



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES

CAMPO DE CONOCIMIENTO: SOCIEDAD Y CULTURA

Cuando el cuerpo se vuelve plegaria. Aproximaciones al estudio de la danza afrocubana en la Ciudad de México.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

Maestra en Estudios Políticos y Sociales

PRESENTA

Carla Verónica Carpio Pacheco

Tutor: Dr. Alfredo Andrade Carreño. FCP y S. UNAM.

México D.F., Octubre , 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	pág. 3
Capítulo I. Enfoques para el estudio de la danza.	
1.1.- De objeto inasequible a práctica social.....	pág. 12
1.2.- Políticas de la danza.....	pág. 17
1. 3.- Implicaciones conceptuales	
1.3.1. - Danza y cuerpo.....	pág. 29
1.3.2.- Danza y performance.....	pág. 34
Capítulo II. Genealogía de la danza afrocubana.	
2.1.- Configuración histórico-social de la disciplina artística.....	pág. 37
2.2.- El proceso de su relocalización en la Ciudad de México.....	pág.57
Capítulo III Orishas encarnados. Acercamiento etnográfico <i>de y desde</i> la danza afrocubana en la ciudad de México.....	pág. 71
3.1.- Comunidad afroitinerante.....	pág. 83
3.1.1. Bailarines.....	pág. 85
3.1.2. Profesores.....	pág. 99
3.1.3. Músicos.....	pág. 106
3.2.- Líneas conclusivas.....	pág. 111
Conclusiones	pág. 117
Anexo	pág. 124
Bibliografía	pág. 126

Introducción

El título de este trabajo es una invitación para pensar la carnalidad de la plegaria, de la oración hecha cuerpo a través de la danza. Más que un vehículo de la palabra, el cuerpo aquí se presenta y asume como un sujeto creativo, que a través de los movimientos interpreta y actualiza los significados.

Decidí hablar de plegaria porque la danza afrocubana está colmada de significados religiosos, y a pesar de que en el proceso de su configuración como disciplina artística se ha pretendido depurar de ellos, éstos siguen permeando su práctica. Esto lo demuestran los estudios sobre la relación entre la danza y la religión, que en su mayor parte se refieren a identidades culturales a escala de localidades, naciones y regiones, con distinto grado de circulación fuera de las fronteras geográficas.

Aunque las variantes de danzas afrocubanas, objeto de la presente tesis de maestría, han participado en flujos transnacionales desde la formación histórica y cultural del Caribe insular y sus conexión con orillas de diferentes naciones latinoamericanas, poca atención han merecido las implicaciones sociales del arraigo reciente de estas danzas en espacios más allá de dicha área mediante procesos culturales transfronterizos de apropiación, resignificación y relocalización de estas danzas en comunidades transnacionales.

En el marco de ese circuito cultural, aún son escasos los estudios específicos acerca de la presencia de las danzas afrocubanas en lugares diferentes a sus culturas originales y practicadas por grupos y personas en las cuales se confunden gustos e intereses con el cultivo de una rutina corporal que demanda constancia y disciplina física. Así, para desarrollar la presente investigación busco dar respuesta a una primera gran interrogante relativa a las modificaciones que provoca la práctica de la danza afrocubana en comunidades, creadas a partir del gusto por practicar este tipo de danza, que se localizan en distintos puntos de la ciudad de México. Esta interrogación ha llevado a plantear otras que están íntimamente relacionadas como: ¿Qué variaciones ha tenido esta particular práctica cultural en ese contexto transcultural ?, ¿qué sectores sociales practican la danza

afrocubana y por qué?, ¿de qué manera los sujetos se apropian de los significados de la danza? y en sentido inverso, ¿cómo estos significados impactan en formas particulares de su subjetividad?.

En la actualidad, siguiendo los planteamientos de Bauman (2010) vivimos en una sociedad de nómadas sedentarios, inmersos en una dinámica de movilidad incesante, cuyos resquicios de estabilidad son cada vez más efímeros y continuamente negociados. La aceleración de la vida cotidiana conlleva adicionalmente a vaciar de contenido las vivencias en la actividad diaria en razón de supeditarlas a una duración cada vez más corta, con el objetivo de realizar pronto los planes trazados de cada uno. Al mismo tiempo la dependencia humana a diversas tecnologías digitales nos motiva a permanecer horas y días sentados frente a monitores y pantallas. De tal suerte que la necesidad de desplazarnos físicamente para tener acceso a nuevas experiencias y conocimientos resulta cada vez menos indispensable, pues los medios electrónicos hacen posible la acumulación infinita de imágenes visuales y sonoras que median nuestra vida y la relación con los otros de forma satisfactoria desde la comodidad de nuestros escritorios.

De tal manera que algunos autores han llegado a hablar del “olvido del cuerpo” como parte de los primeros impulsos de un programa de modernidad erigido sobre el control y la regulación de la dimensión carnal y emocional del ser humano (Le Breton, 2002). Si fuera necesario situar la historia de los “olvidos” del cuerpo en occidente podemos reconocer a grandes rasgos diversos momentos durante el proceso de modernidad, desde el cristianismo que reglamentó los placeres de la carne, el racionalismo que mediante el cogito cartesiano sobrevaloró la mente sobre el cuerpo y el incesante desarrollo del capitalismo que lo redujo a su capacidad productiva, de “cuerpo-máquina”.

Sin embargo el cuerpo no se ha ido a ninguna parte, siempre ha estado ahí, en el principio de toda acción, lo que se ha modificado a lo largo de la historia son las formas de concebirlo, de exaltarlo, opacarlo, utilizarlo, gozarlo, y los discursos dominantes al respecto en cada época.

Por ejemplo, en el marco diverso de una llamada modernidad tardía, el cuerpo emergió con mayor vehemencia como un proyecto reflexivo de la subjetividad (Giddens, 1996). De

manera que de forma paralela, en nuestra sociedad de “sedentarios-nómadas” el cuerpo es desdibujado, pero también proliferan una serie de disciplinas corporales que centran la atención en el potencial del mismo y en el curso de transformaciones culturales y de consumo relativos a los cuidados del cuerpo y el sí mismo. Algunas de ellas se despliegan en medio de un discurso hegemónico que las asocia con tradiciones “orientales”, “africanas”, “indígenas/prehispánicas”, etc., las cuales funcionan como “etiquetas éticas” que esencializan realidades complejas sobre lo radicalmente “otro” con respecto a, y definido a partir de la tradición occidental (Restrepo, 2004).

Para el caso de algunas danzas, como la afrocubana, sugiero utilizar el término “danzas del mundo”, haciendo extensivo un término que surge en la música (World Music) como resultado de una tendencia de la industria discográfica para englobar a una serie de manifestaciones culturales provenientes principalmente del “tercer mundo”. Más que una categoría rígida, este término es una herramienta para pensar una serie de significados que quienes participan en estas danzas asocian con ellas, como danzas “auténticas” y contrarias a los patrones de las danzas de tradiciones occidentales como la clásica y la contemporánea.

Las disciplinas que pueden ubicarse bajo esta etiqueta, están ligadas a una serie de discursos multiculturalistas que en la actualidad corren de forma paralela con la dinámica global. Estas danzas y prácticas corporales tienen varias formas de circulación mediante redes transnacionales, principalmente a través de flujos de personas que los difunden en diversos contextos geográficos y en los medios electrónicos de comunicación, que las reinsertan en ámbitos distintos a sus lugares de origen. En el estudio de los procesos culturales, se utiliza el término glocalización para describir esta dinámica, ya que expresa mejor la relación a través de la cual lo local se globaliza y lo global se localiza, a diferencia del término globalización que en ocasiones es inexacto ya que tiende a homogenizar procesos complejos en los que interviene la producción, difusión y recepción de significados culturales.

Si bien los intercambios culturales transnacionales no son algo enteramente nuevo en el extremo contemporáneo (Le Breton, 2011), la dinámica de éstos se ha acelerado y adquiere dimensiones nuevas con implicaciones en la vida de los sujetos sociales, por tanto es importante dar cuenta de ello. Uno de los ámbitos en que podemos observar dicha

movilidad cultural es por medio de la trayectoria que han seguido disciplinas corporales de tradiciones “no occidentales” y su apropiación en contextos translocales.

En este trabajo propongo que la danza afrocubana en la ciudad de México sea comprendida como parte de las disciplinas y prácticas corporales que circulan por medio de una dinámica glocal. Esto quiere decir que esta danza ha atravesado por momentos de “desanclaje” respecto a Cuba, su lugar de origen, posteriormente se ha insertado en una dinámica donde circula de forma translocal y por último se ha relocalizado o “reanclado” en nuevos contextos geográficos, como la ciudad de México. Lo que me interesa estudiar son los discursos mediante los cuales esta danza se inserta en nuevos contextos, así como las resignificaciones que hacen de ella quienes la practican y las formas que toman sus diversas interpretaciones.

De tal manera que la danza será abordada en su dimensión de práctica, histórica y socialmente situada, que involucra la dimensión corpóreo-afectiva (Sabido, 2010) de los participantes, es decir, la interrelación del cuerpo y sus sentidos en la interacción, así como las disposiciones sociales que se generan a partir de la experiencia corporal en la danza. Esto implica que la danza sea comprendida desde una perspectiva amplia como un “arte constructiva” (Dorfles, 1963) ya que a través de técnicas corporales se “construyen” los cuerpos, y al mismo tiempo también subjetividades de los participantes.

Como se verá en la discusión del Capítulo I, nos alejamos de una concepción de la danza centrada en su carácter efímero, de obra coreográfica acabada que se agota en la mirada de los espectadores. Por el contrario, partimos de una idea de danza social o choros, que nos ubica dentro de su carácter de práctica social (Islas, 1995), con el acento puesto en el ámbito de la interacción entre quienes bailan y las disposiciones sociales que se generan a partir de la danza.

A lo largo de este primer apartado, se puede apreciar que la mayor parte de los trabajos sobre danza han sido producidos desde la antropología, aunque los estudios más recientes están planteados desde una perspectiva interdisciplinar. Esta investigación sigue esta línea, ya que utiliza un método etnográfico que dialoga de manera constante con un análisis sociológico de la práctica dancística, enriquecido con la experiencia de la propia

investigadora que forma parte de la comunidad de danza afrocubana en la ciudad de México.

Partiendo de esta implicación metodológica, fue necesario emplear el método de observación participante, o “participación observante” (Aschieri y Puglisi, 2011), para recopilar información de la danza *de y desde* el cuerpo, a partir de la experiencia en diversos talleres de danza, y al mismo tiempo cruzar esta información con algunos testimonios de otros participantes.

Cabe mencionar que en modo alguno se trata de un estudio cuantitativo, su alcance es más bien significativo de la población de estudio, compuesta por bailarines, profesores de danza y músicos. Por lo cual se eligió entrevistar a siete personas que asistieron como alumnos de manera regular a talleres de danza afrocubana en la ciudad de México entre 2011 y 2013, así como a dos profesores que impartieron cursos y a un percusionista-cantante de música afrocubana.

Esta distribución de la muestra representativa toma como referente la composición regular de los talleres: un profesor (a), tres músicos y entre 20 y 25 bailarines. La decisión de estudiar dichos ámbitos de enseñanza-aprendizaje de danza afrocubana es que en ellos converge la comunidad aficionada a su práctica, así que es posible identificar actores clave, ya que por lo general se organizan en torno a profesores invitados o residentes en la capital.

Los profesores, todos de nacionalidad cubana y graduados como bailarines en las escuelas de arte de su país, cumplen en estos espacios una función muy importante de “intermediarios culturales” (Argyriadis, 2005b) entre los significados que estas danzas involucran y las formas de apropiación que hace de ellas un público extranjero como el de la capital mexicana. Algo similar ocurre con algunos músicos que en ocasiones participan en los talleres de danza, aunque la mayoría son mexicanos, muchos han viajado a la isla y se han iniciado en las religiones afrocubanas, de modo que en la capital mexicana fungen también como un “puente” que conecta a los bailarines con la tradición afrocubana artística y religiosa.

A partir de la interacción de profesores, músicos y bailarines, fue posible delinear la comunidad de danza afrocubana en la ciudad de México, y las formas que adopta esta

práctica proveniente de la tradición folklórica de la isla de Cuba extraída de contextos religiosos populares. En la capital mexicana, los asistentes que participan como bailarines en estos cursos corresponden a un sector medio de la población urbana, compuesto en su mayor parte por profesionistas y artistas, interesados en actividades relacionadas con la cultura, así como en diversas disciplinas corporales.

La inmersión participativa en diversos talleres de danza en la Ciudad de México tuvo varias finalidades, por un lado comprender a partir del propio cuerpo los significados profundos de la danza, por medio del aprendizaje de movimientos, sensaciones, imágenes, “toques”, así como la estructura misma de las clases. Por otro lado, dado que los grupos de danza no son fijos ni estables, sino que más bien constituyen una comunidad que denominé “afroitinerante”, fue necesario acudir de forma continua a diversos cursos para identificar y caracterizar a los miembros de dicha comunidad y aquellos eventos donde se reúnen, como por ejemplo el *Taller intensivo de danza afrocubana*, realizado en julio de 2013 que se describe en el tercer capítulo.

La relevancia de estudiar estos talleres es que constituyen una de las vías más importantes para comprender la relocalización de la danza afrocubana en la ciudad. De ahí también la importancia de retomar el punto de vista de los participantes, para explorar los sentidos que puede adquirir esta práctica translocal.

Para estudiar dichos espacios fue necesario utilizar algunas herramientas metodológicas que nos ayudaran a comprender su estructura, que si bien a grandes rasgos es similar a la que otras danzas emplean para su enseñanza, adquiere características propias de acuerdo con los significados de la danza afrocubana. Desde una perspectiva simbólica, utilizamos la noción de performance, y las fases que involucra, particularmente la etapa *liminar*, asociada con el estado de *communitas* (Turner, 1988, 1985).

Siguiendo esta concepción de performance, entendida como “sucesión de actos simbólicos”, la antropóloga Silvia Citro (2009) sitúa algunas manifestaciones dancísticas como géneros performáticos, ya que en ellas se involucran elementos kinésicos, musicales y teatrales, y define a quienes participan en ellas como performers. Para el estudio de la danza afrocubana retomo su perspectiva metodológica, ya que además toma como punto de

partida la experiencia del cuerpo de los participantes implicada en la danza, así como el contexto de su ejecución.

Además de la centralidad del cuerpo en la experiencia de quienes participan en el performance de las clases de danza, para entender sus significados simbólicos, es preciso abordar el proceso de su configuración como parte de la cultura folklórica de la isla de Cuba, en tanto constituye una práctica histórica y socialmente situada.

Por ello dentro del mismo capítulo, en el apartado sobre “Políticas de la danza”, se muestra la manera en que la configuración de los repertorios folklóricos de danza en América Latina está íntimamente relacionada con procesos colonizadores, nacionalistas y globalizadores que han atravesado la historia de la región. Lo anterior ha redundado en que muchos de los contenidos originales de las danzas, ligados en ocasiones a contextos rituales y religiosos, como en el caso de la afrocubana, sean depurados y estilizados para hacerlos asimilables ante públicos extranjeros.

En el Capítulo II se aborda el caso específico de Cuba, a lo largo del cual se describen las diferentes etapas del proceso histórico de configuración de “lo afrocubano” sobre todo a partir de sus implicaciones en el campo de la danza como disciplina artística. En la segunda parte de ese capítulo, se señalan los momentos y las maneras en que las danzas afrocubanas han sido relocalizadas en México, y se muestra que históricamente se han mantenido una serie de intercambios culturales entre Cuba y nuestro país, mediados en la primera mitad del siglo XX por la industria musical y cinematográfica que difundieron una serie de estereotipos a partir de la “hipersexualidad” de las rumberas “mulatas” (Juárez Huet, 2011).

En esta misma época, se desarrolla en Cuba el movimiento artístico-intelectual “afrocubanista” que reivindica el componente “afro” como elemento central de la identidad nacional. La influencia de algunos de sus representantes fue retomada por el gobierno de corte socialista después del triunfo revolucionario de 1959, y marcó la pauta para la elaboración de sus programas culturales y educativos. A partir de entonces, la danza afrocubana se configura como disciplina artística en el ámbito académico formal donde se forman generaciones de “instructores de arte” (Argyriadis, 2011).

Algunas décadas más tarde, a partir de los años noventa, el repertorio afrocubano se inscribe como parte de la oferta turística, y muchos de los bailarines formados en las escuelas de arte salen de la isla como parte de elencos artísticos, al mismo tiempo que grupos de extranjeros entran a Cuba para aprender a bailar en los talleres que se difunden como parte de la oferta turística de la isla.

En nuestro país este momento coincide con la emergencia de políticas que recuperan los aportes africanos a la cultura como patrimonio cultural, como el proyecto de “La tercera raíz” y a nivel internacional el programa “La ruta del esclavo”, impulsado por la UNESCO, (Rinaudo, 2011). Lo anterior repercute la forma de recepción de la danza afrocubana en nuestro país, primero en la ciudad de Jalapa y poco tiempo después en el Distrito Federal. De tal manera que, como sucede con otras danzas de origen “afro”, la danza afrocubana es relocalizada en México, mediada por un discurso que reivindica la cultura africana como patrimonio universal, y lo caribeño como heredero de dicha cultura, lo cual no quiere decir que haya dejado de ser considerada como parte del repertorio de danzas folklóricas cubanas, sino que su práctica se inscribe bajo otra lógica.

A partir de estas consideraciones, en el Capítulo III, se comprende que en los testimonios de bailarines aparezca de forma recurrente el significante de “lo afro” o “lo negro” para referirse a una supuesta cultura ancestral ligada a la relación con la naturaleza de forma divinizada mediante los orishas. Asimismo, se menciona de forma constante el carácter catártico y terapéutico de las clases de danza acompañadas por tambores como una de los elementos que llenan de sentido a la práctica, y que los participantes asocian con el desarrollo de una danza “negra”.

En este último capítulo se presenta una caracterización general de la danza afrocubana y los elementos simbólicos que involucra a partir de su relación con los orishas y la música, atributos y movimientos que corresponden a cada una de estas divinidades afrocubanas. Lo anterior nos brinda herramientas para comprender la descripción etnográfica de una sesión de los talleres intensivos de danza afrocubana en la ciudad de México que se presenta en este apartado, y que se analiza a partir de la concepción de performance antes mencionada.

Por otro lado, son presentados fragmentos de entrevistas con los performers, divididos en bailarines, profesores y músicos, para comprender la dinámica de la comunidad de danza afrocubana y su interacción. En esta parte, se ahonda en los testimonios de los bailarines, puesto que como se señaló antes, en las formas de relocalización de la danza afrocubana es fundamental tomar en cuenta el punto de vista de los participantes, para comprender los sentidos que dan a su práctica y los nuevos significados que ésta adquiere en contextos ajenos a su lugar de origen.

A manera de conclusión, podemos señalar que este trabajo, en sí mismo es una muestra de relocalización de la danza afrocubana en un contexto urbano-cultural en donde la vinculación original entre la danza ritual y religiosa con las comunidades de culto y creencias, relativamente marginales, en Cuba han pasado a ser resignificadas por nuevas comunidades en territorios translocales. Ese pasaje atravesó primero por un periodo en que el valor cultural de dichas danzas dependió del significado y la estilización de su repertorio folklórico para ser asimiladas después como una disciplina corporal “liberadora” mediada por un discurso cultural de reivindicación de lo “afro”.

Este trabajo constituye una primera aproximación al estudio de prácticas culturales desde el punto de vista del carácter atribuido a las danzas afrocubanas en los circuitos estudiados de la ciudad de México. Por una parte, se trata de prácticas *desde* el cuerpo en las cuales es fundamental la formación de un cuerpo danzante con propiedades adquiridas como la disciplina y destrezas físicas, el acoplamiento del ritmo y el movimiento, la capacidad mimética y performativa, entre otras, que se funden con un sentido de sí mismo constituido mediante la desconexión y reconexión de las partes del cuerpo con un todo cósmico y social.

El carácter exploratorio de este ejercicio investigativo no obsta para destacar su lugar en un campo fecundo de estudios que abren la posibilidad de comprender y repensar la relación del cuerpo con los sujetos en los cambiantes y desafiantes contextos de las sociedades contemporáneas. La práctica de danzas y otras disciplinas corporales de distinto origen cultural representan solo una pieza de los procesos transnacionales, pero constituyen una parte de estos, cuya relevancia será más visible cuando participen en mayor medida como objetos de investigación sociológica y cultural.

Capítulo I. Enfoques para el estudio de la danza.

En este capítulo se presentan de manera general los enfoques desde los cuales ha sido estudiada la danza en las ciencias sociales, resaltando la relación que existe con los niveles de análisis en el estudio sobre el cuerpo y el performance. A partir de ello se describe la perspectiva metodológica desde la cual se abordará la danza afrocubana, así como algunas categorías conceptuales. Así mismo se describen algunos estudios sobre danza y su relación con los procesos histórico-sociales de su producción, con la finalidad de comprender el contexto social y político en que se ubica el estudio de la danza afrocubana en sus diferentes facetas, lo cual se expone más detalladamente en el siguiente capítulo.

Es importante tener en cuenta que la mayor parte de los estudios sobre danza desde las ciencias sociales han tenido lugar en el campo de la antropología, aunque siempre manteniendo un diálogo constante con otras disciplinas como la sociología, la filosofía y la historia de las cuales han incorporado conceptos y discusiones. Esto es evidente en el estado de la cuestión que aquí se describe y que servirá de referente para la presente investigación, cuyo propósito es integrar el análisis sociológico y político de la danza.

1.1 De objeto inasequible a práctica social.

El carácter efímero de la danza ha sido señalado por diversos autores, quienes consideran su carácter irrepetible, dado la dificultad de “atraparla”, y registrarla. Esta característica, la ha llevado a ser considerada “la hermana menor” de las artes, y por ello los estudios sobre ella son tardíos y escasos en relación con otras artes.

De acuerdo con Islas (1995) una de las razones del status inferior de la danza es que ésta no se adapta completamente dentro del sistema de las Bellas Artes que se organiza bajo la lógica de un tiempo sucesivo, que separa la obra de su creador respecto al público. De esta manera, no se puede apreciar “la ocupación vivida del espacio a través del tiempo”, que

justo es el cruce donde tiene lugar la danza. A pesar de que han proliferado los registros fílmicos como recurso para documentar la obra coreográfica, la autora señala que una danza nunca se ejecuta dos veces de igual manera, es única e irrepetible¹.

A pesar de ello, en la actualidad se acepta que la danza es una de las bellas artes, pero se le estudia a partir del modelo de la danza clásica o “ballet” que ha definido posiciones, figuras y movimientos, sobre las cuales se han desarrollado otros géneros como las diferentes vertientes de la danza contemporánea. Las danzas folklóricas son resultado de complejos procesos histórico-sociales que veremos más adelante, pero en términos generales se puede afirmar que como disciplinas artísticas se han ceñido a ciertos modelos de las danzas clásicas y contemporáneas occidentales.

En muchos casos, lo que hoy se denominan danzas folklóricas constituyen manifestaciones culturales que formaban o forman parte de prácticas festivas o religiosas, y como tales cumplen funciones específicas de socialización dentro de las diversas sociedades. Únicamente al ser recopiladas, codificadas y sistematizadas como disciplinas artísticas, se organizan para presentarse ante un público espectador.

De acuerdo con Hilda Islas (1995) esta dualidad en la naturaleza de la danza, como experiencia vivida y como obra observable se expresa desde la civilización griega mediante las dos formas de referirse a la danza, como *choros*, danza social “para danzar”, y como *orchesis*, danza teatral “para ser observada”. La primera se refiere a los ritos religiosos públicos donde se baila, y proviene de “sentir el movimiento de uno mismo con los otros y el hábito de ubicarse en esa sensación” (1995:134). La segunda, la *orchesis*, era utilizada para referirse a los movimientos planeados para la guerra y la gimnasia, como actos pensados para un público, lo cual sienta las bases de la danza escénica, ya que separa al espectador del bailarín.

En la sociedad occidental moderna, de acuerdo con el esquema de las Bellas Artes se ha privilegiado esta segunda concepción de la danza “para ser observada”. A partir de ello se

¹ Si bien la danza está casi siempre ligada a la música, esta última puede registrarse en partituras, y en ese sentido es que la autora considera que puede perdurar en el tiempo, sin embargo con la danza no ocurre lo mismo, es difícil que se conserve una pieza coreográfica. En otras artes escénicas, como el teatro, se conservan los libretos, por eso puede interpretarse una y otra vez.

le ha estudiado como un objeto cerrado y aprehensible que comunica “algo”, más allá de la mera “empatía motriz” que genera, todo el peso se coloca en su virtualidad, a partir de la mirada de los espectadores.

En esta línea, encontramos la reflexión desde la filosofía que nos brinda Susanne Langer (1966), que concibe la danza como “una aparición de poderes activos, una imagen dinámica [que] surge de lo que hacen los bailarines, pero es algo diferente” (286). Según la autora, es real, pero tan etérea, como un arco iris, que no está en ninguna parte, es intangible, pero se hace visible. La “imagen dinámica” de la danza está “cargada de sentimiento”, pero no son los sentimientos individuales de cada bailarín los que se expresan a través de ella, más bien, es una idea, la que tiene el compositor sobre ellos.

Desde esta perspectiva, los cuerpos de quienes bailan pasan a segundo plano, pues el verdadero valor reside en las ideas y los sentimientos que inspiran el movimiento, pero que rebasan el mero hecho físico. La danza pareciera algo tan sublime, que el cuerpo le sirve únicamente como medio para expresar un supuesto estado “interior” emotivo e intelectual. Además, el estado emotivo no corresponde con el de cada bailarín, sino con el pensamiento y el sentido que el coreógrafo busca dar a la obra.

En el presente estudio se aborda la danza afrocubana con mayor énfasis en la vertiente ligada a la concepción de “danza social” o *choros* que se menciona arriba, como una danza social que recupera la experiencia de sus participantes. Desde ésta óptica, se apuesta por restituir a la danza su naturaleza de “hábito”, pues más que un hecho visible, se considera un “fenómeno de ocupación vital del espacio” (Islas, 1995:135). De esta manera, se enfatiza la dimensión física y técnica, poniendo en cuestión que ésta deba ser vista únicamente como un “símbolo objetivo de la vida interior”.

Al respecto, y en franca discusión con los planteamientos de Langer, el artista y crítico de arte Gillio Dorfles (1963) señala que “no se puede hacer extensiva la idea de virtualidad de otras artes a la danza”. Para Dorfles, la danza “crea la vida, no la refleja, ni la simboliza”, y por tanto, el fin de la danza “no es comunicar algo que hace referencia a otra cosa”, sino “encontrar su sentido en ese acto técnico de su construcción”. Por ello la danza se considera

un arte constructiva, cuyo material primario y particular es el cuerpo humano, entendido como “una realidad efectiva y no virtual”.

Desde esta perspectiva “La danza es la medida de nuestro espacio interior y exterior articulados por el esquema corpóreo” (Islas, 2001: 27), lo cual nos deja ver que no existe una marcada separación entre el “afuera” y el “adentro”, sino que más bien, estas dimensiones son insolubles al bailar. El cuerpo no es únicamente un medio “para transmitir”, sino que es un material que se construye y moldea a través del entrenamiento en las diferentes técnicas.

Por ello considero importante un estudio sobre la danza afrocubana que explore su dimensión de práctica “constructiva” o “performativa” en el sentido que señala Dorflès, como un arte que modifica y transforma los cuerpos. No se hablará pues de una pieza coreográfica observable, sino de la experiencia y los sentidos que los bailarines encarnan en sus cuerpos ya sea que se encuentren en un escenario o en una clase, lo importante es la resignificación que han hecho de esta danza.

De tal manera que a través de la danza afrocubana el cuerpo representa características de los diversos orishas, y en ese sentido se convierte en un plegaria por medio del cual se comunica una serie de significados, pero además veremos que los participantes se apropian y resignifican su práctica a partir de los contenidos religiosos que involucra esta práctica aunque se encuentra inscrita en contextos secularizados como los talleres de danza o las presentaciones artísticas.

Ahora bien, la concepción de la danza como un objeto inasequible y etéreo, alejado de los cuerpos, permeó muchos de los primeros estudios sobre danza, permeados por una tendencia representacionista dominante. Lo anterior ha implicado un énfasis en los significados que la danza expresa respecto de su contexto social, y por lo tanto una concepción del cuerpo como un mero “portador” o “vehículo” de esos significados.

Tal es el caso de Curth Sachs (1943) quien en la década de los años treinta publica una obra clásica denominada *Historia universal de la danza*, traducida al español diez años después, y en la cual pone de manifiesto la relación de la danza con sus contextos culturales, desde la edad de piedra hasta nuestros días. Siguiendo esta línea, Gerturde Kurtah (1960),

bailarina y antropóloga, también de ascendencia alemana pero con estudios en Estados Unidos, inaugura la etnología de la danza o coreología, que considera indispensable el trabajo de campo para analizar las danzas y sus transformaciones desde sus contextos originarios.

Otro de los trabajos fundacionales es el de Rudolf Von Laban (1958), otro alemán contemporáneo del primero, quien estableció variables precisas en el análisis del movimiento (peso, tiempo, flujo, espacio) y desarrolló un método de notación que pretende el registro de la danza de acuerdo con esas variables, la famosa y exhaustiva *Kinetographie Laban*². Este esfuerzo, plantea la posibilidad de registro gráfico de las obras coreográficas con el fin de volver a interpretarlas, como ocurre en cierta medida con la notación musical.

En la década de los años setenta, inspirada por las posibilidades de análisis del movimiento, la norteamericana Adrienne Kaeppler (2003a) profundiza en el análisis de la danza pero siguiendo un método de tipo lingüístico. Esta antropóloga propone identificar algunos niveles³ que hagan inteligible la danza, y que permitan al etnólogo de la danza “aprender a hablar un idioma” tal como hace el lingüista con los registros fonéticos. La aportación de este enfoque es el énfasis que coloca en la reconstrucción de los “sistemas de movimiento” que son intrínsecos a cada grupo social y que tienen la capacidad de reflejar las “estructuras sociales profundas”.

Podemos ver en estos trabajos pioneros que comparten la preocupación por aminorar la naturaleza etérea de la danza a través de la posibilidad de su registro. Así mismo, se percibe la necesidad de ligarla al contexto cultural de surgimiento para comprender su significado. No obstante, sigue pensándose principalmente como una serie de movimientos ejecutados por el cuerpo humano que esperan a ser “traducidos” ya que expresan una naturaleza profunda distinta a ellos mismos, la danza hasta este momento sigue estudiándose a partir de lo que representa.

² En alemán fue publicada en 1928, pero tuvo mayor difusión hasta la década de los años cuarenta cuando fue traducida al inglés.

³ Estos son “kinemas” o unidades más pequeñas de movimiento, y la combinación de ellos que forman morfokinemas, después el modo en que éstos últimos se agrupan para formar “motivos o frases”, los cuales a su vez, ordenados cronológicamente constituyen la “estructura de la danza” (Kaeppler, 2003a)

Susan Reed (1998) señala que esta tendencia prevalece hasta la década de los ochenta, en que los estudios sobre danza se interesan más en vincularla con su dimensión política, y por otro lado, exploran la relación de ésta con el cuerpo, la cultura y el movimiento. Al respecto, destaca el trabajo de la antropóloga y profesora de danza Novak (1990), quien fue pionera en integrar el estudio del cuerpo en la danza desde una concepción fenomenológica. Según esta autora, para el estudio de cualquier danza es necesario tomar en cuenta la interrelación de “1) los desarrollos o experimentaciones técnicas o conceptuales con la forma en sí misma, 2) las vidas y perspectivas de los artistas/participantes, 3) las respuestas del público y 4) los medios a través de los cuales la danza es organizada y producida” (citado en Citro, 2012:44).

Para el presente estudio de la danza afrocubana retomo las dimensiones de análisis que esta autora propone, ya que me permiten comprender los aspectos ligados al desarrollo interno de la danza, a partir de la interacción movimiento-cuerpo-experiencia, sin perder de vista los factores externos, como el contexto y las implicaciones histórico-sociales de su desarrollo y la relación entre ambos.

Esta tendencia en el estudio de la danza ha sido inspirada por los debates dentro de la semiótica, la fenomenología, las teorías poscoloniales, posestructurales y feministas, que a partir de la década de los ochenta permearon las ciencias sociales y abrieron la posibilidad de nuevas perspectivas en la antropología de la danza (Reed, 1998). Lo anterior tuvo repercusiones importantes en la producción intelectual en torno a la danza de y desde América Latina.

1.2 Políticas de la danza.

Susan Reed (1998) denomina “políticas de la danza” a las perspectivas que abordan la relación de ésta con los respectivos procesos de colonialismo, nacionalismo y globalización que han atravesado los países latinoamericanos y de “tercer mundo”. A través de estos procesos histórico-sociales, se han configurado los repertorios de danzas folklóricas nacionales, que hoy en día se enarbolan como parte del patrimonio cultural de cada región, tal como ocurre con la danza afrocubana.

En un primer momento, la relación entre danza y colonialismo estuvo ligada a la prohibición y reglamentación de prácticas consideradas casi siempre una amenaza tanto moral como política al orden impuesto por los colonizadores. La “ansiedad política y moral” (Reed, 1998) que provocaba el baile era reflejo de una preocupación más profunda acerca de la pérdida de control sobre los usos del cuerpo de los colonizados, la relación entre los sexos e incluso la interacción entre los sectores sociales que esta práctica propiciaba. De acuerdo con Reed, este hecho generó una serie de conductas contradictorias de los colonizadores, que oscilaron entre la atracción y la prohibición, pues aunque la mayoría de las danzas reglamentadas eran practicadas por indígenas, mestizos y castas, también atraían a los sectores privilegiados de la sociedad colonial, sobre todo aquellos bailes con alto contenido erótico que contrastaban con los preceptos religiosos del cristianismo sobre el cuerpo y la sexualidad.

Por ejemplo, en el caso de la Nueva España, algunos “bailes y sones deshonestos” (Sánchez, 1998) fueron prohibidos porque, además de los movimientos “lascivos” que propiciaban entre las parejas de bailarines, las canciones que los acompañaban criticaban aspectos de la vida novohispana. Tal es el caso del *chuchumbé* que además de involucrar “meneos, zarandeos, manoseos y abrazos hasta quedar vientre con vientre”, mediante sus rimas, los intérpretes se burlaban de la doble moral de algunos religiosos y “se regocijaban de relacionar la sexualidad con las cosas santas”.

El *chuchumbé* es solo un ejemplo de muchos otros sones y bailes que se practicaron en la Nueva España como resultado de la confluencia cultural africana e indígena. Sin embargo, en los lugares donde fue mayoritaria la población africana, los bailes y músicas adoptaron otras formas, en muchos casos ligadas a las expresiones religiosas de donde provenían. Tal parece que para algunas cosmovisiones africanas las cosas “santas” y las “carnales”, mantenían una relación mucho más cercana que en las concepciones cristianas de los colonizadores, pues a través del baile el cuerpo mismo podría llegar a ser receptáculo de la divinidad.

Por eso algunos autores han llegado a afirmar que para las religiones de origen africano, “aprender a marcar los pasos en la danza corresponde al equivalente cristiano de memorizar las oraciones verbales” (Jáuregui, 1997:81). En efecto, existe una relación compleja entre

danza-música-religión, en la que los tres elementos se complementan y permean todos los aspectos de la vida cotidiana porque forman parte de una misma cosmovisión. Al respecto concuerdo con el antropólogo Jesús Jáuregui (1997) en que es posible hablar de “plegarias dancísticas”, aunque a diferencia del autor, considero que ello no significa simplemente una “equivalencia” bailada con respecto al lenguaje hablado. Por el contrario, a través de danzas como la afrocubana se puede ver que el cuerpo tiene su propia lógica, y que si bien tiene movimientos profundamente simbólicos, éstos no son una traducción de plegarias orales. En las danzas rituales, el hecho mismo de mover el cuerpo en interacción con los otros cuerpos y con el sonido de los tambores, contribuye al “ordenamiento rítmico” así como a la “reabsorción cíclica del mundo” (Chevalier, 2009: 396). Al mismo tiempo, la danza cumple una función sanadora y/o purificadora por medio del sudor, los olores y el desgaste mismo de los cuerpos en movimiento.

