

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 entretnejidas 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 Afrocubanos, 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.

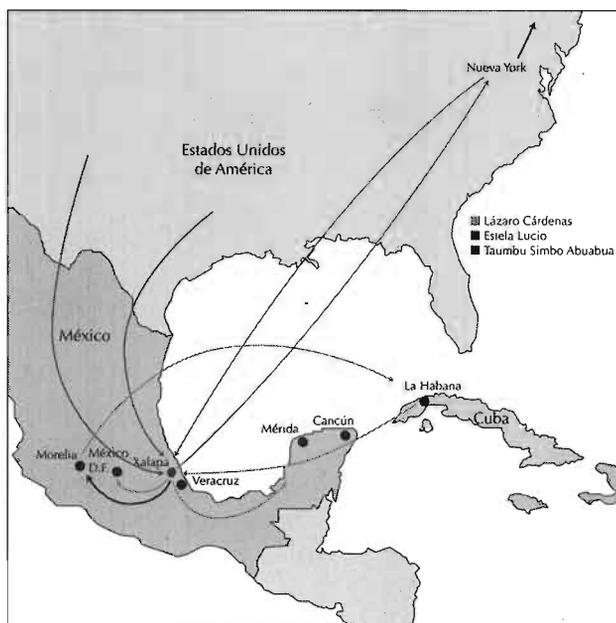
El despliegue de la red en el estado de Veracruz: de alumnos a promotores

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-

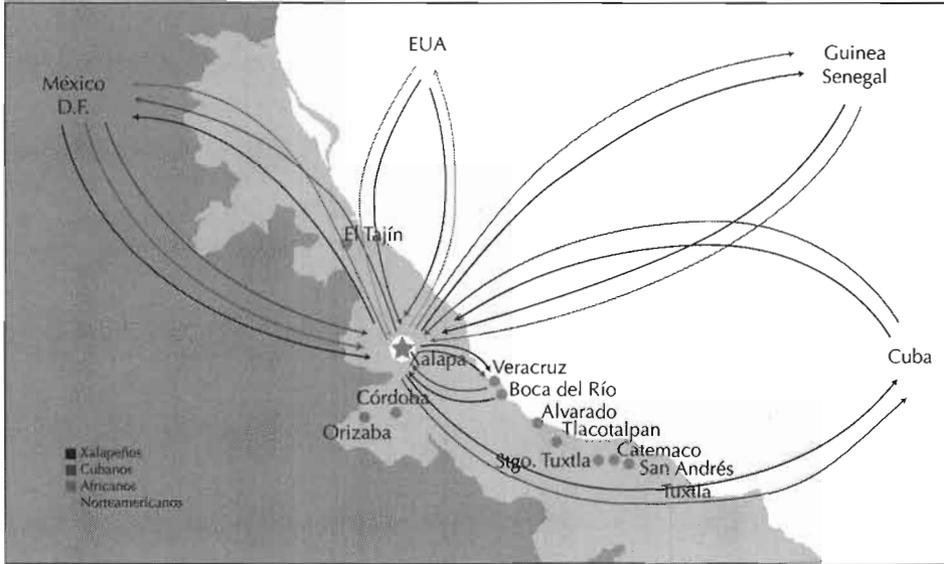
¹⁴ Xilófono con varias tablillas dotadas de un resonador. De origen africano (Schaeffner, 1980: 85), ese instrumento se extendió en toda América Latina. En Veracruz y otras partes de México es tocado por tres o cuatro músicos con pares de baquetas dobles.

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).

