiene del colonizado es que éste debe ser diferente”. Pero, además de diferente, la mirada externa tendía y tiende hoy, por lo general, a la simplificación y, más aún, cuando de lo que se trata es de vender un concepto, una trayectoria, una imagen. Así, para poder presentar el Caribe como un destino turístico capaz de atraer el interés de quienes tenían en mente ese mismo afán de ser colonizadores, aunque fuera sólo a través de la mirada y/o la experiencia vacacional, los comerciantes y los empresarios, tanto locales como extranjeros, encontraron una rica fuente de ingresos en la explotación de diversas “áreas consumibles” de la región: en primera instancia, el paisaje, con su exotismo y productos tropicales; en segunda instancia, la infraestructura y las posibles soluciones a las incomodidades del viaje; y en tercera instancia, los habitantes, con sus costumbres típicas y su clara “otredad”. En esta última, el componente negro tendría particular relevancia.

IMAGEN 4.8

Postal cubana. Colección particular, *ca.* 1930.Colección particular, *ca.* 1960.Colección particular, *ca.* 1910.

El estilo de la postal caribeña pudo variar mientras avanzaba el siglo xx. Lo que cambió muy poco fue su afán fotográfico testimonial.

*La libertad para consumir una pluralidad de imágenes
y mercancías se equipara con la libertad misma.*

SUSAN SONTAG

II

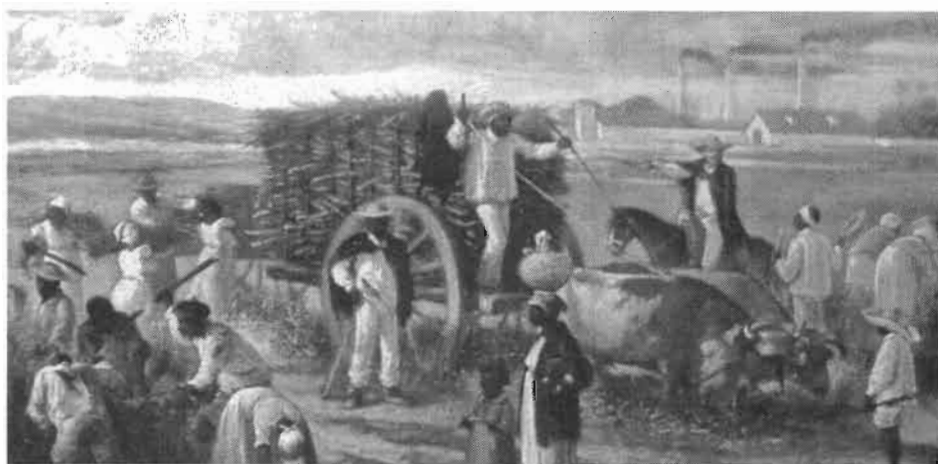
El paisaje, la infraestructura para disfrutarlo y lo típico de la población caribeña pudieron llegar a un público amplio gracias no sólo a la promoción del propio turismo, sino, sobre todo, a la popularización de su imagen en libros y revistas de viajeros, así como de la fotografía y, con ella, de las postales (Fraser Giffords, 1999). Desde finales del siglo XIX y con la fabricación masiva de postales como tarjetas impresas de 9 × 14 cm en blanco y negro, coloreadas en parte o a color —capaces de portar recuerdos de cuanto espacio se visitaba—, los lugares remotos parecieron volverse más accesibles, a la vez que se constituyeron en testimonio de la presencia de sus remitentes en aquellos ambientes de tan difícil acceso para quien no fuera del todo aventurero. La postal no sólo contribuyó, por su mensaje breve y su imagen de impacto, a comunicar una visión compactada del mundo caribeño, sino también ayudó a reducirlo y a construir su dimensión estereotípica. Fue en los años ochenta del siglo XIX cuando la industria de la postal empezó a adquirir fuerza en el continente americano, y el Caribe no se quedó atrás. En términos generales, la industria de la postal dependió prácticamente de Europa y de Estados Unidos, que también albergaban la mayor cantidad de turistas potenciales durante ese periodo. Gracias a los visitantes extranjeros, muchos fotógrafos locales pudieron subsistir decorosamente, ya que fueron ellos quienes, al agregarle un valor específico a la fotografía, la convirtieron en un objeto de explotación múltiple (Monsalve Pino, 2003).

IMAGEN 4.9



Las postales caribeñas adquirieron un peso particular en el impulso del turismo, mostrando las particularidades y productos regionales. *Saludos desde Jamaica*, A. Duperly and Sons, ca. 1930.

IMAGEN 4.10



La descripción de los tipos locales muchas veces incluía panorámicas paisajistas. Víctor Patricio Landaluze, *Corte de Caña*, 1874.

De cualquier manera, justo es decir que las imágenes ya tenían algunos antecedentes de estereotipificación en pinturas, grabados y, en general, en las piezas de artes gráficas que acompañaban ocasionalmente las noticias provenientes del Caribe y que eran consumidas en las diversas metrópolis occidentales. Por lo tanto, quienes manejaron la postal y la promoción turística se empeñaron en seguir un camino que de alguna forma ya se había trazado previamente. Buenos ejemplos del tránsito de la etapa artesanal de la litografía y el grabado a su dimensión industrial pueden ser aquellas imágenes que los cubanos Víctor Patricio de Landaluze y Miguel de Villa hicieron para su famoso libro *Tipos y costumbres de la isla de Cuba*, publicado en 1881 (Lapique Becali, 2002: 201-201); o el paso del dibujo a la fotografía que vivieron Federico Lessman, Henrique Avril y la familia Manrique en Venezuela, durante el lapso de los años cincuenta a los noventa del siglo XIX (Pino Iturrúa y Calzadilla, 2002; Castillo, 1978).

Como ya se mencionó, las artes gráficas y la pintura de finales del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX, ya habían constituido para sus promotores una importante labor inicial en la búsqueda de escenas y personajes arquetípicos del Caribe, con las cuales ellos fueron capaces de interesar al mundo sobre sus especificidades y sus características tanto geográficas como humanas. Numerosos artistas y fotógrafos, entre extranjeros y locales, se habían dado a la tarea de ofrecer al interesado material visual que estimulara sus imaginarios y animara la recreación de aquella serie de elementos que conformarían el estereotipo caribeño. Las palmeras, el mar, el calor, la transparencia de las aguas y de

los aires, así como la belleza de sus mestizajes y la particularidad de sus negritudes y costumbres, dieron lugar a un conjunto de referencias exóticas que hicieron del Caribe un polo de atracción para el agresivo capitalismo y para la llana curiosidad occidental.

La fotografía apareció en Cuba, en México y en Colombia hacia 1840, poco más de un año después de que se presentara por primera vez la daguerrotipia en la Academia de las Ciencias francesa (Muñiz, 1998; Casanova y Debroise, 1985; Serrano, 2006). Su evolución pasó del acontecimiento científico al ámbito artístico y, de ahí, al comercial; se hizo presente en los registros noticiosos, pero, sobre todo, en las crónicas testimoniales de viajeros y personajes ávidos de llevar a casa los múltiples rincones del ancho y ajeno mundo que iban visitando. Y al seguir su curso natural, tanto en la isla como en el continente, los paisajes característicos y los individuos “típicos” se convirtieron en temas recurrentes de la incipiente actividad fotográfica.

IMAGEN 4.11



Portada del número 4, de abril de 1882, del *Boletín Fotográfico*.

Al igual que en otras partes del mundo, los grabadores y los pintores de retratos adoptaron la fotografía como técnica de apoyo y transitaron libremente entre el grabado y la foto, y de ésta de regreso a aquél. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, varias fotografías de ciudades y parajes elaboradas por Claude Desiré Charnay, William Henry Jackson y Abel Briquet, por ejemplo, fueron utilizadas como modelos de grabados que aparecieron en periódicos franceses y estadounidenses de la época (Debroise, 1998). Dada la facilidad de reproducción masiva del grabado, a diferencia de lo complicado que era todavía el proceso con materiales fotográficos, se optó por el primero a la hora de producir las ilustraciones en las publicaciones periódicas.

Lo mismo pasó en Cuba con las fotografías de Pal Rosti, Charles DeForest Fredricks y Samuel Alejandro Cohner (Haya, 1980). En el caso de los fotógrafos de aconteceres y paisajes mexicanos, las fotografías de los cubanos sirvieron de modelo para grabados estadounidenses y europeos. En Colombia se siguió el mismo modelo, y figuras como Quintillo Gavassa, Melitón Rodríguez y Henry Duperly colaboraron con diversas publicaciones locales e internacionales en la línea de lo que desde entonces ha sido llamado, muy colombianamente, el “fotorreporterismo” (Serrano, 1983; Fernández, 1984). De esta manera, las geografías exóticas y tropicales del área caribeña fueron captadas, reproducidas y llevadas desde la fotografía al grabado, y de éste al público del Viejo Continente y a los curiosos lectores anglosajones, francoparlantes y germanos del Nuevo Mundo. No es casual, por ejemplo, que las fotografías de Charles DeForest Fredricks en las cuales se mostraba el puerto de La Habana, La Cabaña o el Barrio de Regla tuvieran los mismos ángulos y motivos; es más, que fueran prácticamente idénticas a los grabados de Pierre Toussaint Frédéric Mialhe, quizá el litógrafo más importante de la Cuba de la segunda mitad del siglo xix (Levine, 1990). Lo mismo pasaría con los grabados de Alejandro Kohl y B. Taylor, así como con los de H. A. Ogden, de la Aduana y el Muelle Fiscal del puerto de Veracruz; con las postales que publicaran las casas de Alfaro y Lynch y el Almacén de David H. Juliao, a principios del siglo xx, en las cuales se repetían perspectivas y miradas hechas previamente por grabadores extranjeros (Serrano, 1983). Muchas de esas piezas litográficas muestran claramente la inspiración de sus hacedores en una fotografía o en un grabado previo, si bien de los cuales no se sabía a quién atribuir su autoría; no queda la menor duda, sin embargo, sobre su origen fotográfico, dados la precisión del ángulo y el detalle (García Díaz, 1992).

En los tres casos —La Habana, Xalapa y Cartagena de Indias—, es de notar que los grabadores animaban sus obras añadiéndoles personajes en plena actividad, cosa que para la época era difícil de captar en una toma fotográfica, ya que lentes y emulsiones eran todavía bastante lentas para funcionar. El grabador, sin embargo, bien podía incluir individuos que aparentaran reproducir el febril movimiento que se suscitaba en la carga y descarga de los muelles, en las calles aledañas a las aduanas y en los juegos de los niños. Por eso, no es casual que al comparar una fotografía que dio origen a un grabado, la primera sea más parca que el segundo en cuanto a la presencia y la actividad humanas. Los grabadores por lo general “componían” las vistas fotográficas incluyéndoles cargadores, vendedores, paseantes y demás referentes visuales que no estaban en el negativo original.

Así, con esas primeras imágenes tomadas de reproducciones fotográficas, ya se pretendía orientar al observador hacia una visión que implicaba un añadido o una interpretación de la supuesta “realidad” plasmada en la placa. Se podría elucubrar acerca de la posible manipulación de la imagen de los puertos caribeños desde sus orígenes

IMAGEN 4.12



18 postales Antigua Cartagena de Indias, Fototeca de Cartagena.



Postal cubana, Colección particular, ca. 1920.



Fototeca Veracruzana, Col. Santamaría.

Tres estilos disrintos de postal: Cartagena, La Habana y Veracruz.

mismos, con el fin de darle al consumidor una versión alterada de lo que veía, capaz de satisfacer su curiosidad e impulsar la compra de tal o cual grabado. Aunque la anterior aseveración se antoja un tanto sesgada y quizá hasta exagerada, es importante señalar que desde sus comienzos en La Habana, en Xalapa y en Cartagena —como en muchas otras partes del mundo y en todo acto de reproducción fotográfica—, lo que mostraban tanto el fotógrafo como el grabador era sólo una versión parcial de la realidad, la mayoría de las veces determinada por su propio ojo, sus circunstancias concretas y la técnica utilizada. Sin embargo, la “veracidad” implícita en el acto fotográfico apuntaría también en otra dirección. Todo parecía indicar que la fotografía y el grabado realizado a partir de una foto serían tomados como reproducciones “exactas” de lo que estaba sucediendo frente a la lente o la punta seca. En la medida en que la técnica fotográfica fue evolucionando y perfeccionándose, la foto fue sustituyendo al grabado y, por lo tanto, una mayor precisión se adueñó supuestamente de los testimonios visuales, ya que poco se dejaba a la interpretación del artista. “Lo real” y “lo verdadero” fueron asumidos, entonces, como algo sobreentendido en la reproducción fotográfica.

Y eso estuvo cada vez más al alcance de un público mayoritario, sobre todo a finales del siglo XIX y principios del XX, durante la que se ha considerado la época de oro de la tarjeta postal (Fraser Giffords, 1999). Piénsese tan sólo en la transformación que pudo sufrir el acontecer fotográfico en el tránsito de su condición de inspiración para el grabado de publicación periódica a la venta masiva de tarjetas postales (Yorath, 2000). Mientras con el primero se invocaba su condición de imagen excepcional reproducida especialmente para un público lector, la segunda fue convertida en moneda corriente tanto de turistas y visitantes, como de locales interesados en difundir las peculiaridades de su terruño. Ciertamente es que en ambos casos se apeló a lo “verdadero” que aparecía en lo retratado. La imagen era usada como testimonio de veracidad de la crónica y el relato. Así, el grabado y la postal serían elementos centrales de comprobación para quien tuviera la necesidad de asegurar que había estado *realmente* en determinado lugar y había visto algo digno de recordar y retratar. La imagen permitía al público interesado ver lo que el cronista o el turista habían visto en la realidad. Sin embargo, esa realidad y sus retratos también sufrieron diversas modificaciones y complicaciones dependiendo del espacio en donde se produjeron y las circunstancias que los rodearon.

Fue, más bien, con la aparición masiva de la fotografía después de los años ochenta del siglo XIX cuando las imágenes y sus significaciones adquirieron mayor fuerza y divulgación. Las primeras fotografías del Caribe que circularon tendieron a continuar con la visión paradisiaca del entorno. Poco a poco le fue incorporado el tema de la infraestructura portuaria en la mayoría de los destinos caribeños, con el fin de estimular la inversión extranjera en la región y con el afán de satisfacer las necesidades que los posibles consumidores occidentales pudieran manifestar a la hora de acercarse al rum-

IMAGEN 4.13



Las imágenes de la Guerra de Independencia Cubana contrastaban con la presentación idílica de las postales. José Gómez de la Carrera, *El mambí del cepo*, 1898.

bo. Si bien en un principio se trató de llamar la atención sobre ciertas condiciones que no se diferenciaban tanto del Viejo Mundo —particularmente de los puertos del Mediterráneo—, tales como la posibilidad de hacer una vida socialmente aceptable —es decir, formar una familia y vivir del producto de un trabajo honesto y cristiano— también es cierto, como ya se dijo, que en algunas imágenes provenientes del Caribe eran inevitablemente mostradas las profundas diferencias sociales e incluso los extremos de explotación y maltrato a los que el propio ser humano podía llegar.

Cierto es que el fenómeno y su complejidad ya habían sido mostrados por el universo de la gráfica decimonónica, pero ahora, con la fotografía, los testimonios se convierten en pruebas inapelables. La cruenta Guerra de Independencia de Cuba, la explotación y la migración económica que trajeron las pretensiones de modernidad en el puerto de Veracruz, así como la crítica situación de Cartagena ante la boyante competencia que le hacía el puerto de Barranquilla en los primeros años del siglo xx, pero, sobre todo, el maltrato a la población negra y la profunda miseria en la que vivía buena parte de la población tanto mestiza como blanca de la región, evidenciaron que aquel mundo paradisiaco no lo era tanto. De vez en cuando, un claro contraste de desarrollo entre la modernidad y la tradición, entre la tecnologización y el atraso, salía a

flote para llamar la atención de los fuereños. Pero a la hora de presentar lo típico, no aparecían los negros harapientos ni las callampas, mucho menos los blancos miserables y sus casas hechas con desechos, ni los mestizos que vivían de las limosnas y la caridad pública. La fotografía testimonial todavía no tenía cabida en el mundo de la representación. Ésta se quedaría tan sólo en la dimensión del registro documental e iba a parar a los archivos y a las colecciones de humanistas y científicos.

De cualquier manera, quienes elaboraban las postales poco repararon en tales asuntos. Sus pretensiones consistían, más bien, en la promoción del mundo caribeño idealizado y se empeñaron en mostrar el espléndido paisaje que era posible disfrutar entre playas y selvas tropicales; y ya avanzado el siglo xx, se dieron a la tarea de presentar la competitiva y hasta lujosa infraestructura turística que se ofrecía en diversos puntos de la región. En cuanto a mostrar las peculiaridades típicas de la región, los objetos que aparecían en dichas postales eran, ante todo, construcciones coloniales y personajes con algún atuendo característico, la mayoría de las veces con énfasis en su color de piel oscuro o moreno. No faltaron las remanencias a las cartas de visita, en las cuales se pretendía mostrar las figuras pudientes y los entornos lujosos de la comarca. Tampoco faltaron las puestas en escena, muy al estilo de un *deber ser* para el turista. Tanto así, que las representaciones estereotípicas nacionales fueron ofrecidas en la calle con la venia de aquellos a quienes supuestamente debían representar “al natural”. Los cuadros y las escenificaciones de lo considerado típico de las localidades caribeñas fueron convertidos en objeto de consumo recurrente, ofrecidos sin menor empacho al turismo. Así lo consignó el cubano León Argeliers (1974) al describir la siguiente escena, ocurrida en los años veinte y treinta del pasado siglo:

Grupos de capitalinos, en las principales ciudades de Cuba, de negros y de mulatos inclusive, imitaron los cantos campesinos, tomaron la guitarra y el laúd, se vistieron de guayabera, sombrero de yarey o un jipi, un machete al cinto que no formaba callos en las manos, unas botas y espuelas que no se irían a clavar a caballo alguno, y estos grupos cantaban sus décimas, y armaban sus carrozas representando bohíos y guajiritas sonrosadas con unas batas llenas de velos, haciendo un café carretero y se paseaban por el paseo del Prado.

Otro clásico ejemplo de estereotipificación fueron, desde por lo menos la década de los años treinta del siglo xx, las propuestas de conjuntos “jarocho” que en los portales del puerto de Veracruz se plantaban y aún hoy se plantan a tocar y bailar sus sones vestidos de guayabera blanca y paliacate rojo, sombrero de cuatro pedradas y crinolinas vaporosas, pretendiendo mostrar un cuadro típico del folclore local para el beneplácito del público consumidor. La folclorista estadounidense Frances Toor (1947) los describió así:

IMAGEN 4.14



A partir de la década de los años cuarenta el estereotipo del “jarocho” se consolidó como puesta en escena de una especie de identidad regional. Fototeca Veracruzana, Col. Santamaría.

Al son de la música de un arpa, un violín y una guitarra se bailan en parejas sin tocarse, mientras dos hombres, que nunca se quitan el sombrero, cantan coplas. Los músicos y los bailarines son mestizos de sangre nativa, española y negra, mezcla que ha producido un tipo exuberante. [...] Las chicas visten sus trajes de fiesta, que constan de largas polleras de algodón con holanes, una blusa, un pañuelo de vivos colores sobre los hombros, un collar, aretes y listones enredados en las trenzas. Los hombres visten trajes de algodón blanco, siempre con un pañuelo rojo. Las mujeres levantan brevemente sus faldas por los lados para mantener el zapateado, mientras los hombres bailan con las manos sujetas a su espalda. [...] Los mejores bailarines de sones son de Alvarado y Tlacoatlpan. Muchos de ellos han encontrado el camino a Veracruz y a la ciudad de México.

Y en Cartagena de Indias, las “palenqueras” hasta hoy en día se visten con un atuendo particularmente florido; mientras portan una canasta de frutas, gesticulan y se menean de manera a todas luces artificial, para explotar tanto su imagen como la escenografía de la Plaza de Coches, el Centro de Convenciones o el Paseo de los Mártires. La estilización y estereotipificación llegó incluso a plumas tan notables como la de Germán Díaz Arciniegas (1992: 14):

IMAGEN 4.15



La Plaza de los Coches en Cartagena, 1885. *Cartagena de Indias, ayer y hoy*.
 Fototeca Histórica Cartagena de Indias, Dorothy Johnson de Espinosa.

En Nueva Orleans son los spirituals; en Getsemaní de Cartagena, el merecumbé. Allá cuando se presentan en sociedad las criollas —en el baile fabuloso que tanto irrita a las señoras de las plantaciones—, en la Heroica es la cumbia con los mazos de las velas encendidas. José Prudencio, el almirante negro de las grandes batallas, hacía sus bailes de todos los diablos sin invitar blanco ni blanca. No por rencor ni discriminación: sólo por beber ron con mayor libertad. La África española, caribeña y democrática es de farras desabrochadas de negros que dejan ver toda la dentadura blanca como carne de coco, con el diente de oro que brilla como un dije entre la boca.

Incorporados los elementos de la construcción básica de la cultura oficial, con la lírica y la imagen fueron establecidos principios de diferenciación entre el mundo blanco y el mundo negro estereotípico. Tan fue así que, si hacemos un balance preliminar del tema que toca el universo de las postales y, en general, de la fotografía del Caribe en sus primeros cincuenta años de existencia, podemos estar de acuerdo con lo que John Mraz (1994: 35) afirmó sobre la experiencia cubana y aplicarla al resto de la cuenca caribeña. El especialista en fotografía histórica latinoamericana plantea lo siguiente: “la fotografía durante la primera parte del siglo xx puede ejemplificarse con los ‘lambiones’, término que es la variante cubana de ‘lambiscones’. Lambiones eran los fotógrafos que asistían a bodas y banquetes para registrar las actividades de los ricos y famosos. Sacaban fotos e instantáneamente tevelaban e imprimían las imágenes para venderlas antes de que acabara la actividad”.

IMAGEN 4.16



Una foto de compromiso "lambión". Constantino Arias, *Joyas y Pielés*, 1948.

Sin embargo, el de las postales podría pensarse como un universo más complicado, aunque su condición de punto de venta y comercialización estuviera particularmente ligada al consumo complaciente e inmediato del visitante o de la élite local. Así lo entendieron desde épocas muy tempranas, por ejemplo, algunos de los pioneros de la postal jamaicana, como los publicistas de la Raphael Tuck & Sons y de la A. Duperly & Sons, así como los fotógrafos James Johnson y S. W. Cleary (Robertson, 1985). Lo entendió también H. G. Morgan (1989), con las reproducciones de la fotografías de Puerto Limón que publicara en Costa Rica en 1892. Es patente ese mismo pensamiento en las cartas de visita de Esteban Mestre en Cuba (Haya, 1980: 45) y, desde luego, en la colección de postales cartageneras comercializadas por las compañías Foto Truccio y Spratling desde Leipzig, Alemania; asimismo, las postales de los editores Alfaro y Lynch, cuyas puestas en cámara recorrieron parte del mundo por medio de la venta masiva. La imagen en manos de fotógrafos como los mencionados quedó claramente supeditada a los intereses de la empresa y del mercado turístico. Cabe destacar que, además de los paisajes y las construcciones, a la hora de mostrar un referente humano de la región, por lo general aparecían el mulato y la negra, ya sea cargando a sus niños, desarrollando alguna labor comercial o participando en alguna fiesta o jolgorio. Muy rara vez aparecía la imagen del trabajo en el campo o en los puertos, mucho menos la miseria o la marginalidad que privaba en los sectores populares de prácticamente toda la región.

Hubo, desde luego, otros productores de imágenes que, con su mirada externa, trataron de trascender la dimensión comercial; aunque siguieron un camino muy parecido al de las postales estereotípicas, en su pretensión quisieron vestirse de exploradores científicos. Por lo menos con el título de “exploraciones científicas” fueron identificadas muchas fotografías del Caribe que aparecieron en archivos estadounidenses, tanto de imágenes sueltas como de postales. Tal fue el caso de las colecciones de fotografías de Santo Domingo de Brewster-Sanford, G. K. y R. C. Noble y W. G. Harsler, tomadas entre 1912 y 1916 (Vega, 1981), así como las que ilustraron algunos artículos publicados lustros después en la revista *National Geographic*, cuyas fotografías resultaron particularmente sugerentes en materia de construcción de estereotipos (Canova, 1933; Fairchild, 1934).

*Pensamos, sentimos o recordamos
a través de las apariencias registradas en la fotografía.*

JOHN BERGER

III

Si bien es cierto que en la construcción de las imágenes estereotípicas del Caribe y, particularmente, en las postales puede atisbarse la amplia gama de mestizajes propios de la historia social imbricada y compleja de la región, también lo es que existe la clara insistencia en la diferenciación social y racial. Los blancos se remiten puntualmente a su origen europeo, sobre todo hispánico aunque, en ocasiones, estadounidense, y los negros lo hacen palmariamente hacia el mundo africano, como ya lo hacían desde siglos atrás. Pero, además de la procedencia, también hacen una notable diferenciación en las actividades y costumbres. Mientras los blancos acceden a la diversión, a la empresa y al buen vivir, los negros están ahí para proveer de mano de obra y de servicios, sobre todo al turista. Blancos eran —y son todavía— los líderes políticos y los que ejercían el poder tanto en materia económica como en cuestiones de imagen. La mirada blanca, si es que se puede hablar de ella, permeaba el universo de lo que era posible ver en el Caribe durante aquellos primeros años del siglo xx.

La regla de la mirada confirma la muy conocida verdad de que en el Caribe, desde épocas muy tempranas, quienes llevaron una vida holgada y placentera fueron sobre todo los blancos. Los negros eran reconocidos a veces como buenos trabajadores, capaces de cuidar las inversiones de los blancos, e incluso capaces de sufrir vejaciones para diversión de los blancos. Muy rara vez puede verse en una postal a un negro integrado como igual a un grupo de blancos; cuando es así, se resalta su condición de “dato curioso”. La segregación y la diferenciación social también eran estimuladas por

el afán de comercialización y consumo. Eso fue denunciado por el fotógrafo estadounidense Walker Evans, quien visitó Cuba en 1933 con el fin de hacer una serie fotográfica que acompañaría la publicación de un libro de Carleton Beals (Mora, 1989). Evans mostró que el mundo caribeño era mucho menos paradisiaco de lo que mostraban las postales y que en él se gestaban las condiciones para un inevitable conflicto social que trascendería el fenómeno racial.

Pero para muchos otros fotógrafos, los que insistían en mostrar la dimensión exótica y tropical ante los ojos asombrados de quien deseaba encontrar un destino turístico, el Caribe siguió siendo tema de evocación romántica y costumbrista, capaz de dar lugar a todo tipo de esparcimiento y diversión. Quien quisiera mostrar que lo estaba pasando bien o que era depositario de una economía holgada y sin preocupaciones, podía perfectamente comprar una postal del Caribe y enviársela a sus amigos o parientes. Los contrastes, los conflictos sociales, la injusticia y el racismo no entraban en la cuestión. Los negros estaban ahí, es cierto, pero claramente folclorizados y supeditados a la voluntad que dictaba la comercialización. Las industrias derivadas del turismo y, sobre todo, aquellas ligadas a la producción de imagen, siguieron insistiendo en geografías físicas y humanas cargadas de estereotipos y simplificaciones.

IMAGEN 4.17



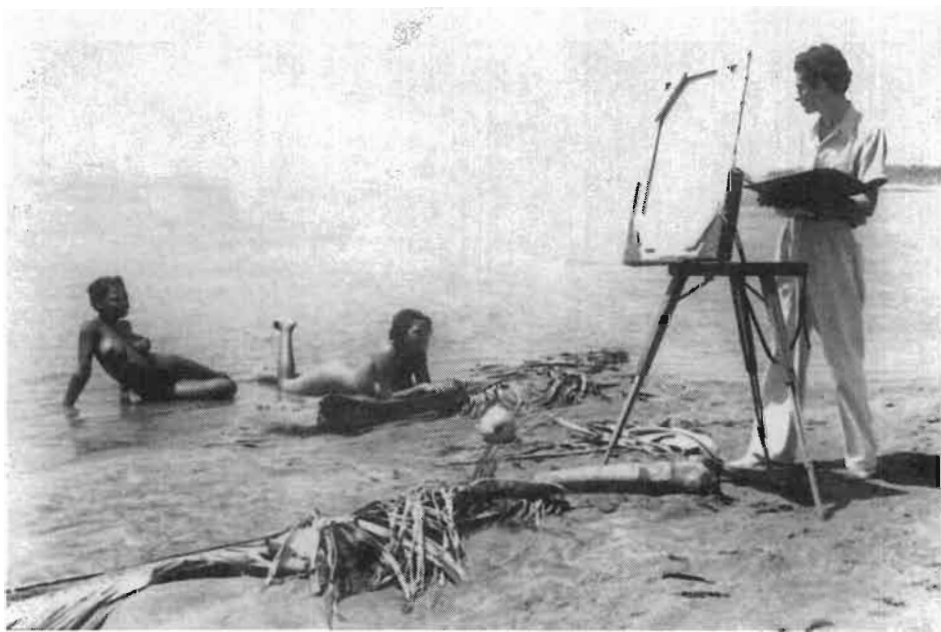
Walker Evans mostró que el Caribe también era un lugar en donde la miseria tenía fincados sus reales.

Walker Evans, *The crime of Cuba*, 1933.

Hacia finales de los años treinta del siglo pasado, un pintor español, Ángel Botello, llegó a Santo Domingo y se hizo tomar una foto extraña porque con ella pretendió fusionar el espíritu romántico del arte decimonónico con la moderna técnica fotográfica. El ambiente en aquella impresión en blanco y negro era justo el correspondiente al mundo exótico y estereotípico del Caribe: con su mar, sus palmeras y sus negras y mulatas. El lugar común resultó todavía más gastado e incluso *kitsch* (Rodríguez Julia, 1994: 57-62). La puesta en cámara fue, ante todo, fingida, tal como lo muestra el propio pintor; sobre todo, el aburrimiento y el hartazgo pueden verse en las caras de los modelos. Ya no había hechizo, sino, por lo contrario, una especie de resentimiento plasmado en el propio paisaje físico y humano. La imagen había adquirido el poder de revertir la intención del autor de cautivar, y ahora enseñaba cómo la mirada externa produce también la representación de una posesión mal llevada a cabo, de una expoliación.

Con todo, por más que el consumo, el turismo y la estereotipificación —sobre todo en los extremos del consumismo— hayan intentado y sigan intentando esconder las múltiples realidades caribeñas, éstas, como el sol mismo de sus playas, no pueden ser tapadas con el dedo de una sola y simple mirada.

IMAGEN 4.18



Ángel Botello y sus musas caribeñas. Sin Autor, ca. 1940.

IMAGEN 4.19



Las fotografías del National Geographic contribuyeron a cimentar la mirada externa sobre el Caribe. Jacob Gayer, 1933.

IMAGEN 4.20



El componente negro se convirtió en uno de los principios unificadores del Caribe colonizado. *Marchantes en Bernardo Vega, Imágenes del Ayer*, Fundación Cultural Dominicana, 1981.

IMAGEN 4.21



Las tarjetas de visita y los estudios fotográficos dieron rápida entrada a la negritud caribeña. María Eugenia Haya, *Revolución y Cultura "Sobre la fotografía cubana"*. Foto de estudio, ca. 1900.

IMAGEN 4.22



La diversión y la fiesta "a la caribeña" incluían desde luego a mulatos y negros. Constantino Arias, *Arias, Bailarines del Rumba Palace*, 1950.

Bibliografía

AMSELLE, JEAN-LOUP

1999 *Logiques métisses: Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, París, Payot.

ARGELIERS, LEÓN

1974 *Del canto y el tiempo*, La Habana, Pueblo y Educación.

BARTH, FREDRIK

1998 *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*, Nueva York, Waveland Press.

BONFIL BATALLA, GUILLERMO

1991 "Una frontera móvil. Consideraciones sobre lo propio y lo ajeno en la producción artística", *Horizonte. Revista del Instituto Veracruzano de Cultura*, vol. 1, núm. 3, julio-agosto.

BREMER, THOMAS Y ULRICH FLEISCHMANN

1993 *Alternative Cultures in the Caribbean. First International Conference of the Society of Caribbean Research, Berlin, 1988*, Frankfurt, Vervuert Verlag.

CANOVA, ENRIQUE C.

1933 "Cuba: The isle of romance", *The National Geographic Magazine*, vol. LXIV, núm. 3, septiembre, pp. 347-380.

CARPENTIER, ALEJO

1973 "El ángel de las maracas. Lo que la música moderna debe a América Latina", *Música. Boletín de la Casa de las Américas*, núm. 43.

CASANOVA, ROSA Y OLIVIER DEBROISE

2006 "La fotografía en México en el siglo XIX", en *Documentos Gráficos para la Historia de México*, vol. 1.

CASTILLO, JOSÉ A.

1978 "Orígenes de la fotografía en Venezuela", *Líneas*, núm. 250, febrero, pp. 3-7.

CASTRO MUÑIZ, MIGUEL

1998 "Micronotas fotográficas", en Juan Manuel Díaz Burgos, Mario Díaz Leyna y Paco Salinas (eds.), *Cuba: 100 años de fotografía. Antología de la fotografía cubana 1898-1998*, Murcia, Mestizo-Fototeca de Cuba.

CHAUNU, PIERRE Y HUGUETTE CHAUNU

1959 *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*, París, Librairie Armand Colin.

DEBROISE, OLIVIER

1998 *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta.

DÍAZ ARCINIEGAS, GERMÁN

1992 *Cartagena de Indias. Fotografías de Vicente Llamazares*, Cartagena, ICI-Quinto Centenario. (Col. "Ciudades Iberoamericanas".)

- ECHVERRÍA, BOLÍVAR (comp.)
 1994 *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*, México, UNAM-El Equilibrista.
- FAIRCHILD, DAVID
 1934 "Hunting useful plants in the Caribbean", *The National Geographic Magazine*, vol. LXVI, núm. 6, diciembre, pp. 705-737.
- FERNÁNDEZ, JUAN D. *et al.*
 1984 *Periodismo gráfico*, Bogotá, Círculo de Periodistas de Bogotá-Villegas Editores.
- FRASER GIFFORDS, GLORIA
 1999 "La postal mexicana", *La Tarjeta Postal. Revista de Artes de México*, núm. 48, diciembre.
- GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO
 1992 "El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular", en *La Jornada Semanal*, núm. 135, 12 de enero, pp. 27-33.
 2006 *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, Conaculta-Ivec.
- GARCÍA DÍAZ, BERNARDO
 1992 *Veracruz: imágenes de su historia*, Xalapa, Archivo General del Estado de Veracruz.
- HAYA, MARÍA EUGENIA
 1980 "Sobre la fotografía cubana", *Revolución y Cultura*, núm. 93, junio.
- HAZARD, SAMUEL
 1871 *Cuba with Pen and Pencil*, Connecticut, Hartford Publishing.
- HURBON, LAËNNEC
 1993 *El bárbaro imaginario*, México, FCE.
- JAMES, C. L. R.
 2003 *Los jacobinos negros. Toussaint L'Ouverture y la Revolución de Haití*, México, FCE-Turner.
- LAPIQUE BECALI, ZOILA
 2002 *La memoria en las piedras*, La Habana, Ediciones Boloña.
- LEVINE, ROBERT M.
 1990 *Cuba in the 1850's: Through the Lens of Charles DeForest Fredricks*, Tampa, University of South Florida Press.
- MONSALVE PINO, MARGARITA MARÍA
 2003 *La mirada del fotógrafo Julio A. Sánchez. Bogotá: modernidad e imagen*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- MORA, GILLES
 1989 *Walker Evans. Havana 1933*, Nueva York, Pantheon Books.

- MORGAN, H. G.
1889 *Vistas de Costa Rica*, Heredia, Comisión del Centenario de la Democracia Costarricense.
- MRAZ, JOHN
1994 "Fotografía cubana: Contexto y significado", *La Jornada Semanal*, núm. 268, 24 de julio.
- PALACIOS, ENRIQUE JUAN
1916 *Paisajes de México*, México-París, Librería de la Viuda de C. H. Bouret.
- PÉREZ MONTFORT, RICARDO
1997 "De la crónica costumbrista a los estudios de folklor en el Caribe hispanoparlante", *Revista Mexicana del Caribe*, vol. II, núm. 4, pp. 24-47.
- PINO ITURRUETA, ELÍAS Y PEDRO ENRIQUE CALZADILLA
2002 *La mirada del otro. Viajeros extranjeros en la Venezuela del siglo XIX*, Caracas, Fundación Bigott.
- PULIDO LLANO, GABRIELA
2005 "Representaciones de 'lo cubano' en los escenarios culturales de la ciudad de México, 1920-1950", tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.
- RAMÓN Y RIVERA, LUIS FELIPE
1969 *La música folklórica de Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- ROBERTSON, GLORY
1985 "Some early Jamaican postcards, their photographers and publishers", *Jamaica Journal*, vol. 18, núm. 1, febrero-abril.
- RODRÍGUEZ JULIA, EDGARDO
1994 *Cámara secreta*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- SANTAMARÍA, FRANCISCO J.
1950 *Diccionario de mejicanismos*, México, Porrúa.
- SERRANO, EDUARDO
1983 *Historia de la fotografía en Colombia*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá-Villegas Editores.
2006 *Historia de la fotografía en Colombia 1950-2001*, Bogotá, Museo Nacional-Planeta.
- TOOR, FRANCES
1947 *A Treasury of Mexican Folkways*, Nueva York, Crown Publishers.
- VEGA, BERNARDO
1981 *Imágenes del ayer*, Santo Domingo, Fundación Cultural Dominicana.
- YORATH, DAVE
2000 *Photography. A Crash Course*, Nueva York, Watson-Guption Publications.

5. La mercantilización de la música “negra” en Colombia en el siglo xx

Peter Wade

UNIVERSIDAD DE MANCHESTER, INGLATERRA

Durante los años cuarenta y cincuenta del siglo xx se desarrolló en Colombia una corriente de “negrismo” (Gilard, 1986; 1994), en la cual “lo negro” se puso de moda, basada sobre todo en la cultura de la costa caribeña del país, pero también moldeada por la esclavitud y la presencia afrodescendiente. Hasta cierto punto, esa corriente seguía la huella del “afrocubanismo” que había empezado en la literatura, el teatro y la música de la isla (Moore, 1997) y tenía afinidades con el Harlem Renaissance de Nueva York de los años veinte (Lewis, 1981; Prescott, 2000: 86-87). Jacques Gilard analizó el fenómeno de lo “afro” colombiano en la producción literaria de algunos intelectuales como Jorge Artel, quien publicó su famoso libro de poemas *Tambores en la noche* (1940); en éste, el poeta pintó la cultura de la costa caribeña llena de sensualidad, música, ritmo, dolor y tristeza (véase Prescott, 1985; 2000). Algunos intelectuales del interior del país leyeron sus poemas y uno de ellos, Eduardo Carranza (1944), escribió que “Artel lleva la voz cantante de su oscura raza”; añadió que en el “tórrido mundo” de Artel, las mulatas bailan “mientras suenan en la sombra tambores y acordeones y se desliza el manso dolor resignado de la raza sombría”. Otras figuras importantes de la época fueron Manuel Zapata Olivella, quien publicó su primera novela en 1947: *Tierra mojada*, cuya historia sucede en la zona del río Sinú; una de sus características era lo que Gabriel García Márquez (1981: 600) describió en su columna en *El Heraldo* como una “embajada” de música folclórica de la costa caribeña en Bogotá.¹ El propio García Márquez alabó la música costeña, sobre todo la música vallenata “pura”, aunque descalificó “los ingredientes afrocubanos que en ella han creído encontrarse” (1981: 622). Al mismo tiempo, pintores costeños como Alejandro Obregón realizaron los colores fuertes y la sensualidad en sus obras, para lo cual a veces recurrían a plasmar la figura de una mujer negra (Medina, 1978: 367).

Lo que no fue destacado en los anteriores abordajes, como en otros similares, es la influencia del mercado, particularmente el mercado de música popular urbana, en la realización de dichas obras adscritas a lo “afro”. En el mundo occidental, el primitivis-

¹ Sobre Zapata Olivella y otros escritores de corrientes literarias afines, véanse Tillis, 2005; Lewis, 1987; Jackson, 1979; Ortiz, 2007; Williams, 1985.

mo representó una corriente del modernismo vanguardista ya desde finales del siglo XIX, sobre todo en los círculos artísticos e intelectuales (Rhodes, 1994). Pero el consumo cultural de lo primitivo y lo negro como fuente de inspiración y estimulación también ocurrió en la cultura popular mercantilizada. Colombia no fue ajena a tales influjos. En estudios recientes se ha analizado el papel que desempeñaron la mercantilización y el consumo en la definición de la cultura negra en las Américas durante los últimos años (Collins, 2006; Sansone, 2003), pero es importante ver el largo proceso histórico por el cual ha pasado la relación entre mercantilización y cultura negra, incluso en su forma globalizante. Anne McClintock (1995), por ejemplo, describió la utilización de imágenes de personas negras en las operaciones publicitarias de compañías de jabón y blanqueador en el contexto del Imperialismo británico del siglo XIX. Ellis E. Cashmore (1997), por su parte, pudo rastrear la comercialización de la cultura "afro" en Estados Unidos desde el siglo XIX, también, respecto a la distorsión utilitaria a través de la imagen del "zambo" y de las tradiciones de los *minstrels* (artistas negros que presentaban música y danza en la conformación de los estereotipos de las mismas que tenía el público blanco). William T. Lhamon Jr. (1998), asimismo, describió la comercialización de la música y la danza negras en Estados Unidos desde principios del siglo XIX; su estudio lo enfocó en la imitación de lo "afro" por los artistas blancos, quienes se pintaban de negro la piel. Ya para los años veinte del siglo pasado, productos culturales de corte popular, muy ligados al consumo masivo, fueron vendidos en las urbes cosmopolitas del mundo: por ejemplo, Joséphine Baker bailaba en París desde 1925, incluso en locales populares como el Folies Bergère (Martin, 1995); asimismo, canciones identificadas como "rumbas" fueron popularizadas masivamente en Estados Unidos, sobre todo por medio del cine de Hollywood (Pérez Firmat, 2008).

Así, abordar la construcción de lo negro desde la perspectiva del mercado puede ayudar a entender algunos aspectos importantes en los procesos implicados. En primer lugar, se puede demostrar la operación de la hegemonía de un modo no orquestado por el Estado o por actores netamente "políticos" y con poca influencia del sector cívico, y aun de los intelectuales. En Colombia, el Estado no se preocupó mucho por la cultura popular, la radio y la música vernácula: la legislación que reglamentaba esas esferas era mínima. Sin embargo, podemos observar la operación de los valores hegemónicos en la manera en que se "blanquea" la música costeña durante los años cuarenta a sesenta. Los músicos, compositores, arreglistas y productores musicales moldearon la música en procuración de productos que se vendieran al público escucha y comprador; éste, al buscar aquellos productos que le complacieran, manipuló el mercado con sus propios gustos. Esos gustos a veces no se satisfacían más que al escuchar algo que sonara "nuevo"; es decir, los gustos del público no simplemente determinaron el mercado, sino que también se crearon nuevos gustos al escuchar algo que

antes no sabían que les gustaba. De esta manera, los productores y los consumidores de música formaron un círculo de intercambios que estuvo en constante movimiento.

En segundo lugar, al contemplar el mercado se refuerza lo que ya conocemos: que la definición de “lo negro” verdaderamente depende de quién lo mira. Un modo de entender la operación del mercado es tomar en cuenta que existen de por sí unos estilos de música que, ya se sabe, se clasifican como “música negra” y después se comercializan; entonces, se ve cómo una expresión cultural autóctona no enajenable se convierte en una mercancía comercializable enajenable —y enajenada—. En cambio, es más apropiado pensar en la operación del mercado como un terreno donde la música de la cual se dice que es “negra” o que tiene algo de “negro” es el resultado inestable de múltiples miradas, percepciones, clasificaciones y evocaciones que se cruzan en la producción y la recepción de la música. La música costeña popularizada en los años cuarenta en Colombia era “negra” para algunos, pero no tan claramente “negra” para otros; de hecho, en algunos casos, se trataba de evitar esa etiqueta, pero quizá sin soslayar una ligera evocación de “lo negro”. Esa música no fue tan sencillamente una música “negra” tradicional que se había modernizado para el mercado, pues aun en su forma local y “tradicional” ya existía dentro de una red de intercambios transnacionales y comerciales previa. Además, su identificación como música “negra” se desprendió de otras asociaciones transnacionales y comerciales; el hecho de que las orquestas que interpretaban la música costeña también tocaran jazz estadounidense, sones cubanos y sambas brasileñas influyó en la percepción de la música costeña como algo asociado con “lo negro”.

La industria disquera y la comercialización temprana de la música

Es importante entender la índole de la industria disquera de principios del siglo xx para explicarnos el fenómeno de lo “afro” en Colombia. Desde sus comienzos fue una empresa completamente motivada por el mercado y netamente transnacional. Las empresas grandes, basadas en modelos estadounidenses (Victor, Brunswick, Columbia, etcétera), enviaron sus representantes a muchos países de América Latina (y otros países del mundo) en busca de productos. Viajaban llevando consigo máquinas portátiles de grabar discos para cumplir sus propósitos. Al respecto, Fagan y Moran (1986: 521) anotan que, desde 1905, la Victor tenía agentes viajando por México y Cuba, escogiendo artistas y haciendo grabaciones en habitaciones de hotel. Desde los años veinte, la Victor empezó a establecer sus propios estudios de grabación en ciudades como Santiago y Buenos Aires. Esas compañías tuvieron sus representantes locales —usualmente comerciantes nacionales— en los diferentes países latinoamericanos para ven-

der discos y gramófonos, así como para buscar talentos cuyas voces y ejecuciones musicales pudieran ser grabadas ahí mismo o ser enviadas a Nueva York o Nueva Jersey para grabarlos allá. Ya hacia 1927, en los periódicos de Barranquilla aparecían anuncios comerciales que pregonaban la bondad de los productos de la Brunswick, vendidos por el agente de la compañía en la localidad. Las listas de discos que estaban a la venta en esa época son muy variadas y demuestran un mercado ya transnacional: mazurcas, valeses, polkas, pasodobles, bambucos, pasillos, danzones, boleros, sones, ple-nas, merengues, *foxtrots*, *blues*, *one-steps*, tangos, “canciones” (estas últimas muchas veces de corte mexicano).

La producción de la música también fue globalizante; a los estudios de grabación en Nueva York llegaban artistas de todas partes de América Latina y Europa, y tocaban en orquestas de la casa de las compañías disqueras, a veces usando partituras enviadas por compositores de diferentes países latinoamericanos. El cantante español Juan Pulido es un buen ejemplo: nacido en las islas Canarias, fue artista exclusivo de la Victor en Nueva York, desde 1927 hasta 1932; vivió y actuó en varios países latinoamericanos antes de fijar su residencia en Cuba, y luego en México, donde también se desempeñó como actor de cine.

Artistas colombianos participaron en esos procesos desde fecha muy temprana. En 1910 y 1917, Emilio Murillo (1880-1942), músico de Bogotá, grabó pasillos, polkas y el himno nacional de su país en la Columbia y la Victor de Nueva York. Asimismo, en 1914 el dueto Wills y Escobar grabó en Bogotá para la Victor local y luego, en 1919, en Estados Unidos, ¡donde Wills tocó un serrucho de carpintero! Por su parte, Jorge Añez grabó bambucos, pero también boleros y rancheras, en Nueva York durante los años veinte de aquel mismo siglo (Wade, 2000: 49-50).

La música de la costa caribeña de Colombia participó, pues, en aquel eclecticismo musical y oportunismo comercial. Una canción titulada “La pringamoza”, compuesta por el barranquillero Cipriano Guerrero, fue grabada en 1928 para la Columbia, cantada por una española y un cubano; le pusieron la etiqueta de “danzón colombiano”. Después vinieron las grabaciones de Ángel María Camacho y Cano, un abogado egresado de la Universidad de Cartagena, pianista de una *jazz band* cartagenera (la Orquesta Hermanos Lorduy), fundador del Instituto Musical en Montería (1927) y director de la orquesta del Café de París en Medellín. Enviado a Nueva York en 1929 por el agente de Brunswick en Barranquilla, Ezequiel Rosado grabó con el famoso artista puertorriqueño Rafael Hernández y otros tantos músicos que estaban disponibles. Grabó también canciones catalogadas como “cumbia”, “porro”, “mapalé”, “parranda” y “aire colombiano”, además de rumbas y *foxtrots* (González Henríquez, 1989; Wade, 2000: 79, 94).

Más tarde, en Colombia, la industria disquera nacional comenzó su producción en Cartagena. Estuvo a cargo de Antonio Fuentes, cuya familia, dueña de la empresa

farmacéutica Laboratorios Fuentes, contaba con formación en música clásica —y en administración de empresas—. Él fundó en 1932 una de las primeras emisoras radiofónicas del país (la primera fue inaugurada en 1929 en Barranquilla), y poco después empezó a experimentar con la grabación en su propia empresa, Discos Fuentes, establecida en ese mismo año; en 1943, instaló sus propias prensas de discos (Wade, 2000: 94).² El énfasis de Fuentes estuvo claramente puesto en la música costeña, pero sus procedimientos de selección se caracterizaban por el mismo eclecticismo y comercialismo de la industria internacional (la disquera empezó prensando discos para acompañar anuncios publicitarios de la Tropical Oil Company). Además, fueron creadas varias orquestas de la casa, cuyos músicos se rotaban entre ellas para cumplir los compromisos contraídos. Como músico, el propio Fuentes intervenía mucho en los arreglos orquestales, siempre en busca de productos que tuvieran éxito comercial.

Estos detalles pueden ser útiles para establecer un contexto en torno a la emergencia de la cumbia, el porro y otros estilos costeños —de evocaciones negras— que fueron la música popular de mayor auge nacional en los años cuarenta y cincuenta. Esos géneros, en cierto modo, lograron desplazar el bambuco, que era la música del interior andino, como el símbolo musical de la nación. El hecho “tropicalizó” al país y le dio un aspecto ligeramente más “negro” o, mejor dicho, “menos blanco”, del que tenía antes. La música costeña empezó a popularizarse y comercializarse en Cartagena y Barranquilla por medio de las compañías disqueras que surgieron allí (principalmente Discos Fuentes, Discos Tropical y Atlantic); poco después, fue difundida en el resto del país (Sonolux en Medellín y Discos Vergara en Bogotá, ambas alrededor de 1949). Con las grabaciones internacionales hechas para compañías extranjeras (por ejemplo, Odeón de Alemania, Victor de Estados Unidos), y muchas veces hechas en Santiago de Chile y Buenos Aires —adonde también las orquestas colombianas iban a tocar—, la popularización de la música colombiana se fue incrementando. La radio también fue fundamental para la comercialización de la música costeña, tanto en los litorales como en el interior: por lo menos desde 1942 fue transmitida “La Hora Costeña” en La Voz, estación de la Victor en Bogotá. Con excepción de la Radio Nacional, que era del Estado (la cual transmitía muy poca música popular costeña), la emisoras colombianas eran empresas completamente comerciales que obtenían sus ingresos de las “cuñas” publicitarias y de la boletería de los radioteatros (Wade, 2000: 91-94, 125). Mientras tanto, las orquestas costeñas estilo *jazz band* empezaron a tener éxito en los clubes sociales de las grandes ciudades del interior.

² Véase, también, la biografía de Fuentes en <http://www.discosfuentes.com/retro_digital/antonio_fuentes/biografia_fuentes.html>.

La época de oro de las *jazz bands* fueron los años cuarenta y cincuenta. Para los sesenta, cuando la industria disquera colombiana ya se había concentrado en Medellín y Bogotá, surgieron nuevos grupos, como Los Corraleros de Majagual, quienes introdujeron el acordeón al sonido costeño, y otros, más pequeños, que introdujeron algunos instrumentos electrónicos. A veces, esos grupos pequeños estaban formados por músicos del interior que mezclaban la música costeña con estilos de “la nueva ola”, como el *rock and roll*, tal cual lo hicieron Los Hispanos y Los Graduados. El porro ya no era tan común y la cumbia se había vuelto el estilo icónico de la música costeña. La cumbia, en especial, fue internacionalizada en los años sesenta, pegando fuertemente en México, Perú y otros países latinoamericanos, donde todavía tiene un impacto significativo (como lo es la cumbia villera en Buenos Aires). El vallenato, por su parte, que había sido grabado desde los años cuarenta por Discos Fuentes, tuvo bastante éxito tocado por guitarristas como Guillermo Buitrago y Julio Bovea, aunque también fue comercializado en los años sesenta por acordeonistas como Alfredo Gutiérrez. Ambos géneros musicales —la cumbia y el vallenato— nunca tuvieron entrada en los clubes sociales de la élite latinoamericana y fueron considerados por las clases medias como música cursi para “taxistas y sirvientas”. En los noventa, Carlos Vives rompió esas barreras de clase cuando interpretó el vallenato; el cantante también logró internacionalizar más el género, que en gran medida fue desplazando la cumbia como símbolo musical de Colombia en el mundo.

Ante un fenómeno de complejidad como la descrita en párrafos previos, es común pensar que la comercialización de la música costeña colombiana ha sido un simple proceso cuyos protagonistas tomaron prestados unos estilos autóctonos y auténticos, propios de los campesinos negros, indígenas y mestizos de la región. Tal parece que esa música “humilde” fue “vestida de frac” sólo para convertirla en un producto mercantil. No cabe duda de que esta interpretación sí capta un aspecto de la realidad concreta, pero podemos profundizar más si observamos las influencias del mercado y de los intelectuales sobre la representación de esa historia. Tanto el ámbito intelectual como el ámbito comercial —en apariencia con intereses tan distintos— concuerdan a la hora de establecer una transición entre la tradición y la modernidad, aunque a menudo tienen actitudes contrapuestas sobre el valor de cada polo. Por un lado, el mercado necesitó un producto moderno para la venta, pero que tuviera raíces que lo identificaran como auténticamente colombiano. Por otro lado, los intelectuales querían establecer una verdadera y auténtica tradición del pueblo que trascendiera los cambios urbanizantes, modernizantes y globalizantes, y además, que simbolizara la resistencia a la alienación capitalista.

Esa polarización caracterizó parte de la visión de los estudiosos de la música costeña colombiana, como Orlando Fals Borda (1981: 103A-111A) y William Fortich Díaz (1994: 67-68) en sus historias del surgimiento del porro en la segunda mitad del

siglo xix (véase también Lotero Botero, 1989). Ellos presentaron el porro como una tradición arraigada en el encuentro entre las prácticas musicales de los pueblos negros, indígenas y mestizos de la región con las bandas de viento de la época, tradición que proporcionó la base para las modernizaciones posteriores de las *jazz bands* del siglo xx. Otros estilos, como la cumbia, la gaita y el mapalé, fueron vistos como si estuvieran aún más arraigados a las prácticas tradicionales, pues hay noticias que se remontan al siglo xvii de bailes que parecían lo que se llamó “cumbia” en el siglo xx —aunque esos bailes antiguos tenían otro nombre— (Abadía Morales, 1983; Escalante, 1964; Portaccio, 1995; Wade, 2000: 60-61; Zapata Olivella, 1962). La misma visión tradicionalizante se nota en el afán de intelectuales, músicos y activistas culturales al establecer festivales del porro —desde 1977 en San Pelayo—, de la cumbia —desde 1970 en El Banco— y del vallenato —desde 1968 en Valledupar—. Todos ellos intentaron “rescatar” y proteger las formas tradicionales de la música, después de su auge comercial. Se nota también en la calificación de la música de Lucho Bermúdez, máximo representante de la música costeña orquestada y comercial al estilo *jazz band*, como parte del “acervo folclórico de nuestro país”, tal como lo dijo el presidente César Gaviria en ocasión de la muerte de Bermúdez (según nota publicada en *El Espectador* el 26 de abril de 1994; el subrayado es mío).

El mercado no valoriza la tradición como tal, por el arraigo de ésta en el pasado, y el folclore “puro” sólo vende a un público restringido. Pero la valora como base para la modernización. El truco de las compañías disqueras es combinar la tradición con la modernidad; en otras palabras, “vestir de frac” a la tradición, modernizarla y pulirla. En las entrevistas que sostuve con personal de compañías disqueras como Sony Colombia y Codiscos, ésta era la interpretación que tenían para explicar la historia y el éxito del porro y la cumbia ejecutados, por ejemplo, por Lucho Bermúdez, así como del vallenato ejecutado por Alfredo Gutiérrez, entre otros.

Sin embargo, podemos matizar un poco las historias anteriores partiendo de la idea de Paul Gilroy (1993) de que los pueblos negros de las Américas siempre han estado a la vanguardia de los tiempos y no sumergidos en la tradición en espera de la llegada de la modernidad (Wade, 2007). Ya hemos analizado el contexto mercantil y transnacional en que se dio la “modernización” de esos estilos tradicionales. Los músicos y productores musicales no estaban simplemente retomando unos estilos campesinos y de bandas de viento para “pulirlos”, sino que estaban haciendo una música que las disqueras pudieran grabar para venderla en las urbes, incluso entre las crecientes clases medias, y que además pudiera venderse en los países extranjeros. Pero revisemos el caso de Lucho Bermúdez.³

³ Parte de los párrafos que siguen sobre Bermúdez aparecen en Wade, 2005.

Primero, vale la pena anotar varios aspectos de su vida. Por ejemplo, sus movimientos geográficos. Desde El Carmen, pasó por Aracataca, Santa Marta, Chiriguana y Cartagena, todo en los primeros veinte años de su vida. Participó, así, en las intensas migraciones y los constantes movimientos poblacionales que caracterizaron la región costeña desde el siglo XIX. Tuvo formación académica con varios profesores de música, incluido un maestro francés. De joven, al hacer sus primeras composiciones, su predilección fue por los bambucos, los pasillos y los valeses, y no tanto por la música de la región caribeña colombiana. Es notable su participación en los comienzos de la industria musical en Colombia, como director de la orquesta A Número Uno, en Cartagena, con la cual grabó para Discos Fuentes; asimismo, actuó como director artístico en algunas emisoras en Cartagena. También son importantes sus nexos con la élite cartagenera, por ejemplo, con Vicente Mogollón y Daniel Lemaitre —ambos figuras importantes en la producción y comercialización de la música costeña—. ⁴ El propio Bermúdez no era de orígenes humildes: su abuela lo crió en un pueblo provinciano, pero su padre había sido rector de la Universidad de Cartagena. Todo eso caracterizó su vida y sus actividades antes de ir a Bogotá, a principios de los años cuarenta, aun antes de que el porro y la cumbia se popularizaran en su país. Agregamos el hecho de que, en entrevistas posteriores a su época de oro, él citó como sus influencias musicales más importantes a Pedro Biava, el inmigrante italiano que, entre otras cosas, fundó la Orquesta Filarmónica de Barranquilla; Ernesto Lecuona, el famoso músico cubano, y Rafael Hernández, el músico puertorriqueño que había colaborado con Camacho y Cano (Arango Z., 1985: 34). En fin, se puede ver a Bermúdez como una persona cosmopolita desde una edad muy temprana.