Por ello, algunos autores (Gutiérrez, 2011) señalan que las religiones afro” fueron espacios de resistencia cultural, pues a través de ellas se mantuvieron formas de relacionarse entre individuos, pero yo agregaría también entre éstos y sus propios cuerpos, contrarias a la hegemonía de la religión cristiana, y uno de esos aspectos tiene que ver sin duda con los usos del cuerpo mediante el baile.

Para el caso de Cuba, durante la época colonial, son particularmente importantes las instituciones llamadas cabildos, que constituían asociaciones de ayuda mutua, pensadas en un principio para agrupar a los africanos según sus grupos étnicos. Por medio de ellas se “toleraba” e incluso se propiciaba la organización de celebraciones que incluían siempre baile y música, así como también rituales religiosos que se practicaron con disimulo para no ser sancionados por las autoridades coloniales⁴. Para el gobierno colonial en cierto sentido cumplían la función de “válvulas de escape”, para mantener cierta estabilidad social al permitir de forma reglamentada espacios de convivencia. Lo cierto es que gracias a los cabildos se mantuvieron, pero también se crearon nuevas formas culturales que explican en

⁴ Fernando Ortiz (2009 [1906]) señala al respecto que los cabildos muchas veces cumplían una función religiosa, y ahí los negros continuaban adornado a sus “fetiches” y los exhibían en las comparsas. Éstas fueron prohibidas por atentar contra la religión católica, situación que los negros resolvieron adoptando imágenes del santoral católico que asimilaban con las africanas.

gran medida la diversidad de lo que en la actualidad es reconocido como cultura afrocubana.

Ahora bien, a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, la danza estuvo profundamente ligada con los procesos de construcción de identidades nacionales en los países latinoamericanos. De esta manera, la relación oscilante entre atracción y prohibición de la época colonial, finalmente devino en la aceptación reglamentada y orientada por una idea de “patrimonialización” que diera sustento a la conformación de las nuevas naciones.

Lo anterior significó el reconocimiento y la valorización de antiguas prácticas culturales antiguamente sancionadas, como aquellas pertenecientes a los sectores afrodescendientes en las colonias americanas. De tal manera que en este proceso, también emergieron identidades étnicas y regionales, que conformaron lo que Capone (2011) llama “un patrimonio cultural “afro”⁵, dentro del cual la danza “afro” fue valorada en ciertos sectores intelectuales de algunos países.

Hasta cierto punto, el proceso nacionalista siguió en deuda con una herencia colonialista, puesto que las danzas fueron visibilizadas solo parcialmente, como patrimonio cultural, a partir de sus aspectos reconocidos y valorados desde la óptica de círculos artísticos y académicos centrados en metrópolis culturales como Nueva York y París. De tal manera que, como afirma la antropóloga Stefania Capone (2011) recuperando a Décoret-Ahiha (2004), “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 culturales, lo cual les permitió producir obras singulares a partir de elementos múltiples” (218)

Estas redes culturales fueron nutridas en gran medida por artistas e intelectuales que se interesaron en el estudio y recuperación de tradiciones regionales, ya sean propias o ajenas. En Cuba tenemos el caso de los afrocubanistas que viajan a Europa y Estados Unidos, y que a partir del contacto con las vanguardias reivindican los aportes africanos a su cultura nacional. Por otro lado, encontramos casos como el de la bailarina norteamericana

⁵ La autora señala que este proceso debe ser entendido a partir de una serie de intercambios que propiciaron un “diálogo transoceánico” entre africanos y afroamericanos, donde se influyeron mutuamente, y no simplemente como una “herencia cultural pasiva” (Capone, 2011).

Katherine Dunham, que viaja a Cuba, Haití, Brasil y África en búsqueda de las “raíces étnicas de la danza” para incorporarlas a la “danza moderna” que ella practicaba en su país (Capone, 2011).

El trabajo de Dunham es considerado “la influencia más profunda dentro de la historia de la “danza negra”, que se planteaba como propósito “devolver a los africanos estadounidenses su propia danza, el medio “ancestral” para expresar su personalidad y sus sentimientos, por lo cual nunca dejó de buscar la “autenticidad” (Capone, 2011:222) en sus trabajos coreográficos. Dado que en su compañía de danza logró poner en contacto a practicantes de religiones “afro” como santería, vudú haitiano y candomblé brasileño, se puede afirmar que Dunham contribuyó en la creación de “panafricanismo cultural” y en la aceptación y difusión de estas religiones en Estados Unidos.

De acuerdo con Capone (2008) el panafricanismo está relacionado con “la idea de una supuesta uniformidad cultural en África, encarnada en culturas específicas que fungen como símbolo de esta unidad y como modelo a partir del cual la cultura afroamericana se estructura” (130). En este proceso de uniformidad, los aspectos de la cultura yoruba han sido especialmente privilegiados y sobrevalorados respecto a otras culturas africanas en diversas expresiones afroamericanas, como es el caso de la afrocubana, donde la religión de la Regla de Ocha o santería, y sus divinidades, los orishas, han marcado la pauta para el desarrollo de la danza y la música en la isla.

En el caso de la danza, las consecuencias políticas de dicha uniformidad cultural tienen que ver con el proceso de selección para representar la cultura africana y sus aportes a las culturas americanas, a través del cual existieron omisiones, adecuaciones y adhesiones de significados, puesto que algunos aspectos que hacían las danzas atractivas fueron percibidos al mismo tiempo como obstáculos para la definición de una identidad nacional. Como señala Susan Reed (1998), la selección de danzas y sus significados están permeados por ideologías políticas, que en muchos casos “domesticar” y dejan fuera los posibles elementos de desorden y espontaneidad de las danzas, bajo la bandera proteccionista de la “pureza y la autenticidad”.

Por ejemplo, en el caso de la rumba cubana después de haber sido discriminada por su asociación con los vicios y la fiesta callejera, fue elevada a la categoría de baile nacional, y ello implicó el establecimiento de normas y técnicas para su ejecución en escenarios, además de la apertura de un público más diverso para su disfrute, lo cual algunos autores denomina como un proceso de “blanqueamiento” de este baile popular (Moore, 2001-2002)

Dentro de esta discusión sobre danza y nacionalismo, destaca el trabajo de la antropóloga mexicana Amparo Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales* (1990), en el cual discute las implicaciones que tiene la desigualdad en la producción dancística. Siguiendo una perspectiva gramsciana, la antropóloga y bailarina denuncia la apropiación que hace la cultura hegemónica de las danzas de las culturas subalternas pues en este tránsito se mercantilizan, descontextualizan y pierden su “valor original”. De acuerdo con lo que ella plantea, la cultura nacional y la idea de un arte “puro” son elementos de los que se sirve la cultura hegemónica para legitimar la apropiación de las danzas subalternas y retratarlas como folklóricas.

La cultura nacional es concebida aquí como la cultura hegemónica que despoja a las culturas subalternas de sus tradiciones, y las convierte en folklor, con lo cual contribuye en la construcción de una identidad nacional. Es importante destacar este trabajo pues dentro de los estudios mexicanos, Sevilla es una de las pioneras en abordar la danza resaltando sus implicaciones políticas, ya que para ella la danza debe pensarse como una práctica social atravesada por lógicas de poder, que involucran tanto los ámbitos de producción como las formas de su reproducción. En ese sentido, la danza debe ser entendida ante todo como “un producto social, una expresión colectiva generada y practicada por distintos grupos sociales. Cumple una función social específica, la cual está determinada por el momento histórico en el que se desarrolla” (1990: 74).

En efecto, la configuración de las danzas denominadas folklóricas está permeada por el contexto histórico y social de formación de las naciones latinoamericanas, en las cuales han sido ciertos sectores bajo auspicio estatal, los encargados de la definición y estilización de expresiones dancísticas pertenecientes a grupos étnicos y raciales subalternos. Sin embargo,

hay que agregar al análisis de sus ámbitos de producción y reproducción, es necesario agregar el de sus ámbitos de recepción.

Por ello, recuperando la idea de estudiar la danza afrocubana como una práctica social atravesada por procesos históricos y políticos tanto colonialistas como nacionalistas, es fundamental agregar una dimensión de análisis que explore las formas de su apropiación y resignificación actuales de acuerdo con los lugares y formas de su recepción en un contexto global.

Los estudios sobre danza en contextos globales forman parte de las “políticas de la danza”, y en ellos se consideran las formas que adoptan diversos bailes antes ligados a territorios específicos, al ser difundidos y practicados fuera de esos contextos originarios, sin perder de vista las condiciones sociales e históricas de su producción.

La globalización no es un fenómeno enteramente nuevo, puesto que el contacto entre culturas distintas y distantes ha estado presente desde el inicio de la historia misma de la humanidad. Sin embargo, el énfasis al hablar de “lo global” en la época actual, se refiere a las formas y las intensidades que ha adquirido dicho contacto, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX. En el desarrollo de este proceso, los medios de comunicación electrónicos y las migraciones masivas se yuxtaponen y son decisivos para la comprensión de la subjetividad moderna, en tanto “ofrecen nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de la imagen de uno mismo y de una imagen del mundo” (Appadurai, 2001:6)

Ahora bien, en el estudio de los procesos culturales, se ha desarrollado la categoría de glocalización, que fusiona los términos global y local, pues ayuda a expresar la dinámica e interacción de los mismos, a diferencia del término globalización que tiende a homogenizar y a reiterar la antinomia local-global. “Bajo esta perspectiva, los individuos y los grupos locales se consideran como agentes creativos con formas innovadoras de adaptación a la realidad mundial” (Zabludovsky, 2010: 183).

Retomo esta herramienta conceptual para la comprensión de la danza afrocubana como una danza glocalizada que en diferentes etapas históricas ha atravesado por las tres fases que comprende dicho proceso, y que son descritas a continuación a partir del trabajo de Argyriadis y De la Torre (2008). Estas autoras se centran en el análisis de la circulación de

prácticas religiosas como la santería cubana y la danza conchero-azteca, respectivamente, y refiero su andamiaje conceptual puesto que es posible establecer paralelismos con las formas de circulación de la danza afrocubana y su profundo contenido religioso.

Cabe mencionar que las fases que atraviesa el proceso de glocalización transcurren de forma dinámica y continua, pero son presentadas aquí de forma separada con fines analíticos. Distinguir las de esta manera permite ver los paralelismos que presentan en varios países latinoamericanos, aunque en cada uno de ellos hayan adoptado características particulares de acuerdo con condiciones históricas específicas.

La primer fase es la *deslocalización* de las culturas, en la cual los símbolos, actores y prácticas se “desenraízan” o “desanclan” de sus contextos territoriales, culturales, “raciales” o “étnicos”. Los factores que posibilitan el “desanclaje” no son mutuamente excluyentes, y de hecho coexisten y están presentes de forma dinámica en los diversos procesos culturales. Algunos de estos factores son: las oleadas migratorias, “los intercambios ideológicos y artísticos del principio del siglo XX [que] promovieron la intelectualización/estetización de prácticas propias de poblaciones o grupos minoritarios o marginalizados”, la dinámica mercantil de las industrias culturales y el “flujo de significantes y significados que circulan por las tecnologías de la información y la comunicación” (Argyriadis y De la Torre, 2008: 16).

En el siguiente capítulo se desarrolla el proceso que atraviesa la danza afrocubana en esta fase de deslocalización, a través de su configuración como manifestación folklórica y posteriormente como disciplina artística. Este proceso es comparable con el caso de la danza conchero-azteca en nuestro país, donde interviene la influencia de vanguardias artísticas como el primitivismo y el surrealismo en las élites latinoamericanas entre los años veinte y treinta del siglo pasado, como uno de los factores de desanclaje que influyó en la construcción de identidades regionales y nacionales (ibídem: 30).

En el caso cubano, el movimiento intelectual afrocubanista es decisivo en las formas que adopta la danza, y en gran medida surge como una reacción frente a la incursión de la música y los bailes cubanos en la dinámica mercantil de la industria cultural promovida por intereses políticos y económicos norteamericanos, como se verá en el siguiente capítulo.

Ahora bien, la siguiente fase es la *translocalización*, y se refiere al momento de tránsito en que lo local entra en circulación traspasando las fronteras nacionales e interactúa con dinámicas globales. Esto sucede una vez desenraizadas las prácticas, cuando transitan hacia nuevas locaciones geográficas y en algunos casos durante este trayecto se hibridizan⁶ con otras, sin que necesariamente se pierdan sus “raíces” originarias, simplemente que éstas se movilizan a través de la dinámica translocal.

En el caso de la danza afrocubana en la ciudad de México, no se detectaron hibridismos culturales con otras prácticas, y su origen sigue remitiéndose mayoritariamente a Cuba, sin embargo, se pudo observar a través de los discursos de los participantes que el significado de la danza se reconfigura al entrar en contacto con una tendencia intelectual de re-africanización (Capone, 2008), donde su origen se relaciona no solo con la historia de la isla, sino con un origen ancestral africano y con un movimiento de “retorno a las raíces”.

En la tercera y última fase de *relocalización* de la danza afrocubana en la ciudad de México, el origen de ésta, reconocido en Cuba pero asociado con una revalorización de “lo negro” y “lo africano”, se mantiene y se interrelaciona con una serie de discursos y prácticas sobre el cuidado del cuerpo y la relación con la naturaleza que no estaban presentes en su origen. Esto implica que los “elementos simbólicos” en circulación llegan a trasplantarse o “reanclarse” en otros lugares, territorios y cuerpos que sitúan a la danza afrocubana como parte de la oferta de disciplinas corporales que son practicadas por ciertos sectores de clase media urbana en la capital.

De tal manera que para entender la danza que actualmente se enseña como afrocubana, es necesario comprender su proceso de glocalización a través del cual, una serie de danzas que en principio formaron parte de prácticas religiosas de sectores marginales, posteriormente fue depurada e incluida en los repertorios folklóricos nacionales hasta el punto de llegar a configurarse como una disciplina artística independiente y finalmente paso a ser codificada para hacerla asequible a un público extranjero más amplio.

⁶ De acuerdo con la categoría de Néstor García Canclini (2005) la hibridación son “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. Cabe aclarar que las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones, por lo que no pueden ser consideradas fuentes puras”. Es preciso señalar que la hibridación no significa una “fusión sin contradicciones”, antes bien, “puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente” (2005: III).

Para comprender su relocalización actual en la ciudad de México, en la presente investigación se recuperan algunos testimonios de participantes en los talleres de danza afrocubana acerca de su experiencia y los significados asociados a ella, pues coincido con Argyriadis y De la Torre, en que para entender el “reanclaje” de las prácticas es fundamental “atender a los procesos de individuación o subjetivación de las creencias, ya que es allí (en los usos y resignificaciones) donde los elementos simbólicos descontextualizados, y aparentemente fragmentados (...) cobran coherencia y sentido” (ibídem: 20)

El hecho de partir de una perspectiva que sitúe a la danza afrocubana como una práctica glocal, nos permite no perder de vista la dinámica constante que existe entre lo local y lo global, por ejemplo a partir de las instituciones tradicionales en relación con las redes de “alcance planetario”, pues las primeras “no sólo no viven en aislamiento, sino que son constantemente transversalizadas por las redes globales” y ello repercute en la regeneración de identidades, que actúan como “experiencias de identidad con marcos multisituados”(ibídem: 21).

Al respecto, encontramos algunas coincidencias con el trabajo sobre danza conchero-azteca elaborado por De la Torre (2007, 2008) el cual constituye uno de los pocos ejemplos del análisis de danzas en nuestro país desde esta perspectiva. La antropóloga señala que en el proceso de glocalización “se dinamiza el tránsito de las culturas y religiones tradicionales debido a los flujos migratorios, la circulación de bienes culturales por los medios electrónicos de comunicación pero también a la circulación de actores religiosos cosmopolitas en busca de nuevas experiencias espirituales” (2007).

En el caso de las danzas conchero-aztecas, la autora señala que desde los años setenta son grupos de las clases medias (profesionistas, artistas, intelectuales o estudiantes) los que se han acercado a practicarla. En esos encuentros se da un proceso de “aprendizaje de doble vía” ya que “los buscadores espirituales aprenden los conocimientos heredados de la danza, pero por otro lado los danzantes revitalizan los contenidos de su tradición con nuevos discursos y significados” (De la Torre, 2007)

Cabe destacar que en el caso de la danza afrocubana no se puede afirmar hasta ahora que sean buscadores espirituales quienes la practican, si bien todos los entrevistados manifiestan cierta apertura hacia prácticas religiosas alternas al catolicismo dominante en nuestro país, el interés por nuevas experiencias corporales es un factor más determinante. Los significados religiosos de la danza enriquecen dicha experiencia y la dotan de un sentido peculiar respecto a otras disciplinas, pero lo más importante es la convergencia de esos significados con el re-descubrimiento de los usos del cuerpo.

Sin embargo, considero importante destacar en el trabajo de De la Torre, la correspondencia con el papel activo que desempeñan los danzantes, que a partir de su condición sociocultural resignifican su práctica en nuevos contextos. Un enfoque de esta naturaleza rebasa los análisis en términos de pérdida-ganancia de significados, y permite explorar las posibilidades semánticas a la luz del presente. De esta manera, quienes bailan contribuyen a la actualización de las tradiciones desde su posición actual, aunque ello ocurra en medio de un discurso que reivindica el retorno a las “raíces” o los “orígenes”.

Por otro lado, es relevante destacar la coincidencia del perfil de los danzantes que estudia René De la Torre con respecto a la comunidad de danza afrocubana en la capital mexicana, pues ambos comprenden un sector social medio, conformado sobre todo por artistas, intelectuales, estudiantes y profesionistas. Esta tendencia coincide a su vez con los resultados que han arrojado otros trabajos que abordan la práctica de danzas de origen “afro” u orientales en otras ciudades latinoamericanas.

Tal es el caso de las ciudades argentinas de Buenos Aires y El Rosario que han venido estudiando desde 2007 el equipo de trabajo *Antropología del cuerpo y la performance* coordinado por Silvia Citro. Esta antropóloga junto con Aschieri y Menelli (2011) afirman que “las prácticas de enseñanza-aprendizaje de *géneros performáticos* no occidentales (como las diferentes disciplinas orientales, las de origen africano, indígena latinoamericano o que mixturán variadas influencias) al difundirse en circuitos culturales urbanos diferentes a los de su lugar de origen (...) hizo que sus posiciones antes periféricas fueran investidas de nuevas significaciones y legitimidades, transformándolas en valorados bienes culturales, accesibles a sectores sociales más amplios, como las clases medias de las grandes ciudades” (2011, 104).

Además de los paralelismos con respecto con la población que es mi objeto de estudio, me interesa retomar el trabajo de este grupo porque adoptan una perspectiva particular para el estudio de prácticas “no occidentales”, es decir aquellas como la danza afrocubana que “han sido situadas en posiciones periféricas de los campos artísticos y educacionales hegemónicos de la modernidad occidental –en los cuales se legitimaron, por ejemplo las tradiciones como el ballet clásico y neoclásico, las distintas escuelas de danza contemporánea o moderna (...) (ídem).

Conviene hacer algunas precisiones, puesto que la danza afrocubana atravesó por un proceso de legitimación como disciplina artística sobre todo a partir del periodo posrevolucionario, sin embargo, ciertamente éste fue tardío con respecto a la danza clásica y moderna. De manera general, el hecho de considerar la danza afrocubana dentro de los géneros no occidentales enfatiza las trayectorias que comparte junto con otras danzas consideradas “folklóricas” y valoradas como disciplinas únicamente a partir de su reconocimiento como patrimonio nacional.

Por otro lado, la categoría de *géneros performático*, es una herramienta útil para el caso que nos ocupa puesto que, si bien el centro del análisis recae en la danza, ésta involucra también el ámbito de la música y en cierta medida el teatro debido a la identificación con las cualidades personificadas de los orishas.

Otra de las razones por las cuales retomo esta perspectiva es que parten de la experiencia corporal de los participantes, ya que consideran que éstos “involucran concepciones y usos del cuerpo capaces de promover nuevas formas de subjetivación” y por ello es central tomar en cuenta “la descripción de la experiencia sensible y significativa que [la danza] promueve en sus performers y en la audiencia” (2012:50).

Esta metodología se inscribe en el enfoque denominado *embodiment* o coporeidad, desarrollado en el contexto anglosajón, que considera al cuerpo como punto de partida para la investigación, atribuyéndole un papel activo en la producción de significados. Para abordar la danza afrocubana, retomo algunas categorías de esta propuesta, ya que me permite abordar los significados sociales que atraviesan la práctica tomando en cuenta el punto de vista de los participantes y del propio investigador. Esta perspectiva metodológica

implica comprender de qué manera será entendido el cuerpo y la relación de éste con los estudios sobre danza, y por otro lado, la noción de performance, a partir de la cual la complejidad de la práctica dancística adquiere nuevos alcances.

1.3.- Implicaciones conceptuales.

1.3.1 Danza y cuerpo.

El menosprecio hacia el cuerpo es una discusión añeja en la historia de occidente, pues “la cuestión de cómo las sensaciones y las emociones o pasiones, como atributos de la carne se opondrían o conspirarían contra la razón (...) fue objeto de discusión en la filosofía griega, en el cristianismo” y por supuesto entre “los primeros filósofos racionalistas” (Citro, 2011:25).

En efecto, el cristianismo marcó una concepción del cuerpo y la carne asociada al pecado dentro de la cultura occidental, de ahí que durante el periodo colonial las prácticas que involucran la convergencia de los cuerpos y las prácticas religiosas en los territorios conquistados hayan sido condenadas y reglamentadas como mencionamos anteriormente.

Así mismo, el desarrollo del capitalismo y la consecuente enajenación no sólo del producto del trabajo sino de la misma actividad física de los trabajadores hicieron emerger lo que David Le Breton (2002) denomina el cuerpo-máquina de la modernidad. De esta manera, el cuerpo quedó disminuido a su capacidad productiva y mecánica, a partir de la cual el cuerpo importa en tanto “sirve para algo”. El pensamiento moderno se sustenta justamente en el enaltecimiento de la razón, cuya máxima expresión en el *cogito* cartesiano, señala no solo la ruptura con el cuerpo, sino el menosprecio de éste, como un “estorbo” para el pensamiento racional.

Sin embargo, el despliegue tecnológico moderno disminuyó paulatinamente el esfuerzo físico del cuerpo-máquina, no solo en el trabajo sino en la vida cotidiana en general, lo cual ocasionó un viraje en los usos del cuerpo. De tal manera que en la modernidad tardía por la que atravesamos hoy en día, los avances tecnológicos tendientes a acortar distancias y

tiempos ha generado un detrimento en el trabajo que implica esfuerzo físico, en beneficio de una sociedad cada vez más sedentaria, que paradójicamente se encuentra en “constante movimiento” a través de los medios de comunicación electrónicos, sin necesidad de desplazarse físicamente (Bauman, 1996).

De ahí que, para la sociedad de consumo, el interés en el cuerpo se haya convertido en una empresa rentable, que se sustenta en la oferta de disciplinas para su cuidado que proliferan en las grandes urbes. Éstas tienen la peculiaridad de provenir de orígenes geográficos cada vez más distantes y lejanos entre sí, lo cual forma parte del proceso de globalización “que ha dado lugar tanto al surgimiento de políticas multiculturalistas que buscan promover la recuperación y reconocimiento de las prácticas y valores culturales de las minorías, como al afianzamiento de políticas neoliberales (Citro, Aschieri y Menelli, 2011)

En efecto, la globalización que es coextensa a la modernidad (Hall, 2011), acelera la difusión de disciplinas corporales de diversos puntos geográficos, añadiendo una nueva distribución en la agenda de obligaciones en el cuidado de sí mismo para los sujetos. La diversidad de posibilidades y la facilidad que se tiene para acceder a ellas, genera en los sujetos la necesidad y el gusto por la búsqueda de experiencias en sí mismas gratificantes.

Esto implica, según Le Breton (2011), que el cuerpo en el extremo contemporáneo adquiera importancia en tanto se le añaden significados, es decir se “sobresignifique”. Sin embargo, en este punto yo prefiero hablar de resignificación porque este término expresa mejor la dinámica de las significaciones elaboradas por los sujetos, es decir, no hay significados “dados de por sí” sobre los cuales se acumulan otros tantos “añadidos”, sino que todo el tiempo hay una reconfiguración de éstos y de los sujetos.

La danza afrocubana es una de estas disciplinas privilegiadas a través de la cual quienes la ejecutan adquieren conciencia de las múltiples posibilidades de sus cuerpos, y resignifican los usos limitados que dan a éste en sus rutinas cotidianas, no sólo a partir de los movimientos, desplazamientos, estiramientos y sensaciones que involucra, sino también a partir de los contenidos simbólicos de la tradición religiosa de la que se deriva.

Considero que en ese contexto debe ser entendida la danza afrocubana, como una práctica por medio de la cual las personas experimentan la recuperación la dimensión corpóreo-afectiva cotidianamente invisibilizada. Para el estudio de esta dimensión, la socióloga Olga Sabido (2010) propone dos niveles de análisis: el *orden de la interacción* y el *orden de las disposiciones*.

El primero de ellos pone énfasis en los significados que se le atribuyen a los cuerpos en el plano de la interacción con otros cuerpos. A partir de este nivel de análisis es posible abordar las formas en que las personas se presentan en distintos contextos sociales, y de esa manera son “descifradas” por los otros en la interacción cara a cara. Este tipo de microanálisis, si bien es rico en detalles y descripciones, no alcanza para comprender el por qué los cuerpos se presentan de esa manera y no de otra, qué los motiva a formar parte de este colectivo y qué aspiraciones tienen a partir de ello.

Desde el *orden de las disposiciones* se reconoce al cuerpo un papel más activo como agente a partir del cual se interpretan significados y no solo como portador de ellos. Aquí se pretende dar cuenta de las inclinaciones o tendencias para actuar de cierta manera que han sido incorporadas por las personas a lo largo de su historia. De tal suerte que la interacción solo es efectiva porque quienes participan de ella poseen una serie de disposiciones que posibilitan el entendimiento y la comprensión.

Ambos niveles de análisis se retroalimentan y son necesarios para dar cuenta de la dimensión corpóreo-afectiva de las prácticas sociales, sin embargo, dado que me interesa explorar las distintas formas de apropiación y resignificación de la danza afrocubana entendida como práctica, considero más conveniente situarnos en el orden de las disposiciones, sin que esto implique que tomemos en cuenta lo que ocurre en la interacción de los participantes.

El nivel de las disposiciones toma su nombre de la definición del concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu (1997) concebido como una serie de “principios generadores de prácticas distintas y distintivas (...) principios de clasificación, principios de visión y división” (20). Olga Sabido señala la impronta del concepto de percepción del filósofo francés Maurice

Merlau-Ponty (1994 [1945])⁷ en la construcción del *habitus*, ya que ambas perspectivas coinciden en la intención de superar las dicotomías objetivo-subjetivo, sujeto-estructura.

La perspectiva metodológica del *embodiment* o corporeidad⁸ también retoma las aportaciones tanto de Merlau-Ponty como de Pierre Bourdieu. Del primero asimila el concepto de *ser-en-el-mundo* que implica la noción de una conciencia pre-reflexiva y del segundo la concepción de práctica social, implícita en el *habitus*. A partir de la síntesis de la percepción y de la práctica, el *embodiment* propone un análisis que no se restringe a “un microanálisis personal, comúnmente asociado con la fenomenología, sino que es relevante para las colectividades sociales” (Csordas (1993) 2011:86).

Como ya se mencionó antes, la metodología que desarrolla Silvia Citro se inscribe en la corriente del *embodiment*, y a partir de ello, la antropóloga señala algunos encuentros y desencuentros del concepto de *habitus* con el de *ser-en-el-mundo*, en lo que llama una apropiación “merleau-pontiana” del *habitus* que sintetizamos a continuación.

De acuerdo con los planteamientos del filósofo francés el cuerpo es encarnación del sujeto, y media todas las relaciones con el mundo, de tal suerte que mundo y sujeto se constituyen relacionamente. El cuerpo comprende su mundo sin tener que subordinarse a una representación simbólica previa de él, simplemente “es en el mundo”. Por ello, para el autor la percepción comienza en el cuerpo, y a través del pensamiento reflexivo termina en los objetos, en ese sentido, la conciencia consiste más en un “yo puedo”, que en un “yo pienso”⁹.

La concepción del *ser-en-el-mundo* como un sujeto ligado y *hecho carne* con el mundo, aparece en el planteamiento del *habitus* a partir del interés de su autor por demostrar lo obsoleto de la dicotomía sujeto-estructura. Sin embargo, de acuerdo con Silvia Citro (2013), la diferencia estriba en que, si bien con la existencia “se recibe” una cierta forma de ser que orienta en gran medida las formas de actuar y dirigirse en el mundo, esto no

⁷ Aunque tardíamente reconocida por Pierre Bourdieu según la socióloga.

⁸ “El *embodiment* como paradigma u orientación metodológica requiere que el cuerpo sea entendido como sustrato existencial de la cultura; no como un objeto que es bueno para pensar, sino como un sujeto que es necesario para ser” (Csordas [1993] en Citro, 2011).

⁹ El término original es de Edmund Husserl, y Merleau-Ponty lo recupera en la obra citada (p. 154: 1994 [1945])

significa que sea determinante de las mismas, como pareciera restringir el concepto de *habitus*.

Esto quiere decir que siempre está presente en el sujeto la posibilidad de traspasarse a sí mismo y de tomar otra dirección en su forma de ser y actuar, que no se circunscribe a los límites de sus condiciones iniciales de existencia, pues el *ser-en-el-mundo* posee una *libertad en situación* y no una *libertad condicionada* como en el *habitus*. En ese sentido, el *ser-en-el-mundo* ofrece mayores posibilidades creativas para los sujetos que el *habitus*, pues a partir de éste último podemos explicar las disposiciones que nos llevan a actuar de cierta manera, pero siempre dentro de los límites que la situación histórico-social determina, en cambio el ser-en-el-mundo “tendría el potencial (aunque no siempre lo utilice) de producir otra historia” de acuerdo a la situación en que se encuentre, en ese sentido es un ser constituyente (Citro, 2013)

De acuerdo con Silvia Citro esta sutil pero determinante diferencia explica mejor lo que ocurre en el aprendizaje de técnicas corporales¹⁰ vinculadas a ciertas artes performativas pues ellas ofrecen la posibilidad de “poner en crisis” hábitos anteriores mediante los cuales se transformen o al menos se modifiquen aspectos del ser-en-el-mundo. De tal manera que quienes participan activamente en este tipo de prácticas “experimentan procesos de cambio en sus imágenes corporales y en sus modos perceptivos, afectivos, gestuales y kinésicos, y esos cambios pueden ser una fuente para promover nuevas significaciones culturales, reformular identidades o reestructurar relaciones sociales” (Citro, 2009: 31).

Estos planteamientos nos ayudan a comprender la manera en que los sujetos incorporan técnicas y significados a través de su práctica en la danza, de una manera habitual, que se sitúa en el nivel pre-reflexivo, pero no precultural, pues, el ser-en-el-mundo siempre está ligado a un mundo cultural, que no lo determina totalmente, pero sí lo constituye.

¹⁰ Las técnicas corporales fueron descritas por el antropólogo Marcel Mauss como las “formas tradicionales y eficaces de utilizar el cuerpo en una sociedad” (1936), y constituyen también un antecedente importante en la construcción del concepto de *habitus* por el énfasis en el aprendizaje culturalmente diferenciado de las mismas. De hecho es el antropólogo francés el primero en utilizar la forma latina *habitus*, para referirse a la *exis*, es decir, lo aprendido de las prácticas.

1.3.2 Danza y performance

Diana Taylor (2001, 2011) señala que no hay consenso en la definición del término performance, pues incluso aún se discute si es conveniente anteponerle el artículo “la” o “el”. En términos generales, la autora señala que los/las performances funcionan como “actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor, 2011:20). A partir de ello se pensará que entonces todo puede ser un performace, pero no es así, más bien casi todo es susceptible de estudiarse como tal.

Para los fines de esta investigación, más que definir el performance, es preciso señalar los usos que se le ha dado a partir de las ciencias sociales. Por un lado, el performance se ha utilizado para referirse a cierto tipo de actuaciones sociales, donde se utilizan medios expresivos más allá de lo verbal, “la gestualidad, la música, la danza, la construcción visual y escénica de espacio”(Citro 2009:32).

En este sentido, desde el ámbito de la antropología simbólica, Víctor Turner (2008[1985]) retoma algunos conceptos del teatro como *performance* y *drama*, para desarrollar su análisis aplicado al análisis socio-cultural. Para Turner, la sociedad debe ser estudiada, no como un sistema organizado, sino como un proceso incesante de cambios, atravesado por conflictos y contradicciones. El concepto de *drama social*, derivado de una metáfora teatral¹¹, explica aquellas “unidades no-armónicas o disonantes del proceso social que surgen en situaciones de conflicto” (Turner, 2008 [1985]: 107).

El *performance* es la secuencia compleja de actos simbólicos que se realiza para dar solución a las situaciones de crisis de los dramas sociales. Los rituales son un tipo de performance que cumplen una función transformadora y se componen de tres fases: separación, limen y agregación. La primera sirve de preparación, la última de reacomodo dentro del *fluir* de la vida cotidiana, y en medio se encuentra la fase *liminar*. Turner centra

¹¹ De acuerdo con Turner, si la vida social está constituida a partir de una serie de actuaciones “teatralizadas” como señaló el sociólogo Erwin Goffman. Por lo tanto los performances sociales y culturales serían dramatizaciones o actuaciones meta-teatrales (Turner, 2008).

su atención en esta fase, ya que es un estado “indeterminado”, en que los individuos aún no se convierten en algo diferente ni dejan de ser lo que eran.

En esta fase tiene lugar la *communitas*, que es un momento en que la sociedad es experimentada por sus actores como una comunidad “sin estructura”, unida por lazos “igualitarios, indiferenciados y no racionales (sin ser irracionales)” (Turner, 1988). De tal manera que lo liminoide ofrece un espacio de ruptura mediado por contenidos simbólicos, que cuando termina regresa la vida social a la rutina anterior al performance.

Dentro de los performance culturales pueden existir algunos de tipo religioso y otros de tipo legal, pensemos por ejemplo en las uniones matrimoniales que pueden ser rituales de ambos tipos. Lo importante es que los performance constituyen momentos que “saltan” a la vida cotidiana, que si bien toman su fuerza del drama social, tienen una estructura propia. Esto quiere decir que no son un simple reflejo o representación de la identidad de un grupo social, sino que también contribuyen a construirla.

Considero que esta forma de entender el performance puede ser aplicada para el estudio de la danza afrocubana, puesto que las sesiones de los talleres donde se enseña esta disciplina en la ciudad de México, tienen una estructura propia, que atraviesa por fases similares a las de los performance rituales, además de que son momentos que saltan al devenir cotidiano de sus participantes y generan situaciones *liminares*, propiciando espacios de *communitas*.

Este sentido del performance, aplicado a los procesos culturales, refiere a su dimensión de puesta en escena, pues siguiendo con las metáforas teatrales, en actores utilizan una serie de recursos “kinésicos, musicales y discursivos, pero también visuales e incluso gustativos u olfativos” (Citro, 2009:112), para enfatizar el contenido simbólico complejo de su acción. Para referirse a esta forma de actuaciones, Diana Taylor (2001) propone la forma adjetivada *performático*, que es retomada por autoras como Silvia Citro (2009) para referirse a los distintos géneros del *performance cultural*. Dentro de esta perspectiva la danza afrocubana puede ser entendida como un *género performático* y las clases donde esta se enseña como un *performance* en sí mismas.

Por otro lado, también se ha desarrollado el término *performativo* a partir de la lingüística, y de manera general se utiliza para referirse a las implicaciones que tiene el discurso en la

acción. De tal manera que ciertas prácticas sociales reiterativas pueden llegar a ser performativas, por el potencial de configurar y modificar la subjetividad de los sujetos.

En este sentido, de acuerdo con Silvia Citro (2009) algunos géneros performáticos pueden llegar a ser también performativos. La antropóloga retoma el concepto de *performatividad* de Judith Butler, según el cual ésta se refiere a “una repetición que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (2002:145).

A partir de ello, Citro señala que el proceso de reiteración performativa consiste en la repetición de significantes hegemónicos¹² a partir de los cuales se construyen *matrices simbólico identitarias*, esto significa la “recurrencia de ciertos significantes en los discursos y narrativas de los sujetos al referirse a su propia identidad”. De esta manera, “los significantes identitarios funcionarían como identificaciones parciales que nunca llegan a significar plenamente ninguna “identidad”¹³ (Citro, 2009:107).