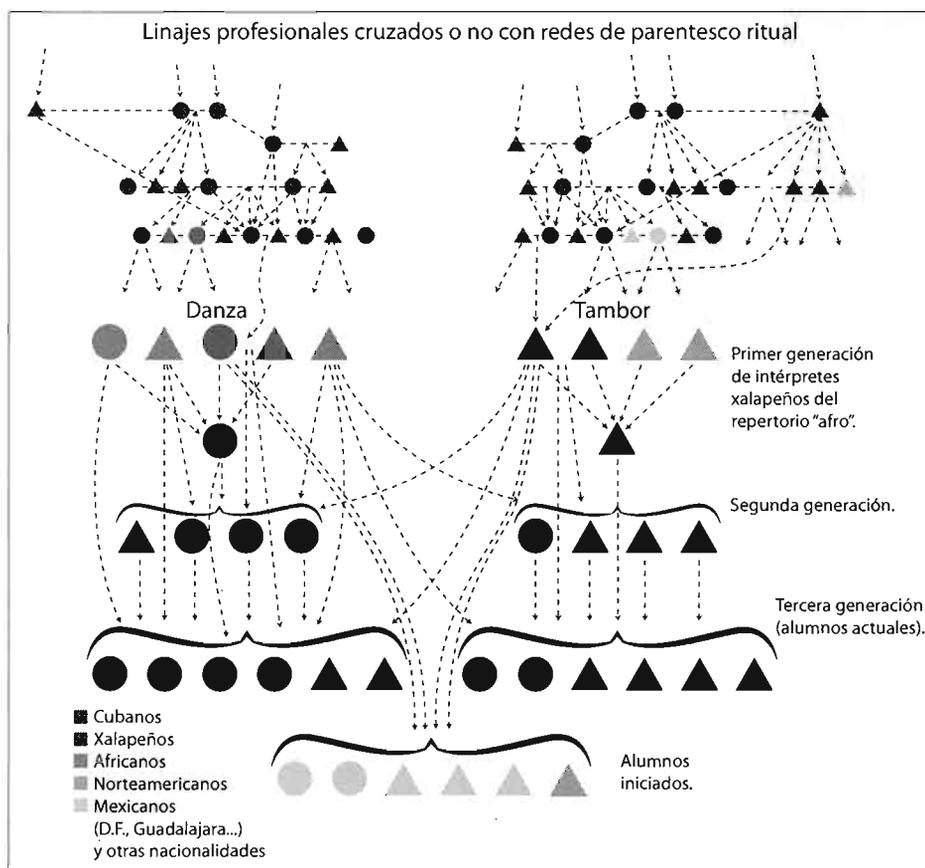
Si bien los profesores cubanos unen claramente práctica artística y práctica religiosa, así como se han convertido en padrinos de no cubanos en varias partes de México, sus alumnos radicados en Veracruz permanecen estrictamente al margen de todo compromiso místico. Sin embargo, debido a la escasez de 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-espiritistas 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-

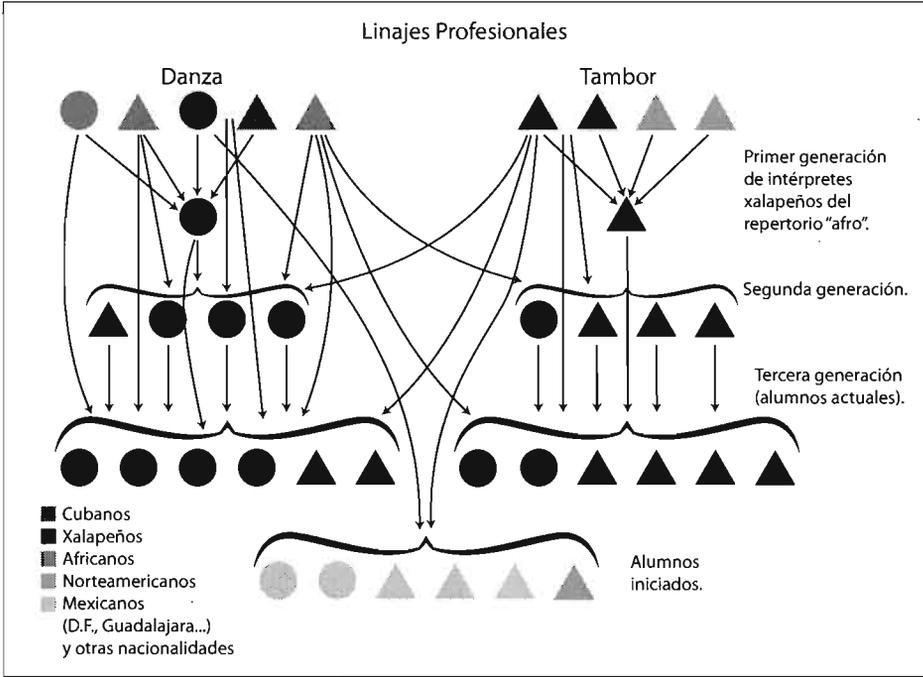
²⁶ El caso recuerda la creación de la música urbana en Luanda, en los años cuarenta, donde los músicos independentistas se preocuparon por superar su vínculo inicial con la música brasileña y por utilizar

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 Ensamble 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.

Argyriadis Kali.

De instructores, asesores y promotores :
redes de artistas cubano-veracruzanos y
relocalización del repertorio afrocubano.

In : Avila Dominguez F. (ed.), Perez Montfort
R. (ed.), Rinaudo C. (ed.). Circulaciones
culturales : lo afrocaribeno entre Cartagena,
Veracruz y La Habana.

Mexico (MEX), Mexico : CIESAS, IRD, 2012, p.
269-296.

(Publicaciones de la Casa Chata). ISBN 978-
607-486-153-2