El mercado nacional y transnacional fue, entonces, una influencia fundamental en la emergencia de la música costeña colombiana. Bermúdez produjo piezas musicales bien adaptadas al mercado internacional de la época y a los gustos de la clase media y aun de la élite de la región; la imprimió con indicadores musicales que la identificaron como producto regional y nacional. Uno de esos indicadores era simplemente el acto esencial de ponerle a la música las etiquetas de “porro”, “cumbia”, etcétera, pero otros eran de tipo rítmico, armónico y estructural. Quizá vale la pena anotar que, según el musicólogo estadounidense Gilbert Chase (citado por Durán, 1950: 37), bien versado en la música latinoamericana, “desde el punto de vista folclórico o de las características nacionales, el porro no ofrece mayor interés tratándose de un cruce entre un danzón y una rumba que, en general, sigue las pautas estandarizadas de la música comercial bailable moderna. En dos tiempos, usualmente 2/4, y un tempo moderadamente rápido

⁴ Mogollón era agente de RCA-Victor en Barranquilla. Lemaitre compuso algunas canciones, por ejemplo, el porro “Sebastián, rómpete el cuero”.

[...] el porro presenta pautas rítmicas típicas del Caribe”. Así, en vez de entender el porro como un corazón de tradición cubierto con adornos de modernidad, se percibe como un producto moderno y transnacional con leves indicadores nacionales que apuntan hacia la tradición. Es posible que Chase esté equivocado, pero su opinión proporciona una perspectiva alternativa. Sugiere que la tradición —y “lo negro”, que en este caso y en otros la acompaña— no simplemente está allí como elemento preformado que se dispone para la comercialización, sino que el mismo proceso de mercantilización moldea, y en cierto sentido genera la tradición —y “lo negro”—. Se trata, pues, de elementos que son parte constitutiva de la modernidad y del mercado.

¿Qué tan negra era la música costeña colombiana comercial?

La música costeña colombiana tuvo éxito por múltiples razones. Era moderna, pero parecía tener raíces nacionales y tradicionales; estaba asociada con otras corrientes modernas musicales, ejecutadas con el mismo formato de *jazz band* en todo el continente americano; era excitante y creaba un *frisson* sexual en una época en la que los valores morales estaban en un lento proceso de transformación y las relaciones de género también, impulsadas por la creciente participación de la mujer en el mercado del trabajo. Pero un elemento entre todo aquello fue que la música, sin ser “muy negra”, evocó “lo negro” y, en mucho menor grado, “lo indígena”. Eso fue importante porque “lo negro” simbolizaba la tradición y la autenticidad, pero a la vez simbolizaba la excitación y la libertad sexuales; por ende, simbolizaba tanto lo primitivo como lo moderno, porque el primitivismo, ya se ha visto, fue una corriente artística vanguardista, y porque la liberación sexual se empezaba a entender como algo moderno. La multiplicidad de significaciones de la música costeña colombiana y “lo negro” —éste dentro de ella en forma enmascarada— son la clave para entender el éxito que tuvo.⁵

Pero, ¿en qué sentido era “negra” esa música? Cuando Lucho Bermúdez llegó a Bogotá con su Orquesta del Caribe en 1942, muchos de los músicos eran de piel morena, y es muy posible que fueran considerados como “negros” por los bogotanos de la época (Arteaga, 1991). También es cierto que la música les parecía “negra” a varios escuchas y comentaristas que publicaban sus impresiones en los periódicos del interior del país en los años cuarenta. Asimismo, fueron publicadas múltiples cartas en la revista *Semana*, en las cuales, sin hablar directamente de “negros”, los remitentes se quejaban del “salvajismo” de la música; la comparaban con los ruidos de los animales (micos y loros)

⁵ Hay fuertes paralelos con la historia del merengue (Austerlitz, 1995), la bachata (Pacini Hernández, 1995) y la samba (Vianna, 1999).

y se expresaban de los costeños como “salvajes y estancados”. En un tono más explícito, un columnista de *El Tiempo* deploró que “una orquesta de africana sonoridad de tonante [amenice] ahora unas fiestas de las cuales están ausentes el sentimiento y la sencillez típica de anteriores celebraciones”. Un colaborador de la revista *Sábado* se extendió, por su parte, sobre la manera en que “los negros empiezan a realizar su guardada venganza en forma sutil y el ataque lo encaminan contra lo que más infatuaba a los antiguos señores: contra su arte. La música moderna, por ejemplo, está intervenida por el arte negro”; él se refería no sólo a la música colombiana, sino a la música estadounidense también. Unos años más tarde, en 1952, en otro artículo de *El Tiempo*, su autor se lamentaba diciendo que “el África lejana se había hecho tan íntimamente nuestra” por medio de la música. El musicólogo Daniel Zamudio escribió francamente en 1936 que la rumba pertenecía “a la música negra y traduce fielmente el primitivismo sentimental de los negros africanos”; sostenía “que esta música, que no debería llamarse así, es simiesca”. Lamentaba comprobar que “la rumba y sus derivados, porros, sones, boleros, desalojan nuestros aires típicos autóctonos ocupando sitio preferente en los bailes y los salones sociales” (todos citados por Wade, 2000: capítulo 5; véase Zamudio, 1978: 416).

Frente a reacciones de tal naturaleza, quizá no debe sorprender que Bermúdez, una vez que los músicos de su orquesta se regresaron a Cartagena dejándolo solo en Bogotá, empezó a integrar una nueva orquesta con personas oriundas del interior, personas “no negras” (Wade, 2000).⁶ No obstante, sí aparecieron en su orquesta músicos negros y morenos —en los instrumentos de percusión estuvo Manuel Gómez y entre los cantantes tuvo a Bobby Ruiz en los cincuenta y a Henry Castro en los sesenta—, pero la impresión predominante no era de tener “negros”. De igual manera, hubo muy pocas referencias directas a “lo negro” en su música. Quizá la única canción conocida de Bermúdez que nombró directamente el tema fue “Fiesta de negritos”, en la que es de notar la forma diminutiva y condescendiente. Otro director de orquesta y compositor costeño, Clímaco Sarmiento, compuso “Negro, no te vayas”. Pero se trató de casos aislados.

Parece, entonces, que la música dio a los escuchas, por lo menos a los del interior del país, la impresión de ser “negra”. En parte fue así porque la música fue identificada como costeña o tropical y, por lo tanto, “negra”; era así porque, en efecto, sí había presencias negras/morenas en las orquestas; y también porque la música hablaba del baile, del goce, de la parranda, de la cumbia y de los lugares costeños —por ejemplo, el pueblo de Tolú—, todo identificado con “lo negro”. Y fue así, además, porque la música

⁶ La fotografía puede verse también en <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaudio2/compo/ibermu/indice.htm>> (donde dice que es la “primera” orquesta de Lucho Bermúdez, 1946).

traía un ritmo percibido como “caliente”, asociado con otros estilos que tenían vínculos con “lo negro”, como el jazz, la rumba y la samba. En fin, fue fundamental para su éxito que algo de “lo negro” se filtrara por la música, pero sin dar la impresión de una negritud muy fuerte.

La presencia enmascarada de “lo negro” en la música costeña colombiana comercial fue evidenciada en las reacciones de los consumidores de ese tipo de música en el interior del país. En las entrevistas que hice a una amplia gama de personas en Bogotá y Medellín, al recordar las épocas de su juventud, muchas veces estas personas no identificaban explícitamente la música como “negra”. Más bien, le pusieron la etiqueta de “costeña”, pero por otras asociaciones que hicieron fue evidente que “lo costeño” estaba inevitablemente asociado con “lo negro”, o por lo menos con “lo no blanco”, aunque a veces los individuos costeños que conocían no eran negros ni de piel morena. La música y los costeños mismos eran vistos como excitantes pero un poco peligrosos. Por un lado, como lo dijo una señora bogotana, “el ritmo es tan sabroso, tan excitante, que no hay cadera que no se mueva al ritmo de esa música”. Pero, por otro lado, “los viejos se oponían, la rechazaban y la consideraban ordinaria, vulgar” (Wade, 2000: 189).

Algo parecido se ve en la manera de promocionar la música costeña —sobre todo la cumbia— en épocas más recientes. “Lo negro” casi no se manifiesta; en contraste, se tiende a presentar con mujeres de piel clara pero bronceada, en forma abiertamente sexualizada. Así aparecen, por ejemplo, en las carátulas de los discos de acetato y compactos. La música es asociada, entonces, con el sexo, el mar, la playa, el trópico, la diversión y la parranda. “Lo negro” queda entre líneas, evocado por su fuerte asociación con los otros elementos más explícitos.

En suma, la música costeña colombiana sufrió un proceso de blanqueamiento bastante rápido, pero no completo. Borrar del todo la connotación de negritud habría implicado el riesgo de quitar “lo sabroso” de la música, que a su vez era una de las razones por la cual se vendía. Pero lo interesante es que el proceso de blanqueamiento parcial se llevó a cabo sin una estrategia coherente. Cashmore (1997), en su historia de las múltiples formas en que la cultura negra de Estados Unidos ha sido apropiada y vendida por el capitalismo, tiende a sugerir una forma de imperialismo como máquina devoradora manejada con subrepticia intencionalidad. Sin embargo, es importante entender la operación del mercado como algo bastante descentralizado e incoherente. ¿Por qué Bermúdez se rodeó de músicos del interior del país? Porque fue conveniente en ese momento, pero también, pienso yo, porque sabía que una orquesta de blancos, con una que otra cara morena, “caería” mejor en los locales donde él quería actuar y con el público que él quería conquistar. Una serie fragmentada e inconexa de decisiones individuales hechas por músicos, compositores, productores musicales, dueños de compañías disqueras, etcétera, condujo paulatinamente y sin estrategia al en-

mascamiento de “lo negro” en la música costeña. Es muy difícil rastrear ese proceso —por su carácter descentralizado y fragmentado— y no nos queda otro remedio que deducir la operación del proceso de sus resultados, algo no muy satisfactorio en términos metodológicos. Pero se entrevé el proceso en los testimonios de los directivos de varias compañías disqueras sobre la necesidad de “limpiar” o “suavizar” o “modernizar” la música costeña para el público escucha. Nunca hablaron de “blanquearla”, pero, si tenemos en cuenta las fuertes asociaciones estereotipadas en Colombia, y más generalmente entre “lo negro” y “lo tosco”, “lo sucio” y “lo tradicional”, el proceso de blanqueamiento queda sobreentendido.⁷

Conclusión

La tropicalización musical de Colombia fue un proceso liderado netamente por el mercado. El Estado no tuvo casi nada que ver, pues sólo hasta 1974 emitió una legislación que reglamentó la programación musical de las emisoras al imponer un porcentaje mínimo de música de origen nacional —reglamentación vigente hasta 1992— (Wade, 2000: 37). Los intelectuales costeños sí desempeñaron un papel importante en el surgimiento de cierto “negrismo” literario y la promoción del folclore y de la música costeños vistos como auténticos, pero en general no intervinieron mucho en la música popular urbana costeña, sobre todo la que tuvo su auge comercial desde los años sesenta. Más bien, los intelectuales —y no únicamente los costeños— lamentaron la pérdida de valores musicales y la comercialización (Ulloa Sanmiguel, 1992). La instancia máxima de promoción de la música costeña por un intelectual —como la de García Márquez con el vallenato— demuestra claramente su preocupación por la autenticidad. No fue una casualidad que en 1982, cuando García Márquez viajó a Suecia para recibir su premio Nobel, llevara consigo a Los Hermanos Zuleta —un grupo vallenato cuyos integrantes habían sido coronados como reyes del Festival Vallenato 1969—, y a Totó La Momposina y sus Tambores —un grupo especializado en la música tradicional y folclórica costeña—. Es decir, el énfasis estuvo sobre lo auténtico. Claro que ambos grupos, ya desde años atrás, estaban totalmente involucrados en las redes comerciales de producción y promoción musicales. Los Zuleta empezaron a grabar para Codiscos hacia finales de los años sesenta y habían producido decenas de discos de venta masiva. Por su parte, Totó ya estaba haciendo giras en Europa desde los

⁷ Pacini Hernández (1995: 98) describe cómo Radhamés Aracena —productor de música en la República Dominicana que grababa a grupos de bachata al comienzo del proceso de comercialización de ese género musical— obligaba a los músicos a “limpiar” sus letras.

años setenta, antes de sus colaboraciones con Peter Gabriel en su proyecto de la World Music en los noventa.

En las últimas dos décadas ha habido numerosos cambios: la explosión del vallenato con Carlos Vives; el éxito de la champeta que, como corriente, empezó en los años setenta; la popularización del currulao y otros géneros de la costa del Pacífico, a veces en formas híbridas con el *hip hop*, que también ha estado ganando popularidad en algunos sectores de la juventud.⁸ Yo interpreto el fenómeno de Vives como algo muy parecido al de la cumbia y el porro, es decir: domina la dinámica comercial, mientras la invocación de “lo negro” y, a veces, de “lo indígena” es subyacente, efímera; obedece al deseo de marcar la música con una huella de lo exótico. La champeta comenzó como una onda netamente comercial en los setenta, aunque dentro de una economía informal y de la calle; según Cunin (2003: 278-280), entre sus practicantes y sus consumidores en los noventa no existe el deseo de adoptar una posición abierta de “conciencia negra” como afirmación de identidad política. En los años ochenta y noventa, sobre todo por medio del Festival de Música del Caribe, la música colombiana fue promocionada por un sector intelectual y de activismo cultural cuyos integrantes quisieron reivindicar el Caribe como un espacio cultural y que poco a poco pusieron a la champeta la etiqueta de música “terapéutica”; una manera, dice Cunin (2003: 310-311), de encubrir la diferencia racial y de clase bajo una nueva afirmación de lo caribeño y del mestizaje. En el caso del currulao, está claro también el papel de los sectores intelectual y cívico en la promoción de ese género. Por ejemplo, en la importante influencia de músicos intelectuales, como Hugo Candelario, y de instancias del Estado, como el municipio de Cali, que fundó el Festival de Música del Pacífico en 1997. Birenbaum Quintero (2006) argumenta que la promoción de la música afropacífica se da en un marco de multiculturalismo oficial que utiliza “la cultura” y, sobre todo, la música como medio para tratar de resolver —o encubrir— problemas de violencia y orden social (véase también Ochoa, 2003).

En suma, donde rige el mercado, como en el caso de Colombia hasta hoy, se ven pocas expresiones de “lo negro”; las que hay, son sumergidas, exotizantes y obedecen

⁸ Carlos Vives tuvo éxito en 1993 al reencauchar vallenatos clásicos con arreglos hechos con toques de *rock* y *reggae*; luego empezó a hacer su propia música con elementos del vallenato, del *rock*, del *reggae* y de otros estilos caribeños. Véanse Wade, 2000; bSturman, 2003. La champeta empezó en los años setenta en Cartagena como música de la calle; eran tocados discos de música africana y caribeña en picós (sistemas de sonido grandes). Estuvo asociada con las clases populares de la ciudad y muchas veces fue mal vista por las clases medias y hasta por elementos de las mismas clases populares, por ser, supuestamente, vulgar, ruidosa, monótona, etcétera. En los ochenta, grupos locales empezaron a interpretar ese tipo de música (Cunin, 2003; Mosquera y Provencal, 2000; Pacini Hernández, 1996). El currulao es un género difundido en la parte sur de la costa del Pacífico que fue poco comercializado, pero ha tenido más éxito comercial desde mediados de los años noventa. Véase Birenbaum Quintero, 2006.

a una lógica nostálgica de autenticidad. Cuando entran en juego las influencias de la intelectualidad y del sector cívico, puede haber una expresión más abierta y politizada de “lo negro”, pero siempre se corre el riesgo de sumergirla en discursos que disuelven la diferencia en expresiones de universalismo e igualdad, de mestizaje y/o de un multiculturalismo fácil y superficial que encubre problemas de racismo y desigualdad. La mercantilización de la cultura negra es una espada de doble filo. Debido al poder del mercado, puede abrir un espacio de visibilidad muy importante para “lo negro” en la sociedad; también tiene el potencial de abrir avenidas económicas para quienes ejecutan esa cultura en forma vendible. Pero, como lo argumenta Cashmore, el peligro consiste en que siempre que sale de un mercado racialmente segregado, “lo negro” se vuelve sólo una mercancía hecha para el deleite de los consumidores “no negros” y, de esa manera, aunque enriquezca a unos cuantos empresarios negros, pierde su fuerza política y de reto a la hegemonía sociorracial. No obstante, en mi opinión, Cashmore es un poco pesimista; la presencia de “lo negro” en el mercado abre espacios que, aunque están sujetos a la despolitización y la cooptación, pueden proporcionar las bases para otros movimientos, otras tácticas y otros posicionamientos discursivos que antes habrían sido casi impensables.

Bibliografía

ABADÍA MORALES, GUILLERMO

1983 *Compendio general del folklore colombiano*, Bogotá, Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.

ARANGO Z., CARLOS

1985 *Lucho Bermúdez: su vida y su obra*, Bogotá, Centro Editorial Bochica.

ARTEAGA, JOSÉ

1991 *Lucho Bermúdez: maestro de maestros*, Bogotá, Intermedio.

AUSTERLITZ, PAUL

1995 *Merengue: Dominican Music and Dominican Identity*, Filadelfia, Temple University Press.

BIRENBAUM QUINTERO, MICHAEL

2006 “‘La música pacífica’ al Pacífico violento: música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano”, *Revista de Música Transcultural. Transcultural Musical Review*, núm. 10, pp. ??

CARRANZA, EDUARDO

1944 “Jorge Artel: el poeta negro”, *Sábado*, vol. 26, núm. 4.

- CASHMORE, ELLIS E.
1997 *The Black Culture Industry*, Londres, Routledge.
- COLLINS, PATRICIA HILL
2006 "New commodities, new consumers: Selling blackness in a global marketplace", *Ethnicities*, vol. 6, núm. 3, pp. 297-317.
- CUNIN, ELISABETH
2003 *Identidades a flor de piel. Lo "negro" entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena (Colombia)*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia-Universidad de los Andes-Instituto Francés de Estudios Andinos-Observatorio del Caribe Colombiano.
- DURÁN, GUSTAVO
1950 *Recordings of Latin American Songs and Dances: An Annotated and Selective List of Popular and Folk-Popular Music*, 2a. ed., Washington, Pan-American Union.
- ESCALANTE, AQUILES
1964 *El negro en Colombia*, Bogotá, Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia.
- FAGAN, TED Y WILLIAM R. MORAN
1986 *The Encyclopedic Discography of Victor Recordings, 1903-1908*, Westport, Greenwood Press.
- FALS BORDA, ORLANDO
1981 *El presidente Nieto*, vol. 2. *Historia doble de la Costa*, Bogotá, Carlos Valencia Editores.
- FORTICH DÍAZ, WILLIAM
1994 *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras*, Montería, Domus Libri.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL
1981 *Obra periodística: textos costeños*, vol. 1, Jacques Gilard (ed.), Bogotá, Oveja Negra.
- GILARD, JACQUES
1986 "Surgimiento y recuperación de una contracultura en la Colombia contemporánea", *Huellas*, núm. 18, pp. 41-46.
1994 "Le débat identitaire dans la Colombie des années 1940 et 1950", *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien. Caravelle*, núm. 62, pp. 11-26.
- GILROY, PAUL
1993 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres, Verso.
- GONZÁLEZ HENRÍQUEZ, ADOLFO
1989 "La rumba costeña en los años veinte", *Diners*, núm. 228, pp. 86-91.

- HERMANO, VIANNA
1999 *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- JACKSON, RICHARD L.
1979 *Black Writers in Latin America*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- LEWIS, DAVID LEVERING
1981 *When Harlem was in Vogue*, Nueva York, A. A. Knopf.
- LEWIS, MARVIN A.
1987 *Treading the Ebony Path: Ideology and Violence in Contemporary Afro-Colombian Prose Fiction*, Columbia, University of Missouri Press.
- LHAMON JR., WILLIAM T.
1998 *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*, Cambridge, Harvard University Press.
- LOTERO BOTERO, AMPARO
1989 "El porro pelayero: de las gaitas y tambores a las bandas de viento", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 26, núm. 19, pp. 39-53.
- MARTIN, WENDY
1995 "Remembering the jungle: Joséphine Baker and modernist parody", en Elazar Barkan y Ronald Bush (eds.), *Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism*, Stanford, Stanford University Press.
- MCCLINTOCK, ANNE
1995 *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, Londres, Routledge.
- MEDINA, ÁLVARO
1978 *Procesos de la historia del arte en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- MOORE, ROBIN D.
1997 *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- MOSQUERA, CLAUDIA Y MARION PROVENSAL
2000 "Construcción de la identidad caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de champeta", *Aguaita. Revista del Observatorio del Caribe Colombiano*, núm. 3, pp. 98-114.
- OCHOA, ANA MARÍA
2003 *Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología.

- ORTIZ, LUCÍA (ed.)
2007 *"Chambacú, la historia la escribes tú" / Ensayos sobre la cultura afrocolombiana*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- PACINI HERNÁNDEZ, DEBORAH
1995 *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music*, Filadelfia, Temple University Press.
1996 "Sound systems, world beat and diasporan identity in Cartagena, Colombia", *Diaspora. A Journal of Transnational Studies*, vol. 5, núm. 3, pp. 429-466.
- PÉREZ FIRMAT, GUSTAVO
2008 "Latunes: An introduction", *Latin American Research Review*, vol. 43, núm. 2, pp. 180-203.
- PORTACCIO, JOSÉ
1995 *Colombia y su música*, vol. 1. *Canciones y fiestas de las llanuras Caribe y Pacífica y las islas de San Andrés y Providencia*, Bogotá, edición de autor.
- PRESCOTT, LAURENCE E.
1985 "Jorge Artel frente a Nicolás Guillén: dos poetas mulatos ante la poesía negra hispanoamericana", en Raymond L. Williams (ed.), *Ensayos de literatura colombiana*, Bogotá, Plaza y Janés.
2000 *Without Hatreds or Fears: Jorge Artel and the Struggle for Black Literary Expression in Colombia*, Detroit, Wayne State University Press.
- RHODES, COLIN
1994 *Primitivism and Modern Art*, Londres, Thames and Hudson.
- SANSONE, LIVIO
2003 *Blackness without Ethnicity: Constructing Race in Brazil*, Houndmills, Palgrave Macmillan.
- STURMAN, JANET L.
2003 "Technology and identity in Colombian popular music: Tecno-macondismo in Carlos Vives's approach to vallenato", en René T. A. Lysloff y Leslie C. Gay Jr. (eds.), *Music and Technoculture*, Middletown, Wesleyan University Press.
- TILLIS, ANTONIO D.
2005 *Manuel Zapata Olivella and the "Darkening" of Latin American Literature*, Columbia, University of Missouri Press.
- ULLOA SANMIGUEL, ALEJANDRO
1992 *La salsa en Cali*, Cali, Ediciones Universidad del Valle.
- WADE, PETER
2000 *Music, Race and Nation: Música Tropical in Colombia*, Chicago, University of Chicago Press.

WADE, PETER

2005 "Nacionalismo musical en un contexto transnacional: la música popular costeña en Colombia", en Universidad del Norte y Asociación de Colombianistas (eds.), *Colombia y el Caribe. XIII Congreso de Colombianistas*, Barranquilla, Ediciones Uninorte.

2007 "Modernity and tradition: Shifting boundaries, shifting contexts", en Nicola Miller y Steven Hart (eds.), *When was Latin America Modern?*, Houndmills, Palgrave Macmillan.

WILLIAMS, RAYMOND L. (ed.)

1985 *Ensayos de literatura colombiana*, Bogotá, Plaza y Janés.

ZAMUDIO, DANIEL

1978 "El folklore musical en Colombia", en Hjalmar de Greiff y David Feferbaum (eds.), *Textos sobre música y folklore. Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia, 1942-66, 1969-71*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

ZAPATA OLIVELLA, DELIA

1962 "La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana. Reseña histórica y coreográfica", *Revista Colombiana de Folclor*, vol. 3, núm. 7, pp. 189-204.

6. Lo “afro” en las industrias de la música y el cine: el caso afrocubano en México

Nahayeilli B. Juárez Huet

Interinfluencia musical y difusión mediática de estilos musicales

Guaracha, habanera, son, danzón, rumba, mambo, chachachá... fueron, entre otros, varios de los ritmos apropiados e incorporados en los gustos y bailes populares de México, como testimonio de la influencia de la música cubana y del Caribe en general. Desde el siglo XIX, la música popular cubana se dio a conocer por medio de Los Bufos Habaneros, un grupo de teatro popular nacido en Cuba en el siglo XIX que dio lugar a una serie de grupos cuyas presentaciones eran de tono paródico; como alternativa al teatro burgués (Podalsky, 1999: 158-159), Los Bufos Habaneros incluyeron en su repertorio varios de los ritmos musicales que fueron popularizados con éxito en los años posteriores.

Para las primeras décadas del siglo XX, los cambios tecnológicos en México, relacionados sobre todo con medios de comunicación como la radio, tuvieron una influencia importante en el consumo cultural de la época. Simultáneamente en Cuba y en Estados Unidos, la radio adquiriría gran relevancia en el intercambio y la difusión musical (Acosta, 2001: 44). A través de ese medio fue difundida en México la producción musical de Cuba, después de la de Estados Unidos y Europa. “Los ritmos que en ese entonces seguían de moda eran la Contradanza, Cuadrillas, Rigodón, Vals, Polka, Jota, Corrido, Jarabe, Habanera; lista a la que se agregó, finalmente, el Danzón y la Guaracha” (Sevilla, 1998: 226); posteriormente, el son cubano y el bolero fueron incorporados como ingredientes de la tradición musical local de México (Figuroa Hernández, 2002: 388).

La popularización de esos ritmos fue coadyuvada por la industria de la música de principios del siglo XX. George Yúdice (1999: 231) afirma que hasta antes “de 1959, Cuba era el país latinoamericano que más contribuyó al enriquecimiento de los repertorios ofrecidos” por esa industria. De 1911 a 1920, de acuerdo con Martré (1997: 13), se grabaron para la Columbia y la Victor 319 danzones. Por su parte, el son cubano, que irrumpe con profundo impacto en México a finales de los años veinte, llegaba de La Habana plasmado también en los discos de ambas empresas musicales transnacionales (García, 2002: 318). Fue un ritmo de amplia acogida en México y, junto con la guaracha y la conga, se convirtió en música de fondo de las comparsas de carnavales como el de Veracruz, reinstaurado en 1925 (Figuroa Hernández, 2002: 386-387).

IMAGEN 6.1



En esa época la vida nocturna de *cabaré* ofrecía repertorio musical sumamente atractivo para los extranjeros. Meche Barba en *Venus de Fuego*, 1948.

En la misma década, de acuerdo con Acosta (2001: 39), la música cubana penetró de manera muy significativa en Estados Unidos, y recíprocamente sucedió con las *jazz bands* y la música estadounidense en la Isla. En México también proliferaron “las orquestas tipo *jazz band*, formadas con los mismos músicos que más tarde se especializarían en el danzón” (Moreno, 1989: 238). Se trata de una época caracterizada por una fuerte interinfluencia musical. Para los años treinta, Agustín Lara ya incluía el son en sus composiciones, junto con el bolero; dichas composiciones eran plasmadas por voces de cantantes mexicanos como Pedro Vargas y “Toña la Negra” (Figueroa Hernández, 2002: 389). Fue, justamente, la famosa y legendaria *xew*, haciendo honor a su clásico *slogan* “La Voz de la América Latina desde México”, que dio a conocer fuera del ámbito artístico y musical doméstico la inspiración de “El Flaco de Oro”, como se le decía a Lara. Sus canciones alcanzaron enorme popularidad en países como Cuba y en ciudades como Nueva York, en donde diversos cantantes y grupos musicales las incorporaron a sus repertorios (Figueroa Hernández, 2002: 496-498). Tal fue el caso, entre otros, de Antonio Machín y su grupo; de Chico O’Farril y de la famosa cubana Rita Montaner, quien conoció a Lara en La Habana (Ariel, 2000: 497-498 y 503).

Por su parte, el danzón también tuvo generosa acogida en las zonas urbanas y en los puertos de México. Su difusión se logró, en un primer momento, gracias a la formación y presentación de orquestas en los años veinte y treinta en Mérida, Progreso, Campeche y, ya desde principios del siglo xx, en Veracruz. Después, gracias a la presencia en el país de músicos cubanos como Mariano Mercerón y el grupo Acerina y su Danzonera (Chamorro, 1984: 226), varios de aquellos músicos amenizaban en vivo los salones de baile que proliferaron en la ciudad capital desde los años veinte, como es el caso emblemático del Salón México (véase Flores y Escalante, 2006).

Todos los ritmos de los que hemos hablado fueron temas de moda en diversos centros nocturnos no sólo de México, sino también de Cuba. En esa época, la vida nocturna de *cabaré* en la Isla ofrecía un repertorio musical sumamente atractivo y variado para los extranjeros. Al respecto, Robin D. Moore (2001-2002: 191) sostiene que, en "términos generales, es difícil describir la música de cabaret de los años treinta, por su gran diversidad. En un mismo espectáculo podían aparecer boleros, canciones de corte europeo [...] así como sones populares del momento, tangos, números de rumba inspirados en el teatro bufo e imitaciones de rituales de santería con solos de percusión extensos".

En las décadas posteriores, el éxito musical cubano continuó su marcha y, con aquél, un incremento en la migración de artistas de la isla al extranjero (Acosta, 2001: 42). Quienes llegaron a México en los cuarenta debutaron primero en los teatros, las carpas, los salones de baile y los centros nocturnos, así como en la radio, todos éstos constituidos en plataformas que los lanzaron a la pantalla grande. Muchos de los músicos más representativos de ritmos como el son cubano, por ejemplo, tuvieron que emigrar a la capital "para poder ser escuchados y difundidos por los medios de comunicación y las empresas disqueras establecidas en la ciudad de México" (Figuroa Hernández, 2002: 389). En un contexto ampliado, se observa también cómo las expresiones musicales en auge tanto en Estados Unidos como en Cuba estaban inevitablemente influidas por los intereses de las industrias culturales y de su mercado (Acosta, 2001: 45), los cuales, además de la radio, se retroalimentaban con el espectáculo en vivo en centros urbanos importantes.

En ciudades como Nueva York, por ejemplo, especialmente en su "zona latina", se había desarrollado "buena parte de la infraestructura para una vida musical floreciente [de manera importante, los diversos géneros de la música popular cubana, además del jazz], con salones de baile, teatros, cabarés y estaciones de radio, con cierta comunicación con el mundo blanco de *downtown* y sobre todo con el afronorteamericano de Harlem" (Acosta, 2001: 45). Asimismo, en La Habana y en México la música afrocubana —comercial— figuraba entre las más cotizadas. Varias de las exitosas orquestas cubanas en el país lo habían sido también en Estados Unidos, como los Le-

cuona Cuban Boys, quienes viajarían a diversos países como “embajadores de la música cubana” (Acosta, 2001: 43).

Con la tropicalización del clima de posguerra (Monsiváis, 1988: 1522), a finales del alemanismo (1946-1952) se vivió un nuevo furor con la presencia del mambo de Dámaso Pérez Prado, *El Cara'e Foca*. Ese ritmo se popularizó desde México y, con las grabaciones de la RCA-Victor, conquistó exitosamente otras ciudades del mundo (Figuroa Hernández, 2002: 392; Acosta, 2001: 44; Moreno, 1989: 242). El mambo fue interpretado por compositores y arreglistas mexicanos como Memo Salamanca, quien pasó a formar parte de la orquesta Caballero Antillano por invitación del famoso Benny Moré (Figuroa Hernández, 2002). Conocido también como “Bárbaro del Ritmo”, Moré llegó por primera vez a México a mediados de los años cuarenta y su legado musical fue plasmado en los acetatos de importantes compañías disqueras que lo dieron a conocer en todo el continente.

Al mambo también se le sumó el chachachá, cuyos representantes Enrique Jorrín y Ninón Mondéjar tuvieron amplia recepción en diversos salones de baile de la capital mexicana, en los que realizaron numerosas presentaciones (Sevilla, 1998: 232). Ambos ritmos estaban también de moda en Estados Unidos, en donde, según explica Acosta (2001: 46), se seguía la corriente “latina para asegurar éxitos comerciales”.

Músicos y cantantes cubanos de aquella época, vinculados muchos de ellos al mundo religioso afrocubano, incluyeron en su repertorio composiciones o temas dedicados a las deidades de la santería, algunos de los cuales se convirtieron en grandes éxitos comerciales. Tal es el caso de Miguelito Valdés, quien hizo famoso su “Babalú Ayé”,¹ y Celina González, quien hizo famoso el tema “Qué viva Changó” (1948). De Celina González se dice que se le apareció santa Bárbara, cierta madrugada, manifestándole que le ayudaría a consolidar su futuro artístico si le componía una canción; Changó (o Shangó, en lengua yoruba) es la deidad de la santería con la que se equipara aquella santa. Otros elementos de la cultura “afrocubana” provenientes del ámbito literario, por ejemplo, fueron plasmados también con gran éxito en el ámbito musical. Lo muestra Ignacio Villa, mejor conocido como “Bola de Nieve” —bautizado así por la cantante mulata Rita Montaner, quien lo trajo a México en 1933—, cuyo debut abrió cantando “Vito Manué, tú no sabe inglés” del poeta Nicolás Guillén.

Por su parte, Rita Montaner debutó en México en los años treinta en el Teatro Iris de la ciudad capital, pero ya se había hecho de nombre en su natal Cuba; antes de presentarse en Nueva York por la misma época que en México, fue de las primeras rumberas que triunfó en Europa, ocupando “un lugar sobresaliente en la popularización

¹ Procedente de la *jazz band* Casino de la Playa, también había estado en Nueva York a la par de otros músicos que en sus repertorios incluían música afrocaribeña (Acosta, 2001: 43).

nacional e internacional de la rumba escénica cubana" (Moore, 2001-2002: 181-182).² Su éxito se debió en considerable medida por sus interpretaciones relacionadas con el mundo "afrocubano". Moore (2001-2002: 183, 191) señala al respecto que artistas negros y mulatos —Rita Montaner y "Bola de Nieve", entre ellos— fungieron como "mediadores culturales al interpretar la rumba y otros géneros con un estilo 'sofisticado' y a la vez con un toque de 'autenticidad'", e hicieron "aceptables" para el público de la clase media expresiones musicales de la clase trabajadora, un mundo de "negros" y mulatos construido históricamente como marginal.

La aceptación y visibilidad paulatina de los músicos y cantantes afrocubanos —aunque eso no eliminó su discriminación en la industria del espectáculo— se va a explicar también por el contexto cubano de los años treinta, en el que la herencia africana fue "legitimada y revalorada" como parte del mestizaje de la nación y de la cultura cubanas gracias al movimiento afrocubano de los veinte y a la influencia de artistas e intelectuales europeos que pusieron de moda el arte "negro" y "primitivista" (Brandon, 1999; Menéndez, 2002; Argyriadis, 2006). La valoración estética de "lo negro", en el caso del mundo "afrocubano", no trascendía, sin embargo, las fronteras de ese campo. Su música y su danza permanecieron, así, como una fuente muy rica de materia prima para la industria del espectáculo y la música, mediante los cuales se "exotizaron" y se difundieron como estereotipos de lo cubano.

Lo anterior es ilustrado de manera muy emblemática por el género de la rumba, originado a mediados del siglo XIX en los solares urbanos de negros de La Habana y Matanzas (Urfé, 1982, citado por Moore, 2001-2002: 177). En las primeras décadas del siglo XX, lo que se fomentó fueron, sobre todo, sus adaptaciones para teatro y cabarés de hasta 1929, aquellas aceptadas en su versión más estilizada o, como les llama Moore (2001-2002: 189), "rumba de fantasía". La mediación comercial permitió promoverlas —y adaptarlas— internacionalmente como símbolo de la cubanidad, aunque sus géneros callejeros, no comerciales, permanecían suprimidos o desacreditados (Knauer, 2001: 14). La rumba fue, en un primer momento, incorporada a los repertorios musicales de las obras de teatro bufo habanero y fungía, muchas veces, como el marco escenográfico en el que se representaban personajes como el negro y la mulata. De ahí se nutrieron y difundieron los estereotipos³ asociados al jolgorio y la holgura sexual que "los caracteriza", y después adaptados de manera más "sofisticada" en el cine (Pulido, 2002: 35-36).

² Moore (2001-2002: 8) aclara en su artículo que "rumba" era el nombre genérico de la música cubana en el extranjero y que guardaba poca relación con el género "tradicional" de la propia Cuba.

³ Se entenderá por estereotipo aquel que, como señala Pérez Montfort (2007: 178), "pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al Estado

La industria cinematográfica como mediador en el safari de los estereotipos

En la década de los cuarenta, especialmente en sus primeros años, el contexto de bonanza y facilidades económicas provenientes de Estados Unidos, aunado al incremento del gusto por el cine mundial, impactaron de manera importante la industria filmica de México (Tuñón, 2000: 11 y15),⁴ en la que, a la par de los diversos ritmos caribeños, se plasmaron los retratos de la vida cotidiana urbana de la época.

IMAGEN 6.2



Las rumberas de origen cubano lograron abrirse un espacio privilegiado de popularidad.

Konga Roja, 1943.

nacional. Los estereotipos se cultivan tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva”.

⁴ Tan sólo en 1943 fueron filmadas setenta películas (Monsiváis, 1988: 1521).

El melodrama promovido por la industria cinematográfica mexicana "conoce tres grandes vertientes: el populismo de barriada, el género de las cabareteras y el género del amor familiar" (Monsiváis, 1988: 1522).⁵ Fue justamente en el género de las cabareteras en el que las rumberas de origen cubano lograron abrirse un espacio privilegiado de popularidad.⁶ Junto con ellas, otros grandes músicos originarios de la Isla también consagraron sus creaciones rítmicas y las difundieron de manera muy significativa a partir de su incursión en la pantalla grande. Los diversos ritmos ejecutados en y para el cine encontraron, igualmente, un espacio de recepción y difusión amplio en diferentes ámbitos de entretenimiento. El México de noche durante el alemanismo era particularmente fértil en sus opciones: "con una vida nocturna estimulante y libre que incluía teatros frívolos, salones de *dancing*, como se les conocía, y cerca de cuatro mil cabarets, aquellos lugares de esparcimiento no sólo darían título a varios de los más memorables filmes del género [de cabareteras], sino que formarían parte integral de la trama, una suerte de atmosférico y ruidoso personaje abstracto, testigo de toda clase de épicas cotidianas de barrio" (Quiroz, 2000: 39).⁷

Tanto los músicos cubanos y mexicanos de la época como varias de las figuras clásicas del cine nacional con quienes compartieron escena hicieron posible una amplia difusión de estilos de baile identificado primeramente como tropical, pero con clara ascendencia cubana. "Se creó así un circuito de interinfluencia de modelos corporales entre el cine, el teatro de revista y los salones de baile, cuya correa de transmisión estaba dada por una industria cultural plenamente consolidada" (Sevilla, 1998: 232). Gracias al cine, muchos de los artistas y los éxitos musicales difundidos de manera masiva en los circuitos comerciales del espectáculo y por la industria de la música se consolidaron y saltaron a la fama internacional. A lo anterior hay que añadir que justamente en el contexto de la Guerra Fría la "categoría de lo 'masivo' termina de instalarse definitivamente como un elemento constitutivo de nuevos procesos culturales, a través de la difusión mediática de imágenes, conductas y estéticas" (Ballent, 1998: 71).

⁵ Monsiváis, citando a Jorge Ayala Blanco, apunta que durante el alemanismo es cuando los melodramas arrabaleros abundan; tan sólo en 1950, "de 124 películas 40 son de cabareteras y barrios bajos".

⁶ Varias de las cubanas del movimiento rumbero actuaron también en filmes de otros géneros.

⁷ Entre los más populares de esos centros de diversión y variedad podemos mencionar el Waikiki, El Minuit, el Sans Souci, el Ciro's del Hotel Reforma, El Patio, Variety Club, el salón Candiles del Hotel del Prado; asimismo, los teatros Lírico, Follies, Arbeu, Fábregas, Guillermo Prieto, Margo, etcétera. La concurrencia de la mayoría de esos espacios pertenecía a "las clases media y alta de la capital" (Cortés, 1999: 96). Cabe mencionar que varios de los salones de baile de los cuarenta eran frecuentados por personas pertenecientes a barrios populares y la clase obrera, como el Unión, en el que llegó a cantar Benny Moré (Sevilla, 1998: 231).

En lo que respecta al contexto cubano, Podalsky (1999: 165) señala que en la década de los cuarenta la industria cinematográfica se encontraba en una situación difícil. Las compañías productoras competían no sólo con la industria hollywoodense y la distribuidora gubernamental, sino que también rivalizaban con la industria mexicana que dominaba el mercado hispano. Esa situación llevó a los cineastas cubanos a recurrir a la coproducción con México, España y Argentina como estrategia para su financiamiento. Asimismo, habría que destacar que en ambos países muchas de las producciones filmográficas privilegiaban los números musicales sobre la trama, lo cual se explica si tomamos en cuenta que el cine sonoro se había nutrido muy significativamente del teatro popular, en el que la música y el baile tenían un peso determinante (Tuñón, 2000: 27; Podalsky, 1999: 159). De hecho, el teatro y la radio fueron los ámbitos de los que los productores de cine, ahora sonoro, se proveían de música y artistas para sus filmes (Ortiz, 2005: 128). De esta manera, las formas teatrales influyeron en el cine mexicano, que ofrecía al espectador diversos números de variedades teatrales sin necesidad de que éste se moviera de su butaca (De los Reyes, 1987, citado por Ortiz, 2005).

Quizá lo anterior explica por qué algunos de los números musicales del cine de los años cuarenta en México aparecen como “parches descontextualizados” de la trama filmográfica en sí. Lo ejemplifica, entre otros, el caso de la rumba ejecutada por unas mulatas y el grupo Son Clave de Oro de “El Tapa” (por tapatío) José Macías —integrado por mexicanos y cubanos— en el filme *Salón México* (1948), una de las primeras películas del género cabaretil ambientada en la ciudad de México. En realidad, aunque el grupo gozaba de enorme popularidad en el país, nunca se presentó en el Salón México, legendario lugar de baile capitalino, famoso por sus concursos de danzón. Su actuación muy probablemente significaba un plus para el éxito comercial, en especial si tomamos en cuenta el éxito del que gozaban los ritmos afrocubanos en esos momentos.

Las escenificaciones de los ritmos afrocubanos que en el medio se observan contribuyeron a la reproducción de los estereotipos que circulaban en otros medios de difusión para el espectáculo. Por ejemplo, algunos gráficos publicitarios sobre el danzón de los treinta mantuvieron la imagen del negro y la mulata asociados por antonomasia a un ámbito tropical, naturalmente festivo y encarnado de manera protagónica en el cuerpo de la mujer. Tal fue el caso de *El Universal Ilustrado*, que en 1931 publicó la imagen de una pareja de negros en movimiento y enmarcados entre palmeras. El hombre aparecía ataviado con una camisa de holán y la mujer con su pañuelo en la cabeza, en emulación del “clásico estilo” de las mulatas del Caribe. Con un amplio pie de foto donde se leía “Danzón”, ese gráfico estaba acompañado de una cuarteta que, entre otras frases, decía lo siguiente: “Todo el trópico engargolado/ en el cuerpo de una mujer./ Suda y tiembla el clarinete/ con la cantárida del danzón./ Sobre las curvas de la mulata,/

papá, rumbera echó su bendición/ [...] Las palmas bailan su rumba/ ceñidas en su bata de sol./ La tarde me sabe a hembra,/ la hembra sabe a danzón” (gráfico y cuarteta citados por Flores, 2006: 114)

Así, las palmeras, los ritmos y la vestimenta con holanes que conformaban parte de las herramientas y de la representación escénica, como bien señala Pulido (2002: 36), se volvían “imposibles de disociar” de los personajes del negro y la multa, constituyendo “un mismo universo de significación. Es decir [...] el momento en el que la herramienta ocupa el cuerpo mismo de aquello que intenta respaldar y, en vez de hacerlo, lo describe”.

El lanzamiento de las diosas y rumberas exóticas

En la industria cinematográfica, la popularidad de los ritmos afrocaribeños se consagró en el género de las rumberas. Habría que destacar que, si bien varias fueron las mujeres que interpretaron ese ritmo en la pantalla grande —aún antes de la llegada de las cubanas más famosas—, sólo cinco, entre ellas una mexicana, lograron llegar a la cima en el gusto del público: María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Meche Barba, Ninón Sevilla y Rosa Carmina.

IMAGEN 6.3



Los ritmos afrocaribeños se consagraron en el cine cabaretero. *Fuego en la Carne*, 1948.

IMAGEN 6.4



Dos lindas cubanas... Amalia Aguilar. *En cada puerto un amor*, 1948.

IMAGEN 6.5



María Antonieta Pons. *Necesito marido/Me lo dijo Adela*, 1954.

IMAGEN 6.6



“La Rubia con piernas de Oro...”, Ninón Sevilla, *Mulata*, 1953.

El género de las rumberas fue impulsado de manera importante por el actor y director Juan Orol, el “fabricante de [las] diosas tropicales del cine” (Peña, 1999: 14), quien incluso desposó a algunas de sus figuras más representativas. Orol nació en España, emigró a Cuba y se afincó en México. De acuerdo con Rosa Carmina, unida en matrimonio con Orol:

Quando [él] llegó a Cuba, muy chamaco, pasó mucha necesidad y tuvo que armarse su vida; esto lo lleva a los solares, lo que aquí son vecindades; ahí vivía mucha gente de color y a los negritos siempre les ha gustado la cosa de la rumba y él, que siempre le fascinó esto, aprende a bailar y a tocar los tambores, la rumba y la música de Santo. [Para Orol,] la mujer rumbera tenía que ser bonita y tener buen cuerpo, muy buena pierna, cintura, nada de barriga; pero eso sí, caderona, pues según él lo demás se podía aprender. Como verás, su tipo de mujer era en sí escandaloso y cuando viene la cosa de la rumba, ya te puedes imaginar, pues es un baile provocativo que se tiene que sentir y saber transmitir al público. (citada por Muñoz, 1993: 211-212)

Efectivamente, entre los temas favoritos de Orol resaltaban aquellos que emulaban la construcción de lo afrocaribeño asociado con mujeres provocativas y ritmos “exóticos”, atractivos, por lo mismo, para la industria cinematográfica de la época. De ahí las manifestaciones de la Liga de la Decencia, que veía en esas mujeres la encarnación del mal, dadas sus aptitudes “naturalizadas” para incitar a la lujuria. Por ejemplo, sobre la película *Sandra, la mujer de fuego* (1952), protagonizada por Rosa Carmina,⁸ Fernando Muñoz (1999: 70-71), en un número especial de la revista *Somos* dedicado a las rumberas, describe el desempeño de Rosa Carmina: “impelida por el deseo insatisfecho, el sopor de las noches tropicales y poseída por la lujuria, baila con ímpetu al ritmo de los tambores batá ante los peones de una hacienda azucarera, despertando sus más bajas pasiones. [...] A pesar de las diferencias, el espíritu de Alejo Carpentier, el trópico [...] y el erotismo caribeño están presentes en esta cinta de Orol [y] confirma que *en el trópico las pasiones se desbordan* igual que la vegetación” (el subrayado es mío). La imagen sensual de “las reinas del trópico” fue recreada de manera predominante dentro del ambiente cabaretil. “Formando parte integral de la trama o salvando casi siempre los baches de argumentos trillados y repetitivos, los números musicales definieron en buena medida el cine de rumberas [...] el cabaret, como espacio fílmico imaginario, ofreció toda clase de fascinantes exotismos en melodramas y comedias de arrabal” (Aviña, 1999: 46).

⁸ Llega a México en 1946, año de su debut en la película *La mujer de Oriente*, dirigida por Orol.

Dentro de ese contexto, fueron adaptados diversos elementos del universo religioso afrocubano, en especial su música y su danza, que sirvieron para reforzar el mito de lo exótico y sensual de la rumba hecha mujer (Juárez Huet, 2007). Por ejemplo, en la película *El rey del barrio* (1946), protagonizada por el cómico mexicano Germán Valdés “Tin Tan”, la famosa Yolanda Montes “Tongolele” —o “Diosa Pantera”, como también se le llama—, ejecuta la adaptación de una danza afrocubana que culmina con movimientos extáticos que simulan una posesión “estilizada”. Asimismo, en la película mexicana *Victimas del pecado* (1950), Ninón Sevilla,⁹ “La Rubia con Piernas de Oro” considerada por algunos como la “más carnal representante de la rumbera del cine mexicano” (Muñoz, 1993),¹⁰ comparte el escenario con la mulata de origen cubano Rita Montaner, quien funge como su madrina artística dentro de la trama de dicho filme. Montaner abre el espectáculo del cabaret llamado Changó y prepara el escenario para el debut de Violeta, personaje interpretado por Ninón. Bailando al ritmo de música y voces de la orquesta de Pérez Prado, Ninón-Violeta hace honor a Changó —en la santería, la deidad dueña del trueno, del rayo, de la virilidad—, acompañada por otras bailarinas. El filme resulta, así, una representación del ambiente de mujeres de la vida galante y malandros que aplauden el éxito de una fichera, ahora consagrada como artista.

Las rumberas se desenvolvían, pues, dentro de circuitos de espectáculo amplios; alternaban a menudo sus presentaciones en el terreno cinematográfico con espectáculos en vivo en diversos centros nocturnos. Algunas de ellas habían comenzado su carrera en los escenarios nocturnos de su natal Cuba, en donde era muy común que los productores y dueños de los teatros y centros de espectáculos de renombre convocaran a rumberas y artistas para reclutar posibles “estrellas”. México, en esa época, se erigía como un país muy atractivo, una plataforma para el trabajo y el éxito y, por lo tanto, como un nodo importante del circuito artístico y de la industria de la música, el cine y el espectáculo.

⁹ Después de participar en el coro de Tres Patines y Nananina en el programa radiofónico de comedia cubana conocido como *La tremenda corte* y aparecer como bailarina en diversos teatros de su natal Cuba, en 1946 Ninón Sevilla (Emelia Pérez Castellanos) debuta en el Teatro Degollado de Guadalajara y en el Teatro Lírico de la ciudad de México. Carita de cielo fue la película que, en ese mismo año, marcó su comienzo en la pantalla grande (Ríos, 1999: 54) y su actuación en la cinta *Aventurera* (1949) fue lo que la inmortalizó.

¹⁰ Quizá “si [me] hubiese dado por bailar flamenco —afirma Ninón Sevilla— [mi] familia habría aceptado que fuera artista, pero como cubanísima —reitera— me fui para el cajón, la rumba, los tambores y las maracas. [...] Y eso [me] costó no gozar con el apoyo de [mi] familia” (citada por Muñoz, 1993: 162).

Un ejemplo de lo anterior es el caso de Amalia Aguilar, rumbera bautizada en suelo estadounidense como “La Bomba Atómica” (1946). Ella trabajó en aquel país al lado de la orquesta Lecuona Cuban Boys, pero su carrera comenzó en los espectáculos del Hotel Nacional y El Tropicana de La Habana. De gira por Panamá, conoció al cubano Julio Richard, quien la lanzó al estrellato en México en 1944 (Muñoz, 1993: 126-127). Debutó en el Teatro Lírico de la ciudad de México y después se presentó en la XEW. Sus giras abarcaron varias ciudades, tales como Mérida y Veracruz; en esta última, fue reina del Carnaval en cuatro ocasiones. En 1945 incursionó en el cine con el filme *Perversida*, al lado del coreógrafo cubano Kiko Mendive.¹¹ En la segunda mitad de los años cuarenta, apareció también como parte de las exóticas bailarinas de los *burlesque films* de Hollywood, que proliferaron en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Así se muestra en el filme *Afro Mood* (1947), que resalta su imagen y sus movimientos como parte de la representación arquetípica de la rumbera, pero esta vez “fusionada” con el “erotismo” de las danzas orientales.

IMAGEN 6.7



María Antonieta Pons, primera rumbera del cine mexicano en su llamada “época dorada”.
Teatro del Crimen, 1956.

¹¹ La rubia Amalia Aguilar, en opinión del bailarín y compositor afrocubano Silvestre Méndez, fue la única rumbera, de las cinco más famosas, que en verdad bailaba rumba, porque, según él, bailaba “con el sabor de los negros” (citado en Martré, 1997: 80).

Hay que resaltar igualmente que la representación de ese universo "afrocubano" no sólo estuvo asociada con lo erótico, sino también con lo bárbaro y salvaje. Por ejemplo, en la película *Casa de la perdición* (1954), protagonizada por la primera rumbera del cine de oro mexicano, María Antonieta Pons,¹² se escenifica una especie de ritual fantástico. Un sacrificio humano es ejecutado como parte de uno de los números del espectáculo que ofrece el cabaret donde el personaje de Pons trabaja como bailarina. La escena la abren cuatro mulatos con el torso desnudo, que levantan a Pons en lo alto; su cuerpo, adornado con un escaso y llamativo atuendo, es conducido a una plataforma al ritmo lento de los tambores. Ahí la espera un hombre ataviado con un taparrabos, collares y un par de plumas atadas a sus brazaletes. Le pasa cerca del cuerpo el cuchillo que sostiene en una de sus manos. Junto con los tamboreros que rodean la plataforma, comienza a traerla de vuelta de un aparente sueño que no resiste al llamado del tambor y cuyo ritmo incorpora en su cuerpo antes de abrir los ojos; ejecuta un baile que va sufriendo de intensidad al compás de las manos de los ocho tamboreros y de sus coros. De los movimientos sensuales y provocativos pasa a los saltos, a la contorsión, a los movimientos frenéticos. En el suelo, sus espasmos y el sonido de los tambores cesan en el instante mismo en que, de golpe, el hombre le clava el cuchillo en el pecho.

Otra película en la que puede apreciarse el vínculo del legado africano con lo "elemental y primitivo" fue *Mulata* (1953), un éxito taquillero filmado en México y Cuba, protagonizado por Ninón Sevilla y el actor mexicano Pedro Armendáriz. Destaca la advertencia que aparece antes del comienzo de la película, en la que se le señala al espectador que ésa es la primera vez que un "bembé"¹³ auténtico será presentado en la pantalla grande y que su "terrible audacia no tiene nada de inmoral. Los que ejecutan sus ritmos están haciendo una ofrenda de orden religioso, y ajenos al mundo, ofrecen todo lo que tienen, el alma y el cuerpo al llamado mágico de las antiguas divinidades africanas. Cualquier sugestión de impureza, en consecuencia, estará en nuestros ojos demasiado civilizados, jamás en la embriaguez purísima de su frenesí".

¹² María Antonieta Pons fue conocida también como "El Ciclón del Caribe", alias proveniente de un filme homónimo. Debutó en 1938 en la película *Siboney*, al lado de Germán Valdés "Tin Tan". Participó también en algunas películas rodadas tanto en Cuba como en México, entre ellas, *Embrujo antillano* (1945) y, junto con Pedro Armendáriz, protagonizó *Konga roja* (1945). Sus actuaciones en la industria cinematográfica, las cuales alcanzaron un total de cuarenta y ocho filmes, eran alternadas con presentaciones de gran éxito en teatros de revista, como el Margo o el Follies (Ríos, 1999: 12-13) y, a la par de otras de las artistas de moda, estuvo en la lista de invitadas al famoso Carnaval de Veracruz en los años treinta (Guadarrama, 2002: 482). Durante los primeros años de la década de los cuarenta, Orol y Pons también realizaron varias presentaciones en Estados Unidos, ella "bailando rumba y tango en clubes nocturnos y cabarets" (Ríos, 1999: 10).

¹³ Se conoce como bembé la fiesta que, con tambores, danzas y ofrendas, honra a los orichas (orishas, en yoruba).

IMAGEN 6.8



Ninón Sevilla, su "terrible audacia" no tiene nada de inmoral. *Coqueta*, 1949.

El bembé del filme se realiza con más de cincuenta personas, colocadas al lado de un altar montado en la orilla de una playa. El marinero mujeriego que protagoniza Armen-dáriz y que se enamora de la mulata Caridad, personificada por Ninón Sevilla, describe el bembé con la voz en *off*; lo caracteriza como “un eco de África [...] una manera bárbara y salvaje de rogar al cielo”. La descripción finaliza con sus comentarios sobre el toque y el baile a Changó, en el que “hombres y mujeres se entregaron al instinto, [que] llegó a un punto cercano al delirio”. Aquí, la música comienza a acelerar el ritmo y culmina con una escena que desacraliza ese universo religioso para representar un espectáculo grotesco, con una terrible audacia que se viste con los pechos desnudos de las mulatas presentes, que ofrecen —supuestamente— lo único que tienen: el alma y el cuerpo.

La época de oro del cine mexicano¹⁴ hizo posible una circulación mucho más amplia de lo “afro”, pero visto a partir de su legado en Cuba, es decir, de lo “afrocubano”, y de manera muy particular de su universo religioso. Éste fue muchas veces descontextualizado, deformado y adaptado para el espectáculo, en el que lo salvaje es mediado por lo erótico, y éste reforzado, a su vez, con lo exótico. Un medio de jugosas ganancias que generó y contribuyó a difundir y preservar las “naturalizaciones” de una alteridad construida como marginal e inferior.

¹⁴ La época de oro del cine mexicano comúnmente se sitúa entre los años 1940 y 1945. Sin embargo, Julia Tuñón (2000: 9-10) apunta: “si bien durante este lapso se dio la coyuntura precisa para lograr esta fiesta fílmica, las fechas que fungen ‘de mojón’ a tan complejo periodo no son claras: para establecer sus límites tendríamos que definir las características que le dan especificidad a esta industria y rastrearlas en el tiempo [...] Entender la Edad de Oro del cine mexicano requiere salir de la atención exclusiva a una colección de cintas para verlo en su amplitud, es decir, preguntarnos por la industria, su relación con el Estado, las leyes que le regulan, las relaciones con sus audiencias, el fulgor de los astros y estrellas que todavía nos sorprenden, los arquetipos y estereotipos fílmicos, la construcción de la estética que permiten analizar las películas como una unidad [...] resulta [entonces] conveniente ampliar las fechas de la Edad de Oro al periodo comprendido entre 1931 y 1953”. Asimismo, conviene mencionar que la época de oro del cine mexicano tuvo un espacio de recepción amplio que abarcaba de forma particular la América hispana, el sur de Estados Unidos y España, aunque dicho espacio no se redujo, sin embargo, a estas áreas geográficas.

IMAGEN 6.9



La mexicanas tampoco se quedaron atrás. *¡Que lindo Cha cha chá!*, 1954.

Comentarios finales

Como bien lo muestra Podalsky (1999: 164-165) para el caso del cine cubano, en las filmografías de coproducción con México de los años cuarenta y cincuenta se destaca la herencia africana de Cuba como un aspecto que se quiere representar como culturalmente distintivo respecto a México y España: “los coproductores mexicanos caracterizaban a Cuba como africana [...] representaban la lucha entre negros/mulatos y blancos como paradigmática de la cultura cubana en general, asociando la cultura africana con la sexualidad no domesticada y la cultura española/criolla con la represión social”.

Es interesante el hecho de que, efectivamente, en el cine mexicano el “negro” está prácticamente ausente como parte de lo “mexicano”. El estereotipo dominante de éste, como bien señala Pérez Montfort (2007: 199), lo encarnan la figura del charro y de la china poblana.¹⁵ Con la excepción de la película *La negra Angustias* (1948), la representación del “negro” o “mulato” —y en esto coincido plenamente con Podalsky— está fuertemente asociada con Cuba, mediante la cual se representa lo “afro”.