De acuerdo con la propuesta de Citro, para estudiar la danza afrocubana como un género performático y analizar su potencial performativo, es necesario identificar en los discursos de los participantes aquellos significantes hegemónicos y las redes de significados que se tejen alrededor de ellos para generar matrices simbólico- identitarias.

Los significantes y significados que los performers, es decir quienes participan activamente en el performance, asocian a su práctica en la danza afrocubana, han sido mediados culturalmente y se inscriben en procesos histórico-sociales específicos. Por lo tanto es necesario situar las configuraciones históricas a partir de las cuales se generan ciertos discursos y posteriormente señalar el impacto que éstos tienen en la práctica de esta danza y su significación un contexto relocalizado. Esta forma de abordar la danza, considera que debe ser comprendida como el “entrecruzamiento de la determinación social y la voluntad individual” (Islas, 1995: 153).

¹² La hegemonía es entendida aquí por Silvia Citro como las “disputas por llenar los significantes vacíos”.

¹³ Al respecto la autora retoma los planteamientos de Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek (2003) que coinciden en concebir la identidad como “incompletud esencial”. En ese sentido, “la identidad en sí nunca se constituye plenamente; de hecho, puesto que la identificación no es reducible a la identidad, es importante considerar la brecha o inconmesurabilidad entre ambas” (citado en Citro, 2009).

Partiendo de estas premisas teórico-metodológicas, en el siguiente capítulo se describen las coordenadas para comprender los momentos en el proceso de glocalización que ha atravesado la danza afrocubana, durante el siglo XX y hasta llegar al momento actual. El énfasis se coloca en la relación que durante ese proceso se mantuvo entre México y Cuba, a partir de las diversas circulaciones culturales entre ambos países.

Capítulo II. Genealogía de la danza afrocubana.

Este capítulo tiene como objetivo mostrar la configuración histórica de lo afrocubano, a lo largo del siglo XX, y en particular su manifestación en la danza como disciplina artística independiente de las prácticas religiosas a partir de la época posrevolucionaria en Cuba. Así mismo se describen los diferentes momentos en el proceso de relocalización de la danza y la música afrocubana en la ciudad de México, sobre todo a partir de la década de los noventa, con el fin de comprender el contexto de su situación actual que se desarrolla más adelante.

2.1.- Configuración histórico-social de la disciplina artística.

Entre la década de los años veinte y los años cincuenta del siglo XX, tuvo lugar una etapa de contacto masivo entre México y Cuba en la que se elaboran y circulan diversos estereotipos de “lo cubano” sobre todo a través de la música y el baile. Este momento es ampliamente favorecido por la “época de oro” del cine mexicano, en la cual la industria cinematográfica despliega recursos para realizar filmes donde intervienen músicos, actores y bailarines de ambos países.

Sin embargo es necesario comprender esta etapa en relación con dos procesos paralelos que estaban ocurriendo en la isla de Cuba, pues al mismo tiempo que se vivía la efervescencia de la música y bailes afrocubanos a través de las industrias del espectáculo, se desarrollaba una reacción frente a ello por parte de sectores intelectuales interesados en la reivindicación de lo afrocubano, pero en términos de la construcción de su propia identidad nacional.

La discusión sobre la identidad nacional se inscribe en un proceso más amplio que abarca la región caribeña hispanohablante en su conjunto, la cual desde finales del siglo XIX y hasta principios del XX es testigo de una serie de circulaciones culturales asociadas a “lo afro”. Algunos de los rasgos que la historia de Cuba comparte con las naciones de la región, son

la conformación de nacionalismos y regionalismos, inspirados en tendencias intelectuales y artísticas europeas, así como la exaltación de la mezcla entre africanos y blancos europeos, que en el caso particular de la isla dio como resultado el estereotipo del mulato como fuente originaria de su identidad (Pérez Montfort y Rinaudo, 2011).

En el caso particular de Cuba, el surgimiento del movimiento afrocubanista en la década de los veinte y sus aportaciones juega un papel central en el proceso de configuración de la cultura nacional de la isla. Este movimiento reivindica la herencia africana y promueve su manifestación a través de la literatura, la poesía, la pintura, y por supuesto también la música y el baile.

Como ejemplo de figuras afrocubanistas emblemáticas encontramos a Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Wilfredo Lamm, Lydia Cabrera y por supuesto Fernando Ortiz, a quien algunos consideran fundador del movimiento¹⁴. Las ideas que inspiran su pensamiento sobre lo “afro” se nutrieron de un contexto intelectual más amplio al cual tuvieron acceso cuando la mayoría de ellos salen de la isla durante la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) y se instalan en París. Algunas de las vanguardias artísticas que permean su pensamiento durante esos años son el surrealismo, el primitivismo, el arte negro y el Harlem Renaissance¹⁵ (Moore 2001-2002, Argyriadis 2011, Capone, 2011).

Cada uno de estos artistas e intelectuales alimentaron de diversas maneras el movimiento afrocubanista, pues desde su campo de estudio aportaron una visión particular de la cultura y la identidad cubana. En el campo de los estudios sociales y etnográficos, destaca el trabajo de Fernando Ortíz, que en sus primeros escritos reconoce algunas cualidades de la población “negra” pero su preocupación principal es indagar acerca de la “naturaleza de los negros” que desde su punto de vista tienden a la delincuencia, la violencia y la criminalidad.

Los planteamientos de Ortiz se inscriben en un contexto más amplio, que desde finales del siglo XIX y hasta inicios del XX estuvo permeado por los desarrollos de la criminología y

¹⁴ Otras fuentes, como Lisa Knauer(2001), aseguran que no es fundador sino que más bien se adhirió a dicho movimiento.

¹⁵ Este movimiento tiene su origen en los años veinte en EUA, y aspiraba a lograr un “renacimiento cultural afroestadounidense” (Capone, 2013)

las ideas de César Lombroso, así como su aplicación en investigaciones sobre la población negra en América Latina, como en el caso brasileño estudiado por Nina Rodrigues. Es suficiente observar los títulos de las primeras obras de Ortiz para comprender que línea seguían sus planteamientos, en particular la trilogía que apareció publicada entre 1906 y 1916: *Los negros brujos*¹⁶, *Los negros curros* y *Los negros esclavos*. Estos trabajos reiteran una preocupación por entender la “psicología” de los negros y a partir de ello explicar su tendencia a la “mala vida”, como denominó a una serie de conductas de esta población.

Sin embargo, la preocupación de Ortiz por estudiar a “los negros” está inspirada por una necesidad más profunda que es la comprensión de lo que denomina “cubanidad”, es decir, que, para el etnólogo, es necesario trasladar el eje de su análisis de “lo cubano” hacia la búsqueda de aquellas cualidades que constituyen los componentes esenciales de un “deber ser”, lo cual a la larga ayudaría a engendrar una serie de estereotipos nacionales (Pulido, 2010)

En el marco de este movimiento afrocubanista, en 1923 Ortiz, funda la *Sociedad de Folklore Cubano* y un año después la revista *Archivos de Folklore Cubano*, en la cual se pueden rastrear las bases para el reconocimiento de una cultura folklórica afrocubana, relacionada estrechamente con un interés general sobre los estudios acerca de folklore en América Latina durante la primera mitad del siglo XX. De acuerdo con Karnoouh la composición de dicha sociedad refleja en cierta medida 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” (2011: 98)¹⁷.

La perspectiva de los trabajos de Ortiz sufre un giro importante como resultado de su exilio voluntario en Estados Unidos, durante la dictadura de Machado, entre 1931 y 1933

¹⁶ En el título original se podía leer *Hampa afrocubana. Los negros brujos*, el cual hace referencia a la estigmatización de las prácticas de santería y palo monte denominadas peyorativamente brujería. En la edición que consulté () se puede leer una carta de César Lombroso dirigida a Ortiz, donde lo felicita por su estudio y le sugiere una comparación a partir de “la adquisición de datos acerca de las anomalías craneales, fisonómicas y de la sensibilidad táctil en un determinado número de delincuentes y brujos, y en un número igual de negros normales”. Esta cita permite darnos una idea de hasta dónde se buscaba encontrar una supuesta naturaleza tanto psicológica como fisiológica del negro que explicara sus conductas y justificara su marginalidad.

¹⁷ No es gratuito que la Sociedad de Folklore fuera albergada por la Sociedad Económica de Amigos del País, de la cual en ese momento Fernando Ortiz era presidente (Karnoouh, 2011).

(Karnoouh, 2011). En este país tiene contacto con la escuela culturalista de Franz Boas que se interesaba por el legado cultural de los pueblos “primitivos”, en particular con Melville Herskovits, un discípulo boasiano e importante impulsor de los estudios africanos¹⁸. A partir ello su trabajo se enfoca en el “rescate” cultural, y comienza un vigoroso intento de registrar la cultura afrocubana reconocida como tal a partir de su componente “negro”.

Los trabajos de Ortiz a partir de entonces exaltan la mezcla cultural que representa la cubanidad, por medio de su multicitada metáfora según la cual “Cuba es un ajiaco”, con la cual alude a la combinación de variados ingredientes de un guisado típico de la región. Con ello también pretende enfatizar la unidad cultural de lo diverso, y para explicarlo desarrolla el concepto de “transculturación”¹⁹ que hace referencia al proceso en que las formas culturales se transmiten de unos grupos sociales a otros a través del tiempo (Moore, 2001-2002). Así mismo, en los estudios se comienza a hablar de sincretismo, lo cual forma parte de una tendencia latinoamericana de la época “en la que los sincretismos culturales fueron una vía para plantear la disolución de las fronteras raciales y la unidad cultural” (Pulido, 2010)

A partir de entonces, los estudios etnográficos se dieron a la tarea de recolectar y organizar de manera sistemática el conocimiento preservado por medio de la tradición oral entre diversos grupos sociales, ligados a los sectores populares y mayoritariamente negros, que se manifestaba también a través de sus prácticas religiosas donde la música y la danza habían constituido un corpus de conocimiento ligado a la vida cotidiana de sus practicantes de manera indiferenciada.

Dentro de este proceso, el año de 1936 representa un momento emblemático, ya que por primera vez Fernando Ortiz presenta después de una conferencia suya un número musical con tambores batá diseñados ex profeso para la ocasión, es decir, no consagrados y dispuestos para presentarse en un escenario teatral (Eli Rodríguez, 2002). Este hecho marca la incursión definitiva de las tradiciones afrocubanas en los escenarios académicos y

¹⁸ Años más tarde, en 1943 Ortiz junto con Herskovits y Gonzalo Aguirre Beltrán participan en la creación del Instituto Internacional de Estudios Afro-americanos en la Ciudad de México, lo cual nos habla de las redes y la convergencia de estos intelectuales interesados en el rescate y valorización de lo “afro” (Rinaudo, 2012).

¹⁹ De acuerdo con Moore (2001-2002) este concepto fue desarrollado por Ortiz a partir de su lectura de R.C Thurnawald (*Blacks and whites in East Africa (1935)*) y Melville Herskovits (*Acculturation: the study of cultura contact (1938)*).

culturales, así como la demarcación de una frontera borrosa y turbia entre el ámbito artístico y el religioso, que en adelante no dejará de hacerse presente.

Otro ejemplo importante lo constituyen las emblemáticas investigaciones y escritos de Lydia Cabrera²⁰, el primero de ellos *Cuentos negros de Cuba* (1940) narra algunas leyendas y mitos afrocubanos. Años más tarde y como resultado de un intenso trabajo etnográfico, Cabrera escribe *El monte* (1954) que constituye todo un tratado para el conocimiento de las religiones afrocubanas, ya que ofrece desde narraciones mitológicas rescatadas por tradición oral, hasta la descripción detallada de los ingredientes y elementos que no deben faltar en la composición de ciertos “trabajos” y ceremonias de las religiones afrocubanas²¹.

El monte “no es un libro para descreídos, pero tampoco es exclusivamente de iniciados” (2009: 7) declara en la introducción la autora, y agradece a todos aquellos “negros” que brindaron sus testimonios y que dejaron fotografiarse y fotografiar sus santos y ngangas²², lo cual por regla de santeros y paleros²³ es inadmisibile, pero para efectos de su trabajo tuvo la suerte de que el espíritu que vivía en la nganga (la primera fotografiada en la historia) dijo a su dueño que “quería retratarse”.

Como señalamos arriba, el objetivo de estos trabajos fundacionales es el de preservar las tradiciones, a tal grado que sus obras clásicas se han convertido en “guías de autenticidad”, y hasta la actualidad constituyen un referente obligado para saber de la “verdadera” tradición afrocubana. Estas aportaciones conforman, por un lado, el legado descriptivo más detallado y completo con que se cuenta, pero al mismo tiempo implican un esfuerzo por “hacer presentable” la cultura, es decir “simplificar, sanear y secularizar las prácticas tradicionales, a fin de desestigmatizarlas” (Knauer, 2001:4).

²⁰ La escritora realiza sus estudios profesionales en París, donde publica su primera obra *Cuentos negros* en francés en 1936. Participó en la Revista *Archivos de folklore cubano* fundada por Fernando Ortiz con quien tiene una cercanía académica y familiar, ya que éste estuvo casado con su hermana (información extraída del prólogo de *El monte*, 2009)

²¹ En la ciudad de México esta obra se puede encontrar en el mercado de Sonora, famoso por su amplia y variada oferta de productos esotéricos, que ha crecido últimamente en torno a la práctica de la santería. Este constituye en sí mismo un ejemplo del intercambio cultural México-Cuba.

²² Recipiente que contiene piedras, palos, sangre de animales, tierra y de más ingredientes provenientes del monte, además de los huesos de un difunto, del cual alberga a su espíritu para “trabajar” con él.

²³ Es el nombre que se les da a los iniciados en la religión conga del Palo en cualquiera de sus variantes.

En efecto, el redescubrimiento de la identidad nacional cubana y la construcción de su tradición folklórica cultural son procesos que corren de forma paralela con la secularización de las prácticas y la configuración de un “imaginario de lo afro” que tendrá una amplia proyección al interior con repercusiones también al exterior de la isla.

La identidad mulata es otro tema recurrente entre los afrocubanistas, reflejado de manera importante en el ámbito de la poesía con Nicolás Guillén, quien exalta “lo negro” como cualidad constitutiva pero disimulada o incluso negada dentro de la cultura, y hace un llamado por reconocer la tendencia al baile y al ritmo como parte “del ser cubano”. El son y la rumba, así como las constantes alegorías del cuerpo mulato a través de esos bailes constituyen temas centrales dentro de su literatura (Pulido, 2010).

Ahora bien, de forma paralela al movimiento afrocubanista, está presente en la isla el desarrollo de la industria del espectáculo que se despliega a partir de la década de los treinta, y en la cual se insertan músicas y bailes populares afrocubanos, adaptados y modificados para despertar el gusto e interés de los sectores medios y los públicos extranjeros. Así lo afirma Robin Moore (2001-2002), quien señala que en esos años se desató una “fiebre de la rumba”, acompañada de una efervescencia de la música afrocubana interpretada por innumerables orquestas en distintos países.

Como explica el autor, el fenómeno de la “rumba internacional” que en principio fue aprobado por las élites intelectuales por ser favorable para la difusión de la cultura cubana en el extranjero, después fue duramente criticado, porque este mismo sector “no aprobaba las imágenes superficiales y estereotipadas de su país que la industria promovía” (Moore, 2001-2002: 188). En particular fue criticada la apropiación de la rumba en Estados Unidos, que Alejo Carpentier calificó como una “adulteración” y una forma de “intromisión imperialista” (citado por Moore).

Lo anterior nos ayuda a comprender que el movimiento afrocubanista y su afán por definir la “cubanidad”, surge en gran medida como una reacción para hacer frente a la trivialización y deformación de las manifestaciones culturales afrocubanas mediante su proyección ante un público extranjero. A partir de ello se generalizó un fuerte sentimiento anti-yanqui que comenzó a difundirse sobre todo entre los círculos intelectuales. Como

señala Gabriela Pulido “Lo yanqui a partir de estos años sería, al igual que lo había sido lo español durante los años de dominio colonial, el opuesto más claro al intentar definir lo propio” (2010:27).

Este panorama estuvo alentado por el contexto político y económico que comprende de los años treinta a los cincuenta, durante los cuales el gobierno cubano brindó atractivas concesiones a los inversionistas extranjeros, en particular los estadounidenses, que junto con el apoyo de algunos sectores nacionales acomodados, desarrollaron en La Habana empresas hoteleras, así como casinos, cabarets y bares, que no solo impulsaron sino que también modificaron las características de la vida nocturna.

De tal suerte que, como señala Moore (2001-2002) el turismo llegaba a la isla alentado por las imágenes de lo afrocubano proyectadas al exterior principalmente a través de la industria musical y cinematográfica. Este hecho orilló a que se modificara la oferta de espectáculos en la vida nocturna, adaptándola a aquello que la mirada extranjera esperaba encontrar, por ejemplo “En los cabarets se interpretaban distintos tipos de baile además de la rumba. Dentro de un mismo acto se tocaban sones, danzones, congas de salón y pasodobles españoles como base coreográfica. Rumberos y rumberas incorporaron todas estas influencias para crear un repertorio que fuera del gusto de los dueños de los clubes y complaciera las peticiones de los clientes” (Moore, 2001-2002: 191).

En efecto, las agrupaciones musicales de son cubano en principio tocaban en los eventos de las clases altas fueron incorporando gradualmente elementos afrocubanos, llegando a introducir los patrones rítmicos de las ceremonias santeras en algunas de las composiciones (Moore 2001-2002). De tal manera que “la síntesis de influencias europeas y africanas dio origen a una sucesión de formas cantables y danzarias – el danzón, el son, el mambo- que, de inicio fueron rechazadas a causa de sus elementos africanos, pero que luego ganaron aceptación y éxito comercial” (Knauer, 2001: 13).

De esta manera, años más tarde, se difunden en la radio algunas canciones que en las letras mencionaban explícitamente aspectos de las religiones afrocubanas, por ejemplo Miguelito Valdés que hizo famoso a Babalú Ayé, o Celina González con la canción “Qué viva

changó”, las cuales trascendieron las fronteras cubanas sobre todo a partir de la expansión de la industria cinematográfica en países como el nuestro.

En el México, entre las décadas que van de los treinta a los cincuenta, los estereotipos de lo cubano se materializan en los estereotipos del cine nacional donde se popularizan las figuras de la rumbera “mulata” y el bongosero negro (Pulido, 2010). La industria cinematográfica mexicana, especialmente a partir de los años cuarenta se ve favorecida por las facilidades económicas provenientes de Estados Unidos y por un creciente interés en el cine nacional que no en vano se denomina “época de oro” (Tuñón, 2000, citada por Juárez, 2011). Por el contrario, el cine cubano se encontraba en crisis, lo cual llevó a los cineastas a fomentar las coproducciones con México, Argentina y España (Podalsky, 1999, citado por Juárez, 2011).

Este contexto internacional nos ayuda a comprender el desarrollo y auge que tuvo el subgénero de rumberas en el cine mexicano, impulsado de manera importante por el actor y director Juan Orol (Juárez, 2011). Dentro de las rumberas más famosas destacan cuatro de origen cubano, Ninón Sevilla, Amalia Aguilar, María Antonieta Pons y la mexicana Meche Barba. Todas ellas “Rumberas y exóticas en la proyección de la tramoya, la pista de baile, la fiesta que fuera el contacto visual y carnal, con sus bailes sugerentes y vestidos plegados a sus formas entraron al mundo fílmico forjando con ello una memoria colectiva que redefine la representación de lo cubano en México” (Pulido, 2010: 104).

Además de la proyección en el cine, la identificación de lo tropical forma parte de un circuito donde interactúan salones de baile, cabarets y la radio en la ciudad de México, en los cuales la imagen de “lo cubano” se circunscribe a una serie de estereotipos y representaciones a veces burdas y hasta exageradas de rituales afrocubanos que exaltan una supuesta sensualidad primitiva y salvaje, o en otros términos la hipersexualidad de la mujer cubana (Juárez, 2011).

Como ejemplo basta con observar los títulos de algunas películas de la época como *Víctimas del pecado* (1950), *Sandra, la mujer de fuego* (1952), *Mulata* (1953) y *Casa de la perdición* (1954) solo por mencionar algunos ejemplos de la vasta producción. Por otro lado también se reproduce un estereotipo de la “nobleza” propia de la “raza negra”, como

en la cinta *Angelitos negros* (1948), donde la actriz cubana Rita Montaner, padece las desventajas de ser negra y pobre en la sociedad mexicana de la época.

Estos escenarios sirvieron de mediadores hacia el extranjero para la aceptación de ritmos como la rumba que se "blanqueó" para llegar a un público más amplio, es decir, modificó algunos de sus movimientos y vestuarios para ser más aceptable a un público más amplio, que disfrutaba de los "solos" de bailarinas que se adecuaban a una forma de ser mulata, pero que eran todas ellas de piel blanca (Juárez, 2011).

Este breve recuento nos ha permitido observar las tensiones en la apropiación del repertorio musical y danzario afrocubano, que se recupera de forma independiente a las prácticas religiosas de donde surge, enalteciendo algunos elementos y disimulando otros. Mientras que en el medio del espectáculo los elementos "negros" serán reproducidos de forma velada a partir de una serie de estereotipos como el de las rumberas, en el medio intelectual, lo negro será reivindicado como componente de la cubanidad esencialmente mulata y asimilado como componente de un patrimonio cultural. De acuerdo con Capone (2011), esto formaría parte de un contexto mucho más amplio en el cual "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" (218).

De esta manera las danzas y músicas afrocubanas fueron reconstruidas en el marco de un discurso de recuperación de las "verdaderas" raíces y tradiciones, en contraposición con la imagen estilizada y "bastardizada" que se vendía en los medios. Sin embargo, es necesario resaltar el hecho de que aún en el medio intelectual, las expresiones culturales fueron estilizadas y sistematizadas para ser comprendidas como folklore.

De tal manera que, como señala Katherine Hagerdon (2001) hay que tener presente que el concepto de "folklore cubano" fue *racializado* por referirse de manera exclusiva a las prácticas de origen africano y *desempoderado*, porque éstas fueron clasificadas y categorizadas por no practicantes quitando su contenido de comunicación con las divinidades y siendo objetivadas como tradiciones folklóricas

Por ello, es importante señalar que en Cuba, al igual que ocurrió en otros países latinoamericanos, quienes conformaron los repertorios de expresiones culturales

folklóricas, fueron ciertos sectores intelectuales a partir de las prácticas de sectores populares, y en ese sentido éstas constituyen en mayor o menor medida reelaboraciones, adecuaciones y en los peores casos “cuasi invenciones” que recrean cierta nostalgia por un pasado “idílico” y a partir de ello contribuyen a la conformación de identidades nacionales en correspondencia con coyunturas políticas e históricas específicas.

Al respecto, algunas críticas señalan que las afirmaciones de Ortíz y otros etnógrafos fueron basadas en un pequeño grupo de informantes, pero al ser tomadas como verdades incuestionables, se han generalizado de forma errónea²⁴. Esto debido a que, como señala Knauer “En la antropología cubana no hay una gran tradición crítica o reflexiva. A Ortiz se le considera el salvador de la cultura afrocubana y punto, los que en Cuba se dedican a los estudios sociales se muestran reacios a enfrentar su contradictorio legado” (2001: 15).

Ahora bien, como resultado del proceso que venimos describiendo, en la danza afrocubana se intenta realizar una cuidadosa clasificación a partir de la cual aquellos bailes difundidos masivamente por la industria del espectáculo serán denominados “populares” o “de salón”, dentro de los cuales se encuentran el danzón, el son, el mambo y el chachachá, mientras que serán denominados bailes folklóricos aquellas manifestaciones que comprenden las danzas de origen afrocubano como las de orishas, las congas, las ararás, pero también el complejo de la rumba y la conga, que si bien presentan influencia “afro” se les considera un “invento cubano”²⁵. La danza afrocubana que estudiamos en la presente investigación corresponde a los “bailes folklóricos”, que han sido previamente decantados y estetizados para su enseñanza a lo largo de un complejo proceso que hemos venido describiendo, pero que se vuelve contundente cuando incursiona en el ámbito académico como disciplina artística a partir de la etapa posrevolucionaria.

²⁴ Lisa Knauer (2001) menciona que el caso de la Columbia, un tipo de rumba supuestamente sólo bailada por varones, fue desmentido por Moliner en su trabajo de campo en Matanzas, donde las mujeres participan. La exclusividad de varones solo se da en La Habana.

²⁵ Para esta clasificación retomé la información recabada en el Diplomado de etnodancística cubana, impartido en la ciudad de México (2011-2012), así como el libro de Santos Gracia, C y Armas Rigal, N, *Danzas populares y tradicionales cubanas. Contenido, movimiento y expresión*, Centro de Investigación y desarrollo de la cultura cubana, Juan Marinello, La Habana, 2002

A finales de la década de los cincuenta, se gesta en Cuba un movimiento revolucionario con el fin de derrocar a la dictadura de Fulgencio Batista (1952-1959), la cual es el resultado acumulado de los problemas que tuvo durante la etapa republicana la sociedad cubana (Zanetti, 2013). Este movimiento que triunfó el 1 de enero de 1959, puso fin a la invasión estadounidense que mantenía a la isla como destino turístico para el juego y los vicios.

Esta situación repercute en el paulatino cese en la difusión de la música y bailes cubanos hacia el extranjero y marca el inicio de una transformación en la búsqueda de identidad cubana, que retoma las investigaciones del movimiento afrocubanista e impulsa nuevos estudios en todos los campos.

El naciente gobierno de corte socialista realizó importantes modificaciones sobre todo a nivel de política social y cultural. El enfoque de la política cultural siguió encaminado a la unificación de corte folclorista, y de acuerdo con Karnoouh (2011) ésta se desarrolló en dos dimensiones, por un lado “el fomento y la promoción de una cultura de masas alternativa” y por otro “el rescate y el estudio de un patrimonio cultural nacional” (101).

Desde los primeros años de la etapa posrevolucionaria se puede observar un creciente apoyo gubernamental hacia la educación y la cultura en todos los niveles. Por ejemplo, la Reforma Universitaria de 1962 impulsa la creación de nuevas carreras, así como la revisión de planes de estudio y diversificación de la enseñanza técnica y profesional, “incluyendo la creación de especialidades (...), como la de instructores de arte, destinada a implementar la enseñanza artística en todo el sistema educativo e impulsar un vigoroso movimiento de aficionados” (Zanetti, 2013: 293).

Esta situación implicó una importante “modificación en las condiciones de actividad creativa”, como señala acertadamente Zanetti, ahora financiada desde el Estado y que redundó en la proliferación de agrupaciones artísticas. En este sentido, se puede afirmar que “La revolución profesionalizó la música afrocubana tradicional al crear una infraestructura de compañías folklóricas profesionales y un programa de formación de música y baile en la Escuela Nacional de Arte [...] para promover [...] formas folklóricas, más allá de los medios sociales que les daban origen” (Knauer: 22, citado por Juárez, 2008: 93)

A diferencia del movimiento de los afrocubanistas, cuyo principal objetivo fue definir las bases de la cubanidad en gran medida partiendo del rescate y reconocimiento de las raíces africanas ligadas a manifestaciones culturales del “pueblo”, a partir de la etapa posrevolucionaria se tratará no solo de reconocerlas como folklore sino de elevarlas a una categoría dentro de las artes. Esto ocurrió en todos los campos artísticos, que de hecho se configuraron como tales en esa época, pero en este trabajo ponemos especial énfasis en la danza afrocubana folklórica que a partir de este momento se comienza a estudiar como una disciplina artística²⁶.

Como señala la antropóloga Susan Reed, la danza, a lo largo de su historia ha constituido una “poderosa herramienta en la creación de ideologías nacionalistas y sujetos nacionales” (1998: 83), y en América Latina esta situación resulta más evidente sobre todo durante las primeras décadas del siglo XX, aunque en el caso de Cuba tiene lugar hasta la segunda mitad de ese siglo. En este proceso las instituciones estatales han jugado un papel muy importante tanto en la apropiación de danzas de las clases bajas urbanas o rurales, como en la promoción de las mismas como estrategia en la consolidación de su identidad nacional.

En ese sentido, la definición y el impulso de las danzas folklóricas son en cierta medida una proyección de los valores de la clase dominante o de los grupos que están en el poder, aunque en el caso que nos ocupa, éstos sean de corte socialista y revolucionario. En efecto, los programas políticos y las ideologías vigentes determinan en gran medida la selección del repertorio de danzas consideradas nacionales de un país.

Por ejemplo “la rumba cubana representa un sorprendente caso en el que una forma de danza nacional fue seleccionada casi exclusivamente por razones ideológicas relacionadas a su identidad con una comunidad particular, las clases bajas de los trabajadores de piel oscura en Cuba”. En la contienda hubo otros bailes como la conga o el son, sin embargo la rumba fue seleccionada por representar mejor los ideales de un “Estado socialista, igualitario, y porque expresaba una identificación con los aspectos africanos de la cultura cubana” (Daniel, 1995)

²⁶ Cabe mencionar que en el terreno de la danza clásica, Cuba ya contaba con un antecedente importante, cuyo mayor representante era el *Ballet de Cuba*, llamado en su inicio *Ballet Alicia Alonso*, dirigido y fundado por la primera bailarina. Con el triunfo de la Revolución, cambió su nombre por el de *Ballet Nacional de Cuba*, y se instituyó la profesionalización de la carrera a partir del método cubano de ballet.

Reed toma como referencia el trabajo de Ivonne Daniel (1995), quien estudia el proceso de institucionalización de la rumba a través del cual se “domesticó”, dejando sus aspectos ligados a la “bebida y los jolgorios públicos”, para ser captada en espacios “más contenidos y controlados” como las casas de cultura o los escenarios.

Esta situación se inscribe dentro de un proceso más amplio que Gertrude Kurtah (1960) describe de la siguiente manera “para mediados del siglo XX, muchos países europeos, americanos y la por entonces Unión Soviética, ya contaban con sus colecciones de danzas folclóricas, en gran parte efectuadas con el apoyo de los gobiernos nacionales. En el caso de los países latinoamericanos, la intención política de construir una tradición cultural “nacional” también se evidenció en el impulso que recibió la recopilación folclórica, el cual también fue acompañado por la creación de institutos estatales dedicados a la investigación y enseñanza de estas músicas y danzas, así como por la publicación de colecciones de danzas nacionales” ([1960] citado en Citro, 2012: 23)

En el caso cubano, en 1959 se crea el Departamento de Estudios del Folklore, que dos años después cambia su nombre por el de Instituto de Etnología y Folklore. Hasta ese momento siguen ligados los estudios sobre danza con el folklore y las aportaciones de los antropólogos clásicos, adquiriendo relativa independencia hasta la década de los setenta que se funda el Ministerio de Cultura y Educación.

En la etapa posrevolucionaria destacan los nombres de intelectuales como el historiador, economista y coreógrafo Ramiro Guerra (2000) quien es uno de los pioneros en elaborar una hibridización de las danzas de origen africano con las técnicas de danza contemporánea de la escuela de Martha Graham. Esta peculiar mezcla es la que otorga originalidad a la danza contemporánea de Cuba, y a través de ella podemos observar que los primeros maestros siguen nutriéndose de la información etnográfica recopilada hasta ese momento, e inclusive rescatan fuentes de primera mano, como señala el propio Ramiro Guerra en una entrevista: “no solamente en lo teórico, leyéndome todos los libros de don Fernando Ortiz, sino también en lo práctico (...) hice contacto en los ambientes religiosos y pude ver mucha danza de Santería, y tuve la oportunidad de estudiar con algunas de esas personas los movimientos y las raíces del folklore cubano” (citado en Pajares, 2005: 25)

Sin duda, Guerra es una de las figuras emblemáticas y pilar en la configuración del campo cultural en Cuba, y forma parte del círculo de artistas e intelectuales que a través de su obra y su método de enseñanza configura una estética²⁷ danzaria particular que retoma elementos de las prácticas religiosas afrocubanas, el ejemplo más contundente de ello lo encontramos en su clásica coreografía *Suite Yoruba* (1960). Él junto con otros artistas que formaron a las generaciones posrevolucionarias, más que “ir a buscar el folklore”, colaboraron en el proceso de construcción de dicho folklore²⁸.

Este proceso sigue siendo atravesado por un discurso que reivindica “lo verdadero y auténtico” frente a imágenes exageradas y poco informadas que se presentan en algunos escenarios, según lo constata Ramiro Guerra en esta cita a propósito de la rumba “...aunque la danza teatral revisteril siga mostrando algunos aspectos de exagerada sexualidad²⁹ (...) la verdadera rumba sigue siendo patrimonio de la danza tradicional popular cubana, no solamente la bailada en las áreas de los barrios, sino la que ha sido rescatada y preservada por conjuntos danzarios de alta responsabilidad cultural como el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba y otros, así como los grupos llamados de aficionados dentro de escuelas, universidades y centros de trabajo del país” (Guerra, 2000: 151)

Otra figura importante en el ámbito cultural en Cuba es Rogelio Martínez Furé, quien fue uno de los fundadores del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba (CFN), junto con el coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes Cortés, quien participó activamente en la creación de otros ballets en América Latina, sobre todo aquellos derivados de gobiernos izquierdistas o

²⁷ Utilizo este término en el sentido que Adrienne Kaeppler (1986) lo propone para el estudio de la danza, según el cual la estética se refiere a “formas evaluativas de pensar”, pues la evaluación y no la belleza es el principio básico de toda estética. Para ella cada grupo social evalúa sus formas danzarias a partir de su propio “sistema de pensamiento”, y a partir de ello es posible comprender “formas culturales no occidentales”. (citada en Citro, 2012: 66)

²⁸ Ramiro Guerra formó a muchos de los grandes bailarines y coreógrafos de Cuba, por eso se le considera fundador de la escuela cubana de danza moderna. Eduardo Rivero es una de sus alumnos más destacados que continúa con sus ideas de sintetizar la danza moderna con elementos de las danzas folklóricas afrocubanas yoruba y arará, como en su célebre coreografía *Sulkary* (1971)

²⁹ Nahayeili Juárez (2011) describe este fenómeno desde la década de los años cuarenta cuando se difunden masivamente los estereotipos de las rumberas y mulatas en el cine mexicano, contruidos a partir de la representación “hipersexual” de la mujer.

de corte revolucionario³⁰. En una entrevista del periódico mexicano *La jornada*, Reyes Cortés recuerda su papel en la formación del CFN de Cuba:

"Empezamos a hacer espectáculos culturales sin transformarlos, sin idealizarlos, sin llevarlos fuera de su contexto; así nace el conjunto folclórico de la isla, el movimiento nacional de aficionados y la Escuela Nacional de Instructores de Arte. Hacíamos coreografías de forma natural; los mismos actores eran los negros, blancos, de tal manera que la primera bailarina tenía 86 años, el más joven de todos tenía 50, ellos eran los que hacían el conjunto folclórico." (14 de noviembre de 2004).

En el mismo sentido se expresan los planteamientos de Martínez Furé sobre los objetivos del Conjunto Folklórico y la ruptura que significaba con respecto al momento pre-revolucionario:

“La imagen de lo cubano había sido deformada hasta el cansancio por la voluntad permanente de exportar, durante todo el período republicano, una visión seudofolclórica de nuestras tradiciones musicales y danzarias. Y con la Revolución, llegó el tiempo de refundar también eso, de limpiar los complejos de inferioridad que el pueblo cubano sentía en relación con sus tradiciones culturales como resultado de los largos procesos coloniales. Antes de 1959, apenas habían existido pequeñas agrupaciones conformadas por gente de pueblo que conocía los bailes, las músicas y las formas de tocar los instrumentos, pero que apenas servían para ilustrar conferencias de Don Fernando Ortiz y de Odilio Urfé. Eran cantadores, bailadores natos, pero no profesionales en el sentido de la disciplina estética; personas que se reunían para presentarse y luego se dispersaban hacia sus labores habituales como zapateros, amas de casa o lo que fuere. Nosotros queríamos un salto cualitativo” (revista *La jiribilla*, enero 2012)³¹

La afirmación anterior sintetiza la configuración del campo de la danza y la música: el tránsito de lo popular a la sistematización de disciplinas artísticas. Si en un primer

³⁰ Su postura política y su formación como etnocoreógrafo y bailarín lo llevaron a colaborar con el gobierno de Salvador Allende en Chile para la creación del Ballet Folclórico y el Conjunto Nacional de Danza Contemporánea y con el gobierno sandinista en Nicaragua, donde creó el Ballet de Danza Contemporánea. *La coreografía de la danza popular alejada de la realidad: Rodolfo Reyes*. Entrevista en el diario *La Jornada*, noviembre de 2004. <http://www.jornada.unam.mx/2004/11/14/06an2cul.php?printver=0&fly=2>

³¹ *Conjunto Folklórico Nacional. Conjuro contra el autoexotismo*. Entrevista con Rogelio Martínez Furé en Revista La Jiribilla, La Habana, enero 2012. http://www.lajiribilla.cu/2012/n582_06/582_15.html

momento la idea fue enfatizar el carácter folklórico escindido de lo religioso, la etapa posrevolucionaria no sólo seculariza las prácticas sino que además las eleva a un estatus artístico disciplinar.