Y es que no hay que olvidar que en el discurso ideológico predominante sobre “la nación mexicana” se ha puesto énfasis en el binomio “mestizo-indio” (Montiel, 1995; Lomnitz, 1995) y la sociedad manifiesta “claras preferencias por la blancura como símbolo de estatus e ideal estético”. Ese aspecto puede ser ilustrado claramente en otros filmes de la época. Un ejemplo muy representativo es la película *Angelitos negros* (1948). Protagonizada por Emilia Guiú, Rita Montaner y Pedro Infante, en la trama se muestra un espectáculo nocturno en el que, a excepción de los bongoseros de la precaria coreografía, los bailarines, al igual que el cantante estrella —Infante—, estaban caracterizados como “negros”. Es decir, *charoleados*¹⁶ con pintura y ataviados para la ejecución de una “rumba” adaptada con la que se pretendía escenificar su entorno en el manglar. Infante —con cuya interpretación parecía querer emular a Miguelito Valdés— le canta a dos de los más populares orichas de la santería:

Es la danza ritual que bailan los negros aquí en el manglar./ Es de ritmo sensual/ que llena las almas de fuego al bailar./ Ese ritmo negro [...]/ Que suene el tambor [...]/ Y todos a bailar/ Párense a sentir/ el ritmo extraño de un ritual./ Aaaaaah, el sonar de los

¹⁵ Pérez Montfort (2007: 199, 205) explica que a lo largo de los años veinte y treinta del siglo xx, periodo en el que surgieron con mayor ímpetu y se consolidaron los cuadros estereotípicos regionales de México, fue cuando se erigió como dominante de lo “mexicano” el estereotipo encarnado en el charro y la china poblana, un proceso notablemente ligado al desarrollo de los medios de comunicación masiva como la radio y el cine.

¹⁶ En México se usa “charoleado” como adjetivo un tanto despectivo para designar a una persona de piel muy morena, oscura, prieta o negra.

IMAGEN 6.10



Jarochos y negritos “charoleados” en escenario de manglar y rumba. María Antonieta Pons, *Qué bravas son las costeñas*, 1954.

tambores/ y la conga retumbando./ Es danza ritual./ Aaaaaah, vamos a bailar./ A cantar/ Yemayá/ Venga Changó/ Oh, al sonar de los bongós./ Aaaaaah, Yemayá./ Aaaaaah, Yemayá./ Los yoruba te ofrecen con su danza/ con el ritmo de sus tambores./ Es locura que fascina. (Los subrayados son míos.)

Angelitos negros exalta al “negro” como ser capaz de ofrecer “ritmo que llena el alma de fuego [...] locura que fascina” y, al mismo tiempo, pone en evidencia el desprecio explícito y/o ambiguo del que es víctima. Mercedes —personaje interpretado por Rita Montaner— es una mujer cuya circunstancia de negra y pobre muestra las desventajas que eso implica en la estructura de las relaciones sociales de la sociedad mexicana (con la salvedad de sus casos particulares). Su historia se resume a la de una sirvienta que de joven concibe una hija con su patrón. Ésta, blanca y rubia, es reconocida y adoptada por su padre —viudo y acaudalado— bajo la condición de que Mercedes nunca revelara su identidad de madre, condición que ella acepta por el “bien” de su hija, quien sin la “marca de su estirpe” podría tener todo lo que a ella le fue negado. La niña crece con la idea de que Mercedes es su nana, a quien profesa un “cariño” muy ambiguo que se manifiesta en su desprecio explícito al color de su piel. Caprichosa, racista y soberbia, ya joven expresa igual desdén hacia los amigos de su futuro ma-

ruido, un negro y una mulata que forman parte del espectáculo exitoso de la estrella masculina. El filme, según afirma Hernández (2001: 49-50), es una adaptación para la población de habla hispana de una anterior producción filmica hollywoodense basada en la novela *Imitation of Life*; argumenta que el mensaje de *Angelitos negros* despliega “una producción masiva de la visión eurocéntrica negativa con respecto a la población negra para el consumo masificado”.¹⁷

Quisiera destacar que el papel de nana de Rita Montaner me parece bastante similar al de la imagen de la *aunt* Jemima¹⁸ que describe María Alonso Platas (2002: 2-4) sobre el filme *Imitation of Life* de 1934, es decir, una mujer caracterizada como sirvienta de edad avanzada, dulce y sacrificada cuyos rasgos físicos se oponen a la figura de esa otra mujer negra o mulata construida como “hipersexual”. En *Angelitos negros* vemos ambos estereotipos, uno desempeñado por Mercedes y el otro por la mulata coestrella del espectáculo del personaje interpretado por Infante, aunque en realidad habrá que esperar la llegada de las rumberas cubanas para que la representación “hipersexual” se haga evidente y se constituya como uno de los estereotipos más representativos de las mulatas y negras dentro de la industria filmica.

Los títulos mismos de las películas de melodrama de cabareteras protagonizadas por las rumberas más emblemáticas de la época de oro del cine mexicano (*Venus de fuego*, *Mulata*, *Pervertida*, *Delirio tropical*, *Víctimas del pecado*, *Qué bravas son las costeñas*, *La reina del trópico*, *Piña madura*...) y muchos de sus números musicales evocan el entrecruzamiento de imaginarios y estereotipos sobre lo “afro”, contruidos mucho tiempo atrás en otros ámbitos (como el del cristianismo y el del racismo científico, así como el literario y el artístico) y que, como ya se hizo mención, fueron trasladados y adaptados a la pantalla grande en su versión afrocaribeña y muy particularmente cubana. Las rumberas cubanas, todas de piel clara, no siempre fueron codificadas racialmente por su color de piel, sino, como bien señala Ortiz (2005: 134), por sus vestuarios, parafernalia y movimientos sexualmente provocativos, vinculados al “imaginario” de lo “caribeño” en el cine mexicano.

¹⁷ La cita en la lengua original dice: “the message in *Angelitos negros* deploys a Euro-centric mass-produced negative view of black people for mass consumption” (Hernández, 2001: 49).

¹⁸ Se trata de la imagen de esa mujer que viste vestido remendado, con pañoletas que cubren su cabeza; cuida niños y limpia la casa de sus amos: es la imagen que ha sido asociada a los tradicionales *pancakes* (*hotcakes*). Alonso Platas explica que la figura de la *aunt* Jemima fue la que más se difundió en la primera mitad del siglo xx (2002: 2).

Bibliografía

ACOSTA, LEONARDO

- 2001 “Interinfluencias y confluencias en la música popular de Cuba y de Estados Unidos”, en Rafael Hernández y John H. Coastworth (ed.), *Culturas encontradas: Cuba y Estados Unidos*, La Habana, CIDCC Juan Marinelo-DRCLAS-Universidad de Harvard, pp. 33-51.

ALONSO PLATAS, MARÍA

- 2002 *Viejos estereotipos y nuevas representaciones: el nacimiento del cine feminista afroamericano*, <<http://wzar.unizar.es/siem/articulos/Premios/Viejosstereotipos.pdf>>.

ARGYRIADIS, KALI

- 2006 “Les bata deux fois sacres: La construction de la tradition musicale et chorégraphique afro-cubaine”, *Civilisations. Revue Internationale d'Anthropologie et de Sciences Humaines*, vol. LII, núms. 1-2, pp. 45-74.

AVIÑA, RAFAEL

- 1999 “La alegría de la rumba”, *Somos*, vol. 10, núm. 189. *Las Rumberas del Cine Mexicano*.

BALLENT, ANAHÍ

- 1998 “El arte de saber vivir: modernización del habitar doméstico y cambio urbano (1940-1970)”, en Néstor García Canclini (coord.), *Cultura y comunicación en la ciudad de México. La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*, 1a. parte, México, UNAM-Grijalbo, pp. 64-131.

BRANDON, GEORGE

- 1993 *Santería from Africa to the New World: The Dead Sell Memories*, Bloomington, Indiana University Press.

CHAMORRO, ARTURO

- 1984 *Los instrumentos de percusión en México*, Zamora-México, El Colegio de Michoacán-Conacyt.

FIGUEROA HERNÁNDEZ, RAFAEL

- 2002 “Rumberos y jarochos”, en Bernardo García Díaz y Sergio Guerra Vilaboy (eds.), *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Universidad de La Habana, pp. 383-399.

FLORES Y ESCALANTE, JESÚS

- 2006 *Historia documental y gráfica del danzón en México: Salón México*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos.

- JUÁREZ HUET, NAHAYELLI B.
2007 "Un pedacito de Dios en casa: transnacionalización, relocalización y práctica de la santería en la ciudad de México", tesis de doctorado en Antropología Social, Colegio de Michoacán.
- KNAUER, LISA MAYA
2001 "Afrocubanidad translocal: la rumba y la santería en Nueva York y La Habana", en Rafael Hernández y John H. Coastworth (eds.), *Culturas encontradas: Cuba y Estados Unidos*, La Habana, CIDCC Juan Marinelo/DRCLAS/Universidad de Harvard, pp. 11-31.
- MARTRÉ, GONZALO
1997 *Rumberos de ayer. Músicos cubanos en México, 1930-1950*, Xalapa, Instituto Veracruzano de Cultura.
- MENÉNDEZ, LÁZARA
2002 *Rodar el coco. Proceso de cambio en la santería*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- MONSIVÁIS, CARLOS
1988 "El cine nacional", en El Colegio de México (ed.), *Historia general de México*, t. II, México, El Colegio de México-Harla, pp. 1506-1531.
- MOORE, ROBIN D.
2001-2002 "La fiebre de la rumba", en *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 23, pp. 175-194.
- MORENO RIVAS, YOLANDA
1989 *Historia de la música popular mexicana*, México, Conaculta/Alianza Editorial Mexicana.
- MUÑOZ CASTILLO, FERNANDO
1993 *Las reinas del trópico*, México, Grupo Azabache.
- MUÑOZ, FERNANDO
1999 "Rosa Carmina", *Somos*, vol. 10, núm. 189 / *Las Rumberas del Cine Mexicano*.
- ORTIZ, ROBERTO CARLOS
2005 "Puerto Rican Sugar: The Transnational Film Career of Mapy Cortés", *Centro Journal*, vol. VI, núm. 1, pp. 122-139.
- PÉREZ MONTFORT, RICARDO (ed.)
2007 *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS.
- PULIDO LLANO, GABRIELA
2002 "Atmósferas tropicales y pieles de carbón. Tentaciones del Caribe", *Revista de la Universidad. Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 16, octubre, pp. 33-39.

PODALSKY, LAURA

- 1999 "Guajiras, mulatas y puros cubanos: identidades nacionales en el cine prerrevolucionario", *Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen. Archivos de la Filmoteca*, núm. 31, pp. 156-171.

RÍOS, LORENA

- 1999 "Ninón Sevilla", *Somos*, vol. 10, núm. 189. *Las Rumberas del Cine Mexicano*.

SEVILLA, AMPARO

- 1998 "Los salones de baile: espacios de ritualización urbana", en Néstor García Canclini (coord.), *Cultura y comunicación en la ciudad de México. La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*, 1a. parte, México, UNAM-Grijalbo, pp. 220-269.

TUÑÓN, JULIA

- 2000 "Por su brillo se reconocerá: La Edad Dorada del cine mexicano", *Somos*, vol. 11, núm. 194, pp. 9-28.

7. Lo “afro” en el discurso turístico de Cartagena: subexposición y sobreexposición

Freddy Ávila Domínguez

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA, COLOMBIA

La cuestión “afro” constituye en la actualidad uno de los aspectos que vertebran mi investigación sobre la representación de Cartagena, Colombia, en el discurso turístico.¹ Comienzo el presente ensayo con esta declaración con el propósito de señalar que, hace algunos años, cuando esbocé o, tal vez, imaginé este estudio, no advertía con total claridad el lugar central que el “otro” —es decir, la población local afrodescendiente y sus signos culturales—, podía jugar en el análisis de la construcción de Cartagena como destino turístico, tal como aparece en los materiales que la promocionan.² Mi participación en un taller de etnografía urbana,³ y luego —ya durante la realización del trabajo de investigación en el doctorado en Análisis del Discurso— el contacto de primera mano con una cantidad importante de guías turísticas, folletos, catálogos, libros ilustrados, páginas web, etcétera, lo mismo que con los antecedentes y las fuentes teóricas que respaldan mi indagación, terminaron mostrándome que, al menos en lo que tiene que ver con la construcción de Cartagena como destino turístico —desde el momento en que aparece la vocación turística de la ciudad hasta nuestros días, en un periodo que ya cumple prácticamente cien años—, la segregación espacial, social y racial de las poblaciones de origen africano ha sido una constante. Cuando no, su aparición en escena ha sido instrumentalizada a la luz de los intereses del mercado y de la espectacularización de la diferencia como atractivo para atraer visitantes.

¹ La investigación, inscrita con el título “La representación de las ciudades del Caribe colombiano: el caso de Cartagena en el discurso turístico”, la adelanto en el marco del doctorado en Análisis del Discurso y sus aplicaciones que actualmente curso desde 2007 en la Universidad de Salamanca (España).

² El ejercicio del periodismo en la revista *Noventaynueve* desde 2003 me había permitido acercarme un poco a dicha realidad, en términos de la reflexión efectuada acerca de la enorme distancia que existe entre el relato turístico y la ciudad real.

³ El taller de formación permanente (años 2005 y 2006) fue coordinado por Elisabeth Cunin, socióloga y antropóloga francesa vinculada al Instituto de Recherche pour le Développement (IRD), en colaboración con la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Cartagena y la Corporación Cultural Noventaynueve.

Sobre tales realidades, en apariencia contradictorias, me ocupo en este escrito.⁴ En lo que sigue, me referiré a ellas recurriendo, por usar una metáfora, a las nociones de *subexposición* y *sobreexposición*. De uso común en la técnica fotográfica, las dos nociones designan, en relación con la exposición de una placa fotográfica a la luz, el exceso o la insuficiencia a la misma: mientras en la sobreexposición la luz abunda, en la subexposición falta. El resultado en ambos casos es una imagen defectuosa en la que, a simple vista, los detalles se pierden. Demasiado clara en el primero y demasiado oscura en el segundo.

El sentido de usar esa metáfora en mi aproximación a la representación de lo “afro” en el discurso turístico que “vende” a Cartagena responde al hecho inicial de que, si bien la industria turística es por definición una productora de imágenes —antes del viaje, éstas permiten “ver” lo que luego se “volverá a ver” durante la estancia (Marc Augé, 2004: 19)—, en esa ciudad del Caribe colombiano las imágenes tienen un peso especial, al punto de estar por encima, en visibilidad, de otras imágenes y representaciones.⁵ Elisabeth Cunin (2003: 12) aporta una perspectiva: “ciudad heroica, ciudad turística, ciudad mediática, Cartagena es, más que otras ciudades colombianas, una ciudad de imágenes”.

Es larga la lista de reconocimientos que ostenta la ciudad y que la convierten, no sólo en “postal idílica” del país y, por lo tanto, su principal destino turístico, sino en sitio de un sinnúmero de actividades diversas: Primer Centro Turístico de la República, 1943; Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad, 1984; Distrito Turístico y Cultural, 1985; Sede Alternativa del Gobierno Central; XX Juegos Centroamericanos y del Caribe, 2006; IV Congreso Internacional de la Lengua Española, 2007; XVII Asamblea General de la Organización Mundial del Turismo, 2007; Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Hay Festival Cartagena, Festival Internacional de Música Clásica. Como si fuera poco, es a menudo punto de encuentro del *jet set* nacional y sede, desde 1934, del Concurso Nacional de la Belleza, tal vez el espectáculo con mayor fuerza mediática del país. En ese contexto, Cartagena es una ciudad que permanentemente se encuentra expuesta o, para seguir con la metáfora, sobreexpuesta. Sobre ella se proyectan, con intensidad a veces cegadora, las luces de numerosos “reflectores”.

⁴ La versión definitiva debe mucho a las observaciones realizadas por Christian Rinaudo y Elisabeth Cunin. A ellos, mis agradecimientos.

⁵ Si bien las imágenes y las representaciones provenientes de la crónica roja tienen un espacio importante en la ciudad, su circulación no alcanza aún la visibilidad de las imágenes asociadas al turismo, las cuales tienen presencia, en diversos medios y formatos, no sólo localmente, sino también nacional e internacionalmente.

Pero tales luces no iluminan por igual, en su justa proporción, toda la ciudad. En los discursos académico, periodístico (sobre todo en las columnas de opinión), ciudadano y hasta político, se ha vuelto ya un lugar común decir que Cartagena es una ciudad dual, que en ella coexisten dos ciudades: una opulenta y sofisticada que concentra toda la atención (exceso de luz) —incluso en lo tocante a la asignación de la inversión pública—, y otra pobre y caótica que arrastra y oculta a los ojos de personalidades ilustres, turistas y visitantes una dramática situación social (falta de luz) —más allá de los espacios que ocupa la moderna zona turística y de los muros que abrazan el Centro Histórico—.

En este sentido, es claro que la representación que se construye de la ciudad deviene defectuosa, incompleta, lo cual explica en buena medida el desfase existente entre el discurso turístico y la ciudad cotidiana. ¿Qué lugar ocupan en ese desfase, en ese juego de luces y de sombras, los signos culturales “afro”? ¿Circulan por la ciudad sobreexpuesta o subexpuesta? ¿Con qué características? ¿Qué lógicas —sociales, políticas, comerciales, institucionales— condicionan su puesta en escena? ¿Qué consecuencias sociales se derivan de ello?

La respuesta a las anteriores interrogantes debe revelar cuáles elementos culturales de origen africano aparecen sobreexpuestos y subexpuestos, y en qué condiciones. Su análisis en el marco del desfase referido viene validado porque dichos elementos son parte constitutiva, referentes ineludibles de la representación de la ciudad: el turismo es una actividad que implica, necesariamente, “el cruce consciente de fronteras étnicas” que hace de él un “caso particular de relaciones étnicas” (Van den Berghe, 1980, citado por Cunin, 2006). La consulta de cualquier texto turístico mostraría con creces la relevancia que tiene el reclamo de respuestas entre los agentes que manejan la industria turística.

Más allá de las razones vinculadas a la naturaleza misma del turismo, es importante decir que la reciente emergencia del turismo cultural ha estimulado, en parte gracias a agentes internacionales como la UNESCO,⁶ la consideración, en términos de patrimonio, de referentes inmateriales o intangibles en casi todos los rincones del mundo. Ello representa, incluso para el Caribe —tradicionalmente definido por sus atractivos naturales como espacio ideal para la práctica del turismo de sol y playa—, la activación de innumerables expresiones culturales en las que encuentran cabida, ahora como atracción turística, los festivales, los platos típicos, la indumentaria, las prácticas lúdicas, las tradiciones orales y sus lenguas.

⁶ Se suma la implementación, para el caso concreto de las poblaciones de origen africano, de proyectos como “La Ruta del Esclavo” y otras iniciativas de recuperación de memoria histórica y reparación.

Camila Bernal, Paola Quintero y Héctor López (2005: 74), después de examinar la presentación de los destinos turísticos del Caribe hispano en las versiones de 2005 y 2006 de la Feria Internacional de Turismo (FITUR), así como en los catálogos de los mayoristas y las páginas oficiales de promoción de algunos de esos países, llegan a la conclusión de que la intención del *slogan* “Caribe es más...” se encuentra implícita en la mayor parte de las campañas de la región y respalda la introducción de nuevos productos, de manera especial aquellos relacionados con la historia, la identidad y la cultura de la gente local. Dicha intención deja abierta la puerta para que la alteridad se vea y escuche, como nunca antes había ocurrido, en los diversos materiales utilizados para la promoción turística. Es lo que sucede, justamente, en Cartagena, destino para el que en las últimas décadas se ha ido consolidando, en detrimento de la oferta de sol y playa, una propuesta más sintonizada con el turismo cultural. Esa pretensión encuentra suficiente respaldo en la declaración de la ciudad como “Patrimonio Histórico” y, en el año 2005, con la declaración de Palenque de San Basilio como “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”.

¿Qué lugar ocupan ahora en la representación de la ciudad los que se identifican como descendientes de Palenque y el conjunto de la población de origen africano que habita, como grupo poblacional mayoritario, esa ciudad del Caribe? ¿Acaso se transforman en dicha representación las jerarquías sociorraciales heredadas de la Colonia? La proclama de la Constitución de 1991 y la consagración en ella del multiculturalismo, además de cambiar el estatus de los negros en Colombia, por cuanto pasan a ser definidos en razón de categorías étnicas (Wade, 1997; Cunin, 2003), y de imprimir una nueva dinámica al trabajo de los actores sociales y de las redes “afro” —lo cual ilustra a la perfección el caso de los palenqueros en Cartagena—,⁷ son elementos que se suman al debate revelando, de múltiples formas, las complejas lógicas que intervienen en la construcción de la representación de la ciudad, y de la diferencia, por parte de la industria turística.

Ajustando el enfoque

Reconocida como una de las pioneras de la investigación sobre poblaciones negras en Colombia, Nina de Friedemann denunció en sus trabajos (1984; 1993) la ausencia de atención que en sus propias indagaciones los investigadores sociales concedían a las mismas. Su denuncia fue hecha a escasos años de que, con la firma de la nueva Carta Constitucional, se diera reconocimiento jurídico a esas poblaciones. Desde entonces,

⁷ Una detallada reconstrucción del proceso se encuentra en Cunin, 2003.

el concepto de “invisibilidad” utilizado por la antropóloga para referir la situación denunciada se convirtió en una de las categorías de análisis y de movilización política más utilizada por quienes comenzaron a incursionar en el estudio de la cuestión “afro”.

Sin examinar en detalle las observaciones y críticas que en los recientes años se han hecho al concepto (Cunin, 2003; Restrepo y Rojas, 2004), diré que aquí renuncio a utilizarlo y, por lo tanto, me inclino a emplear, en vez del par visibilidad/invisibilidad, el par sobreexposición/subexposición: además de funcionar como metáfora útil para el presente análisis, este último permite una aproximación a la cuestión “afro” no en términos de ausencias o presencias ni de opuestos que se excluyen, como parece haberlo entendido Friedemann, sino en términos de comprender las situaciones y, sobre todo, los matices con los cuales lo “afro” es representado en el discurso turístico local. Considero que sus signos culturales nunca han dejado de existir en absoluto, de “estar” en las guías y en los folletos, sino que en su exposición, por un asunto de manejo o, mejor, de encuadre, se asumen distintos niveles al punto que, como pretendo mostrar más adelante, muchos de los detalles que los identifican suelen perderse.

Antes de entrar de lleno a la revisión de los materiales seleccionados, es oportuno realizar una breve presentación del lugar de lo “afro” en la construcción de Cartagena como localidad turística, lo cual nos permitirá, primero, contextualizar la lectura de su sobreexposición o subexposición; segundo, identificar algunos procesos, producciones discursivas y actores clave en la definición del perfil turístico de la ciudad; y, tercero, dar cuenta de algunas intertextualidades, continuidades o rupturas presentes en la representación de los elementos “afro”.

La fábrica de Cartagena como localidad turística⁸ (a contraluz)

La revisión de los diversos estudios sobre turismo en la ciudad⁹ arroja como conclusión que tres momentos o hitos resultan clave en la construcción de Cartagena como localidad turística: 1) las dos primeras décadas del siglo xx, cuando, en un contexto de recuperación económica, aparece la vocación turística de la ciudad; 2) el periodo que va desde 1966 hasta finales de los setenta, cuando se pone en marcha, de la mano del presidente Carlos Lleras Restrepo, la política turística nacional —de la cual la Cartagena es

⁸ El título es un desarrollo de la expresión “fábrica de las imágenes que identifican” propuesta por Saskia Cousin (citada por Cunin y Rinaudo, 2005: 13) en el sentido de que “para ser una localidad turística, es necesario construir una imagen susceptible de ser reconocida por el turismo”.

⁹ Entre esos estudios merecé especial mención el de Claudia Vidal Fortich (1998), el cual reconstruye, siguiendo las técnicas propias de la investigación historiográfica, los comienzos de la actividad turística en Cartagena.

punta de lanza— y se desarrolla localmente un intenso proceso de renovación urbana, más que evidente en Bocagrande, para entonces epicentro de las actividades turísticas, especialmente las asociadas al turismo de sol y playa; y 3) el periodo de la “nueva” Cartagena al ser declarada “Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad”, que va desde 1984 hasta nuestros días. Este último momento va a estar marcado, en términos generales, por la restauración de importantes monumentos y edificaciones de las épocas colonial y republicana, algunos de los cuales terminaron convertidos en hoteles de cinco estrellas; por la emergencia y el progresivo posicionamiento de la oferta cultural, resultados del proceso de activación patrimonial generado por el ya mencionado reconocimiento de la unesco; y por el boom inmobiliario que ha convertido a Cartagena no sólo en un destino turístico, sino también en un destino inmobiliario —sobre todo su Centro Histórico y sus diversos espacios en la Zona Norte—.

I

La aparición de la vocación turística de la ciudad durante las primeras décadas del siglo xx se corresponde con su recuperación económica, la cual pone fin a un largo periodo de estancamiento originado, principalmente, por el proceso de independencia,¹⁰ que sumió a la ciudad en una profunda crisis. La recuperación fue materializada con la realización de varias obras: construcción del muelle de La Machina (1893), construcción del ferrocarril Cartagena-Calamar (inaugurado en 1894), reapertura del Canal del Dique (1885), etcétera. Éstas posibilitaron un nuevo dinamismo comercial al conectar nuevamente la ciudad con el resto del país y los mercados internacionales.

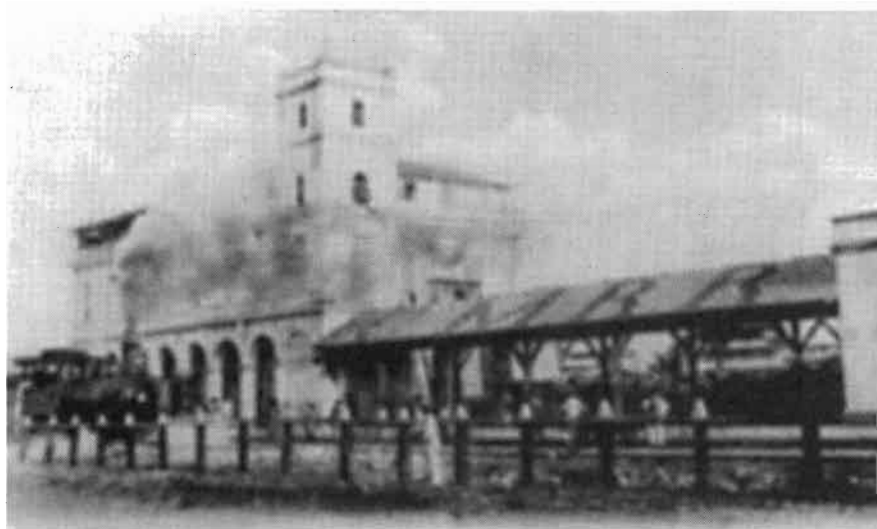
La recuperación de su condición de ciudad-puerto permitió a Cartagena convertirse en una ciudad de tránsito, tanto de carga como de pasajeros, y, con el pasar de los años, acometer las primeras acciones para recibir turistas. Ese propósito encuentra respaldo en la idea de que la ciudad, en términos geográficos, estaba bien ubicada.¹¹

La regular llegada de visitantes extranjeros a través del Puerto incrementó la preocupación por la imagen de la ciudad. En ese orden de ideas, la expectativa que genera la mirada del “otro”, el potencial visitante o turista, motiva en buena parte las primeras acciones encaminadas a adecuar el territorio, lo cual es un aspecto relevante

¹⁰ Cartagena firmó el Acta de Independencia el 11 de noviembre de 1811.

¹¹ El argumento es todavía ampliamente utilizado por quienes planifican y tienen la tarea de posicionar a la ciudad en el mercado turístico y empresarial internacional: está ubicada en la “esquina de Suramérica [que] en tiempos de la América española fue la Llave de las Indias”, según se lee a menudo en folletos y guías turísticas.

IMAGEN 7.1



Estación del tren de Cartagena. Fotografía tomada del libro *El tren y sus gentes*, de Belisario Betancur y Conrado Zuluaga. Foto: Archivo Digital de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

en la “fábrica” de cualquier localidad turística. Si bien dichas acciones apuntan a preparar a Cartagena para la acogida de embarcaciones y visitantes, propósito que se entiende por su aspiración a convertirse en protagonista del comercio y del turismo internacional, no es menos cierto que también se enmarcaba en la aceptación que el higienismo encontraba en las élites locales, como consecuencia de los debates para entonces adelantados en torno a la “degeneración de las razas”.

Los debates del higienismo, como bien ha demostrado la nueva historiografía local,¹² cobraban fuerza en momentos en que, a propósito de la construcción de la nación y la definición del papel de las regiones en la misma, las zonas tropicales del país y sus habitantes, en su mayoría de origen africano, eran objeto de una valoración claramente negativa que los reducía a la condición de obstáculo. De esta forma, a la vez que se aplicaban en la ciudad medidas encaminadas al saneamiento público, se realizaban otras acciones —en cierto modo semejantes— encaminadas al mejoramiento o “adecuación” de la población.

¹² Véase, por ejemplo, el trabajo de Francisco Flores Bolívar publicado en Cali por el Departamento de Historia de la Universidad del Valle, titulado “Representaciones del Caribe colombiano en el marco de los debates sobre la degeneración de las razas: geografía, raza y nación a comienzos del siglo xx” (2008:1-19).

La vocación turística de la Cartagena de principios de siglo está articulada, entonces, no sólo con su recuperación económica y el consecuente proceso de modernización, sino también con la emergencia de tesis, aparentemente científicas, que acentuaban los mecanismos de diferenciación al convertir a la población negra de la ciudad en ese “otro” que incomoda, que ensucia y que amenaza el propósito de la élite local de integrarse a la nación que construye desde Bogotá la élite nacional y de hacer de la ciudad un centro de primer nivel del comercio y del turismo internacional.

Ante el reclamo de adecuación del Puerto realizado por los dirigentes empresariales, el gobierno nacional contrató en 1914 a la firma Pearson & Son para que elaborara un estudio técnico que permitiera dar solución a los problemas de saneamiento. Ese estudio es significativo porque introduce un elemento de planeación en el marco del proceso de modernización y construcción de las condiciones adecuadas para dinamizar las actividades comerciales y turísticas. En torno suyo, además, se intensificó el debate sobre la demolición de las murallas y la función de éstas en el desarrollo urbano y turístico de Cartagena.

En efecto, el informe de la compañía sugería, entre otras propuestas, una que llamó “El principio de un proyecto de embellecimiento de la ciudad”, en el cual se contemplaba la demolición de algunos tramos de la murallas, consideradas en aquel momento una de las causantes del deterioro medioambiental de la ciudad, tal como lo recoge una nota de prensa publicada en *El Porvenir* en octubre de 1913: “esas murallas permanecen siempre en el más deplorable desaseo, son lugares de inmundicia, focos de infección, albergue de gentes inmorales” (citado por Vidal, 1998: 29). ¿Alude esta última expresión a los habitantes populares de los barrios de Pekín, Pueblo Nuevo y Boquetillo, quienes por entonces sitúan sus viviendas —en realidad, no más que ranchos miserables— al pie de un vasto sector de las murallas durante el pleno proceso de expansión urbana que atraviesa la ciudad? De ser así, la alusión a la suciedad de las murallas no sólo se refiere a la maleza acumulada por la falta de mantenimiento, sino a la presencia de la población negra.

La demolición de las murallas y la polémica generada evidencian que en la aparición de la vocación turística de la ciudad no existe claridad, o al menos consenso, en torno a su valor patrimonial. Las murallas son consideradas “un obstáculo material y psicológico, como una herencia inútil, que impide la entrada en la modernidad” (Cunin y Rinaudo, 2005). Lo anterior demuestra que, en ese momento, las murallas no habían sido objeto de ningún tipo de proceso de activación patrimonial, tal vez porque no existía la referencia al patrimonio como bien público, herencia del pasado, símbolo de identidad, etcétera, que hay que defender. Ello explica, precisamente, la inexistencia de unidad de criterios en relación con su función. Pero, ¿cuáles son los sectores que se oponen a la demolición de las murallas?, ¿qué relación tienen con el

turismo?, ¿qué argumentos sustentan su posición? Vidal (1998: 38), en el seguimiento que realizó a la propuesta de la firma Pearson & Son de derribar un tramo de la muralla, sostiene que, a pesar de que el tramo en disputa finalmente fue derribado, "hubo llamados dramáticos de parte de aquellos amantes de la historia cartagenera que veían en la muralla parte de un patrimonio histórico que enaltecía a la ciudad". Las palabras de la investigadora sugieren que son los historiadores locales quienes lideran la oposición a la destrucción de las murallas.

Para la época, el oficio de historiador es ejercido en la ciudad por aficionados, congregados en torno a la Academia de Historia de Cartagena, institución que, desde su fundación, se dedicó a difundir una imagen mítica del pasado inspirada en su "mirada despectiva de lo autóctono concebido como lo bárbaro" (Germán Colmenares, 1987, citado por Solano, 1998). En opinión de Sergio P. Solano (1998), la proclividad de esos historiadores por los temas coloniales e independentistas, caracterizada por el culto al héroe europeo del cual se consideran descendientes, los lleva a ocuparse en sus obras de ciertos aspectos referidos a la fundación de las ciudades, la cultura ibérica, etcétera.

Este breve retrato explica por qué los "amantes de la historia" cartageneros ven en las murallas un "patrimonio histórico que enaltece a la ciudad", digno de conservarse. Cabría preguntarse hasta qué punto esa defensa obedece en ese momento, más que a una valoración del patrimonio monumental tal como en parte se entiende en la actualidad, a una forma de perpetuar sus vínculos con España. No hay que olvidar que esos historiadores no son sólo "amantes de la historia", sino, también, miembros de la aristocracia local; ellos legitiman su propio estatus por medio de la defensa del patrimonio, una defensa que, por cierto, pasa por la subexposición de otra dimensión de las murallas: el papel de la mano de obra esclava para construir las.

El proceso de demolición de las murallas continuó hasta 1924, justo un año antes de la creación de la Sociedad de Mejoras Públicas, entidad a la cual se le asignó su conservación. Ello supuso un cambio en la valoración de las mismas, asociado, principalmente, al desarrollo del turismo después de la Primera Guerra Mundial. La expectativa, entonces, fue que con las obras de recuperación realizadas por la Sociedad de Mejoras Públicas aumentara el número de turistas en la ciudad (atraídos al castillo de San Felipe de Barajas, al convento de La Popa, etcétera). Se plantea, pues, la necesidad de desalojar a los habitantes de los barrios de Pekín, Pueblo Nuevo y Boquetillo, quienes habían levantado sus casas en las afueras del recinto amurallado, muy cerca del mismo. El desalojo puso al descubierto no sólo los impactos que la "fábrica" de la localidad turística produjo sobre el territorio, sino las prácticas de segregación espacial y racial aplicadas a las poblaciones de origen africano en nombre de la recuperación del patrimonio y la adecuación de la ciudad.

II

La vocación turística de la ciudad, surgida en las primeras décadas del siglo xx, se consolidó hacia la segunda mitad de éste, particularmente en la década de los sesenta. Ese segundo hito en la construcción de Cartagena como localidad turística estuvo marcado por una nueva recuperación económica de la ciudad, luego de que a partir de los años treinta los indicadores de crecimiento sufrieran una notoria caída; por una intensa transformación urbana y por la participación del gobierno nacional en la planificación de la actividad turística.

Una de las manifestaciones que mejor ilustran el resentimiento de la actividad económica que precedió el periodo en cuestión es que el ferrocarril, símbolo del progreso y el proceso de modernización económica vivido entre finales del siglo xix y comienzos del xx, dejó de funcionar en 1950. El cese de operaciones de ese importante medio de transporte significó la pérdida de competitividad comercial de la ciudad frente a otros centros urbanos, pérdida que incrementó los bajos indicadores de producción industrial y generación de empleo. Para entonces, el estancamiento de la ciudad era más o menos proporcional al crecimiento de otras ciudades como Bogotá, Medellín y Barranquilla. Según Cunin (2003: 123-124), el estancamiento era más que evidente en la ciudad amurallada: “durante los años 1940-1960, mientras pensaba en su futuro y atrapada en su pasado colonial, la ciudad atravesó una nueva crisis: la decadencia del centro histórico —ni las murallas lograban ocultar su grado de abandono y de ruina material— fue su símbolo principal”.

Lo interesante del planteamiento de Cunin es que sostiene que, gracias a las murallas, la ciudad volvió a recuperar su esplendor. Lo recuperó, añade, porque el gobierno nacional encabezado por Lleras Restrepo (1966-1970) impulsó el desarrollo de una política turística de la cual Cartagena fue su punta de lanza. Vale la pena recordar que, en aquel momento, ya la ciudad tenía cierto reconocimiento nacional como destino turístico, sustentado en varios hechos que tuvieron lugar durante las décadas anteriores: fundación del Concurso Nacional de Belleza (1934), declaración como Primer Centro Turístico de Colombia (1943), inauguración del hotel Caribe (1946), desarrollo turístico y urbanístico del barrio de Bocagrande (desde mediados de siglo xx), declaración del sector antiguo como Monumento Nacional (1959). La entidad creada por el Ejecutivo en 1968 para orientar la política turística nacional fue la Corporación Nacional de Turismo (CNT), que tenía como una de sus principales funciones las de mercadeo y promoción (Sierra Anaya, Marrugo Torrente y Quejada Pérez, 2004: 34). De esta forma, la CNT apoyó las actividades que tenía a su cargo en Cartagena, en ese mismo campo, la Promotora de Turismo (Proturismo).

Los datos que existen sobre el aumento de la llegada de pasajeros a la ciudad ilustran los resultados positivos de las acciones de promoción lideradas por dichas entidades: "entre finales de la década de los sesenta y principios de los ochenta, el número de pasajeros llegados anualmente por vía aérea a Cartagena se cuadruplicó, pasando de unos 75 000 a 300 000" (Báez y Calvo Stevenson, 2000: 94). Como era de esperarse, el aumento del número de visitantes trajo consigo un vertiginoso desarrollo del sector turístico, centrado en el barrio de Bocagrande. En él fueron levantados numerosos edificios residenciales y una imponente infraestructura hotelera, con lo cual la ciudad aspiraba a estar al nivel de otros destinos del Caribe.¹³ Según Leonel Díaz (2005: 31), el paisaje urbano del sector cambió de manera tan significativa durante esos años, que sus residentes, además de asumir el hecho de vivir en él como un inequívoco signo de distinción social, con frecuencia lo comparaban con Miami, haciendo alarde de la altura de los edificios, de las comodidades y del ambiente de sofisticación que se respiraba. En un escenario así, los promotores de la actividad turística dirigieron su mirada hacia Bocagrande y, de paso, hacia la oferta de un turismo de sol y playa. Es claro, entonces, que el Centro Histórico no tenía la valorización de hoy en día y que el nuevo sector turístico que crecía cerca de él, a escasos cinco minutos, reclamaba toda la atención.

Por los mismos años en que se puso en marcha la política turística impulsada por el presidente Lleras Restrepo y en la ciudad fueron realizadas algunas de las más importantes obras de desarrollo urbano, incluidas las del naciente sector turístico, es reubicado Chambacú, un barrio de negros fincado cerca del recinto amurallado. Su "erradicación" —palabra utilizada en aquel momento para hacer referencia al desalojo— ocurrió entre 1970 y 1971 precedida de años de discusión sobre su (in)conveniencia para la imagen de la ciudad y, en particular, para el desarrollo de la actividad turística: "Chambacú, estando tan cercano a las murallas, no coincidía con esa imagen de ciudad ordenada, desarrollada y moderna. Se tornó intolerable a los ojos de políticos, arquitectos e inversionistas, que ya tenían algunos grandes proyectos en mente" (Cunin, 2003: 135).

Para Cunin (2003), la reubicación del barrio, cuyos pobladores ya habían sido desalojados de los barrios de Pekín, Pueblo Nuevo y Boquetillo por causas parecidas, es buen ejemplo de cómo la afirmación del estatus turístico de la ciudad estuvo acompañada de la profundización de las divisiones sociales y territoriales. Considerado dicho barrio el principal escollo para convertir a Cartagena en un centro turístico internacional, el desalojo de Chambacú no estuvo motivado por el interés de mejorar

¹³ Según Báez y Calvo Stevenson (2000), en el periodo comprendido "entre 1967 y 1981 el número de habitaciones hoteleras de Cartagena aumentó cinco veces, de 500 a 2 500 aproximadamente. Fue ésta la época en que se erigió un buen número de los hoteles más conocidos de la ciudad: Las Velas, Cartagena Real, Capilla del Mar, El Dorado, Decamerón (antiguo Hotel Don Blas) y Cartagena Hilton, entre otros".

IMAGEN 7.2



Panorámicas del barrio Chabacú. Fototeca de Cartagena.

IMAGEN 7.3



El traslado de Chabacú se produjo entre 1970 y 1971. Fototeca de Carragena.

las deplorables condiciones de vida de sus pobladores, sino por la intención de alejarlos de la vista de los potenciales turistas y aun de aquellos cartageneros a quienes incomodaba su presencia.

Lo que en realidad se puso en marcha fue una acción de segregación. Ésta se hizo evidente en los discursos y en las prácticas de los funcionarios encargados de la reubicación del barrio. Así lo deja ver Orlando de Ávila (2008: 45) en una investigación por la cual reconstruyó el desalojo del barrio: "en la urbanización Nuevo Porvenir, el Instituto de Crédito Territorial decidió reubicar a quienes según su consideración eran poseedores de una baja cultura, educación, salud, alimentación [además de ser] mentirosos, débiles, vagos, de conducta desfigurada, egoístas e incapacitados intelectuales. La solución propuesta para ellos: reubicarlos lo más distante que fuera posible, exactamente a 10 km de distancia del Centro de la ciudad". El hecho de que la distancia en relación con el centro fuera uno de los criterios tenidos en cuenta para la reubicación de los habitantes de Chambacú, demuestra hasta qué punto el desalojo fue motivado por el sentimiento de vergüenza que producía en los dirigentes de la ciudad el que un barrio extremadamente pobre, habitado por afrodescendientes, de ranchos miserables de madera y cartón, sin vías ni infraestructura urbana, estuviera situado a pocos metros del recinto amurallado.

De la última cita, llama la atención la cantidad de términos inferiorizantes y despectivos utilizados para hablar de los habitantes del barrio. Todos reflejan la polarización existente entre quienes se asumen mejores —más educados, con principios éticos, dotados de inteligencia, etcétera— y los pobladores del barrio, definidos por los primeros, como ya vimos, de forma negativa. Es difícil no ver en esa polarización y, en particular, en la valoración negativa, cierta continuidad de los prejuicios que el sistema colonial generó sobre la población. El traslado de los habitantes de Chambacú a una distancia de 10 km del centro encaja, entonces, en un modelo de segregación social, racial y espacial que tiene raíces históricas. Lo interesante para el caso que nos ocupa, es verificar cómo esos problemas sociales se patentizan en el proceso de construcción de Cartagena como localidad turística, ahora bajo el argumento del desarrollo.

III

En 1984, a sólo dos años de la inauguración del Centro Internacional de Convenciones de la ciudad, el puerto, la fortaleza y el grupo de monumentos de Cartagena de Indias fueron incluidos en la lista de Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad. Ese reconocimiento constituyó, sin lugar a dudas, el hito más importante dentro del proceso de construcción de Cartagena como localidad turística, en la medida en que va-

lorizó, a los ojos del mundo, su patrimonio material. Ello no sólo demuestra el papel protagónico que ciertos organismos internacionales, como la UNESCO en este caso, cumplen en relación con la valorización y activación patrimonial de los recursos de un destino, sino las múltiples implicaciones que esas decisiones tienen sobre los espacios y la vida misma de una ciudad. Es lo que pasó, justamente, en Cartagena, donde la ciudad antigua, años atrás mirada con cierto desprecio por quienes veían en la “nueva” zona turística un signo inconfundible de no retorno al pasado, recuperó su importancia en el contexto urbano. Si ya la década de los setenta había marcado el comienzo de la recuperación de algunos inmuebles, a partir de la década de los ochenta el proceso se acelera y cambia el paisaje del llamado “Corralito de Piedra”.

A propósito de ese nuevo escenario, Alberto Samudio Trallero (2006: 27) informa: “con el correr de los días y a raíz de la declaratoria de la ciudad como Patrimonio Mundial, los ojos de Colombia y del exterior se posaron en Cartagena. Entonces, se inició una intensa demanda por los inmuebles del Centro Histórico [...] la década de los ochenta correspondió, en un alto porcentaje, al acondicionamiento de viejos inmuebles adquiridos por familias del interior del país o extranjeros para utilizarla como casas de vacaciones”. Junto con la restauración de inmuebles para uso residencial, que estuvo acompañada por obras encaminadas a la conservación de los monumentos y demás atractivos histórico-culturales señalados como parte del Patrimonio de la Hu-

IMAGEN 7.4



Fachada del Hotel Charleston Santa Teresa. Foto: Freddy Ávila Domínguez.

manidad, por aquellos años varios hoteles de cinco estrellas abrieron sus puertas en lo que antes fueron conventos o casonas abandonadas. Dos casos representativos son los hoteles Santa Clara y Santa Teresa, los cuales, tras su puesta en funcionamiento, afianzaron el proceso de compra de inmuebles y su respectivo acondicionamiento. Así, a medida que progresaron las remodelaciones, hoteles y casas restauradas pasaron a formar parte de la lista de atractivos para la visita turística.

Al convertirse paulatinamente el patrimonio material y el propio recinto amurallado en atractivo turístico, también la representación de la ciudad comenzó a transformarse. La mejor prueba es que las fortificaciones levantadas durante la Colonia ocuparon un lugar más destacado en la nueva oferta turística, disputándole así el puesto a la oferta dominante de sol y playa. Con el paso de los años, ese giro se consolidará a tal punto que, ya para principios del presente siglo, la oferta cultural, presentada con frecuencia en los textos turísticos con las modalidades de cultura o cultura/historia, se constituirá como el principal reclamo turístico, aunque reducido casi que de forma exclusiva al patrimonio material. De la mano de esas transformaciones en la representación de la ciudad y el paisaje del Centro Histórico, con sus casas restauradas, sus nuevos hoteles y sus tiendas de moda, vendrá una fuerte presión sobre el suelo que dará lugar, como una de sus manifestaciones más intensas, a una ola de especulación inmobiliaria que aún hoy se mantiene, a veces con detalles escandalosos.¹⁴ Nuevamente, los habitantes de la ciudad serán los primeros afectados, pues sobre ellos recaerán diversas formas de coacción: ofrecimiento de grandes sumas de dinero, incremento indiscriminado del valor a pagar por concepto de impuestos y servicios públicos, etcétera; todas orientadas a lograr que renuncien a sus viviendas y a otros espacios que forman parte de su cotidianidad.

Es lo que sucede en barrios como los de San Diego y Getsemaní, este último de interés histórico, pues ahí fue donde se gestó en 1811 la Independencia de Cartagena, liderada por muchos de los negros y mulatos que vivían en el lugar. Tal como lo reseñó en el 2006 el columnista Rubén Darío Álvarez en *El Universal*, "tanto los vecinos del barrio de San Diego como los de Getsemaní están evitando, a toda costa, que se presente un nuevo desplazamiento, cuya excusa será la misma de siempre: el desarrollo".

Si los que están adentro son expulsados, quienes habitan extramuros no correrán mejor suerte. Se vuelven objeto de medidas, algunas más sutiles que otras, con las cuales se pretende cerrarles el uso libre de los espacios del Centro, bien sea porque estudian,

¹⁴ De acuerdo con la Cámara Colombiana de la Construcción (Camacol), para octubre del 2008 se estaban proponiendo en Cartagena 101 proyectos de construcción, con el siguiente rango de costos: de 180 a 270 millones de pesos, 19 proyectos; de 270 a 350 millones, 31 proyectos; de 350 a 430 millones, 20 proyectos; de 430 a 577 millones, 17 proyectos; de 577 a 1 000 millones, 12 proyectos; más de 1 000 millones, 4 proyectos.

trabajan, realizan diligencias o frecuentan sus parques y plazas. Para Cunin (2007), la muralla, construida en su momento para defender a la ciudad de los ataques de piratas, corsarios y filibusteros, es constituida en una especie de frontera que señala un adentro y un afuera y determina, en razón de los intereses turísticos, quiénes pueden estar en uno u otro lugar y bajo qué condiciones. Vistas así las cosas, no es exagerado afirmar que el patrimonio segrega a los habitantes de Cartagena, mucho más si son pobres y negros. La sistematicidad de la práctica hace pensar que ellos sobran en los planes y el decorado de la ciudad turística.

Cartagena de color

La imagen, y no la palabra, es uno de los primeros aspectos de llamar la atención sobre la representación de lo “afro” en el discurso turístico que promociona a Cartagena. Para comprobar que su exposición no merece el mayor desarrollo, aun siendo núcleo del contexto de la imagen, basta observar “Cartagena de Colores” (véase <www.cartagena.decolores.com>), la campaña de mercadeo lanzada en abril de 2009 por la Corporación Turismo Cartagena de Indias,¹⁵ junto con los principales gremios hoteleros que operan en la ciudad. Es sólo un color plasmado en el rostro sonriente de una joven negra que lleva un canasto en la cabeza, sobre lo cual no hay nada que decir.

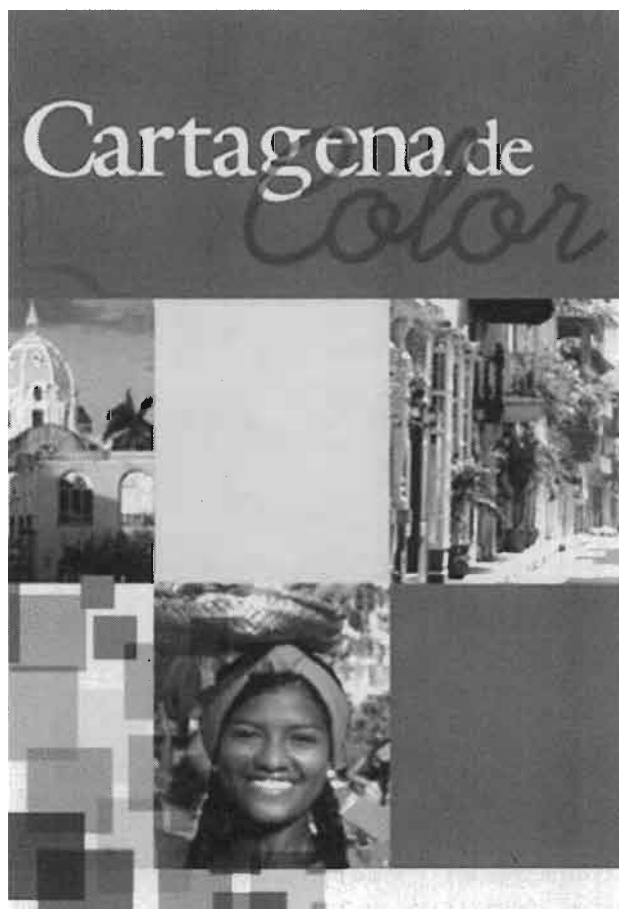
No ocurre así con los otros colores que aparecen vinculados a la imagen (café, naranja, fucsia, rojo, verde, violeta, azul, blanco y amarillo), cada uno de los cuales cuenta en el mencionado portal con un enlace que informa sobre su significado, referido éste a diversos aspectos de la oferta turística de la ciudad. La lógica de la exposición que reduce lo “afro” al mundo exclusivo de la imagen se repite por igual en páginas web, videos, guías turísticas, folletos, catálogos, volantes y afiches —no siempre vinculados a las actividades propias de la promoción turística, pues anuncian, indistintamente, desde congresos de odontología hasta encuentros religiosos—.

Y predomina en esa exposición, desprovista de anclaje alguno, como diría Roland Barthes (1999), la equivalencia entre lo “afro” y la palenquera:¹⁶ la mujer negra que lleva sobre su cabeza una palangana con frutas. Como sucede a menudo con algunos personajes de la literatura, en quienes el objeto/la indumentaria que llevan consigo se vuelve parte constitutiva de su ser, de modo que no se puede pensar uno sin el otro,

¹⁵ Entidad mixta encargada de coordinar localmente las actividades del sector turístico.

¹⁶ Palenquera es el nombre con el cual se designa a la mujer originaria de Palenque de San Basilio, pequeño pueblo localizado a unos setenta kilómetros de Cartagena. La fundación es atribuida a Benkos Biohó y su grupo de esclavos cimarrones.

IMAGEN 7.5



"Cartagena de Colores". Tomado de: <www.cartagenadecolores.com>.

aquí el par mujer negra-palangana con frutas deviene inseparable.¹⁷ Pero la imagen de la palenquera no sólo constituye un elemento dominante en la representación de lo "afro" en el discurso turístico, sino también de la representación global de la ciudad. Hoy es un icono que ha entrado a disputar, cuando no a desplazar, el lugar privilegiado que otros iconos ocupaban. Tal vez el más importante de éstos sea la Torre del Reloj,

¹⁷ La idea es desarrollada por Burgos y Gastelbondo (2008) en una investigación que constituye un importante antecedente para el presente ensayo.

IMAGEN 7.6



Palenqueras dan la bienvenida a los pasajeros de un crucero en la Sociedad Portuaria de Cartagena.

Foto: Julio Castaño.

edificación que desde la Colonia hace las veces de fachada y puerta de entrada al casco antiguo. En tanto imagen, no sólo sirve de logo a la Corporación Turismo Cartagena de Indias, sino que su nombre aparece marcado en mapas y otros materiales turísticos como una de las primeras estaciones en los recorridos diseñados para los visitantes de la ciudad: apenas se atraviesa su puerta principal, aparece a la vista en la Plaza de los Coches una estatua de Pedro de Heredia, fundador de Cartagena, y, más adelante, a medida que el recorrido prosigue, se ven las casonas, los balcones, las iglesias, los baluartes y las murallas que configuran el patrimonio material.

Haciendo las veces de fachada y puerta, sobre la posicionada imagen de la palenquera recae ahora la tarea de aproximar el patrimonio a turistas y visitantes, tal como quedó demostrado en la XVII Asamblea General de la Organización Mundial del Turismo celebrada en la ciudad en noviembre de 2007. Para la ocasión, Proexport¹⁸ y la Cor-

¹⁸ Organización encargada de la promoción comercial de las exportaciones no tradicionales, el turismo internacional y la inversión extranjera en Colombia.

poración Turismo Cartagena de Indias produjeron un video en el que una palenquera acompaña a través de su recorrido, a manera de guía, la presentación de los atractivos de la ciudad. Sin derecho a la palabra y sin ser objeto de mayores referencias sobre su persona ni de su pertenencia racial o étnica —la única referencia a ella se hace en términos de mostrarse como “una mujer que lleva sobre su cabeza las frutas del trópico”—, la palenquera es convertida en la anfitriona que da la bienvenida a Cartagena. Y lo hace recibiendo a los pasajeros de los cruceros a su llegada a la Sociedad Portuaria de Cartagena o, en el aeropuerto, a cuanto ilustre personaje arrije —recibir visitantes es derecho reservado a unos cuantos habitantes de la ciudad, sobre todo si son afrodescendientes—; sirviendo frutas o dulces en las actividades propias de la ciudad; haciendo más “vistosos” los escenarios por los cuales desfilan reinas, presidentes, empresarios, estrellas del espectáculo...

Así las cosas, en realidad más icono que persona, la palenquera desempeña un papel trascendental en la promoción de Cartagena y su propia representación como destino turístico. Lo hace porque constituye ese Otro diferente, exótico, que a los ojos de los profesionales del *marketing* satisface las expectativas de quienes se desplazan para “conocer” no sólo lugares, digamos el Centro Histórico de Cartagena, sino también otras culturas. Al ser depositaria de “huellas de africanía”, por usar la expresión acuñada hace varios años por Nina de Friedemann (2000) en sus estudios, la palenquera es objeto de una puesta en escena que instrumentaliza su diferencia. En ese contexto, mientras el patrimonio material de Cartagena remite al legado español, al vínculo de la ciudad con España y Europa, la palenquera, encarnación del llamado “patrimonio inmaterial” o “intangibles”, remite al legado africano. Un legado del que es depositaria de modo privilegiado con motivo de los intereses y cálculos del mercado turístico local. Eso explica su utilización como atractivo turístico y su condición de Otro sobreexpuesto. Al llevar sobre su cabeza el peso de la representación del legado “afro”, la palenquera es reducida a ser sólo una imagen exótica explotable en razón de los signos de alteridad que porta. Si no se dice nada sobre ella, es precisamente porque tiene la capacidad necesaria para funcionar, por sí misma, como un signo de diferencia.

El caso de “Dónde”, guía turística que circula con el periódico local *El Universal*, ilustra muy bien lo anterior: en su página electrónica (véase <www.donde.com.co>) aparece un fotomontaje que muestra en el primer plano de la imagen a una palenquera exhibiendo sonriente su palangana de frutas; detrás suyo, tres mujeres rubias, dos ubicadas a su izquierda y una a su derecha, posan, con los respectivos atuendos que las identifican como turistas, para tomarse una foto con ella. Esta lectura la confirma el hecho de que, también en la imagen, dispuesta en un primer plano arriba a la derecha, una cámara fotográfica apunta a la palenquera, lo cual indica el lugar que le corresponde: el del Otro diferente con el que hay que tomarse una fotografía en Cartagena. La in-

IMAGEN 7.7

**VACACIONES EN CARTAGENA
ENVÍA TU FOTO**

Envíe su

**Si vienes a Cartagena y disfrutas
de unas inolvidables vacaciones,
comparte tus fotos con nosotros.**

Visita nuestra sección TUS FOTOS EN CARTAGENA

“Si vienes a Cartagena y disfrutas de unas inolvidables vacaciones, comparte tus fotos con nosotros.”

Tomado de <www.donde.com.co>.

vitación a hacerlo es formulada en el texto que acompaña el fotomontaje: arriba, a manera de título, se lee “Vacaciones en Cartagena. Envía tu foto”, y debajo de la imagen, ya como desarrollo del encabezado, se lee “Si vienes a Cartagena y disfrutas de unas inolvidables vacaciones, comparte tus fotos con nosotros”. El mensaje es que quien visita Cartagena, quien vacaciona en la ciudad, puede/debe tomarse una foto con la palenquera. El que ella, y no los monumentos de la ciudad, sea el atractivo elegido para llevar de recuerdo ratifica su papel protagónico en la representación de lo “afro” y de la ciudad y las lógicas que rigen la puesta en escena de la alteridad. Veamos la imagen:

IMAGEN 7.8



Palenqueras en los bajos de la Alcaldía en temporada de Semana Santa, cuando se desarrolla en Cartagena el Festival del Dulce. Archivo particular.