Además, a diferencia de la etapa previa entre la década de los veinte y cincuenta, donde el desarrollo artístico se proyectó más pensando en públicos extranjeros y se reforzaron estereotipos que fueran fácilmente asimilables y rentables en el exterior, los cambios que se gestan a partir de la Revolución tienen un sentido orientado por un proyecto interno de nación.

Como parte de este proceso, se crea la infraestructura necesaria para que el campo de las artes funcione, y a partir de 1965 se inaugura a nivel medio la carrera de bailarín de danza folklórica y moderna en la Escuela Nacional de Artes (ENA) y desde 1976 a nivel superior en el Instituto Superior de Arte (ISA).

La formación de bailarines y músicos conjuga la técnica con bases teóricas e históricas procedentes de la tradición oral y rescatada por algunos antropólogos, como la figura emblemática de Argeliers León, entre otros especialistas, sin embargo, según señalamientos de Martínez Furé, al Conjunto Folklórico “No nos interesaban las reproducciones etnográficas, sino espectáculos teatrales de avanzada que mantuvieran un respeto con nuestras tradiciones musicales y danzarias. Y la clave fue justamente esta: el Conjunto Folklórico Nacional [CFN] nunca hizo folklore, sino proyecciones escénicas inspiradas en él. El folklore verdadero solo lo puede hacer el pueblo... el “pueblo pueblo”. Sabemos que es una expresión anónima, colectiva, no institucional. Y los estudios realizados por Ortiz, Argeliers y Urfé fueron definitivos para beber de todo ello” (Martínez Furé, revista *La jiribilla*, enero de 2012).

Una vez más se afirma en el fragmento de esta entrevista que el “pueblo” es el que hace el folklore aunque quizás sería más preciso afirmar que ese “pueblo” al que se hace referencia, venía haciendo lo suyo, bailando y cantando a los orishas y a otras deidades, y fue el proceso cultural posrevolucionario el que configuró los límites y fronteras de lo folklórico.

Cabe mencionar que en principio el gobierno surgido de la Revolución, debido a sus tendencias socialistas, reglamentó cualquier tipo de manifestación religiosa, sin embargo, paulatinamente permitió y fomentó la incorporación de algunos de sus elementos en la estética de la enseñanza musical y danzaría a nivel profesional. Como señala la antropóloga Kali Argyriadis (2005b) “El objetivo revolucionario, al estimular la producción artística afrocubana, obviamente no era fomentar el crecimiento de la adhesión religiosa. Sin embargo, ésta acompañó casi invariablemente la apreciación estética” (43).

Gran parte del éxito que tuvieron las presentaciones del Conjunto Folclórico Nacional se debe a que el reclutamiento de los primeros bailarines y músicos se llevó a cabo a partir de los informantes de etnólogos y posteriormente entre la población convocada de forma general. Además, el CFN procuraba presentarse también en espacios abiertos y públicos, como las *Sabatinas* en los años setenta y los *Sábados de rumba* en los años ochenta, rebautizados después *Gran Palenque* (Argyriadis, 2005b).

En efecto, a partir de 1982, el CFN comenzó a presentar un espectáculo en su sede, en el barrio residencial del Vedado, en donde se invitaba a todo público, nacional y extranjero a “identificar las piezas y los estilos, memorizar los ritmos, las palabras y el significado de los cantos, a acompañar las funciones con cantos, comentarios, palmadas e improvisaciones dancísticas” (Argyriadis, 2005b: 42).

De esta manera, los números presentados por el Conjunto Folklórico contribuyeron en la formación de un gusto particular entre la población en general, y además sirvieron de modelo estético a otros grupos “folclóricos” que surgieron después en La Habana, y en otras ciudades. El *Gran Palenque*, sigue cumpliendo la función de “convencer a los mismos cubanos de la belleza de las danzas y músicas afrocubanas, y ello es fundamental en la autoafirmación de la identidad cubana, cuyos orígenes africanos se vuelven consensuales” (Argyriadis, 2005: 46).

Este proceso de autoafirmación fluye en dos direcciones, pues es tan importante el espectáculo y los artistas que se presentan, como el público que se formó viendo estos espectáculos. Por ejemplo, la presencia de religiosos de edad avanzada y reconocidos legitima la “autenticidad” de lo que ahí se presenta, aprobando o desaprobando sus contenidos. Al mismo tiempo es un espacio *legitimante* para aquellos jóvenes aficionados con aspiraciones de formar sus propias compañías de danza (Argyriadis, 2005).

Además, existen un par de grupos más dentro del público: los extranjeros y los jineteros³². Entre los primeros, algunos acuden a la isla con el propósito de aprender danza y música o bien acercarse a alguna religión afrocubana, y otros tantos se interesan en ello después de presenciar el espectáculo. Es ahí donde los jineteros entran en acción, pues ellos son en su mayoría jóvenes cubanos que no son necesariamente músicos, bailarines, ni religiosos, pero ofrecen servicios de guía en estos temas.

La importancia que reviste este tipo de presentaciones del Conjunto Folklórico, se puede analizar desde diversos ángulos. En primer lugar, como ya mencionamos, está en juego la configuración y reafirmación de la identidad nacional a partir de su cultura folklórica, y esto tiene una proyección tanto a nivel local como internacional con la presencia de extranjeros. Además, a nivel local, hay una constante disputa por la legitimidad de las prácticas, interrelacionada con las acusaciones de “mercantilismo” que tienen lugar entre los diversos grupos, dentro y fuera de la isla.

Desde otro ángulo, estos espectáculos “interfieren sistemáticamente en la delimitación de categorías”, y por ello se puede afirmar que desvanecen fronteras entre lo religioso, lo secular, lo artístico, lo folclórico. Esta capacidad de transitar de un ámbito a otro, ha sido señalado por Hagedorn como *membrana permeable*, entre el performance religioso y folklórico, y señala que ha estado presente desde su conformación, prueba de ello son las “inapropiadas posesiones” de artistas en eventos públicos seculares que describe la antropóloga.

³² La categoría de jineteros (as) tiene una mayor complejidad que incluye la oferta de acompañamiento, con o sin servicios sexuales, venta de productos ilícitos como drogas o puros, etc. (véase Argyriadis 2005).

Agrega que ambos “implican e invocan aspectos de lo sagrado” y agrega que la relación entre ellos “está determinada por la intención que a su vez es negociada entre todos los participantes en el performance, ya sean ellos miembros de la audiencia o músicos del performance folklórico o bien, asistentes al ritual o sacerdotes de la ceremonia religiosa” (Hagedorn, 2001: 6) ³³.

En el mismo sentido, Argyriadis (2005b: 46) agrega que esta *porosidad* que atraviesa las fronteras entre lo sagrado y lo profano no puede ser comprendida sólo en términos de “proselitismo religioso” o “estrategia mercantil”, sino que cumple una función intrínseca en la religión. Desde su punto de vista, aunque “los discursos dividen estrictamente los estilos musicales y dancísticos religiosos y seculares”, a partir del análisis etnográfico se revela que las fronteras dependen más bien de las “intenciones de los participantes”, aunque entre ellos siempre habrá disputas sobre su autenticidad y validez.

Cabe mencionar que ambas antropólogas, una de nacionalidad francesa y otra norteamericana, se refieren al trabajo que realizaron en la isla en la década de los noventa, y esto nos habla del interés que a partir de entonces reviste la tradición afrocubana y sus diversas expresiones ante la mirada extranjera, aunque ésta no provenía en todos los casos del ámbito intelectual.

La apertura que se dio a partir de esta etapa tiene que ver con la difusión de la isla como destino turístico, nutrida en gran medida por la exaltación de sus tradiciones culturales. De esta manera, a principios de los noventa, el turismo constituyó la mayor actividad económica para hacer frente a la crisis del llamado “periodo especial”³⁴.

³³ “This relationship is determined by intent, which in turn is negotiated among all the participants in the performance, whether they are the audience members and musicians at the folkloric performance or the ritual assistants and priests at a religious ceremony. Sacred and secular inform each other, use each other, and in fact inhabit the same sphere of sacred intent.”

³⁴ La desaparición de la Unión Soviética y el bloque socialista europeo hundieron a Cuba en la más severa crisis económica de su historia. Frente a ello, se llegó a la decisión de implantar un periodo especial, consistente en “un plan de contingencia originalmente previsto para enfrentar una invasión norteamericana, cuyo propósito era resistir y asegurar una distribución equitativa de los recursos disponibles” (Zanetti, 2013: 320)

Las medidas económicas fueron acompañadas de la paulatina flexibilización en las políticas relacionadas con las prácticas religiosas dentro de la isla. En 1991³⁵ se realizó el Cuarto Congreso del partido Comunista de Cuba (PCC) y entre otras medidas se votó por una reforma constitucional que condenaba la discriminación religiosa y proclamaba un Estado laico en lugar de ateo como hasta entonces (Zanetti, 2013)

El desarrollo del turismo convirtió a la cultura afrocubana en un bien de consumo, promovido por el Estado como patrimonio cultural. Música, danza y religión aparecen nuevamente unidas pero esta vez como parte de la oferta para extranjeros, que pueden elegir o combinar las posibilidades de visitar ceremonias religiosas (Ochatours), aprender música y danza en los cursos que imparten los grupos folclóricos profesionales, y/o presenciar los espectáculos de grupos profesionales y semi-profesionales.

En efecto, a partir de la década de los años noventa, ya no solo el Conjunto Folklórico, sino también diversas agrupaciones de aficionados que proliferaron en la isla presentan espectáculos de danza y música, tanto en lujosos hoteles turísticos, como en casas de cultura o incluso en las calles y plazas públicas. Así lo constata la antropóloga Lisa Knauer (2001), quien señala que en ese momento incluso el New York Times hablaba de los famosos domingos de rumba en el callejón de Hamel, ubicado en Centro Habana, “parecía haber rumba por todas partes”, desde la lujosa sede de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) hasta el hotel *Meliá Cohíba*, pasando por las plazas públicas.

Sin embargo, coincido con Argyriadis al afirmar que este fenómeno no se puede explicar como simple “mercantilismo” de la cultura y la religión, y por ello el objetivo de este breve recuento histórico ha sido mostrar la complejidad en el desarrollo de la danza y la música “folclóricas” afrocubanas. En cada una de las etapas de este proceso hemos podido ver la relación que tiene con la práctica religiosa, no solo porque en ella se ubica el origen de las expresiones artísticas, sino además porque la mayor o menor prohibición religiosa ha sido mediada por el interés de exaltar el potencial artístico que se desprende de los rituales.

³⁵ En ese año también logra legalizarse un grupo de babalaos que conforman después la Asociación Yoruba de Cuba, controvertida por su participación en la vida política de la isla (Argyriadis, 2005: 99).

De esta manera, vemos que la relación entre la esfera artística y religiosa se ha modificado de acuerdo con los intereses sociales, políticos y económicos del momento, siendo una tendencia general la paulatina secularización para lograr el reconocimiento y legitimidad como tradición folklórica. Al mismo tiempo se ha mantenido y reproducido la “membrana permeable” que comunica lo secular y lo religioso, pues es justamente esta posibilidad de tránsito entre un ámbito y otro lo que ha permitido atraer a un público mayor y mantener rasgos de autenticidad a las prácticas artísticas.

Este es un eje importante en la investigación que no debemos perder de vista, pues como hemos podido constatar la valoración del elemento afrocubano en la construcción del folclor fuera de su contexto originario, también tiene que ver con los grupos que se lo apropian y lo llevan a la práctica desde sus lógicas e intereses propios.

2.2.- El proceso de relocalización en la Ciudad de México.

Ahora bien, es necesario dar cuenta de la interrelación que existe entre los ámbitos de la música, la danza y las religiones afrocubanas en nuestro país, resaltando sobre todo las coyunturas que han hecho posible su aceptación a partir de la década de los noventa y que nos ayudan a comprender el lugar que ocupan los talleres de danza afrocubana actualmente en ciudad de México, y las relaciones que ahí tienen lugar.

Son escasos los trabajos que estudian el desarrollo de la danza y la música afrocubanas fuera de su contexto de origen, y la mayoría de los que existen se concentran en los lugares donde ha habido una fuerte migración cubana, como el caso de la rumba en Nueva York (Knauer, 2001). Ha sido más amplia la investigación sobre las religiones afrobrasileñas de origen yoruba y su impacto cultural en contextos translocales, donde destacan los trabajos de la antropóloga Manuela Rodríguez sobre el candombe en la ciudad de Montevideo (2009, 2010), y el umbanda en El Rosario (2012).

En sus trabajos, Rodríguez (2010) muestra de qué manera la música y el baile del candombe en principio practicados por la escasa población afrodescendiente de

Montevideo, se mantuvieron como parte del carnaval siempre y cuando correspondieran a las reinventones y adecuaciones de la “sociedad blanca”³⁶.

Para el caso de la danza afrocubana en la ciudad de México, se trata de una práctica que proviene de un contexto totalmente ajeno, ya que no se existe una población afrodescendiente que mantenga una práctica propia. Sin embargo es interesante comparativamente el estudio del candombe porque muestra la manera en que una práctica “afro” atraviesa por un proceso de apropiación de ciertos sectores urbanos, que le permite ser aceptada y perpetuada. Al mismo tiempo, como resultado de dicho proceso, Rodríguez resalta la experiencia del cuerpo en el empoderamiento que logran hacer de la danza las bailarinas afrouuguayas, ya que éste “se transforma en eje de una reflexividad transformadora que desestabiliza los significantes hegemónicos naturalizados. Ser mujer y ser negra puede, de esta forma, contener un sentido legítimo de “ser” frente a la violencia real y simbólica que ha desintegrado históricamente la existencia de los negros” (2010: 297). Me parece importante retomar la manera en que la antropóloga explora esta manifestación danzaría, tomando al cuerpo como eje de la experiencia y las posibilidades de transformación en la subjetividad de las bailarinas.

En el estudio sobre el umbanda en la ciudad argentina de El Rosario, Rodríguez (2012) hace un ejercicio comparativo entre un templo donde se profesa la religión ubandista y un grupo de danza de los orixás, las deidades a las que rinde culto dicha religión. Encuentra una ruptura en el tipo de población que participa en cada espacio y en las formas danzarias y discursos sobre el cuerpo que ahí tienen lugar. En el templo se baila más “libremente”, es decir de forma improvisada, y éste es frecuentado por sectores populares, mientras que en el grupo de danza se lleva a cabo una danza “depurada” previamente, sin que por ello se

³⁶ El estudio sobre el candombe se refiere a las apropiaciones de la danza y la música de esta religión afrobrasileña para el *Desfile de Llamadas* que se desarrolla en algunos barrios de la ciudad de Montevideo entre “asociaciones carnavalescas afrouuguayas” que compiten entre sí por medio de comparsas. *Las Llamadas*, como se le denomina comúnmente al evento, es considerada una práctica propia de la población negra del país, a pesar de que hoy en día son más las mujeres blancas que participan como parte del *cuerpo de baile* de las comparsas. Junto con las características de la población que participa, algunas de sus características originarias se han modificado, pues el hecho de que la población negra en Uruguay sea minoritaria repercutió en la rápida asimilación de su cultura por parte de la cultura hegemónica (Rodríguez, 2010).

deslinde de la tradición religiosa, pues siempre toman referencia en ella. Cabe mencionar que el público que acude al grupo de danza son principalmente mujeres, blancas de clase media (Rodríguez, 2012).

Resulta relevante destacar la similitud de los resultados encontrados por Rodríguez (2012) en el estudio comparativo del umbanda, respecto a las observaciones que he llevado a cabo a propósito de la danza afrocubana en la ciudad de México. Tal parece que las danzas de los orishas (santería) u orixás (umbanda) se difunden como parte de una serie de prácticas de cuidado del cuerpo, en medio de un discurso que combina lo religioso, con las disciplinas artísticas. En ambos casos se trata de danzas relocalizadas que adquieren nuevos significados y que son apropiadas por ciertos sectores medios urbanos. Sin embargo, la compleja configuración histórica de la danza afrocubana como folklore y luego como disciplina artística hace que las condiciones y los resultados de su recepción fuera de su contexto originario sean distintas, como veremos más adelante.

Si bien no existen trabajos que estudien propiamente la danza afrocubana en la ciudad de México, existen investigaciones sobre transnacionalización de la santería cubana en nuestro país que permiten trazar recorridos paralelos con respecto a las manifestaciones artísticas como la música y la danza. Entre ellos destacan el de Kali Argyriadis (2008, 2011) enfocado principalmente en el puerto de Veracruz y el de Nahayeilli Juárez Huet (2007, 2009) que profundiza en el caso de la ciudad de México.

Ambas antropólogas coinciden en afirmar que “el Distrito Federal puede ubicarse como un lugar nodo y de tránsito, ya que esta entidad se ha consolidado paulatinamente como una opción preferente de iniciación en esta religión para los mexicanos no sólo de dicha entidad sino de varios puntos del país” (Argyriadis y Juárez Huet, 2008: 302).

Para el caso de la difusión y práctica de la danza afrocubana ocurre algo similar, pues la capital mexicana ofrece varias opciones de clases de danza, y por tanto para los profesores ofertas laborales atractivas. Para estos últimos es un lugar de tránsito casi obligado, aunque no residan aquí, ya que muchos de ellos ofrecen talleres de fin de semana o de una semana

completa, ya sea invitados por alguna academia de baile o de forma independiente³⁷. Sin embargo, como veremos más adelante, la relación que el Distrito Federal guarda con la ciudad de Jalapa, es crucial en la circulación de músicos, bailarines y profesores.

La danza y las religiones afrocubanas se interrelacionan de forma constante como se ha venido describiendo, de tal suerte que la “veta artística (...) aunque todavía de manera incipiente, se ha convertido en una posible puerta de entrada al mundo religioso “afrocubano” y al mismo tiempo ha contribuido a su valoración no solo estética sino también cultural” (Juárez, 2007: 100), sobre todo a partir de la última década del siglo pasado.

Juárez Huet (2007) identifica a lo largo del siglo XX tres etapas en la difusión de la santería que se entrelazan con el recuento histórico que se mostró en el apartado anterior. La primera abarca de la década de los veinte a los cincuenta, y como ya se mencionó arriba, en ella se exalta una idea de lo afrocubano ligada a lo exótico, lo hipersexual y lo salvaje proyectada en el cine de rumberas. En esa época, “Los cantos que hacían referencia a (...) deidades como Changó, Babalú Ayé y Yemayá no faltaron en las películas del cine de oro mexicano, y seguramente a excepción de muy pocos, sabían que se trataba de los orishas a los que se rinde culto en la santería” (Juárez, 2007: 87)

En esta etapa, la industria musical cubana (particularmente habanera) se estableció como una de las más importantes del continente, hasta el bloqueo económico estadounidense posterior al triunfo de la Revolución. Como consecuencia del bloqueo, la difusión de la música y bailes cubanos en escenarios internacionales disminuye drásticamente. Al mismo tiempo, Estados Unidos se posiciona estratégicamente en la industria musical y en su búsqueda de nuevos públicos consumidores, emerge el sector juvenil, ligado a la rebeldía, el desenfreno y el rock n´ roll. (Quintero, 2005)

Lo anterior contribuye a que tenga lugar un paulatino proceso de “destropicalización” (Moreno citado en Juárez, 2007) de las orquestas, a favor del ascenso del rock and roll. En la ciudad de México, la “destropicalización” se manifiesta en el cierre masivo de los

³⁷ En el 2010 y 2011, Susana Arenas, prestigiosa ex bailarina cubana del grupo Raíces profundas que actualmente reside en San Francisco visitó la ciudad de México para impartir un par de talleres intensivos. Lo mismo que Yennyselt Galata, quien radica en Cuba impartió cursos y dio presentaciones en 2012 y 2014.

clásicos salones de baile, de los cuales en los años sesenta solo quedaban cuatro³⁸ y paulatinamente los géneros afrocaribeños que se bailaban ahí (son, mambo, chachachá) serán desplazados por el blues, swing, y rock and roll. De esta manera, la música “tropical” queda poco a poco desplazada a los barrios populares, en los cuales, desde finales de la década de los sesenta los sonideros se encargan de difundirla en bailes callejeros, llamados “tíbiris” o “cachés” (Sevilla, 2003).

A pesar del avasallador despliegue del rock ´n roll, la producción de música “tropical” no desaparece, solo se repliega, adquiriendo nuevos significados y formas de hacer música ligadas a las migraciones latinas que confluyen hacia capitales como Nueva York. Por lo tanto, sería más preciso afirmar que la “destropicalización” tuvo un efecto parcial, pues así como disminuye en algunos sectores el gusto por lo “tropical” en otros se gesta un movimiento latino de “resistencia” en las creaciones musicales, que conjuga la riqueza de los géneros cubanos tradicionales como el son o la rumba con aportaciones de músicos y cantantes sobre todo de Puerto Rico y Panamá, como es el caso del colectivo musical de *Fania All Stars*³⁹.

La segunda etapa de transnacionalización de la santería se sitúa a partir de 1959 y se extiende hasta la década de los ochenta, y en ella tuvieron repercusiones importantes las migraciones cubanas rumbo a Estados Unidos como reacción frente al triunfo de la revolución, pues se generaron nuevos espacios para la iniciación religiosa, que antes se realizaba casi exclusivamente en Cuba (Juárez, 2007).

El primer destino de esas migraciones fue Miami, y quienes viajaban eran mayoritariamente “blancos” y pertenecientes a los sectores medios de la sociedad cubana, lo cual tuvo repercusiones importantes en el ámbito musical. De acuerdo con Knauer (2001), este hecho determinó en gran medida que no vinieran rumberos entre ellos, pues la

³⁸ *Los ángeles, el California Dancing Club, El Colonia, y el Chamberi*, de acuerdo con Amparo Sevilla (2003). En la actualidad únicamente se conservan los dos primeros.

³⁹ Quintero (2005) señala como representantes de este movimiento a *Fania All Stars*, colectivo de músicos y cantantes latinos de los que destacan la cubana Celia Cruz, los puertorriqueños Héctor Lavoe y Willie Colón, y posteriormente el panameño Rubén Blades, cuyas primeras letras se caracterizan por una crítica de las condiciones sociales de los latinos, y por la añoranza de la patria dejada atrás, al mismo tiempo que reivindican una unidad latinoamericana.

práctica de la rumba está asociada con los barrios “negros” y populares. En su opinión, fue hasta la década de los ochenta, con la llegada de los “marielitos” principalmente hacia Nueva York, que la rumba cubana se introduce de lleno en ese país.

El segundo destino importante al que migran los cubanos después de la revolución cubana es la ciudad de México, donde la santería comienza a darse a conocer entre los estratos socioeconómicos medios y altos, a diferencia de lo que sucede en décadas posteriores⁴⁰.

La tercera etapa de transnacionalización de la santería se ubica a partir de los noventa, y coincide con el interés del gobierno cubano por difundir la cultura afrocubana como parte de la oferta turística de la isla⁴¹. A partir de ese momento, la imagen sobre lo afrocubano se nutre de “la valorización de los aspectos artísticos (música y danza), estéticos y culturales de la santería (...) con el interés de mostrarla como una expresión cultural no solamente cubana sino también perteneciente a un legado africano digno de ser enaltecido” (Argyriadis y Juárez Huet, 2008: 287-288).

Los primeros profesores de danza y percusión afrocubana llegaron a México, concretamente a la ciudad de Jalapa, en la década de los años ochenta provenientes de Estados Unidos, invitados por la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana (Argyriadis, 2011: 274) Como señala Argyriadis, este hecho no es casual, si se toma en cuenta que varias generaciones de bailarines habían sido formadas desde 1940 en la escuela de la bailarina Katherine Dunham cuyo enfoque estaba marcado por sus experiencias en Cuba, Haití y Jamaica, tanto danzarías como religiosas. Además, entre los años setenta y los ochenta músicos y bailarines tanto cubanos como puertorriqueños que habían migrado a Nueva York, constituían una comunidad importante.

Los primeros artistas que llegaron a Jalapa formaron a varios mexicanos en la interpretación de la percusión afroamericana, pero particularmente la afrocubana. Uno de

⁴⁰ De acuerdo con los datos que señala Juárez Huet, debido a los altos costos que implicaba iniciarse, la santería comenzó siendo una religión de “ricos, artistas, profesionistas” (2009:89)

⁴¹ A diferencia de Miami o Nueva York, señala Juárez Huet (2009) que el aumento en la práctica de santería en la ciudad de México no se puede comprender como “consecuencia directa ni única” de la existencia de una comunidad cubana.

estos primeros alumnos, con apoyo de Lázaro Cárdenas Batel⁴², gestionó la salida de Cuba de algunos profesores con destino hacia dicha ciudad veracruzana. Así fue como 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 Folklórico Nacional, y Juan de Dios Ramos, de la compañía Raíces Profundas” (Argyriadis, 2011: 275).

En 1990, la bailarina Estela Lucio, que había estudiado danza contemporánea en Nueva York, regresó a Jalapa, donde formó un taller de danzas afroantillanas, complementario al Taller independiente de percusiones, que Javier Cabrera, uno de los alumnos de la primera generación de músicos había formado. En adelante, Lucio y Cabrera montaron espectáculos “inspirados en el repertorio afrocubano” y exploraron fusiones con “el repertorio prehispánico, el son jarocho y más recientemente con repertorios guineanos, senegaleses y congolese”. (Argyriadis, 2011: 277). Mediante talleres continuaron formando a nuevas generaciones de músicos y bailarines, de los cuales algunos viajaron a Cuba para formarse con instructores de la isla⁴³.

Como podemos observar, desde la década de los años noventa y hasta la fecha, son principalmente ciertos sectores intelectuales y artistas quienes están involucrados en la red de promotores de la cultura afro en México. De esta manera, “además de proponer una visión de la santería como religión de “gente estudiada”, han contribuido a la construcción de una identidad jarocho que insiste claramente sobre la *caribbeanidad* y más específico sobre la cubanidad de la región (Argyriadis, 2008: 295-296)

La reivindicación de los componentes cubanos y caribeños de la identidad jarocho ha sido promovida desde el ámbito de las políticas culturales con la realización de festivales como el *Festival Afrocaribeño*, cuya primera edición tuvo lugar en 1994 en el Puerto de

⁴² De acuerdo con Argyriadis (2011) “todos los omó añá residentes en México” reconocen a Cárdenas Batel “como quien trajo el primer juego de tambores consagrados a México”.

⁴³ Un ejemplo de ello es *Bakán*, que es un “ensamble de jóvenes mexicanos dedicados al estudio e interpretación de música y danza proveniente de África y de la tradición afrocubana”, surgido en 2002 www.culturaveracruz.ivec.gob.mx. De este ensamble nace en 2006 el colectivo “Maíz Negro” que “busca la difusión de las tradiciones artísticas africanas en México”., a través de presentaciones, cursos, talleres y eventos como el *Festival Raíces y cultura* en Xalapa.

Veracruz. De acuerdo con Rinaudo (2011) “dicho festival fue en realidad resultado de la puesta en marcha de una política cultural instaurada a partir de reflexiones académicas producidas durante ese periodo clave de la historia de México y 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 de los debates públicos” (2011:54).

El “periodo clave” en el caso mexicano se puede ubicar con mayor claridad a partir de 1990, cuando la antropóloga Luz María Martínez Montiel tomó la dirección del proyecto académico “Nuestra Tercera Raíz”, desarrollado en el marco del programa de la UNESCO “La Ruta del Esclavo”⁴⁴. A partir de entonces ella es un actor central en el desarrollo de eventos académicos y culturales en Veracruz sobre los aportes africanos a la cultura nacional⁴⁵.

En la ciudad de México también se han llevado a cabo en los últimos diez años eventos culturales que siguen esta tendencia “folclorizante” impulsada desde las políticas culturales, para el reconocimiento de los aportes africanos a la cultura. Algunos de esos primeros eventos son el *1er Encuentro nacional de grupos de percusión y danza africana* que tuvo lugar en el marco del *5to Festival de percusiones* del CENART en agosto de 2003, y posteriormente la primera edición del *Festival del tambor* en 2004 y el *Festival Ollin Kan* a partir de 2005.

De esta manera los talleres y presentaciones de danza afrocubana se difunden como parte de la vertiente “afro” que incluye danzas africanas principalmente de Guinea y el Congo. Este tipo de danzas han ganado popularidad desde finales de los años noventa y hasta la actualidad, siguen presentándose en foros donde se difunden talleres de percusión y danza, así como espectáculos. De manera independiente respecto de las instituciones de cultura, músicos y bailarines se han organizado en redes para invitar a profesores africanos a dar clínicas de percusión y danza africana principalmente de Guinea. Este movimiento

⁴⁴ Rinaudo (2012) señala la importancia éste y otros organismos internacionales (Banco Mundial, Banco Interamericano de Desarrollo, Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo), en la promoción de los estudios afroamericanos y el reconocimiento de los aportes africanos a la cultura. La UNESCO promovió foros académicos y publicaciones sobre la temática desde la década de los años setenta.

⁴⁵ Martínez Montiel actualmente es profesora de Universidad Nacional Autónoma de México y continúa a cargo de “Nuestra Tercera Raíz”.

independiente se desarrolla desde hace más de diez años aproximadamente, y si bien no cuenta con una estructura claramente definida, hemos identificado como una de sus vertientes la que se autodenomina *Afromovimiento*⁴⁶ coordinada por la coreógrafa y bailarina mexicana Asami Gómez.

El primer acercamiento que tuve a la danza afrocubana fue por medio de un curso intensivo organizado por *Afromovimiento* en la ciudad de México en el año 2009. Este taller tuvo duración de tres meses y fue impartido por Manolo Vázquez, primer bailarín y coreógrafo cubano, que forma parte de los artistas invitados durante la década de los años noventa a nuestro país, donde reside actualmente (Juárez Huet, 2007). Al término de este primer curso, comencé a rastrear la trayectoria de Vázquez, y así fue como averigüé que en el año 2008 había impartido un taller intensivo con duración de un mes, como parte de un curso más grande organizado por *Afromovimiento*, donde también participaron maestros africanos como Karim Keita. La coordinadora de éste último evento fue Asami Gómez, quien le propuso a Vázquez organizar un curso exclusivo de afrocubano un año después, que fue donde yo lo conocí. Ese mismo año, Vázquez fue invitado por el *Colectivo Fare*⁴⁷, en colaboración con la Compañía Estatal de Danza de Oaxaca y la Escuela de Bellas Artes de la UABJO, a impartir talleres de danza afro y contemporánea en la capital oaxaqueña.

Desde entonces, Vázquez es una referencia obligada en la enseñanza de la danza afrocubana en la capital mexicana. Ha seguido impartiendo cursos intensivos y permanentes de danza afrocubana de forma intermitente, como los que hasta la fecha lleva a cabo, denominados “Sábados especiales de danza afrocubana” en el Centro Cultural “La Pirámide”. Vázquez es bailarín de danza moderna y folklórica graduado en la Escuela Nacional de Artes de Cuba (ENA), donde tomó clase con figuras reconocidas de la danza moderna como Gladiola Orozco, Elena Noriega, Arnaldo Patterson, Eduardo Rivero, Elfrida Walker y Lorna Bursdall, entre otros⁴⁸. Dada su formación, también imparte clases de danza contemporánea con técnica cubana en el Centro Cultural “Los talleres”, que

⁴⁶ De acuerdo con su sitio oficial *Afromovimiento* (www.afromovimiento.comyr.com) se constituyó en la ciudad de México en el año 2002, y se dedica de forma independiente a la difusión de eventos culturales y talleres de danza y música africanas.

⁴⁷ De acuerdo con su blog en internet “El Colectivo Faré es una agrupación independiente que trabaja desde el año 2006 cuyo objetivo es crear espacios de formación y práctica de danzas de raíz africana en la ciudad de Oaxaca” (<http://colectivofare.wordpress.com>).

⁴⁸ Para mayor referencia consultar <http://manolovazquez.wordpress.com>.

coordina la coreógrafa y bailarina Isabel Beteta, así como en otros espacios independientes del Distrito Federal.

Actualmente dirige la compañía de danza afrocubana *Obá-ilú*, la cual comparte algunos bailarines con la compañía de bailes cubanos *Wemilere*, dirigida por otro bailarín y coreógrafo cubano, Rodolfo Echeverría. Ambos impartieron el Curso de verano *Cubaile* en 2011 y el primer *Diplomado de etnodancística cubana* entre 2011-2012. Si bien difieren en edad por varios años, ambos forman parte de los cubanos que se formaron en la Escuela Nacional de Artes de Cuba (ENA) como profesionales en danza moderna (contemporánea) y folklórica, antes de que ésta se separara en dos carreras distintas, lo cual impacta de forma considerable en su técnica y formas de enseñanza con respecto a profesores más jóvenes, como por ejemplo Yennyselt Galata y Noydeé Fonseca, de quienes hablaremos más adelante.

Por otro lado, la enseñanza de danza afrocubana ha encontrado otro vehículo de difusión a través del auge que ha tenido la salsa cubana en los últimos diez años en la ciudad de México. De tal manera que algunos eventos salseros, sobre todo aquellos organizados por cubanos, son espacios donde se presentan números de danza afrocubana alternando con espectáculos de salsa y se imparten talleres y cursos dirigidos por profesores de la isla invitados por las academias y compañías de salsa.

En el Distrito Federal, uno de los pioneros en difundir la salsa cubana estilo rueda de casino y la timba es el bailarín cubano Luis Martínez “El indio”, que desde 1999 coordina la compañía *Timbacasino*, imparte cursos y organiza el Congreso *Cuba baila en México*. Otra compañía que funciona de manera similar es *CMV con ritmo*, fundada en 2005 por el cubano Reiner Fernández, que anualmente organiza el evento *Salsa Casino Mayan Congress* en Cancún, y que últimamente en sus espectáculos incluye coreografías de danza afrocubana montadas principalmente por Manolo Vázquez.

Recientemente *Salsafición*, “Academia de baile, agencia de viajes y eventos”, coordinada por el mexicano Amado Méndez, ha traído de Cuba a algunos coreógrafos y bailarines invitados que imparten talleres y realizan presentaciones de danza afrocubana, salsa y otros bailes cubanos. Algunos de ellos residen actualmente en el Distrito Federal, como Orlando

Alfonso Izquierdo “Papi”, Anaylen Bernal y Noydeé Fonseca, y otros solamente acuden por temporadas, como en el caso de la reconocida Yenselt Galata. Esta academia también organiza tours a Cuba que incluyen cursos de baile, y recientemente organiza también su propio Congreso “Baila a lo cubano” que conjuga presentaciones artísticas de diversos grupos de danza, así como reconocidos conjuntos musicales cubanos y talleres de danza.

De acuerdo con el sociólogo puertorriqueño Ángel Quintero (2005), la salsa “no es una suma, sino una heterogénea integración, que manifiesta elementos comunes y diferenciables en cada composición y en cada uno de los territorios donde se produce. En realidad no existe una salsa, sino múltiples y diversas salsas. Por ello (...) la salsa, más que un género- una estructura, una entelequia-, debe entenderse sobre todo como una práctica: “una manera de hacer música” (99). Esta forma de hacer música y de bailar, es eminentemente urbana y transterritorial, pues el origen de la salsa aun se debate entre Nueva York, Puerto Rico y Cuba, y nutre el imaginario sobre “lo latino”.