Sobreexpuesta, la palenquera no es más que una imagen en el discurso y la práctica turística. Los detalles que revelan su condición de ser humano —mujer, afrodescendiente, etcétera— y aun aquellos referidos a su oficio —comerciante, etcétera— se pierden como resultado de la fijación proyectada sobre su cuerpo negro. Rodeada de mujeres blancas, rubias, es ese Otro: el Otro como espectáculo, en palabras de Stuart Hall (1997). Y el Otro construido sobre la puesta en relieve de los mecanismos de diferenciación termina cosificado. Todo cuanto hay de artificial en ese fotomontaje se proyectará luego en lo real, en el mundo de las relaciones étnicas: si, por un lado, los turistas “cruzan las fronteras étnicas” por lo estimulante que les resulta una fotografía con la palenquera, ésta, como señala Cunin (2003), a su vez acentuará su “otredad” en lo que también es un movimiento artificial, al punto de no pretender pasar por menos negra calculando el provecho derivado de tal condición.

La reafirmación de la alteridad de la palanquera estará acompañada de una especial atención por sus vestidos, collares, aretes, palangana y aun su propio lucimiento. Acaba, así, encerrada en un estereotipo, en un disfraz que otros pueden vestir calculando, al igual que ella, los beneficios de llevarlo puesto: por un “censo [se] encontró que al menos 25 de las 350 mujeres que son uno de los símbolos de la ciudad, no nacieron en San Basilio. Se trata de mujeres negras de otras regiones que ejercen las tradicionales labores de las originales, con una palangana en la cabeza y ofreciendo frútas y dulces”. El título “Palenqueras *falsas* aprovechan fama de las *originales*”¹⁹ para trabajar en Cartagena”, que encabeza la recién citada nota de prensa publicada en *El Tiempo* el 22 de septiembre del 2008, a la vez que informa lo caricaturesco de la situación, permite seguir indagando, a propósito de la reflexión sobre la autenticidad, qué es lo falso, qué es lo original y, más allá de todo, qué es lo que permite que las palenqueras reclamen para sí el derecho de ser las únicas con “legitimidad” para vender frutas y dulces.

Quizá la indagación no fuera importante si muchas de las “usurpadoras” —calificativo usado en la nota por las palenqueras “originales” para referirse a las otras vendedoras— no fueran también descendientes de esclavos, en particular cimarrones, ni procedieran de pueblos situados en el mismo espacio geográfico de Palenque de San Basilio, como es el caso de Mahates, del cual precisamente este último es corregimiento.

Dado que a lo largo de estas páginas he abordado la cuestión al referirme a la importancia que tienen en la práctica turística las relaciones étnicas y la posibilidad de hacer contacto con el Otro exótico, quiero detenerme, entre el conjunto de factores que entran en juego,²⁰ en uno muy puntual que resulta útil para los objetivos del presente ensayo: la declaración, en el año 2005, de Palenque de San Basilio como “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”.

Ese factor es trascendental porque pone a Palenque de San Basilio²¹ en la lente de la representación de la ciudad —ahora con la legitimidad que da el hecho de que el reconocimiento proceda de la UNESCO—, pero más que al propio pueblo, sus habitantes y cultura, a la palenquera, lo cual lleva a concluir que, así como se hace depositaria de lo “afro”, ella también se hace depositaria de lo afropalenquero en dicha representación. De este modo, quedan subexpuestos los elementos culturales afropalenqueros, entre los que se cuenta, por citar sólo los más representativos, la lengua palenquera, la tradición oral,

¹⁹ El subrayado es mío.

²⁰ La movilización social y política de los actores “afro”, la valorización del cimarronismo dentro de ese proceso, el reconocimiento del multiculturalismo en la Constitución de 1991, la creciente importancia de los temas “afro” en la investigación social actual, la puesta en marcha de programas orientados a reparación y conmemoración por instituciones como la UNESCO, etcétera.

²¹ Un año antes, en 2004, el Ministerio de Cultura de Colombia había declarado a Palenque de San Basilio “Bien de Interés Nacional”.

rituales como el lumbalú, la medicina tradicional y la música —con destacados exponentes como Rafael Cassiani, Graciela Salgado y Viviano Torres—. En la representación de lo “afro” en la ciudad, la única que tiene reservado un lugar es la palenquera —evidente en la línea de fotomontaje que he descrito—, lo cual indica que, tanto por exceso como por falta de luz, se pierden los detalles en la exposición de signos culturales “afro”.

A propósito de la sobreexposición de la palenquera, vale la pena precisar que esa situación no tiene relación con el hecho de que ella no estuviera presente en la ciudad, pues, desde mucho antes de la declaración de Cartagena como Patrimonio de la Humanidad y de la declaración de Palenque como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, ya recorría las calles de Cartagena y se había abierto un espacio en sus playas, plazas y parques, muchas veces discriminada y perseguida precisamente por ser de Palenque. Bien podría decirse que estaba subexpuesta, como hoy lo siguen estando innumerables elementos culturales “afro”. Su nueva condición de sobreexpuesta no hace sino confirmar su instrumentalización y la lógica mercantilista que anima a los diferentes agentes que manejan el sector turístico.

El peso que tiene el discurso turístico en la definición del imaginario local y en la definición de “el nosotros de los otros” plantea, tanto de cara al presente como al futuro, diversos escenarios de reflexión sobre el lugar de lo “afro” y de la propia cultura en la representación discursiva que el turismo construye. Pero la reflexión debe hacerse sobre principios de participación democrática y de responsabilidad social en el terreno mismo de planificación de las políticas turísticas. El propósito sería examinar con atención —cosa que aún no ha sucedido— qué tipo de turismo cultural se quiere, porque, pensando en términos de sostenibilidad, la situación es insostenible.

Bibliografía

ÁLVAREZ, MOISÉS

1990 “La historiografía cartagenera”, *Cuadernos de Historia*, vol. 4, núm. 2, pp. 5-14.

AUGÉ, MARC

2003 “Relaciones entre turismo, cultura y desarrollo”, *Pretil*, núm. 4, pp. 16-38.

ÁVILA, ORLANDO DE

2008 “Políticas urbanas, pobreza y exclusión social en Cartagena: el caso de Chambacú, 1956-1971”, tesis de licenciatura en Historia, Universidad de Cartagena.

BÁEZ, JAVIER Y HAROLDO CALVO STEVENSON

2000 *Balance del turismo regional en la década de los noventa. Los casos de Barranquilla, Santa Marta y Cartagena*, Cartagena, Departamento de Investigaciones de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Serie Estudios sobre la Costa Caribe).

BARTHES, ROLAND

1999 *Mitologías*, México, Siglo XXI Editores.

BERNAL, CAMILA, PAOLA QUINTERO Y HÉCTOR LÓPEZ

2005 *La competitividad turística de Cartagena de Indias: análisis del destino y posicionamiento en el mercado*, Cartagena, Observatorio del Caribe Colombiano/Cámara de Comercio de Cartagena-Colciencias. (Serie 4, Estudios sobre la Competitividad de Cartagena.)

BURGOS, LAURA Y YAMILE BUELVAS

2008 "Análisis crítico-discursivo de la presentación de la palenquera en textos turísticos y comerciales", tesis de licenciatura en Lingüística y Literatura, Universidad de Cartagena.

CUNIN, ELISABETH

2003 *Identidades a flor de piel. Lo "negro" entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena (Colombia)*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia-Universidad de los Andes-Instituto Francés de Estudios Andinos-Observatorio del Caribe Colombiano.

2006 "'Escápate a un mundo... fuera de este mundo': turismo, globalización y alteridad. Los cruceros por el Caribe en Cartagena de Indias (Colombia)", *Boletín de Antropología de la Universidad de Antioquia*, núm. 37, pp. 131-151.

2007 "El turismo en Cartagena. Vendo, luego excluyo", *Noventaynueve. Revista de Investigación Cultural*, núm. 7, pp. 35-39.

CUNIN, ELISABETH Y CHRISTIAN RINAUDO

2005 "Las murallas de Cartagena entre patrimonio, turismo y desarrollo urbano. El papel de la Sociedad de Mejoras Públicas", *Memorias. Revista del Departamento de Historia de la Universidad del Norte*, vol. 2, núm. 2.

DÍAZ, LEONEL

2005 "Superficies e invenciones: la configuración de un discurso urbano para Cartagena de Indias", tesis de licenciatura en Lingüística y Literatura, Universidad de Cartagena.

FLORES, FRANCISCO

2008 "Representaciones del Caribe colombiano en el marco de los debates sobre la degeneración de las razas: geografía, raza y nación a comienzos del siglo xx", *Historia y Espacio. Universidad del Valle*, núm. 31, pp. 1-19.

FRIEDEMANN, NINA DE

1984 "Estudios de negros en la antropología colombiana", en Jaime Arocha y Nina de Friedemann (eds.), *Un siglo de investigación en Colombia*, Bogotá, Etnos, pp. 507-572.

FRIEDEMANN, NINA DE

1993 *Presencia africana en Colombia*, Bogotá, Instituto de Genética Humana-Pontificia Universidad Javeriana.

2000 *Variación biológica y cultural en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

HALL, STUART

1997 *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*, Carmelo Arias Pérez (trad.), Londres, Sage.

RESTREPO, EDUARDO Y AXEL ROJAS (eds.)

2004 *Conflicto e (in)visibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*, Popayá, Editorial Universidad del Cauca.

SAMUDIO TRALLERO, ALBERTO

2006 *Cartagena veintiún años después de ser declarada Patrimonio Mundial*, Barranquilla, Universidad del Norte. (Col. "Memorias", núm. 6.)

SIERRA ANAYA, GERMÁN, DENNISE MARRUGO TORRENTE Y RAÚL QUEJADA PÉREZ

2004 *La actividad del turismo en Cartagena de Indias*, Cartagena, Editorial Universitaria.

SOLANO, SERGIO P.

1998 "Un siglo de ausencia: la historiografía cartagenera en el siglo xx", en Haroldo Calvo Stevenson y Adolfo Meisel Roca (eds.), *Cartagena de Indias y su historia*, Bogotá, Banco de la República-Universidad Jorge Tadeo Lozano.

VIDAL, CLAUDIA

1998 "Los inicios de la industria turística en Cartagena, 1900-1950", tesis de licenciatura en Historia, Universidad de Cartagena.

WADE, PETER

1997 *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Bogotá, Ediciones Uniandes.

III

Los actores de la circulación cultural

8. Conexiones “diaspóricas”: redes artísticas y construcción de un patrimonio cultural “afro”¹

Stefania Capone

CNRS, FRANCIA-NEW YORK UNIVERSITY,
ESTADOS UNIDOS

Los actuales debates en torno a los procesos de institucionalización y patrimonialización de elementos culturales “afrodescendientes” no pueden prescindir de un análisis de la circulación de ideas, discursos y prácticas que hizo posibles los intercambios y las influencias mutuas entre África y la “diáspora negra”.² En su trabajo pionero, Paul Gilroy (1993) ha mostrado las múltiples formas de comunicación mediante las cuales distintas culturas del “Atlántico negro” se influyeron mutuamente. Otros autores, como J. Lorand Matory (2005), han explorado los “diálogos transnacionales” que pusieron en contacto a iniciados africanos, afrobrasileños y afrocubanos, así como a nacionalistas latinoamericanos y africanos, con mercaderes negros transatlánticos y con una comunidad internacional de etnógrafos. Esas “conexiones diaspóricas” han permitido la constitución de redes de intercambio basadas en la circulación de mercancías, de ideologías y de prácticas culturales y religiosas.

En los procesos de institucionalización y patrimonialización mencionados, las prácticas artísticas —tales como la música y la danza— desempeñaron un papel fundamental. Si bien es cierto que los africanos y sus descendientes en América comparten un importante número de movimientos corporales, de hábitos posturales y de técnicas corporales (lo cual constituiría una nueva prueba de la continuidad entre las culturas africanas y las culturas afroamericanas; véase Herskovits, 1941), no es menos cierto

¹ El presente ensayo es fruto de una investigación realizada en el marco del programa ANR “Relitrans” (proyecto financiado de enero de 2008 a diciembre de 2010). Traducción del francés: Jean Hennequin.

² La noción de “diáspora negra” es muy problemática, puesto que nos remite a una visión particular de la historia y del destino de los descendientes de africanos en América. El término griego *diaspora* (de *dia*, “raíz”, y *sperein*, “diseminar”) designa la dispersión de un pueblo, su exilio desde su “Tierra Madre”. Esa noción se usa a menudo para poner énfasis en lazos de continuidad con una cultura original, cuya diversidad se borra, lo cual conduce a reforzar una especie de “determinismo de los orígenes” que pasa por alto las maneras en que los individuos se atribuyen identidades étnicas y reconstruyen activamente su ancestralidad, ya sea real o simbólica. Por consiguiente, usaré el término “diáspora” entrecomillado con el objeto de significar la complejidad de esta noción, no obstante su uso muy difundido, en particular entre los autores anglosajones.

que las prácticas dentro de las cuales se integran esos movimientos difícilmente pueden reducirse a una especie de “herencia cultural pasiva”. El “diálogo transoceánico” (Matory, 1999) entre africanos y afroamericanos se encuentra, así, en el origen de prácticas artísticas, tales como la danza “afro”, que son el fruto de reiterados intercambios entre artistas, intelectuales y políticos, todos ellos unidos por el mismo afán de celebrar la herencia cultural negra. Como lo recuerda Anne Décoret-Ahiha (2004: 281) en su estudio sobre las “danzas exóticas” en Francia, la historia coreográfica mundial de los primeros cuarenta años del siglo xx se caracterizó por un conjunto de circulaciones, de intercambios y de préstamos por medio de los cuales creadores e intérpretes se “conectaron” a distintas redes de significantes culturales, lo cual les permitió producir obras singulares a partir de elementos múltiples.

En el presente ensayo analizaremos la circulación de intelectuales y artistas negros entre Estados Unidos, el Caribe, Brasil y África, así como la resultante creación de redes transnacionales (políticas y artísticas). Al relacionar ciertos movimientos, tales como el Harlem Renaissance, con la labor cumplida por la bailarina Katherine Dunham y su grupo estadounidense entre Cuba, Haití, Brasil y África, mostraremos cómo la danza y, en términos generales, las actividades artísticas, desempeñaron un papel clave en la elaboración de un patrimonio cultural “afro” como punto de referencia para el conjunto de los “pueblos afrodescendientes”. La labor de Abdias do Nascimento, intelectual brasileño, militante del movimiento negro y fundador del Teatro Experimental do Negro, constituye un caso ejemplar de la “configuración de una red” que se encuentra en el origen del surgimiento y del reconocimiento de la identidad “afrodescendiente”. Veremos cómo en Brasil las actuales políticas gubernamentales a favor de la población “afrodescendiente” fueron preparadas y anticipadas por la actuación —no sólo en lo político, sino también y sobre todo en lo artístico— de una vanguardia intelectual afrobrasileña que se encontraba conectada al mundo “afro” desde los años cuarenta.

El Harlem Renaissance

El primer movimiento artístico que instaló en su centro al hombre negro fue el Harlem Renaissance. Los comienzos de ese movimiento, que aspiraba a un renacimiento cultural afroestadounidense, se remontan a los años veinte, época en la cual tuvieron enorme éxito las salas de espectáculos y los cabarets de Harlem —los más conocidos eran el Apollo Theatre y el Cotton Club—. Con la llegada de miles de inmigrantes negros procedentes del sur, Harlem se había convertido en la más grande comunidad negra de Estados Unidos y en el centro de la cultura afroestadounidense. El poeta James

Weldon Johnson (1990: 380, citado por Bacharan, 1994: 66-67) describía el ambiente de Harlem en los años veinte de la siguiente manera: “era la época [...] en la cual la reputación de Harlem por su perfume de exotismo y su sensualidad de color se difundió hasta las cuatro esquinas del mundo; la época en la cual Harlem era conocido como el lugar de la risa, del canto, de la danza y de las pasiones primitivas, y como el centro de la nueva literatura y del nuevo arte negros”. En 1912, Johnson publicó *The Autobiography of an ex-Colored Man*, donde analizó los estragos de la política de discriminación en la psique de los negros estadounidenses. Sin embargo, fue la publicación de otra obra, en 1925, *The New Negro*, escrita por Alain Locke, la que señaló el nacimiento del movimiento del Harlem Renaissance. En efecto, esa obra dio su primer nombre al movimiento, el New Negro Movement, el cual también hizo referencia a la doctrina de Marcus Garvey que preconizaba el surgimiento del “nuevo negro”. Posteriormente, el movimiento adoptó el nombre de Negro Renaissance antes de ser conocido como Harlem Renaissance.

El término *renaissance* hacía hincapié en el afán de renovar las artes negras a partir de la herencia afroestadounidense, con el fin de recuperar la grandeza que había quedado entre paréntesis a raíz de decenios de opresión y de discriminación racial. El renacimiento cultural afroestadounidense se caracterizó por la publicación de un considerable número de obras que exploraban la herencia cultural de los negros en Estados Unidos. De ahí que, durante los años veinte, aparecieran más libros de autores negros que durante todos los años anteriores. Los artistas ligados al Harlem Renaissance rechazaban toda discriminación, todo estigma de inferioridad; ya no querían ser “personas de color” (*colored people*), de acuerdo con el término que hasta entonces solía usarse, sino *negroes*, los “nuevos negros”. Pero la principal característica del movimiento quizá fue su aspiración a la universalidad y, simultáneamente, la reivindicación de su orgullo racial. El poeta Langston Hughes, una de las principales figuras del Harlem Renaissance y autor de *The Weary Blues*, obra en la cual imprimía a su escritura los ritmos del *jazz*, publicó en 1926 un artículo en el periódico *The Nation*, titulado “The Negro Artist and the Racial Mountain”. Exhortaba a los intelectuales negros a exaltar su “negritud” y a no “alejarse espiritualmente” de su herencia racial. Según Hughes (citado por Van Deburg, 1997: 55), la única alternativa para el artista negro consistía en producir un “arte racial”: “para mí, el *jazz* es una de las expresiones inmanentes de la vida del negro en América: el eterno tantán de la rebelión contra el cansancio en un mundo blanco, un mundo de puro trabajar, trabajar y trabajar; el tantán de la alegría y de la risa, del dolor que te tragas en una sonrisa”.

Debido al orgullo racial que pregonaba y a la celebración de la creatividad y la belleza de la “raza” negra, el Harlem Renaissance ejerció una influencia significativa sobre los militantes del nacionalismo cultural de los años sesenta y setenta. Sin embargo, el

Harlem Renaissance no deja de recordar la “danzomanía” exótica (Décoret-Ahiha, 2004) que se apoderó de Francia desde de los años veinte, a raíz de las Exposiciones Coloniales organizadas de 1889 a 1937. Después de 1918, con la participación de los estadounidenses en las fuerzas aliadas, Europa ya se había familiarizado con el jazz, el *blues*, el negro espiritual y el charleston. En octubre de 1925, en el teatro de los Campos Elíseos de París, se presentó por primera vez un grupo negro estadounidense llamado La Revue Nègre, que volvió célebre a Joséphine Baker. A finales de los años veinte, el biguine, importado por la comunidad antillana, se había convertido en uno de los bailes de moda, “antes de ser suplantado por los bailes cubanos, como la rumba, en 1931, y la conga en 1937” (Décoret-Ahiha, 2004: 69). Y fue con el charleston, el biguine y el *shimmy*, inmediatamente después de la Gran Guerra, que los parisinos y, sobre todo, las parisinas, descubrieron el “Bal Nègre de la rue Blomet”, especie de “Harlem parisino” del distrito xv de la capital francesa.

En los años veinte, algunos de los escritores y poetas del Harlem Renaissance habían decidido instalarse en París; entre ellos se encontraban Hughes, Johnson y Claude McKay. Para los negros estadounidenses, Francia representaba “una tierra de libertad, de tolerancia y de generosidad: era la patria de los derechos humanos, de la abolición de la esclavitud, del cuarterón Alejandro Dumas, y su parlamento contaba, desde 1914, con un diputado negro, el senegalés Blaise Diagne” (Décoret-Ahiha, 2004: 76). Asimismo, París era, a la sazón, una ciudad en la cual numerosos africanos, en su mayoría procedentes del África occidental, convivían con una importante comunidad antillana. Los “bailes negros”, que ponían en contacto a africanos y a miembros de la “diáspora negra”, dieron asimismo origen a una nueva conciencia “negra”:

Los artistas, los intelectuales negroamericanos y coloniales que se habían instalado en París a principios de los años veinte, hicieron de la capital francesa el crisol de una cultura negra, que militaba por su reconocimiento. La ciudad fue primero un lugar de encuentro para los distintos miembros de la diáspora negra. Los negros americanos que frecuentaban los clubs de noche y los bailes negros, se sorprendieron ante la mezcla de razas que privaba en estos lugares y, sobre todo, cruzaron allí por primera vez a africanos. Fue para la mayor parte de ellos su primer contacto con África. (Décoret-Ahiha, 2004: 85-86)

Los intercambios, los diálogos y los debates suscitados contribuyeron a la toma de conciencia racial y alimentaron la militancia negra, que empezaba a estructurarse dentro de distintas organizaciones políticas. La asistencia a los bailes negros, al parecer, no sólo desempeñó un importante papel en el surgimiento de la conciencia negra, especialmente en la elaboración del concepto de “negritud”, teorizado por el presidente senegalés y cantor de la negritud Léopold Sédar Senghor, cliente asiduo de la Cabane

Cubaine cuando estudiaba en la Escuela Normal Superior de París (Décoret-Ahiha, 2004: 85-86), sino también influyó en el destino de los etnólogos Pierre Verger y Alfred Métraux, quienes regularmente frecuentaban el Blomet.³ Años más tarde, Verger (1992: 176, citado por Le Boulter, 1994: 56) evocaría aquellas veladas: “Sigo estando persuadido de que la emoción que [Métraux] experimentó durante esas cálidas noches exóticas es en parte responsable del interés que posteriormente tendríamos, él y yo, por la civilización antillana, brasileña y africana”.

Entonces, el descubrimiento de la “negritud común” y el surgimiento de la antropología afroestadounidense parecen estar íntimamente relacionados. En Nueva York, también, los artistas negros conocían las nuevas tendencias artísticas de moda en Europa, donde las artes primitivas se habían convertido en fuente de inspiración para pintores tales como Amedeo Modigliani y Pablo Picasso. Paralelamente, ciertos intelectuales blancos, como Franz Boas, cobraban conciencia de la importancia del legado cultural de los pueblos “primitivos”. Eso condujo a los artistas y a los intelectuales del Harlem Renaissance a reinventar la idea misma del “primitivo”: un primitivo inocente que en su Edén africano “bailaba ‘desnudo y libre’”, e igualmente, a “repensar tanto la opresión del racismo como las trabas de la represión sexual” (Moses, 1998: 200). El Harlem Renaissance retomó por su cuenta la fascinación por un exotismo negro. Sus artistas incorporaron, desviándolos, los estereotipos que desde hacía mucho tiempo solían asociarse con los africanos, tales como la lascivia, el don innato por el baile y la música, así como una “esencia dionisiaca”. En ese aspecto, el Harlem Renaissance ejerció influencia directa sobre el movimiento de la negritud, el cual definía la “personalidad africana” en términos de sensualidad exacerbada, de fuerte emotividad y de predisposición para la poesía y las artes. Así, en su *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Aimé Césaire idealizaba el comunalismo africano, como antes que él lo había hecho W. E. B. Du Bois al celebrar el espíritu comunitario de la aldea africana, “una cosa humana perfecta” (Moses, 1998: 222). Las sociedades africanas se convirtieron, pues, en símbolos del igualitarismo y de la justicia social.

Inspirado en la idea de un hombre africano gobernado por sus sentimientos y, por ello mismo, naturalmente predispuesto a las actividades artísticas, el renacimiento cultural afroestadounidense encontró su expresión más acabada en la difusión de la danza y la música, que empezaron a fungir como auténticos puentes hacia la iniciación religiosa. Las precursoras de ese movimiento fueron Katherine Dunham y Pearl Primus, ambas bailarinas, coreógrafas y antropólogas, cuyo ejemplo fue seguido por numerosos artistas afroestadounidenses.

³ El Blomet era un cabaret ubicado en esa época en la calle Blomet, en Montparnasse; también fue llamado Bal Nègre.

Katherine Dunham y Pearl Primus, o las “matriarcas de la danza negra”

Katherine Dunham y Pearl Primus fueron las dos auténticas pioneras de la danza artística “negra”, cuyo proceso de creación se fundamentó en la búsqueda de las “raíces étnicas” de la danza. Dunham (1909-2006) fue una de las principales protagonistas dentro de una red de artistas, intelectuales (sobre todo, antropólogos) y militantes de la causa negra, que contribuyó a estructurar la idea misma de un patrimonio cultural “afro”. Su labor se inspiraba también en los experimentos del Harlem Renaissance y, en particular, en el trabajo de Asadata Dafora (1890-1965), músico y bailarín nacido en Sierra Leona quien, tras su llegada a Nueva York en 1929, fuera uno de los pioneros de las percusiones africanas en Estados Unidos. Durante el Harlem Renaissance, creó modelos “auténticos” de danza africana, “obras enteras que utilizaron los movimientos y los elementos del teatro africano [haciendo] vivir en el escenario [estadounidense] el aspecto ritual y las cualidades espirituales que en África se expresan a través del movimiento” (Moore, 1994: 74). Su compañía, llamada Shogolo Oloba (que más tarde cambiaría de nombre, al de Federal Theater African Dance Troupe), estaba integrada exclusivamente por bailarines africanos con el fin de conferir aún mayor autenticidad a su labor. Dafora se encuentra, así, en el origen del desarrollo del *dance drama*, un tipo de producción artística que mezcla textos y canciones con el espectáculo coreográfico.

Pero fue Dunham quien ejerció la influencia más profunda sobre la historia de la danza negra al inaugurar una época gloriosa que no sólo celebraba la danza africana, sino principalmente las metamorfosis que ésta había sufrido al entrar en contacto con las culturas que los africanos habían encontrado en Estados Unidos. Su objetivo fue devolver a los africanos estadounidenses su propia danza, el medio “ancestral” para expresar su personalidad y sus sentimientos. Para ello, nunca dejó de buscar la “autenticidad”. Los pasos y los movimientos que usaba debían ser aquellos que antaño habían permitido a los africanos traducir sus aspiraciones religiosas y políticas. Dunham utilizó lo que había aprendido durante sus viajes a Cuba, Haití, Jamaica, Brasil y dentro de Estados Unidos para lograr una apasionante mezcla que revelaba las distintas influencias que las formas africanas habían integrado en el Nuevo Mundo. Más que a cualquier otro coreógrafo, a Dunham debemos el extraordinario enriquecimiento del vocabulario gestual de la danza moderna. Asimismo, es a ella a quien suele atribuirse la técnica básica de la danza de Broadway y del *modern jazz* tal como los conocemos hoy en día.

Nacida en 1909 en el estado de Illinois, Dunham fundó en 1931 una compañía y una escuela de baile para financiar sus estudios en la Universidad de Chicago, donde obtuvo sus grados de maestría y doctorado en Antropología; sus maestros fueron Robert Redfield y Melville J. Herskovits. Este último la impulsó a proseguir su trabajo sobre el legado cultural afroestadounidense. En 1935, Dunham recibió una beca de la

Rosenwald Foundation para estudiar la danza en el Caribe, lo cual le permitió pasar dieciocho meses entre Haití, Cuba, Trinidad y Tobago y Jamaica. En Haití se inició en el vudú y se convirtió en *hounsi* (sacerdotisa). Dunham (1983: xxiv) describió la adquisición de su nueva identidad religiosa como el redescubrimiento de su ancestralidad:

Quando se dispó el estigma de ser norteamericana, hubo un gran interés por reconocer mis lazos con la sangre “guineana” [africana], así como una real preocupación por mis ancestros, quienes no habían recibido la debida atención ritual, puesto que el grupo de esclavos que había sido llevado más lejos hacia el Norte [a Estados Unidos], había sido separado de sus hermanos del Caribe y había olvidado sus prácticas [rituales]. En ciertos casos, como el de la mambo Téoline de Pont Beudet, parecía que el bienestar de la raza negra en su conjunto pudiese haberse acrecentado, si estos infelices del Norte hubiesen podido familiarizarse con los rituales del culto a los ancestros y del vudú.

Ese viaje ejerció considerable influencia sobre su trabajo y provocó un importante cambio en su carrera. De regreso a Estados Unidos en 1936, incluyó en sus coreografías elementos y movimientos procedentes de las religiones “afro” del resto del continente. En Cuba conoció, por medio de Herskovits, al padre de los estudios afrocubanos, Fernando Ortiz, quien le presentó a diversos artistas cubanos —músicos y bailarines— iniciados en las religiones afrocubanas. En los años siguientes, varios de ellos fueron invitados por Dunham a incorporarse a su compañía de danza.

En 1937 participó en el Negro Dance Evening de Nueva York con la *Haitian Suite*, tomada de una coreografía titulada *L'Ag'Ya*, y que se presentó por primera vez el año siguiente en el Negro Federal Theatre Project de Chicago, del cual había asumido la dirección. Ese espectáculo, inspirado en el folclore de La Martinica, donde el *ag'ya* es una lucha bailada, tuvo resonado éxito. En 1938, Dunham llegó a ser directora artística del New York Labor Stage. Pero fue durante los años cuarenta y cincuenta cuando obtuvo reconocimiento internacional y empezó a desarrollar su célebre técnica, en la que incorporaba a la danza moderna los movimientos africanos y afrocaribeños. En 1940 fundó la primera compañía de danza totalmente negra y presentó un espectáculo que fue fruto de sus investigaciones académicas: *Tropics and Le Jazz Hot. From Haiti to Harlem*. A raíz del éxito que tuvo, la compañía realizó su primera gira en 1943. Dos años más tarde, inauguraría la Dunham School of Dance and Theater en Nueva York. Fue en 1948, con su espectáculo *Caribbean Background*, cuando presentó un conjunto de danzas antillanas totalmente reintegradas dentro de su contexto de tambores, de trajes y de habla criolla, por lo cual se pudo apreciar la importancia de su labor y la validez de su método. En los años cuarenta y cincuenta, la escuela de Dunham se convirtió en el centro de formación de toda una generación

de artistas afroestadounidenses, en el cual la enseñanza del baile se completaba con cursos de filosofía, letras, lenguas, estética y dramaturgia.

Durante aquella época, Primus (1919-1994) también llevó a cabo su propia investigación sobre las danzas africanas. Nacida en Port-of-Spain, Trinidad y Tobago, había llegado con su familia a Nueva York en 1921. Fundó su compañía en 1944 y tituló su primer espectáculo *African Ceremonial* (1944). En 1948, gracias a una beca de la Rosenwald Foundation, emprendió su primer viaje de estudios a África, donde comenzó investigaciones que, en 1978, la llevarían a obtener su doctorado en Estudios Africanos y Caribeños en la Universidad de Nueva York. Después de describir diversas danzas africanas, su papel y su significado en la sociedad, Primus procedió a su codificación y a la anotación de algunas que se encontraban en vías de desaparición, con lo cual acumuló una documentación invaluable para la danza “afro” e importantes materiales de creación. Asimismo, en 1949, durante sus viajes por África, se inició en el culto a Yemonjá (Vega, 1995: 160-161) y sus lazos con el Continente Negro se intensificaron con el paso de los años. Recibió la Star of Africa, un reconocimiento nacional, de manos de William Tubman, presidente de Liberia, país donde vivió durante varios años y desde el cual realizó varias giras por África. En 1963, Primus fundó en Nueva York, junto con su esposo Percival Borde, el African-Caribbean-American Institute of Dance. Su labor consagrada al redescubrimiento de la herencia cultural negra se vio recompensada por el American Anthropological Association Distinguished Service Award, en 1985.

Dunham y Primus dejaron también su huella en el continente africano. Cuando Dunham se encontró por primera vez con Sédar Senghor, éste declaró que la labor de ella “había suscitado una revolución cultural” al inspirar las políticas culturales de los jefes de Estado africanos presentes en el Primer Festival de Artes Negras, celebrado en 1966 en Dakar (Matory, 1999: 41). Sédar Senghor nombró a Dunham “asesora técnica y cultural” y profesora de la Compañía Nacional de Danza de Senegal. Por su parte, en 1959 Primus ya había sido nombrada por William Tubman, presidente de Liberia, directora de la National Dance Company, así como del African Center of Performing Arts de Monrovia —poco después, en 1960 y tras la independencia de su país, Dafora regresó a Sierra Leona para fungir como director cultural—. Gracias a la intervención de los líderes de las independencias africanas, Primus y Dunham contribuyeron, así, a establecer los parámetros para la realización de las danzas nacionales africanas al estandarizarlas desde sus propias investigaciones dentro de la “diáspora negra”: “por consiguiente, a través de sus esfuerzos, los elementos folclóricos que están ahora puestos en escena como representaciones de las identidades nacionales africanas emergentes y orquestadas para representar la identidad panafricana de los negros an-

glófonos del Nuevo Mundo han surgido de los activos de coreógrafos en estrecha y mutua comunicación” (Matory, 1999: 41).⁴

Del *performance* artístico al *performance* ritual

Dunham también contribuyó con su labor pionera a la creación del “panafricanismo cultural” (Capone, 2005), al poner en contacto a practicantes de la santería cubana, del vudú haitiano y del candomblé brasileño que actuaban en su compañía de danza. En efecto, el papel que desempeñó Dunham resultó decisivo para la difusión y la aceptación en Estados Unidos de las prácticas religiosas de origen africano. Su escuela de Manhattan se había convertido en un lugar de encuentro de artistas, intelectuales y diplomáticos latinoamericanos, donde una vez al mes las orquestas cubanas más famosas, como las de Pérez Prado, Tito Puente y Mongo Santamaría, daban conciertos. Además, su grupo era en aquel entonces el único que poseía los instrumentos rituales afrocubanos. Después de los espectáculos, era frecuente ver a los músicos de su compañía acudir a ceremonias religiosas en Harlem para tocar los tambores sagrados. Su presencia al lado de los primeros santeros y babalawos (especialistas de la adivinación) en Estados Unidos contribuyó, así, a sentar las bases de la futura comunidad de practicantes de la religión de los orishas⁵ en Nueva York y en el resto del país (véase Capone, 2005).

Varios colaboradores de Dunham también figuraron entre los artistas que difundieron las religiones de origen africano en Estados Unidos. Desde los años cincuenta, cada vez más músicos cubanos llegaban a Nueva York para tocar con las grandes orquestas de la época. Algunos, como Francisco Aguabella y Julito Collazo, habían sido invitados por Dunham a tocar en sus espectáculos de danza. Aguabella tocaba en el Cabaret Sans Souci de La Habana cuando, en 1953, Dunham lo contrató, junto con Collazo, para que al año siguiente actuaran en *Mambo*, una película de Robert Rossen protagonizada por

⁴ Matory recuerda que en los años sesenta y setenta otros dos grandes coreógrafos afroestadounidenses, Alvin Ailey y Judith Jameson, también viajaron en varias ocasiones a África, gracias a subsidios que les otorgó el gobierno de Estados Unidos. Durante esos viajes colaboraron con artistas africanos para integrar las danzas urbanas africanas a sus coreografías. Asimismo, estuvieron en contacto directo con militantes de la causa negra, tales como el presidente de Kenya, Jomo Kenyatta, y el presidente de Senegal, Léopold Sédar Senghor.

⁵ Los orishas son divinidades de origen yoruba veneradas en Cuba y Brasil. El término “orisha”, utilizado en Estados Unidos y en los encuentros internacionales, corresponde al término yoruba *òrìsà*, escrito “*oricha*” en Cuba y “*orixá*” en Brasil. La religión de los orishas incluye el candomblé brasileño y la santería cubana.

Anthony Quinn y Shelley Winters. Contratado inicialmente por dos meses, Aguabella permanecería cuatro años con la coreógrafa y terminaría por instalarse definitivamente en Estados Unidos.

De acuerdo con Collazo, en aquel entonces no había más de treinta personas que practicaban la santería en Nueva York (citado por Vega, 1995: 86). Él había sido iniciado en la santería en Cuba y había aprendido a tocar los tambores batá (*omo añá*) con Pablo Roche y Nicolás Angarica, quienes ya eran célebres por su colaboración artística y académica con Ortiz. En 1956, Santamaría organizó el primer espectáculo de música y danza de orishas en el *night club* Palladium; la noche estuvo dedicada al orisha Changó. En los años cuarenta, el propio Santamaría, percusionista, ya había incorporado a su música los ritmos sagrados afrocubanos. Gracias a sus discos, toda una generación de percusionistas puertorriqueños y afroestadounidenses pudo aprender la música tradicional afrocubana.

Como se ve, el lazo entre *performance* ritual y *performance* artístico ya era muy fuerte en Cuba, donde numerosos santeros fungían como miembros o directores de grupos de danza y de música afrocubanas. El afrocubanismo, un movimiento artístico e intelectual que, en los años veinte, se inspiraba en los nuevos movimientos artísticos europeos, en particular en el primitivismo y el Art Nègre, tenía como principal representante al gran etnólogo y pionero de los estudios afrocubanos, Ortiz (Argyriadis, 2006). El afrocubanismo de los estudios orticianos tenía por objeto reconocer y promover los aportes culturales de los afrocubanos, particularmente en las artes, colocándolos en el meollo de la construcción de la identidad nacional cubana. De acuerdo con Robin D. Moore (1997), la música, la danza y la literatura afrocubanas sirvieron de “cimientos conceptuales” para la cultura cubana moderna. La presencia estadounidense en la isla, a raíz de la Enmienda Platt a la Constitución cubana de 1901, había tenido como consecuencia la de facilitar los intercambios entre los miembros del afrocubanismo y los representantes del Harlem Renaissance. Así, en 1929, el poeta cubano Nicolás Guillén se encontró con el poeta afroestadounidense Hughes en La Habana. La labor de Hughes, quien, como ya se mencionó, había introducido la música popular negra en la literatura, en particular el *blues* y el *jazz*, ejerció profunda influencia sobre la obra de Guillén, quien hizo del son cubano el ritmo propio de sus poesías. En 1930, Guillén compiló su antología de poemas en *Motivos de son*, a los cuales Amadeo Roldán les puso música en 1934 (Argyriadis, 2006). En la misma época, bajo la dictadura de Gerardo Machado, numerosos afrocubanistas, entre ellos Alejo Carpentier, se exiliaron en Francia, donde entraron en contacto con los surrealistas y asistieron a los “bailes negros”. En París, Lydia Cabrera publicó en francés sus *Petits contes nègres*, en 1936.

Pero sería más bien Ortiz quien representaría un importante viraje en la relación entre *performance* ritual y *performance* artístico al organizar, hacia finales de los años

treinta, dos conferencias-espectáculos para el Instituto Hispanoamericano de Cultura, en el Teatro Campoamor. El 30 de mayo de 1937, presentó un espectáculo de índole “etnográfica” con músicos, cantantes y bailarines, quienes eran también sus informantes.⁶ Asimismo, el lazo entre prácticas artísticas y prácticas rituales se encontró en el origen de la creación del Conjunto Folclórico Nacional de Cuba, fundado en 1962. Los primeros miembros de ese grupo fueron *informant performers*, tal como los define Katherine Hagedorn (2001: 5), puesto que contribuyeron, gracias a sus conocimientos rituales, a la constitución del repertorio afrocubano. Así, sus miembros habían sido iniciados en las distintas modalidades religiosas afrocubanas y reproducían, fuera del contexto ritual, los ritmos y las danzas de su religión.⁷

La particular relación que unió a los antropólogos con los actores-informantes también se manifestó en otro sitio destacado de la antropología afroamericanista impulsada por Ortiz: Haití. Durante los años treinta y cuarenta, numerosos investigadores extranjeros viajaron a Haití —entre ellos, como lo hemos visto, Dunham—. Después de la ocupación estadounidense (1915-1934), la represión contra el vudú prosiguió y fueron necesarios ciertos “ajustes” para llevar a cabo las investigaciones, en particular la “retribución al *hougan*/informante que prestaba sus ‘servicios’ en el domicilio del etnógrafo” (Béchéacq, 2008: 41). Dunham llegó a Haití en 1936 y rápidamente atrajo a bailarines haitianos iniciados en el vudú, entre ellos, a Jean-Léon Destiné, alumno del Instituto de Etnología fundado en 1941, y a Cicéron Saint-Aude, quien había sido filmado por Maya Deren en *Divine Horsemen* y quien, en 1951, bailararía al lado de Dunham en el Théâtre des Champs-Élysées, en París (Béchéacq, 2008: 47). Asimismo, Maya Deren (1917-1961) había sido, durante los años treinta, secretaria del grupo de Dunham; sus biógrafos consideran que su decisión de estudiar el vudú haitiano se debió a la influencia de Dunham. Los lazos entre Deren y Dunham continuaron durante los años siguientes. De 1947 a 1954, Deren hizo filmaciones sobre Haití al mismo tiempo que realizaba pequeñas películas con los bailarines de la compañía de Dunham. Walter King, el futuro Adefunmi I, “rey de los yoruba de América” y fundador de Oyotunji Village en Carolina del Sur, fue otro miembro del grupo de Dunham en los años cincuenta, quien conjugó prácticas artísticas y compromiso religioso.⁸

⁶ Kali Argyriadis (2006) ha realizado un brillante análisis del proceso de estandarización de una “ortodoxia” afrocubana a partir de ese célebre acontecimiento. Acerca de la música y la danza afrocubanas, véase Ortiz, 1985; 1994.

⁷ Acerca del Conjunto Folclórico Nacional de Cuba, véanse Hagedorn, 2001; Argyriadis, 2006.

⁸ Acerca de Adefunmi I y Oyotunji Village, véanse Clarke, 2004; Capone, 2005.

Abdias do Nascimento y el Teatro Experimental do Negro

Paralelamente a sus actividades artísticas, Dunham llevó a cabo una lucha encarnizada contra la discriminación racial utilizando su popularidad con fines políticos. Después de contactarla, los estudios de Hollywood le ofrecieron un atractivo contrato. Dunham lo rechazó debido a que le solicitaban que reemplazara a una parte de los miembros de su grupo, pues los consideraban “demasiado negros”. Asimismo, en ocasión de un viaje a Brasil demandó a un hotel de São Paulo por discriminación racial, lo cual hizo que el entonces presidente de Brasil ofreciera disculpas públicamente. En 1951, Dunham creó un ballet titulado *Southland*, acerca de los linchamientos de negros, que sólo se presentó en París y en Chile. Sin embargo, integró también en sus coreografías distintos elementos de los países que visitaba. Así, la coreografía *Náñigo* celebraba la danza y la música afrocubanas, mientras que *Chorus* rendía homenaje a la cultura africana de Brasil, con su mezcla de influencias portuguesas e indígenas.

En 1950, Dunham emprendió una gira por Brasil. En el transcurso de ese viaje entró en contacto con Abdias do Nascimento (1914), actor y dramaturgo brasileño que llegaría a ser uno de los políticos que más contribuirían a la causa afrobrasileña. Abdias do Nascimento (a veces llamado simplemente Abdias Nascimento) comenzó su militancia contra la discriminación racial en Brasil en los años treinta del siglo pasado al afiliarse al Frente Negro Brasileiro, una organización política fundada en 1931 que aspiraba a la plena integración de los negros en la sociedad brasileña. En 1938, organizó el primer Congreso Afrocampineiro, en la ciudad de Campinas, estado de São Paulo, con el objeto de desarrollar formas de resistencia contra la discriminación racial.

Perseguido por la dictadura del Estado Novo, integró un grupo de poetas argentinos y brasileños llamado Santa Hermandad Orquídea, con el cual viajó por América Latina en 1940.⁹ Diplomado en Economía por la Universidad Federal de Río de Janeiro, Nascimento impartió una serie de conferencias en la Universidad Mayor de San Marcos, en Lima, Perú. En esa ciudad, en 1940, asistió a la representación de la obra *El emperador Jones*, de Eugene O'Neill, que dejaría una profunda huella en el joven militante. En aquella representación de la obra, el papel principal fue interpretado por Hugo D'Evieri, un actor blanco cuyo rostro había sido ennegrecido. Eso no dejaba de recordar lo que sucedía en los teatros estadounidenses, donde eran los blancos quienes, según la tradición, interpretaban el papel de los personajes negros untándose el rostro con crema para el calzado. En 1828, Thomas “Daddy Rice”, un comediante de Nueva

⁹ Los demás integrantes del grupo eran los poetas argentinos Juan Raúl Young, Efraín Tomás Bó y Godofredo “Tito” Ionmi, así como el poeta y crítico de arte brasileño Napoleão Lopes y el poeta brasileño Gerardo de Mello Mourão (Semog y Nascimento, 2006: 100).

York, se presentó por primera vez en un escenario de Louisville, en Kentucky, con el rostro ennegrecido. Interpretaba el papel de un mozo de cuadra negro, llamado Jim Crow, mostrado como ignorante, estúpido y lastimoso. Posteriormente, se dio el nombre de “Jim Crow” a las leyes segregacionistas promulgadas por los estados y declaradas constitucionales por la Corte Suprema de Estados Unidos en 1896, la cual impuso en la jurisprudencia de aquel país el principio “Separados, pero iguales”. Los artistas del Harlem Renaissance pusieron en entredicho esa tradición teatral y volvieron a colocar al actor negro en el primer plano del escenario.

Pero regresemos a Abdias do Nascimento. A su retorno a Brasil, los debates que había suscitado el espectáculo de Lima lo incitaron a fundar el Teatro Negro. Y fue en Río de Janeiro —después de buscar en vano apoyos entre los intelectuales de São Paulo, tales como Mario de Andrade— donde fundó el Teatro Experimental do Negro (TEN), en 1944. El espectáculo de inauguración del TEN fue esa misma obra a la cual asistió en Lima, *El emperador Jones*. O’Neill le cedió los derechos de la obra, por lo cual, en mayo de 1945, fue presentada en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, templo de la burguesía blanca carioca. El papel principal estaba a cargo de un artista negro, Aguiinaldo Camargo, secundado por un grupo integrado exclusivamente por actores negros. Era la primera vez que un actor negro interpretaba un papel protagónico en ese sitio, que Nascimento definió como “la ciudadela del racismo, donde el negro no entraba ni como artista ni como público, sino como simple mozo” (Semog y Nascimento, 2006: 133). Antes de la obra, se presentó un relato coral con textos de Hughes, así como del poeta cubano Regino Pedroso y del poeta brasileño Aladir Custódio; a todos ellos se les consideró ejemplos de la “poesía africana en la diáspora” (Semog y Nascimento, 2006: 135). El espectáculo fue un éxito. La obra se presentó, después, en el Antigo Teatro Fênix de Río, de mayo a julio de 1946. Le siguieron otras obras más: *Todos os filhos de Deus têm asas*, de O’Neill; *O filho pródigo*, de Lucio Cardoso; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; una escena de *Calígula*, de Albert Camus, quien asistió a esa representación;¹⁰ y *Rapsódia negra* y *Sortilégio*, del propio Nascimento.

El TEN impulsó la creación de una dramaturgia negra en la cual los personajes negros eran, por primera vez, las figuras centrales de las obras, en lugar de encontrarse relegados a papeles cómicos o subalternos. De acuerdo con Christine Douxami (2002: 50), Nascimento anhelaba “más un ‘teatro del negro’, que valorara una identidad étnica, que un ‘teatro negro’, que supone una estética propia”. Sin embargo, Nascimento

¹⁰ Camus llegó a Brasil a finales de 1949, en “misión cultural”. En compañía de Nascimento, acudió a *terreiros* (casas de culto) de Caxias (Río de Janeiro) “para conocer los rituales de la macumba”. En honor suyo, el TEN presentó el primer acto de *Calígula*, con Nascimento en el papel principal (Quilombo, 2003: 69).

afirmó más bien haber querido modificar los criterios estéticos de la época mediante la introducción en el teatro brasileño de una “concepción estética africana” (Semog y Nascimento, 2006: 126). En realidad, el TEN constituyó un verdadero proyecto cultural y político que actuó a favor de la valoración del negro en la sociedad brasileña por medio de la educación, la cultura y las artes. De ahí que una de las primeras actividades del TEN consistió en la organización de un curso, “Los africanos de la diáspora”, que incluyó la historia de África, así como la de los negros en América. Paralelamente, el TEN organizó cursos de alfabetización para los obreros, los desempleados, los habitantes de las *favelas* (barriadas) y las trabajadoras domésticas, ayudándolos a luchar por sus derechos. Los objetivos del TEN fueron, ante todo, educativos y pedagógicos, e iban dirigidos a las poblaciones negras y blancas más modestas.

Nascimento retomó la idea de un arte militante inspirado en los ejemplos estadounidenses que también habían influido en el discurso del Frente Negra Brasileira.¹¹ Para Nascimento, lo político no puede concebirse al margen de sus relaciones con lo cultural, así como lo cultural no puede pensarse sin la dimensión política. Él explicó su compromiso como sigue: “inauguramos la fase práctica, por oposición a los enfoques académicos y descriptivos de aquello que suele llamarse ‘estudios afrobrasileños’. El TEN no pretendía aumentar el número de monografías u otros escritos, ni deducir teorías, sino transformar de manera cualitativa la interacción social entre negros y blancos” (Semog y Nascimento, 2006: 129).

Las actividades del TEN no se limitaron a los cursos que impartía en la Unión Nacional de Estudiantes (UNE). El TEN estuvo también en el origen de la organización de la Convención Nacional del Negro, en 1945, la cual propuso a la Asamblea Nacional la inclusión en la nueva Constitución brasileña de 1946 de un capítulo que definiera la discriminación racial como un crimen contra la nación.¹² En 1948, Nascimento

¹¹ Nascimento recuerda que, en la prensa negra brasileña, y en particular en el periódico *O Clarim da Alvorada*, fundado en 1924, podían leerse en los años treinta artículos sobre Marcus Garvey y su movimiento que preconizaba el retorno a África. En términos generales, el Frente Negra Brasileira prestaba mucha atención a todo lo que ocurría en Estados Unidos, así como a los distintos movimientos negros en el continente americano. Al igual que todos los demás partidos políticos de la época, el Frente Negra Brasileira fue disuelta por el Estado Novo, la dictadura de Getúlio Vargas instaurada en 1937. De la misma manera, el periódico fundado por Nascimento en 1948, *Quilombo*, trataba del contexto internacional de la lucha de los negros. Varios de sus artículos se referían a la “diáspora negra” y, en particular, a la Etiopía del emperador Haile Selassie, a la lucha de los afrocubanos y a la poesía “afro”. Prestaba especial atención a la “prensa negra” estadounidense, en particular a *The Crisis*, el periódico de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), así como a *Opportunity*, el periódico de la National Urban League (NUL).

¹² La propuesta, formulada en el *Manifesto à Nação Brasileira*, no fue aceptada debido a las feroces críticas del único representante negro en la Asamblea Constituyente, el diputado federal por el Partido

empezó a publicar el periódico *Quilombo*, del cual aparecieron diez números hasta el año de 1950. En el editorial del primer número, publicado en diciembre de 1948 (*Quilombo*, 2003: 19), explicó así su postura —que fue objeto de crítica por los comunistas brasileños, quienes consideraron que su labor amenazaba la unión de las clases subalternas debido a las divisiones raciales—:

Nos oponemos —vigorosa y orgullosamente— a todos quienes creen —con ingenuidad y malicia— que pretendemos crear un problema en el país. La discriminación de color y de raza en Brasil es una realidad. Sin embargo, la lucha de *Quilombo* no va dirigida simplemente contra quienes niegan nuestros derechos, sino que apunta principalmente a recordar al propio negro su derecho a la vida y a la cultura. La cultura, con una sensibilidad y acentos africanos, el arte, la poesía, el pensamiento, la literatura, la música, como expresión étnica del grupo brasileño más pigmentado, se dejan en el abandono y son ridiculizados por los líderes de las políticas de “blanqueo”. Sin embargo, estos aristócratas olvidan que el pluralismo étnico, cultural, religioso contribuye a la vitalidad de la sociedad nacional y constituye la sangre misma de la democracia.

El TEN luchó, así, contra “la línea de color” que hacía del negro un ciudadano de segunda en un país que se jactaba de ser la única “democracia racial” del mundo. Con ese fin, era preciso cambiar profundamente la percepción que los negros brasileños tenían de sí mismos, organizando seminarios de terapia de grupo que apuntaran a “la eliminación de las dificultades emocionales que impiden el pleno desarrollo de la personalidad de las personas de color” (*Quilombo*, 2003: 45). Los seminarios fueron organizados por el Instituto Nacional del Negro, fundado por el TEN y dirigido por el sociólogo Alberto Guerreiro Ramos. En un artículo de 1949, publicado en *Quilombo*, Guerreiro Ramos (*Quilombo*, 2003: 45) explicó que la técnica de la terapia de grupo (gruposoterapia) se asemejaba a la técnica del psicodrama y del sociodrama de J. L. Moreno, quien dirigía dos teatros psicoterapéuticos en Beacon Hill y en Nueva York: “se trata de un campo de polarización psicológica, en el cual el hombre encuentra una oportunidad para eliminar sus tensiones y sus inhibiciones”.

Asimismo, Guerreiro Ramos participó en la creación del I Congreso del Negro Brasileño, que se organizó con el TEN, en 1950, en Río de Janeiro. Nascimento, quien fue secretario ejecutivo del Congreso, quiso establecer una clara ruptura con los congresos afrobrasileños organizados en Recife y Salvador de Bahía en 1934 y 1937. El objetivo del Congreso del Negro Brasileño fue poner de relieve “los problemas prácti-

Comunista, Claudino José da Silva, para quien no existían pruebas suficientes de una real discriminación racial en Brasil (Semog y Nascimento, 2006: 150).

cos y actuales en la vida de los negros”, lo cual significaba alejarse del enfoque predominante en los estudios afrobrasileños, que consideraban al negro como “un ser distante, casi muerto, o ya disecado cual una pieza de museo” (Semog y Nascimento, 2006: 151). Entre los “problemas prácticos” de los negros figuraba también la exclusión de la mujer negra de los modelos de belleza vigentes. Para remediarlo, el TEN organizó, de junio a septiembre de 1947, el I Concurso Reina de las Mulatas y, de enero a mayo de 1948, el I Concurso Muñeca de Alquitrán (*Boneca de Piche*). Esos concursos continuaron celebrándose hasta el año de 1950, cuando el TEN creó el Consejo Nacional de Mujeres Negras.

Las actividades del TEN y su militancia política no pudieron sino suscitar el interés de Dunham, en ocasión de su gira por Brasil. Ella asistió en 1950 a la inauguración del Ballet Infantil, que dependía del Departamento Femenino del TEN, dirigido por Guiomar Ferreira de Matos y Marieta Damas.¹³ Dunham también dictó una conferencia en el auditorio del Servicio Nacional del Teatro (SNT), cuyo título rezaba: “El estado de los cultos entre los pueblos desheredados”. Guerreiro Ramos y Gilberto Freyre presidieron la mesa. Al presentar los resultados de una investigación que había realizado en Chicago en 1939 sobre los “cultos” de los negros estadounidenses, Dunham afirmó que pretendía luchar contra “la inanición espiritual que resulta de la ruptura de las tradiciones sociales”. Para ella, la religión desempeñaba un papel fundamental en la constitución del “grupo social negro”.¹⁴

Pero la visita de Dunham a Brasil marcó también un importante viraje en la lucha contra la discriminación racial. El Proyecto de Ley número 562, de 1950, presentado por el diputado Afonso Arinos y que se convirtió en ley al año siguiente, fue elaborado como reacción ante las discriminaciones sufridas por artistas negros en São Paulo y Río de Janeiro. En ocasión del Baile de los Artistas en 1949, se negó a Nascimento y otros integrantes del TEN la entrada al Hotel Gloria de Río de Janeiro. En 1950, Dunham no pudo hospedarse en el Hotel Esplanada de São Paulo debido a que era negra, lo mismo que la cantante estadounidense Marian Anderson, quien en 1948 ya había sido discriminada en ese hotel. Asimismo, en Río de Janeiro, el Hotel Serrador negó la entrada a una antropóloga negra, también estadounidense, Irene Diggs, “a pesar de que la Embajada de Estados Unidos había hecho la reservación” (Semog y Nascimento, 2006: 153). Esos y otros reiterados escándalos condujeron al Congreso Nacional Brasileño a aprobar la Ley Afonso Arinos (Ley número 1390, del 3 de julio

¹³ En el número 108 de la revista *Quilombo*, de junio-julio de 1950 se ve una foto que muestra a Dunham con los niños del ballet del Teatro Experimental do Negro y su directora, Maria Nascimento. Ese número está consagrado, en su mayoría, a la visita de Dunham a Brasil.

¹⁴ La transcripción íntegra de la conferencia se halla en *Quilombo* (1950: 12-113, 116).

de 1951) que reprimía todo acto discriminatorio resultante de prejuicios de raza o de color. La ley respondía, de alguna manera, al llamado que en 1945 había hecho Nascimento en la Convención Nacional del Negro, en São Paulo, al solicitar al Gobierno brasileño que incluyera en la legislación penal brasileña una ley contra la discriminación racial. La Ley Arinos permaneció en vigor hasta finales de los años ochenta, cuando fue reemplazada por la Ley Caó (Ley número 7716, del 5 de enero de 1989), que define el racismo como un crimen imprescriptible que excluye la posibilidad de obtener la libertad bajo fianza.

Del Quilombo al quilombismo: hacia un panafricanismo brasileño

Las actividades de Nascimento no se limitaron al teatro y la política. En realidad, su militancia política se encontró permeada por sus concepciones estéticas. Así, en 1955, organizó un Concurso de Artes Plásticas sobre el tema del Cristo Negro. Paralelamente, empezó a reunir una colección de obras de artistas afrobrasileños con el fin de crear el Museo de Arte Negro, cuya fundación se había preconizado durante el I Congreso del Negro Brasileño organizado en Río en 1950. Las obras de arte reunidas se presentaron una sola vez en público, en 1968, con motivo de una exposición en el Museo de la Imagen y del Sonido de Río de Janeiro. El Museo de Arte Negro, que jamás obtuvo una sede oficial, fue concebido por Nascimento como el producto de la teoría de la negritud de Sédar Senghor, según la cual la obra de arte constituye la principal forma de expresión del “negro africano”. Por medio del arte se expresan —en la concepción de Sédar Senghor— los valores ancestrales en los cuales se fundamentan las culturas africanas, tanto en el continente como en la “diáspora negra”. Con ese museo se pretendía constituir “un proceso de integración étnica y estética” en el camino hacia la “civilización de lo universal”.

Sin embargo, la posición de Nascimento fue también bastante crítica respecto a las propuestas de Sédar Senghor. Consideró su combate como “estéril” por estar demasiado arraigado en una “declamación cultural vacúa”: “civilización de lo universal significa, en mi opinión, un universo sin multinacionales o transnacionales, es decir, liberado del capital monopolista, del imperialismo y de la guerra. Un universo en el cual las culturas no predominen unas sobre otras, donde no exista una religión superior a las demás, ni una raza privilegiada, puesto que todas tienen su origen en el mismo Dios y en la misma naturaleza” (Nascimento, 2002: 150). Esa crítica a la negritud de Sédar Senghor lo condujo a desarrollar su propia concepción del panafricanismo, a la que Carlos Moore Wedderburn (2002) llama “panafricanismo contemporáneo global”. Ya en su exilio político (1968-1981), Nascimento difundió y promovió, en tres

continentes, su propia visión de un nuevo panafricanismo, arraigado en la realidad y en las luchas de los negros de la “diáspora”.