Este es un punto en común entre el movimiento salsero y el *world music*, ya que en ambos el reconocimiento de lo diverso se enaltece, y hasta cierto punto se homogeniza, ya sea como legado latinoamericano o como herencia ancestral de la humanidad. Todo ello forma parte de un proceso de globalización, dentro del cual no se debe perder de vista la dimensión “empresarial y de consumo”, que afirma y expande particularidades étnicas, creando hibridismos que varían de acuerdo a los lugares desde donde se producen (García Canclini, 2005).⁴⁹ Este proceso, debe ser comprendido como una nueva forma de relación entre lo local y lo global, produciendo un doble efecto en el que “lo local se globaliza y lo global se localiza”.

Menciono lo anterior por que, si bien los talleres y presentaciones artísticas de danza afrocubana han encontrado espacios de difusión como parte del desarrollo de los movimientos “afro” y salsero en la ciudad de México, en el lapso de tiempo que realicé trabajo de campo (2011-2013) pude observar que algunos espectáculos de esta danza formaba parte de eventos culturales tendientes a difundir una “lo diverso”, en el marco de la *world music*, y de su equivalente las “danzas del mundo”.

⁴⁹ En el ejemplo de “lo latino”, García Canclini (2005) señala la diferencia entre las creaciones discográficas de Miami, con las de otros países como Colombia, Brasil e incluso México.

La expresión “danzas del mundo” se deriva del término *world music*⁵⁰, que surge en la década de los noventa y que perdura hasta nuestros días como un “género” musical dentro de la industria disquera. De acuerdo con el etnomusicólogo Josep Martí (en Baraño, A., Martí, J., et al. 2003) la “música del mundo”, pretende rescatar la diferencia, pero al mismo tiempo y de manera contradictoria, aglutina bajo un mismo nombre una gran variedad de música “tradicional” o “folklórica” básicamente de los países del tercer mundo y algunas minorías occidentales, recopiladas en el repertorio musical aceptado y promovido por las grandes disqueras.

A partir de ello sugiero que la danza afrocubana en la ciudad de México, donde su presencia no es masiva y casi siempre forma parte de otros eventos culturales se ha incluido paulatinamente en los repertorios de “danzas del mundo”. Por ejemplo, en el 2011 como parte de la celebración del día de la danza en uno de los foros del Centro Cultural del Bosque, del INBA, se presentó la compañía de danza afrocubana *Obá-ilú*, como parte del bloque de “Danzas del mundo”, junto con danza árabe, polinesia, entre otras. Al año siguiente, durante el mismo evento, la compañía *Wemilere* se incluyó en el bloque denominado de forma general “Folklore y bailes populares”. Lo anterior permite observar que la categorización de la danza afrocubana en contextos translocales oscila entre el “folklore” como categoría que remite a un ámbito local y al mismo tiempo se ha integrado a una concepción “global” que la ubica como “danza del mundo”.

Otro ejemplo ocurrió en el desfile del 4° *Festival de las Culturas Amigas*, que se llevó a cabo en la ciudad de México en el año 2012, en el cual la compañía *Wemilere* de bailes cubanos participó con una comparsa donde alternaban conga, orishas y otras danzas. La agrupación representaba a Cuba pero al mismo tiempo su actuación quedó subsumida en el

⁵⁰ A diferencia del término “folklore”, que cae en desuso por ser retrógrado y hasta despectivo, el término *world music* está ligado a una noción más progresista e incluyente, relacionada con el multiculturalismo. Dicho término implica un reconocimiento de la diversidad, pero al mismo tiempo la descontextualización de las expresiones culturales valoradas incluso al margen de las personas que las producen, así como también un reforzamiento de las identidades étnicas y nacionales esencializadas.

amplio contexto de la “Diversidad en armonía” que promueve dicho evento y que fue su lema de ese año⁵¹.

En los diferentes momentos que hemos descrito en este capítulo, se ha podido observar cómo la danza se *deslocaliza* de su contexto originario, no sólo geográfico sino también ritual, y ha sido puesta en circulación por diferentes medios hasta que finalmente se *relocaliza* en otros contextos y lugares, como es el caso de la ciudad de México. Este flujo es dinámico, constante y atraviesa varias intensidades, de tal suerte que no se puede considerar acabado, sino que sigue abierto.

Considero de especial relevancia tomar en cuenta el proceso de subjetivación dentro de la relocalización, pues es ahí donde se puede resaltar no sólo la dinámica de circulación de las prácticas, sino también las formas concretas en que éstas se “reanclan”. Por ello, propongo estudiar la danza afrocubana como práctica corporal, a partir de la experiencia de quienes participan en los talleres que se imparten en la capital con el fin de señalar qué significados están involucrados y de qué manera se relocalizan

En el siguiente capítulo, retomo las descripciones etnográficas de un taller de danza, así como los testimonios de bailarines, profesores y músicos para analizar la complejidad en que se desarrolla el proceso de relocalización de la danza afrocubana y los significados que involucra en el proceso de subjetivación.

⁵¹ Este festival privilegia *lo diverso en sí mismo*, muchas veces desenraizado de sus contextos geográficos, históricos y sociales, e integrado a una dinámica homogeneizante en la cual la exhibición y venta de música, baile, gastronomía y artesanía se agrupa en bloques que corresponden a diversos países seleccionados bajo criterios poco claros que ayuden a comprender en qué sentido o por qué sus “culturas” son “amigas”. En el año 2012 la lista de países invitados fueron México, Guatemala, Paraguay, Honduras, Venezuela, Ecuador, Bolivia, Perú, Brasil, Panamá, Uruguay, Argentina, Colombia, Chile, Haití, República Dominicana, Jamaica, Cuba, Estados Unidos, China, República Árabe Saharaui Democrática, Japón, Sudáfrica, Camerún, Senegal, Islandia, Finlandia, Reino Unido, Irlanda, Portugal, España, Francia, Alemania, Rusia, Irán, Indonesia, Corea del Sur.

Cap. 3. Orishas encarnados. Acercamiento etnográfico de y desde la danza afrocubana en la ciudad de México.

En este capítulo se describe en qué consiste la práctica de la danza afrocubana y la relación que guarda con algunas religiones afrocubanas, en particular con los orishas que son las deidades a las cuales se rinde culto en la santería. Así mismo se describen las formas de su relocalización a partir del trabajo etnográfico desarrollado entre los años 2011-2013 en los talleres que se imparten en la ciudad de México. El objetivo es develar los significados asociados con la danza a partir de la experiencia de quienes forman parte de la comunidad, cómo éstos impactan en la conformación de la misma y son apropiados de forma diferenciada de acuerdo con cada uno de los sectores que la conforman.

Las herramientas de análisis que se utilizaron fueron la observación participante y la realización de entrevistas semi-dirigidas con bailarines, profesores y músicos, que participan de manera regular en dichos talleres. Cabe mencionar que la propia investigadora forma parte de esta comunidad de baile, y su experiencia se tomó como punto de partida en el trabajo etnográfico. A esta postura metodológica se le denomina observación participante, aunque algunos investigadores señalan que esta forma de llamar el trabajo de campo reproduce la fórmula “observación (distancia/reflexión) + participación” y proponen utilizar el término “participación observante” para integrar el carácter de la experiencia-corporal en la producción de conocimiento (Aschieri y Puglisi, 2011: 128).

Hablar de participación observante antepone la importancia de la experiencia corporal a la mirada “distanciada” del investigador, que no solo mira, sino que siente, se desplaza e interactúa con los demás participantes, por ello Aschieri y Puglisi (2011) señalan que el trabajo de campo implica una suerte de “desplazamiento ontológico”, que involucra “una relación etnográfica intersubjetiva”, en tanto se reconoce no una distancia sujeto-objeto, sino una relación de dos sujetos que se “influyen” mutuamente.

A partir de un planteamiento similar, el sociólogo Loic Wacquant (2006) realizó un estudio sobre la práctica del pugilismo, en la que propone una “sociología *desde* el cuerpo”, y por ello decide integrarse él mismo a la práctica y convertirse en boxeador profesional. La diferencia con el presente estudio, es que la danza afrocubana se me develó como un objeto de investigación para la sociología como resultado de mi práctica constante, y no al revés.

De tal manera que las reflexiones aquí plasmadas deben ser comprendidas como el resultado de un diálogo entre mi formación académica y la experiencia en la danza. Así mismo, cabe señalar que, como miembro de la comunidad que estudio, mi caso constituye un ejemplo del nivel de involucramiento que algunos *performers* desarrollan a partir de la práctica de esta danza, aunque quizás no todos lleguen a formar parte de una reflexión académica formal.

Una vez realizadas algunas precisiones metodológicas, es momento de señalar exactamente en qué consiste la danza afrocubana que se enseña en estos talleres, pues cuando se promueven bajo este nombre clases de danza en la capital mexicana, los significados que vienen a la mente son muchos. Alguien podría imaginar danzón, chachá, mambo y salsa, es decir bailes de pareja “tropicales” o “caribeños”, pero otra persona quizás ponga más atención en el prefijo “afro” que lo remite a tambores y a bailes que ha visto en películas o incluso en algunas plazas públicas de la ciudad. Lo más probable es que la primera persona se lleve una sorpresa si decide asistir a las clases, ya sea que se decepcione o que la sorpresa sea grata y regrese.

En los talleres de danza afrocubana se enseñan varios tipos de bailes, todos ellos forman parte del folklore cubano, aunque algunos tienen un origen secular y otros parten de las religiones afrocubanas. Por ejemplo, el complejo de la rumba (guaguancó, yambú y columbia) es un baile de cortejo y provocación sexual entre el hombre y la mujer⁵² que se

⁵² Cabe mencionar que la rumba y las rumberas a las que nos referimos no tienen que ver con la imagen proyectada en la época del cine de oro mexicano. Como ya se señaló en el capítulo 2, tanto la rumbera “mulata” como el bongosero “negro” constituyen estereotipos que corresponden a un momento histórico particular. La rumba “folklorica” se caracteriza por la espontaneidad y la coquetería entre el hombre y la mujer, que no bailan tomados mediante el abrazo característico de otros bailes de pareja, sino que se acercan y alejan, comunicándose mediante movimientos y miradas, con el objetivo de provocarse mutuamente. Incluso podemos decir que la rumba consiste más en un juego de estrategia para provocar

origina de forma espontánea como parte de la convivencia barrial en los solares, o la conga que es un baile de comparsa y traslaticio, el cual generalmente es bailado por una gran cantidad de gente en los carnavales, sobre todo en las ciudades de La Habana y en Santiago.

Ahora bien, dentro del repertorio folklórico las danzas propiamente afrocubanas son aquellas que se derivan de las religiones de origen africano que se practican en la isla, y que mediante un complejo proceso fueron incorporadas como parte de la cultura folklórica y posteriormente institucionalizadas en su forma de enseñanza.

Éstas fueron clasificadas a partir de algunos de los grupos étnicos que llegaron a Cuba durante la época colonial como resultado de la trata de esclavos. Los grupos que se tienen mayormente documentados de acuerdo con las zonas geográficas de donde fueron extraídos, son los yorubas o lucumíes de Nigeria occidental, los congos o bantúes procedentes de la cuenca del Congo (desde el sur de Camerún y hasta Angola), los ararás del antiguo Dahomey, hoy Benin y los carabalíes del sudeste de Nigeria ⁵³.

A partir de cada grupo y como resultado del proceso de transculturación con la religión católica de los conquistadores europeos, se desarrollaron las diferentes reglas o religiones afrocubanas. Éstas son la Regla de Ocha o Santería, heredera de la tradición yoruba, las Reglas congas (Palo mayombé, Kimbisa y Biyumba) correspondientes a los grupos congos y por último la religión Arará, menos difundida en la isla ⁵⁴.

que en un cortejo, pues en algunas variantes son miembros del mismo sexo (generalmente varones) los que compiten por el mejor desempeño en el caso de la rumba-columbia.

⁵³ Este grupo a partir de la agrupación en cabildos conformó el culto secreto Abakúa, exclusivo para varones, quizás por esa razón casi no se enseña en los talleres de danza y no pude encontrar mucha información respecto a sus danzas. Recientemente, como parte de los talleres que se impartieron en el 3° *congreso Baila a lo Cubano* que se llevó a cabo en la Ciudad de México del Viernes 6 al Domingo 8 de Junio de 2014, se incluyó una clase de danza abakúa, impartida por un profesor, pero no permitió que entraran mujeres.

⁵⁴ Sobre el origen de cada uno estos grupos étnicos existe una amplia discusión documentada por Matory (2001) y Juárez Huet (2007). El primer autor afirma que en realidad el grupo yoruba no existió como tal, pues no constituye una "unidad primordial indígena, sino un artefacto del regreso de los cautivos africanos desde la diáspora y de los esfuerzos de los misioneros cristianos" (Matory, 2001:174). Para los fines de este trabajo con respecto a la clasificación de danzas, se asumen las categorías presentadas sobre los grupos étnicos elaboradas y documentadas por los antropólogos cubanos.

Dentro de cada uno de estos grupos étnicos, las danzas, música y cantos se dirigen a seres sagrados ligados con elementos y fenómenos de la naturaleza. Los nombres varían pero hacen referencia a deidades similares, creando una especie de paralelismo entre sí. Entre los yorubas se rinde culto a los *orishas*, entre los congos a los *nfumbes* y entre los ararás a los *foddunes*⁵⁵.

En la enseñanza de la danza afrocubana se han desarrollado con mayor profundidad las danzas de origen yoruba dedicadas a los orishas de la santería. Esto corresponde con la tendencia intelectual de reivindicar la cultura yoruba como la más “avanzada”, y a la santería o Regla de Ocha, como “más bella, noble, sabia y tradicional que las demás prácticas religiosas de origen africano, sobre todo con respecto al Palo-monte asociado con una imagen de África más salvaje” (Argyriadis, 2005a: 88).

Otros elementos a considerar según Matory (2001) son la intervención de una serie de relaciones públicas y contextos políticos e históricos particulares que han redundado en la popularización del legado yoruba en diversas prácticas religiosas como la santería en Cuba y en otros lugares como en Estados Unidos, que ha documentado ampliamente Stefania Capone (2008).

De tal manera que la música, cantos y danzas yorubas han sido determinantes en el desarrollo de la cultura nacional cubana. Lo anterior ha trascendido el ámbito de las danzas folklóricas, pues incluso la danza moderna o contemporánea cubana se distingue por la incorporación de técnicas de movimiento e imágenes relacionadas con los orishas, dentro de las cuales quizás uno de los ejemplos más representativos es la pieza de Ramiro Guerra denominada “Suite yoruba” (1961). Otro hecho relevante que da cuenta del privilegio “yoruba” en la enseñanza académico-formal es que, en la carrera de bailarín de danza folklórica, el espacio dedicado al aprendizaje de las danzas de los orishas abarca gran parte de los planes de estudio con respecto a otras danzas afrocubanas⁵⁶.

⁵⁵ Veáse un cuadro ilustrativo en el Anexo.

⁵⁶ De acuerdo con el profesor Rodolfo Echavarría, cuando estudió en La Habana la carrera de bailarín, en la Escuela Nacional de Arte (ENA), la distribución curricular asignaba dos años para las danzas yorubas, mientras

Uno de los mayores atractivos de este tipo de danzas afrocubanas es que los orishas o santos⁵⁷ a través de sus diversos bailes y “toques” adquieren características humanas y sobrenaturales que se extienden de su representación iconográfica hasta el ámbito de la música y el canto pues todas ellas son fundamentales como formas de comunicación con lo sagrado. De cada deidad se ha elaborado un complejo entramado de cualidades y características que imprimen a cada deidad un carácter propio, así como diversos y específicos cantos, bailes, colores, vestimentas, herramientas, accesorios, números, animales y plantas que han sido documentados por diversos estudiosos con base en investigaciones etnográficas⁵⁸.

Para tener una idea de la relación de la música, la danza y la religión dentro de los rituales de las religiones afrocubanas, veamos una descripción general que realiza Fernando Ortiz “En las ceremonias religiosas de los lucumís, los ararás y los congos, a cada numen se le dedican uno o varios ritmos y las excitaciones del canto y del baile producen con frecuencia la caída en éxtasis o el trance de algunos de los creyentes, que se sienten poseídos por el espíritu africano. El oricha o el engueye se les monta o se les sube a la cabeza. Cuando los sacerdotes o los tamboreros advierten que alguno de los devotos que bailan marca muy enérgicamente sus movimientos miméticos, hace muecas desusadas, respira fuerte o se le ponen los ojos saltones, se aprestan a facilitar la subida del espíritu, intensificando la acción sugestiva, y para ello acentúan y apresuran el ritmo de los rezos o de los tambores, “cantan duro” o “tocan bravo”, los demás concurrentes rodean al que está conmovido, alzan sus voces y las unen con más constancia, y así una y otra vez, con más ímpetu, hasta que se produce el advenimiento del raptó místico” (Ortiz, 2001:176).

que para las demás (congas, rumba, arará, francoahitianas) únicamente se disponía de la mitad de ese tiempo. Entrevista, noviembre de 2011.

⁵⁷ Se les denomina de esta manera a partir del sincretismo con los santos del santoral católico. Al respecto existe un debate, en tanto algunos autores consideran que “toda religión es sincrética” pues, en este caso, ni las africanas ni las católicas eran religiones “puras” (Abelardo Larduet, conferencia 7 de noviembre 2012, CIALC, ciudad universitaria). Otro argumento en contra del sincretismo es que no existió fusión sino paralelismos entre algunas imágenes y atributos de los santos católicos con las deidades africanas (Bolívar, 2007)

⁵⁸ Al respecto es un referente obligado el libro de Natalia Bolívar *Los orishas en Cuba* (1990) donde describe los patakies o mitos de cada orisha, sus atributos, bailes, “caminos”, etc., de los cuales algunos son referidos más adelante en el apartado de los bailarines.

Durante mi trabajo etnográfico en los talleres de danza afrocubana no he presenciado una situación similar a la descrita aquí, aunque, como veremos más adelante algunos profesores afirman que los orishas, en tanto “fuerzas” o “energías” pueden llegar a “montarse” incluso en clases o presentaciones artísticas. Sin embargo, lo que me interesa destacar de la descripción es el estado de catarsis en el clímax del ritual, enriquecido por la confluencia del percutir intenso de los tambores que propician la posesión.

En las entrevistas con bailarines la referencia a la experiencia catártica por medio de la danza se repite de manera constante, y si bien no llegan a “montarse” los orishas, la estructura del ritual es similar a la clase. Ambos performance constituyen momentos de ruptura en el devenir cotidiano de los participantes y es posible identificar en ellos las tres fases que de acuerdo con Turner (1989) conforman el proceso ritual; la de preparación, la liminar, que corresponde al clímax, y finalmente la de agregación, donde se regenera el orden anterior al performance.

Para comprender mejor la dinámica de la clase y en qué sentido afirmo que tiene una estructura comparable al performance ritual, presento a continuación una descripción etnográfica del *Taller intensivo de danza afrocubana*, coordinado por la profesora Noydeé Fonseca, que se llevó a cabo en la ciudad de México en julio de 2013.

Este evento que reunió a la comunidad de danza afrocubana se realizó en el salón *Escena 27*, ubicado en sobre avenida Tlalpan en una zona céntrica de la ciudad. Es un salón independiente, ubicado en el primer piso de un edificio que en su fachada no anuncia nada relacionado con la danza, pero es reconocido entre la comunidad como un espacio que se renta para ensayos y clases de diversas disciplinas danzarias.

Es importante mencionar que los talleres de danza afrocubana generalmente se llevan a cabo en salones de este tipo, que se alquilan para diversas actividades artísticas, algunos forman parte de centros culturales, academias de danza o incluso gimnasios. El centro cultural *La pirámide* ubicado av. San Antonio, en el cual se han llevado a cabo por varios años talleres intensivos de danzas africana (Guinea, Senegal) junto con danza afrocubana. En este lugar, actualmente el profesor Manolo Vázquez dirige el taller permanente

denominado *Sábados especiales de afrocubano* y la academia de baile *Salsafición* llevó a cabo los talleres de su 3° Congreso “Baila a lo cubano”.

Más allá del espacio físico, me interesa subrayar el sentido que la comunidad le imprime a estos espacios a partir de su práctica, en tanto *espacios vividos*⁵⁹. No importa si antes o después el mismo salón sirve para un ensayo de flamenco o una clase de hip-hop, lo que importa es la experiencia de cada comunidad que *habita* el espacio. En estos lugares se reúne la comunidad de afrocubano, sobre todo cuando hay talleres intensivos⁶⁰, ya que en las clases permanentes es más probable encontrar una población flotante que asiste de forma irregular y esporádica, a excepción de las clases “especiales” que son acompañadas con tambores en vivo. A continuación se presenta la descripción etnográfica de una sesión del taller intensivo antes mencionado.

Taller intensivo de danza afrocubana. 15-21 de julio.

Sesión 16 de julio de 2013. 20 hrs.

En las inmediaciones de calzada de Tlalpan colonia Asturias se encuentra el salón de ensayos Escena 27, conocido únicamente en el medio de la daza, pues se encuentra en el primer piso de un edificio que por fuera anuncia una vidriería. Este salón es importante porque aquí conocí la danza afrocubana hace cuatro años, en esa ocasión el taller estaba a cargo el profesor Manolo Vázquez, y tuvo una duración de tres meses, así que se llevó a cabo con música grabada. Ahora, este taller intensivo durará solo cinco días, de manera que contará diariamente con la presencia de tres músicos y un cantante.

La sesión que describo formó parte del curso intensivo, y la elegí por que la orisha que bailamos ese día es una de las más populares y por tanto una de las referencias más recurrentes en las entrevistas, además de que ésta fue una de las sesiones más concurridas. De manera general elegí este curso para la descripción etnográfica porque constituye un evento especial para la comunidad

⁵⁹ De acuerdo con Alicia Lindón (2006) el espacio así concebido es estudiado a partir de los sentidos y significados que las personas le otorgan.

⁶⁰ Dentro de los talleres existen algunos permanentes, es decir, que se realizan con cierta regularidad, una o dos veces por semana, y otros denominados “intensivos” que organizan ocasionalmente los profesores residentes en la ciudad o algunos que vienen por una temporada. Los “intensivos” tienen una duración de una semana en promedio y constituyen un evento especial que reúnen profesores, músicos y bailarines.

de la danza afrocubana, ya que la profesora Noydeé comenzó a dar clases este año y este es el primer intensivo que promueve en la ciudad, por ello constituye una novedad, y se dan cita personas que he conocido a lo largo de estos años, las cuales coinciden en afirmar que “todo el mundo va a estar ahí”. En efecto, reconozco a la mayoría y ellos me ubican, varios forman parte de mis entrevistados, con otros he compartido clases de afrocubano o de afrocolombiano y los músicos son los mismos que he escuchado tocar en otras clases e incluso en una ceremonia religiosa a la que pude asistir⁶¹.

El salón es rectangular, tiene espejos en dos paredes, una de las más largas y otra de las cortas. El piso es de linóleo y posee solo un par de ventanas, ninguna asoma hacia la calle, sino al cubo de un patio interior. Los tres tamboreros y el cantante se colocan en un extremo, toman algunas sillas y posan los tambores sobre sus rodillas. Algunas de las asistentes al curso, la mayoría mujeres, los saludan, así como la profesora, pues a diferencia del ritual religioso, aquí no hay “peligro” de que las mujeres estén cerca, y en este caso por razones de espacio y dada la población femenina esto sería impensable⁶².

Esta es una peculiaridad de las clases, dado que los tambores que utilizan para los eventos culturales son “judíos” o “aberikulas”, esto quiere decir que no están consagrados como aquellos que se percuten en las ceremonias religiosas de santería y que tienen que estar necesariamente fundamentados⁶³.

La colocación de los bailarines primero es frente a la pared de espejo que ocupa uno de los extremos más largos del salón, de tal suerte que todos dan la espalada a los tambores, otra peculiaridad de las clases, ya que en una ceremonia religiosa todo el tiempo se debe estar frente a ellos. La profesora comienza a marcar el calentamiento y los músicos tocan el equivalente al orú seco del ritual religioso, es decir, sin canto. Los cuerpos se estiran, se contraen y finalmente comienzan a dibujar los primeros movimientos que anticipan, para quienes ya conocen la danza, los orishas que se bailarían ese día.

⁶¹ Toque de tambor dedicado a Ochún, en Ecatepec, Estado de México, enero, 2013.

⁶² De acuerdo el percusionista Raúl Sánchez Gallardo, esto se debe a que poseen una energía muy “pesada” para las mujeres, ya que en la preparación de su fundamento se incluye “algo propio de las mujeres”. Al respecto hay muchas versiones, ya que la mayor parte de la información se conserva por tradición oral, es difícil establecer el significado preciso de este hecho. Lo cierto es que las mujeres no tienen permitido ni siquiera acercarse a ellos dentro de las ceremonias, a menos que tengan santo hecho y pasen a “saludarlo”, en cuyo caso inclinarán la cabeza y los tocarán con la frente (entrevista, mayo 2013).

⁶³ En el apartado sobre los músicos se explica con más detalle en qué consiste el “fundamento”.

Después de unos minutos, el orú seco se detiene y los bailarines cambian la colocación hacia un extremo del salón, junto a los músicos, para avanzar en líneas a lo largo del mismo, de tal suerte que en algunos momentos se baila de frente a los tambores y en otros se da la espalda.

La dinámica es avanzar en filas realizando los pasos que marca la profesora, en una secuencia hasta llegar al otro extremo del salón, después media vuelta y de regreso realizando otra secuencia. El primer día del taller se inició con Eleggúa que es el orisha que abre y cierra los caminos, y para tener un buen comienzo es tradición que sea el primero, además de que los movimientos que se realizan en su danza son la base para el desarrollo de los demás orishas. El orden de los días siguientes continuó sin relación con los rituales religiosos, además se intercalaron bailes que no son de los orishas, como las danzas congas, ararás y francohaitianas.

Para la clase de hoy se bailará la orisha Yemayá, la maestra lo indica y de inmediato se escucha el llamado del cantante, algunas de las asistentes gritan y otras comienzan a cantar, algunas solo permanecen expectantes, esperando los movimientos que marca la profesora, pues no saben de qué se trata, se nota que aún no reconocen el “toque”. Las que ya saben, se colocan las faldas, pero no falta quien ignora que había que traerla o simplemente quiénes no se sienten cómodos de usarla, como los pocos varones que hay en la clase.

El baile comienza despacio con la caminata, los faldeos apenas dibujan las olas que avanzan y retroceden. Conforme avanza el toque la energía en que se le imprime al baile aumenta, los pasos se vuelven más enérgicos y contundentes y se remata el movimiento con el torso. Las faldas marcan el oleaje embravecido del mar, la caminata se intercala con giros en su propio eje hacia la izquierda y luego a la derecha. Se detienen por momentos en los que Yemayá sumerge la cabeza en el agua y la vuelve a sacar, como un pato, se sacude con los brazos flexionados y las manos en la cintura. La profesora marca el énfasis que hace el torso al agacharse y la cabeza que simula introducirse al agua, ya que a diferencia de Ochún, que es altiva y nunca baja la mirada ni agacha el rostro, su madre Yemayá sí lo hace.

Por último, los giros son más continuos, entonces las faldas se agitan, vuelan por el aire y vuelven a caer. Algunas bailarinas gritan, o cantan el coro con los músicos, otras siguen la clave con las palmas. El cantante se levanta de su lugar y anima a que canten el coro con él, por medio de la mirada pues no para de cantar. Los músicos siguen con la mirada a las bailarinas, y hacen gestos de aprobación o desaprobación cuando éstas “caen en tiempo” o cuando se salen de él, algunas de ellas sonrían y se corrigen entre sí.

Se llega a un clímax cuando los tambores y los cuerpos marcan un ritmo más frenético, los giros y los faldeos también aumentan en velocidad, pero nadie llega a lastimarse. Cuando se ha llegado a un punto cúspide la profesora indica a los músicos que dejen de tocar. Entonces se escuchan aplauso y gritos para los músicos, para la profesora y para los propios bailarines.

Cuando termina la clase, algunos bailarines comienzan a cambiarse de ropa ahí mismo, otros prefieren hacerlo en el baño, y otros tantos permanecen en el espacio del salón y se apropian de un lugar en el piso para “estirarse” es decir, realizar ejercicios y posiciones para destensar el cuerpo y “enfriarlo” después de la intensa sesión de baile.

Llama la atención el hecho de que quienes formamos parte de la clase nos habituemos al olor, al sudor y a los pies descalzos que terminan casi negros después de cada clase. La sensación general al final de la clase es de alivio, una peculiar mezcla de cansancio y goce, por lo tanto, no hay reparo en estrechar los cuerpos al despedirse, incluso de abrazo y beso. El cansancio y la satisfacción son compartidas.

En la primera parte de la clase, músicos, bailarines y profesora, se acomodan en el espacio y asumen una posición de acuerdo a su función dentro del performance. Una vez colocados, los cuerpos de los bailarines se estiran y contraen, dibujando movimientos que sirven para “calentar”, mientras los músicos hacen lo suyo tocando el “oro seco”. Siguiendo las categorías de Turner (1989), este momento corresponde a la *fase de separación*, y constituye un momento de ruptura inicial respecto a al ajetreo cotidiano, que marca una división con el “afuera” desde que se entra al salón.

En esta fase de preparación los performers asumen una serie de disposiciones de acuerdo con sus *habitus* particulares, sin necesidad de que la palabra intervenga, de tal manera que los bailarines imitan los movimientos de la profesora desde su colocación. Esto es lo que Csordas (2011 [1993]) denominó *modos somáticos de atención*, para hacer referencia a las formas culturalmente determinadas de poner atención con el cuerpo, lo cual implica asumir una condición existencial particular de acuerdo con el contexto donde se encuentran los participantes. Como veremos, estas formas de poner atención *de* y *con* el propio cuerpo a la presencia corporizada de los demás participantes atraviesan todo el performance de la clase.

En el siguiente momento, que describo como la formación de líneas para avanzar, sin hacerlo explícito de forma verbal, los cuerpos asumen una nueva ubicación y disposición espacial, pues la música también cambia al introducir el canto y entonces se anticipa el orisha que se bailará. Es curioso el efecto que tiene el “llamado” del cantante, al principio de un “toque”, pues anuncia que se empezarán a marcar los pasos correspondientes a la danza, y por lo tanto propicia en los participantes un estado de atención particular, de tal manera que los cuerpos entran en “sintonía”.

Además de los modos somáticos de atención, que posibilitan entre otras cosas que sea posible bailar en comunión con los demás, respetando un espacio mínimo entre cada uno, intervienen también una serie de *imágenes corporeizadas* (Csordas, 1999). Con este concepto el autor señala que el proceso imaginario tiene referentes concretos que son experimentados por diferentes modalidades sensoriales. Con ello pretende alejarse de la concepción de la imagen en términos únicamente mentales-visuales y representacionales.

De tal manera que “Aquellos que pertenecen a un mismo grupo social tienden a compartir ciertas “imágenes corporeizadas” porque las han adquirido en el proceso de aprendizaje mimético; es decir, se comparte la “imagen” porque se ha compartido la mimesis en la incorporación de elementos culturales propios” (Rodríguez, 2009). Esta cita pertenece al análisis que realiza Manuela Rodríguez sobre el candombe uruguayo, pero me parece pertinente retomarla puesto que nos ayuda a comprender la manera en que los orishas se “encarnan”, más allá de que tomen posesión de un asistente.

Se trata de una serie de significados “hechos carne” que se transmiten de forma dinámica a partir de un aprendizaje mimético compartido. En el caso de la sesión que describo, los performers actúan (en el sentido de que actualizan) una serie de movimientos, gestos, posturas y desplazamientos que corresponden a la imagen de la orisha Yemayá, deidad relacionada con el mar.

En las danzas yorubas, existe una base en el movimiento de los pies sobre la cual se hacen modificaciones de acuerdo con cada orisha, y siempre se vincula con la música del toque, del cual muchos pasos adquieren sus nombres, por ejemplo “chacha-luafu” corresponde al nombre de un paso, pero al mismo tiempo es una forma de tocar, un tipo de “toque”. La

complejidad de estas danzas recae justo en la dinámica que implica “entrar en tiempo” con el tambor, en correspondencia de movimientos y velocidades de acuerdo de lo que éste marque.

Estas danzas no se desarrollan mediante figuras coreográficas definidas, más bien tienen movimientos identificables con cada deidad pero no siguen una secuencia única, aunque de manera general se podría afirmar que aumenta la velocidad y la intensidad de la música conforme avanza el “toque”, también puede ocurrir que se mantenga por tiempo prolongado de acuerdo a los músicos. Es muy común que en un escenario se presenten bailarines solistas para cada orisha, aunque esto depende más bien del coreógrafo. Las coreografías de solistas están relacionadas con la forma en que se “montan” o se poseionan los orichas del cuerpo de alguno de los presentes en las ceremonias religiosas, denominadas “toque de tambor, bembé o wemilere”⁶⁴.

En cuanto a los movimientos, el mayor número de variaciones tiene lugar en la parte superior del cuerpo. En los brazos se marca la peculiaridad de cada orisha, de acuerdo a los atributos que porta, aunque también la ondulación del torso es muy importante y denota la “personalidad” de cada orisha, así como la gestualidad deja ver su carácter. En el caso que se describió de la orisha Yemayá, el faldeo y la ondulación que lo acompañan son muy importantes, pues con ellos se indica el movimiento de las olas del mar, así mismo la flexión del cuello, que simula la cabeza de un pato metiéndose al agua.

Todo este corpus de conocimiento adquirido e incorporado a través de la práctica recurrente en los talleres de danza implica una serie de imágenes corporeizadas y modos somáticos de atención culturalmente compartidos por los performers. A partir de ellos, los participantes logran acceder a un estado de comunión por medio de la danza. Este hecho caracteriza la *fase liminar* del performance, y es lo que Turner (op.cit) denominó *communitas*, en la cual se alcanza el clímax de la clase, y se identifica con lo que los entrevistados denominan catarsis, o el momento en que simplemente “*dejan de pensar*”. El hecho de que

⁶⁴ A grandes rasgos, la descripción de Fernando Ortiz que se mencionó más arriba ilustra lo que ocurre en estas ceremonias. Por otro lado, de acuerdo con uno de mis informantes, en el caso particular de la santería para que una persona se monte tiene que estar religiosamente preparada para ello y se les llama “caballos”. Esta información contrasta con el de otro entrevistado que asegura que los santos se pueden montar en cualquier momento y persona.

momentáneamente “deje de importar quién es quién”, no significa que dejen de existir la diferencias o jerarquías entre cada uno de los performers, pero sí implica que algunas de éstas sean temporalmente “atenuadas”. Todos sudan y se ensucian los pies por igual, rozan sus cuerpos y comparten sus olores, hasta que éstos también se confunden y son imperceptibles.

El final de la clase, marcado por un aplauso generalizado, marca el comienzo de la *fase de agregación*, donde paulatinamente cada quien se reincorpora a su condición anterior al performance. Algunos se pueden despedir y platicar, otros simplemente se cambian de ropa y se van, cada uno relaja las posiciones en el espacio y finalmente dejan el lugar para salir de nuevo al ajetreo cotidiano de la ciudad.

Cabe destacar la importancia que reviste este performance, como un momento de ruptura dentro del devenir cotidiano, a partir del cual los bailarines dan un sentido particular a sus vidas. El espacio del performance que Turner denominó de antiestructura en contraste con los momentos estructurados de la vida social, cumple una función muy importante, pues de acuerdo con el antropólogo, tiene el potencial de transformar, aunque sea una “porción minúscula” la estructura. A continuación veremos qué características tiene la comunidad de danza y como es concebida por sus miembros, en relación con otros espacios de danza.

3.1 Comunidad afroitinerante de la danza

Como se verá en las entrevistas el término “afrocubano” es mencionado de forma recurrente para expresar pertenencia a la comunidad. De tal manera que “los y las de afrocubano” se refiere a un “nosotros” que se distingue de las otras comunidades “afro”. Por ello es indispensable el trabajo de observación participante, puesto que solo llegando a formar parte de esta comunidad es posible ubicar a los miembros recurrentes de la misma, los géneros que practican y las características propias de los eventos importantes, que se difunden de forma oral o a través de redes cibernéticas⁶⁵.

⁶⁵ Con ello me refiero fundamentalmente a las redes que se establecen a partir de los sitios, blogs y páginas de internet como Facebook.