La dictadura militar brasileña, que empezó en 1964, hizo de la cuestión racial un asunto de seguridad nacional. En 1964, Nascimento fungió como representante del Movimiento Popular para la Liberación de Angola (MPLA) en Brasil y era muy activo en la lucha por la descolonización del continente africano. Su militancia lo convirtió en una persona *non grata* para el régimen. En 1968, cuando se endureció el régimen militar brasileño, fue invitado por la Fairfield Foundation a dictar en Estados Unidos una serie de conferencias sobre la cuestión racial. Nascimento no regresó a Brasil sino trece años más tarde, en 1981. El exilio fue para él una nueva fase de su lucha, que se hizo “internacional y panafricanista” (Semog y Nascimento, 2006: 165). A su llegada a Estados Unidos, se encontró con los líderes del movimiento negro de aquel país, tales como Bobby Seale, jefe de los Panteras Negras, en Oakland; el poeta Amiri Baraka (pseudónimo de Everett LeRoi Jones), de quien visitaría el Spirit House en Newark, y Stokely Carmichael, a quien se debe la noción del *Black Power*.¹⁵ Esos contactos le permitieron internacionalizar la denuncia y el combate contra el racismo brasileño.

Gracias a su experiencia como dramaturgo y director del TEN, Nascimento fue invitado a dictar conferencias en la escuela de teatro de la Universidad de Yale, y en 1970 fundó la cátedra Culturas Africanas en el Nuevo Mundo, en el Centro de Estudios Puertorriqueños de la Universidad del Estado de Nueva York, en Buffalo, donde permaneció hasta su retorno a Brasil en 1981. Y fue a partir de los años setenta cuando su combate adquirió una dimensión realmente panafricanista. En 1973 se encontró con el intelectual marxista C. L. R. James, uno de los más importantes teóricos del panafricanismo, y participó en reuniones con vistas a la preparación del VI Congreso Panafricano, que se celebró en Dar-es-Salaam, Tanzania.¹⁶ Sin embargo, su

¹⁵ Acerca del movimiento negro estadounidense de los años sesenta y setenta y de la rama del nacionalismo cultural, véase, entre otros, Capone, 2005.

¹⁶ El movimiento panafricanista se inició a finales del siglo XIX con intelectuales y activistas afroestadounidenses como Edward W. Blyden, Booker T. Washington y W. E. B. Du Bois. El primer congreso se organizó en Londres, en 1900, bajo la dirección de Sylvester Williams. En febrero de 1919, durante las negociaciones de paz que pusieron fin a la Primera Guerra Mundial, Du Bois organizó el primero de sus congresos panafricanistas en el Grand Hôtel de París, con el objeto de promover la paz y la unidad en el mundo, así como el desarrollo de África para los africanos y no simplemente para beneficio de los europeos. A ese congreso le siguieron pronto otros dos, en 1921 y 1923, que tuvieron lugar, respectivamente, en Bruselas y en Londres. En los años veinte, el movimiento de Marcus Garvey y su *Back to Africa* marcaron una nueva etapa en el panafricanismo. Asimismo, el movimiento de la negritud surgió en la misma época en el mundo de habla francesa; se inspiraba en el trabajo de Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon Damas, René Maran y en los intelectuales del Harlem Renaissance en Estados Unidos. En 1945 tendría lugar el Congreso de Manchester, con personalidades

presencia en foros internacionales molestaba al Gobierno de Brasil, que veía con malos ojos su combate contra la discriminación racial en la patria de la “democracia racial”, celebrada desde los años cincuenta por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y la UNESCO. Como reacción ante sus discursos, en 1975 el Consulado brasileño de Nueva York retuvo su pasaporte; sin embargo, como residente permanente en Estados Unidos, obtuvo un documento estadounidense que le permitió viajar libremente a todos los países del mundo (Semog y Nascimento, 2006: 170).

La desconfianza del Gobierno brasileño hacia el militante de la causa negra ya se había manifestado con motivo de la organización del Primer Festival Mundial de Artes Negras (Fesman), que se celebró en Dakar en 1966 y cuyo principal organizador fue Sédar Senghor. El Gobierno militar brasileño impidió la participación de Nascimento y envió una delegación integrada por “portavoces oficiales blancos y artistas afrobrasileños, algunos de ellos auténticos, otros ‘folclóricos’” (Moore Wedderburn, 2002: 18). Hasta entonces, raras eran las voces que se levantaban para cuestionar la visión predominante en virtud de la cual las sociedades latinoamericanas, y en particular Brasil, eran auténticos paraísos raciales, en claro contraste con la sociedad estadounidense. La rebelión contra la censura oficial se expresó en una carta abierta, publicada en *Présence Africaine*, en 1966 (Nascimento, 1966).¹⁷

El exilio de Nascimento en Estados Unidos permitió crear un puente entre el movimiento negro estadounidense y los intentos de constitución de movimientos negros organizados en América Latina. Para Nascimento, la idea misma de una identidad afrodescendiente no sólo debía fundamentarse en el establecimiento de lazos directos con África, sino, ante todo, en relaciones continuas con las demás comunidades negras de América Latina, que compartían con Brasil una misma historia, marcada por siglos de opresión y de discriminación. Por medio de las expresiones artísticas —la literatura, la poesía, la música, la danza— era preciso buscar África en América, en particular en aquellos países que no habían podido salvaguardar las tradiciones religiosas africanas. Ese enfoque panafricano, profundamente latinoamericano, estuvo en el origen del primer

tales como el propio W. E. B. Du Bois, George Padmore, Kwame Nkrumah y Jomo Kenyatta. En ese congreso se haría hincapié en la necesidad del compromiso político para el acceso a la independencia de los pueblos del Continente Negro.

¹⁷ Para el Fesman, el TEN había preparado la escenificación de *Além do Rio*, de Agostinho Olavo, con cantos y “danzas folclóricas” tales como el maracatú y el candomblé, lo que “traducía una experiencia de la negritud en términos de espectáculo dramático” (Douxami, 2002: 54). La delegación oficial brasileña también estaba integrada por representantes de las religiones “africanas” en Brasil, como Olga de Alaketu, célebre *mãe-de-santo* (sacerdotisa) del candomblé de Bahía. El Fesman de Dakar brindó también a Dunham la ocasión de entrar en contacto con Sédar Senghor, para quien fungiría como asesora cultural.

encuentro de los negros de América Latina: el Congreso de las Culturas Negras se llevó a cabo en Cali, Colombia, en 1972. En ese congreso participaron el colombiano Manuel Zapata, así como el peruano Nicomedes Santa Cruz, uno de los principales protagonistas de la revitalización de la cultura afroperuana en el teatro, la música y la danza.¹⁸

Nicomedes Santa Cruz y su hermana, la bailarina Victoria Santa Cruz, habían asistido, en 1951, a un espectáculo de danza del grupo de Dunham en Lima, y esa experiencia los fortaleció en su afán de revalorar las prácticas artísticas afroperuanas. El encuentro con la labor de “la matriarca de la danza negra” fascinó a los hermanos Santa Cruz debido a que respondía a la necesidad de revivir las prácticas culturales negras, una necesidad muy importante en un país que durante largo tiempo silenció el papel que desempeñaron las poblaciones negras en la conformación de la cultura nacional peruana. Al inscribirse en la línea de otros intelectuales peruanos, tales como José Durand y su Compañía de Teatro Pancho Fierro, Nicomedes Santa Cruz fundó, en 1958, un grupo de teatro negro llamado “Cumanana” (Delevaux, 2008).¹⁹

En 1976, Nascimento fue invitado como profesor visitante por el Departamento de Lenguas y Literatura Africanas de la Universidad de Ifé, en Nigeria, dirigido en aquel entonces por Wande Abimbola. Allí impartiría clases hasta el año de 1977, cuando participó en el II Festival Mundial de Artes y Culturas Negras y Africanas (Festac 1977), en Lagos, Nigeria. Bajo las presiones diplomáticas de Brasil, la organización del festival anuló sus acreditaciones como delegado oficial de aquel país y le retiró el derecho a presentar su trabajo y a votar (Nascimento, 2002: 171). Sin embargo, la delegación de Zambia presentó una moción que hizo eco de las protestas de Nascimento y recomendaba que se realizaran encuestas destinadas a verificar la realidad de la discriminación racial en Brasil (Nascimento, 1981). Durante el congreso, Nascimento recomendó también a su país que impulsara la discusión en torno de los problemas de los “africanos” en Brasil, es decir, los afrobrasileños, a favor de quienes también reclamaba medidas compensatorias por los siglos de esclavitud y de discriminación racial que habían sufrido. Asimismo, solicitó la reintroducción en los censos de los datos acerca de la “raza o etnia”, así como la impartición de cursos de lenguas africanas y la introducción en los programas escolares de la historia y las culturas de los pueblos africanos.

¹⁸ Acerca del movimiento de revaloración de la cultura negra en Perú a partir de los años cincuenta, véanse Feldman, 2006; Delevaux, 2008.

¹⁹ Nicomedes Santa Cruz fue otro artista y militante de la causa negra que contribuyó al establecimiento de redes de artistas en América Latina. Desde 1956, recorrió el Perú y otros países latinoamericanos. En 1963 viajó a Brasil, donde se encontró con Edison Carneiro y Jorge Amado. En 1974 participó en el Coloquio “Negritud y América Latina”, en Dakar, donde Sédar Senghor lo definió como “el poeta de las Américas” (Delevaux, 2008).

La visión global de un panafricanismo centrado en la “diáspora negra” condujo a Nascimento (Semog y Nascimento, 2006: 125) a promover otros modelos sociales, muy distintos de la supuesta democracia racial brasileña:

Impedir que el negro se entere de lo que ocurre en el mundo negro, ya sea en África, en los Estados Unidos o en otros países, siempre ha sido una táctica, un procedimiento sistemático en Brasil. La forma siempre es la misma, al satanizar el racismo norteamericano. Presentan a Estados Unidos como un lugar donde el negro es linchado, atropellado; pero no dicen, por ejemplo, que en los Estados Unidos los negros, pese a su situación desfavorable, poseen sus propias universidades desde el siglo XIX. No dicen que en la actualidad, a raíz de las conquistas del movimiento negro durante los años sesenta, todas las universidades cuentan con departamentos de estudios africanos o afroamericanos, donde hay profesores negros. No son los blancos quienes ejercen su paternalismo sobre los negros, como en Brasil.

Ese enfoque crítico lo llevó a formular su propia versión del panafricanismo brasileño, al que llamó “quilombismo”. Su tesis la presentó por primera vez en el II Congreso de las Culturas Negras en las Américas, organizado en Panamá en 1980. Inspirado en el principal símbolo de la resistencia africana en Brasil, el quilombo (pueblo de esclavos cimarrones) de Palmares, Nascimento propuso una política que no sólo tuviera validez para la población afrobrasileña, sino para el conjunto de la sociedad brasileña. El quilombismo fue presentado también como un proyecto político global que preconizaba un Estado multicultural e igualitario para sus distintos componentes. En este sentido, Nascimento defendió una posición política centrista, a igual distancia del bloque comunista que del bloque capitalista, muy parecida a la “tercera vía” o política de “no alineación” surgida de la Conferencia de Bandung en 1955 (Moore Wedderburn, 2002). Para Nascimento, el “mundo africano” debía encontrar su propia identidad ideológica a partir de las experiencias históricas de los pueblos africanos y de sus descendientes en América. Pero, al mismo tiempo, se distanciaba de la visión que hasta entonces había prevalecido dentro del panafricanismo y que supeditaba la lucha de los negros en la “diáspora” a la liberación de los pueblos africanos colonizados. Nascimento volvió a colocar la “diáspora negra” en el primer plano del escenario al hacer de sus culturas el elemento clave de su combate político.

Entre los años setenta y ochenta, Nascimento fue uno de los pocos militantes latinoamericanos que defendieron tal enfoque, puesto que la mayoría de las referencias al panafricanismo se limitaba a Estados Unidos y al Caribe (véase Nascimento, 1978; 1982). Con ese fin, recurrió a todo un arsenal simbólico de resistencia típicamente latinoamericano, que aludía a Zumbi, último jefe del Quilombo dos Palmares en Brasil,

a la rebelión de los malês en la Bahía del siglo XIX, así como a los cumbes y palenques de Colombia, Venezuela y Cuba. Los quilombos se convirtieron, así, en el símbolo de la experiencia libertaria de los negros brasileños, basada en un modelo democrático y comunalista. El quilombismo de Nascimento, inspirado directamente en la lucha de los afrobrasileños, se anticipó a las nociones actuales de multiculturalismo y a las políticas de discriminación positiva a favor de las poblaciones afrodescendientes, que entrarían en vigor en Brasil en los años noventa. En los años setenta, Nascimento ya usaba los términos “afrobrasileño” y “descendiente de africano” con el fin declarado de “trascender la identificación por medio del color de la piel, puesto que la negritud resulta ser una referencia mucho más profunda, que concierne a la ancestralidad y la civilización” (Nascimento, 2002: 13).

El combate por una sociedad más justa se aceleró a su retorno a Brasil en 1981, después de trece años de exilio. Muy pronto, Nascimento ingresó en la arena política para librar su combate en el Parlamento brasileño, en las filas del Partido Democrático de los Trabajadores (PDT), fundado por Leonel Brizola. En 1983, se convirtió en el primer diputado federal afrobrasileño. Participó en la fundación del Movimiento Negro Brasileño y, de 1991 a 1994, asumió la dirección de la Secretaría de Defensa y Promoción de las Poblaciones Afrobrasileñas del estado de Río de Janeiro (Sedepron), cuyo gobernador era entonces el propio Brizola. Durante sus mandatos políticos como diputado y, posteriormente, como senador, Nascimento promovió varios proyectos de ley contra el racismo con el afán de crear mecanismos de acción compensatoria a favor de los negros brasileños. Paralelamente, prosiguió su labor dentro de redes artísticas y culturales: organizó el III Congreso de las Culturas Negras de las Américas en São Paulo, en 1982, y fundó el Instituto de Investigaciones y Estudios Afrobrasileños (conocido como Ipeafro). Asimismo, estuvo en el origen de la conmemoración del 20 de noviembre, aniversario del fallecimiento de Zumbi de Palmares, que se convirtió en el Día Nacional de la Conciencia Negra. Finalmente, cabe señalar que, pese a su avanzada edad, estuvo muy activo durante las reuniones de preparación de la III Conferencia Mundial contra el Racismo, que se celebró en Durban, Sudáfrica, en el año 2001.

La construcción de un patrimonio cultural “afro”

Nascimento (2002: 14) definió el quilombismo como “una propuesta de síntesis del saber ancestral africano, como concepto científico que tiene derecho al mismo prestigio y la misma credibilidad que suelen reservarse para la ciencia occidental”. Para Nascimento, el poder quilombista equivale a colocar a “la raza negra en el poder”, en el entendido de que el término “raza” sólo se usa en “su acepción histórica y cultural” (véase

Nascimento, 1990). La profunda influencia de sus ideas y teorías condujo a Nascimento a inaugurar, en 1988, la serie anual de conferencias del Centro W. E. B. Du Bois de Cultura Panafricana en Accra, Ghana. Era la primera vez que un latinoamericano gozaba de semejante honor en ocasión de una reunión panafricanista (2002: 47).

Pero la importancia de la labor de Nascimento también radica en que éste volvió a introducir una dimensión simbólica en la política panafricanista. Para él, el futuro político de los descendientes de africanos en el mundo debía inspirarse en su mundo simbólico. La libertad y la autodeterminación debían construirse artísticamente, mediante la búsqueda del desarrollo global de la persona humana (Moore Wedderburn, 2002). Como ya se mencionó, Nascimento recurrió en su discurso a poderosos símbolos de la resistencia de los descendientes de africanos en América (los quilombos, Zumbi dos Palmares, las rebeliones de esclavos en el siglo XIX, etcétera). Sin embargo, fue la religión de los orichas —las divinidades veneradas en el candomblé brasileño— la que brindó un verdadero horizonte simbólico a su combate. Antes de tomar el camino del exilio a Estados Unidos, Nascimento había trabado amistad con uno de los *pais-de-santo* (jefes de una casa de culto) más célebres de Brasil, Joãozinho da Goméia, originario de Bahía, quien en aquel entonces vivía en Río de Janeiro. Esa amistad le permitió "cobrar aún más conciencia de [su] propia dimensión africana" (Semog y Nascimento, 2006: 87). En todas sus alocuciones políticas, con el fin de poner mayor énfasis en sus declaraciones, Nascimento solía hacer referencia a los orichas al abrir sus discursos con una invocación a Exu u Olorum y al concluirlos infaliblemente con la invocación propiciadora del *axé* (Semog y Nascimento, 2006: 184).

Esa dimensión simbólica y cultural se plasmó, por ejemplo, en un discurso que pronunció ante el Senado brasileño el 14 de noviembre de 1991, en el cual afirmó que "ser negro no es solamente una cuestión epidérmica. El color de la piel, con todos sus múltiples matices, sólo funciona como símbolo distintivo de nuestro origen africano. [...] La afirmación de nuestro origen africano no implica rechazo alguno de nuestra identidad nacional brasileña, por la simple razón de que la identidad nacional brasileña es también africana" (Semog y Nascimento, 2006: 197). De ahí que la nación brasileña tenga la obligación moral de recuperar "las dimensiones más profundas de esta herencia civilizadora", las cuales deben enseñarse en las escuelas públicas brasileñas (Semog y Nascimento, 2006: 199). De esta manera, el combate de Nascimento se anticipó, por lo menos desde los años setenta (véanse las reivindicaciones que formuló en el *Festac* de 1977, en Lagos), a las políticas afirmativas que se implantarían en Brasil a partir de finales de los años noventa.

Pero es dentro de su propia actividad artística donde la dimensión simbólica desempeñó su papel de catalizador de una "conciencia diaspórica negra". Nascimento desarrolló, así, el concepto de orixalidad (*orixalidade*), mediante el cual el mundo simbólico del

candomblé se convierte en la base fundadora de todo combate político a favor de los negros en el mundo. La orixalidad se manifiesta a través de sus pinturas, que se reproducen en diversas obras (véase Nascimento, 1995) y se presentan en exposiciones internacionales. Sus lazos privilegiados con los intelectuales negros estadounidenses lo condujeron a prestar una de sus pinturas para ilustrar la cubierta de un libro de Molefi K. Asante (1998), teórico del afrocentrismo y gran amigo suyo. De acuerdo con la presentación de sus obras en su sitio web (<<http://www.abdias.com.br>>), la pintura de Nascimento es una búsqueda de “las raíces culturales del mundo africano”, “de la matriz primordial del antiguo Egipto, fuente de la unidad esencial de las civilizaciones africanas, pasando por el candomblé, el vudú haitiano y los ideogramas adinkra del África Occidental”. Esas referencias simbólicas a un patrimonio cultural africano común se entremezclan con “la evocación de los héroes de la lucha de liberación de los pueblos africanos en el continente y en la diáspora”. Resultado de ello es una red “de temas y signos que brotan de las cosmogonías y experiencias existenciales comunes a los pueblos afrodescendientes”.

La configuración de redes de símbolos “afrodescendientes” según la concepción de Nascimento no deja de recordar la labor realizada por Dunham en el ámbito de la danza. Como lo señala Heidi Carolyn Feldman (2006), Dunham incorporó en su danza aquello que denominó “la memoria de la diferencia”, al transformar los rituales bailados afroamericanos en verdaderos “sitios de memoria” de la cultura africana. Su método dejó una importante huella en el desarrollo de la danza en Brasil. Así, la bailarina afrobrasileña Mercedes Batista, la primera bailarina negra que se integró al ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro en los años cuarenta, estudió durante un año en la escuela de Dunham en Nueva York. A su regreso, preparó la coreografía del espectáculo *Rapsodia Negra* (1952) de Nascimento, antes de fundar su propio grupo, el Ballet Folclórico Mercedes Batista. Para ella, también, el encuentro con Joãozinho da Gomeia resultó decisivo, ya que la ayudó a descubrir en el candomblé las raíces de su cultura africana (Nascimento, 2002: 143). Como lo recuerda Douxami (2001: 350), en las obras del teatro negro brasileño el candomblé suele estar muy presente con sus símbolos, sus rituales y sus temáticas.

Uno de los representantes de esa tendencia en la danza y el teatro brasileños fue el bailarín estadounidense Clyde Morgan, quien contribuyó a divulgar la cultura africana en Salvador de Bahía, “puesto que ya había viajado a África e intentado mostrar la fuerza y la originalidad del saber africano” (Douxami, 2001: 352). Morgan ayudó a crear en Salvador de Bahía aquello que hoy en día suele designarse como la “danza afro”, al combinar técnicas de danza africanas y afrobrasileñas dentro de una labor que Jefferson Bacelar (2001: 180) define como “la ‘retraducción’ artística de la herencia africana” en la cultura de Bahía. Morgan, quien fue durante casi diez años profesor en

la Escuela de Danza de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), ejerció profunda influencia sobre la vida artística de Salvador de Bahía. Llegó en 1971 a esa ciudad, donde permaneció hasta el año de 1978, antes de regresar a Estados Unidos. A su llegada a Salvador de Bahía, asistió a un espectáculo de danza moderna, con influencias contemporáneas, realizado por Mário Gusmão, actor negro que había trabajado mucho con el fundador del Cinema Novo, Glauber Rocha. Clyde quedó muy impresionado por ese encuentro con quien era, en su opinión, “el primer negro brasileño que tenía conocimientos del teatro y de la danza moderna” y que se convirtió en su gran amigo. La labor que Gusmão desarrolló con Morgan le abrió un nuevo universo, el de la cultura negra: “el trabajo con Clyde me hizo encontrar a África. En ese momento descubrí que era un actor negro” (citado por Jefferson Bacelar, 2001: 1810). Participaron juntos en el Festac de 1977 en Nigeria, como miembros de la delegación brasileña.²⁰

La búsqueda de un patrimonio afroamericano común también resultó decisiva para otras prácticas experimentales en el continente americano. En Perú, por ejemplo, la bailarina Victoria Santa Cruz se inspiró en la labor de Dunham y decidió centrar su atención en el descubrimiento de un “ritmo orgánico ancestral”, con el fin de volver a identificarse con su origen africano. Para ello, no dudaría en estudiar expresiones culturales negras de otros países caribeños y sudamericanos, como Cuba y Brasil (Delevaux, 2008). Por otra parte, y gracias a los viajes de su hermano Nicomedes, quien en 1963 fue a Brasil, donde se encontró con Edison Carneiro y Jorge Amado, Victoria Santa Cruz estableció nexos entre las danzas brasileñas y las danzas peruanas, lo cual le permitió recrear la danza del *landó* (Feldman, 2006). Como bien lo ha subrayado Maud Delevaux (2008), la apropiación de símbolos de la comunidad negra internacional ha permitido valorar la cultura afroperuana. Los músicos y bailarines se han convertido, así, en depositarios y garantes de la identidad cultural afroperuana. El repertorio coreográfico y musical elaborado ha llegado a ser el *corpus* tradicional, “un legado africano en la memoria negra del Perú”, al tiempo que se ha desvanecido toda la labor de creación y estilización de las danzas que llevaron a cabo estos precursores (Delevaux, 2008).

El proceso de constitución de una “tradición ancestral común” no deja de recordar aquello que Andrew Apter (2005: 78) denomina la “producción de una estética del reconocimiento” entre los participantes en el Festac de 1977, en Lagos. Esa “estética del reconocimiento” permitió transformar a todos los negros en africanos. En efecto, el Festac demostró la unidad fundamental de los pueblos negros a través de la danza.

²⁰ La labor de otra bailarina, Yanka Rudzka, una de las pioneras de la danza moderna en Brasil, también fue profundamente influida por el descubrimiento del mundo simbólico afrobrasileño. Polaca y católica, Yanka Rudzka se interesó estéticamente en el candomblé, creando coreografías tituladas *Aguas de Oxalá* y *Candomblé*, espectáculos en los que combinó la danza de los orixás y la música dodecafónica.

Así, la coreógrafa y militante Molly Ahye, de Trinidad y Tobago, afirmó que la danza “era la base común que permite a los pueblos africanos de las Américas y del Caribe, identificarse con los africanos e incluso con las poblaciones negras de Papúa-Nueva Guinea o de Australia” (Apter, 2005: 78).²¹ Durante los preparativos para el Festac de 1977, el gobierno de Nigeria organizó varios festivales de danza con el objeto de seleccionar danzas locales llamadas a convertirse en símbolos nacionales. Dichas danzas se concebían como “raíces precoloniales de la cultura nigeriana” (Apter, 2005: 110). Así, ciertas danzas sagradas que solían realizarse con largos intervalos de tiempo, como aquellas relacionadas con los ritos de iniciación o las exequias reales, fueron modificadas para despojarlas de todo vínculo con los sacrificios o las libaciones rituales. Eso dio lugar a un nuevo lenguaje coreográfico, en el cual se mezclan ciertas formas tradicionales, abstraídas de su contexto ritual, con el fin de crear danzas totalmente nuevas, que se convierten en el símbolo de una cultura negra común (Apter, 2005: 114).²²

Si es verdad, como la afirma Kali Argyriadis (2006: 67), que la construcción de la tradición musical resulta de intensas interacciones entre informantes, intelectuales y artistas, quienes circulan e intercambian sus teorías de un continente a otro, esa afirmación también es válida en el caso de la tradición coreográfica “negra africana”. En la constitución de un patrimonio cultural “afro”, el cuerpo se convierte en la base de toda identificación con la causa “afrodescendiente”. La danza, como expresión del “ritmo orgánico ancestral”, llega, entonces, a ser el *locus* principal de la memoria y de la cultura africanas.

Bibliografía

APTER, ANDREW

2005 *The Pan-African Nation: Oil and the Spectacle of Culture in Nigeria*, Chicago, The University of Chicago Press.

ASANTE, MOLEFI K.

1998 *Afrocentric Idea*, Filadelfia, Temple University Press.

²¹ Molly Ahye sería uno de los miembros fundadores de los congresos mundiales sobre la tradición de los orixás que se organizarían a partir de 1981 y que constituyen en la actualidad los principales foros para la transmisión de prácticas y símbolos culturales africanos (véase Capone, 2005).

²² Ya hemos mencionado la creación del Conjunto Folclórico Nacional de Cuba, que puso en marcha un proceso de folclorización de las danzas rituales, muy similar a aquel que analiza Apter en el caso de Nigeria.

- ARGYRIADIS, KALI
 2006 "Les batá deux fois sacrés: la construction de la tradition musicale et chorégraphique afro-cubaine", *Civilisations. Revue Internationale d'Anthropologie et de Sciences Humaines*, vol. LIII, núm. 1-2, pp. 45-74.
- BACELAR, JEFFERSON
 2001 *A hierarquia das raças: negros e brancos em Salvador*, Río de Janeiro, Pallas.
- BACHARAN, NICOLE
 1994 *Histoire des Noirs américains au xx^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- BÉCHACQ, DIMITRI
 2008 "La construction d'un vodou haïtien savant. Courants de pensée, réseaux d'acteurs et productions littéraires", en Philippe Mathez y Olivier Schinz (eds.), *Vodou*, Genève, Infolio-MEG, pp. 27-69.
- CAPONE, STEFANIA
 2005 *Les Yoruba du Nouveau Monde. Religion, ethnicité et nationalisme Noir aux États-Unis*, Paris, Karthala.
- CÉSAIRE, AIMÉ
 1956 *Cahiers d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine.
- CLARKE, KAMARI M.
 2004 *Mapping Yorùbá Networks: Power and Agency in the Making of Transnational Communities*, Durham, Duke University Press.
- DÉCORET-AHIHA, ANNE
 2004 *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Pantin, Centre National de la Danse.
- DELEVAUX, MAUD
 2008 *De l'invisibilité à la reconnaissance des Afro-Péruviens. Mémoire de maîtrise*, Nanterre, Département d'Ethnologie de la Université Paris x-Nanterre.
- DEREN, MAYA
 1991 *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, Nueva York, Documentext.
- DOUXAMI, CHRISTINE
 2001 "Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono", *Afro-Asia*, núms. 5-26, pp. 313-363.
 2002 "Abdias Nascimento et Solano Trindade: Deux conceptions pionnières du théâtre noir brésilien", *Cahiers du Brésil Contemporain*, núms. 49-50, pp. 49-68.
- DUNHAM, KATHERINE
 1983 *Dances of Haiti*, Los Ángeles, Center for Afro-American Studies de la University of California.
- FELDMAN, HEIDI CAROLYN
 2006 *Black Rhythms of Peru. Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific*, Middletown, Wesleyan University Press.

GILROY, PAUL

1993 *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press.

HAGEDORN, KATHERINE

2001 *Divine Utterances. The Performance of Afro-Cuban Santería*, Washington-Londres, Smithsonian Institution Press.

HERSKOVITS, MELVILLE

1990 *The Myth of the Negro Past*, Boston, Beacon Press.

HUGHES, LANGSTON

1926a *The Weary Blues*, Nueva York, A. A. Knopf.

1926b "The Negro Artist and the Racial Mountain", *Nation*, 23 de junio.

JOHNSON, JAMES WELDON

1990 *Along this Way*, Nueva York, Penguin Books.

1995 *The Autobiography of an ex-Colored Man*, Nueva York, Dover Publications.

LE BOULER, JEAN-PIERRE

1994 *Métraux, Alfred et Pierre Verger. Le pied à l'étrier. Correspondance 1946-1963*, París, Jean-Michel Place.

LOCKE, ALAIN

1997 *The New Negro*, Nueva York, Touchstone Book.

MATORY, J. LORAND

1999 "Afro-Atlantic culture: On the live dialogue between Africa and the Americas", en Kwame Anthony Appiah y Henry Louis Gates Jr. (eds.), *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*, Nueva York, Basic Civitas Books, pp. 36-44.

2005 *Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*, Princeton, Princeton University Press.

MOORE, ROBIN D.

1997 *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.

MOORE WEDDERBURN, CARLOS (prol.)

2002 "Abdias Nascimento e o surgimento de um pan-africanismo contemporâneo global", en Abdias do Nascimento, *O Brasil na Mira do Pan-Africanismo*, Salvador de Bahía, CEAQ-Edufba, pp. 17-32.

MOORE, WILLIAM

1993 "La black modern dance Américaine", *Revue Noire*, núm. 14, p. 74.

MORENO VEGA, MARTA

1995 "The Yoruba tradition comes to New York City", en *African American Review*, vol. 29, núm. 2, pp. 201-206.

MOSES, WILSON J.

- 1998 *Afrotopia. The Roots of African American Popular History*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press.

NASCIMENTO, ABDIAS DO

- 1978 *O Genocídio do Negro Brasileiro*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
 1981 *Sitiado em Lagos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
 1982 *O negro revoltado*, 2a. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
 1990 "Quilombismo: the African-Brazilian Road to Socialism", en Molefi Kete Asante y Kariamu Welsh Asante (eds.), *African Culture: the Rhythms of Unity*, Trenton, Africa World Press, pp. 173-192.
 1995 *Orixás: os Deuses Vivos da África. Orishas: the Living Gods of Africa in Brazil*, Rio de Janeiro-Filadelfia, Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros-Temple University Press.
 1996 "Lettre ouverte au premier Festival Mondial des Arts Nègres", *Présence Africaine*, núm. 58, pp. 218-228.
 1997 "Teatro Experimental do Negro: Trajetoria e reflexões", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, núm. 25, pp. 77-78.
 2002 *O quilombismo*, Brasília-Rio de Janeiro, Fundação Palmares-OR Editor Produtor.

ORTIZ, FERNANDO

- 1985 *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana, Letras Cubanas.
 1994 *Los tambores batá de los yorubas*, La Habana, Raíces.

QUILOMBO

- 2003 *Quilombo. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento. Rio de Janeiro, números 1 a 10, dezembro de 1948 a julho de 1950*, São Paulo, FUSP-Editora 34.

SEMOG, ELIE Y ABDIAS DO NASCIMENTO

- 2006 *Abdias do Nascimento: o griot e as muralhas*, Rio de Janeiro, Pallas.

VAN DEBURG, WILLIAM L. (ed.)

- 1997 *Modern Black Nationalism: From Marcus Garvey to Louis Farrakhan*, Nueva York-Londres, New York University Press.

VERGER, PIERRE

- 1992 "Trente ans d'amitié avec Alfred Métraux, mon presque Juneau", en *G. B. Cahiers Georges Bataille*, núm. 2, pp. 173-191.

9. El puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana

Bernardo García Díaz

UNIVERSIDAD VERACRUZANA-IIHS, MÉXICO

El proceso de establecimiento y de irradiación desde el puerto de Veracruz que vivió la música cubana a lo largo del siglo xx —sobre todo en su primera mitad—, no se podría entender sino como resultado de un proceso a largo plazo. Habría que remontarse hasta la época colonial para aprehender las interinfluencias culturales entre las regiones del área circuncaribe. Por fortuna, contamos ya con trabajos exhaustivos, como, por sólo citar un ejemplo, el notable libro *El mar de los deseos*, de Antonio García de León, quien se ha detenido a examinar con lujo de detalle los vínculos entre los diferentes puertos coloniales —a través de la navegación—, así como lo que implicaban en términos de intercambios culturales y en el nacimiento de una identidad cultural compartida de lo que ha llamado “el Caribe afroandaluz”: *andaluz* por la preeminencia secular de la Casa de Contratación de Sevilla, y *afro* por la presencia de esclavos africanos y de sus descendientes.¹

Dentro de ese mundo, Veracruz, colocado en el centro del Golfo de México, jugaría un papel esencial en la recepción y asimilación de lo que llegaba no sólo del otro lado del Atlántico, sino de lo que ya se venía cocinando desde tiempos coloniales en el circuncaribe. Así, podemos ubicar episodios como el del arribo del ritmo del chuchumbé. Proveniente de La Habana y portado por algunos viajeros de “color quebrado” (eufemismo de la época colonial para designar mulatos y negros), el chuchumbé se extiende por las calles de Veracruz en 1776 como un baile que haría furor entre negros, mulatos, soldados, marinos y, en definitiva, el pueblo llano. Se dice que se bailaba con meneos, zarandeos, manoseos y abrazos hasta dar vientre con vientre. La música se ha perdido, pero quedan sus versos, que se burlan de los religiosos y de la muerte y se regocijan en ligar la sexualidad con las cosas santas. En años recientes y para regocijo de los veracruzanos, un grupo de música jarocho, el Mono Blanco, ha rescatado sus versos musicalizándolos a ritmo de son, dos siglos después de su arribo. Se puede también señalar claramente que en las ferias comerciales del siglo xviii de Xalapa, además del trasiego de mercancías más visibles, corría un lento e imperceptible fluido de coplas, sones y cantares, y que el preciado cacao venezolano desembarcado en Veracruz

¹ Para las estrechas relaciones entre Veracruz, el Caribe y Andalucía, véase García de León, 1992a; 1992b.

no llegaba solo, pues venía acompañado de instrumentos y coplas producidos en Maracaibo. Así, desde hace varias centurias se perfiló el crucial papel de puerta mayor de Veracruz para el arribo de los influjos culturales del *Mare Nostrum Caribe*. El Puerto, paulatinamente, iría adquiriendo, no sólo por los ires y venires culturales, sino por fenómenos demográficos y políticos, una singular impronta afrocubana que ningún otro puerto de México tendría. De hecho, es quizá casi la única ciudad mexicana que tiene todavía, en medio del tráfigo de la globalización, un alma mexicano-caribeña.

Antes de entrar propiamente en el tema, conviene señalar algunos rasgos de la ciudad, que tenía en común con otros puertos del Caribe. En primer lugar, fue una comunidad que vivió más de cara al mar que hacia su interior; como consecuencia, en los tiempos coloniales sería una ciudad amurallada, con buena cantidad de baluartes. Pero fue también, al mismo tiempo, una ciudad con notable porosidad a los impactos demográficos externos y, como otros puertos, recibió y asimiló a numerosos extranjeros, incluso desde tiempos coloniales. Fue un puerto que admitió a los secuestrados de África, no sólo para distribuirlos a lo largo y ancho del territorio novohispano, sino para hacerlos quedarse, ya que le fueron indispensables para los trabajos de estiba en el puerto y, en general, para el funcionamiento de una ciudad que era en extremo inhóspita e insalubre para el asentamiento de sus habitantes. La presencia de población afrodescendiente persistiría después del final de los tiempos coloniales y la impronta mulata se prolongó claramente al menos hasta la primera mitad del siglo xx. Esto fue efecto tanto de la reproducción de los descendientes de los secuestrados de África como de las migraciones de la llamada “zona jarocho” que rodeaba al puerto. En efecto, el puerto, en sus momentos de crecimiento demográfico, aunado al de su desarrollo económico —como ocurrió en el Porfiriato—, se nutrió en substancial medida de inmigrantes provenientes, sobre todo, de su entorno inmediato, el cual tenía ya, como el propio puerto, un sello mulato. En una fecha tan tardía como la de 1939, el poeta español Juan Rejano (1992: 204) señalaría: “hay momentos en que sin saber por qué, tiene uno la impresión de que Veracruz es la entrada a un país donde el mestizaje no lo han hecho los indios, sino los negros. La sandunga mulata, el gracejo, el destello de la sangre negra, se diría que ha rebrotado en este litoral.”

La insistencia en el afroestizaje no es gratuita, puesto que no es un dato menor para ayudar a explicar la inmediata adopción —y posterior recreación— de los ritmos que le llegaron del Caribe. Es conveniente señalar, asimismo, que decir “Caribe” para Veracruz era decir “Cuba”, y en particular La Habana, pues fue con la Perla de las Antillas con la que siempre mantuvo las relaciones más estrechas. Esos vínculos ya tenían detrás de sí, durante el periodo de la Independencia de México, al menos tres centurias, y no se interrumpieron con la consumación de la separación política de España. Por el contrario, en el último tercio del siglo xix y en los primeros años del xx se viviría

una intensificación de los procesos migratorios entre Cuba y Veracruz. En el origen de ese fenómeno estaban las guerras de Independencia de Cuba frente a la, hasta entonces para ella, Madre Patria.

La salida de los cubanos hacia México a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX —y, sobre todo, a partir de 1868—, estaría en relación directa con las guerras de Independencia de Cuba. Éstas fueron la Guerra de Diez Años —de 1868 a 1878—, la llamada “Guerra Chiquita” —que sólo duró un año: de 1879 a 1880— y la Guerra Final —entre 1895 y 1898—. La continua contienda de los cubanos contra el dominio colonial español —que tendría sus periodos de tregua, pero que en realidad constituyó un mismo proceso prolongado por tres décadas—, provocaría una diáspora de isleños, quienes se dispersaron no sólo por México, sino por todo el Caribe, en países como Santo Domingo, Jamaica, Panamá, Venezuela y Colombia, por no hablar del caso particular de Estados Unidos, donde se contarían por miles los que migraron. Ese largo periodo de violencia arrojó un desmesurado número de cubanos que, sin ser necesariamente perseguidos políticos, huían de la guerra y de la inseguridad o buscaban un contexto de menor inestabilidad e incertidumbre política y social (García Díaz, 2002).

Por lo que toca al puerto de Veracruz, ya desde los años sesenta del siglo XIX, de acuerdo con un padrón elaborado en 1878, era visible la existencia de un contingente de cubanos entre los cuales destacaba un nutrido grupo de artesanos. Esa comunidad aumentó notablemente su importancia y número en las décadas siguientes, pues conforme terminaba el siglo, se acrecentaba el volumen de la migración antillana no sólo a Veracruz, sino a otros estados del país. No obstante, en términos cuantitativos nacionales, representaron un escaso número; por ejemplo, en 1900 apenas alcanzaron 0.02% de la población total. Es decir, los cubanos se perdían en un mar de mexicanos. Pero dado que su impacto fue, sobre todo, regional y circunscrito en buena medida al golfo, y dado que su presencia se volvió cuantitativamente relevante en el periodo que analizamos, fue una migración que dejó huella. Veracruz sería, en la última década del siglo, la entidad que recibió el mayor número de inmigrantes cubanos (41% en 1900); lo seguiría, Yucatán y la ciudad de México, esta última tradicional centro de arribo de inmigrantes extranjeros. El principal punto de concentración en Veracruz fue el Puerto, donde se agrupó más de la mitad de los 1 097 antillanos contabilizados. El lugar prominente que ocuparía la ciudad como casa mexicana de los cubanos se prologaría hasta las primeras décadas del siglo XX.

El grupo cubano establecido en el puerto constituía, entonces, la segunda comunidad “extranjera” sólo después de la española —con alrededor de 600 habitantes de los 3 000 extranjeros que vivían en 1900 en el Puerto—; era un conglomerado con fuerte cohesión nacional, manifiesta en una articulada y vigorosa participación en apoyo a la lucha independentista. Desde luego, no todos los cubanos habían emigrado por

razones políticas, pero un número consistente de ellos sí profesaba simpatía por la causa de la separación de la Madre Patria. De esta manera, es explicable la rica vida asociativa que les permitió crear hasta siete clubes independentistas en una misma población.

El danzón

La existencia de la colonia cubana en el puerto y el vínculo permanente —ya de varias centurias— entre Veracruz y La Habana contribuirían, sin duda, a la acogida entrañable y “para siempre” que se le brindaría al primer ritmo propiamente cubano que llegaría y se adoptaría totalmente en tierras veracruzanas en época moderna: el danzón. Para 1880, un año después de la que se considera la fecha oficial de la aparición del danzón en Cuba, ya sonaba en la Plaza de Armas de Veracruz, tocado por la banda municipal, el danzón denominado *Malaca* (García Díaz, 1992: 113). El arribo casi inmediato no es sorprendente considerando la permanente comunicación entre los puertos de La Habana y Veracruz. Los barcos de las distintas compañías navieras europeas —la Compañía Trasatlántica Española y sus equivalentes de Francia y Alemania— en sus viajes de Europa a América hacían escala en Cuba antes de ingresar plenamente en el Golfo de México. Gracias a ello, era posible el arribo de migrantes de la Isla a tierra firme y al tráfico regular de embarcados cubanos que también podían ser portadores de partituras o instrumentos.

Desde luego, los músicos no serían ajenos a la transculturación a través del mar, tanto aquellos profesionales que buscaban desarrollar sus habilidades fuera de la isla de Cuba, como los artesanos emigrados que, dedicados a oficios como la manufactura de puros —también llamados “habanos”—, se dedicaban de tiempo parcial pero con gran pasión, a tocar algún instrumento, e incluso llegaban a integrar grupos orquestales. Así, tenemos el caso memorable de la Orquesta de los Chinos Ramírez, que tuvo afortunado impacto en el puerto de Veracruz y en la que tocarían músicos de origen antillano y también mexicanos. Los Ramírez eran cuatro hermanos —Juan, Ausencio, Manuel y Luis, el fundador de la orquesta— que se dedicaban a la manufactura de puros; eran hijos de cubana casada con filipino, emigrados a Veracruz desde la Isla, con una escala temporal en Nueva Orleans. Los músicos cubanos del conjunto eran Eulogio Veitia, quien tocaba el contrabajo y los timbales, y Quiroz, que tocaba el figle (García Díaz, 1992: 111-114). Una orquesta que antecedió a ésta fue la de Severiano Pacheco y Albertico Gómez. El primero era campechano de ascendencia cubana y, además de ser el director original del grupo, tocaba el violín y el clarinete. El segundo, nacido en la isla, era la estrella del grupo, un virtuoso del cornetín. En el grupo estaban también los músicos antillanos José D. Noves y Aurelio Valdés, clarinetistas; el ya mencionado

Veitia; Mateito “Brindes de Sala”, contrabajista, y “El Ñame”, quien tocaba el güiro y la clave. Los acompañaban los músicos mexicanos Luis Aguirre, Francisco Torres, Luis Ramírez y Albino “Chilango” (Mancisidor, 1971: 14).

El inolvidable decimista veracruzano Paco Rivera, alias “Paco Píldora”, oportunamente escribiría respecto al danzón que llegó al Puerto para quedarse:

Veracruz vibra en danzones,
pues llega la emigración
de los alegres cubanos.
Son maestros, artesanos,
en las letras y el danzón.²

La cubanía del puerto fue sumamente relevante para la aclimatación del danzón, pero ya en Veracruz existía un ambiente propicio, no relacionado con la colonia cubana, para el arribo y la adopción de los diferentes ritmos importados desde el corazón del Caribe. Sin duda, el nada desdeñable fenómeno del afroestizaje que vivió la costa veracruzana ayuda a explicar el similar temperamento colectivo, así como el fácil y directo diálogo con el Caribe español. Ha de añadirse que también Veracruz participó, desde la época virreinal y dado su relevante papel comercial, en la conformación de la cultura caribeña; y en ésta habría que incluirse, desde luego, la música. Es decir, la importación y adopción del danzón a fines del siglo XIX, formaba parte de un diálogo añejo entre los mares del golfo y del Caribe.

Durante el periodo de la Revolución Mexicana, cuyo curso no afectó grandemente al puerto de Veracruz en tanto que se salvó de violencias serias —con excepción de la intervención estadounidense de 1914—, el florecimiento de la música caribeña no se interrumpiría. En el Archivo General del Estado de Veracruz existen programas de los bailes que se celebraban en el Centro Recreativo de Obreros, con la orquesta de Severiano Pacheco y Albertico Gómez como animadora, “compuesta por doce maestros”.³ En los curiosos programas se anunciaba que, por primera vez, la orquesta tocaría los ahora inolvidables danzones compuestos a partir de las óperas *Tosca*, *Bohemia*, *Payasos* y *Caballería Rusticana*. Los bailes no se interrumpieron, pues, y los músicos mexicanos continuaron registrando distintos danzones creados por ellos. Tal es el caso de *El Variedades* de Agustín Pazos y José María Santiesteban (1913), o de *Veracruz siempre*

² García Díaz, 1992: 113.

³ En telegrama de Juan Méndez Llinas al gobernador de Veracruz, 16 de noviembre de 1911 (Archivo General del Estado de Veracruz, fondo *Gobernación*).

mexicana y *Maciste* del propio Pazos (1916 y 1917, respectivamente; García de León, 1996: 46).

Además, el arribo de músicos cubanos tampoco se suspendió con los movimientos revolucionarios. A mediados de la segunda década del siglo xx llegó, por ejemplo, el santiaguero Consejo Valiente de Roberts, más conocido en el ambiente como "Acerina". Timbalero inolvidable, "Acerina" actuó con diferentes danzoneras; así, tocó con los grupos de Julio Díaz, de Pazos, de Víctor Manuel Sánchez y de Camerino Vázquez. Del Puerto emigró, en 1926, a la capital del país, en donde una década más tarde formó su propio y ya legendario grupo Acerina y su Danzonera, indesligable del Salón México. Su estancia veracruzana dejó huella, no sólo en los salones de baile porteños, sino en el propio músico, quien afirmaría: "quiero a México, de eso no hay duda. Pero Veracruz es mi segunda patria" (MacMaster, 1995: 30).

En la tercera década del siglo pasado, el danzón ya se encontraba definitivamente aclimatado en el puerto de Veracruz. Su majestad el danzón no sólo reinaba en los bailes patieriles de lo que fueron los barrios extramuros y en los de los salones populares, donde se reunían las clases trabajadoras, sino que había franqueado la barrera de las clases sociales al introducirse en las reuniones del Veracruz pudiente. Así, sus notas, que estallaban con estrépito de tropical tormenta, invadieron el Centro Gallego, La Lonja y el Centro Veracruzano; incluso se escuchaban al lado de las gaitas en los festejos ibéricos de la Virgen de la Covadonga. Enraizó tan profundamente que, aún después de un siglo, sus notas siguen sonando con más vitalidad que en su nativa Cuba.

La historia de la conquista del danzón fue puntualmente recreada por Francisco "Paco Píldora" Rivera, cronista surgido del mundo popular. Auténtico porteño, desde su juventud participaba en primera persona en la organización de los carnavales; ya en su madurez, escribiría una historia del puerto de Veracruz, que tendría la singularidad de ser escrita en décima. En esta historia del Puerto, que va desde su fundación por Hernán Cortés en 1519 hasta mediados del siglo xx, un capítulo esencial es el arribo y entronizamiento del danzón. Pero no conforme con eso, el propio "Paco Píldora" escribió el *Arremanga*: una recreación del asalto del danzón a la ciudad de Veracruz. En ese maravilloso texto se celebra reiteradamente la cubanía del Puerto, como más tarde lo harán otros poetas populares, vivos todavía, como Félix Martínez, actual director de la Casa-Museo Agustín Lara, pero que normalmente se dedica a elaborar décimas a la menor provocación. Hay, hasta la fecha, entonces, una celebración explícita y popular de lo que hemos llamado "cubanía del Puerto", la cual tiene mucho que ver con los influjos musicales hacia México desde el Caribe.

En nuestros días, en Cuba sólo se escucha el danzón como pieza de época y excepcionalmente se celebran bailes teniéndolo como música de base. La incesante aparición de nuevos ritmos tropicales puso al danzón en una competencia de la cual no salió

muy bien librado, en lo que se refiere al interés y a su popularidad entre los bailadores de las generaciones posteriores a la tercera década del siglo xx. En los años veinte asistimos, precisamente, a la aparición avasalladora del son, que rápidamente conquistó la Isla con la música de grupos de calidad extraordinaria, como el Trío Matamoros, el Sexteto Habanero, la Antigua Sonora Matancera de Rogelio Martínez y el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro. El son vino del oriente —aun cuando pronto se habanizó—, desde la franja sudeste de la provincia oriental; fue popularizado por el campesinado migrante a las zonas costeras de producción cañera y a las ciudades, como lo ha señalado Ángel Quintero. Para un pueblo tan bailador como el cubano, la aparición del son fue una fortuna y, desde luego, una consecuencia natural.

El son

Hacia la tercera década del siglo xx, el son tuvo en Cuba una etapa de pleno desarrollo con la aparición de las agrupaciones que le otorgaron su ser definitivo. Cuartetos, sextetos y septetos, así como diferentes tipos de combinaciones vocales, le dieron el carácter y la sonoridad con los que hoy lo conocemos. Entre aquellos destacó el Sexteto Habanero, fundado en 1919 por el tresero oriental Ricardo Martínez, quien un año antes había fundado el Cuarteto Oriental, primer grupo profesional intérprete del son que se organizó en La Habana. El Sexteto Habanero debutó en el mundo discográfico en 1925 con una grabación que incluía, entre otros números, el legendario *A la loma de Belén*, registrado por la compañía Victor. Así, el grupo daba comienzo a una serie de grabaciones que, de acuerdo con el musicólogo Radamés Giro (1995: 225), sirvieron de modelo para la ejecución del son no sólo en Cuba, sino fuera de la isla.⁴

El formato instrumental, el modo de cantar y de tocar el tres, así como la prevalencia del bongó como factor rítmico fundamental, fueron fijados como patrones fundamentales por las grabaciones discográficas del Sexteto Habanero y de otros grupos más, como el ya mencionado Septeto Nacional. Este célebre conjunto, fundado por el extraordinario músico Piñeiro, logró desarrollar y expresar la riqueza plena del son. Si a ellos se agregan el Trío Matamoros, la Estudiantina Sonora Matancera y el Sexteto Boloña, se puede entender la fuerza y presencia que adquirió el nuevo ritmo aun fuera de Cuba.

A diferencia del arribo del danzón a México, el del son estuvo acompañado en forma notable por el desarrollo de la reproducción mecánica del arte de los sonidos, es decir, por el surgimiento del disco y de la radio. Con el nacimiento del siglo xx, la

⁴ Véase Blanco, 1992.

economía estadounidense estaba comenzando a desarrollar un tipo de producción que le dio el predominio mundial: la producción en masa para el amplio consumo personal o familiar. Por medio de una eficiente producción en masa, se hizo indispensable transformar antiguos productos de lujo —como el fonógrafo— en artículos de uso cotidiano y generalizado. Así, en el área musical, la Victor se lanzó a popularizar internacionalmente la victrola; como parte de su estrategia, la compañía se dedicó a producir discos de música popular que provocaron la demanda de victrolas. En ese contexto, Cuba emergió con su potente tradición de música popular y fue llamada a convertirse, en América, en uno de los polos de la naciente industria disquera (Quintero, 1998: 302-303). A comienzos de la tercera década, en el catálogo latinoamericano de la Victor aparecía Cuba con trescientas grabaciones, sólo superada por los tangos y las milongas, que gozaban ya de enorme popularidad por todas partes, grabadas en el binomio rioplatense de Argentina-Uruguay (Quintero, 1998: 303). La configuración temprana de Cuba como capital musical tuvo que ver con el auge económico que vivió la Isla en esos años, por su vecindad con Estados Unidos y, sobre todo, por la calidad musical de los intérpretes y compositores de la mayor de las Antillas. La expansión del son alcanzó un impulso inusitado, sobre todo a partir de 1930, que lo condujo a conquistar público lo mismo en Estados Unidos que en Europa. Mientras que en Nueva York triunfaba la orquesta de Don Aspiazú, con su cantante Antonio Machín, en París el público era impactado por la presencia de Rita Montaner y de Sindo Garay. Así, tanto los propios artistas como sus discos hicieron llegar a las diferentes orillas del Atlántico la poderosa corriente sonora cubana. Desde entonces data la incorporación a las orquestas de instrumentos como los timbales, el güiro y las claves, con los cuales llegaron los sonidos musicales del trópico a la composición e interpretación musicales.

De la mano de la difusión de los discos llegó la radio a Veracruz, medio masivo por el cual se escuchaban en los hogares y lugares públicos —los que tenían un aparato receptor—, tanto las últimas novedades informativas locales e internacionales como la música grabada por las nacientes estrellas locales. Las radiodifusoras pioneras fueron la XEV, “El Eco de Sotavento”, y la XETF, “La Voz de Veracruz” (García Díaz, 1998: 55). Precisamente, en ellas tuvieron oportunidad de comenzar su carrera artística figuras esenciales de la música tropical porteña como María Antonia Peregrino, “Toña la Negra”, y Pedro Domínguez, más conocido popularmente como “Moscovita”. En las radiodifusoras también se reprodujeron incesantemente los discos de son montuno que llegaban a Veracruz.

Por cierto, también tuvo lugar el arribo y la permanencia temporal de un grupo de son montuno, procedente de La Habana, en el año de 1928, que contribuyó a catalizar la proliferación de intérpretes del nuevo ritmo. El Son Cuba de Marianao, el

día de su arribo a Veracruz, el 8 de marzo de 1928, no se detuvo en el puerto jarocho más que por unas cuantas horas, pues por la noche tomó el tren nocturno para dirigirse a la capital del país. Sería tres meses más tarde, para concluir su gira, cuando se presentaría en el Puerto. Y ahí fue la revolución. El 1 de junio apareció en el periódico *El Dictamen* una fotografía del grupo de soneros acompañado por una pareja de bailarines, Morita y Pimienta, en el momento de ejecutar un giro de baile. Se trataba del promocional de su debut en el teatro Variedades. Su presentación en éste, a la cual siguió una temporada de un mes en el café La Merced, causó furor y fue clave para la germinación del son en tierras veracruzanas. Merry MacMaster (1995: 27), después de una exhaustiva labor de historia oral con viejos soneros mexicanos, afirmaba: “el Cuba de Marianao vino a constituir una escuela para los primeros soneros mexicanos, como Pedro Domínguez ‘Moscovita’, José Macías ‘El Tapatío’ y Luis Iturriaga, por mencionar sólo a unos cuantos”. Anteriormente, habían comenzado algunos veracruzanos a tocar el tres, instrumento básico en los grupos soneros, gracias a los embarcados cubanos, que además de tocar algún instrumento, traían discos que dejaban en distintos establecimientos comerciales. Pero fue con el arribo del Son Cuba de Marianao en 1928 cuando se desató la fiebre sonera, en particular, entre la nueva generación, apenas adolescente, y muy rápido se formaron numerosos grupos que recibieron la denominación de “sones infantiles”.

Otros grupos que se formaron fueron el Son Heroica, El Crespomel, Los Alvaradoños, Los Estibadores, El Farmacia Lara y el Son Jarocho Veracruzano, este último el primero en salir de gira lejos de Veracruz. Un factor que explica el éxito del son en los barrios populares —además de la tradicional receptividad a la música cubana— fue que requería de una dotación instrumental reducida (García Díaz, 1992: 241-247). Bastaban la guitarra sexta, el tresillo (como se le llama en Veracruz al tres), la batihuela, la marímbula, los bongoes y las claves. En cambio, resultaban imprescindibles la “inspiración y el jícamo”, pero esos ingredientes siempre han sobrado en Veracruz. Allí hay un temperamento natural para bailar con sabrosura y donaire todo lo tropical, como se puede observar hasta hoy en las salas de baile y en los carnavales.

Mediante el enraizamiento del danzón y del son, Veracruz se convirtió en la patria por excelencia de la música cubana y la cabeza de playa para proyectarla hacia el resto del país. Eso es visible en el impacto que tuvo el veracruzánísimo Son Clave de Oro en la difusión inicial del género en México a partir de los años treinta. Ciertamente, desde muy temprano comenzaron a salir los músicos desde Veracruz hacia la capital. El primer son en brillar y trascender fue el Son Clave de Oro, que no se puede entender sin la aportación veracruzana. En él participaron, entre otros, Manuel Peregrino, Manolo Guido, Mario Ruiz Armengol, José Vázquez “Chepilla” y Pedro Domínguez “Moscovita”, además de los ya mencionados Peregrino y “Güicho” Iturriaga. Aun así,

esa sangría de músicos que comenzó en los años treinta no interrumpió el auge de la entonces llamada “música tropical” en el puerto. Existe un importante testimonio de Enrique Arredondo, reconocido comediante cubano que visitó el Puerto en una gira artística en el Carnaval de Veracruz de 1944 y quien, años más tarde, escribió en sus memorias:

Partimos para Veracruz, ¡qué semejanza tiene esa gente con los cubanos! Estábamos en México y nos encontramos en un rincón de Cuba. Llegamos en plenos carnavales y hasta el sábado no debutábamos en el Teatro Variedades, y pudimos apreciar sus comparsas, exactas a las nuestras. Bailan rumbas, congas, danzones y sones como nosotros, entonaban hasta guaguancó. Tuve que reunir a la compañía e indicarle que teníamos que apretar los tornillos al llevar a la escena cualquier número de ritmo cubano. (Arredondo, 1981: 167)

No sólo la pareja del danzón y el son había hecho fortuna en Veracruz, sino que otros ritmos llegados de Cuba sonaban en la ciudad, sobre todo en época de carnavales. En ese periodo de la historia de la ciudad se ubica la consolidación de una cultura musical que en Veracruz recibió el nombre de “Criolla, como en la mayor de las Antillas”. De aquel mundo salieron dinastías musicales como los Peregrino, de la cual se formó el Trío Caribe, y, más tarde, el Trío Peregrino; pero, lo que es más importante, de esa dinastía surgió “Toña la Negra”. Ella fue la máxima intérprete femenina de la música antillana en México. Nacida en el popular barrio extramuros de La Huaca, María Antonia fue hija de Severo Peregrino, inmigrante haitiano que llegó desde Puerto Príncipe. Inició su carrera a fines de los años veinte cantando tangos —al igual que lo haría Celia Cruz—, en veladas lo mismo sindicales que deportivas; también actuó como solista y como parte del Trío Peregrino-Uscanga. Obtuvo su primer triunfo en un concurso de la radio local, la XEU, el 23 de junio de 1931. Dicho sea de paso, nueve años más tarde, en otro certamen radiofónico brilló la voz de “Moscovita”; también nacido en el barrio de La Huaca, andando los años formó su propia orquesta y se convirtió en uno de los más fieles intérpretes mexicanos de la música antillana. En lo que respecta a “Toña la Negra”, después de los éxitos logrados en su solar natal, salió en busca de horizontes más amplios; abandonó sus estudios de medicina y se dirigió a la ciudad de México. Ahí, en 1932, el músico y poeta Agustín Lara adivinó en ella a quien sería una de sus mejores intérpretes y le compuso la canción *Lamento jarocho*:

Alma de jarocho,
que nació morena,
talle que se mueve

con vaivén de hamaca.
Carne perfumada
con besos de arena...

Lara personificó en una vertiente de su vasta obra de composiciones, quizá más que ninguno, el impacto de la vigorosa cultura popular cubana. Sobra decir que la asimilación que realizó fue absolutamente creativa, en tanto recreó y reinterpretó genialmente el influjo cubano. Y lo irradió no sólo a la cultura musical mexicana, sino también a la propia música cubana y la forma de interpretarla por los antillanos, como lo ha señalado el poeta y estudioso Sigfredo Ariel (2002). Asimismo, el músico poeta jarocho integró de manera original una notable impronta danzonística, el bolero soñado y la sensibilidad tropical antillana, como se puede desprender, por citar un ejemplo, de la primera estrofa de *La cumbancha*:

Oiga usted, cómo suena la clave.
Mire usted, cómo suena el bongó.
Dígame si las maracas tienen
el ritmo que nos mueve el corazón.

Algo más cubano que el ritmo de las semillas secas combinado con el nítido sonido de las maderas y la percusión de los cueros es difícil de encontrar.

Las letras, las metáforas y la música que poseen melodías como *Oración Caribe*, *Noche criolla*, *Veracruz*, *Palmeras*, *Clave azul*, *Copla guajira*, *Bamboleo* y *Sueño guajiro*, sin duda contribuyeron a reafirmar la identidad porteño-caribeña de los veracruzanos de mediados del siglo xx.

La Época de Oro de la música cubana en Veracruz

Con las figuras de Lara y “Toña la Negra” no se agota la impronta y la ulterior irradiación antillana del puerto, ni tampoco con los talentos que migran y destacan en la ciudad de México. En la quinta década del siglo xx se vivió una verdadera fiebre de música afrocubana. Fue la hora de grupos como el Conjunto Tropical Veracruz y el Conjunto Tropical Copacabana, a los que se agregan algunos nombres de amplia resonancia antillana como el Conjunto Anacaona, el Conjunto Cienfuegos, el Conjunto Caribe y el Conjunto Siboney. El formato que tuvieron esos grupos fue más complejo que el de sus ancestros inmediatos, los sencillos grupos de son. Ahora tenían dos trompetas, dos cantantes, dos ritmos —congas y bongoes— un tres y un bajo. La aparición del nuevo

formato musical —el conjunto y, más tarde, las sonoras— no fue fortuita, y, por supuesto, otra vez hay que acudir al influjo cubano. En la década de los cuarenta, gracias al genio creativo de Arsenio Rodríguez —tresero y compositor matancero— el viejo formato del sexteto se dinamita, por decirlo con palabras del maestro Helio Orovio, al agregarle tres trompetas, piano y tumbadora, con lo cual se consiguió una sonoridad más rica y potente; pero, sobre todo, el sexteto se dinamitó cambiándole la línea estructural al son cubano, haciéndolo más rítmico y más negro con el denominado “afroson”, “songuaguancó”, con lo cual fue creado lo que él llamaba “diablo”, la base del mambo. Si el padre de la criatura fue Rodríguez, será la Sonora Matancera la que maternalmente llevará a su máximo el nuevo formato musical. La Sonora Matancera no sólo trasciende por la nómina impresionante de cantantes, sino por el sonido único que alcanzó el conjunto a lo largo de su dilatada vida. Su influencia magistral se extendió por todo el Caribe y diferentes países del continente. Veracruz no permaneció al margen y adoptó esa nueva influencia sonora que le llegaba de La Habana, del pronto legendario conjunto matancero. Un músico destacado, trompetista entonces, Luis Martínez, considera fundamental la irradiación de ese grupo para el nuevo auge de la música porteña.⁵

Los dos conjuntos más famosos de los años cincuenta en el Puerto fueron el Conjunto Tropical Veracruz y el Conjunto Anacaona. Éste fue fundado por Federico Sánchez, un joven pianista veracruzano de origen oaxaqueño, de la Mixteca, quien además de haber tenido una breve experiencia como músico de la *jazz band* de “El Chato” Rojas, realizó estudios con la maestra de piano cubana Juanita Miranda y con la concertista veracruzana Sofía “Chofi” de la Hoz. En 1949 decidió fundar su propio grupo, que funcionó regularmente hasta 1964, en el Puerto; con él realizó giras a diferentes ciudades del país. El conjunto estaba integrado por tres trompetas, un percusionista —batería—, dos ritmos —bongoes y tumbadora—, dos cantantes, un bajista y un pianista. El grupo tenía, además, un programa en la estación de radio XEU tres veces a la semana, al mediodía, en donde actuaban interpretando cuatro o cinco melodías después de presentarse con su infaltable rúbrica, *Andalucía*, del cubano Ernesto Lecuona.⁶

Por su parte, el Conjunto Tropical Veracruz fue fundado por Víctor Olivares, “Valeque”, quien lo dirigió y fue el centro del mismo con sus timbales. De hecho, el “Valeque” era quien sobresalía al hacer gira el conjunto en torno a su estruendosa actuación. Su formato era muy semejante al del Anacaona: tenía guitarra, tres, bajo, trompeta, piano, timbales, cantante y tumbadora. El Conjunto Tropical Veracruz tenía, asimismo, un programa radiofónico en la XEU, en donde los locutores lo anunciaban como “Un

⁵ Bernardo García Díaz, entrevista con Luis Martínez, septiembre de 2008.

⁶ Bernardo García Díaz, entrevista con Federico Sánchez, octubre de 2008.

ciclón de música antillana, el Conjunto Tropical de Veracruz de Víctor Olivares”; su rúbrica eran los primeros compases de *Veracruz* de Lara.⁷ Entre sus cantantes destacó Antonio Jiménez, a quien llamaban “El Cascarita Veracruzano” debido a que en algunos números imitaba a Rolando Guevara, “Cascarita”. Siempre los modelos de vocalistas eran preponderantemente cubanos. Así fue, por ejemplo, con Manolo Vélez, “El Carpintero”, quien imitaba a Celio González, “El Flaco de Oro” —igual como se le decía a Lara—. Este último, con su interpretación de *Total*, acompañado por la Sonora Matancera, adquirió resonancia continental.

También muy sonado fue el ya mencionado Conjunto Cienfuegos de Manolo Gudiño, trompetista veracruzano. A éste habría que sumar otros grupos como el Conjunto Caribe de Cuco Hernández y el también ya mencionado Conjunto Siboney de Miguel Rodríguez. Hubo otros grupos más que, sin embargo, tuvieron vida efímera, como el de Cristina y su Charanga —una muchacha negra de ascendencia cubana que imitaba a Celia Cruz—. Respecto al Conjunto Tropical Copacabana debe decirse que fue el primero de género tropical que utilizó el piano en México, ¡y qué piano!: el del tlacotalpeño Memo Salamanca.⁸

A los conjuntos que hicieron furor en el ambiente porteño con el nuevo son de los años cincuenta habría que agregar las danzoneras, que continuaban teniendo a su público cautivo. La danzonería de Los Chinos Ramírez, por ejemplo, conservaba su reinando desde el salón Villa del Mar. También seguían las danzoneras Alma de Sotavento, Heroica de Adi Vásquez, la de Villaverde y la de Güicho Argumedo. Se les sumaban las orquestas de los cines Variedades y Eslava, esta última dirigida por Blanco Cancino; ninguna de ellas, entre otras más, dejaba de presentar nuevos números. En una memorable ocasión, en el kiosco de la Plaza de Armas la orquesta del Variedades, dirigida por Ildefonso Moreno, estrenó el danzón *Teléfono a larga distancia*. El solo de trompeta lo haría Gabriel Garzón, un músico excepcional llamado entre los músicos, precisamente por su maravilloso talento, “El Pico de Oro”.

El bolero cubano, por su parte, no dejó de causar su propio impacto y con él surgieron diferentes tríos de corte antillano. Entre ellos destacó el trío de “El Negro” Peregrino, que se dedicaba a interpretar el bolero soneado, es decir, aquel que tiene la lírica cancioneril en su estructura melódica pero con un fondo rítmico sonero. Otro imprescindible fue el de los hermanos Cantarell, notable especialmente por la creatividad de su director, Emilio Cantarell, un compositor veracruzano surgido del gremio ferrocarrilero. Cantarell destacó como uno de los compositores más prolíficos del Veracruz de esos años y, al lado de sus numerosos boleros tradicionales, compuso múltiples boleros-son

⁷ Bernardo García Díaz, entrevista con Félix Martínez, octubre de 2008.

⁸ Bernardo García Díaz, entrevista con Luis Martínez, septiembre de 2008.

y pregones. A más de sesenta años de ser compuesto, todavía se escucha su antológico número *El tamalero*. Uno de los principales divulgadores de su música fue, sin duda, el grupo Moscovita y sus Guajiros.⁹

A fines de los años cincuenta, a los conjuntos se sumaron las sonoras, y entre ellas destacó notablemente la Sonora Veracruz, fundada por Toño Barcelata, un músico del patio de San Jorge, ubicado en lo que había sido antiguamente un barrio extramuros. Él, lo mismo que sus hermanos, también músicos, había nacido en Veracruz, pero su familia provenía de la población de Tlalixcoyan, enclavada en la cuenca del Papaloapan. Pertenece a la dinastía musical de los Barcelata, cuya figura más señera había sido el trovador Lorenzo Barcelata, autor de la famosa *María Elena*. La Sonora Veracruz nació bajo el influjo de la Sonora Matancera y, como su modelo, tenía al frente una guitarra muda, dos trompetas —primera y segunda—, un bajo, un tres, un torobongo —en lugar de timbal— y unas tumbas. Pero no era una simple imitación del grupo cubano, ni mucho menos una mala copia del mismo.¹⁰ Es decir, aunque sacó la dotación de instrumentos de aquella y su estilo singular, por ejemplo, en el acoplamiento de las trompetas primera y segunda, una vez que se desarrolló, casi no tocaba música de la Matancera. Sólo en sus comienzos se valió del repertorio de ésta, pero ya cuando grabaron sus primeros discos, no registraron ningún *cover* (repetición). Tuvieron, pues, sus propios arreglos y sus propias composiciones. Un éxito que aún se puede oír es *Pregones*, interpretado por el quinteto Mocambo, que es una recreación hecha por Toño Barcelata de los pregones de diferentes lugares, entre ellos Cuba. También fue exitosa su interpretación de *A mi Veracruz*, escrita por Víctor Ruiz Pazos, “Vitillo”.

Pero la Sonora Veracruz no fue el único grupo que tuvo tal formato. También así se integró la Sonora Sotarrivas de Miguel Sotarrivas, un excelente músico que conquistó a su público y llegó incluso a grabar varios discos. Singular también fue el impacto inmediato del pegajoso ritmo del chachachá, que nació en las pecaminosas calles habaneras de Neptuno cuando el violinista afrocubano Enrique Jorrín creó, en 1953, *La engañadora* (Orovio, 2002):

A Prado y Neptuno iba una chiquita,
que todos los hombres la tenían que mirar.
Estaba gordita y bien formadita,
era graciosa, en resumen, colosal.
Pero todo en esta vida se sabe
sin siquiera preguntar...

⁹ Bernardo García Díaz, entrevista con Hugo Ceballos, septiembre de 2008.

¹⁰ Bernardo García Díaz, entrevista con Arturo Villegas, septiembre de 2008.

No pasó más de un año para que un músico veracruzano, el pianista Gaby Moreno, formara en 1954 una orquesta dirigida a difundir el nuevo género. Comenzó con un grupo de nueve elementos, en el Hotel Pensiones, pero en pocos meses, ante el éxito obtenido, lo transformó en una compacta orquesta de veintitrés maestros. La síncopa no la hurtó: la heredó de su padre, Ildelfonso Moreno, quien había vivido como músico por tres años en La Habana antes de radicarse en Veracruz y casarse con otra pianista, también fanática de la música cubana. El propio Ildelfonso, pianista nacido en Puebla, fundó una escuela de música y dirigió la orquesta del cine Variedades, puesto que en aquellos años se acostumbraba acompañar el cine mudo con música. Ya cuando llegó el cine sonoro, las orquestas hacían una presentación antes de la función. La orquesta de Gaby Moreno funcionó por dos décadas —hasta 1974—, con rotundo éxito no sólo en los bailes de Veracruz, sino también en distintas ciudades del país, incluida, por supuesto, la capital. En el puerto jarocho actuó en los salones Esmirna, Maxim, Rivera y Los Ángeles, y participó en el popular programa *El rico vacilón* de la XEW. Su armonizado grupo se nutrió lo mismo de músicos veracruzanos egresados del Hospicio Gutiérrez Zamora que reforzado en las cuerdas —violines especialmente— por solistas de la Orquesta Sinfónica de Xalapa.¹¹ Grabó diferentes números y, sin duda, marcó una época entre las orquestas del Puerto. Para Luis Martínez, la orquesta de Gaby Moreno sería el equivalente de una orquesta cubana integrada por músicos veracruzanos; tenía incluso su flautista, auténtico virtuoso, y se presentaba siempre con todo el *swing* de los cubanos, según Arturo Villegas.¹²

En lo que respecta al mambo, ese género tuvo sus genes originarios en Matanzas, pues ahí nació Dámaso Pérez Prado, otro compositor, también afrocubano como Jorrín pero criado en México. No pudo ser ajeno al ámbito veracruzano, y desde ahí salió a conquistar el mundo. Además de Pérez Prado, también es protagonista el mambo Memo Salamanca. Formado en el ambiente musical del puerto —como es el caso de otro paisano suyo, el extraordinario clarinetista Carlos Pitalúa—, Salamanca fue la figura veracruzana más destacada en la interpretación de ese ritmo que nació a fines de los cuarenta. Después de una corta pero enriquecedora carrera en Veracruz, donde actuó, según ya se mencionó, como pianista acompañante en las radiodifusoras locales y como parte del Conjunto Tropical Copacabana, Salamanca emigró a la ciudad de México, como tantos otros músicos veracruzanos que lo hacían buscando horizontes más amplios. Ahí encontró el contexto favorable, muy joven aún, y trabajó con orquestas tan prestigiadas como la de Arturo Núñez. De su fecunda producción, ya como compositor, firmó, de acuerdo con Rafael Figueroa Hernández, las siguientes

¹¹ Bernardo García Díaz, entrevista con Gabriel Moreno, septiembre de 2008.

¹² Bernardo García Díaz, entrevista con Luis Martínez y Arturo Villegas, septiembre de 2008.

composiciones: *Mambo a la Núñez*, *Mambo en trompeta*, *Mambo número 6*, *Mambo en trombón*, *Serenata guajira*, *Mambo número 7*, *Mambo Isabel*, *Linda Jarocha* y *Rumbambo*. La trayectoria de Salamanca no se circunscribió a su incursión en el mambo, pues tocó diversos ritmos tropicales con éxito, actuó como arreglista en varias de las mejores orquestas del país y grabó con figuras estelares como Celia Cruz y el propio Pérez Prado. Incluso, cuando el matancero “El Cará’e Focá” tuvo que salir de México, le pidió al veracruzano que concluyera los proyectos musicales que llevaba a cabo en los estudios de grabación (Figueroa Hernández, 2002).

“Veracruz era Cuba” sostiene Martínez (quien llegó al puerto desde Ciudad Mendoza en 1955, a probar su suerte como trompetista, antes de convertirse en uno de los arreglistas más importantes de la música tropical en México) para referirse al tsunami de música caribeña que inundó la ciudad.¹³ Además, al puerto regularmente llegaban lo mismo orquestas cubanas que de la capital del país, así como las que venían esporádicamente formadas por músicos antillanos. Célebre fue, ante todo, la estancia de “El Bárbaro del Ritmo”, Benny Moré, quien antes de su consagración definitiva estuvo algunas temporadas en el puerto. Él cantó con el Conjunto Anacaona de Federico Sánchez, en el salón Bahía. Luis Montaner ha escrito un simpático texto sobre la estancia de “El Bárbaro del Ritmo” en Veracruz, en donde narra una anécdota, memorable, en la que el genial cantante, alto y desgarrado, alzó sobre sus hombros a Montaner siendo éste un infante, para que pudiera ver pasar las comparsas del desfile de carnaval.

Si a los músicos cubanos se añaden los peloteros cubanos, auténticos ídolos, que no dejaron de llegar a México hasta principios de los años sesenta, se puede entender lo cubanizado que estaba el imaginario de la cultura popular veracruzana. Muy probablemente, como nunca, a mediados del siglo xx la impronta cubana marcó el latir de la ciudad. Y, además, a la radio de Cuba, que se escuchaba por las tardes en Veracruz, y a los discos de acetato que llegaban permanentemente habría que sumar la extensa filmografía nacional, llena de rumberas, escenografías tropicales, boleros, trompetistas girando por el piso, etcétera. Toda Cuba bombardeaba la mente y los corazones de los veracruzanos.

De la misma manera que en los años treinta, cuando diferentes soneros emigraron hacia la capital, en la década de los cincuenta se repitió el fenómeno, pero con mayor intensidad, dada la abundancia de talento. De ahí surgieron el mayor desarrollo alcanzado por la música caribeña en el puerto y el crecimiento de la demanda en la ciudad de México. Así, por ejemplo, la orquesta de Arturo Núñez recibió no sólo al pianista Memo Salamanca, sino a los cantantes Lalo Montané, Chico Andrade, Toño Jiménez y Nacho Téllez. Con Pérez Prado se instaló Julio del Razo. Otros músicos, como Bernardo

¹³ Bernardo García Díaz, entrevista con Luis Martínez, septiembre de 2008.

García, Pepe Bustos, Moi Domínguez, Pepe Villar, Carlitos Susunaga, Víctor Morales “Comepán” y Felipe y Enrique Sánchez, se integraron a grupos relevantes.¹⁴

Los músicos veracruzanos, así como los formados en Veracruz, no sólo vendrían a formar parte de grupos dirigidos por cubanos y mexicanos de otras latitudes, sino que también integrarían sus propios grupos. Así nació el Trío Caribe, con el tres maravilloso de Pablo Peregrino, la primera voz de Roberto Hernández, la segunda voz de Miguel Ángel González “Tiki” y la guitarra de “Comepán”. Recuérdese a Moscovita y sus Guajiros, fundado por Pedro Domínguez Castillo a finales de los años cuarenta. Memorables también fueron las grabaciones del llamado Dúo Fantasma, integrado por el veracruzano Montané y el cienfueguero Moré. Su grabación de 1947, de *Mucho corazón*, es testimonio elocuente de lo fecundo de la integración de la pareja.

La existencia de la colonia musical veracruzana en la capital del país le permitió al empresario Baltasar Pazos, en 1975, congregar al Dúo Fantasma para realizar la grabación de *Estrellas veracruzanas*. Por otra parte, ya 16 años antes, en 1959, Pazos apoyó a tres músicos veracruzanos que se incorporarían a un conjunto para su lanzamiento en pos de conquistar al público europeo. En ese año, asimismo, se integró Ritmo de Oro, un grupo de seis mexicanos y dos cubanos, quienes realizarían una gira al Viejo Continente. Allí cambiaron de nombre a uno más atractivo —es decir, más exótico— para el público francés, pues llegaron a París: Matecoco, apócope de mata de coco. El conjunto, que permaneció cinco años en Europa recorriendo diferentes países y viajando hasta Marruecos a tocar en el Palacio Real, incluyó entre sus integrantes a los músicos veracruzanos Juan Araujo, Bernardo García y Rafael González.¹⁵

En los años sesenta y setenta algunos de los grupos más conocidos desaparecieron o se desintegraron para formar parte de nuevos grupos. Tal fue el caso del Conjunto Cienfuegos, cuyo director y algunos de sus músicos formaron en 1980 la Orquesta de Música Tradicional “Moscovita” de la Universidad Veracruzana. Pero también esos años fueron de consolidación. Fue notable, por ejemplo, la reafirmación musical de Pregoneros del Recuerdo, que aun cuando había nacido desde mediados de los años cincuenta, en realidad no fue sino hasta el último tercio del siglo que logró su definitiva consolidación como uno de los grupos esenciales de la música criolla del Puerto. Su fundador fue el ya mencionado clarinetista y saxofonista Pitalúa, originario de Tlacoalpan y cuya familia emigró al Puerto en 1944, cuando él tenía 13 años de edad. Si se inició tempranamente en el clarinete, con su padre, fue trabajando en diferentes grupos, como las orquestas Nuevo Ritmo, Villa del Mar (en la cual terminó como director) y la de Manuel Vicuña, de Xalapa, donde amplió su formación musical, desarrolló su

¹⁴ Bernardo García Díaz, entrevista con Juan Araujo, octubre de 2008.

¹⁵ Bernardo García Díaz, entrevista con Juan Araujo, octubre de 2008.

aprendizaje del saxofón y logró mayor realización en materia de arreglos. En diciembre de 1955 fundó el grupo Pregoneros del Recuerdo, como ya se decía, que en sus comienzos tuvo una existencia poco consistente pero que, andando el tiempo, cristalizó como una de las formaciones más importantes del puerto. Al retomar el estilo del cuarteto Marcano de Puerto Rico, que utilizaba un dueto de trompeta y clarinete, así como los temas cantados por dos voces, desarrollaron un amplio repertorio que incluyó lo mismo son que danzonete, bolero y todo lo que cabe dentro del nombre de música tropical.¹⁶ A fines de los años setenta, periodo que marcó su despegue definitivo como conjunto musical, contó entre sus integrantes a algunas celebridades del son, como Güicho Iturriaga en la guitarra y Juan Araujo en el bajo. En realidad, por sus filas pasaron varios de los mejores músicos de Veracruz de aquellos años. En la última década del siglo xx, Pitalúa tomó la estafeta de su padre en la dirección del grupo, para el cual siempre buscó su continuidad y su singularidad; es decir, un sello muy propio (Figueroa Hernández, 2002). Pitalúa, consumado guitarrista y arreglista y director, admite hasta ahora que en sus funciones el director debe mostrar versatilidad, pues además de su auditorio habitual, necesita atender un público más afín a la música de salsa, que aquí, como en muchas partes del mundo, hizo furor desde los años setenta. Aun así, él sostiene que eso no es más que una concesión al mercado, pues el grupo se siente mejor en su aire cuando interpreta música tradicional, con los arreglos que el propio Pitalúa lleva a cabo.

Un grupo que nació en 1975, bajo el impulso de Pepe Guízar, fue el quinteto Mocambo. Originalmente integrado para participar en las caravanas artísticas que Guízar organizaba para presentarse en diferentes ciudades, el grupo tuvo como director a Rafael Santos Zamorano, originario de la congregación del Cañero, del municipio de Juan Díaz Covarrubias. El grupo no descolló demasiado en su primera década de existencia; pero, a partir de su refundación en 1986 por el propio Santos Zamorano, fue adquiriendo un lugar entre los grupos soneros en Veracruz. Actualmente, ha grabado cinco discos compactos, ha viajado a Europa para presentarse en Alemania, es muy solicitado para las fiestas y diversas celebraciones, y, por fortuna, aún continúa tocando en Los Portales, desde los cuales da su toque de veracruzanía a la Plaza de Armas.¹⁷ Ya propiamente en los noventa, con el impulso del magistral tresero Arturo Villegas, quien se contó entre los Pregoneros del Recuerdo, nació el Son de la Loma. El nombre es, evidentemente, un homenaje a Miguel Matamoros, quien en 1929 compuso su popular pieza *Son de la Loma*. El grupo ha logrado, con sus cinco integrantes, alcanzar

¹⁶ Bernardo García Díaz, entrevista con Arturo Pitalúa, abril de 2009.

¹⁷ Bernardo García Díaz, entrevista con Rafael Santos Zamorano, octubre de 2008.

un espacio en las programaciones públicas, las que combina con presentaciones fuera de Veracruz.¹⁸

El nacimiento y la consolidación de diferentes propuestas, sumados a la supervivencia de viejos grupos, permitieron la realización de varios proyectos. Así, El Rincón de la Trova, propiedad del arqueólogo Ignacio León que cuenta con el impulso del Instituto Veracruzano de Cultura y del Conaculta, realizó en 1996 el Primer Festival del Son Montuno, del cual se han celebrado cinco ediciones más. El Festival ha sido un espacio lúdico y académico en donde se combinan con diferentes dosis los bailes, las reflexiones de especialistas, las actuaciones y los testimonios de viejos soneros y de varias leyendas vivas de la música criolla en México. Para dar una idea de lo que llega a congregarse en el Festival del Son Montuno, debe señalarse que en la primera edición participaron los grupos Son de la Loma, Pregoneros del Recuerdo, Trova Jarocha/Son Clave de Oro, Son como Son, Mocambo, Hugo Ceballos y su Son, Luis Montané y sus Criollos, Son del 21, Sembradores del Son, Sentimiento Boqueño y Son Clave Azul. Que al final del siglo xx se pudiera reunir tal número de grupos soneros nativos —no cubanos— en cualquier ciudad del mundo era, por supuesto, un acontecimiento. En los años siguientes se contaría con la participación de grupos cubanos y de la ciudad de México.

El recuento no podría darse por concluido sin mencionar a la última criatura de la música afrocubana, el grupo Juventud Sonera, fundado en 2001. El grupo, como su nombre lo indica, fue integrado por jóvenes músicos veracruzanos, egresados algunos de ellos de la Escuela Municipal de Bellas Artes, de la cual salió su propio director, Luis Figueroa Triana. Juventud Sonera nació bajo el influjo de la memoria paterna de Figueroa Triana, quien creció en el ambiente del son y con el peso de la amplia colección de discos cubanos de su padre, acervo que se desperdigó a su muerte y que él ahora está reintegrando. Su padre no era músico, pero poseía vasta información sobre la música afrocubana y participaba en programas radiofónicos sobre el tema. De esa influencia le nace la vena sonera a Figueroa Triana, quien contagió a algunos de sus compañeros de estudios y así creó el más reciente grupo sonero. Éste ha grabado ya su primer disco compacto y está preparando el segundo. Pero lo más importante es que sus integrantes están muy conscientes del problema que atraviesa el son montuno. Saben que es imprescindible un cambio generacional, pues la mayor parte de los soneros ya se encuentra entre la edad madura y la llamada “tercera edad”, y más bien hacia esta última que hacia la primera. Por lo tanto, saben que es urgente el relevo generacional para que,

¹⁸ Bernardo García Díaz, entrevista con Arturo Villegas, septiembre de 2008.

como le gustara gritar al viejo sonero “Tapa” Macías mientras hacía sonar los cueros —en El Rincón de la Trova—, “no muera el son”.¹⁹

De frente a eso, con grandes dificultades y con pocos recursos, los integrantes de Juventud Sonera están echando a andar talleres de percusión y de tres dirigidos a los jóvenes del Puerto. Saben, asimismo, de la reducción del número de espacios y escenarios disponibles para los músicos soneros, por lo cual intentan recuperar, al menos por ahora, un espacio público: el viejo Portal de Miranda, contiguo a la Plaza de Armas. También saben que la única vía para conservar una tradición es renovarla; de ahí que ensayen constantemente nuevas maneras de tocar el son, no pocas veces en extrema libertad, casi con desparpajo. Si bien buena parte de su repertorio sigue siendo el típico, la manera de ejecutarlo crea todo un ambiente para las descargas de los ejecutantes.

En suma, Juventud Sonera intenta dar una bocanada de aire fresco a un género que no está muriendo, como se piensa, pero que sí necesita oxígeno para continuar con vida palpitante y, además, renovarse. El son tiene un público, pero al mismo tiempo combate en tremenda desigualdad de fuerzas contra los medios de difusión masiva que apuntan sus promociones musicales hacia otros géneros, evidentemente más comerciales que cualquier otra cosa, ante la indiferencia de las autoridades en general y de las instituciones culturales en particular, más la falta de una política cultural pensada y coherente. Si se tomaran para el son las medidas de apoyo y promoción convenientes, se vería que aquél cuenta con los recursos y las virtudes necesarias para seguir existiendo, floreciendo y alegrando las almas mexicano-caribeñas que deambulan todavía por la costa veracruzana. Además, hay que insistir en que ese género, durante la mayor parte del siglo xx, fue el sello de sabrosura que distinguió al Puerto, y hasta hoy constituye uno de los atractivos para miles de visitantes que en el Puerto encuentran una sucursal musical del Caribe, que tenía y tiene sobradamente sus características y valores propios de primer nivel.

Bibliografía

ARIEL, SIGFREDO

- 2002 “La cumbancha cubana de Agustín Lara”, en Bernardo García Díaz y Sergio Guerra Vilaboy (eds.), *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Universidad de La Habana, pp. 495-507.

ARREDONDO, ENRIQUE, “BERNABÉ”

- 1981 *La vida de un comediante*, La Habana, Letras Cubanas.

¹⁹ Bernardo García Díaz, entrevista con Luis Figueroa Triana, octubre de 2009.

BLANCO, JESÚS

1992 *80 años del son y soneros en el Caribe. 1909-1989*, Caracas, Tropicós.

FIGUEROA HERNÁNDEZ, RAFAEL

2002 "Rumberos y jarochos", en Bernardo García Díaz y Sergio Guerra Vilaboy (eds.), *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*, Xalapa, Universidad Veracruzana/Universidad de La Habana, pp. 383-399.

GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO

1992a "El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular", en *La Jornada Semanal*, núm. 135, 12 de enero, pp. 27-33.

1992b "El mar de los deseos", *Anales del Caribe. Centro de Estudios del Caribe-Casa de las Américas*, núm. 12.

1996 "Con la vida en un danzón: notas sobre el movimiento inquilinario", en Manuel Reyna Muñoz (ed.), *Actores sociales en un proceso de transformación*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

GARCÍA DÍAZ, BERNARDO

1992 *Puerto de Veracruz*, Xalapa, Archivo General del Estado de Veracruz.

1998 *Joaquín Santamaría. Sol de plata*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Tamsa.

2002 "La migración cubana a Veracruz 1870-1910", en Bernardo García Díaz y Sergio Guerra Vilaboy (eds.), *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*, Xalapa, Universidad Veracruzana/Universidad de La Habana, pp. 297-320.

GIRO, RADAMÉS

1995 *Panorama de la música popular cubana*, La Habana, Facultad de Humanidades-Letras Cubanas.

MANCISIDOR, ANSELMO

1971 *Jaročilandia*, Xalapa, Talleres Gráficos de la Nación.

MACMASTER, MERRY

1995 *Recuerdos del son*, México, Conaculta.

OROVIO, HELIO

2002 "La ciudad de la música", en Bernardo García Díaz y Sergio Guerra Vilaboy (eds.), *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*, Xalapa, Universidad Veracruzana/Universidad de La Habana, pp. 363-384.

QUINTERO RIVERA, ÁNGEL

1998 *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*, México, Siglo XXI Editores.

REJANO, JUAN

1992 *Cien viajeros en Veracruz, Vol. X. Crónicas y relatos. 1839-1875*, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz.

10. De instructores, asesores y promotores: redes de artistas cubano-veracruzanos y relocalización del repertorio afrocubano*

Kali Argyriadis
IRD, Francia

El repertorio musical y coreográfico llamado “afrocubano” es considerado hoy en día un aporte legítimo y particularmente valorado a favor de la identidad cultural nacional en Cuba. A lo largo de un complejo proceso de patrimonialización (Argyriadis, 2006), que comenzó junto con la Independencia en 1898, pasó del estatuto de “ruido infernal” y baile lascivo, salvaje y antisocial (Ortiz, 1995: 46-47, 183) al de tradición cubana de origen africano cuidadosamente preservada y transmitida al público no cubano por artistas profesionales que son, también, practicantes de las religiones afrocubanas.¹ Insertados en complejas redes policentradas,² tanto profesionales como de parentesco ritual, esos artistas se han convertido hoy en portadores “legítimos” y difusores directos de la música y el baile “afrocubano” en el mundo. Sus alumnos —y a veces ahijados— circulan, a su vez, y se nutren en otras fuentes de inspiración “afro”, con lo cual contribuyen a la construcción de amplias redes transnacionales de artistas.

En el presente ensayo propongo esbozar un análisis histórico y etnográfico de dichas redes partiendo de su génesis en Cuba y explorando una de sus ramificaciones en

* El trabajo plasmado en el presente ensayo fue realizado en el marco del programa “Mundialización, Músicas y Danzas: Circulaciones, Mutaciones, Poderes”, financiado por la Agence Nationale de la Recherche (<www.musmond.com>).

¹ Para una crítica de este concepto, véase Argyriadis, 1999. En La Habana se utiliza de manera común el término religión refiriéndose implícitamente a la práctica complementaria de la santería, del palo monte, del espiritismo y del culto santoral y marial. Los practicantes suelen autodenominarse “religiosos”, término que usaré a continuación en el presente ensayo. Regla de Ocha o, más recientemente, religión yoruba, designan ambos la santería cuando se trata de clamar por la depuración y por el retorno a las raíces africanas.

² Por “red” no me refiero a la definición clásica de la sociología política —“organización social compuesta por individuos o grupos cuya dinámica tiende a la perpetuación, la consolidación y la progresión de las actividades de sus miembros dentro de una o varias esferas sociopolíticas”, (Colonomos, 1995: 22)—, sino a una configuración de relaciones interpersonales entretejidas que “transversaliza” las fronteras y las instituciones, centradas de manera múltiple sobre actores “eje” que generan constantemente nuevas subredes de relaciones. La definición se aplica en particular al caso del parentesco ritual religioso, cuya estructura consiste en una red de adeptos, cada uno gravitando alrededor de varios padrinos y madrinan, todos susceptibles de fundar, a su vez, una descendencia ritual (Argyriadis, 2005).

el estado de Veracruz, México. Se trata de comprender el funcionamiento concreto de la difusión de un repertorio por actores específicos que interactúan entre sí, desde sus diferentes posiciones y estatutos, y de analizar la reinterpretación de dicho repertorio a la luz de las relaciones de poder generadas por la organización en red.

Una de las particularidades más interesantes del caso de Veracruz consiste en el contraste entre aquel proceso y el proceso de relocalización, ya antiguo, de otros géneros de la música cubana, como el son y el danzón, que constituyen hoy en día elementos imprescindibles de la presentación de la identidad local (véanse Rinaudo y García Díaz, en este libro). En efecto, si bien los músicos y bailarines veracruzanos interpretan el repertorio afrocubano y lo trabajan para crear un repertorio propio, rechazan la implicación religiosa contenida intrínsecamente en el mismo por los artistas cubanos. Éstos la incorporan directamente en su interpretación de las danzas de orichas, las divinidades de la santería que se manifiestan mediante el trance de posesión, inducido por los toques de batá —los tambores consagrados utilizados para alabar y llamar a los orichas—. ³ Trataré de analizar las razones de dicha actitud y sus implicaciones en cuanto a la relación con lo “afro” en la construcción identitaria nacional, regional y urbana de cada tipo de actor, y en cuanto al acceso mismo de cada actor dentro de la red.

Nacimiento y evolución de la red en Cuba: de informantes a instructores de arte

El estatuto de los artistas intérpretes del repertorio afrocubano ha evolucionado considerablemente desde hace un siglo hasta la fecha. En los años veinte, los músicos y bailarines que originaban y asistían a las ceremonias religiosas tenían que completar sus ingresos con otras actividades laborales, generalmente oficios humildes como los de carpinteros, estibadores, empleadas domésticas o lavanderas. Aquellos que eran discriminados por su falta de instrucción, pobreza y/o color de piel, fueron reconocidos y requeridos en esa época por una élite intelectual emergente, llamada “afrocubanista”,

³ El conjunto de los batá consiste en un trío de tambores bímembranófonos y ambipercutivos, en forma de reloj de arena, cerrados, donde la tensión permanente es asegurada por un cordaje de piel. Para el uso ceremonial deben ser consagrados, es decir, preparados ritualmente para que contengan a Añá, la fuerza o el fundamento, quien les da el poder de comunicarse con los orichas. Añá se hereda de tambores padres y hay que alimentarlo regularmente, entre otras cosas, con sangre de animales sacrificados. Los batá no pueden tocar el suelo y solamente los tamboreros iniciados (hombres exclusivamente), llamados *omó añá* (hijos de Añá) o los guardianes iniciados (*olú batá*) pueden tocarlos. Existen, entonces, linajes de tambores, linajes de tamboreros y linajes de guardianes, que se entrecruzan. Los batá tocados en contextos profanos no son consagrados, y se les llama *aberikolá*.

que incluía grandes figuras como las de Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén y Wilfredo Lam. Esos afrocubanistas, en reacción ante la injerencia estadounidense y con una visión estetizante influenciada por el primitivismo y el arte negro,⁴ buscaron en los ritmos del son, del danzón y de los tambores batá la expresión misma de una cubanidad creativa y resistente (Carpentier, 1985: 286). Sin embargo, los tamboreros sufrieron la persecución de las autoridades y el decomiso de sus instrumentos. Rápidamente supieron utilizar su relación con los universitarios para reivindicar la legitimidad de sus prácticas religiosas y el valor artístico de su repertorio. Esa primera etapa de interacciones generó, a su vez, una primera etapa de codificación del mismo.

Al final de los años cuarenta, el repertorio “afrocubano” se convirtió en una moda e invadió progresivamente los cabarets de La Habana y las industrias disqueras.⁵ Muchos de los artistas-religiosos supieron independizarse de sus protectores. Así, mientras proseguían su colaboración académica con presentaciones en teatros y universidades, grabaron sin complicaciones piezas más populares; con ello accedieron, por ende, al reconocimiento nacional e internacional. Es importante subrayar que fueron, precisamente, los intercambios artísticos entre México y Cuba los que propiciaron la introducción de las prácticas religiosas “afrocubanas” en México en los años cincuenta, al menos como universo exótico convertido rápidamente en familiar por medio de películas, canciones y grupos carnavalescos (véase Juárez Huet en este libro).

Paralelamente, en la misma época se incrementaron los intercambios entre académicos especialistas de las ya llamadas “religiones afroamericanas”. Realmente pareció existir un punto común entre África del oeste, Brasil, Haití y Cuba en los años cincuenta, ya que todos esos territorios fueron testigos de las actividades de una misma red de antropólogos militantes entregados —a veces espiritualmente, como en el caso de Pierre Verger— a la lucha por el reconocimiento de la existencia de sobrevivencias africanas

⁴ Dichos intelectuales, huyendo de la dictadura de Gerardo Machado a partir del año 1925, se nutrieron también, en París, de fecundos intercambios con el movimiento surrealista, con varios miembros del Harlem Renaissance y con intelectuales africanos y antillanos. El escenario de dichos intercambios era el entonces famoso Bal Nègre de la calle Blomet (Décoret-Ahiha, 2004: 76-88). Sobre la relación entre el movimiento panafricano y la práctica de la danza, que dio lugar al mito de la “memoria colectiva africana inscrita en el cuerpo”, véase la reflexión aportada por Stefania Capone en este libro.

⁵ Recordemos, por ejemplo, el éxito de la canción de Celina González, *Que viva Changó*, grabada en 1948. Posteriormente, fueron realizadas otras grabaciones denominadas “afrocubanas”, encabezadas por los artistas más importantes de aquel entonces: Benny Moré, Miguelito Cuní, Arsenio Rodríguez “Bola de Nieve”, Merceditas Valdés y Celia Cruz, acompañados por los tambores rituales de Jesús Pérez, quien había sido colaborador de Fernando Ortiz. Dentro del marco del nacimiento del *latin jazz* en Estados Unidos, la inspiración afrocubana ocupó también un primer plano con las figuras de Mario Bauzá, director de la Orquesta Machito y sus Afroclubanos, así como de Chano Pozo, en su colaboración con Dizzy Gillespie de 1948.

prestigiosas en América.⁶ Esa red interactuó, a su vez, con actores artísticos y políticos comprometidos con el movimiento panafricanista naciente (véase Capone, en este libro).

En Cuba, con el advenimiento de la Revolución, la dinámica comercial fue severamente condenada, mientras que la académica fue claramente apoyada con la creación de instituciones de rescate y difusión de lo que fue llamado en un principio “folclore cubano” (*Actas del Folklore*, 1961; *Etnología y Folklore*, 1966-1969) y, posteriormente, “cultura popular tradicional cubana” (Alvarado, 1999; *Atlas Etnográfico de Cuba. Cultura Popular Tradicional*, 2000). El término “afrocubano”, en su connotación racial, fue firmemente rechazado (véase Karnoouh, en este libro), lo cual se hizo patente en las actividades del Departamento de Estudios del Folclore del Teatro Nacional de Cuba, creado hacia 1959, el cual luego fue dividido, en 1961, en el Instituto de Etnología y Folclore y el Conjunto Folclórico Nacional (IEF y CFN; ambos apoyados por la UNESCO). También en 1959 fue creado el Conjunto de Danza Contemporánea (CDC), cuyo grupo de percusión estuvo dirigido por el ya citado Jesús Pérez. El CDC, al igual que el CFN, hizo giras en más de sesenta países, entre los cuales destacaron los aliados africanos “no alineados” del Gobierno cubano. El repertorio “cubano de raíces africanas” (León, 1974: 18), cuidadosamente codificado por Ortiz (1937; 1950; 1951; 1954) y sus seguidores, pasó poco a poco a formar parte de las materias enseñadas en el Instituto Superior de Arte y en las escuelas de arte de Cuba. Dichas instituciones proponen hasta hoy en día cursos y talleres para extranjeros.

Dentro de ese marco, los artistas-religiosos que habían colaborado con los afrocubanistas se incorporaron con entusiasmo a esas instituciones, rebasando con creces el proyecto teórico inicial de “teatralización del folclore” (Guerra, 1982: 5-21), así como de autorrescate cultural e identitario (León, 1961: 6). Si bien el autorrescate glorificaba los valores de resistencia de las prácticas religiosas “afrocubanas”, rechazaba sin compromiso su misticismo (Guerra, 1982: 5) o cualquier pretensión afrocentrista, vista dentro de la Isla como una agresión contra la unión nacional (De la Fuente, 2000). Ellos y sus alumnos —quienes han sido a menudo sus descendientes rituales—⁷ con-

⁶ Con el apoyo de Fernando Ortiz, William Bascom realizó un trabajo etnolingüístico de campo en Cuba en el año de 1948 (Bascom, 1952). Pierre Verger y Gilbert Rouget, por su parte, hicieron juntos un trabajo de investigación comparada en Dahomey, durante 1952 (Rouget, 1965), acerca de los tambores batá de la región con los descritos por Ortiz y Bascom. Posteriormente, en 1956, Verger acompañó a Alfred Métraux y a Lydia Cabrera para grabar y fotografiar una ceremonia en honor a Yemayá en la laguna de San Joaquín, Matanzas (para conocer el relato de ese acontecimiento, véase Bolívar y Del Río, 2000: 81-82).

⁷ Y, por lo tanto, de colores de piel y origen social muy variado. Los linajes rituales cubanos no implican necesariamente correspondencia con los lazos biológicos. Al contrario, se prohíbe la iniciación de un hijo por sus progenitores.

tribuyeron a la adaptación estética del repertorio para un público más amplio gracias al estudio de otros géneros musicales y coreográficos como el ballet, la danza contemporánea, el jazz y la música clásica; técnicas como el solfeo, la armonía, la orquestación y la composición; así como las literaturas musicológica y etnológica. En este sentido, ellos mismos se presentan hasta hoy como “mejoradores de la cultura”. Su virtuosismo en calidad de artistas y en calidad de religiosos,⁸ presentado desde escenas nacionales e internacionales, propició en numerosas ocasiones la adhesión religiosa de sus espectadores dentro y fuera de Cuba (Argyriadis, 2001-2002).

En fin, con la apertura de la isla al turismo y a los contactos con los emigrantes, esos artistas se han insertado desde hace unos quince años dentro del movimiento “afro” como actores imprescindibles del mismo, sin renunciar a la afirmación de una identidad netamente cubana —y hegemónica— cada vez que se ha tratado de imponer frente a competidores no cubanos.⁹ Algunos, incluso, se han instalado definitivamente en los países de origen de sus alumnos o ahijados, provenientes en su mayoría de Europa, Estados Unidos, México, Venezuela y Argentina. En América Latina es también muy común el caso de artistas que residen y trabajan unos años con el estatuto de asesores culturales o instructores de arte bajo contrato firmado entre las instituciones culturales de los países involucrados.

Hoy en día, se puede decir que los artistas-religiosos se convirtieron en interlocutores directos de los aficionados del género y en actores clave del proceso de transnacionalización de las religiones “cubanas de origen africano”, por retomar la terminología oficial actual empleada por la Asociación Cultural Yoruba de Cuba. En efecto, los músicos y bailarines, que han hecho evolucionar parte de su repertorio “mejorándolo” conforme a los criterios estéticos occidentales predominantes y que han contribuido a la evolución de dichos criterios, son los más aptos para atraer al público extranjero, ya que su repertorio, percibido como totalmente exótico, es en realidad el resultado de un proceso que acerca las partes en vez de alejarlas. Gracias a sus giras, grabaciones y cursos a alumnos extranjeros dentro y fuera de Cuba, viven de su arte y gozan de un reconocimiento social muy elevado. Sus calificaciones profesionales y pedagógicas no impiden el mantenimiento de una estrecha inmersión dentro del contexto cotidiano de ejecución, ya que ellos son, también, quienes tocan en las ceremonias y quienes se incorporan a diferentes orquestas o actúan dentro de los cabarets. Ellos consideran que

⁸ En varias ocasiones han entrado en trance durante una función, o su performance ha provocado trance entre los asistentes del público. La porosidad entre las categorías (sagrado/profano, espectáculo/ritual) ha sido subrayada por varios autores (Hagedorn, 2001; Knauer, 2001; Argyriadis, 2001-2002).

⁹ Sobre las nociones fundamentales de “cubanos del exterior” y “extranjeros”, en su correlación con la de “nosotros los cubanos”, véase el trabajo de Karnoouh (2007: 503-531).

su arte tiene implicaciones estéticas exigentes y lo viven como un compromiso, una manera de demostrar tanto el valor de su creencia como de su cubanidad. Su forma de enseñar el repertorio “afrocubano” está profundamente marcada por una estrecha relación entre las prácticas artística, religiosa, cultural e identitaria.

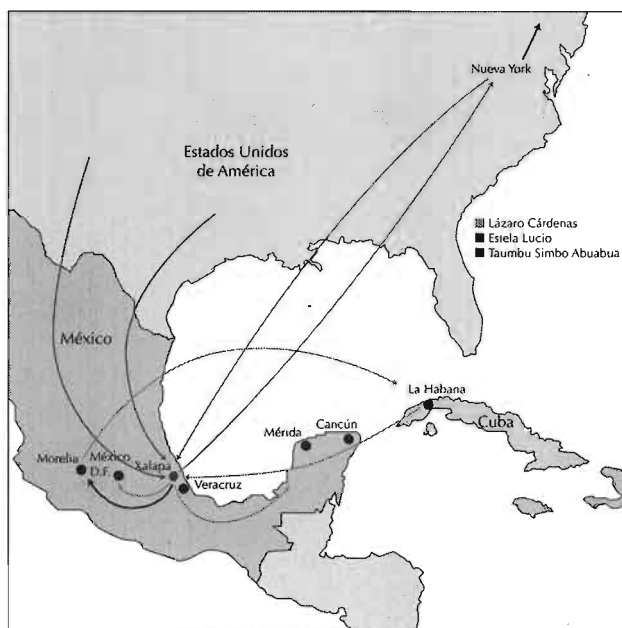
El despliegue de la red en el estado de Veracruz: de alumnos a promotores

Mientras la Revolución cubana rompía claramente con el movimiento afrocentrista, solidarizándose, sin embargo, con el movimiento de la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos y las luchas independentistas en el África colonial, éste conocía un desarrollo ejemplar, portado por intelectuales y artistas africanos y americanos de renombre. En Estados Unidos, la coreógrafa Katherine Dunham, quien había viajado a Cuba, Haití y Jamaica en 1935 para encontrarse con informantes de Ortiz —e iniciada en el vudú—, abrió en 1940 una escuela en cuyo programa incorporaba técnicas y coreografías africanas y caribeñas a la danza moderna. Su escuela se convirtió en el centro de formación de varias generaciones de artistas afroestadounidenses, así como fuente de empleo inicial de muchos artistas-religiosos cubanos inmigrados (Capone, 2005: 93; véase también su ensayo en este libro). En los años setenta y ochenta, la ciudad de Nueva York fue, además, lugar clave para la enseñanza de los repertorios dancísticos del mundo entero. Los inmigrantes cubanos y puertorriqueños de aquella época solían reunirse en el Parque Central para asistir a toques de rumba (Knauer, 2000) y el barrio de Harlem ya había albergado ceremonias santeras con toques de batá y bailes para los orichas (Capone, 2005: 121).

No es casualidad, entonces, que el repertorio afrocubano llegara durante los años ochenta primero a México, más específicamente a Xalapa, la capital de Veracruz, desde Estados Unidos. En aquella época se estaba llevando a cabo cierto estudio del jazz en la renombrada Facultad de Música de la Universidad Veracruzana. Desde el punto de vista musical, fue un californiano comprometido con la investigación y la valoración de sus raíces africanas quien por primera vez introdujo el estudio de las percusiones “afro” como profesor invitado. Se trata de Hal Noble Ector III, “Taumbú”, quien se identifica como afroestadounidense pero no es percibido siempre como tal por sus alumnos mexicanos, por su color de piel muy claro. Poco tiempo después, otro músico estadounidense, descendiente de senegalés, Ernesto Simbo Abuba, enseñó los rudimentos de los tambores batá a varios estudiantes de la facultad, entre los cuales destacaron Enrique D’Flon Kuhn y Javier Cabrera. A partir de 1984, este último, también formado en antropología, hizo venir, con la mediación de su amigo Lázaro

Cárdenas Batel,¹⁰ a varios profesores cubanos de Estados Unidos y de Cuba. Integró, según sus propias declaraciones, “una red de promoción cultural de Cuba en México”. Así, en calidad de asesores e instructores oficiales designados por las instituciones culturales cubanas, acudieron a impartir cursos y talleres a Xalapa personajes de renombre en el medio artístico “afrocubano”, tales como Mario Jáuregui y Margarita Ugarde, del Conjunto Folclórico Nacional, y Juan de Dios Ramos, de la compañía Raíces Profundas. Todos ellos después continuaron sus actividades en la ciudad de México y, en menor medida, el Puerto de Veracruz.

MAPA 10.1



Años 80-90, nace el movimiento en Xalapa a partir de actores clave.

¹⁰ Lázaro Cárdenas Batel es nieto del ex presidente de México Lázaro Cárdenas del Río y uno de los cofundadores, en 1989, del Partido de la Revolución Democrática. Fue gobernador del estado de Michoacán entre 2002 y 2008. Estudió música en Cuba entre 1983 y 1987, en el marco de su licenciatura en Etnohistoria (Escuela Nacional de Antropología e Historia, México). Se casó con una bailarina de la Compañía de Danza Contemporánea de Cuba y se apasionó por los tambores batá, por lo cual recibió la iniciación que le permitía tocarlos en un contexto ritual, así como la iniciación santera. Todos los *omó añá* residentes en México concuerdan en reconocer a Cárdenas Batel como quien trajo el primer juego de tambores consagrados a México.

Paralelamente, la bailarina Estela Lucio, formada en danza contemporánea en Nueva York, se apasionó por otros repertorios: “estaban muchos maestros ahí en Nueva York dando clases de danza africana: del Congo, de Guinea, de Senegal, sobre todo del oeste de África, de Costa de Marfil, de Mali [...] y había también muchos cubanos dando clases, había haitianos, había brasileños”. Poco interesada por la escuela de Dunham, que, según ella, carecía de “tradicionalidad”, asistió, sin embargo, muy a menudo, a las rumbas del Parque Central. De regreso a Xalapa en 1990, Lucio creó, con la ayuda de Cabrera, un curso de danzas afroantillanas complementario del Taller Independiente de Percusiones del propio Cabrera, y prosiguió así su formación junto con artistas cubanos invitados. La primera generación de percusionistas y bailarines, egresados de aquellos talleres de Xalapa, efectuó también largas estancias en Cuba, en el marco de las enseñanzas proporcionadas por el Instituto Superior de Arte y del Conjunto Folclórico Nacional; de ahí que haya sido una generación lectora de la abundante literatura antropológica y musicológica sobre lo “afro”.

En la misma época (1990), la antropóloga Luz María Martínez Montiel tomó la dirección del proyecto académico “Nuestra Tercera Raíz”, cuyo objetivo fue reconocer, estudiar y valorizar la contribución africana a la cultura mexicana, o, específicamente, la identidad “afromestiza” de algunos lugares clave, entre los cuales estaba Veracruz. Dicho proyecto se apoyaba en los trabajos pioneros de Gonzalo Aguirre Beltrán (1946), quien había sido estimulado y orientado por Alfred Métraux y Melville Herskovits (Aguirre Beltrán, 1989: 10). “Nuestra Tercera Raíz” se desarrolló en el marco de intercambios permanentes dentro del programa comenzado en 1992 por la UNESCO, “La Ruta del Esclavo”, en la cual participaron activamente instituciones culturales cubanas, tales como la Fundación Fernando Ortiz y el Conjunto Folclórico Nacional. El apoyo de los investigadores afrocentristas ha pesado también de manera cada vez más fuerte sobre la orientación de las investigaciones y sobre los discursos producidos recientemente en México sobre el tema, lo cual ha generado numerosos malentendidos (Hoffmann, 2005: 139-140).

Martínez Montiel, actualmente profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México, había comenzado por estudiar las danzas de origen africano en Nueva York, con Dunham. Desalentada por ésta última, quien le había dicho que la claridad de su piel no le permitiría nunca hacer carrera en la profesión (Amador, 1999), se volcó hacia los estudios de antropología, de manera que, en los años setenta, sostuvo una tesis en La Sorbona después de haber tenido a Roger Bastide como profesor e inspirador. En relación constante con intelectuales cubanos, todos ellos militantes del reconocimiento de la contribución de África a la cultura nacional y mundial —es decir, del reconocimiento de América como lugar de la primacía tradicional africana—, Martínez Montiel es también miembro honorífico de la Asociación Cultural Yoruba de Cuba, ha

sido condecorada por la Fundación Fernando Ortiz, es asesora de la Casa del Caribe en Santiago de Cuba y ha recibido numerosas distinciones provenientes de instituciones colombianas, puertorriqueñas, dominicanas, benineses y españolas. En Veracruz, realizó el montaje de la sala que evoca la esclavitud en el Museo de la Ciudad y contribuyó, en 1987, a la fundación del Instituto Veracruzano de Cultura. Coorganizó también tres foros temáticos, “Veracruz también es Caribe” (1989, 1990 y 1992) y participó en el lanzamiento del Festival Internacional Afrocaribeño, inicialmente previsto en Cancún y luego exportado a Veracruz en 1994 (sobre la creación de dichas instituciones y actividades inscritas en las políticas culturales locales, véase Rinaudo, en este libro).

Por su parte, los percussionistas y bailarines de Xalapa se comprometieron estrechamente con las actividades culturales derivadas del proyecto “Nuestra Tercera Raíz”. Los pioneros fueron, sin duda, Cabrera, D’Flon Kuhn y Lucio, quienes crearon primero compañías y, luego, espectáculos propios como *Orí*, *Combo Ninguno*, *Rumbamba* y *Afromestizo*, inspirados éstos en el repertorio “afrocubano”; intentaron, asimismo, explorar las fusiones posibles con el repertorio “prehispánico”, el son jarocho¹¹ y, más recientemente, los repertorios guineanos, senegaleses y congolese. Dichos espectáculos, más los preparados después con sus alumnos y los creados por estos últimos, como *Obini*, *Añá*, *Bakán* y otros, fueron presentados en festivales y otras actividades culturales locales durante los últimos quince años; entre otros, en el Festival Internacional Afrocaribeño “Hacia el Día de Brujos” en Catemaco, la Cumbre Tajín, el Carnaval de Veracruz, la Fiesta de La Candelaria en Tlacotalpan, el Carnaval de la Negritud en Yanga¹² y el Festival de Jazz de Xalapa. Cada presentación también dio lugar a cursos y talleres. De esta manera, cuando son invitados a actos nacionales e internacionales, ellos representan orgullosamente a Veracruz y su africanidad, su caribeñidad.

¹¹ Ese género musical y coreográfico rural fue folclorizado en 1946 durante la campaña electoral presidencial del candidato veracruzano Miguel Alemán (Cardona, 2006: 215). Popularizado mediante el cine, transnacionalizado junto con los migrantes de la región en California, fue objeto, en los setenta, de un proceso de revitalización portado por antropólogos, músicos e historiadores locales (Cardona, 2006: 216), cautelosos en subrayar su dimensión mestiza (indígena, africana y europea). Su repertorio es muy cercano al de otros géneros musicales rurales hispanoamericanos (música guajira en Cuba, llanera en Colombia o en Venezuela, etcétera): el acento está en la improvisación de décimas —líneas melódicas sencillas con utilización rítmica de pequeñas guitarras— y del zapateado —un tipo de baile que se encuentra también en toda la península ibérica y en Marruecos—.

¹² Antiguamente llamado “San Lorenzo de los Negros”, el pueblo fue fundado por el líder de una importante rebelión de esclavos del siglo xvi: Yanga. Dentro del marco del programa “Nuestra Tercera Raíz”, es actualmente objeto de estudios históricos y de acciones de “inoculación identitaria” (Hoffmann, 2005: 139).

El espectáculo *Jarocho*,¹³ en el cual participaron Cabrera y varios de sus alumnos, constituye un claro ejemplo del resultado del planteamiento expuesto líneas arriba. Puesto en la escena por el director artístico de Riverdance, Richard O'Neal, fue presentado en 2003 en México y, luego, en Estados Unidos, varios países de Europa y Hong Kong; contó con más de cuarenta bailarines y músicos provenientes, en su mayoría, de Veracruz. En él se presentaron las piezas más conocidas de los repertorios emblemáticos locales: el son jarocho y el danzón. Sin sorpresa, la "raíz española" fue presentada con piezas de flamenco. En cambio, la "raíz africana" fue ilustrada con una serie de danzas de orichas realizada por Susana Arenas, artista-religiosa cubana, negra y ex miembro de la famosa compañía Raíces Profundas. A falta de repertorio "afroveracruzano" propio, el repertorio "afrocubano" fungió, entonces, como vía de puesta en escena de la africanidad veracruzana.

Africanidad jarocho cubanocentrada y relaciones desiguales

En términos generales, la cuestión de la relación de Veracruz con África está dirigida más hacia la relación con el Caribe y con el "vecino" cubano. Los aportes cubanos, numéricamente mínimos en términos de inmigrantes según las fuentes históricas disponibles (García Díaz, 2002), son constantemente resaltados. Los universitarios subrayan los lazos que han unido por mucho tiempo a los dos puertos de La Habana y de Veracruz, pues son "las dos orillas de un mismo mar mediterráneo" y refugios recíprocos de independentistas y revolucionarios (García Díaz y Guerra Vilaboy, 2002; Sorhegui, 2002). Asimismo, subrayan la noción de "Caribe afroandaluz" que los abarca al incluir el puerto de Cartagena de Indias en Colombia (García de León, 1992). Ellos recuerdan, igualmente, la importancia de la influencia de la música cubana en el puerto de Veracruz, cuyos habitantes escuchaban la radio de la Isla y se apropiaron del danzón y del son. Desde principios del siglo xx, Veracruz fungió como cabeza de playa de dichos géneros musicales y dancísticos en México (véase García Díaz, en este libro).