En cierto sentido, se trata de una comunidad que denominé “afroitinerante”, ya que no tiene lugares ni fechas permanentes de reunión, sus encuentros suelen ser más bien coyunturales, a partir de cursos, presentaciones y eventos de música y danza afrocubanas, aunque tampoco es un público exclusivo de este género, sino que suele formar un circuito en los géneros que podemos llamar afrodescendientes.

El término “afro” es utilizado en otros trabajos (Barrero, 2012) para referirse a la gente de la “escena afro” es decir, músicos, profesores y bailarines de música mandinga que ha proliferado desde hace 10 o 12 años en la capital mexicana. En la presente investigación utilizamos la categoría “afroitinerante” para denominar a las personas, tanto bailarines como músicos, que participan en los talleres y presentaciones de danza afrocubana, pero que de forma paralela o previa lo hacen en otras danzas africanas o afrodescendientes (afrocolombiano, afroperuano, afroantillano). La mayoría de nuestros entrevistados forman parte de esta categoría, aunque en algunos casos también hay que agregar la salsa cubana como un género por medio del cual se acercaron al afrocubano y aún practican de forma paralela.

Ahora bien, recordemos que la danza afrocubana es concebida aquí como un género performático, ya que como ocurre con otros trabajos recientes sobre danzas de matriz africana (Rodríguez 2011, 2012), esta categoría permite dar cuenta de todos los elementos dancísticos, musicales y teatrales que involucra y que constituyen momentos de antiestructura en el devenir cotidiano. Además, como ya se señaló en el primer capítulo, la danza entendida como un género de performance cultural permite conjugar su dimensión de acción y práctica, dejando ver un nivel de análisis que rebasa el estudio de la obra coreográfica como objeto acabado.

Partiendo de estas premisas, considero que las clases de danza afrocubana operan como performance que tanto reproducen como transforman significados identitarios de la comunidad que participa de ellas. Como se ha venido describiendo, a los miembros de esta comunidad los denominamos performers, ya que participan activamente dentro de la performance cultural, ya sea como bailarines, músicos y maestros, cada uno de los cuales

será caracterizado y analizado para comprender cómo interactúan y definen posiciones dentro del performance.

Este no pretende ser un estudio cuantitativo en modo alguno, por el contrario, las entrevistas presentadas deben ser entendidas en términos de la relevancia significativa que tienen dentro de la comunidad de danza. Sin embargo, se procuró que la distribución de las entrevistas fuera proporcional a la población promedio que asiste a las clases de danza. De esta manera se resolvió realizar siete entrevistas con bailarines, pensando que la asistencia promedio a un taller fluctúa entre veinticinco y treinta participantes. Con los profesores se realizaron dos entrevistas y una con un músico/cantante, considerando que cuando participan músicos en los talleres acuden generalmente tres, uno por cada tambor. Una vez hechas estas aclaraciones, pasemos a la descripción etnográfica y al análisis correspondiente.

3.1.1.- Bailarines

A pesar de la aparente volatilidad que caracteriza la comunidad de afrocubano, pudimos encontrar en las entrevistas referencias a una identidad colectiva en la que los mismos actores sociales establecen contrastes, límites y categorías. Por ejemplo, Abraham, actual bailarín en la compañía Oba-ilú, comenzó a bailar en talleres de salsa cuando era estudiante de contaduría en Ciudad Universitaria. Ahí permaneció un tiempo hasta que viajó a La Habana y pudo ver el espectáculo de rumba que se realiza en el callejón de Hammel. No sabía de qué tipo de baile se trataba, pero le gustó mucho y preguntó quién podía enseñarle a bailar. Cuando supieron que vivía en la ciudad de México le dijeron que fuera “*con el canoso*”, haciendo referencia al profesor Manolo Vázquez, con el que finalmente se puso en contacto, hace más de cinco años.

Abraham es un ejemplo de la población “afroitinerante” que practica de forma paralela la danza afrocubana y la salsa, por lo cual ha tenido acceso a ambas comunidades de baile y describe de la siguiente manera las diferencias que percibe entre ellas:

“ la gente que viene acá (danza afrocubana) he visto que es gente más conectada con el medio ambiente, la gente más consciente con la naturaleza, la gente de la salsa no tanto, es

gente más allegada a la vanidad, es una imagen la que te venden, por sus presentaciones, por los vestuarios, porque lo hacen ver como que sexy, y la gente de acá no, es muy rara, si desde su forma de vestir, todos se visten de una manera similar, y su forma de pensar también, es muy parecido, es otro mundo, más humilde, más compartida, más humana, más consciente”⁶⁶

En los cursos de salsa que se ofertan en diversas facultades de Ciudad Universitaria, pudo relacionarse con personas “*diferentes (...) más interesadas en el arte y la cultura*” en relación con la población de su facultad, donde “*todo es enfocado a la contabilidad y la administración*”.

En cambio, adentrarse en la práctica del baile le permitió convivir con “*gente de filosofía, trabajo social, psicología, gente dispuesta a aprender nuevas cosas, diferentes y me identificaba más con ellos, me empecé a relacionar*”. Esto nos permite ver que su círculo social tuvo una modificación directa a partir de la práctica de baile, que impacta también en sus intereses y aspiraciones. Además de que es un sector particular de universitarios el que se interesa en actividades artístico-culturales, lo cual también se hará patente en los talleres de danza afrocubana, donde todos los entrevistados tiene estudios profesionales, en su mayoría, del áreas de ciencias sociales y humanidades.

Además, el testimonio de Abraham nos permite observar la configuración de la identidad de los bailarines de afrocubano en forma relacional, a partir de “los otros”, que en este caso son “los salseros”. Otro factor diferencial está presente respecto a quienes practican danza africana, a quienes se considera “*más hippies*”.

En relación con la danza africana, es importante señalar la percepción general de que, aunque también es “catártica”, demanda un esfuerzo físico mayor que la danza afrocubana, y por ello se percibe como una danza para un sector más joven, como señala otra de mis entrevistadas, “*no es lo mismo aprender a bailar danza africana a los veinte años que a los cuarenta y cinco, que todo el tiempo me siento en riesgo de lastimarme las rodillas*”⁶⁷.

⁶⁶ Entrevista con Abraham Acosta, contador, 29 años, mayo 2012.

⁶⁷ Entrevista con Carmen Espinosa, investigadora y doctora en Historia, 45 años, mayo de 2012.

En ese sentido, la comunidad de afrocubano es percibida como “más incluyente” en cuanto a la edad de los participantes, pero también las características físicas de los cuerpos, lo cual, redundando en que el ambiente se considere “*más alivianado*” que el de otras danzas.

Por ejemplo, Carmen, nuestra entrevistada de mayor edad, y que también comenzó a bailar en el medio de la salsa⁶⁸, señala que en éste “*el ambiente por momentos se puede volver super competitivo. Todo el mundo quiere hacer el paso super perfecto, o la figura super perfecta. Y en afrocubano, como hay de todo, altos, bajos chaparros, gorditos, etc, siento que es mucho más alivianado*”⁶⁹.

Otra diferencia importante, que la danza afrocubana comparte con otras danzas “afro”, es la flexibilidad respecto al patrón estético corporal que exige la danza clásica, cuyos patrones son más apegados a parámetros occidentales europeos. En las entrevistas fueron sobre todo las mujeres quienes mencionaron el factor estético corporal como una ventaja que ofrece la danza afrocubana como una alternativa frente a otros géneros, lo cual resulta especialmente relevante pensando en que el sector femenino es mayoritario en estas prácticas.

Por ejemplo, en relación con su propia trayectoria, que comenzó en la adolescencia en cursos de danza contemporánea y clásica, Ollin señala: “*Yo sufrí mucho porque en ese tipo de danza (danza clásica) tienes que responder a ciertos estándares tanto del cuerpo como físicamente, te va mejor si eres guerita, te va mejor si eres bonita, te va mejor si eres delgadita entonces yo me sentí muy frustrada porque sentía que tenía la capacidad y el talento para hacer una carrera en la danza, pero me rechazaban “porque tienes la tetas grandes” o “porque estás gorda”*”⁷⁰

En su caso, la primera opción que encontró fue un grupo de salsa, que comparado con el ballet le pareció mucho más incluyente. A partir de ahí se vinculó con la danza afrocubana, donde se sintió mucho más cómoda, además de que, previamente en un viaje a Cuba escuchó la música de los orishas, así que cuando por primera vez participó en una clase de afrocubano, encontró en un mismo lugar el goce del baile con patrones corporales menos

⁶⁸ Ella comenzó a asistir a cursos de salsa rueda de casino en la década de los noventa, al grupo de *Timbacasino* dirigido por “El indio”, por medio del cual conoció al profesor Manolo Vázquez.

⁶⁹ Carmen, op. Cit.

⁷⁰ Entrevista con Ollin Islas, periodista, 32 años, febrero de 2012.

rígidos, al respecto señala: *“para mí fue definitivo, me enamoré de esa danza y ya no entré a ninguna otra cosa”*.

Es importante mencionar que esta percepción incluyente está presente de manera general en lo que denominamos “danzas del mundo”, que se han sido definidas diferencialmente respecto a las danzas europeas occidentales. Además de que, la enseñanza académica formal de la escuela clásica o contemporánea contempla rangos de edad muy específicos para aprender a bailar, mientras que las danzas “otras”, al menos en nuestro país, no lo hacen.

Lo anterior nos deja ver que las políticas de la danza se inscriben también y de forma particular en los cuerpos, determinando sus patrones estéticos, así como las aptitudes mínimas necesarias que dejan fuera a otros cuerpos “menos aptos”. En ese sentido, podría afirmarse que el ámbito de las danzas del mundo como son enseñadas en lugares ajenos a sus lugares de origen, constituye un espacio alternativo e incluyente, lo cual no implica que planteen criterios de selección propios.

Ahora bien, otro elemento que caracteriza a la comunidad de danza afrocubana es el conocimiento en las significaciones religiosas y espirituales de la misma. Al respecto, la mayoría de los entrevistados se autodefinen como *“personas interesadas en la religión”* pero dejando claro que *“no somos yoruba, nos da curiosidad, queremos aprender, pero no todos queremos seguir ese camino”*⁷¹.

De acuerdo con su percepción, llegan a establecer sus propias categorías para ubicar a los diferentes miembros que componen la comunidad, asumiéndose ellos mismos dentro de una posición y desmarcándose de otras. Así lo declara Andrea:

“ yo pienso que la gente que hace afrocubano se divide en 3, la gente que no sabe mucho de religión pero le gusta el baile y va, porque además hay una confusión de los que son los bailes populares y lo yoruba, entonces yo creo que hay mucha gente que se acerca al afrocubano quien sabe esperando qué, pero les acaba gustando; los que sí sabemos pero

⁷¹ Carmen op. Cit.

no somos santeros ni religiosos ni nada, igual te interesa y le estudias un poco, pero hasta ahí, y la gente que porque es religiosa se mete a intentar bailar”⁷² (el énfasis es mío).

La frase en negritas nos deja ver la identificación a partir de la diferencia, que está presente en las afirmaciones de las últimas dos bailarinas, ya que se asumen en una posición privilegiada, ellas forman parte de “las que saben” o está “interesadas en conocer más”, y se desmarcan respecto a quienes no saben, pero también respecto de quienes están involucrados por completo en la santería.

Coincido de manera general con las categorías “nativas” mencionadas en este testimonio, pues con base en la observación participante que he llevado a cabo, y siendo parte de la comunidad, he podido determinar a grandes rasgos las mismas diferencias basadas en el involucramiento respecto a la religión de los orishas. A partir de ello es posible identificar tres niveles de iniciación en el aprendizaje de los significados de la danza afrocubana, que no siempre coinciden con las habilidades y destrezas propiamente físicas en la danza.

Los niveles que encontramos son los *religiosos*, los *diletantes* y los *novatos*. Es importante mencionar que aunque las denominamos fases de iniciación, no dibujan una trayectoria necesariamente sucesiva entre sí. La categorización cumple más una finalidad analítica, pues de hecho, la mayor parte de los bailarines se mantienen en la etapa intermedia, la minoría son religiosos y los novatos son una población flotante. Lo que importa para nuestro estudio es la confluencia de los tres sectores, pues en su interacción, junto con la de los otros performers (músicos y maestros), generan las disposiciones, jerarquías y estructuras que hacen posible hablar de una comunidad particular de danza afrocubana.

El nivel de *los religiosos* se refiere tanto a quienes llegaron al grupo siendo santeros como a quienes a partir de la danza se introdujeron en la santería. Dos de los entrevistados pertenecen a este sector, uno de ellos se acercó a los talleres de danza para aprender a bailar y enriquecer su práctica religiosa, ya que “*en Cuba no le enseñaron como bailar a los*

⁷² Entrevista con Andrea Consejo, restauradora, 27 años, abril, 2012. Esta bailarina Comenzó bailando “afro” en su natal Oaxaca, y cuando vino a estudiar su carrera a la ciudad de México participó en los Talleres libres de afroantillano en la UNAM. Después se integró al grupo de danza afrocolombiana *Yuka*, dirigido por Penélope Vargas, donde escuchó por primera vez hablar de Manolo Vázquez, ya que “*todos lo conocían y habían tomado clase con él*”, así que asistió a sus clases. Posteriormente formó parte de la compañía *Wemilere* de bailes cubanos. Actualmente continúa bailando en *Yuka* y de manera paralela participa en algunos talleres de danza afrocubana que se ofrecen en la capital.

orishas”⁷³. El otro caso, es el único que he podido documentar de una bailarina que se involucra en la santería hasta “hacerse santo” a partir de su afición a la danza afrocubana.

El nivel que denominamos *diletante*, está conformado por aquellos participantes que han alcanzado cierto nivel de conocimientos sobre los significados de la danza afrocubana, y constantemente se encuentran en la búsqueda de más, por ello asisten esporádicamente o desean asistir a ceremonias religiosas. Aunque algunos han pensado en iniciarse dentro de la santería tienden a mantenerse al margen, en el límite de lo cultural y artístico. Sus destrezas dentro de la danza varían, ya que sus trayectorias como bailarines son diversas, pero tienen amplios conocimientos de la danza y la religión. A este sector corresponde la mayor parte de los entrevistados lo cual es representativo de su presencia dentro de la comunidad.

Por último, el nivel de *los novatos* está conformado por quienes bailan pero no poseen los conocimientos necesarios para interpretar lo que se baila, y en muchos casos, tampoco han desarrollado un interés por aprenderlos. En los casos de bailarines profesionales, ellos viven la danza afrocubana como una técnica más en su repertorio, mientras que los bailarines aficionados de este sector ponen más atención a la parte recreativa. Es importante mencionar que la mayoría de ellos asisten de forma esporádica a los talleres, pero los que llegan a ser más constantes pueden involucrarse y pasar a un nivel intermedio-diletante

En esta clasificación de la comunidad de bailarines la interacción con los músicos y profesores, es fundamental, ya que además de enseñar los significados e intenciones de los movimientos en la danza, en muchos casos constituyen el vínculo directo con el ámbito religioso. Por ejemplo durante el trabajo de campo en el *Curso de verano Cubaila 2011*, el profesor que lo coordinó Rodolfo Echeverría, incluyó cinco sesiones de “cantos” donde los percusionistas de batá explicaron en qué consistía cada canto e incluso dictaron algunas letras en yoruba (o por lo menos en el lenguaje más aproximado) explicando el significado de algunas palabras. Cuando me acerqué a preguntar cómo o dónde se conseguía esa información (pues no hay bibliografía al respecto o al menos yo no la conocía) me dijeron

⁷³ Juan Carlos García, periodista, 49 años, mayo 2011. Al momento de la entrevista comentó que tenía diez años de llevar hecho el santo, que en su caso es Obatalá. Llegó a la santería como resultado de una búsqueda espiritual particular, ya la religión católica que le habían enseñado en la escuela no lo llenaba. Después de iniciarse en Cuba, llegó al grupo de Manolo Vázquez por medio de una amiga cubana en común.

que las compilaron de forma oral a partir de las personas con quienes estudiaron en Cuba, y por ningún motivo dejaron que los participantes del curso reprodujéramos el material. Esta fue la única ocasión que de manera colectiva los músicos compartieron parte de sus conocimientos.

Este hecho deja ver que, no solo los profesores son intermediarios en los conocimientos sobre la santería, sino también aquellos músicos mexicanos que han viajado y recopilado información de primera mano. A partir de ello, amplían su repertorio musical, basándose en fuentes “legítimas”, lo cual redundo en las posibilidades laborales dentro de ceremonias religiosas, y al mismo tiempo, en espacios culturales como los talleres de danza los coloca en un papel de interlocutores con la “verdadera” tradición afrocubana.

Por otro lado, algunas entrevistados señalan haber sido invitados a ceremonias religiosas de santería o “toques de tambor” por el profesor Manolo Vázquez, que además de religioso, en ocasiones toca los tambores batá en dichas ceremonias. Los bailarines que mencionaron haber sido invitados tienen la posibilidad de contrastar lo que ocurre en los “toques” con las clases de danza. La mayoría coinciden en que en los “toques” muy pocos bailan, ya que la mayoría no sabe hacerlo, pero se nutren de los conocimientos sobre los orishas, sus atributos y características para “comprender mejor” la tradición y tener un mayor acercamiento al “origen” de estas danzas. Al respecto Clarisa nos comenta:

“cuando empecé a bailar con Manolo, él nos invitó a varios compañeros, justamente para entender cómo era un toque, de qué se trataba, y todo lo que tenía que ver con la danza, que era todo un ritual, toda una historia y que todo tiene un sentido...hay cantos muy diferentes, hay cantos que son para muertos, otros nada más para alegrar al orisha, hay cantos como de ofrendas y todo eso cambia, cambia el toque, el movimiento, y nos fue explicando de qué se trataba todo esto (...) él tocaba, cantaba y muchas veces pues nos explicaba, no mucho, porque ellos son como muy cerrados, y sólo los santeros o la gente en la religión puede conocer, pero sí nos llegó a dar algunas ideas, explicaciones”⁷⁴

⁷⁴ Entrevista con Clarisa, bióloga, 31 años, febrero de 2012. Esta bailarina comenzó a bailar en los Talleres libres de la UNAM, danza contemporánea y jazz. Después se integró a un grupo de danza afrocaribeña, y luego a uno de danza afroperuana dirigido por Lucy Valiente. En el trayecto escuchó hablar de Manolo Vázquez, quien fue su primer profesor de danza afrocubana. Actualmente forma parte de su compañía *Oba-ilú, y de Wemilere*.

A través de este testimonio, y de forma más detallada en el apartado correspondiente a los profesores, veremos que se corrobora lo que señala la antropóloga Kali Argyriadis (2005, 2011) en relación con el papel de mediadores que cumplieron (y siguen cumpliendo) algunos artistas-profesores de talleres y festivales afrocubanos a partir de la etapa posrevolucionaria, ya que contribuyeron “activa y conscientemente a la valorización de sus prácticas religiosas” frente al público extranjero.

Ahora bien, es importante señalar que conforme los bailarines presentan interés en los conocimientos sobre danza afrocubana, ellos mismos buscan otras fuentes documentales (bibliográficas, audiovisuales) y obtienen información a partir de su contacto con músicos y religiosos. En algunos casos, éstos los ayudan a relacionarse para viajar a La Habana y tomar cursos de danza de los que ofertan algunas compañías y/o escuelas de arte. Lo anterior nos deja ver las formas de circulación de la danza afrocubana, a través de trayectos de “ida y vuelta” que impactan en las formas de su relocalización en contextos translocales.

Hasta aquí hemos delineado las características de las clases de danza como performance culturales, la ubicación de la comunidad de afrocubano a partir de ellos, y de manera general el perfil de los bailarines. Todos los entrevistados estudiaron carreras profesionales, aunque sus ocupaciones actuales no correspondan en todos los casos con éstas, se puede decir de forma general que forman parte de una clase media urbana interesada en la cultura. De forma regular asisten a talleres y cursos de danza afrocubana, aunque no exclusivamente de ésta, pues como señalamos forman parte de una población afroitinerante, lo cual implica una inversión tanto monetaria como de tiempo, lo cual corrobora cierta pertenencia de clase.

La información vertida hasta aquí nos da un panorama general de la dinámica de la comunidad de danza afrocubana, donde intervienen bailarines, músicos y profesores que interactúan de forma constante. Dado que nuestro objeto de estudio es la danza, vamos a centrar ahora la atención en los significados que los bailarines imprimen a su práctica.

A lo largo de las entrevistas con bailarines, identificamos algunos significantes hegemónicos, es decir que se mencionan reiteradamente en los discursos de los bailarines sobre la forma como caracterizan la danza. Casi todos hacen referencia a *“la parte más negra”, “más afro”, “más roots”, “más primitiva”,* que hay en ella. Por otro lado, atribuyen a su práctica una función *“catártica”* y *“liberadora”* ya que permite *“sacar”* emociones reprimidas como *“el enojo”, “la sensualidad”, “la feminidad”* e incluso *“al ser paleolítico que todos llevamos dentro y que la civilización nos ha llevado a reprimir o ignorar”*.⁷⁵

Esta forma de concebir la danza es una de las particulares del momento de relocalización actual, pues una danza que históricamente ha sido configurada dentro del repertorio folklórico cubano, es experimentada como una disciplina de corte terapéutico, que permite *“liberar”* y *“expresar”* una dimensión corporal y emotiva que en la modernidad ha sido invisibilizada o reprimida.

Por otro lado, a partir del análisis, encontramos que los significantes antes mencionados están articulados en relación de otro significante, el de *“lo auténtico”*, aunque no se menciona de forma explícita en los discursos de los entrevistados, atraviesa la práctica.

En efecto, en diversos momentos de las entrevistas, pudimos observar la búsqueda de *“lo original y lo auténtico”*, desde el punto de vista de los performers. Uno de los significados en esta búsqueda es el *“la catarsis”* en relación con el goce colectivo que genera la danza, y que remite a lo tribal, exaltado por lo tambores, por el uso de los pies descalzos, y por supuesto por los códigos corporales y sonoros compartidos. La catarsis es experimentada de diferente manera en relación con el involucramiento en la danza y sus significados que todo el tiempo se encuentran en juego, como podemos ver en el siguiente testimonio:

“Cuando comencé a tomar clases, las primeras veces que salía era como estar drogada, un grado de relajación tal que me sentía dopada. Conforme he ido avanzando y se ha ido complejizando seguir una técnica lo más fidedigna a lo que los profesores piden, se le ha quitado mucho esta parte de placer dopado, porque entra mucho más la conciencia, hacer

⁷⁵ Carmen, op, cit.

*las cosas bien, ya no es bailar por placer meramente, sino que el placer cambia de lugar hacia una homogenización del movimiento”*⁷⁶

Lo que la bailarina refiere como “entrada de la conciencia”, implica el proceso de incorporación de técnicas, códigos y significados corporales apegadas a la autenticidad, por ello son “lo más fidedignas posibles”. En ese sentido es que la experiencia de placer cambia, lo cual no significa que lo catártico desaparezca, sino que su contenido es resignificado.

Entonces, lo que en gran medida posibilita llegar a un estado extático es la interacción de los participantes bajo un marco de significados compartidos. La incorporación de nuevas técnicas corporales, modos somáticos de atención e imágenes corporeizadas que abarcan los significados asociados a la danza, si bien implican una disciplina particular del cuerpo, posibilitan al mismo tiempo que tenga un carácter liberador y transformador del *ser-el-mundo* a partir de que se incorporan referentes culturales compartidos.

En ese sentido, la experiencia vivida como catártica, proviene de “*brincar juntos, moverse juntos, sudar juntos, respetar el espacio del otro. En todo ello hay una “energía y armonía, más allá de que salgamos de clase y nos contemos cosas”*⁷⁷.

Esta experiencia se liga con la autenticidad porque todos asumen que lo que bailan, escuchan y sienten son la música y los movimientos los acerca a la “verdadera tradición”. A partir de los significados que le imprimen a su práctica las fronteras entre el ritual secular y religioso se traspasan, desde su percepción lo que bailan son “*los pasos sagrados que enseñaron los orishas*”⁷⁸, como señala una bailarina, e incluso, en algunos casos manifiestan el deseo de asistir a un toque de tambor para “*agradecer a los santos que nos están permitiendo bailar su música*”⁷⁹.

Como vemos, “lo auténtico” es un significante hegemónico alrededor del cual se incluyen y excluyen otros significados que gravitan en constante tensión. Este entramado opera

⁷⁶ Entrevista con Leany Chávez, psicóloga, 31 años, junio 2013

⁷⁷ Carmen op. Cit.

⁷⁸ Entrevista con Leany, op. cit.

⁷⁹ Carmen, op. Cit.

como una matriz simbólica que genera una serie de identificaciones parciales en los bailarines, lo que Silvia Citro (2009) denomina *matrices simbólico-identitarias*.

La inteligibilidad de los significados de los orishas conlleva a que los bailarines sientan cercana la tradición afrocubana y ello favorece una identificación con cada una de las deidades o con aspectos de ellas, como señala una de las entrevistadas *“la danza afrocubana tiene un aire de familia, si el maestro me explica que Changó es el dios del rayo, me queda claro de qué se trata, que es un macho, viril ¿no?”*⁸⁰

En efecto, la resignificación de la danza tiene que ver con un proceso de identificación que es vivido de manera “natural” por los bailarines, y en ello reside justamente su efectividad. Cuando los bailarines han adquirido cierto nivel de conocimientos sobre la danza, todos coinciden en que les resulta *“inevitable”* preguntarse qué relación tienen con los orishas, y buscan características que los ligen con estos significados, como podemos ver en los siguientes testimonios:

*“sucede que empiezas a preguntarte ¿de qué santo seré hijo? o “¿qué santo me gusta más a mí bailar, a lo mejor es porque yo soy hijo de ese santo?”, aunque no lo quieras sucede, siento que debes tener cierta simpatía por esa cosmovisión para tener pasión por esa danza”*⁸¹

*“claro que me cuesta pensar qué orisha seré y miles de veces he querido encontrarme con alguien que me diga qué orisha seré, alguien con la suficiente autoridad, porque creo que eso si te lo puede decir sin ningún compromiso”*⁸²

El primer testimonio pertenece a Ollin, quien es la única de las entrevistadas que ha llegado a iniciarse religiosamente en la santería. Así que finalmente pudo encontrar respuesta a la su interrogante inicial, ahora tiene la certeza de ser hija de la orisha Yemayá y ejecuta su danza con especial intensidad. Los demás bailarines que forman parte de los diletantes se han mantenido en el proceso de identificación con atributos de varios orishas. Por ejemplo, Abraham señala:

⁸⁰ En otras danzas, como la africana, Carmen afirma que le es más difícil asimilar los códigos, y por tanto identificarse.

⁸¹ Ollin, op. Cit.

⁸² Andrea, op. Cit.

“El dominio se me ha dado más en (la danza de) Changó, derivado de mis cualidades físicas, pero por lo que he leído, te puedes identificar con muchos porque cada uno tiene diferentes caminos, y hay similitud entre varios”.

Para comprender a qué se refiere nuestro entrevistado, menciono a continuación una breve descripción de los movimientos y atributos asociados con este orisha. La danza de Changó representa su carácter guerrero pero al mismo tiempo la belleza viril. Uno de los pasos más representativos de su baile se denomina “meta”, en él raspa el piso con ambos pies alternadamente, simulando que “saca chispas”. La cabeza la mueve de arriba abajo y viceversa, acompañada de la mirada profunda, mientras sube un brazo y otro alternadamente, y los baja hacia la pelvis vigorosamente, simulando que toma un rayo del cielo y lo introduce en su cuerpo mediante su sexo, razón por la cual el torso vibra al recibir la “energía” del rayo.

En otros pasos simula que va a caballo abriendo mucho las piernas y moviendo los brazos hacia adelante. También es común que se detenga y simule “menear el pilón” (una especie de mortero), al tiempo que mueve las caderas en círculos provocadoramente. La gestualidad es muy importante, pues de la mirada enérgica, pasa a la mirada lasciva, que acompaña sacando la lengua y moviéndola rápidamente, pues de su boca “saca candela”, como narra este fragmento: “Cuentan que como Changó peleaba y no tenía armas, Osain, que era su padrino, le preparó el secreto (ingredientes) del güiro. Cuando lo tocaba con el dedo y se lo llevaba a la boca, podía echar candela por ella. Con eso vencía a sus enemigos. Cuando se oye tronar, se dice que es porque changó anda de rúmbatela con sus mujeres o que cabalga por el cielo” (Bolívar, 1990: 107)

Es importante el referente de Changó porque se ha convertido en un arquetipo de la masculinidad y el baile en Cuba, lo cual es transmitido a través de las clases de danza en la capital mexicana por medio de los profesores. De tal manera que los bailarines se identifican con facetas de su propia personalidad o estados emocionales, como podemos ver en el siguiente testimonio:

“si te gusta bailar y te sientes super cabrón como Changó pues te puedes llegar a identificar y pues... es una interpretación, también tiene eso de bonito, lo teatral, y creerte que ahorita estas siendo super sensual y que si tienes que ser más ruda”⁸³.

La contraparte del arquetipo de Changó es Ochún, la orisha asociada con la feminidad y la sexualidad. Algunos de los movimientos en su danza simulan tener un abanico, agitar pulseras en las muñecas, mirarse en un espejo o bien untarse miel en el cuerpo y arreglarse el cabello, pues esta orisha está asociada con la coquetería femenina, con la “dulzura” de la miel, y con el oro y las joyas en general, además se dice que el sonido de sus pulseras y de su risa se relaciona con el murmullo del río donde se “baña y habita”. El torso está erguido aunque no rígido, se mantiene ondulante y enfatiza los senos que a veces puede llegar a tocarse la bailarina cuando se “unta miel”, se “baña en el río”, o bien cubriéndolos alternadamente con la falda, junto con el pecho abierto, la cara y la mirada permanecen altivos, orientando hacia arriba con cierta presunción, pero siempre sonriendo, e incluso soltando carcajadas mientras baila.

La coquetería es un atributo porque por medio de ella, la orisha pudo sacar al orisha guerreo Oggún del monte, donde se había recluso y trabajaba sin descanso. Él mismo había aceptado esa tarea después de ser castigado por querer violar a su madre Yemayá. Fue entonces cuando Oshún se metió al monte, lo atrajo con sus risas y su canto, mientras se bañaba en el río y se untaba miel.

Como se puede observar, la descripción de estas danzas es mediada por diversas imágenes corporeizadas con las cuales los bailarines se identifican. La sexualidad expresada tanto en Ochún como en Changó, arquetipos de lo femenino y lo masculino, es un elemento que “libera” los cuerpos, pues enfatiza emociones y sensaciones que en otros contextos permanecen reprimidas u olvidadas. Como se señala en el siguiente testimonio:

“si trabajas a San Lázaro por ejemplo, se te remueven dolores antiguos en alguna parte de tu cuerpo, y por alguna razón con esa danza salen. Trabajar a Ochún es realmente remover tu feminidad, o sea, es entrar en contacto con tu lado femenino, y en mi caso que... a veces el ser académico, te invita a descuidar la apariencia física, y la sonrisa, y la

⁸³ Andrea, op. Cit.

parte sutil de las mujeres, Ochún también lo despierta impresionante, hace que trabajes parte de tu emocionalidad que no trabajas en todas partes”⁸⁴.

Hasta aquí hemos podido ver que la resignificación de la danza afrocubana, aunque pareciera ser experimentada desde lo individual, es comprensible solo en el marco de lo colectivo. Esto incluye a quienes son parte de la comunidad pero también a quienes no lo son, pues así como en cierto nivel de involucramiento es inevitable identificarse con un orisha, también existe un nivel donde los sujetos experimentan la necesidad de compartir el conocimiento adquirido.

Esto explica que por lo menos cuatro de los entrevistados haya intentado dar clases por su cuenta, aunque no en todos los casos se conciben suficientemente calificados para enseñar las danzas a los orishas por la complejidad que conlleva, en lo que todos coinciden es en querer compartir los beneficios que ha significado para ellos la danza, como se puede ver en este testimonio:

*“me gustaría dar clases, combinada, salsa con movimientos de afrocubano para relajarse, eso sí lo estoy planeando, contactarme con el gimnasio de la colonia (...) compartir el baile es compartir el bienestar que a mí me ha traído la práctica del baile, si eso puede servir para que más gente conozca el afrocubano que padre, pero el objetivo es que la gente se sienta mejor a través de la práctica del baile”.*⁸⁵

En el caso de Ollin, quien forma parte del grupo de los religiosos, formó un pequeño grupo con otras santeras (aunque no exclusivamente) que deseaban aprender a bailar. En su testimonio podemos ver cómo concibe ella la manera de transmitir su conocimiento:

“A mí me gusta mucho cuando doy clase explicar, siempre hago la diferenciación, si estoy dando clase digo a los que no son religiosos, les aviso que “pato” se dice de tal manera en yoruba , entonces cuando estés escuchando, cuando estés improvisando una danza y empieces a escuchar, “cue cue ye, cue cue ye” tienes que empezar a hacer movimientos del pato, o sea hay cosas que yo hablo, pero no es como decir “vengan” (hace la seña de invitarlos), yo respeto por completo, pero sí hablo porque la religiosidad y la danza en lo afrocubano están pegados, y yo trato de decirles de qué se trata (...) o sea yo hablo mucho

⁸⁴ Carmen, op. Cit.

⁸⁵ Carmen, op. Cit. Al momento de la entrevista estaba planeando dar clases y meses después lo concretó.

en las clases, porque yo sí creo que es importante que la gente sepa , que no sea bailar por bailar”⁸⁶.

Para finalizar este apartado, es justo señalar que la búsqueda de la autenticidad ha sido constante a lo largo de la historia de la danza afrocubana, pero se ha manifestado de diferentes maneras de acuerdo con contextos históricos y sociales específicos. Por medio de los testimonios pudimos observar la forma particular en que esta búsqueda de lo auténtico en la actualidad se resignifica a partir de la experiencia con el cuerpo y las posibilidades terapéuticas-catárticas que este tipo de danza ofrece.

3.1. 2. Profesores.

El sector de los profesores está compuesto por bailarines y coreógrafos cubanos, residentes o visitantes en la ciudad de México, que imparten cursos y presentan espectáculos de bailes populares cubanos, danza afrocubana, salsa casino y solo en un caso danza contemporánea⁸⁷. A partir de ellos se articulan los eventos específicos relacionados con la danza afrocubana, ya sean talleres o presentaciones artísticas. De los profesores cinco profesores identificados al momento de la investigación, todos tienen una formación académica como bailarines dentro de la Escuela Nacional de Artes (ENA) de la Habana y algunos también del Instituto Superior de Arte (ISA).

Como revisamos en el capítulo anterior, históricamente la identidad cubana ha sido relacionada con la destreza en el baile y la música, que muchos años se cristalizó en una serie de estereotipos. Actualmente, si bien con algunas modificaciones, el “ser cubano” sigue estando asociado a cierto tipo de habilidades dancísticas y musicales, que en el caso de los profesores que estudiamos están certificadas además en la educación académica formal.

⁸⁶ Ollin, op. Cit.

⁸⁷ Manolo Vázquez tiene una amplia trayectoria como bailarín de danza contemporánea en Cuba, donde se formó con los grandes profesores de la escuela de danza moderna, cuando esta carrera aún no se dividía y se enseñaba también danza folklórica. Por ello sus clases tienen la peculiaridad de fusionar elementos técnicos afrocubanos y contemporáneos. Actualmente imparte cursos por separado de cada una de las disciplinas.

De esta manera, la legitimidad que adquieren estos actores sociales dentro de la comunidad de danza proviene en primer lugar de ser cubanos, en segundo de ser bailarines profesionales y para el caso específico de la danza que estudiamos, influye también el hecho de ser creyentes o practicantes de las religiones afrocubanas.

Los profesores desarrollan un papel de interlocutores entre el público extranjero y las tradiciones religiosas afrocubanas, tanto en la isla como en los contextos donde se relocaliza la práctica. Kali Argyriadis que ha estudiado de cerca el caso cubano, señala que la mayoría de estos profesores a partir de su papel de “interlocutores directos de aficionados al repertorio afrocubano del mundo entero, viven muy bien y dignamente de su arte (los viajes y el contacto regular con extranjeros les proporciona un acceso legal a las divisas) y gozan de un estatuto reconocido” (2005: 43).