Para los músicos y bailarines promotores de la cultura "afro" en Xalapa, además de la aproximación inicial vinculada explícitamente a sus afinidades políticas con la Revolución Cubana, se trata del descubrimiento del repertorio "afrocubano", lo que precede y funda no solamente su interés más general por África, sino, sobre todo, su deseo explícito de construcción de una identidad jarocho propia. Esa voluntad re-

¹³ El término, según Gonzalo Aguirre Beltrán (1989: 179), significaba en la época colonial "puerco salvaje". Con él se designaba en Veracruz a los mestizos procreados por negros e indios. Toma hoy una connotación positiva con la cual se designa a los habitantes de la región (Pérez Montfort, 2007: 175-210).

basa las propuestas del proyecto “Nuestra Tercera Raíz”, ya que hace hincapié en el carácter mezclado de los jarochos y mexicanos en general. “Nosotros somos mestizos”, dicen, y recuerdan los múltiples orígenes de los habitantes de Veracruz. Así, Cabrera expone: “yo creo que en México no se puede hablar de ‘tercera raíz’, porque hay hasta cuarta, quinta, sexta... Tenemos la presencia de chinos, de judíos, de infinidad de culturas, ¿no?”. Por su parte, D’Flon Kuhn, quien tiene antepasados belgas, judíos alemanes y húngaros, entre otros, lo expresa de la siguiente manera: “México es muy curioso porque se rechaza que seas español, se rechaza que seas indígena, se rechaza que seas negro, lo cual quiere decir que nos rechazamos”. De ese malestar parte, en efecto, el interés de Cabrera por África cuando hace referencia, con tristeza, al “agachamiento cultural étnico de parte del grupo indígena en América en general” ante los europeos opresores, oponiéndolo a la resistencia de los esclavos africanos, quienes “jamás bajaron la cabeza”. Para él resulta ésta una resistencia cuya prueba más brillante es, a su modo de ver, la enorme influencia africana en la música de América.

Numerosas son, entonces, las iniciativas artísticas encaminadas a “reinyectar” un poco de África en las producciones locales, basadas, en primer lugar, en el repertorio cubano y “afrocubano”, ya familiar para el público veracruzano. El famoso grupo de son jarocho Mono Blanco, por ejemplo, incluyó en algunas de sus composiciones ritmos de rumba y de son. El zapateado fue trabajado, según ellos, como expresión de la “percusión africana original” del son jarocho. Cabrera, quien participó en numerosas experiencias similares, explica: “Las nuevas tendencias que hay dentro del son jarocho van africanizándose, están tomando ciertas pautas: emparentarse con el son cubano, con la rumba o, en su defecto, también hasta con ritmos africanos, metiéndole el djembé o cajones peruanos. Entonces, hay una tendencia de africanización que no es innovación, sino es nomás sacar lo que ya había desde hace siglos ahí metido”.

A su vez, D’Flon Kuhn, en su disco *Yanga*, mezcla poemas del cubano Nicolás Guillén con toques de djembés y de batá, junto con flauta y marimba¹⁴ mexicanas. No repara en establecer correspondencias, además, entre los orichas y las divinidades aztecas, olmecas o huicholes. Al respecto, explica que fue precisamente gracias a la santería que pudo descubrir su “propia cultura”.

Todo lo anterior parte de un deseo explícito de africanización y creación de un nuevo repertorio, el cual termina por producir efectos concretos. Así, en el año 2000, durante el Festival del Caribe de Santiago de Cuba, el grupo Rumbamba no se aven-

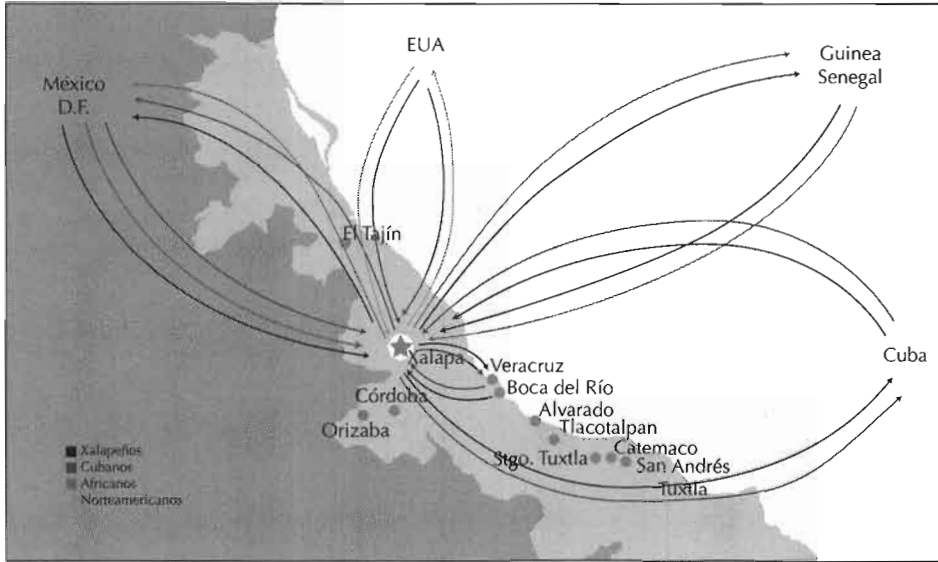
¹⁴ Xilófono con varias tablillas dotadas de un resonador. De origen africano (Schaeffner, 1980: 85), ese instrumento se extendió en toda América Latina. En Veracruz y otras partes de México es tocado por tres o cuatro músicos con pares de baquetas dobles.

turó a realizar danzas de orichas y toques de batá: el público cubano pudo haber gritado ante la expoliación de su patrimonio.¹⁵ Su espectáculo, inspirado en piezas de son jarocho adornadas con un conjunto de catá —grandes bambúes cavados y percutidos con una barra— y piezas del repertorio guineano, desencadenó, en cambio, reacciones entusiastas ante la revelación de esa “música afromexicana”. Lucio cuenta: “entonces, yo les explicaba, pero no, que a ellos se les hacía muy raro. Yo creo que nunca captaron que en México se baila folclore africano. O sea, nadie me cuestionó en ese sentido, pues de hecho lo daban por sentado, que eso era de México. Y entonces, dije: ‘bueno, pues ya, el chiste es que les guste, ¿no?’. Y así fue”.

En efecto, durante los primeros años del siglo XXI, Lucio invitó a Xalapa a un profesor senegalés que había conocido en Nueva York, Lamine Thiam, a quien siguieron otros profesores de percusiones y danzas originarias del Congo y de Guinea, como M'Bemba Bangoura y Karim Keïta. Algunos se instalaron en México y organizaron viajes a Guinea para sus alumnos, lo cual dio origen a una nueva red: si bien algunos músicos y bailarines xalapeños de la segunda generación han hecho el viaje para proseguir con su búsqueda identitaria africana, la mayoría de los alumnos restantes se apasionan por el repertorio sin conectarlo explícitamente con cualquier tipo de africanidad mexicana. Son los casos, por ejemplo, de Frida Montesinos, quien da clases en Mérida, y de José Luis Ruiz, quien enseña en Xalapa. Ambos quieren dar a conocer África a sus alumnos, pero en su dimensión contemporánea. Por su parte, Lilith Alcántara, licenciada en Antropología y cofundadora de Obiní Añá, enseña actualmente danza africana en Guadalajara. Como puede observarse, hoy en Xalapa la moda del djembé y de la “danza de Guinea” está muy extendida y ha suplantado los batá y las danzas de orichas entre el público joven.

¹⁵ Durante el festival, el grupo de mujeres percusionistas Obiní Añá presentó toques de batá. Según Lilith Alcántara, miembro de dicho grupo, las reacciones frente a esas jóvenes, para colmo no cubanas, fueron más bien de condescendencia.

MAPA 10.2



"Red de promotores afro..."

La "red de promotores de la cultura afro"¹⁶ que irradió desde Xalapa y estimuló en un primer momento el aprendizaje del repertorio afrocubano, y luego el del repertorio guineano, sólo tuvo un efecto muy indirecto sobre Veracruz. Las dos ciudades, aunque muy cercanas geográficamente, constituyen dos universos profundamente distintos. Xalapa era, y sigue siendo aún, además de la capital del estado, un "lugar nodo" (Castells, 1996), una ciudad universitaria donde la demanda cultural es mucho más importante que en el Puerto de Veracruz, éste más bien de interés comercial. A los artistas xalapeños no les gusta bajar al Puerto: reino, a su modo de ver, de la "música comercial", es decir, de la salsa, la chunchaca y el reggaetón, y cuyo nivel cultural les parece mínimo, a excepción de las propuestas ligadas al son jarocho y al danzón. De hecho, afirman que desde hace unos años boicotean el Carnaval y el Festival Internacional Afrocaribeño, en donde anteriormente habían propuesto cursos y talleres puntuales.

A pesar de esa situación, existen profesores de danza y percusiones "afro" en la ciudad de Veracruz, en particular en el Instituto Veracruzano de Cultura. Sus trayectorias son muy diferentes a las de los músicos y bailarines xalapeños: proceden de clases sociales más modestas, sus estudios de música fueron tardíos y posteriores a su acercamiento

¹⁶ Así la llama Cabrera.

inicial autodidacta. Ellos trabajan en los bailes y las discotecas locales para vivir, y, además, muchos desempeñan otros oficios,¹⁷ al igual que los percusionistas cubanos de principios del siglo xx. Su reducido poder adquisitivo no les permite viajar fuera de Veracruz y, no obstante, perciben su vínculo con Cuba como mucho más directo, íntimo y en relación con su historia familiar, pues todos evocan un padre o un hermano mayor ferviente aficionado de la música cubana, ya sean el son, la salsa o la rumba; son constantes asistentes a los bailes populares, donde bailan el son y el danzón; incluso muestran también cierta ascendencia cubana, ya sea supuesta o certificada.

Los hermanos Méndez¹⁸ cuentan, por ejemplo, de qué manera comenzaron de niños el aprendizaje de la percusión: intentaban reproducir con cazuelas lo que escuchaban en la radio o en los discos¹⁹ que su padre compraba a amigos cubanos, traídos cada semana por los barcos procedentes de la Isla en los años setenta —entre los cuales estaba el famoso disco de Merceditas Valdés acompañada por los tambores de Jesús Pérez, y el del grupo de rumba Los Muñequitos de Matanzas—. Cada vez que profesores cubanos pasaban por el puerto, por supuesto, se precipitaban a conocerlos, a veces como simples espectadores, debido a sus escasos ingresos. En 1989, la comparsa de carnaval del Ivec, que anteriormente había sido organizada por el grupo xalapeño Orí, recurrió a ellos para acompañar musicalmente el carro alegórico. La comparsa, con el impulso de Martínez Montiel, tomó simbólicamente el nombre de Cabildo de Nación, con el cual eran designadas las asociaciones legales de descendientes de africanos en Cuba durante el periodo colonial. En traje típico de comparseros cubanos, de mangas y pantalones ensanchados con volantes multicolores, los hermanos Méndez eligieron para esa ocasión interpretar fragmentos de rumba y un toque al oricha Yemayá, tomado éste de una canción de Celia Cruz famosa en aquella época; todo dentro de un escenario de patio de vecindad del barrio popular de La Huaca.²⁰ Con un antiguo seminarista, actualmente también profesor de percusiones del Ivec, Gonzalo

¹⁷ En el puerto de Veracruz, los músicos de repertorios populares —quienes constituyen, no obstante, la atracción turística principal de la ciudad— son prestadores de servicios que se ganan la vida correctamente de esa manera (“la pinche vida de músico de antro”), pero a menudo son tratados con el mayor desprecio, al igual que los obreros y empleados.

¹⁸ Manuel Méndez “El Yoruba” es actualmente profesor de danza “afromoderna” en el Ivec, así como profesor de percusión. Su hermano Norberto, después de trabajar también en el Ivec y de colaborar con Mono Blanco, toca hoy congas con el grupo Fuerza Latina (Efelesón), el cual trabaja desde 2007 en un bar-discoteca de la isla de Cozumel y participa desde hace dos años en el Festival del Son de Mayarí, Cuba.

¹⁹ Otros músicos más jóvenes, como lo son los integrantes del grupo Juventud Sonera, evocan también mucho los videos piratas y el internet como fuente de inspiración y aprendizaje.

²⁰ Barrio de casas de madera conectadas entre sí por un laberinto de patios y pasillos, que corresponde al antiguo barrio extramuros donde vivían los descendientes de esclavos en el siglo xviii y que, por lo

Hernández, fundaron más tarde el grupo Lamento Yoruba, con tambores batá —no consagrados— traídos por un amigo que viajaba regularmente a Cuba. Conmovida por esas iniciativas espontáneas, Martínez Montiel les pidió, entonces, “tomar muy en serio su misión de difusión de la cultura yoruba en Veracruz”, cultura que ellos, según sus propias declaraciones, ignoraban completamente en aquel momento.

El pequeño círculo de músicos del Puerto y sus jóvenes alumnos, quienes tomaron inicialmente algunos cursos con Cabrera, Lucio y los profesores cubanos traídos por éstos, así como con una bailarina colombiana residente en México, Norma Ortiz, parecen haber roto el vínculo que los unía a los músicos y bailarines cubanos y mexicanos de Xalapa. Mientras estos últimos afirman no conocerlos, también afirman que tienen algunos problemas financieros para continuar su entrenamiento. De hecho, el costo de los cursos para superarse, además de los desplazamientos necesarios a Xalapa o a Cuba, es demasiado elevado para los presupuestos de los artistas de la ciudad de Veracruz. Las tarifas de los profesores cubanos se calculan, en general, sobre la base del poder adquisitivo de los estudiantes y profesores de Xalapa, procedentes de las clases medias y superiores de la población. Además, esos artistas veracruzanos lamentan cierto comportamiento condescendiente, incluso despreciativo, tanto de sus profesores cubanos o xalapeños como de sus colegas diplomados del IVEC. Éstos, entre los cuales se encuentran muchos redactores y promotores culturales, han viajado a Cuba y al resto del Caribe, y en algunos casos se han iniciado en la santería.

Redes rituales y redes artísticas: la identidad como freno a la implicación religiosa

La irrupción de la santería cubana como práctica religiosa efectiva en Veracruz es mucho más reciente que en la ciudad de México (Juárez Huet, 2004). Se encuentra directamente vinculada, por un lado, al movimiento impulsado por las redes artísticas y académicas descritas anteriormente; por otro lado, es completamente independiente de sus protagonistas veracruzanos. En efecto, aunque ciertos intelectuales de “Nuestra Tercera Raíz” y los empleados de las instituciones culturales veracruzanas entraron en la religión para “reencontrarse con sus raíces” cubanas o africanas, o por simple interés de conocer las dimensiones cultural, esotérica y filosófica de la santería, ése no es el caso de los músicos y bailarines de Veracruz. Hay raras excepciones y, contrariamente a lo que se puede observar en la ciudad de México —que cuenta con reconocidos *omó añá* mexicanos— o en los

tanto, fue declarado “barrio negro” de Veracruz a pesar del hecho de que los fenotipos de sus habitantes no se diferenciaban de ningún modo de los del resto de los barrios pobres de la ciudad.

contextos europeos y estadounidenses —donde la implicación artística está ligada a la iniciación religiosa—, todos insisten en precisar que no son del culto ni desean iniciarse en el culto: “pongo en claro que no soy santero, o sea, no practico religiosamente la actividad de la santería, aunque estoy muy ligado a ella por el oficio del tambor” (Hagedorn, 2001; Knauer, 2001; Argyriadis, 2001-2002; Capone, 2005; López Calleja, 2005).

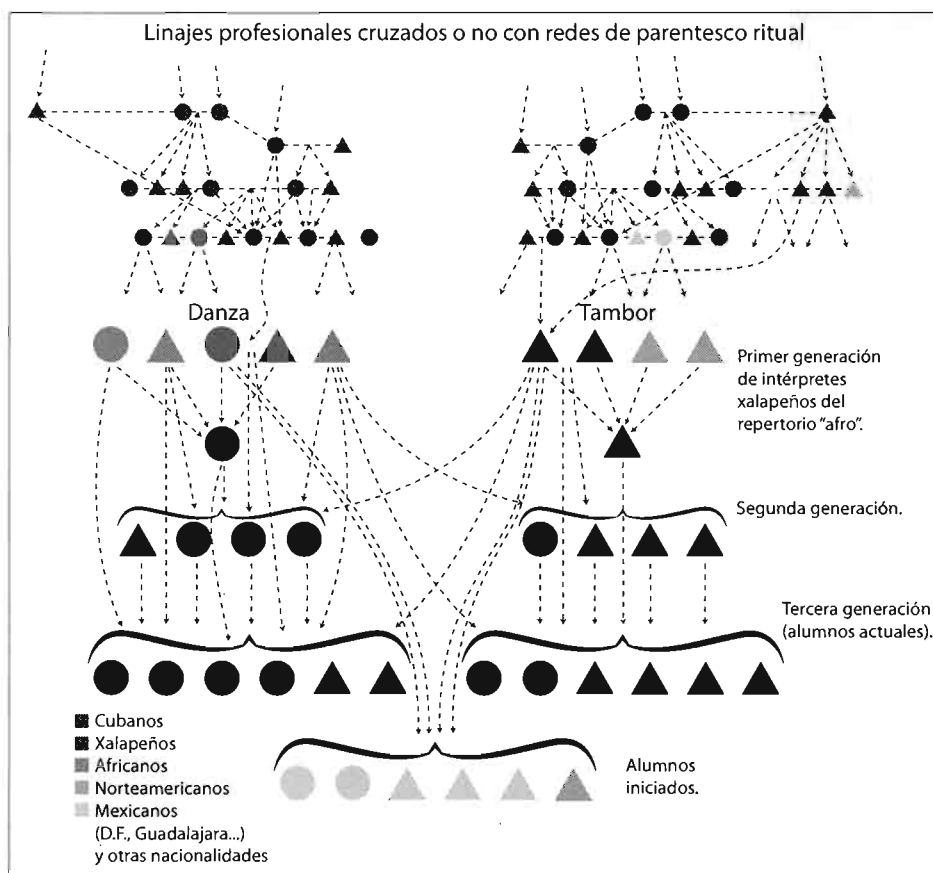
Si bien los profesores cubanos unen claramente práctica artística y práctica religiosa, así como se han convertido en padrinos de no cubanos en varias partes de México, sus alumnos radicados en Veracruz permanecen estrictamente al margen de todo compromiso místico. Sin embargo, debido a la escasez de tamboreros capacitados para tocar batá hace quince años, fueron solicitados para las ceremonias que regularmente tenían lugar en la capital o en otras grandes ciudades del país, recibiendo para eso una remuneración muy estimulante. A raíz de las protestas de santeros tradicionalistas, algunos recibieron una especie de semiiniciación, llamada “lavado de manos”, lo cual les permitió tocar puntualmente batás consagrados. Todos explican que aceptaron la situación por respeto hacia una cultura y una religión que admiran.

Hoy en día, preferiblemente son solicitados los *omó añá* iniciados que residen en México. Por ejemplo, Tino Galán, profesor cubano de danza y percusiones en Xalapa —enviado bajo contrato por el Ministerio de Cultura de Cuba—, trajo de la ciudad de México, en 2006, y de Xalapa, en 2008, a todos los músicos necesarios para acompañarlo en la ejecución de ceremonias santeras en el puerto de Veracruz. Sin embargo, los xalapeños presentes —sus alumnos iniciados— no eran mexicanos.²¹ Galán fue iniciado en La Habana, con la colaboración de sus padrinos; luego circuló por todas las ciudades de México acompañado por sus ahijados, con quienes tocaba en las ceremonias. En cuestiones religiosas, hace funcionar su red transnacional de parentesco ritual, pero su espacio de relaciones no se detiene en esa dimensión, puesto que abarca también su red de relaciones profesionales, incluidos tanto los artistas como los promotores culturales y/o militantes de la causa “afro”, lo cual lo lleva a participar en muchas de las actividades organizadas por éstos, sin sentirse afectado por sus discursos: Tino se afirma cubano y habanero, no “negro” ni “africano” —menos “yoruba”—. Su interés por los batá no tiene nada que ver con una herencia familiar, ya que, precisa él, sus padres no eran religiosos; lo que hizo fue asistir a ceremonias en casa de unos veci-

²¹ Es el caso, por ejemplo, de uno de ellos, de nacionalidad estadounidense, que se presenta como blanco y de familia católica. Estudió la teología y la filosofía en Washington en los años noventa, con el profesor Michael Mason, famoso practicante-investigador de la red de la religión de los orisha, el cual se convirtió en su padrino de santería en 2002. Explica claramente que fue la pasión por los batá lo que lo condujo a iniciarse (en Cuba). Llegó a Xalapa como turista en el año 2000, se casó con una mexicana y decidió quedarse en esta ciudad, dando cursos de inglés. En primer lugar tomó cursos de percusiones con Javier Cabrera, luego con Tino Galán, el cual se convirtió más tarde en su padrino de Añá.

nos, con lo cual decidió aprender a tocar a la edad de once años, completando luego su aprendizaje en la Escuela de Arte de La Habana.

IMAGEN 10.1



Concepción y realización gráfica: Israel Benjamín Molina Moreno.

Ahora bien, en el proyecto “Nuestra Tercera Raíz” y en las actividades académicas y culturales derivadas del mismo, el análisis etnográfico revela que la dimensión mística está también muy presente. Pero son los músicos y los bailarines religiosos, no veracruzanos, quienes son puestos al frente de sus colegas del estado de Veracruz. Así fue como Galán participó en varias ocasiones en el Día de Brujos en Catemaco. Ese festival, ya institucionalizado como principal atracción turística en la región de los Tuxtlas,

tiene lugar los primeros viernes de marzo de cada año, día en que los poderes de los brujos, estimulados por la naturaleza renaciente,²² alcanzan —supuestamente— su punto culminante. El grupo xalapeño Orí presentó en cierta ocasión un espectáculo precedido de un ritual afrocubano, realizado por Galán y Susana Arenas: libaciones en honor al oricha Eleguá, seguidas por invocaciones a los antepasados, al Dios Creador y a la Tierra Madre. En 2006, un *omó añá* afroestadounidense, iniciado en Nigeria, participó también en la representación; precisó en su discurso introductorio que se trataba de “difundir los misterios y lo sagrado de las culturas mexicana, africana y afrocaribeña” y que el ritual ejecutado era parte de la cultura sagrada del pueblo yoruba, sin “nada que ver con poderes oscuros ni cosas maléficas”.

Más espectaculares aún fueron algunos festivales internacionales afrocaribeños. Entre 1995 y 1998, el director del IVEC, Rafael Arias, se dio a la tarea de organizar un foro titulado “Ritos, Magia y Hechicería”, cuyo objetivo consistió en mostrar la dimensión religiosa de la “tercera raíz”. Para ello, envió a varios promotores culturales del IVEC a distintos países caribeños en busca de artistas capaces de presentar rituales y puestas en escena de los mismos. Cuba fue la privilegiada, por supuesto, ya que se trataba de un país hermano de Veracruz. Los contratos fueron firmados directamente con las instituciones culturales cubanas, las cuales luego retribuyeron a sus empleados en pesos cubanos. De ahí que fue una constante la energía desplegada por los profesores cubanos, una vez llegados a México, para completar sus ingresos, para lo cual ofrecían cursos privados o sus servicios como especialistas rituales. Con dicha iniciativa se intentó relacionar las prácticas “brujas” locales con las religiones “hermanas” afroamericanas. En el programa de 1998²³ se explicaba, por ejemplo:

Sortilegios para el amor, la buenaventura, la abundancia o la venganza son algunas de las más recurrentes “necesidades” de los nuevos adeptos o curiosos que, al igual que innumerables mexicanos, se acercan a chamanes, brujos y curanderos para recibir “ayuda” y obtener los beneficios solicitados. De esta forma, enfermedades del alma o el espíritu, envidia o mal de ojo, son similarmente atendidos por los hougans, mam-bos, santeros o curanderos de San Andrés Tuxtla.

²² La gran fiesta esotérica, ecológica e identitaria mexicana derivada de la espiritualidad de la corriente *new age* tiene lugar durante el equinoccio de primavera. Para la población veracruzana, se trata de la Cumbre del Tajín. Sobre la utilización de los sitios arqueológicos prehispánicos con fines rituales contemporáneos en dicha fecha, véase, por ejemplo, De la Torre y Gutiérrez, 2005: 62-63.

²³ Información básica del Festival Internacional Afrocaribeño Veracruz de 1998, difundida por el Instituto Veracruzano de Cultura.

Así fue como *religiosos* cubanos y mexicanos, invitados oficialmente, compartieron con los *religiosos* —brujos y curanderos— locales no sólo la escena, sino también los espacios destinados a las consultas y ceremonias, en las cuales fueron incluidos sacrificios de animales, algo excesivamente sangriento pero espectacular. Por supuesto, esos sacrificios fueron condenados por la Iglesia católica y la Sociedad Protectora de Animales, lo cual no impidió que siguieran realizándose.

Por otra parte, los *religiosos* también recurrieron a los percusionistas de la región, como fue el caso del grupo Lamento Yoruba en 1995, que acompañó a los oficiantes en una ceremonia de ofrendas simbólicas dedicada al mar;²⁴ aquella ceremonia estuvo bajo el mando —y en homenaje a ella— de la famosa actriz de origen cubano Ninón Sevilla, una de las figuras más importantes de la época de oro del cine mexicano, el de rumberas, y, probablemente, una de las primeras santeras residentes en México (Juárez Huet, 2007: 85). Además de los contactos que se establecieron entonces, tanto entre artistas como entre especialistas rituales, el impacto de los foros en el imaginario local ha sido considerable; la santería fue consolidada en una posición “bruja” atractiva y temida, algo que, no obstante su énfasis en ello, los artistas participantes trataron de evitar. Algunos rumores aluden, por ejemplo, a una “maldición” caída al IVEC, supuestamente en decadencia desde entonces. Todos critican hoy en día la supresión de ese foro, ocurrida en 1999; se acusa a los encargados del IVEC de haber “blanqueado” el Festival al cambiar su nombre: de “Ritos, Magia y Hechicería” se convirtió en el Festival del Caribe para destacar explícitamente el hecho de que “no sólo lo ‘afro’ vive en el Caribe” (García y Guadarrama, 2004: 117) y al seleccionar una programación musical más salsera y, por lo tanto, no tan violentamente exótica.

Bien se puede ver a través de esos acontecimientos que los límites del discurso de la “tercera raíz” chocan con el racismo y la intolerancia religiosa de una ciudad donde todas las prácticas no católicas son condenadas, incluso exorcizadas por el clero como “cosas de Satanás”,²⁵ y donde los “morenos” son colocados en la posición más baja de la escala social. La inclinación por una referencia a la cubanidad, más que a la africanidad de la identidad jarocho, se puede relacionar también con una práctica muy común en Veracruz que consiste en explicar la piel oscura como debida a la ascendencia cubana; la posibilidad de la ascendencia africana, acaso lejana, es rechazada con parti-

²⁴ Esta ceremonia inspiró posteriormente a una de las santeras-espíritistas más famosa del Puerto, quién organizó todos los primeros de noviembre, hasta su fallecimiento en 2007, un ritual de ofrendas al mar para Yemayá, en su versión local identificada con uno de los avatares de la Santa Muerte (véase al respecto Argyriadis y Juárez Huet, 2008).

²⁵ Discurso desarrollado explícitamente por el padre Casto Simón todos los viernes en sus misas de curación y de exorcismo en Puente Julia, un pequeño poblado vecino del puerto de Veracruz. Dichas misas se han mediatizado mucho en los últimos años y a ellas acuden fieles de todas partes del país.

cular aversión. Ese fenómeno esconde, a su vez, una ambigüedad: si la cubanidad es valorada por el imaginario que trae consigo sensualidad, elegancia, aptitudes por las artes y la fiesta, astucia, valentía, etcétera, en realidad los cubanos que residen en Veracruz son, por lo general, víctimas de actitudes xenofóbicas sin importar el color de su piel. La asimilación de los veracruzanos a los cubanos y el gusto por “travestirse de lo mismo” (Flores Martos, 2004: 391) resultan también ambiguos, dado que son asociados al estereotipo negativo cubano en el que perviven la lujuria, el exhibicionismo, el engaño y la violencia contra las clases marginales, ya que la cubanidad es percibida también como peligrosa y contaminante (Flores Martos, 2004: 266, 406).

Las relaciones entre los artistas-religiosos cubanos y sus alumnos del estado de Veracruz reflejan, así, la complejidad de una relación incómoda, entre otras razones porque es demasiado cercana y, por lo tanto, pone en peligro la especificidad de las partes. Claro está, los veracruzanos reconocen la santería como una cultura y como una religión, mientras tengan de ella un conocimiento vasto, producto de su práctica artística, de sus lecturas y de su participación —si bien un tanto distanciada— en sus ceremonias. Por otra parte, han integrado profundamente el discurso de sus profesores cubanos, quienes se preocuparon por enseñarles el repertorio “afrocubano” como fundamento de su patrimonio nacional. De hecho, si el estudio de ese repertorio pudo constituir un primer paso hacia el descubrimiento de la insospechada riqueza cultural de origen africano, no solucionó el problema de fondo generado por la búsqueda identitaria “afromexicana”: las danzas de orichas y los toques de batá que aprendieron son cubanos antes de ser africanos. Por eso la implicación religiosa no puede acompañar, en este caso, la práctica artística: “no es lo mío”, repiten sin excepción los músicos y bailarines interrogados al respecto. Lucio explica:

No, no quise adentrarme, precisamente. Yo sé que si me hubiera adentrado, hubiera subido mi nivel como bailarina y lo hubiera comprendido más. Pero si me meto, tengo que tomarlo en serio. Es una religión, y yo ya tengo una religión. Entonces, si me meto a otra religión, tendría que cambiar muchísimas cosas. Casi, casi cambiar mi cultura, porque es una religión de otro país, con otras costumbres. [...] Pero para mí que la santería, aunque es parecida, digan lo que digan, tiene muchas diferencias con la religión católica y con las costumbres que tenemos aquí. Simplemente, entrar en trance.

La voluntad de encontrar un estilo “afro” propio y de independizarse del repertorio afrocubano²⁶ es especialmente fuerte entre los percusionistas del puerto de Veracruz in-

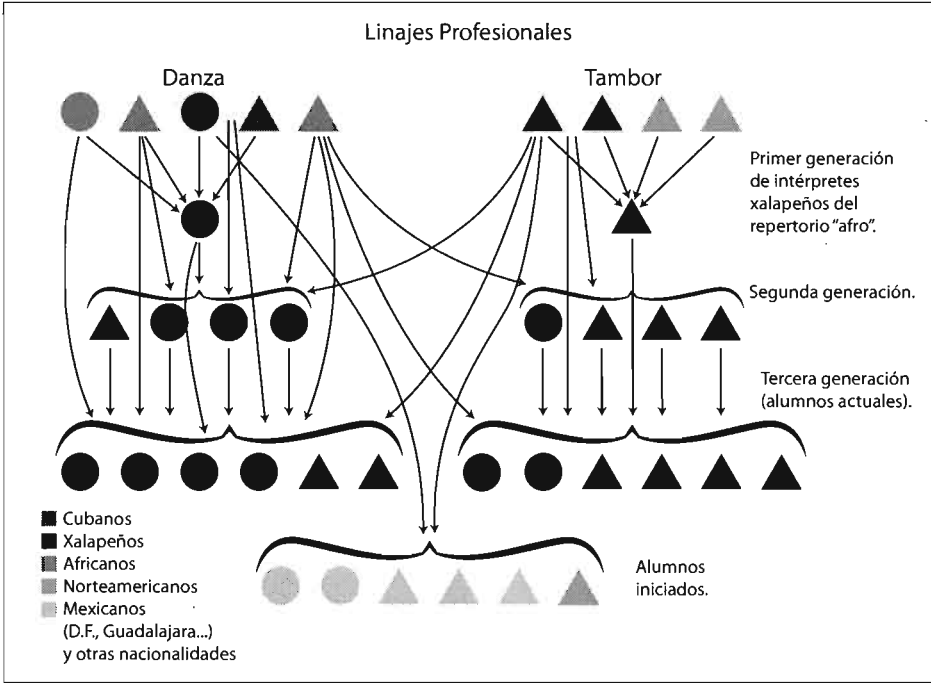
²⁶ El caso recuerda la creación de la música urbana en Luanda, en los años cuarenta, donde los músicos independentistas se preocuparon por superar su vínculo inicial con la música brasileña y por utilizar

teresados en el mismo, debido al hecho de que ellos se sienten marginados dentro de las redes que se cruzan aquí, sobre todo aquellas que implican la relación de los músicos y bailarines cubanos con su identidad nacional y la relación de los músicos y bailarines xalapeños con su no inscripción en la red artístico-universitaria local y con la relación de los artistas-religiosos en general. Así, Norberto Méndez cita a Gilberto Gutiérrez, el director del grupo Mono Blanco, para explicar su intervención: “el percusionista que traemos toca música afrocubana, pero conoce de su cultura, conoce de su raíz. Y a la hora de interpretar son jarocho con la percusión, no lo hace como cubano, lo hace como jarocho”. La utilización de partes del repertorio “afrocubano” importa poco en ese caso, mientras la interpretación sea considerada o, si se quiere, reinterpretada como netamente jarocho. Por su parte, Gonzalo Hernández va más allá y cuenta la evolución del grupo Lamento Yoruba, que trató de inventar sus propios ritmos inspirado en los ruidos escuchados en los ranchos: “o sea, una necesidad por hacer cosas, un celo por encontrar qué es lo que aquí en Veracruz hubo. [...] En cuanto a la relación de la música con ‘el negro’ de aquella época, se tratan casi siempre de evitar copiar. Lo cubano está muy bien hecho, nadie puede decir nada en contra de eso, pero es de ellos, al final de cuentas”. Manuel Méndez explica al respecto: “nunca pretendíamos ser cubanos. Nos gustaba su música, pero nunca pretendíamos ser como ellos. Nosotros éramos mexicanos y veracruzanos”.

Encontrar un estilo propio y colocarse dentro de una red transnacional donde la hegemonía cubana sigue siendo preponderante no es fácil. Las reacciones de los músicos y bailarines cubanos ante tales iniciativas son muy despreciativas, y se extienden a los intérpretes de son montuno y de danzón del Puerto de Veracruz, lo cual contrasta con su actitud y opinión acerca de otras creaciones extranjeras que sí fusionan elementos del repertorio “afrocubano” con otros géneros como el *latin jazz*, el flamenco y la música electrónica. De hecho, son muy pocos los que permanecen en el Puerto una vez terminados sus contratos. Prefieren irse a Xalapa o, mejor todavía, a la ciudad de México. En su erudición, se conforman poco con una oferta cultural poco abundante y menos atractiva, desde su punto de vista. Además, tienen que lidiar con el racismo cotidiano con que se intenta confinarlos al papel de “desmadrosos”, mientras que ellos mismos se consideran, como Galán, “embajadores culturales”.

elementos del repertorio quimbundó, así como composiciones originales, para dar nacimiento a un estilo musical propiamente angoleño y africano, el cual rebasara las particularidades étnicas (Mallet, 1997).

IMAGEN 10.2



Concepción y realización gráfica: Israel Benjamín Molina Moreno.

Conclusiones

El estudio de la red de artistas-intérpretes del repertorio afrocubano permite apuntar dinámicas que son consustanciales al funcionamiento de un tipo específico de organización social. Lejos de propiciar una “comunidad” militante, religiosa o estética, genera, al contrario, diversas reinterpretaciones de prácticas y discursos marcados por su contexto de emergencia. El repertorio “afrocubano”, fruto de varias etapas de transnacionalización, sigue movilizándose e “indigenizándose” (Appadurai, 1996) de manera muy distinta entre los actores que conviven, se enfrentan, hacen alianzas y se encuentran, sin que por ello logren entenderse del todo. Los propios malentendidos producen, a su vez, nuevos significados. Así es como un joven percusionista del Puerto de Veracruz, muy interesado en presentar las creaciones de su grupo en el Carnaval de la Negritud en Yanga, el Ensemble Ulúa —integrado también por el ya mencionado Méndez—, durante la celebración, en 2008, explicaba su definición de la “tercera raíz”

de la siguiente forma: “entiendes por qué nosotros somos la tercera raíz, la tercera generación, los que ya hacemos cosas nuevas”.

Entre los actores presentes tenemos, por un lado, a los músicos y bailarines del Puerto, quienes, a pesar de haber utilizado los recursos de la red artística cubano-xalapeña en un primer momento, hoy han desactivado claramente el vínculo que los unía con ella y han vuelto a concentrarse en una pequeña red, casi un círculo, que los conecta con algunos promotores culturales cubanos, principalmente los organizadores del Festival del Son en Cuba, así como con algunos jóvenes músicos de la ciudad, por ejemplo, los del grupo Ensamble Ulúa y los del grupo Juventud Sonera. Con ellos empiezan a desarrollar actividades con el objetivo de fomentar, además del gusto por el son, el gusto por el repertorio “afrocubano”. Por otro lado, encontramos a actores como Arenas y Galán, quienes viajan constantemente de una ciudad a otra y hasta de un país a otro. Los califico como “actores independientes” de la red de redes en la medida en que no se implican en todas sus dimensiones. Por ejemplo, el tema de la africanía no les interesa, ya que ellos se autoproclaman, antes que nada, embajadores de la cubanidad, a pesar de que sí transitan de una dimensión a otra debido a su función específica de artistas-religiosos. Se diferencian, desde este punto de vista, de aquellos que califico como “actores nodo” —Lázaro Cárdenas Batel, entre otros—, que son finos conocedores de los códigos de los lugares y espacios donde circulan y que, a sabiendas de que ponen en relación artistas, religiosos, militantes y promotores culturales, son figuras ineludibles, por lo cual los encontramos, sin buscarlos, en varios ámbitos, en prácticamente todos los momentos clave de las redes transnacionales de practicantes religiosos, intérpretes y promotores del repertorio “afrocubano” y de militantes panafricanistas.

En cuanto a quienes, como Cabrera y Lucio, asumen desde el ámbito regional una posición de autoridad y puesta en práctica de relaciones pero sólo activan en la red un número limitado de contactos y dimensiones, los llamo “actores eje”. En cierta manera, los hermanos Méndez son también actores eje, pero su alcance relacional es mucho más limitado. La desactivación de los vínculos que los conectaban inicialmente con la red cubano-xalapeña, constreñida en parte sustancial por factores económicos y de divisiones sociales, los condujo a una posición incómoda de “fin de línea” con la cual, en realidad, se acomodaron bastante bien, ya que no pretenden competir en la red de intérpretes del repertorio “afrocubano” sino, más bien, anclar su legitimidad en un ámbito estrictamente local.

La posición de los distintos actores depende, entonces, de su capacidad o voluntad para inscribirse dentro de una red que, en un extremo, cruza otras redes y, en el otro extremo, da nacimiento a ramificaciones que se encuentran distanciadas en relación con los lugares y los actores nodo. La cuestión de los ámbitos de desempeño re-

sulta, aquí, muy compleja, pues es necesario distinguir lo que se refiere a las distintas áreas geográficas que van de la ciudad a la provincia, el país, el espacio tricontinental América-Europa-África y hasta el territorio global. Aunque también es necesario identificar lo que se refiere a los ámbitos de redes de relaciones, los cuales desde un principio pueden ser translocales o transnacionales aunque incluyan pocos actores (Argyriadis, 2005) o, al contrario, puedan mantenerse irremediablemente en un espacio microlocal.

Claro está que el poder adquisitivo, la movilidad y el acceso a los medios de comunicación modernos son factores determinantes para adquirir una posición fuerte. Desde este punto de vista, es cierto que se reproducen ciertas desigualdades sociales en las redes (respecto a la *glocalización*, véase Bauman, 1998: 94). Eso puede atisbarse claramente en los ámbitos nacional y regional mexicanos, pero el caso estudiado aquí nos muestra que dichos factores no deben ser los únicos en tomarse en cuenta, ya que la posición hegemónica es detentada por los artistas-religiosos cubanos, cuyo poder adquisitivo es, en principio, casi nulo, sin hablar de sus enormes dificultades desde el interior de la Isla para acceder a internet y moverse físicamente de un punto a otro y aun de un país a otro. A pesar de dichas dificultades, su nivel de instrucción general y artística, así como su posición de legitimidad tradicional internacional —construida conscientemente— hacen de ellos competidores temibles para los demás latinoamericanos, dentro de ese campo. El control del conocimiento y la capacidad para asimilar y utilizar varios códigos culturales resultan, entonces, más pertinentes que cualquier tipo de riqueza material adquirida posteriormente. Y eso es así porque las redes transnacionales les permiten moverse más allá de los espacios geográficos y de los contextos locales y nacionales, es decir, dentro de espacios de relaciones que los “transversalizan” y contribuyen, por lo tanto, a su redefinición constante.

BIBLIOGRAFÍA

ACTAS DEL FOLKLORE

- 1961 La Habana, Centro de Estudios del Folklore del Teatro Nacional de Cuba (12 números).

ATLAS ETNOGRÁFICO DE CUBA. CULTURA POPULAR TRADICIONAL

- 2000 La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello/Centro de Antropología/Centro de Informática y Sistemas Aplicados a la Cultura (CD-ROM).

AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO

- 1989 *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, México, FCE.

ALVARADO RAMOS, JUAN A.

- 1999 *Cultura popular tradicional cubana*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello-Centró de Antropología.

AMADOR, JUDITH

- 1999 “En América se conservan las raíces de la cultura negra mejor que en África: Luz María Martínez Montiel”, <<http://www.cnca.gob.mx>>, consultado el 13 de agosto del 2009.

APPADURAI, ARJUN

- 1996 *Modernity at large. Cultural Dimension of Globalization*, Minneápolis-Londres, University of Minnesota Press.

ARGYRIADIS, KALI

- 1999 *La religion à La Havane. Actualité des représentations et des pratiques culturelles havanaises*, París, Éditions des Archives Contemporaines.
- 2001-2002 “Les Parisiens et la santería: de l’attraction esthétique à l’implication religieuse”, *Psychopathologie Africaine*, vol. XXXI, núm. 1, pp. 17-43.
- 2005 “Ramas, familles, réseaux. Les supports sociaux de la diffusion de la santería cubaine (Cuba-Mexique)”, *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 91, núm. 2, pp. 153-183.
- 2006 “Les batá deux fois sacrés. La construction de la tradition musicale et chorégraphique afro-cubaine”, *Civilisations. Revue Internationale d’Anthropologie et de Sciences Humaines*, vol. LII, núm. 1-2, enero, pp. 45-74.

ARGYRIADIS, KALI Y NAHAYEILLI B. JUÁREZ HUET

- 2008 “Sobre algunas estrategias de legitimación de los practicantes de la santería en el contexto mexicano”, en Alejandra Aguilar *et al.* (eds.), *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco/IRD/CEMCA, pp. 281-308.

BASCOM, WILLIAM R.

- 1952 “Yoruba acculturation in Cuba”, en Institut Fondamental d’Afrique Noire (ed.), *Les afro-américains. Mémoire de l’IFAN*, Dakar, Institut Fondamental d’Afrique Noire, pp. 163-167.

BAUMAN, ZYGMUNT

- 1999 *La globalización. Consecuencias humanas*, México, FCE.

BOLÍVAR, NATALIA Y NATALIA DEL RÍO

- 2000 *Lydia Cabrera en su laguna sagrada*, Santiago de Cuba, Oriente.

CAPONE, STEFANIA

- 2005 *Les Yoruba du Nouveau Monde. Religion, ethnicité et nationalisme Noir aux États-Unis*, París, Karthala.

- CARDONA, ISHTAR
2006 "Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del son jarocho", *Política y Cultura*, núm. 26, pp. 213-232.
- CARPENTIER, ALEJO
1985 *La musique à Cuba*, París, Gallimard.
- CASTELLS, MANUEL
1999 *La era de la información*, tomo 1. *La sociedad red*, México, Siglo XXI Editores.
- COLONOMOS, ARIEL (ed.)
1995 *Sociologie des réseaux transnationaux. Communautés, entreprises et individus: lien social et système international*, París, L'Harmattan.
- DÉCORET-AHIHA, ANNE
2004 *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Pantin, Centre National de la Danse.
- DE LA FUENTE, ALEJANDRO
2000 *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba, 1900-2000*, Madrid, Colibrí.
- DE LA TORRE, RENÉE Y CRISTINA GUTIÉRREZ ZÚÑIGA
2005 "La lógica del mercado y la lógica de la creencia en la creación de mercancías simbólicas", *Desacatos*, núm. 18, mayo-agosto, pp. 53-70.
- ETNOLOGÍA Y FOLKLORE
1966-1969 La Habana, Academia de Ciencias (8 números).
- FLORES MARTOS, JUAN ANTONIO
2004 *Portales de múcara. Una etnografía del puerto de Veracruz*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO
1992 "El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular", *La Jornada Semanal*, núm. 135, 12 de enero, pp. 27-33.
- GARCÍA DÍAZ, BERNARDO
2002 "La migración cubana a Veracruz 1870-1910", en Bernardo García Díaz y Sergio Guerra Vilaboy (eds.), *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*, Xalapa, Universidad Veracruzana/Universidad de La Habana, pp. 297-319.
- GARCÍA DÍAZ, BERNARDO Y SERGIO GUERRA VILABOY (eds.)
2002 *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*, Xalapa, Universidad Veracruzana/Universidad de La Habana.
- GUERRA, RAMIRO
1989 *Teatralización del folklore*, La Habana, Letras Cubanas.

HAGEDORN, KATHERINE J.

- 2001 *Divine Utterances. The performance of Afro-Cuban Santería*, Washington-Londres, Smithsonian Institution Press.

HOFFMANN, ODILE

- 2005 "Renaissance des études afromexicaines et productions de nouvelles identités ethniques", *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 92, núm. 2, pp. 123-152.

JUÁREZ HUET, NAHAYEILLI B.

- 2004 "La santería dans la ville de México: Ébauche ethnographique", *Civilisation. Revue Internationale d'Anthropologie et de Sciences Humaines*, vol. LI, núm. 1-2, pp. 61-79.

- 2007 "Un pedacito de Dios en casa: transnacionalización, relocalización y práctica de la santería en la ciudad de México", tesis de doctorado en Antropología Social, El Colegio de Michoacán.

KARNOOUIH, LORRAINE

- 2007 "Un miroir de patience: analyse de l'identité cubaine au regard de l'aporie de la permanence du même dans le temps", tesis de doctorado en Sociología, Université de Paris 7.

KNAUER, LISA MAYA

- 2000 "La rumba en Nueva York", en Rafael Hernández (ed.), *Mirar el Niágara. Huellas culturales entre Cuba y Estados Unidos*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, pp. 329-360.

- 2001 "Afrocubanidad translocal: la rumba y la santería en Nueva York y La Habana", en Rafael Hernández y John H. Coatsworth (eds.), *Culturas encontradas: Cuba y Estados Unidos*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello-University of Harvard, pp. 11-31.

LEÓN, ARGELIERS

- 1961 "La expresión del pueblo en el Teatro Nacional Cubano", *Actas del Folklore. Centro de Estudios del Folklore del Teatro Nacional de Cuba*, núm. 1, enero, pp. 5-7.

- 1974 *Del canto y el tiempo*, La Habana, Pueblo y Educación.

LÓPEZ CALLEJA, SONIA

- 2005 *Diffusion des cultes afro-cubains à Paris et à Valencia: influence des processus cognitifs dans l'adhésion à une nouvelle religion. Mémoire de DEA*, París, Université de Paris X-Nanterre.

MALLET, JULIEN

- 1997 "Musique urbaine et construction politique de l'identité en Angola", en *L'Homme et la Société*, núm. 126, octubre-diciembre.

ORTIZ, FERNANDO

- 1937 "La música sagrada de los negros yorubas en Cuba", *Ultra*, vol. III, núm. 13, julio, pp. 77-86.
- 1981 *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore afrocubano*, La Habana, Letras Cubanas.
- 1993 *La africanía de la música folklórica afrocubana*, La Habana, Letras Cubanas.
- 1995a *Hampa afrocubana: los negros brujos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- 1995b *Los instrumentos de la música afrocubana. Los tambores batá*, La Habana, Letras Cubanas.

PÉREZ MONTFORT, RICARDO

- 2007 "El 'negro' y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho en los siglos XIX y XX", en Ricardo Pérez Montfort (ed.), *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX*, México, CIESAS, pp. 171-210.

ROUGET, GILBERT

- 1965 "Notes et documents pour servir à l'étude de la musique yoruba", *Journal de la Société des Africanistes*, vol. XXXV, pp. 65-107.

SCHAEFFNER, ANDRÉ

- 1980 *Origine des instruments de musique*, París, Mouton.

SORHEGUI, ARTURO

- 2002 "La Habana-Veracruz. El mediterráneo americano y el circuito imperial hispano (1519-1821)", en Bernardo García Díaz y Sergio Guerra Vilaboy (eds.), *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*, Xalapa, Universidad Veracruzana/Universidad de La Habana, pp. 23-43.

11. Los cabildos de negros en Cartagena de Indias

Édgar J. Gutiérrez Sierra

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA, COLOMBIA

De los cabildos de nación

Los cabildos de nación¹ existieron en Cartagena de Indias desde el siglo xvii y fueron incluidos particularmente en las fiestas de la Virgen de La Candelaria. Son reveladores al respecto los testimonios de Francisco Joseph, de casta arará, con sus referencias a los entierros, los signos fragmentarios del tambor y de las danzas, los lloros y otras compañías (Arrázola, 1970: 129). Nina de Friedemann (1993: 91), por su parte, se refiere a ellos con la siguiente observación: “la información histórica muestra cómo los cabildos de negros, que en un primer momento fueron enfermerías en Cartagena de Indias, se convirtieron en ámbitos de resistencia a la sociedad dominante y en refugios de africanía”. Carmen Borrego Plá documenta que en 1693 existían los cabildos de Arará y Mina, mientras que en el padrón de 1777 se registraron cabildos de negros en el barrio de Santo Toribio (hoy San Diego): negros carabalíes (en la calle del Cabo y de los Siete Infantes), negros luangos (en la calle Quero), negros ararás y jojóes (en la calle San Pedro Mártir), negros minas (en la calle del Santísimo) y negros lucumíes y chaláes (en la calle de los Siete Infantes).²

Ante la hegemonía del mundo católico-cristiano, las prácticas religiosas fueron, durante aquella época, muy importantes como recurso de resistencia cultural. Bien dice

¹ La expresión “cabildos de nación” se refiere a los primeros cabildos de negros en la Colonia, que estaban conformados por compañeros tribales y se agrupaban según sus orígenes: Cabildo Congo, Cabildo Carabalíes, Cabildo Luangos, Cabildo Jojoes, Cabildo Lucumíes, etcétera. Tenían una organización jerárquica, con su rey y su reina, un abanderado, etcétera. Además, conservaban toda una vestimenta, parafernalia, bailes, ceremonias religiosas, tradiciones y sabiduría ancestrales (Borrego Plá, 1993; Ortiz, 1993). Los “cabildos de comparsas” son formas de organización más recientes (de finales del siglo xix a principios del xx). Aparecieron cuando se eliminó la restricción de los orígenes tribales como requisito de pertenencia y se permitió la participación de los criollos; fueron sumados a la legalidad de la época como sociedades de recreo y de ayuda mutua. Actualmente se destacan más como grupo de danza folklórica (Pérez *et al.*, 1982).

² Véase la copia facsimilar del censo de 1777, albergada en la Biblioteca Bartolomé Calvo (Blanco Barro, 1991: 53-59).

la historiadora María Cristina Navarrete (1995: 25): “la religión era, y lo sigue siendo, el mayor exponente cultural en muchos pueblos africanos; impregnó y marcó las actividades de la vida del negro regulando hasta sus actividades más profanas”. Pero ya en el siglo XVII el padre Alonso de Sandoval³ había descrito la diversidad de los grupos o las etnias africanas (mandingas, ararás, minas, carabalíes, congos, popóes, iolofos, berbesíes, fulos, etcétera) como muestra de la multiplicidad religiosa, de los ritos y de las idolatrías con sus “muchos ministros que con hechizos y brebajes acaban cuanto quieren”. Algunos negros africanos, según refiere, mantenían cierta comunicación en sus diversas lenguas, por haber recibido en común la influencia del islamismo. Entre ellos sobresalían los mandingas,⁴ de quienes se decía que eran “grandes caballeros [...] muy queridos y estimados”; ellos seguían las enseñanzas de su profeta, Mahoma, y hacían el oficio de adoctrinamiento más difícil para los dominadores españoles.

El culto a los ancestros fue interrumpido durante el proceso de esclavitud, aunque, si bien precariamente, sostuvieron su reverencia a las “estatuas de sus antepasados [y] también adoran nóminas supersticiosas, muy labradas, que les han dado o vendido sus infernales ministros, persuadiéndolos que trayéndolas consigo a la guerra no recibirían daño alguno” (Sandoval, 1956: 71-72).

Esas prácticas religiosas fueron perseguidas; en la actualidad se conocen indirectamente por medio de las reprimendas y amonestaciones, en especial las inquisitoriales y aquellas hechas por el clero en general. Poco a poco se entremezclaron con los elementos religiosos indígenas y la religiosidad popular de los españoles, impregnándose de augurios, magia y “brujerías”. Dichos aspectos son evidentes en los juicios de la Inquisición, como se constata en la obra de Manuel Fernández Tejada, *Aspectos de la vida social de Cartagena de Indias durante el seiscientos*. Al tener en cuenta lo anterior, Navarrete (1995: 17) se pregunta: “¿es posible que negros y mulatos construyeran una religiosidad peculiar y propia en la Cartagena del siglo XVII? Hay elementos para juzgarlo así; sin embargo, no es prudente situarla en la categoría de religión estructurada, como el vudú haitiano o las religiones afrobrasileñas y afrocubanas (candomblé, santería, ñañiguismo)”.⁵

³ Alonso de Sandoval es muy significativo para la historia colonial de Cartagena. Fue consejero y maestro de san Pedro Claver. Su obra describe parte de la vida de los esclavos, sus enfermedades, su sufrimiento y su evangelización.

⁴ *De Instauranda Aethiopum salute*, de De Sandoval se encuentra albergado en la Biblioteca de la Presidencia de Colombia. Véanse, en la edición de 1956, las páginas 73 y 91.

⁵ Manuel Zapata Olivella (1990: 37-38) considera que la labor de san Pedro Claver y Alonso de Sandoval fue tan rigurosa, “que tal vez a ello se deba [...] que las religiones africanas no hayan dejado mayores vestigios en Colombia, como aconteciera en Haití, Cuba o Brasil, donde el sincretismo de las deidades africanas con los santos católicos alimentó el culto de nuevas religiones populares”.

Los cabildos, en su calidad de imaginarios culturales,⁶ fueron, tal vez, los espacios compensatorios de esa especie de vacío religioso. De allí su fuerza y presencia, no sólo en las fiestas patronales, sino en cualquier día de descanso, por lo general, los domingos. Por ello, las autoridades legislaron e impusieron prohibiciones mediante las llamadas “ordenanzas”, donde se designaban los días y los sitios de celebración, así como se otorgaban las licencias para sus cantos y bailes acompañados de tambores.

Por tales restricciones, quienes organizaban los cabildos de negros hicieron que sus actividades fueran más vistosas en los momentos en que sí les eran permitidas, especialmente durante las fiestas de La Candelaria y el Carnaval de Semana Santa, oportunidades para lucir las costumbres y los vestidos de su patria. No es extraño, así, que el imaginario religioso estuviera cargado de resistencias bélicas y que tanto las danzas de guerra como las del Congo fueran guiadas por oficiantes religiosos-guerreros. De ahí sus jerarquías, sus marchas y desfiles en dos hileras, el machete en una mano y un “muñequito” en la otra, así como con movimientos de amague con el machete (Franco, 1997: 103-104).⁷ Igual hacían los católicos en sus propias celebraciones; ellos también tenían a su santo guerrero, de quien portaban una imagen en sus representaciones de los antiguos enfrentamientos contra los moros: “su Santiago”. Se trata de Santiago Matamoros, el Santiago “mataindios”, el Santiago “matanegros”. Al grito de “¡¡¡Santiago!!!”, los católicos de la España medieval se lanzaban al ataque contra infieles como los cimarrones (Landers, 2002: 189-191).

No es gratuito, entonces, destacar la importancia del “baile de tambores” y los relatos de cabildos del general Joaquín Posada Gutiérrez (1929: 207-209) cuando describe:

Seguían las fiestas de iglesia [...] hasta el domingo de carnaval, último día que a los negros bozales [...]. Entonces los había en gran número, a los que se agregaban algunos de los ya nacidos en el país, todos esclavos. Siempre tuvieron ellos en la ciudad y las haciendas sus cabildos de mandingas, carabalíes, congos, etcétera, cada uno con su rey, su reina y sus príncipes. En ese día, imitando con alegría las costumbres y vestidos de su patria, recuerdos siempre gratos a todos los hombres, embrazando grandes es-

⁶ Entendemos la noción de “imaginario cultural” de esta manera: “el dominio de lo imaginario está constituido por el conjunto de las representaciones que rebasan el límite planteado por las constataciones de la experiencia y los encadenamientos deductivos que éstas permiten. Es decir, cada cultura —o sea, cada sociedad, e incluso cada nivel de una sociedad compleja— tiene su imaginación. En otros términos, el límite entre lo real y lo imaginario se revela como variable” (Patlagean, 1996: 283).

⁷ Édgar Rey Sinning (1982: 66-67) hace referencia a la representación de la Conquista, que consistía en enfrentamientos entre las diferentes razas y en los que se realizaban danzas del Congo; éstas ya habían sido estudiadas por Van Rensselaer en 1829.

cudos de madera forrados en papel de colores, llevando delantales de cuero de tigre; en la cabeza de una especie de rodete de cartón guarnecido de plumas de colores vivos; la cara, el pecho, los brazos y las piernas pintados de labores rojas y empuñando espadas y sables desenvainados, salían de la ciudad a las ocho de la mañana [...] iban cantando, bailando, dando brincos y haciendo contorsiones al son de tambores, panderetas con cascabeles y golpeando platillos y almireces de cobres y con semejante estruendo y tan terrible agitación, algunos, haciendo tiros con escopetas y carabinas por todo el camino, llegaban a la Popa bañados en sudor, pero sin cansarse. [...] Oída la misa solemne a las doce del día, bajaban todos llenos de contento y de unción religiosa, con la misma agitación con que habían subido y entraban en la ciudad como a las tres de la tarde. [...] Desde aquel momento hombres y mujeres quedaban completamente libres para divertirse en sus cabildos hasta las seis de la mañana del miércoles, que oían misa en San Diego, en el altar de San Benito el Negro, en la que el sacerdote les imprimía en la frente la cruz de ceniza con que la religión católica recuerda a todos los hombres, blancos y negros, amos y esclavos, ricos y pobres, opresores y oprimidos, que no son más que polvo y que en polvo se han de convertir, sumergiéndose con su orgullo, con su vanidad, en el seno de la sepultura.