En los casos que presentamos, esta tendencia se confirma con la profesora, coreógrafa y bailarina Yennyselt Galata, que según nos platica ha viajado por varios países de Europa y América como parte del elenco artístico de las diversas compañías y agrupaciones a las que ha pertenecido, y en muchos de esos países ha impartido también talleres de danza afrocubana.

Yennyselt visitó por segunda vez la capital mexicana en septiembre del 2012, y en ambos casos ha sido invitada por dos diferentes academias de salsa cubana⁸⁸. Ella estudió en la ENA y ha formado parte de diversas agrupaciones artísticas dentro de cuales destaca “Yoruba Andabo” por su fama internacional.

Yenny es conocida también como la “Yemayá del mundo”, sobre nombre que se le adjudica a partir de la grabación del DVD de “Yoruba Andabo”, en el cual a ella se le ocurrió incluir algunas escenas donde baila un toque de Yemayá en la playa, con el vestuario azul tradicional de la orisha y saliendo del mar, dejando que el oleaje que llega a la playa moje y revuelva su *saya* (falda). A partir de este hecho, ella afirma que:

“como hay más agua que tierra, hay más hijos de Yemayá que de otros orishas y todo mundo me ha catalogado...hay gente que me ha preguntado por famosas hijas de Yemayá

⁸⁸ “Timba-casino” de Luis Martínez, “El indio”, cubano residente en México desde hace unos años, y en la ocasión más reciente por “Salsafición” del mexicano Amando Mendez.

que yo no conocí porque era muy niña, entonces me dicen “es que tu bailas como fulana”, pero yo no las conocí a lo mejor sus espíritus se me pegan, me llegan, porque cuando bailas y pones el corazón tú sientes como fluye algo positivo en ti, que te ayuda a explorar y a hacerlo mejor, y a lo mejor eso es lo que me tocó a mí y pues ya, ahora la gente me dice “la Yemayá del mundo” y pues ya, que voy a hacer...”⁸⁹

El caso de Yenny ilustra el proceso de formación de las agrupaciones de folklore en la isla a partir de los “focos religiosos”, que ella vivió de cerca pues su papá es un famoso religioso en Cuba, que de hecho fue buscado para formar parte el Conjunto Folklórico Nacional cuando este se integró en sus inicios.

Nos relata que cuando la carrera de “Danza moderna y folklórica” se dividió en dos, ella tuvo más posibilidades de entrar a estudiar, pues antes no la habían aceptado por no cumplir algunos patrones corporales “*porque era muy bajita, gorda, no sé qué*”. Después de algunas disertaciones vocacionales, entre la abogacía, la física y el comercio, finalmente decide seguir el camino de la danza a nivel profesional en la ENA y dedicarse de lleno tanto a dar clases, como a bailar y montar coreografías.

En la docencia empezó desde que era alumna como “demostradora”, y cuando se graduó ya pudo ser maestra en los talleres de danza que la escuela organizaba sobre todo para extranjeros. En su experiencia le ha gustado más trabajar con extranjeros que con cubanos, porque:

“como no pagan, no aprovechan el conocimiento de los maestros y entonces pierden mucho el tiempo, y el extranjero n. Lo que pasa es que con el extranjero tienes que hacer un desdoble de ti misma porque tienes que empezar de cero, adéntralo a nuestra cultura, explicarle más, porque en Cuba todo mundo conoce quién es Eleggúa, quien es Oshosi, y con él tienes que hacer un trabajo más académico, pero me gusta mucho trabajar con extranjeros”.

Todo ello nos refiere el proceso que describimos en el capítulo anterior, y que aborda la formalización de enseñanza de las danzas afrocubanas y su configuración como disciplinas académicas que facilitaron construir una base común de técnicas, movimientos y significados, en constante diálogo con las prácticas y creencias religiosas que forman parte de la vida cotidiana de la sociedad cubana.

⁸⁹ Entrevista con Yennyselt Galata, bailarina, coreógrafa y profesora de danza, septiembre de 2012.

La sistematización de pasos, “toques”, gesticulaciones, vestuarios y movimientos permitieron elaborar un corpus de conocimientos, que facilitó la enseñanza de la danza a personas ajenas a la tradición y cultura cubana. Al mismo tiempo se construyeron codificaciones únicamente descifrables por aquellos *expertos* que pueden llegar a traducirlas y explicarlas a un público extranjero. De ahí que todos los entrevistados coincidan en la dificultad y vastedad este tipo de música y danza, que solamente a partir del estudio constante “*de toda una vida*” pueden llegar a dominarse o tan siquiera a ejecutarse correctamente.

Mientras para los nativos, como Yenny que “*casi nació en un tambor*”, este conocimiento es constitutivo y constituyente de su forma de ser, y por ello afirma “*que ya sabía bailar*” y “*lo hacía muy bien*”, gracias al contexto en que se creció vinculado siempre con las tradiciones religiosas de su familia. Sin embargo fue a través de la escuela que pudo ampliar sus competencias performativas, como señala:

“Dios me dio un don para bailar esta danza y otra oportunidad para entrar a la Escuela de Arte, porque gracias a la Escuela de Arte yo puedo mover mi cuerpo, lo que yo quiera de mi cuerpo, porque me trabajó la independización y la técnica para cada movimiento. Entonces gracias a eso tengo un estilo muy diferente al de muchas personas, porque yo estoy en el foco (religioso) pero también estuve en la escuela y mezclo las 2 cosas (...) agradezco a la escuela la técnica, los buenos maestros que tuve que de verdad vieron en mí potencial y me lo desarrollaron, porque yo bailaba como bailaba la gente de la calle...”

Aquí reaparece el tema de la relación entre la religión que profesan y las danzas que enseñan los profesores, pues si bien delimitan ambos espacios, también señalan que están profundamente interrelacionados, e incluso manifiestan que en ocasiones se puede llegar a traspasar los límites que los separan. Esta permeabilidad de las fronteras es adjudicada por ellos a la fuerza de los orishas, como señala la entrevistada:

“los orishas cuando tú eres montador⁹⁰ te da, o no te da, te posesionas o no te posesionas, es lo mismo...a mí me posee Eleggúa, pero nunca me ha hecho pasar una pena, ni bailando para Yemayá, ni para nadie, el baile es el baile, el arte es el arte, y lo folklórico o lo religioso es otra cosa...te puede coger, porque el santo viene donde quiera, pero hasta

⁹⁰ Dentro de la santería hay ciertas personas que tienen la capacidad de “montarse”, es decir, de ser poseído por el orisha, incluso algunos de ellos reciben una remuneración económica para ir a una ceremonia. Aunque por otro lado, siempre cabe la posibilidad de que los orishas bajen y se monten a voluntad.

ahora no me ha pasado (...) lo he visto muchas veces, muchas amistades mías, la difunta Margarita Ugarte del CFN, le pasaba mucho, tenía hecho Yemayá y cuando bailaba, que se concentraba mucho, uyyy se barullaba en el escenario y había que sacarla”.

Esto quiere decir, en cierto sentido, que está sometido a una voluntad divina, la voluntad de los orishas, aunque como docentes constantemente afirman tener claro cuando se trata de un espectáculo y cuando de un ritual religioso. De la misma manera lo expresa otro de los profesores entrevistados:

“la danza como arte, como imitación del rito es una cosa, y el rito como tal es otra. Hay muy pocas posibilidades de que por hacer danza artística entre en posesión, pudiera ocurrir, no digo que no, pero es poca la posibilidad. Porque la mayoría de las veces cuando estás haciendo una coreografía estás pensando en la cuenta, donde vas, qué haces, cuando giras, estás pensando en esos elementos técnicos que te mantienen conectada a este mundo material. En un rito tú empiezas a bailar y bailar, repites los pasos, no estás contando cuantos pasos hiciste a un lado y a otro, y todo eso permite que la conexión con esa energía y con el orisha. Entonces, es muy difícil que en una coreografía cuando estás pensando en donde ir y qué hacer venga una posesión, no digo que a alguien no le haya pasado, es posible que le haya pasado a alguien”

Este testimonio pertenece al profesor Rodolfo Echavarría, también egresado de la ENA, aunque él estudió la carrera de Danza folklórica y moderna antes que se dividiera en dos especialidades. Actualmente reside en la ciudad de México desde hace diez años, donde dirige la academia *Danzalud* y la compañía de bailes cubanos *Wemilere*. También es bailarín y coreógrafo, pero su proyecto está más ligado a lo académico y a la difusión cultural que al espectáculo. Ha organizado un par de eventos importantes que reunieron a la comunidad de afrocubano, el primero fue el *Curso intensivo de verano “Cubaila”* (2011) y el *Diplomado “Estudios de la cultura etnodancística cubana”* (2011-2012).

Si bien reconoce el vínculo y la influencia recíproca entre la religión y la danza, para él fue claro que en la enseñanza que recibió en la ENA ambos aspectos se mantienen separados pues incluso nos habla de un “ateísmo” dominante en la educación que él recibió. Al respecto de su trayectoria nos menciona:

“Yo empiezo por la danza profesional, no por la religión. Inclusive en aquéllos momentos que yo estudiaba había un profundo nivel de ateísmo que todavía existe en la enseñanza en Cuba, se mantiene a todos los niveles fuera de la religión (...) por muchos años he estado fuera de la religión, por esta formación que tuve de ateísmo, aunque siempre hubo muchas contradicciones en lo que uno vivía y lo que uno sentía (...) Hasta que, como decimos, “toda persona tiene su camino” y tarde o temprano tiene que llegar a ese camino (...) fue una decisión mía, muy personal y por la interrelación de mi vida tanto artística como desde el punto de vista religioso”⁹¹

En efecto, Rodolfo nos comenta que fue mucho tiempo después que termina sus estudios de danza que decide adentrarse en la santería por una serie de circunstancias personales que lo llevaron a “ese camino”. Este hecho permea la forma en que se ha desempeñado en su carrera profesional, interesado en cuestiones académicas⁹², donde conjuga la enseñanza de la danza con la historia de Cuba y del folklore. Por ello, tanto en el curso de verano como en el diplomado que organizó, junto con las clases de danza se intercalaron algunas horas de “teoría”, que consistían en información histórica y en la descripción de cantos yorubas.

En su opinión, lo que él busca a través de la enseñanza de danza afrocubana es transformar la vida de las personas, pero sobre todo desde un *punto de vista cultural, físico, artístico, y creativo*.

“Que de cierta manera yo creo que si te enriqueces desde el punto de vista físico, creativo, artístico, eso ya está transformando tu vida de cierta manera, el arte transforma la vida, a diferentes niveles por supuesto, pero claro que va a haber una transformación, eso no significa que nuestro objetivo es que dejes de ser cristiana en definitiva en Cuba los cristianos no dejan de ser cristianos para participar de esta religión al contrario se ha fusionado Mi objetivo no es ese, no enseñamos religión, enseñamos todos sus aspectos culturales, donde a través de los mitos y patakines hay muchas enseñanzas y que te muestran la vida de manera general, te dan una respuesta a muchos elementos de la vida cotidiana, física y espiritual”

⁹¹ Rodolfo Echeverría, op. Cit.

⁹² Por ejemplo realizó estudios de notación dancística en el “Instituto Laban” de Inglaterra, y en México colaboró como docente en la BUAP en la carrera de “Etnocoreología”.

Como vemos, aquí hay un planteamiento explícito de la transformación en la vida de las personas como uno de los objetivos de la danza afrocubana, en lo que llamaríamos un nivel *corpóreo-afectivo*. Más que considerar las creencias contrarias o transgresoras con respecto a la religión judeocristiana, lo que él plantea es una visión holística, teniendo en cuenta que los orishas son energías y que fluyen en el universo. En su discurso vemos constantes referencias para explicar la energía de la danza ligada a la naturaleza, más que a cuestiones sobre-naturales, por ejemplo

“Esto es una conexión con esas fuerzas naturales, esa energía universal que existe, que desde los átomos hasta los planetas, las galaxias, esa misma energía está a través de la fuerza de los orishas. Y por lo tanto, al tú bailar y tú teniendo y siendo energía te estás relacionando con esa energía universal que son los orishas, por lo tanto al tú bailar, tú estás bailando para ellos pero también para ti, porque cada humano tiene una representación de ese orisha, porque tu energía es compatible con la de ese orisha o al revés, la energía de ese orisha es compatible contigo. Entonces es una similitud, tú eres el orisha, el orisha eres tú”.

La compatibilidad y similitud que se menciona en este fragmento, nos remite otra vez a la identificación que experimentan los performers como parte de las resignificaciones de la danza afrocubana. Esta asimilación de los arquetipos⁹³ presentes en la danza es uno de los recursos en la enseñanza de la misma.

Por ejemplo, en una sesión del diplomado que coordinó el profesor Rodolfo, posteriormente a una exposición suya sobre la religión yoruba y sus deidades, uno de los ejercicios consistía en que cada participante mencionara uno o dos orishas que identificara a partir de aspectos de su personalidad. En la primera ronda casi todas mencionaron como una de sus opciones a Oshún, la orisha asociada a la feminidad, pero él propuso hacer otra ronda, pues aunque es una energía que puede estar presente, no en todos los casos es la dominante⁹⁴.

⁹³ De acuerdo con Manuela Rodríguez, que su vez retoma el estudio de la religión afrobrasileña de Segato (2005, 2007) en el cual señala que “los orixás (orishas) constituyen imágenes arquetípicas que funcionan como figuras discursivas indicativas de la presencia de una concepción de persona como entidad heterogénea e intrínsecamente plural” (2012:243)

⁹⁴ Sesión teórica del *Diplomado “Estudios de la cultura etnodancística cubana”*, marzo de 2012.

En ese mismo tenor, Rodolfo describe las transformaciones en la autopercepción corporal de los participantes como resultado de la práctica de danza afrocubana en un nivel tanto físico como emocional, puesto que:

“los orishas son también una representación a través de la danza de los arquetipos humanos, de la sensualidad, del erotismo, de la madre, del padre, pero también desde el punto de vista físico y esto te transforma, porque mueves la pelvis, los hombros, el abdomen, las rodillas, que además de que te entrenan te hacen conectar estos elementos emotivos con tu cuerpo, y vivimos muchas desconexiones con el cuerpo, en vez de ser un cuerpo integrado. Por ejemplo, aunque la gente piense y sienta desde el punto de vista sensual, cómo lo representa a través de su cuerpo, se inhibe, se bloquea desde el punto de vista erótico o sexual”

Recapitulando, es posible afirmar que la práctica de danza afrocubana cumple con los elementos necesarios que contribuyen de forma activa en la transformación del sí mismo, de acuerdo con los planteamientos que señala Silvia Citro⁹⁵. En primer lugar porque la enseñanza de la práctica se propone explícitamente la modificación el cuerpo, en segundo porque dicha modificación se articula con emociones y sentimientos, y en tercero porque éstas se llevan a cabo a través de una práctica reiterada, por lo cual puede considerarse una *performance performativa*.

3.1.3. Músicos.

Los músicos constituyen otra categoría de performers que participan activamente en la práctica de danza afrocubana, ya sea como percusionistas del trío de tambores batá, como cantantes, o ambas cosas a la vez. Como se mencionó antes, en las clases se utilizan los mismos tambores batá que en las ceremonias de santería, solo que sin consagrar, conocidos como “aberikulá” o “judíos”.

Para que los tambores sean percutidos en ceremonias religiosas y logren que una divinidad “se monte” en algunos de los presentes, deben ser consagrados mediante un elaborado

⁹⁵ Conferencia presentada en el VI Congreso Internacional *El cuerpo descifrado*, llevado a cabo en la UAM-Xochimilco en octubre de 2013.

ritual⁹⁶ en el cual se elabora su “fundamento”⁹⁷, por ello también se conocen como tambores “fundamentados”.

Los batá son tres que deben tocarse juntos siempre, “como una familia”. El más grande se llama *iyá*, que significa “madre” y es el más grave, el de tamaño intermedio se llama *itotéle* que significa “el que sigue o coloca el orden”, y su función es justamente seguir al *iyá*, el de menor tamaño se denomina *okónkolo*, que significa pequeño, niño o muchacho, según algunas denominaciones del vocabulario yoruba (Eli Rodríguez, 2002:8).

Una vez consagrados solo pueden ser tocados por varones que previamente reciben una iniciación y atraviesan el ritual del “lavado de manos”. Los tamboreros “jurados” reciben el nombre de *olubatá* o bien *omo añá*. El canto también cumple una función muy importante dentro de los rituales, pues es quien lleva el orden del mismo, ya que los toques de cada orisha se acompañan de una serie de oraciones en lengua yoruba. El cantante es la primera voz y lo secunda el coro, compuesto por los integrantes a las ceremonias y muchas veces por los otros músicos, quienes responden con frases también en yoruba.

Los tambores batá no consagrados acompañan sólo algunas de las clases especiales o talleres intensivos en la ciudad, ya que generalmente los cursos permanentes se llevan a cabo con música grabada. Las razones son principalmente económicas para los bailarines y profesores, porque las clases con tambores se elevan por lo menos en un treinta por ciento, mientras que para los músicos es más rentable tocar en ceremonias religiosas, así que suelen darles prioridad.

⁹⁶ Este proceso abarca desde el momento en que se eligen los tres pedazos de madera que serán utilizados, hasta que se realizan una serie de marcas interiores, se introduce el *aña*, que es la deidad que los protege y se le atribuye el poder de «hacerlos hablar», y se les ofrenda comida. Finalmente el nuevo trío de batá que acaba de “nacer” se debe presentar a un trío que lo precede y por tanto se dice que lo “apadrina” (Elí, Rodríguez, 2002).

⁹⁷ El “fundamento” consiste en una preparación de elementos naturales que se colocan en una bolsita de piel o tela, la cual se puede clavar o dejar suelta dentro de cada tambor. Cabe mencionar que ni las marcas al interior del tambor, ni la preparación del fundamento son arbitrarias, están precedidas por un proceso de adivinación o dilogún, en el cual por medio del oráculo de los caracoles se dicta la combinación exacta de materiales y marcas correspondientes (Elí, Rodríguez, 2002).

La mayoría de los percusionistas que acompañan de forma regular las clases son mexicanos y se han acercado a la tradición afrocubana a partir de algunos profesores cubanos que viajan a México, o bien a partir de los viajes a la isla que ellos realizan por su cuenta. Hasta donde pude saber, la mayoría han viajado a Cuba en algún momento para aprender y perfeccionar los diferentes géneros de la música cubana popular, así como las vertientes afrocubanas, en particular los cantos y “toques” a los orishas, a los cuales me referiré en adelante.

Como se mencionó antes, en muchos casos los músicos también son afroitinerantes, en el mismo sentido que los bailarines. Como un ejemplo de ello, presentamos el caso de Raúl, que actualmente es cantante y percusionista de los batá, pero su trayectoria inició dentro de la música mandinga africana tocando el tambor conocido como djembé. Solo que llegó a La Habana como consecuencia de un intento fracasado de llegar hasta el continente africano. Al respecto menciona:

“yo quería ir a África a estudiar lo del djembé, entonces cuando yo hice la propuesta a la familia para que me ayudaran económicamente me dijeron que estaba loco, entonces me dijeron que un lugar un poquito más cerca y no tan complicado económicamente, y por eso decidí ir a Cuba, lo más cerquita”⁹⁸.

A partir de su testimonio podemos afirmar que Cuba es un punto intermedio respecto con África, lo cual más allá de las distancias y trayectorias geográficas expresa las circulaciones culturales en la región Caribe, donde se ha configurado desde hace años un “imaginario afroamericano transnacional” (Pérez Montfort y Rinaudo, 2011).

Así transcurrió su viaje hacia la isla de Cuba, en particular a la ciudad de La Habana, sin que tuviera conocimientos previos sobre la música afrocubana, más allá de lo que había visto por televisión, *“Yo fui sin saber nada y me empezaron a enseñar, todo lo que ellos le dicen el folclor de percusión, la rumba, la Columbia, el batá, la música popular: la salsa, el son todo eso”*.

Es importante mencionar que muchos de los músicos que viajan en estas condiciones llegan a la isla gracias a referencias de otros colegas que previamente han sido recibidos en las casas de músicos tradicionales. Esto quiere decir, que el aprendizaje no es formal en un

⁹⁸ Entrevista, Raúl Sánchez Gallardo, 34 años, mayo de 2013.

sentido académico, pues *“es una música que se aprende de oído, aunque hay gente que sí estudia y escribe el batá, que sabe enseñarlo, porque no están fácil, esa gente son estudiados”*.

Por lo tanto a su regreso no cuentan con ningún reconocimiento institucional, pero sí con un status ante la comunidad que legitima sus conocimientos por “aprender con los mejores”, que en este caso fueron unos hermanos conocidos en el medio como “Los chinitos”. De tal manera que cuando regresan a sus lugares de origen, los músicos se convierten también en mediadores culturales con respecto a la tradición cubana.

En el caso de Raúl, el proceso de aprendizaje musical avanzó de forma paralela con el primer acercamiento religioso, ya que la persona que le daba clase es también santero, *“me empezó a llevar a sus ceremonias, entonces fue cuando empecé a conocer esa parte de la religión”*. Este primer momento fue decisivo, no solo en la cuestión musical, sino también porque le permitió conocer el funcionamiento de la comunidad de músicos y religiosos, así como las redes transnacionales de la santería hacia nuestro país.

Después de este momento, realizó un viaje más, y a su regreso conoció a otro percusionista que lo llevó a incursionar en algunas ceremonias, lo cual le dejó ver el potencial laboral que tiene esta práctica. Señala que:

“De entrada fue por gusto pero después se convirtió en mi trabajo, y entonces tuve que profundizar cada vez que iba, en la música y la religión, porque mientras más se avanza en el tambor hay que comprender el porqué, porque se baila esto, porque se canta esto, porque todo está basado en la religión...a diferencia del djembé que se toca en todos lados, según lo que dicen los que han ido”.

Para comenzar a trabajar en los tambores de fundamento, es necesario que los músicos realicen la ceremonia de omo-añá⁹⁹, una vez que esto ocurre empiezan a tener mayores ofertas de trabajo porque *“la gente sabe que estoy juramentado y ya te hablan, porque saben que estas autorizado para poder trabajar”*.

⁹⁹ En lengua yoruba significa “hijo del tambor”.

Al momento que realizamos la entrevista, Raúl estaba atravesando por una segunda fase de la iniciación, solo que esta vez para convertirse en santero¹⁰⁰. Este no es un paso obligatorio para los músicos, sin embargo, muchos de ellos llegan a este nivel. En su caso, la relación de la religión con las artes, así como el hecho de ser “menos solemne” respecto al catolicismo, fueron determinantes en su decisión de iniciarse en la santería.

Hay que señalar la similitud que en este punto presenta con la bailarina que también llegó a iniciarse dentro de la santería, pues el vínculo religioso de ésta con la música y la danza es uno de los motivos que la orillaron a decidirse por esta opción religiosa.

Ambos casos resultan ilustrativos de la manera en que a partir del interés en un género performático, se inicia todo un proceso con repercusiones performativas en los sujetos. A diferencia de la danza, en la música no es explícita la intención de modificación corporal, sin embargo, la resignificación de esta práctica atraviesa la dimensión corpóreo-afectiva de manera definitiva. Aquello que comenzó como un interés musical, se convirtió en una transformación espiritual y al mismo tiempo en un medio de subsistencia.

Además, otro elemento importante es la cercana identificación con el significante hegemónico de “lo auténtico” que este músico adquirió después de estudiar en Cuba, “jurarse” frente al tambor y finalmente convertirse en santero. Considero que estas facetas de iniciación pueden ser leídas como el camino para acercarse a la autenticidad y llenarla de significado, pues como se ha visto en las entrevistas, el “ser auténtico” está presente de manera constante aunque no de manera explícita. Lo cual en el caso particular de los músicos, es experimentado también como una lucha simbólica dentro del ámbito laboral, que distingue a los “*charlatanes*” y “*cínicos*” que tocan sin estar “*jurados*” y “*engañan a la gente diciendo que tocan tambores consagrados cuando no lo están*”, frente a quienes han seguido el proceso adecuado para llevar a cabo su práctica.

En el ámbito de la enseñanza de la danza, los músicos ocupan una posición privilegiada, puesto que la música de tambores es uno de los mayores atractivos de los talleres de danza que no siempre está presente. La relación a nivel personal de éstos con los bailarines solo se

¹⁰⁰ En este periodo se denomina iyawó a la persona que está en proceso de iniciación que dura un año durante el cual debe vestir de blanco y acatarse a una serie de restricciones.

presenta de forma focalizada, y esos casos, aumentan las posibilidades de visitar un “toque de tambor” y conocer los significados de “toques” y cantos a los orishas.

Hasta aquí hemos descrito las características de la comunidad de danza afrocubana a partir de la interacción de los performers involucrados. Como se demostró, cada uno desde su posición y conforme a sus disposiciones y competencias otorga significados propios a los significantes hegemónicos que permean este género performático.

3.2. Líneas conclusivas

Al principio de la investigación me enfrenté ante la disyuntiva de si considerar a la danza afrocubana una práctica religiosa o bien una disciplina artística, pues ambas dimensiones están imbricadas, mi reto por tanto coincidió en hacerlas coincidir. Uno de los puntos de llegada fue justamente descubrir que solo es posible comprender esta danza en la complejidad que demanda su posición compleja entre ambos espacios, divididos a penas por una “membrana permeable”, como resultado de la propia configuración histórica de la tradición afrocubana permeada por distanciamientos y acercamientos con respecto a la esfera religiosa. A partir del trabajo etnográfico, pude observar que ambas esferas, la profana y la sagrada se comunican entre sí, y de hecho adquieren su fuerza significativa de dicha interrelación.

Por tanto, el objetivo de la investigación fue planteado en términos de explorar la resignificación de la danza afrocubana desde el punto de vista de quienes están involucrados en su práctica. Esta fue la vía más fructífera de comprender el desarrollo de una práctica que actualmente circula en las redes transnacionales y es relocalizada en contextos geográficos y culturales ajenos al originario, es decir Cuba.

Para comprender las resignificaciones, se identificaron los significantes hegemónicos que atraviesan la práctica de la danza afrocubana, y que en este caso fueron “lo negro”, “lo catártico” y “los orishas” por ser los significantes que más se repiten en los discursos de los bailarines entrevistados. Por otra parte, “lo auténtico” es un significante que si bien no

aparece de forma textual en las entrevistas, atraviesa las significaciones que los performers inscriben en sus prácticas.

A partir de ello intentamos comprender las resignificaciones de “lo auténtico” y las transformaciones que en la búsqueda por alcanzarlo (por “llenar” ese significante), experimentan los sujetos. Cabe mencionar que no se intentó reproducir un debate entre autenticidad y falsedad, sino señalar las disputas simbólicas por el acceso a la autenticidad que existen al interior de la comunidad de afrocubano.

Como pudimos observar, estas disputas tienen lugar de forma diferenciada de acuerdo con los grupos de performers. En el caso de los bailarines y los músicos mexicanos, en tanto ajenos a la tradición, manifiestan un interés por conocer más sobre ella. Por ello, está presente una constante aspiración por viajar allá, tocar y bailar como ellos, lo cual confirma la idea de que la “tradición auténtica” se mantiene solo en la medida que se actualiza constantemente la aspiración por alcanzarla.

En el análisis de las entrevistas se trató de subrayar los niveles de identificación con la autenticidad, y no tanto la conformación de una identidad completamente nueva ¹⁰¹. En este punto nos apegamos a una postura teórica que sostiene que las identificaciones nunca llegan a significar plenamente ninguna identidad, ya que ésta se sostiene en el principio de “incompletud esencial” ¹⁰².

De tal manera que, si los significantes identitarios hegemónicos siempre son asumidos solo de manera parcial, “no me convierto (ni quiero) en cubano por bailar y tocar como ellos”, pero puedo acercarme a serlo, y en eso recae el sentido mismo de la práctica. Hay un sentido de diferencia en la identificación que configura también en sentido negativo (desde lo que no soy) la subjetividad individual.

¹⁰¹ Incluso se pondría en duda la presencia de conversiones religiosas en estricto sentido pues como señalan los estudiosos de la santería, esta es una religión que suele ser “complementaria de otras prácticas” (Juárez Huet, 2009) De tal suerte que, en muchos casos, la gente que se inicia a la santería se sigue asumiendo católica, ya que no existe una norma dentro de la santería que exija exclusividad religiosa, por ello no se puede hablar de conversión. Por otro lado, la danza afrocubana entendida como práctica corporal que conjuga elementos espirituales, suele ser también compatible con otras prácticas de origen oriental como el yoga, o de neomexicanidad (temazcales, danzantes del sol, ceremonias de la cultura wirarika) que realizan algunos de los bailarines.

¹⁰² Este concepto lo remite Silvia Citro(2009) al de identidad trabajado por Judith Butler, Slavoj Zizek y Ernesto Laclau (2003).

Por lo tanto, el significante identitario hegemónico de los orishas, solo se establece respecto con ciertos aspectos que resaltan facetas de su personalidad, como “la feminidad”, “la virilidad”, “el enojo”, “la sensualidad”, etc. Lo cual demuestra un interés por acercarse a “lo auténtico” pero de forma resignificada desde los sujetos mismos, de manera que para ellos sea coherente y asequible.

En este tránsito hacia la inteligibilidad de significados, los profesores desempeñan un papel de “facilitadores” del conocimiento. De entrada ellos saben que los extranjeros no van a llegar a bailar como cubanos, pero los guían en el camino para alcanzar la autenticidad de los movimientos, los cantos, los “toques”, las gestualidades y sus significados, “*la esencia del movimiento*” como señala el profesor Manolo Vázquez.

Como vemos, para cada uno de los performers la experiencia del trayecto hacia la autenticidad es vivida de distinta manera. Los músicos experimentan su trabajo como parte del proceso para acercarse a lo auténtico, en tanto transcurre de forma paralela su proceso religioso y su especialización profesional. Los profesores se asumen como “auténticos” difusores y preservadores de sus tradiciones folklóricas, y agradecen a sus alumnos el “interés por su cultura”. Los bailarines (alumnos) en la medida que tienen acceso a los significados de la autenticidad, viven su práctica como una experiencia catártica, ya que se encuentran inmersos en un marco significativo compartido.

Sin embargo, ésto implica también que en nivel de la práctica se establezcan límites concretos, por ejemplo, con respecto a algunos contenidos específicos de la santería. Por ejemplo en el grupo de los bailarines diletantes está presente un interés general por la religión, que los motiva en algún momento de sus trayectorias a identificarse con algún orisha e incluso los sitúa frente a la disyuntiva de iniciarse religiosamente.

Sin embargo, la mayoría ha decidido conscientemente mantenerse al margen. Una de las razones es la incompatibilidad con ciertos códigos y normas de conducta, que implican un “*mayor compromiso*”. Al respecto, una de las informantes que señala estar muy interesada en que le digan quién es su orisha y saber “*qué se siente*” que se monte, comenta al mismo tiempo que no podría iniciarse en la religión, entre otras cosas porque “*no se ve matando*”

una gallina”¹⁰³. Esto es un ejemplo del nivel de involucramiento de los bailarines *diletantes* y los límites que ellos mismos establecen entre danza y religión, mientras que los bailarines *religiosos* han asimilado ciertas prácticas de la santería, como señala Juan Carlos:

*“me gusta la parte ritual del baile, creo que es la manifestación física de esta religión, aunque hay otros rituales que no me gustan tanto como el sacrificio de animales pero que son parte de la concepción y bueno finalmente como tales se aceptan y se respetan”*¹⁰⁴

Por otro lado, es importante recordar que a través de la enseñanza de técnicas, movimientos, gestualidades y demás se transmite no solo una manera de bailar, sino un “modo de ser”, que se presenta como autoevidente tanto para bailarines como para profesores. De esta manera, la comunidad reproduce en cierta medida los significantes relacionados con los orishas, tales como la feminidad, la virilidad, que suponen intrínsecos a cierto “modo *de ser cubano*”.

Por ejemplo, durante una clase de rumba, el profesor nos transmitía la importancia de la provocación sexual en la pareja que baila. La mujer “debe” provocar al hombre, y éste realizar las “artimañas” necesarias para lograr *vacunarla*¹⁰⁵. Para mostrar cómo se “debe” provocar nos caracterizó la forma de caminar de las mujeres cubanas, que eran “naturalmente” provocativas, y luego nos pidió que lo intentáramos, mientras él nos observaba de espaldas para verificar que lo hiciéramos bien.

En mi papel de investigadora recordé el ejemplo que menciona Marcel Mauss (1936) en su conferencia a propósito de las técnicas corporales, sobre el modo de andar de las enfermeras neoyorkinas¹⁰⁶. Aunque el autor señala únicamente “La posición de los brazos y manos mientras se anda” como una determinante que “constituye una idiosincrasia social”, sería necesario agregar el desplazamiento de cadera al andar o la ausencia de éste.

¹⁰³ Andrea, op. Cit.

¹⁰⁴ Juan Carlos, op. Cit.

¹⁰⁵ Ejercer simbólicamente el acto sexual a partir de una gestualidad específica.

¹⁰⁶ “Estando en el hospital tuve una especie de revelación. Estaba enfermo en Nueva York y me preguntaba dónde era donde yo había visto andar a las mujeres como a mis enfermeras. Por fin me di cuenta que era en el cine. Cuando volví a Francia me di cuenta, sobre todo en París, de lo frecuente que era esa forma de andar; las chicas eran francesas pero andaban del mismo modo. La moda de andar americana nos estaba llegando a través del cine” (Mauss, 1936:339)

Continúe mi actuación tratando de mover *adecuada y suficientemente* la cadera para caminar “como cubana”, intentando “sentirme Ochún”, como pedía el maestro. Sin embargo, no pude evitar reflexionar sobre el ejercicio, ¿acaso no estaba reproduciendo una práctica sexista?, ¿por qué reproducíamos el estereotipo hipersexual de la mujer cubana?. La rumba adquirió otros sentidos a partir de ello, lo cual no quiere decir que haya dejado de disfrutar su ejecución pero sí que se ponen en cuestión algunos de sus significados¹⁰⁷.

Al mismo tiempo, no solo la danza sino también el cuerpo de los bailarines adquiere otros significados a través del baile, de hecho en cierto sentido se podría decir que “aparece” como tal. De tal suerte que los sujetos “descubren” partes de su cuerpo y sensaciones que no habían experimentado en la vida cotidiana, como señala una de las bailarinas: “*descubrí la cadera, descubrí que se podía mover y me gustó mucho*”¹⁰⁸.

Es común encontrar este tipo de afirmaciones que dejan ver la importancia que revierte la danza en la conciencia corporal de los sujetos. Retomando la categoría de *ser-en-el-mundo*, podemos señalar que el horizonte de significados se expande a partir de la posibilidad de experimentar sensaciones corporales como por ejemplo el juego que involucra una sexualidad “exacerbada” que en otros espacios públicos y a través de otras prácticas colectivas sería imposible compartir. Prueba de ello son los testimonios que reiteran la feminidad y la masculinidad como elementos fundamentales en la danza de los orishas.

Este análisis no pierde de vista la manera dialéctica, en que este tipo de danzas se constituyen, ya que por un lado promueven “nuevas formas de subjetivación” en tanto experiencias alternativas a la “ideología dualista” en las sociedades contemporáneas, pero al mismo tiempo, se insertan en un mercado de bienes culturales y por tanto, “tienden a reactualizar ciertas matrices hegemónicas que articulan posiciones de etnicidad-raza, clase y género, heredadas de la historia colonial y de expansión del capitalismo”(Citro, 2011).

En ese sentido, también es importante destacar que las resignificaciones de la práctica de danza afrocubana en la ciudad de México son llevadas a cabo por personas que comparten

¹⁰⁷ De hecho, el presente trabajo de investigación debe ser entendido como parte del proceso de resignificación de esta práctica relocalizada a partir de una performer-socióloga.

¹⁰⁸ Leany, op. Cit.

un *habitus* que podemos denominar de clase media urbana, la mayoría son profesionistas y están interesados en diversas prácticas culturales, espirituales y corporales.

Al parecer esta es una tendencia que coincide con los estudios realizados por Silvia Citro y su equipo de trabajo (2010, 20011) en algunas ciudades latinoamericanas donde proliferan prácticas corporales y géneros performáticos de origen “afro”, “oriental” e “indígena”. La apropiación de estos géneros en estas sociedades modernas se inscribe en los discursos sobre la multiculturalidad que encuentran los marcos institucionales necesarios para su reproducción en los sectores medios de ciertas metrópolis.

La metodología que plantea esta investigadora fue recuperada para el presente trabajo ya que posibilita comprender los géneros performáticos en su devenir histórico, ubicándolos socioeconómica y culturalmente, sin perder de vista la profundidad de la experiencia de los mismos performers. Por ello es pertinente su aplicación en el contexto mexicano, pues considero que podría abrir nuevas rutas analíticas en el estudio de prácticas corporales y géneros performáticos no occidentales que se difunden cada vez con mayor velocidad y mayores alcances a nivel mundial.

Conclusiones

Al principio de la investigación, se planteó la premisa de que la práctica de danza afrocubana atraviesa por un proceso de resignificación cuando es practicada en otros contextos ajenos a su lugar de origen. El estudio de caso que analizamos para explorar dicho proceso fue la ciudad de México, donde en los últimos cinco años se observó una proliferación de los talleres y cursos de este tipo de danza.

El análisis se llevó a cabo en dos niveles que convergen y permiten abordar la problemática de forma integral. Por un lado, encontramos que era necesario plantear la danza afrocubana como una práctica inscrita en el proceso de glocalización, para dar cuenta no solo de la homogenización de la misma como resultado de las tendencias transnacionales, sino también como un recurso que expresara claramente la articulación de lo global con lo local, y que permitiera explorar las formas en que lo global se localiza y lo local se globaliza.

En ese tenor, encontramos que la danza afrocubana es una práctica que paulatinamente se *deslocalizó* como resultado del proceso de intelectualización y estetización que atravesó desde los años veinte del siglo XX y posteriormente se integró al repertorio folklórico de Cuba. Esta integración fue ampliamente impulsada y desarrollada por el gobierno derivado de la Revolución cubana a través de una serie de políticas educativas y culturales que se implementaron en la isla. A lo largo de este trayecto, las manifestaciones artísticas fueron paulatinamente escindidas de sus contenidos religiosos, pero al mismo tiempo continuaron nutriéndose de ellos veladamente, de modo que la comprensión de la danza corre de forma paralela con la significación de algunos aspectos de las religiones afrocubanas.

El reconocimiento de los aportes africanos a las artes y las manifestaciones culturales en general, incluidas las religiosas, desde finales del siglo XX, se incluye como parte del patrimonio “afro”, visibilizado sobre todo al exterior de la isla. Este panorama que continúa hasta la actualidad, ha permeado la manera en que “lo afrocubano” se difunde fuera Cuba, a través de los medios electrónicos de comunicación, sobre todo en el ciberespacio donde circulan imágenes, videos y algunos textos en páginas electrónicas que se refieren a los

orishas y sus danzas, aunque también se pueden buscar otros bailes y religiones afrocubanas.

De tal manera que un número creciente de personas pueden tener acceso a los espectáculos del Conjunto Folklórico Nacional (CFN), pero también a tutoriales para aprender a bailar cada orisha, así como a grabaciones e imágenes de rituales religiosos. La aceleración e intensidad en la difusión de estas manifestaciones culturales, posibilita también conocer las expresiones danzarias y musicales de danzas yorubas pertenecientes a otras latitudes geográficas, donde también se han relocalizado, como es el caso de algunos grupos artísticos de las ciudades argentinas de Buenos Aires y El Rosario, donde se practica las vertiente afrobrasileñas del candomblé y el umbanda¹⁰⁹.

La otra vía de difusión para el caso que estudiamos, se organiza a partir de redes que construyen algunos artistas cubanos residentes en la ciudad de México con sus colegas connacionales que son invitados para impartir talleres o presentar espectáculos en nuestro país. Pudimos constatar que en este caso, la relación de la danza afrocubana con la creciente popularidad de la práctica de salsa cubana (casino) es fundamental, pues en muchos casos son las academias y compañías que se especializan en este baile quienes tienen posibilidades de invitar a los artistas.

Después de que la danza afrocubana y sus significados circulan a través de redes transnacionales, éstos se *translocalizan* en otros lugares distintos al de origen, donde se configuran nuevos escenarios, por ejemplo, cuando se presentan como parte de la oferta cultural de “danzas del mundo” o se integra como parte de “afromovimientos”, lo cual implica que se equiparen con otras expresiones artístico-culturales englobadas bajo el amplio significante de lo “afro y lo negro”¹¹⁰.

Si bien en Cuba se reconoció el origen africano de ciertas prácticas como parte de la construcción de su folklore e identidad nacional, pareciera que el contenido de “lo afro”, a

¹⁰⁹ Manuela Rodríguez (2012) estudia el caso del grupo de investigación de danzas de orixás *Iró Baradé* que se formó en 2003 en la ciudad de El Rosario a partir de la bailarina y docente brasileña Isa Solares.

¹¹⁰ Como ejemplo reciente se llevó a cabo del 12 al 19 de abril de 2014 el *Cuarto Festival Raíces* organizado por el colectivo *Maíz Negro*, cerca de Jalapa, Veracruz, en el cual se promueven clínicas de percusión africana, afrocubana y otros instrumentos, junto con talleres de danza africana, afrocubana, son jarocho, capoeira, etc., al mismo tiempo que se presentan compañías y grupos artísticos de músicas y danzas “afro”.

la luz de nuevos contextos geográficos se ha esencializado como parte de su difusión por diversos medios, de tal manera que una serie de prácticas dispares son asimiladas como parte de “una misma raíz”.

Al respecto, como sostienen algunas autoras, (Argyriadis y De la Torre, 2008) no se puede hablar de una pérdida de raíces, pues éstas no necesariamente se anulan, pero entran en circulación y en algunos casos promueven nuevos esencialismos. Esto significa nuevos escenarios imaginarios a partir de los cuales los sujetos establecen identificaciones y asumen como verdaderos ciertos aspectos de tradiciones culturales y linajes vinculados con la ancestralidad desde una óptica actual.

En el caso de la danza afrocubana, si bien su origen sigue remitiéndose a Cuba y la “tradición de baile” con la que históricamente se le ha relacionado en nuestro país, su práctica en la actualidad debe ser comprendida tomando en consideración su reconocimiento como patrimonio de la herencia africana, que la hace asimilable a otras disciplinas corporales que se consideran depositarias de una misma esencia o raíz “afro”.

Sin embargo en la asimilación también se mantienen algunas particularidades como parte del proceso de *relocalización* de la danza afrocubana, pues sus contenidos simbólicos propios que se encontraban en circulación, son *reanclados* en otros territorios distintos y distantes al originario. Para comprender este proceso, es fundamental considerar los discursos por medio de los cuales, los sujetos que se apropian de la práctica, pues en ellos adquieren coherencia aquellos significados aparentemente fragmentados o descontextualizados.

En este trabajo, lo anterior se puede ver a través de las entrevistas semi-dirigidas que realizamos con los performers de los talleres de danza afrocubana, es decir bailarines (alumnos), profesores y músicos, en las cuales fue preciso identificar aquellos significantes que se repiten en sus discursos y posteriormente precisar las resignificaciones asociadas a ellos.

Encontramos que se reitera el significante hegemónico de “los “orishas” a partir del cual se articulan matrices simbólico-identitarias en las que los performers participan activamente sin que esto implique que asuman una identidad completamente nueva y acabada, sino más

bien complementaria de otras identificaciones. En efecto, una de las características del proceso de relocalización es el desarrollo de procesos identitarios, en los cuales los significantes son selectivamente asimilados, debido a que siempre existen elementos que permiten y otros que imposibilitan el reanclaje cultural.

De acuerdo con los entrevistados, la diferencia de la danza afrocubana respecto a otras danzas “afro” que practican de forma paralela, es la “teatralidad” de los orishas, el “sentirte” como uno de ellos. Lo cual, recordemos que es resultado de la relación de esta danza con la santería, pero también y de forma determinante, producto de la configuración histórica de esta danza en Cuba, en donde los contenidos religiosos fueron “mediados” por instituciones dedicadas a la investigación y enseñanza de cantos, toques y bailes de cada orisha.

Esta peculiaridad no está presente de forma determinante en la enseñanza de otras danzas de matriz africana que fueron mencionadas por los bailarines como la afrocolombiana, la afroperuana o la africana (guineana). Con base en la experiencia que he tenido en el aprendizaje de estas danzas “afro”, sugiero que una de las principales diferencias tiene que ver con la elaboración académica formal de las afrocubanas ha sido históricamente más desarrollada en su país de origen. Este hecho es relevante porque, si bien todas forman parte del “folklore” de las distintas regiones, el proceso que atravesó la afrocubana hizo posible la construcción de una compleja y sólida red de significados simbólicos que permiten su actualización constante.

Ahora bien, en términos de prácticas corporales, lo que sí tienen en común estas danzas “afro” con la vertiente cubana, y que las hace asimilables en contextos relocalizados, es la experiencia extática propiciada por la interacción con los tambores con las diversas formas de expresividad a través del cuerpo. Por ello quienes bailan desean experimentar una y otra vez la catarsis de la danza, de manera que procuran conocer otras danzas “afro”, o incluso se pueden conjugar otras disciplinas orientales como yoga, tai-chi, o medio-orientales como la danza del vientre, tribal, etc.

Los denominadores comunes en las practicas mencionadas son el “descubrimiento” del cuerpo y de nuevas sensaciones a partir de él, así como la fascinación por acercarse a

tradiciones “ancestrales” y “auténticas”. En ese sentido, la figura de los bailarines se asemeja a la imagen del “turista” que menciona Zygmunt Bauman (2003) como aquel buscador “constante, consciente y sistemático de experiencias nuevas”, que le permitan probar otras identidades sin que ninguna se adhiera por completo.

Para el “turista posmoderno” la danza ofrece un terreno muy fértil para la acumulación de experiencias donde el cuerpo, aquel olvidado en la dinámica de la vida moderna, no solo se hace evidente, sino que se modifica y transforma infinitamente. La búsqueda de los sujetos que practican este tipo de danzas va encaminada a la emergencia del cuerpo, desdibujado en las tareas diarias y limitado a cierto número de movimientos y posturas. Podemos concluir entonces que la relocalización de la danza tiene lugar de manera importante en la práctica misma, que involucra tanto la experiencia corporal, como los significados profundos de la danza, que son expresados a través de los discursos de los participantes.

En relación con el significado de “lo afro”, es preciso señalar, siguiendo a Stuart Hall (2003a) que el significante “negro” devino históricamente como escenario de mercantilización de la cultura global, en correspondencia con un momento histórico particular que le permitió ganar espacios de visibilidad por medio de las estrategias que condesaron “lo negro” de una forma particular.

En ese sentido, la realización de eventos culturales que promueven la danza afrocubana y otras danza afro, ya sean independientes o con apoyo gubernamental, reflejan los espacios de visibilidad que han ganado las manifestaciones culturales ahora emparentadas con una misma raíz africana. Por ello, aunque el discurso que promueven sigue siendo el de un “rescate cultural”, no es posible afirmar que exista tal, pues es necesario comprender este tipo de prácticas como una búsqueda de sentido de los sujetos que participan de las diversas disciplinas “afro” en la actualidad, ya que “no puede haber un simple retorno o recuperación del pasado ancestral que no sea experimentado a través de las categorías del presente” (Hall, 2003).

Como vemos, los movimientos de glocalización contribuyen a la actualización de tradiciones ya que comprometen aspiraciones de los sujetos sociales quienes, sin darse cuenta, interrogan mediante su práctica la misma tradición que reivindican, pues

justamente “son la creatividad y la invención las que permiten perpetuar lo que en la actualidad conocemos como tradición, pero son también las que posibilitan su movilidad” (De la Torre, 2008:107).

Esta afirmación de René De la Torre a propósito de la danza conchero-azteca considero que puede hacerse extensiva a la danza afrocubana, a pesar de que cada una tiene características propias que determinan su práctica actual, puesto que ambas proceden de contextos religiosos “no occidentales”, una indígena y la otra “afro”, y gran parte de su atractivo es la búsqueda de “autenticidad” en la práctica de las mismas, así como la complejidad de significados simbólicos que entrañan en tanto proceden de contextos religiosos hoy en día considerados “tradicionales” y parte del folklor regional.

En ambos casos es necesario tener en cuenta que quienes las practican hacen una resignificación de sus contenidos, incluidos aquellos que consideran el carácter originario y auténtico de la misma, pues si bien están basadas en referentes antiguos, en realidad se mantienen solo en la medida en que éstos son apropiados desde el presente. Sin embargo, la danza conchero-azteca se desarrolla hoy en día en espacios abiertos que son temporalmente ocupados y consagrados por los participantes, además de que su forma de enseñanza no se lleva a cabo en talleres ni mucho menos por medio de instituciones académicas. Como proyecto futuro sería interesante realizar un estudio comparativo con la danza afrocubana, donde se pudieran observar las tensiones artístico-rituales que median ambos performance y en qué medida se puede hablar de una plegaria dancística para la conchero-azteca.

En el presente trabajo sobre danza afrocubana se mostró la manera en que *el cuerpo se vuelve plegaria* solo en la medida que encarna significados y los actualiza por medio de la práctica reiterada de la misma. De esta manera la plegaria dancística adquiere su fuerza comunicativa en el marco de una comunidad capaz de interpretar y resignificar a través del cuerpo los contenidos simbólicos de la danza.

La plegaria en términos de comunicación con lo divino, adquiere relevancia en tanto el referente trascendental es experimentado por quienes bailan en el marco de nuevos horizontes de significado. Como pudimos ver, esto implica para algunos bailarines tomar

conciencia de las posibilidades inexploradas de su cuerpo, el descubrimiento de nuevas sensaciones a través del movimiento y los sentidos que ofrece esta danza. Así mismo, la plegaria danzada significa para algunos participantes “liberación”, ya que trasciende las ataduras represivas que una cultura fincada en el cristianismo ha impuesto a los “placeres de la carne”, en relación con el baile y la sexualidad. Por lo tanto, el cuerpo como plegaria también adquiere un sentido terapéutico en la danza afrocubana, que impacta en los estados emocionales de quienes la practican.

Todos estos sentidos del cuerpo plegaria-danzada han sido en mayor o menor medida compartidos por la investigadora, y motivaron las reflexiones que se plasman en este trabajo. De tal manera que éste constituye también una prueba más de la fuerza simbólica de la danza a los orishas que se actualiza y da lugar a la exploración antro-po-sociológica, que no se agota aquí, pues en un futuro considero importante analizar lo que ocurre con esta danza en otros contextos relocalizados.

Por ejemplo, una investigación futura deberá analizar la relación de la danza de orixás en su vertiente afrobrasileña relocalizada en Argentina, y el potencial que tiene como un lenguaje corporal empleado en manifestaciones políticas, como la marcha conmemorativa por el día nacional por la *Memoria, la Verdad y la Justicia*, donde en 2009 más de cien bailarinas marcharon bailando utilizando el lenguaje de movimientos de los orixás para denunciar y recordar a las víctimas de la dictadura en ese país¹¹¹.

Esta manifestación nos muestra el alcance del lenguaje de los orishas/orixás a través de la plegaria danzada en las formas actuales de denuncia en el ámbito político, pues si bien, a lo largo de la historia algunas danzas y músicas de origen afro en América han sido consideradas formas de resistencia por parte de las comunidades afrodescendientes que las practican, sería interesante explorar qué ocurre cuando éstas son practicadas y apropiadas por comunidades ajenas a sus contextos originarios de producción.

¹¹¹ Hasta ahora es el único caso del que he tenido conocimiento y fue documentado en el video “Lo dicen, lo piden los cuerpos”, el 24 de marzo de 2009 en Buenos Aires.

Anexo

Cuadro comparativo de los *orichas*, de las danzas yorubas; los *nfumbes* de las congas y de los *foddunes* de los ararás.

Yoruba	Congo	Ararás
Eleggúa	Lucero	Legba, Afra
Ogún	Zarabanda	Bereche
Obatalá	Tiembla tierra	Agueyi
Changó	Siete rayos	Gebioso
Yemayá	Madre de agua o siete sayas	Afrekete
Ochún	Mamá chola	Mase
Oyá	Centella	Adañe
Babalú ayé	-----	Asoyin

Glosario de términos¹¹².

Bajar/montar: capacidad de algunas entidades (orishas) de “habitar” los cuerpos de algunos creyentes.

Batá: nombre de los tres tambores ambipercusivos que se utilizan en los rituales de santería. También se les llama así cuando el trío de tambores es utilizado fuera de contextos religiosos, aunque en ese caso se especifica que son “judíos” o “aberíkulas”.

Candomblé (candombé): religión afrobrasileña que conjuga elementos yorubas con el catolicismo portugués impuesto por los colonizadores.

¹¹² La ortografía corresponde a la manera que en que se escriben los términos según algunos textos académicos consultados. La información obtenida de forma oral no siempre coincide y es difícil homologar las versiones entre sí, por lo tanto se utilizan las formas más recurrentes.

Hacer (se) santo: asentar el orisha en la cabeza del iniciado mediante una ceremonia que dura siete días llamada asiento.

Jurarse: acceder a la posibilidad de tocar los tambores consagrados por medio de una ceremonia.

Jinetero/a: al femenino sinónimo de prostituta. Al masculino, “hombre que gana dinero brindando por cuenta propia y fuera de las vías legales servicios muy variados a los extranjeros, como guía turístico, intermediario, vendedor de productos ilícitos, pareja de baile, proxeneta, prostituto, etc.” (Argyriadis, 2005)

Orishas/orixás/santos: divinidades relacionadas con un origen yoruba cuya localización geográfica se remite a la parte occidental de Nigeria. En Cuba son denominados orishas, orichas o santos debido al sincretismo o paralelismo con algunas deidades de la religión católica. En Brasil, la diáspora de africanos de esta región como resultado de la trata de esclavos dio origen a algunas religiones afrobrasileñas donde las deidades se conocen como orixás.

Tambor: fiesta ofrecida en honor a un orisha donde se utilizan los tambores batá. También se denomina “toque de tambor”.

Toque: pieza o piezas musicales que se cantan y tocan en los rituales de santería. Algunas exclusivas de los distintos orishas y otras son generales.

Umbanda(ubanda): variante sincrética de religiosidad afrobrasileña con influencias espiritistas y católicas. En la actualidad su práctica se ha extendido hacia algunas ciudades argentinas y uruguayas.

Bibliografía

- Appadurai, A., (2001) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización.*, FCE, México,.
- Argyriadis, K. (2005a) “Religión de indígenas, religión de científicos: construcción de la cubanidad y santería”, En Revista *Desacatos*, núm. 17, México, enero-abril, pp. 85-106.
- _____ (2005b) “El desarrollo del turismo religioso en la Habana y al acusación de mercantilismo”, En Revista *Desacatos*, núm. 18, México, mayo-agosto, pp. 29-52.
- Argyriadis, K. y De la Torre, R. (2008) “Introducción”, En: Argyriadis, K., De la Torre, R., Gutiérrez, C., Aguilar, A., (coord.), *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales.*, CIESAS: IRD: ITESO: COLEGIO DE JALISCO, CEMC, México, pp. 281-308.
- Argyriadis, K. y Juárez, N., (2008) “Acerca de algunas estrategias de legitimación de los practicantes de la santería en el contexto mexicano”, En: Argyriadis, K., De la Torre, R., Gutiérrez, C., Aguilar, A., (coord.), *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales.*, CIESAS: IRD: ITESO: COLEGIO DE JALISCO,CEMC, México, pp. 281-308.
- Argyriadis, K., (2011) “De instructores, asesores y promotores: redes de artistas cubano-veracruzanos y relocalización del repertorio afrocubano”, En: Ávila, F., Pérez Montfort, R., y Rinaudo Ch., (coord.) *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana.*, CIESAS: IRD: ANR: COLEGIO DE MICHOACÁN: UNIVERSIDAD DE CARTAGENA, México, pp. 269-296.
- Aschieri, P., y Puglisi R., (2011) “Cuerpo y producción de conocimiento en el trabajo de campo. Una aproximación desde la fenomenología, las ciencias cognitivas y las prácticas corporales orientales”, En: Citro S., *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp.127-148.
- Barañano, A., Martí, J., Abril, G., Cruces, F., Carvalho. J., (2003), “World music ¿el folklore de la globalización?”, En: *TRANS. Revista transcultural de música*, número 7, diciembre, Sociedad de etnomusicología, España.

- Barrero, C., (2012), Ponencia “Djembé chilango. Apropiación de la música mandinga de África occidental en la ciudad de México”, En: *IV Coloquio Afroamérica. “La unidad en la diversidad”*, CIALC; Ciudad Universitaria, UNAM, México.
- Bauman, Z, (2010) *La globalización. Consecuencias humanas*, FCE, México.
- _____ (2003) “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”, En: Hall S., y Du Gay P., (comp.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, pp.40-68.
- Baz, M. (1996) *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, PUEG, UNAM, UAM, México.
- Bolívar, N., (1990) *Los orishas en Cuba*, Ediciones Unión, La Habana.
- Bolívar, N., López, M., Del Río, N., (2007) *Santa Bárbaro Changó. ¿Sincretismo religioso?*, Ed. José Martí, Colombia.
- Bourdieu, P. (1997) *Razones prácticas*, Anagrama, Barcelona.
- Bourdieu, P., y Waqquant, L., (1997) *Respuestas por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México.
- Butler, J. (1990), “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, En: Sue-Ellen Case (ed.) *Performing feminisms: feminist critical theory and theatre*, Univeristy Press, pp. 270-282.
- Butler, J., Laclau, E., Zizek, S., (2003) *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*, Buenos Aires, FCE.
- Cabrera, L. (2009 [1934]) *Cuentos negros de Cuba*, Ed. Letras cubanas, Colombia.
- _____ (2009 [1954]) *El monte*, Ed. Letras cubanas, Colombia.
- Capone, S., (2008) “De la santería cubana al orisha-vooodoo norteamericano. El papel de la ancestralidad en la creación de una religión “neoafricana”, En: Argyriadis, K., De la Torre, R., Gutiérrez, C., Aguilar, A., (coord.), *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales.*, CIESAS: IRD: ITESO: COLEGIO DE JALISCO,CEMC, México, pp. 129-155.
- Capone, S., (2011) “Conexiones “diaspóricas”: redes artísticas y construcción de un patrimonio cultural “afro”, En: Ávila, F., Pérez Montfort, R., y Rinaudo Ch., (coord.) *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana.*,

CIESAS: IRD: ANR: COLEGIO DE MICHOACÁN: UNIVERSIDAD DE
CARTAGENA, México, pp. 217-245.

- Carpentier, A., (2004) *La música en Cuba.*, Letras cubanas, La Habana.
- Citro, S., (2009) *Cuerpos significantes, Travesías de una etnografía dialéctica*, Editorial Biblos, Culturalia, Buenos Aires.
- Citro, S., (coord.) (2011) “La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in) disciplinar”, En: Citro, S., *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 17-58.
- Citro, S., Aschieri, P, Mennelli, Y, (2011) “El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial”, En: *Boletín de Antropología*, Universidad de Antioquia, Medellín, vol. 25 N°42 pp. 102-128.
- Citro S., (2012) “Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas”, En: Citro, S y Aschieri, P (coord.) *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 17- 64.
- Citro., S., (2013) Conferencia: “Habitus y técnicas corporales en una perspectiva interdisciplinar sobre la corporeidad”, En: *VI Congreso El cuerpo descifrado*, UAM-Xochimilco, México, Octubre.
- Csordas, T., (1999), “Embodiment and cultural phenomenology”, En: Gail Weiss and Honi Fern Haber (ed) *Perspectives on embodiment*, New York, pp. 143-162.
- _____ (2011 [1993]) “Modos somáticos de atención”, En: Citro S., *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp.83-104.
- García Canclini, N., (2005) *Culturas híbridas*, Grijalbo, México.
- Dallal, A., (1993) *La danza contra la muerte*, IIE, UNAM, México.
- _____ (2000) *La danza en México. El “dancing” mexicano*, IIE, UNAM, México.
- _____ (2007) *Los elementos de la danza*, UNAM, México.
- Daniel, Y., (1995) *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba* (citado En: Reed, S., (1998) “The poetics and the politics of dance”, *Annual Review of Anthropology*, 27: 503-532, (Traducción al español: Silvia Benza, 2012).

- Daniel, Y., (2005) *Dancing wisdom. Embodied knowledge in Haitian vodou, Cuban yoruba and Bahía candomblé*, University of Illinois press.
- Décoret-Ahiha, A., (2004), *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Pantin, Centre National de la Danse.
- De la Torre, R., (2007) “Alcances translocales de cultos ancestrales: el caso de las danzas rituales aztecas”, En: Revista electrónica *Cultura y religión*, marzo.
- _____ (2008) “La estetización y los usos culturales de la danza conchera-azteca”, En: Argyriadis, K., De la Torre, R., Gutiérrez, C., Aguilar, A., (coord.), *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales.*, CIESAS: IRD: ITESO: COLEGIO DE JALISCO,CEMC, México, pp. 73-110.
- De Souza, A., (2005) *Los orichas en África. Una aproximación a nuestra identidad*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana.
- Dorfler, G., (1963) “La danza”, En: *El devenir de las artes*. pp. 200-214, FCE, México.
- Elí, Rodríguez V., (2002) “Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá”, En: *TRANS revista transcultural de música*, junio, número 006, Sociedad de etnomusicología, Barcelona.
- Escalante K., (2010) “Jóvenes, cultura y socialidad. Primeras aproximaciones al estudio de la práctica de capoeira en la ciudad de México”. Tesis de Maestría en Estudios Políticos y Sociales, Programa de Estudios Políticos y Sociales, UNAM.
- García, Díaz, B., (2011) “El puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana”, En: Ávila, F., Pérez Montfort, R., y Rinaudo Ch., (coord.) *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana.*, CIESAS: IRD: ANR: COLEGIO DE MICHOACÁN: UNIVERSIDAD DE CARTAGENA, México, pp. 247- 267.
- Giddens, A., (1996) “Modernidad y autoidentidad”, En: Beriain, J. (comp.) *Las consecuencias perversas de la modernidad*, Anthropos, Barcelona.
- Guerra, R., (2000) *Eros baila. Danza y sexualidad*, Editorial Letra Cubanas, La Habana.
- Gutiérrez, E., (2011) “Los cabildos de negros en Cartagena de Indias”, En: Ávila, F., Pérez Montfort, R., y Rinaudo Ch., (coord.) *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño*

entre Cartagena, Veracruz y La Habana., CIESAS: IRD: ANR: COLEGIO DE MICHOACÁN: UNIVERSIDAD DE CARTAGENA, México, pp. 297-310.

- Hagedorn, K., (2001) *Divine Utterances. The performance of afro-cuban Santeria*, Smithsonian institution press.
- Hall, S (1991) “Lo local y lo global: globalización y etnicidad” Biblioteca virtual de Ciencias Sociales.
- _____ (2003a) *¿Qué es lo negro en la cultura popular negra?*, Biblioteca virtual.
- _____ (2003b) “Introducción: ¿Quién necesita “identidad”?”, En Hall S., y Du Gay P., (comp.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, pp. 13-39.
- Islas, H., (1995) “Tecnologías corporales. Danza, cuerpo e historia”, INBA, México.
- _____, (2001) “De la integración de los aspectos sociales y subjetivos de las técnicas dancísticas mediante el concepto de tecnologías corporales” En: Islas, H., (comp.) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, INBA, CONACULTA, México.
- Jackson M., (1983) “Conocimiento del cuerpo”, En: Citro, S., (coord.) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 59-82.
- Jahn, J., (1978) *Muntu. Las culturas neoafricanas*, FCE, México.
- Jáuregui, J., (1997) “El concepto de plegaria musical y dancística”, En: Revista *Alteridades*, México, pp. 69-82.
- Juárez Huet N., (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.
- _____ (2009) “Translocalización y relocalización de la santería cubana: el caso de la ciudad de México”, En: *Stockolm review of latin american studies*, no. 4, marzo, pp. 85-94.
- _____ (2011) “Lo “afro” en las industrias de la música y el cine: el caso afrocubano en México”, En: Ávila, F., Pérez Montfort, R., y Rinaudo Ch., (coord.) *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana.*, CIESAS: IRD: ANR: COLEGIO DE MICHOACÁN: UNIVERSIDAD DE CARTAGENA, México, pp. 165-188.

- Kaeppler, A., (2003a) “La danza y el concepto de estilo”, En: *Revista Desacatos*, núm. 12, otoño 2003, pp. 93-104.
- _____ (2003b) “Una introducción a la estética de la danza”, En: Citro, S y Aschieri, P., (coord.) (2012) *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 65-73.
- Karnoouh, L., (2011) “Lo “afro” en el imaginario nacional cubano y el contrapunteo caribeño entre La Habana y Santiago de Cuba”, En: Ávila, F., Pérez Montfort, R., y Rinaudo Ch., (coord.) *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana.*, CIESAS: IRD: ANR: COLEGIO DE MICHOACÁN:UNIVERSIDAD DE CARTAGENA, México, pp. 95-112.
- Knauer, L., (2001) “Afrocubanidad translocal: la rumba y la santería en Nueva York y La Habana”, En: Hernández R., y Coastworth J., (coord.) *Culturas encontradas: Cuba y los Estados Unidos*, CIDCC Juan Marinelo, La Habana/DRCLAS Universidad de Harvard, pp. 11-31.
- Kurath, G., (1960) “Panorama of dance ethnology”, *Current Anthropology* 1 (3), 233-254, citado por Citro, S., (2012) “Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas”, En: Citro, S y Aschieri, P (coord.) *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 17- 64.
- Laban, R., (1958) *El dominio del movimiento*, Fundamentos, Buenos Aires.
- Langer, S., (2001 [1966]) “La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza” (tomado de *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*, p. 11-21.
- Larduet A., (2012) Conferencia, CIALC, Noviembre, Ciudad Universitaria, UNAM., México.
- Le Breton, D., (1992) *Sociología del cuerpo*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- _____ (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- _____ (2011) *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, La cifra editorial, México.
- Lindón, A, Aguilar, M, Hiernaux, D, (2006) *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Editorial *Antrophos*.

- Martínez Montiel, L., (2006) *Afroamérica I. La ruta del esclavo.*, UNAM, México.
- Matory, L., (1999) “Afro-Atlantic cultura: 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.
- _____ (2001) “El Nuevo Imperio Yoruba: textos, migración y el auge transatlántico de la nación lucumí”, En: Hernández R., y Coastworth J., (coord.) *Culturas encontradas: Cuba y los Estados Unidos*, CIDCC Juan Marinelo, La Habana/DRCLAS Universidad de Harvad, pp.167-188.
- Mauss, M., (1979 [1936]) “Concepto de técnica corporal”, En: *Sociología y antropología*, Editorial Tecnos, Madrid.
- Menéndez, L., (2002) *Rodar el coco. Proceso de cambio en la santería*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- Merlau-Ponty, M., (1993) *Fenomenología de la percepción*, Planeta, Buenos Aires.
- Moore, R., (2001-2002) “La fiebre de la rumba”, En: *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 23, pp. 175-194.
- Mora, A., (2011) “Entre zapatillas de punta y los pies descalzos. Incorporación, experiencia corporizada y agencia en el aprendizaje de danza clásica y contemporánea”, En: Citro S., (coord.) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 219-237.
- Novack, C. (1990), *Sharing the dance. Contact Improvisation and American culture*, the University of Winsconsin Press.
- Ortiz, F., (2001) *La africanía de la música folklórica cubana*, Letras Cubanas, La Habana.
- _____ (2007 [1906]), *Los negros brujos*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana.
- Pajares, F., (2005) *La danza contemporánea cubana y su estética*, Ediciones Unión, La Habana.
- Piñón M., (2005) “Las danzas afrocubanas como forma de comunicación: estudio de significado”. Tesis de maestría en Comunicación, Posgrado de Ciencias políticas y sociales, UNAM.

- Pulido, G., (2010) *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*. INAH, México.
- Quintero, M., (2005) *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Siglo XXI, México.
- Reed, S., (1998) “The poetics and the politics of dance”, *Annual Review of Anthropology*, 27: 503-532, (Traducción al español: Silvia Benza, 2012).
- Restrepo, E., (2004) *Teorías contemporáneas de la etnicidad. Stuart Hall y Michel Foucault*, Editorial Universidad del Cauca, Cali, pp.11-35.
- Rinaudo, Ch. (2011) “Lo “afro”, lo popular y lo caribeño en las políticas culturales de Cartagena y Veracruz”, En: Ávila, F., Pérez Montfort, R., y Rinaudo Ch., (coord.) *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana.*, CIESAS: IRD: ANR: COLEGIO DE MICHOACÁN: UNIVERSIDAD DE CARTAGENA, México, pp. 37-67.
- _____(2012) *Afromestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el puerto de Veracruz*, Biblioteca Universidad Veracruzana, México.
- Rodríguez M., (2009) “Entre ritual y espectáculo. Reflexividad corporeizada en el candombe”, En *Avá Revista de Antropología*, núm. 14, julio.
- _____(2011)“Representando mi raza. Los cuerpos femeninos afrodescendientes en el candombe”, En: Citro S., (coord.) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 277-297.
- _____ (2012) “Danzando lo múltiple. Acerca de cómo espejear la reapropiación religiosa y artística de una tradición de matriz africana”, En: Citro S., y Aschieri P., (coord.) *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 235-252.
- Sabido, O., (2007) “El cuerpo y sus trazos sociales. Una perspectiva desde la sociología”, En: Zabudovsky, G., (coord.) *Sociología y cambio conceptual*, UAM, UNAM, México.
- _____ (2010) “El “orden de la interacción” y el “orden de las disposiciones”. Dos niveles analíticos para el abordaje del ámbito corporal-afectivo”, En: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (RELACES)* “Construyendo cuerpos: teorías y prácticas”, No. 3 Año 2, agosto.

- _____ (2013) Conferencia: “Interacción y disposición: dimensiones analíticas en el estudio sociológico del cuerpo”, En: *VI Congreso El cuerpo descifrado*, UAM-Xochimilco, México, Octubre.
- Sachs, C. (1943) *Historia Universal de la danza*, Ed. Centurión, Buenos Aires.
- Salazar, A., (1955) *La danza y el ballet Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*, FCE, México.
- Sánchez, J., (1998) *Bailes y sones deshonestos en la Nueva España*, Cuadernos de cultura popular, Instituto Veracruzano de Cultura, México.
- Santos C., y Armas R., (2002) *Danzas populares y tradicionales cubanas. Contenido, movimiento y expresión*, Centro de Investigación y desarrollo de la cultura cubana, Juan Marinello, La Habana.
- Sevilla, A., (1990) *Danza y clases sociales*, CONACULTA, INBA.
- _____ (1999) “El cuerpo como metáfora de la ciudad”, en *Cuicuilco*, volumen 6, número 15, enero-abril, 1999, México.
- _____ (2003) *Los templos del buen bailar*, CONACULTA, Memoria histórica, México.
- Taylor, D., (2001) “Hacia una definición de performance”, En: *Performancelogía*. Revista virtual.
- _____ (2011) *Estudios avanzados de performance*, FCE, México.
- Turner, B., (1989) *El cuerpo y la sociedad*. FCE, México.
- Turner, V., (1988) *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Taurus, Madrid.
- _____ (2008[1985]) “Antropología del performance”, En: Geist I., (comp.) *Antropología del ritual*, INAH, México.
- Wacquant, L., (2004) *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Alianza, Madrid.
- Zabłudovsky, G., (2010) *Modernidad y globalización*, Siglo XXI, UNAM, México.
- Zanetti, O., (2013) *Historia mínima de Cuba*, COLMEX, México.

Consultas en línea:

“La coreografía de la danza popular alejada de la realidad: Rodolfo Reyes”. Entrevista con Rodolfo Reyes, En: diario *La Jornada*, noviembre de 2004.

<http://www.jornada.unam.mx/2004/11/14/06an2cul.php?printver=0&fly=2>

“Conjunto Folklórico Nacional. Conjuero contra el autoexotismo”. Entrevista con Rogelio Martínez Furé, En: *Revista La Jiribilla*, La Habana, enero 2012.

http://www.lajiribilla.cu/2012/n582_06/582_15.html

Páginas consultadas:

www.culturaveracruz.ivec.gob.mx,

www.afromovimiento.comyr.com

<http://salsaficion.com>

<http://www.travelbymexico.com/blog/11821-feria-de-las-culturas-amigas-2012-en-el-paseo-de-la-reforma/>

<http://colectivofare.wordpress.com>.

<http://manolovazquez.wordpress.com>.