Es de notar que cada cabildo culminaba con la misa de seis de la mañana del Miércoles de Ceniza, en el Convento de San Diego (fundado en 1608) pero en el altar de san Benito el Negro.⁸

Los últimos testimonios del cabildo y el carnaval

Llama la atención cómo la continuidad de los cabildos fue persistente hasta avanzado el siglo XIX. Fueron descritos por José P. Urueta, en su libro *Cartagena y sus cercanías*,⁹ donde citó un fragmento de la obra de Posada Gutiérrez y sobre el cual comentó que...

⁸ Lo anterior es muy particular porque se trata de san Benito de Palermo. Nacido en Fratello, Sicilia, en 1526 y muerto en Palermo en 1589, fue descendiente de esclavos; al parecer, sus padres eran moros. Se le tiene por protector de los negros y se le atribuyen milagros como el de curar a los enfermos. Fue el primer negro canonizado, lo cual hizo Pío VII el 24 de mayo de 1807. La devoción a san Benito el Negro se considera relativamente reciente, pues no hay testimonios de su existencia en siglos anteriores. De esta manera, se cree que pudo ser impuesto como un santo católico por la Iglesia para ganarse, así, la simpatía y devoción religiosa de los negros en América. Por su condición "afro", su devoción se extendió a Venezuela, Perú, México, Lisboa, Galicia, Angola, Congo y otros países de ascendencia negra.

⁹ La primera edición es de 1886; la citada aquí es de 1912, corregida y aumentada por Eduardo G. de Piñeres.

en el año de 1860 y subsiguientes ya estaban en decadencia los cabildos, aunque todavía eran bastante numerosos. Consistió la diversión en visitar las casas de las personas distinguidas, en donde cada cabildo bailaba su danza particular, al son del tambor africano, y en recompensa de lo cual recibían algún dinero del dueño de la casa [...]. Hoy puede decirse que tal costumbre se ha extinguido por completo: los cabildantes antiguos se han ido muriendo y no ha habido quiénes los reemplacen.

La descripción del historiador resulta muy limitada, pero con ella puede saberse que el cabildo referido quedó reducido a una mínima danza y que, pese a la visión apocalíptica de Urueta a comienzos del siglo xx, los cabildos de negros siguieron formando parte de la fiesta de la Virgen de La Candelaria y del Carnaval. En el periódico *El Porvenir*, del 21 de febrero de 1909, fue anunciado en una nota —que parecía tímida— el programa de las carnestolendas y sus reinados: “los cuerpos militares, las carreras de caballos, los paseos en bicicletas, los cabildos, etcétera” que animarían el Carnaval de 1909. El 2 de febrero de 1913, asimismo, un columnista, en el diario cartagenero *La Época*, hizo referencia a esos cabildos y, de manera bufonesca, narró como un hecho del pasado los cabildos de Mina Fanti, Mina Levantado, Congo Fino, Carabalí y Jojó; destacó su “parafernalia” y cómo después de ir a la misa de la Popa los cabildantes regresaban a sus palacios en el barrio de San Diego. Años después, el 30 de agosto de 1919, en el periódico *Pluma Libre*, apareció una nota sobre los cabildos; se informaba irónicamente que en las playas de San José “se reúnen unos socios que no se sabe de qué y para qué, presididos por el rey de los cabildos jojó”, quien “se fajaba” unos discursos muy elocuentes. También Daniel Lemaitre (1948: 260), en su *Corralito de piedra*, narra la coronación de los reyes y las reinas más populares de aquellas festividades y cómo en los días de La Candelaria y de San Blas “mandaban los cabildantes y pescadores decir una misa arriba de la Popa y pasaban allí el resto del día de bailoteo, tragos y fritanga. Luego esperaban hasta el Domingo de Carnaval, cuando salían ataviados a recorrer las calles de la ciudad y a bailar en casa de los blancos, donde a veces eran solicitados con anticipación”.

Quizá una de las últimas referencias en la prensa sobre los tradicionales cabildos fue la del *Diario de la Costa*, del 15 de febrero de 1942, en la que el columnista Eloy Toledo escribió una nostálgica nota con el título “Domingo de Carnaval”, que era una breve historia de los festejos en Cartagena y de la desaparición de los cabildos:

El pueblo tenía también su reinado y tal parece que en esta circunstancia existe una dinastía en Jimaní y quizás otra u otras en los demás barrios con sus respectivas cortes y princesas, etc. Estas dinastías, que se conocían con el nombre de “cabildos”, hacían debidamente emperifollados con los trajes de usanza en la época sus paseos por la ca-

lle y plazas del centro y las afueras de la ciudad y el día miércoles santos se consagraban para tomar ceniza [...]. Perdona, lector, estas tonteras que voy refiriéndote no porque en realidad sea tan viejo, sino porque yo siempre tuve un anchísimo acceso en mi espíritu, en mi memoria y en mi alma para las cosas gratas de la infancia (que) son apenas débiles manifestaciones de mi sensibilidad y mi romántica de todos los días. ¡Ahora ya lo ves! El cabildo ha desaparecido, ya la tradición acerca del particular se fue desde hace mucho, pero con todo, yo en este día Domingo de Carnaval, transportándome como por ensalmo hacia aquellas edades, reviviré dentro de mí mismo todos aquellos aparatajes de nuestras cartageneras y pardas dinastías.

Es decir, en el imaginario popular, los cabildos tenían en los distintos sectores unas lecturas no exentas de ambigüedades e imprecisiones; algunos comentaban sus danzas, reinados, sancochos, misas, tragos e ironías burlescas de tipo racial; otros anunciaban su posible desaparición. Las crónicas demuestran que no hubo un criterio configurado que denotara los valores culturales y étnicos, ni el estudio o las intenciones investigativas de tipo folclórico, antropológico o étnico-cultural encaminadas al análisis, la valoración, la recuperación y la función social, como sí había sucedido en Cuba con los estudios de Fernando Ortiz. En Cartagena de Indias, el cabildo de negros quedó como parte de una nostalgia, un pasado prácticamente perdido en el olvido, condenado a las reseñas esporádicas de los registros de prensa y a las leyendas o crónicas anecdóticas de unos cuantos historiadores y literatos.

Ahora bien, no puede olvidarse el cabildo de negros de Bocachica,¹⁰ que fragmentariamente conserva hoy en día algunos elementos rituales de su devoción a la Virgen de La Candelaria, con su altar, sus pases de baile, sus toques de tambores y su tradición legendaria de reyes y reinas, de paliteros y tamboreros. Muchos de sus miembros han fallecido, pero de alguna manera la sobrevivencia del Cabildo de Bocachica marcó la pauta para la revitalización de otros cabildos en la ciudad y para la legitimidad del movimiento cultural que se constituyó a partir de entonces en el barrio de Getsemaní.

Getsemaní en el siglo xx: de la prosperidad a la crisis social

El barrio de Getsemaní (o Gimaní), conocido desde siglos atrás como barrio de arrabal, estaba separado del sector histórico o amurallado por el antiguo puente o calzada de San Francisco (1539). Prácticamente fue poblado a finales del siglo xvi, cuando

¹⁰ Bocachica es una pequeña isla que forma parte de Cartagena.

fueron trazadas sus principales calles —Media Luna, Calle Larga— y su iglesia de La Trinidad (Marco Dorta, 1960: 161-179). Por su ubicación estratégica —especialmente para protegerse de los ataques de los piratas—, las autoridades consideraron darle mayor seguridad por medio de un plan de fortificación con murallas, reductos y baluartes, así como el trasladado de sus muelles hacia las playas de El Arsenal. Las actividades portuarias, de construcción y de comercio le dieron vida febril al barrio, ya que contó con una población de inmigrantes extranjeros, especialmente de portugueses, dada su vocación de navegantes.

La gente de Getsemaní estaba vinculada a diversos oficios; había desde carpinteros de ribera, careneros y calafateros hasta enfardeladores, cereros y herreros. También lo habitaba un grupo de comerciantes, pequeño pero influyente, que por lo general practicaba abiertamente el contrabando. Junto a ellos, una población de artesanos que instalaban sus talleres y almacenes en sus propias casas y mantenían fuertes lazos laborales con el muelle, constituyó la Maestranza de El Arsenal, muy significativa porque de ella “salieron los dirigentes populares del 11 de noviembre de 1811”.¹¹ De la Maestranza de El Arsenal destacaron en aquellas lides Pedro Romero, mulato de origen cubano, y sus Lanceros de Getsemaní, reconocidos como los mayores símbolos populares de la gesta de la Independencia, tanto en el barrio como en la ciudad. Sin embargo, la élite social y su historia oficial no les han dado el reconocimiento que se merecen, ni siquiera en la celebración del Centenario de la Independencia (1911), donde se les suprimió e invisibilizó en los programas de actividades; incluso, se les negó la construcción de una estatua en el parque del Centenario, la cual iba a ser financiada por los artesanos de la época. Por otra parte, la construcción del mercado en 1904 trajo consigo el impulso a la industria, al comercio y a la artesanía. La instalación de fábricas, almacenes y talleres favoreció una peculiar agitación cotidiana en medio del comercio de los diversos productos de las fábricas de calzado, tejidos y muebles, así como de panaderías, jabonerías, arroceras, sastrerías, farmacias, cinematógrafos, bares, etcétera. En esa barahúnda del Caribe cartagenero merece nombrarse a la familia Zapata Olivella, del barrio de Getsemaní. Los Zapata Olivella fueron testigos de los cabildos de principios del siglo xx. Manuel (Zapata Olivella, 1990: 128) así lo expresa: “Originarios de distintas comarcas, pronto se organizaron en naciones para participar en el carnaval con

¹¹ El 11 de noviembre de 1811 fue el día en que se firmó el Acta de Independencia absoluta respecto al Gobierno español. Se proclamó la provincia de Cartagena de Indias como un Estado libre, soberano e independiente. Se trata de la efeméride republicana más importante y celebrada de la ciudad de Cartagena. Véase Solano (2003: 3). Entre los dirigentes obreros firmantes estaban Pedro Romero, Pedro de Medrano, Ramón Viaña, Martín Villa y Nicolás Delfín.

sus tambores, banderas y danzas [...]. En esta forma, yo alcancé a conocer en Cartagena los cabildos del Getsemaní, de San Diego y de El Cabrero, así como otros en los extramuros de la ciudad”.

A partir de la segunda mitad del siglo xx, el mercado central de Getsemaní se fue expandiendo por todos los vericuetos del barrio. Esa situación, según algunos testimonios, propició en cierta forma su descomposición, especialmente por la venta de droga, que en un principio era simplemente mariguana, pero luego fue cocaína y bazuco. Así, el panorama del barrio empezó a tener manifestaciones de violencia e inseguridad. En ese contexto, surgió la figura mítica y delincencial de Samir Beetar y su pandilla, quienes ayudaron a extender la mala fama del barrio. La delincuencia cobró sus víctimas e hizo que sus moradores reaccionaran y se organizaran para defenderse de la ola de atracos y otros problemas asociados a las drogas, la prostitución y la violencia en general.

Otros factores incidieron en la crisis del barrio: el traslado del mercado en 1978 produjo la quiebra de varios residentes y la pérdida de empleos e ingresos, lo cual agravó la situación económica. Otro aspecto al que aluden algunos de sus habitantes es la erradicación de la zona de tolerancia de Tesca, ya que, si bien el barrio albergaba ciertos bares y espacios de prostitución, después de la erradicación de dicha zona se incrementó el número de hoteles donde se ejercía la prostitución clandestina, lo cual acentuó la inseguridad en el barrio. En ese ambiente de conflictos y tensiones transcurrió la vida de Getsemaní, con la consiguiente inseguridad. Casi a diario había tiroteos y muertes en sus calles y alrededores. Lo que colmó los ánimos de sus habitantes fue el asesinato de un joven del vecindario, Samir Beetar. Ante la tragedia, los vecinos reaccionaron contra el azote de los criminales y se organizaron en las Juntas de Acción Comunal (JAC), las Juntas de Administración Local (JAL) y la Fundación Gimani Cultural. En ello colaboraron la primera alcaldía de elección popular de Manuel Domingo Rojas, la policía, vecinas matronas y líderes del barrio, quienes forjaron un movimiento de solidaridad, de defensa y convivencia que despertó interés no sólo en el ámbito local, sino también nacional.

Hasta cierto punto, se puede afirmar que la muerte de la figura semimítica de Samir Beetar, en 1986, despejó la crisis social del barrio, pues su impacto logró aglutinar a la comunidad de getsemanicenses y despertar en ellos el sentido de pertenencia. El hecho convocó a que todos los ciudadanos se solidarizaran y fijaran sus miradas en las actividades y el ejemplo cívico-cultural, a deshacer la mala imagen de inseguridad y criminalización que hasta entonces tenía el barrio.

Los tambores de fiesta y ciudadanía del Cabildo de Negros de Getsemaní de 1989

El proyecto de la Fundación Gimani Cultural mostró una fuerte capacidad de convocatoria y poco a poco sus gestiones cívicas, deportivas y culturales culminaron en la creación, organización y realización de la comparsa de Cabildos de Negros de Getsemaní en 1989, como respuesta alternativa a la crisis cultural de las fiestas de la Independencia de Cartagena de Indias. También contribuyeron sus propias investigaciones, como la reconstrucción de la memoria oral y de las tradiciones del barrio, la recuperación de los espacios comunitarios, el intenso trabajo pedagógico en valores cívicos y sentido de pertenencia, así como el trabajo con actividades lúdicas y deportivas.

Los hermanos Manuel y Delia Zapata Olivella dieron testimonios sobre los cabildos de negros en el barrio de Getsemaní. Con su asesoría y con la orientación coreográfica de Edelmira Maza, hija de Delia,¹² y de su grupo de danza folclórica Calenda, así como con miembros de la comunidad y de otros grupos folclóricos, se conformó el grupo matriz que revivió la noción de “cabildo” en, precisamente, el Cabildo de Negros de Getsemaní de 1989. El grupo estuvo organizado con una base rítmica instrumental, conformada ésta por tres llamadores y cuatro a seis tamboreros; se eligió una reina del Cabildo, quien se engalanó con su atuendo real, que incluye una maraca o *acherés* para portar en una de sus manos; se formaron de ocho a diez parejas de baile más seis o doce parejas de damas cabildantes, con sus vestidos que evocan épocas coloniales; se presentaron un *matachín* —que hace las veces de *pregonero-bufón*— y el *abanderado*. Todo fue animado por la poesía y la oratoria del poeta Pedro Blas Julio Romero, quien motivó a los asistentes con sus arengas en la Plaza de la Trinidad, acompañado por el panteón de *orichas*: *Eleguá*, *Changó*, *Yemayá* y otros. En aquel Cabildo de Negros de Getsemaní de 1989, por ejemplo, las celebraciones fueron ofrendadas a los *orichas* *afrocubanos*.¹³

El Cabildo de Negros de Getsemaní suele ser organizado, desde entonces, para exaltar motivos culturales o personajes. Así lo organizaron en su momento la folclo-

¹² Edelmira Maza, reconocida folklorista, fue quien organizó la primera coreografía de Cabildos de Negros, con la asesoría de su madre, Delia, quien a su vez se inspiró en cabildos antiguos locales, como los de *Bocachica* y los de los *cubanos*.

¹³ En entrevista otorgada a Nery Guerra, manifiesta que él colaboró en la organización coreográfica desde 1990 hasta el año 2000, y que el Cabildo siguió después con la asesoría de Delia Zapata Olivella, Edelmira Maza, Jorge Álvarez, Dixon Pérez, Víctor Bustamante, Miguel Vicente Fajardo y Francisco Ziarreta. Julio Romero, asimismo, fue director artístico del cabaret *San Pedro del Mar*, de Santiago de Cuba, y colaboró en la organización del Cabildo *Changó* de 1993; para el Cabildo de 1998 también se contó con su colaboración. Después del año 2000, fueron varios de los ya mencionados y otros más quienes organizaron el Cabildo. Nuevamente, el año pasado volvió a organizarlo Julio Romero.

rista Estefanía Caicedo (1990), Pedro Romero (1991), el poeta Jorge Artel (1995); la edición de 1993 fue dedicada a Changó y la de 1994 a Eleguá. Pero también los cabildos suelen dedicarse a motivos étnicos en conmemoración de la llegada de los españoles a América, tal como el Cabildo “América, Raza Cósmica” (1992). O pueden ser simplemente festivos, como el Cabildo “Llegó el Carnaval” (1999). Después de más de diez años de trabajo, con la dirección de la profesora de danza folclórica Margot Castro Fajardo,¹⁴ fue creado el Primer Cabildo Infantil, cuya finalidad fue incentivar a las nuevas generaciones en la continuación de dicha tradición. Desafortunadamente, hoy ya no existe la versión infantil de los cabildos.

En lo tocante a otras instancias, la UNESCO declaró el 2001 como el Año Mundial del Patrimonio Cultural. Por tal motivo, el Ministerio de Cultura de Colombia, con su proyecto “Apoyo a las Fiestas Populares 2001”, y otras instituciones como la Fundación British American Tobacco Colombia (Fundación BAT),¹⁵ lograron reunir a los principales grupos folclóricos de la ciudad de Cartagena para la presentación de una muestra en el Teatro Municipal de Bogotá. En esa ocasión se contó con la asesoría de dos de los maestros fundadores del Conjunto Folclórico Nacional de Cuba: Rogelio Martínez Furé, escritor y director artístico, y Manolo García, coreógrafo. Participaron en esa muestra folclórica, además, ejecutores de gaitas y otros bailes.¹⁶

Con el poder de convocatoria del Cabildo se logró agrupar a más de sesenta grupos, no sólo de Cartagena, sino de varias ciudades del país, por lo cual se constituyó en un hito crítico-festivo ante los organizadores oficiales (gubernamentales) y como propuesta alternativa ante la hegemonía y el monopolio del Reinado Nacional de Belleza.

Ahora, justo es decir que el cabildo de comparsa es una expresión folclórica carnavalesca de Getsemaní, no un cabildo de nación, ya que no posee un santo en particular, un altar, ni elementos sacros de tradición en los toques y las ritualidades, a semejanza de los cubanos o brasileños. Sin embargo, con él se ha logrado una expe-

¹⁴ La maestra Castro Fajardo expresa que recibió orientación de Edelmira Maza, además de apoyo bibliográfico, tal como el libro cubano *El ashé está en Cuba*, de Mirta Fernández Martínez (1998).

¹⁵ La Fundación bat Colombia ha sido creada por la compañía British American Tobacco Colombia con el objeto de preservar, fomentar y difundir las expresiones de las culturas populares en Colombia (consultado en: <www.fundacionbat.com.co>).

¹⁶ La muestra folclórica de las fiestas populares de Cartagena de Indias tuvo el apoyo directo de la ministra de Cultura de entonces, Aracely Morales, como continuidad de un proyecto de promoción cultural iniciado cuando ella dirigía el Instituto Distrital de Cultura de Cartagena. Se hizo, además, la presentación del mismo por el canal nacional Señal Colombia. Tuvo como complemento un conversatorio, “Del mapalé a la champeta: una historia de exclusiones”, en el que participaron Enrique Muñoz, Moisés Álvarez y Édgar Gutiérrez. La actividad fue desarrollada en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán. Como producto tangible de esas presentaciones se tienen un video del conversatorio, un disco compacto musical y un libro: *Las voces de la memoria. Conversatorios de Fiestas Populares* (2001).

riencia significativa como expresión étnica cultural, una alternativa a la tradición popular festiva y en la que se destaca no sólo lo afroamericano, sino también las riquezas de la mixtura y la pluralidad de la cultura latinoamericana. Desde 1989 se confrontaron, así, el orden y el estereotipo del discurso festivo oficial; la propuesta consistió en hacer una relectura y una reflexión en torno al patrimonio cultural festivo. Su experiencia ayudó a canalizar otros procesos pedagógicos comunitarios en los diferentes barrios y, también, en los centros educativos. Dicha experiencia se multiplicó con un sentido de pertenencia y el reconocimiento de los valores culturales locales y regionales.

Con la creación, en 2004, del Comité Asesor de las Fiestas, que agrupa varias entidades públicas y privadas, se han realizado diversas actividades que van desde foros y talleres hasta el intercambio de experiencias creativas, de expertos administradores y de actores festivos para poner en marcha una política festiva (véase Rinaudo, en este libro).

Hoy en día, en las fiestas públicas —especialmente de la Independencia de Cartagena de Indias— el Cabildo de Negros se está consolidando como sujeto e imaginario social que proyecta diversos valores étnicos y culturales. Se encarna en los diferentes cabildos de los barrios y de las instituciones educativas, en las mascaradas y en las danzas, con el apoyo de una red de educadores festivos que tiene una propuesta política y festiva en el contexto urbano de la ciudad.

Conclusiones

Los cabildos de negros en Cartagena de Indias constituyeron no sólo una forma de resistencia cultural, sino también unos espacios compensatorios del mundo religioso, de sus tradiciones, danzas, ceremonias y sabiduría ancestral. Bajo la figura de los cabildos de nación, persistieron hasta mediados y finales del siglo XIX, siendo muy representativos con sus imaginarios culturales en las fiestas de la Virgen de La Candelaria y en los carnavales de Semana Santa.

A principios del siglo XX se puede observar que los cabildos van perdiendo su fuerza cultural ancestral, no sólo en el contexto festivo, sino también en el contexto social en general, de tal manera que toda su riqueza organizativa y tradición cultural van debilitándose hasta que algunos cabildos de negros quedan prácticamente extinguidos o reducidos a una mínima danza festiva.

Los estudios y las crónicas sobre los cabildos de negros en la ciudad son muy escasos y contienen muchas ambigüedades e imprecisiones desde el punto de vista antropológico o étnico-cultural. Sus registros están prácticamente en el nivel de la anécdota o de las leyendas nostálgicas, por lo cual no muestran los alcances académicos de un Fernando Ortiz, con sus estudios sobre los cabildos de negros cubanos.

Merece destacarse cómo Getsemaní, con todo su pasado, no sólo de tradición de cabildos, sino de una población popular —incluso libertaria, por su determinante participación en el proceso de Independencia de Cartagena de Indias—, logra en la década de los ochenta del siglo xx armar una propuesta de recuperación de los cabildos de negros, tanto como proyecto en el contexto festivo como iniciativa en el marco cívico sociocultural ante los conflictos y las tensiones que presentaba el propio barrio. Con el proyecto de cabildos de la Fundación Gimani Cultural se logró adquirir un fuerte poder de convocatoria en varios aspectos, como la recuperación de la memoria oral, la recuperación de espacios comunitarios, la asimilación del sentido de pertenencia, el desarrollo de las dimensiones lúdica y deportiva, etcétera, con lo cual forjó en cierta forma una imagen más favorable del barrio, con repercusiones en los ámbitos local y nacional de Colombia.

Por otra parte, en la actualidad, su cabildo de comparsas se destaca como expresión folclórica carnavalesca, pero se trata de una expresión étnico-cultural que, si bien al principio tuvo cierta influencia de la religiosidad de los orichas cubanos, posteriormente fue organizada con sus propios motivos, configurándose como una alternativa de resistencia frente al orden y al discurso oficiales, que imponen hegemónicamente el monopolio del llamado “Reinado Nacional de la Belleza”.¹⁷ En parte importante la situación oficial de lo festivo ha desdibujado y deteriorado los procesos de participación ciudadana, lo mismo que los referentes más auténticos de la tradición festiva. No obstante, desde varias instituciones gubernamentales y una red de educadores, junto con los diversos cabildos locales, se están creando y consolidando nuevos espacios de participación ciudadana, fundamentados en una propuesta de política festiva cuyos referentes están acordes con el contexto cultural de la ciudad.

¹⁷ Sobre el desarrollo del Concurso Nacional de Belleza o Reinado Nacional en Cartagena desde 1934, véanse en este libro los ensayos de Mauricio Pardo y de Christian Rinaudo.

Bibliografía

ARRAZOLA, ROBERTO

1970 *Palenque: primer pueblo libre de América*, Cartagena, Hernández.

BLANCO BARROS, JOSÉ AGUSTÍN

1991 "El censo de Cartagena en 1777", *Cuaderno de Geografía de la Universidad Nacional de Bogotá*, vol. 3, núm. 1.

BORREGO PLÁ, MARÍA DEL CARMEN

1993 *Cartagena de Indias en el siglo XVI*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

FRANCO MEDINA, CARLOS

1997 "La danza tradicional en el Carnaval de Barranquilla", *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, vol. 5, núm. 17.

FRIEDEMANN, NINA DE

1993 *La saga del negro*, Bogotá, Instituto de Genética Humana-Pontificia Universidad Javeriana.

LANDERS, JANE

2002 "Conspiradores esclavizados en Cartagena del siglo XVII", en Claudia Mosquera, Mauricio Pardo y Odile Hoffman (eds.), *Afrodendientes en las Américas*, Bogotá, Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia/Icanh/IRD/ILSA.

LEMAITRE, DANIEL

1948 *Corralito de piedra*, Cartagena, Ediciones Bolívar.

MARCO DORTA, ENRIQUE

1960 *Cartagena de Indias. Puerto y plaza fuerte*, Cartagena, Alonso Amado Editor.

NAVARRETE, MARÍA CRISTINA

1995 *Prácticas religiosas de los negros en la Colonia. Cartagena, siglo XVII*, Cali, Ediciones de la Universidad del Valle.

ORTIZ, FERNANDO

1993 *Etnia y sociedad*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

PATLAGEAN, ÉVELYNE

1996 *La historia y el oficio de historiador*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

PÉREZ, NANCY *et al.*

1982 *El cabildo Carabalí Isuama*, Santiago de Cuba, Oriente.

POSADA GUTIÉRREZ, JOAQUÍN

1929 *Memorias histórico-políticas*, t. II, Bogotá, Imprenta Nacional.

REY SINNING, ÉDGAR

1982 *Joselito Carnaval*, Bogotá, Caballito de Mar.

SANDOVAL, ALONSO DE

1956 *De Instauranda Aethiopum Salute*, Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de Colombia.

SOLANO DE LAS AGUAS, PAOLO SERGIO

2003 *Puertos, sociedad y conflictos en el Caribe Colombiano, 1850-1930*, Bogotá, Observatorio del Caribe Colombiano/Ministerio de Cultura/Universidad de Cartagena.

ZAPATA OLIVELLA, MANUEL

1990 *¡Levántate, mulato!*, Bogotá, REI Andes-Letras Americanas.

Conclusiones

Freddy Ávila Domínguez y Christian Rinaudo

Como ya se anotaba en la introducción del presente volumen, los once ensayos aquí compilados son fruto de una reflexión colectiva llevada a cabo en los seminarios de los proyectos “Afrodesc” y “Eurescl” desde junio del 2007 y, años atrás, en el programa “Idymov”,¹ en el cual también participaron varios investigadores presentes en esta contribución. Retomamos ahora algunos de los resultados más importantes de dichos espacios de discusión académica, con la esperanza de que estimulen nuevas investigaciones.

Capitales nacionales y políticas culturales afrocaribeñas

Una reflexión que interesa a los investigadores es la que consiste en pensar de manera dialéctica la articulación entre los procesos de construcción de las naciones y las políticas regionales de inscripción en el espacio cultural caribeño. El caso de Cartagena y, más ampliamente, de lo que se ha llamado “la Costa” y luego “el Caribe colombiano”, es particularmente interesante para plantear esa discusión. Tal como bien lo ha analizado Alfonso Múnera (2005), el tiempo republicano significó el comienzo de un largo periodo de decadencia: primero, porque las veleidades independentistas fueron reprimidas con violencia; y segundo, porque la nación en construcción se definió como andina y sólo vio en la Costa una de sus alejadas fronteras. Así, después de haber sido durante la época colonial una ciudad militar y comercial de primer plano, así como lugar central de la trata de los esclavos, Cartagena se convirtió a lo largo del siglo XIX en una ciudad provincial, por completo marginada política, económica y culturalmente en un país más orientado hacia el espacio andino. Después de un lento proceso de expansión urbana y de desarrollo económico, Cartagena terminó por imponerse como el principal centro turístico del país (véase Ávila Domínguez), como objeto de estudio legítimo y como tema central de la definición de una política cultural descentralizada (véase Rinaudo). Pero también es cierto, tal como lo muestra Peter Wade en su ensayo,

¹ “Movilidad e Identidad: Las Sociedades Regionales en los Nuevos Contextos Políticos y Migratorios. Una Comparación entre México y Colombia”, programa coordinado por Odile Hoffmann en el marco del convenio de cooperación científica entre el IRD, el CIESAS y el Icanh.

que la ciudad de Bogotá desempeñó un papel importante en lo que llama el “proceso de tropicalización” del país y el interés creciente por la música costeña a partir de los años cuarenta y cincuenta del siglo xx, lo cual contribuye a imponer una nueva imagen de la Costa como parte del mundo caribeño y como elemento clave de la identidad nacional.

De igual manera, en México, el estado y la misma ciudad de Veracruz han participado en la puesta en marcha de una política cultural local muy conectada con el Caribe y los aportes culturales de la raíz africana a su civilización popular, nutrida desde el siglo xvii de varias influencias, como lo dejan ver Ricardo Pérez Montfort y Bernardo García Díaz en este libro. Sin embargo, ¿cómo no prestar atención a las dinámicas nacionales impulsadas por Conaculta o por el programa “Nuestra Tercera Raíz” en la promoción de esa visión de Veracruz como ciudad afrocaribeña? O, más bien, en otro nivel de análisis, ¿cómo no tomar en cuenta la configuración de las redes de actores y promotores culturales que participan en la circulación de signos culturales “afro” y la organización muy centralizada de la industria cultural que ha promocionado la música popular cubana y del Caribe a partir de los años treinta y cuarenta? De esta forma, tal como señala Nahayelli B. Juárez Huet en esta publicación, y como lo enunciara Kali Argyriadis en un congreso organizado en Veracruz en junio del 2008, la más caribeña de México es su ciudad capital.

La situación en Cuba es bastante diferente. La Habana, como ciudad portuaria y como capital de la República, constituye, a la vez, el centro del poder económico y político de la nación, así como la mayor zona urbana, cosmopolita e intelectual del país y un polo importante de difusión y de recepción de elementos culturales dentro del espacio caribeño. Santiago de Cuba, segunda ciudad del país, tiene también fuertes y antiguos lazos tejidos con el Caribe, que han contribuido a forjar, a lo largo de la historia nacional, su imagen de localidad afrocaribeña. Sin embargo, Lorraine Karnouh sostiene en su ensayo que si Santiago de Cuba ha desempeñado, desde la puesta en marcha de la descentralización política y administrativa en 1976, un papel de escenificación de la identidad caribeña de la Isla, tanto en el ámbito nacional como hacia los países con ventana al Caribe, en particular con el lanzamiento del Festival del Caribe, la fundación de la Casa del Caribe y del Centro Cultural Africano Fernando Ortiz en los años ochenta, La Habana no deja de ser el lugar principal de tránsito de los bienes materiales y simbólicos, además de punto de referencia ineludible.

Así, en todos los casos, el análisis de las relaciones entre centros y periferias de las naciones es lo que permite apreciar y destacar las dinámicas de diferenciación, lo mismo que las influencias mutuas entre las capitales cosmopolitas y mundializadas —donde se piensan las políticas y las categorías nacionales— y las ciudades provinciales más inscritas en el espacio regional.

Vectores de circulación y circulación de vectores

Otro punto de discusión consiste en identificar y trabajar de manera más matizada las distintas modalidades según las cuales los elementos culturales “afro” entran en circulación y son reapropiados en contextos nacionales y locales particulares. No se trata, entonces, de saber qué está circulando ni a través de qué tipo de circuito (el mercado, las políticas públicas, actores culturales...), sino, más bien, de reflexionar sobre los mismos vectores o paradigmas con los cuales los elementos culturales “afro” son pensados y activados social y políticamente, sobre lo que está en juego en su difusión, promoción, circulación, rechazo y apropiación local en términos de producción de la diferencia.

Ya hemos hablado, en la introducción, de la expansión de las políticas multiculturales en varios países de América Latina en los años noventa, de sus modos de implementación, de su lógica de transferencia de responsabilidades y de poder hacia las “comunidades” étnicas, lo que los expertos del Banco Mundial llaman un proceso de *empowerment* (Gros, 2003) y que participa en la producción institucional de una fuerte clausura social y de la movilización colectiva de quienes son reconocidos como “actores étnicos”. También hemos señalado el papel desempeñado por la UNESCO desde los años sesenta y su promoción de un turismo cultural centrado, a la vez, en lo que se ha llamado el “patrimonio tangible e intangible”, o “el patrimonio oral e inmaterial”, tal como en el caso de Palenque de San Basilio, cerca de Cartagena. En particular, con el programa “La Ruta del Esclavo” elaborado en noviembre de 1993 a partir de una propuesta de Haití y de países africanos, la UNESCO ha enfatizado la cuestión de la historia de la esclavitud en todo el planeta, convirtiéndola en un asunto de memoria movilizable por las poblaciones locales y en patrimonio identitario susceptible de ser utilizado como recurso turístico.

Otro tipo de vector a partir del cual los elementos culturales “afro” pueden ser pensados y activados localmente consiste en tratar de cambiar el orden jerárquico de las categorías étnicas y raciales para establecer una cierta igualdad (o de superioridad) respecto al grupo dominante. Es lo que sucedió en el pasado reciente en Estados Unidos, en su forma más radical, con el movimiento del Black Power, cuyo objetivo era la inversión normativa de los valores atribuidos a la categoría “negro”, o, en su forma menos radical, con el movimiento de los derechos civiles que se consagró a superar la jerarquía legal, social y simbólica entre “negro” y “blanco” en aquel país. El fenómeno se ha difundido en todo el mundo, en particular mediante formas culturales populares y urbanas tales como el *hip hop* y el *rap*, cuyos actores se han dedicado, desde sus artes y modos de expresión, a redefinir el sentido de las categorías étnicas y raciales. Por ejemplo, desde el principio de los años noventa del siglo pasado, la emergencia de nuevos actores sociales, como los raperos y algunos pintores, en Cuba, reivindicó una cultura denomi-

nada “negra”; esos actores utilizaron y siguen utilizando sus creaciones para plantear la cuestión del racismo en el país e introducirla en los debates públicos, pero también para reinterpretar elementos de la historia nacional e inscribirlos en la lucha contra la injusticia sociorracial y conmemorar actos heroicos y a sus líderes históricos (desde Antonio Maceo y el poeta Nicolás Guillén hasta los líderes del Partido Independiente de Color, asesinados éstos durante las represalias racistas que fueron continuación de la rebelión llevada por el partido en 1912), así como para reivindicar la filiación con el afrocubanismo y definirse en sus obras y en el debate público mismo como “negro cubano” (De la Fuente, 2008; Testa, 2009).

Valdría mucho la pena analizar con más detalle las dinámicas de puesta en marcha del multiculturalismo, de patrimonialización cultural y turística de la memoria de la esclavitud, de las resistencias cimarronas, de la emergencia y la difusión de las luchas contra las discriminaciones raciales, no sólo como distintos procesos de “retnización” o de “reparticularización identitaria”, lo que ya está bien estudiado, sino, más bien, como vectores de circulación de formas, signos y emblemas culturales de lo “afro”, de producción y reformulación de fronteras étnicas.

Cuestión social y cuestión racial

Varios ensayos publicados en el presente libro señalan una evolución importante de los debates públicos a partir de los años noventa en los países latinoamericanos, debates en los cuales —con las reformas constitucionales que introdujeron el multiculturalismo y la irrupción del tema de las discriminaciones raciales tanto política como académicamente— se trata en adelante de reinterpretar la cuestión social (la puesta en discursos y en políticas públicas de los fenómenos de pobreza y de exclusión social dentro de sociedades nacionales definidas como “mestizas”) en una cuestión racial (de la presencia, del reconocimiento y de la gobernabilidad de minorías étnico-raciales dentro de las configuraciones nacionales, de desigualdad socioeconómica y de racismo para con las “poblaciones negras” y/o “indígenas”, etcétera). Así, cada vez más, la cuestión racial parece imponerse como un principio privilegiado de comprensión del mundo social y de la acción política local, nacional, regional y global.

Más allá de lo que acabamos de mencionar, la banalización del referencial étnico-racial, tanto explícito como implícito (lo “afro”/“negro”, lo “indígena”/“indio”), puede ser estudiada dentro del marco analítico del juego dialéctico entre “exo” y “endo” —definiciones identitarias— (Poutignat y Streiff-Fénart, 1995: 159). Por un lado, por medio de los fenómenos de asignación étnico-racial, la gente percibida como “otredad” se encuentra en una posición desde la cual la alteridad de su supuesta pertenencia a un

grupo es impuesta de manera exógena (sin su consentimiento). Tal como lo describe Peter Wade (2000: 48) en lo que llama “las estructuras de la alteridad”, en América Latina los negros y los indígenas, aunque de manera distinta, han sido caracterizados como “los otros” y localizados, además, en los espacios correspondientes a los marginados del país. Por otro lado, existen fenómenos de identificación étnico-racial a partir de los cuales uno puede reconocerse a sí mismo en una experiencia colectiva, ya sea nacional o transnacional. Fassin y Fassin (2006: 9) lo plantean a propósito del caso francés, en donde la experiencia compartida como grupo está ligada con las lógicas de alterización en lo que a menudo también es la experiencia de una violencia, pasada y presente. Eso también lo recrea Stefania Capone con su análisis de la formación de “conexiones diaspóricas” en el ámbito mundial; ella aborda el papel desempeñado por las actividades artísticas en la elaboración de un patrimonio “afro” y del reconocimiento de la identidad afrodescendiente, que ha surgido después de decenios de opresión y de discriminación racial como rechazo al estigma de inferioridad. Así, en este caso, la dialéctica entre “exo” y “endo”, en calidad de definición traducida como inversión de los criterios de pertenencia impuestos y su transmutación desde el exterior/negativo hacia el interior/positivo, incluye el cambio de nominalización “negro” *versus* “afroamericano” o “afrodescendiente” (Poutignat y Streiff-Fénart, 1995: 160).

Más aún, tal como lo hemos podido constatar a lo largo de los capítulos, el referencial étnico-racial representa en adelante un recurso político que los actores pueden utilizar para defender intereses, reivindicar territorios, consolidar posiciones, crear nuevos mercados, generar nichos económicos y profesionales, reinventar tradiciones —festivales, rituales y otras actividades culturales—, reinterpretar la historia —local, nacional, transnacional—, imponer nuevas versiones, etcétera. Sin embargo, el enfoque centrado en la banalización del referencial “afro” y en lo que hemos llamado aquí, desde una perspectiva regional, la “circulación cultural afrocaribeña”, no debe impedirnos ver y darnos cuenta de las otras lógicas de representación y de organización del mundo social. Los textos presentes en esta compilación nos proporcionan algunos aspectos de los procesos en los cuales la dimensión “afro” no aparece como el único elemento de definición de la situación. De esta forma, las dimensiones nacionales, locales y religiosas, pero también las que se plantean en términos de diferencia o, más bien, de distinción social, de género y de sexualidad, hacen referencia al pasado colonial, a las migraciones, a las segregaciones urbanas y a las situaciones de violencia y de desplazamientos forzados presentes en ciertas regiones, todas las cuales pueden articularse con lo que es visto como la “nueva expresión de lo étnico-racial”, ya sea como una cuestión de línea de color, de discriminación racial, de herencia africana compartida, de prácticas culturales colectivamente definidas como “afro”, etcétera.

Sólo mencionaremos un ejemplo, en relación con la situación particular que ocurrió en el París de los años veinte a cuarenta del siglo xx, en el llamado “París negro” (Blanchard, 2002). En ese entonces, los barrios antiguos alrededor de Montmartre descritos como “la orilla negra” (Fabre, 1985), se celebraron no sólo los “bailes negros”, sino principalmente se organizaron lo que Philippe Dewitte (1985) llamó “los movimientos negros”: lugar de encuentro de numerosos artistas, poetas e intelectuales originarios de Estados Unidos y de las colonias antillanas y africanas que participaron en el “despertar de una conciencia internacional ‘negra’”. Pero, como señala Anne Décoret-Ahiha (2004: 81), simultáneo al mundo del “*Paris by night*” estaba también el de “una ciudad cosmopolita donde se frecuentaban, en la embriaguez de la danza, extranjeros procedentes de todo el mundo”.² Además, la investigadora explica que lugares como el Blomet recibían una clientela heteróclita (2004: 76): “es en estos clubes y bailes negros en que la mezcla cultural y social fue sin duda la más evidente. En el baile Blomet, el más famoso de los bailes negros, encontrábamos, según Ernest Léardée, uno de sus músicos, ‘todas las razas, negra, amarilla, blanca [...]. Todos bailaban con todos’”.³

Si París fue en esa época un lugar de encuentro para los diferentes integrantes de lo que se llamará años después la “diáspora negra”, también su vida nocturna, cabaretera, sus sitios destacados de la vanguardia artística e intelectual fueron reconocidos, descritos y representados como “el mundo de la bohemia”, tal como lo describía el poeta y cantante veracruzano Agustín Lara a final de los años treinta, después de su estancia en aquella ciudad.

En este sentido, de acuerdo con Didier y Éric Fassin (2006: 11), podemos decir que “hablar de cuestión social o de cuestión racial, o ambas a la vez, es enfocar la manera por la cual la sociedad se representa a sí misma. No se trata de privilegiar una lectura en detrimento de otra, sino más bien de examinar la pluralidad de las lógicas de representación de la sociedad”.⁴ Así, se puede analizar cómo los actores sociales juegan con la pluralidad de lógicas de representación del espacio caribeño/afrocaribeño y dar

² El texto original es el siguiente: “*Une ville cosmopolite où se côtoyaient dans l’ivresse de la danse des étrangers du monde entier*”.

³ El texto original es el siguiente: “*C’est dans les boîtes et bals nègres que la mixité culturelle et sociale fut sans doute la plus marquée. Au bal Blomet, le plus célèbre des bals nègres, on trouvait, selon Ernest Léardée, l’un de ses musiciens, ‘toutes les races, noire, jaune, blanche [...]’. Tout le monde dansait avec tout le monde*”.

⁴ El texto original es el siguiente: “*parler de question sociale ou de question raciale, ou des deux à la fois, c’est aborder la manière dont la société se représente elle-même. Il ne s’agit donc pas de privilégier une lecture, au détriment d’une autre, mais plutôt d’examiner la pluralité des logiques de représentation de la société*”.

cuenta de lo que las ciencias sociales son capaces de decir sobre éste para volver el mundo social más comprensible y, de este modo, más accesible a la acción política.

Con estos elementos de debate, pero también con otras discusiones resultantes del presente trabajo colectivo, algunas de las cuales apuntan a los efectos de la circulación de los propios investigadores dentro del eje Cartagena-Veracruz-La Habana, se concretan nuevos retos, se plantean cuestionamientos innovadores, se abren otras perspectivas de análisis de las circulaciones culturales y del referencial "afro", se perfilan otros modos de comparación. Ojalá que esta primera aproximación sirva de base a la nueva dinámica social que todos deseamos.

Veracruz, julio de 2009.

BIBLIOGRAFÍA

BLANCHARD, PASCAL

2002 *Le Paris Noir*, París, La Découverte.

DÉCORET-AHIHA, ANNE

2004 *Les danses exotiques en France, 1880-1940*, Pantin, Centre National de la Danse.

DE LA FUENTE, ALEJANDRO

2008 "The New Afro-Cuban Cultural Movement", *Journal of Latin American Studies*, vol. 40, pp. 697-720.

DEWITTE, PHILIPPE

1985 *Les mouvements nègres en France, 1919-1939*, París, L'Harmattan.

FABRE, MICHEL

1985 *La Rive Noire*, París, Lieu Commun.

FASSIN, DIDIER Y ERIC FASSIN (eds.)

2006 *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, París, La Découverte.

GROS, CHRISTIAN

2003 "Demandes ethniques et politiques publiques en Amérique Latine", *Problèmes d'Amérique Latine*, núm. 48, pp. 11-30.

MÚNERA, ALFONSO

2005 *Fronteras imaginadas / La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XX colombiano*, Bogotá, Planeta.

POUTIGNAT, PHILIPPE Y JOCELYNE STREIFF-FÉNART

1995 *Théories de l'ethnicité*, París, Presses Universitaires de France.

TESTA, SILVINA

2009 “Los nuevos actores sociales cubanos y la memoria de la esclavitud”, *Cuadernos Latinoamericanos. 50 Años de la Revolución Cubana*, número especial.

WADE, PETER

2000 *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, Quito, Ediciones Abya-Yala.

Los autores

KALI ARGYRIADIS. Investigadora en el IRD (Unité de recherche “Migrations et Sociétés”, UMR 205, Francia). Obtuvo su doctorado en antropología social y etnología en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS) en 1997. Actualmente se dedica a estudiar los procesos de transnacionalización de las prácticas religiosas cubanas, en particular en México. Algunas de sus publicaciones son *La religion à La Havane. Actualité des représentations et des pratiques culturelles havanaises* (París, 1999), *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales* (Guadalajara, 2008, con Alejandra Aguilar, Renée de la Torre y Cristina Gutiérrez) y *La religion des orisha. Un champ social transnational en pleine recomposition* (París, 2011, con Stefania Capone). Es miembro del programa Jóvenes Investigadores 2007 MUSMOND de la Agencia Nacional para la Investigación (ANR–Francia), así como coordinadora del programa ANR SUDS 2007, Relitrans (Religiones transnacionales de los Sures: entre etnización y universalización).

FREDDY ÁVILA DOMÍNGUEZ. Profesional en lingüística y literatura de la Universidad de Cartagena, y docente investigador de esta misma universidad en la línea de análisis del discurso. En la actualidad adelanta estudios de doctorado en análisis del discurso y sus aplicaciones en la Universidad de Salamanca, donde su trabajo de investigación “La representación de Cartagena en el discurso turístico” recibió la calificación sobresaliente *cum laude*. También participa como investigador en el proyecto internacional de investigación Afrodesc: *Afrodescendientes y esclavitudes: dominación, identificación y herencias en las Américas (siglos XV-XXI)*. Incursionó en el periodismo desde 2002 como miembro del equipo de la revista *Noventaynueve* (Cartagena-Colombia), donde ha publicado crónicas y reportajes. En 2007 fue ganador del premio nacional de periodismo *Semana-Petrobrás El País*, contado desde las regiones, en la categoría mejor reportaje en prensa escrita o internet.

STEFANIA CAPONE. Directora de investigaciones en el CNRS. Obtuvo su maestría en antropología social en el Museu Nacional/UFRJ, Río de Janeiro (Brasil), en 1991, y su doctorado en etnología, magna cum laude, en la Universidad París X-Nanterre (Francia) en 1997. Es miembro del *Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative* (CNRS/

upo) desde 1998 y ha sido *Visiting Scholar* en la New York University, de 2009 a 2010. Desde 1983 se dedica a estudiar de manera extensiva las religiones afro-americanas, en Brasil y en los Estados Unidos (tradiciones cubanas y yoruba). También ha analizado la expansión de las religiones afro-brasileñas en Europa y ha editado varios números especiales de revistas sobre la culturas negras, el transnacionalismo religioso y las religiones afro-americanas. Es autora de: *La quête de l'Afrique dans le candomblé* (Karthala, París, 1999; Pallas, Río de Janeiro, 2004; Duke University Press, 2010), y *Les Yoruba du Nouveau Monde: religion, ethnicité et nationalisme noir aux Etats-Unis* (Karthala, París, 2005; Pallas, Río de Janeiro, 2011).

BERNARDO GARCÍA DÍAZ. Historiador. Es investigador del Instituto de Investigaciones Historico-Sociales de la Universidad Veracruzana (México), especialista en historia regional veracruzana y en historia gráfica. Entre sus publicaciones se encuentra *Orizaba, Santa Rosa y Río Blanco* y *El Puerto de Veracruz* dentro de la colección Veracruz, Imágenes de su Historia; *Sol de Plata: Joaquín Santamaría; Tlacotalpan, patrimonio de la humanidad, El Estado de Veracruz, versión libro-guía y Multimedia*; coordinó y escribió dos artículos en el libro intitulado: *La Habana/Veracruz-Veracruz/La Habana: Las dos orillas* (mismo que recibió el premio anual que otorga la Academia de Ciencias de Cuba 2004). En 2007 publicó *De la Huasteca a Cuba, la otra expedición revolucionaria (1957-1958)*. Actualmente se encuentra en imprenta *La Revolución mexicana en Veracruz*. Antología, obra que forma parte de las publicaciones para la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana.

ÉDGAR J. GUTIÉRREZ SIERRA. Licenciado en educación, filosofía e historia. Maestría en historia del arte, Universidad de la Habana (Cuba). Maestría en historia UPTC (Tunja). Es candidato a doctor en ciencias de la educación por la Universidad de Cartagena. Ha publicado ensayos sobre estudios culturales, literatura, filosofía. Entre sus publicaciones destacan: el libro *Fiestas Once de Noviembre en Cartagena de Indias. Manifestaciones Artísticas. Cultura Popular: 1910-1930* (2000), su ensayos "Fiestas Populares de la Independencia, Cartagena Bolívar" en el libro: *Colombia de Fiestas* (2006); "Las fiestas de la Independencia en Cartagena de Indias: Reinados, Turismo y Violencia 1930-1960", en el libro *Fiestas y Carnavales en Colombia*. La puesta en escena de las identidades (2006); el libro: *Fiesta de la Candelaria en Cartagena de Indias*. Creer, Poder y Gozar (2009). Recientemente ha publicado los ensayos: *La celebración del Centenario en Cartagena de Indias: ¿Fue excluyente en sus imaginarios populares?* en la revista *Espacio, Tiempo y Forma*. Facultad de Geografía e Historia, UNED, Madrid, 2010, y *Fiestas Patrias y educación en el Caribe colombiano, en las Memorias del encuentro internacional de cultura y nación. El entrecruzamiento de la tradición y modernidad*, Insti-

tuto para la Investigación Educativa y Desarrollo Pedagógico, Bogotá, 2011; “Vicisitudes del santuario y fiestas del virgen de la Candelaria: Cartagena de Indias siglo XIX”, en *Fiesta y Nación en América Latina*, Marcos González (coord.), Ed. Panamericana, Intercultura, Bogotá, 2011, y “Rezar, Vigilar, Pecar”, en *Especial del Bicentenario de Cartagena de Indias*, Tomo I, Ed. Alcaldía Mayor de Cartagena, *Revista Semana*, noviembre, Bogotá, 2011. Fue Director del programa de filosofía de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Cartagena.

NAHAYEILLI B. JUÁREZ HUET. Se doctoró en antropología social en El Colegio de Michoacán, A.C. con la tesis intitulada *Un pedacito de Dios en casa: transnacionalización, relocalización y práctica de la santería en la ciudad de México*. Realizó un posdoctorado en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) Occidente. Es miembro de una red de investigadores dedicados al estudio de las religiones afroamericanas y de la transnacionalización y relocalización de las religiones en México (Relitrans). Participa también como miembro en el proyecto internacional de investigación Afrodesc: *Afrodescendientes y esclavitudes: dominación, identificación y herencias en las Américas (siglos XV-XXI)*. Actualmente desarrolla un proyecto de investigación sobre la transnacionalización de los cultos afrocubanos en la península de Yucatán, México.

LORRAINE KARNOUOH. Es socióloga, diplomada de la Universidad París Diderot (París 7) donde defendió su tesis de doctorado sobre la construcción de la identidad nacional cubana. Enfocó su análisis en los lazos entre las prácticas cotidianas y el sentimiento de pertenencia nacional dentro del contexto cubano contemporáneo nacional y revolucionario. Anteriormente había presentado una tesis de maestría sobre la cuestión racial en Cuba, ubicándola dentro del marco de la construcción del Estado-nación cubano. En la actualidad es miembro de un proyecto de investigación sobre los procesos de delocalización/relocalización religiosos. Se dedica al estudio de estos procesos en la ciudad de Toulouse, en el sur de Francia, donde se pueden observar diferentes tipos de lógicas de entrecruzamiento dentro de la oferta mágico-esotérica, en específico entre los cultos de origen cubanos y prácticas neo-shamanica.

MAURICIO PARDO ROJAS. Es antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia (1980) con maestría en la Universidad del Estado de Nueva York (1993) y estudios de doctorado en la Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil. Ha sido investigador visitante en la Universidad de Carolina del Norte, EU, subdirector del Instituto Colombiano de Antropología e Historia, coordinador de posgrado de la Universidad Central, coordinador de antropología de la Univ. del Rosario, y profesor en las univer-

sidades colombianas del Magdalena, de los Andes, Javeriana, Nacional, del Cauca y Fucla. Ha investigado sobre políticas culturales, música y sociedad, etnolingüística, grupos indígenas y movimientos sociales de comunidades negras. Ha codirigido dos documentales para la televisión pública y publicado 28 artículos y capítulos. Ha editado o coeditado cinco libros, entre ellos *Música y Sociedad en Colombia, Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, Universidad del Rosario, 2009; y *Panorámica Afrocolombiana*, Universidad Nacional de Colombia-ICANH, 2004. Publicó “Entre la Autonomía y la Institucionalización. Dilemas del Movimiento Negro en Colombia”, en *Journal of Latin American Anthropology*, 7: 61-85, 2002.

RICARDO PÉREZ MONTFORT. Es doctor en historia de México por la UNAM (1992), Investigador titular en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha recibido en dos ocasiones la beca de Intercambio Académico de la DAAD con estancias en la Freie Universität y en el Iberoamerikanisches Institut, en Berlín, Alemania (1995 y 2000). Le han sido otorgadas la Cátedra Eulalio Ferrer 2009 en la Universidad de Cantabria en Santander, España, y la Beca Edmundo O’Gorman de la Universidad de Columbia, Nueva York 2010. Sus publicaciones más recientes son: *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, Siglos XIX y XX. Diez Ensayos* (CIESAS, México, 2007) y *Cotidianidades, Imaginarios y Contextos. Ensayos de Historia y Cultura en México 1850-1950* (CIESAS 2009). Ha hecho estudios de cine y participado en diversas producciones de cine documental. Su producción *Voces de la Chinantla* (2006) realizada en colaboración con Ana Paula de Teresa bajo los auspicios de la UAM-Iztapalapa, el Conacyt, el Fonca y el CIESAS recibió el premio al mejor documental en el Festival de la Memoria, México 2007 y mención honorífica en los premios nacionales del INAH 2008. Fue director de la revista *Desacatos* del CIESAS (1998-200) y de la *Revista de la Universidad de México* (2002-2004). Actualmente es coordinador del Laboratorio Audiovisual del CIESAS.

CHRISTIAN RINAUDO. Obtuvo su doctorado de sociología por la Universidad de Niza (Francia) en 1998 y se incorporó a la Unidad Mixta de Investigaciones Migraciones y Sociedad (URMIS por sus siglas en francés), donde ha desarrollado diversas investigaciones relacionadas con el tema de las migraciones y de las relaciones interétnicas. En Francia, su trabajo versa de los procesos de etnización de las relaciones sociales en el medio urbano, del racismo y discriminaciones sufridos por los jóvenes de origen extranjero en las situaciones de trabajo (tesis de doctorado publicada en 1999: *L’ethnicité dans la cité. Jeux et enjeux de la catégorisation ethnique*). Entre 2003 y 2006 se dedicó al estudio de las formas de producción y puesta en escena de las identidades étnicas y

culturales en la ciudad de Cartagena, Colombia, y en particular al proceso de revitalización de las fiestas de la Independencia de esta ciudad. Entre 2007 y 2010 trabajó en México en el marco de un convenio entre el IRD, el CIESAS y el INAH titulado “Construcción y modos de expresión de las diferencias en el Puerto de Veracruz y en el espacio Caribeño”. También participó como investigador en el proyecto internacional Afrodesc (2008-2011): *Afrodescendientes y esclavitudes: dominación, identificación y herencias en las Américas (siglos XV-XXI)*. Desde entonces, se dedica al estudio de las relaciones raciales a partir del análisis de las industrias culturales en el capitalismo global.

PETER WADE. Doctor en antropología social de la Universidad de Cambridge. Se desempeña como profesor de antropología social en la Universidad de Manchester. Es autor de varios libros y artículos dentro del marco de los estudios étnicos y raciales: *Race, nature and culture. An anthropological perspective*, Londres, Pluto Press, 2002; “Human nature and race”, en *Anthropological Theory*, vol. 4, núm. 2, 2004. En particular sobre las poblaciones negras en Colombia y América latina (*Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Santafé de Bogotá, Ediciones Uniandes, 1997; *Music, Race and Nation. Musica tropical in Colombia*, Chicago, University of Chicago Press, 2000; *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, Quito-Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 2000), y de manera más reciente sobre el tema de la sexualidad: *Raza, etnicidad y sexualidades: ciudadanía y multiculturalismo en América latina*, Peter Wade, Fernando Urrea Giraldo y Mara Viveros Vigoya editores, Centro de Estudios Sociales-Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2008, y *Race and Sex in Latin America*, London, Pluto Press, 2009.

Circulaciones culturales

Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana
se terminó de imprimir en diciembre de 2011,
en los talleres de Gráfica Creatividad y Diseño, S.A.,
Av. Plutarco Elías Calles, núm. 1321 A., Col. Miravalles,
Delegación Benito Juárez, México, D.F., C.P. 03580.
El tiraje consta de 1500 ejemplares.

CIRCULACIONES CULTURALES LO AFROCARIBEÑO ENTRE CARTAGENA, VERACRUZ Y LA HABANA

Este libro es el fruto de un trabajo colectivo llevado a cabo en el marco del programa internacional de investigación *Afrodasc-Afrodescendientes y esclavitudes: dominación, identificación y herencias en las Américas (siglos XV-XXI)*. Es el resultado de una reflexión realizada por sus integrantes junto con otros investigadores que han trabajado sobre el tema "afro" y contribuido al conocimiento de diversas áreas y temáticas en materia de estudios culturales de afrodescendientes en el Caribe y otras latitudes americanas. La idea central de este conjunto de aportaciones giró alrededor de la siguiente pregunta: *¿Cómo circulan, se producen o se relocalizan en el espacio caribeño los múltiples elementos culturales construidos o identificados como "negros", "afrodescendientes" o "afrocaribeños"? Y éstos, ¿cómo son vistos en el ámbito internacional?*

Estos ensayos pretenden aproximarse al vasto cuestionamiento que los unifica a partir de una mirada, un tanto heterodoxa, que se fundamenta en un triple enfoque: por una parte se contemplan los fenómenos de circulación globalizada y las lógicas de conexiones culturales que se han producido durante gran parte de la historia contemporánea caribeña. Por otra, se toma en cuenta la interacción múltiple generada por los procesos de producción, institucionalización y mercantilización de elementos culturales caracterizados como "afrodescendientes". Y todo ello en el espacio regional del Caribe, analizándolo puntualmente desde Cartagena, Veracruz y La Habana, tres ciudades que han desempeñado un papel central en el arribo de poblaciones africanas desde la época colonial y que siguen siendo importantes polos de difusión, transformación y redefinición local de múltiples elementos culturales en la región.

La dimensión propiamente "afro" apareció como una de las características comunes al interior de este espacio, ligada a la historia de la esclavitud y de las migraciones más recientes, y como un elemento que había que rehabilitar frente a la visión hispanófila e hispano-centrada, hasta entonces dominante y dominadora. Pero, hasta ese momento, no fue identificada como un principio exclusivo, ni como un motivo de exclusión; más bien abrió la puerta a una reflexión sobre el mestizaje y sus aportes culturales a esta "civilización popular caribeña".

