



Desacatos

ISSN: 1607-050X

desacato@ciesas.edu.mx

Centro de Investigaciones y Estudios
Superiores en Antropología Social
México

Carpio Pacheco, Carla

Trayectorias danzadas. Circulación de la danza afrocubana y las formas de su
relocalización en la Ciudad de México

Desacatos, núm. 53, enero-abril, 2017, pp. 38-55

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13949642003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Trayectorias danzadas. Circulación de la danza afrocubana y las formas de su relocalización en la Ciudad de México

CARLA CARPIO PACHECO

La intensificación de los procesos de globalización a finales del siglo xx abrió paso a nuevas formas de circulación de la danza afrocubana y con ello a nuevos espacios de relocalización, como la Ciudad de México. El hilo conductor de este artículo es un cuestionamiento acerca de los cambios que esta danza ha experimentado en su historia reciente y los matices que su práctica ha adquirido. En particular, se propone considerar el papel de los artistas cubanos como intermediarios culturales en el proceso de enseñanza de la danza, y el reconocimiento de un patrimonio cultural “afro” y la emergencia de disciplinas corporales “no occidentales” como algunos de los principales discursos mediante los cuales se relocaliza la danza afrocubana en el siglo xxi.

PALABRAS CLAVE: danza, cuerpo, folclor, relocalización, globalización, Ciudad de México

Danced Paths. Spreading of Afro-Cuban Dance in Mexico City and the Ways of its Relocation There

The intensification of globalization processes towards the end of the 20th century gave way to new forms of transnational spreading to the Afro-Cuban dance and, hence, to new spatial relocations, like Mexico City. The main thread of this paper is an interrogation about the changes that this kind of dance has undergone during its recent history and the nuances this has brought about in its practice. In particular, I intend to explore the role played by Cuban artists as cultural intermediaries in the process of teaching other people how to dance. I will argue as well the recognition of the “Afro” type as a cultural legacy and point out the rise of non-Western body disciplines as one of the main ways in which Afro-Cuban dance is being relocated in the 21st century.

KEYWORDS: dance, body, folklore, relocation, globalization, Mexico City

CARLA CARPIO PACHECO

Programa de Posgrado en
Estudios Latinoamericanos,

Universidad Nacional Autónoma de México,
Ciudad de México, México
carpa.cv@gmail.com

La circulación de música y danzas afrocubanas entre Cuba y México posee una historia que se remonta hasta las primeras décadas del siglo xx y que ha adquirido diversos matices e intensidades de acuerdo con los contextos histórico-sociales de ambos países. En este artículo se señalan algunos de los momentos clave en el proceso de circulación cultural entre ambas naciones, con el objetivo de mostrar la manera en que dichas tradiciones y expresiones artísticas han sido atravesadas por estereotipos con matices de exotismo que permean su relocalización en la Ciudad de México.¹

Los dos primeros apartados del presente trabajo se dedican a dibujar un panorama de antes y después del triunfo de la Revolución cubana. Se destaca el impacto de este proceso histórico en la configuración de los discursos que atraviesan las manifestaciones artísticas en la actualidad. En el tercer apartado se describe la circulación de la danza afrocubana en México a partir de la década de 1990 y lo que va del siglo xxi mediante la difusión y enseñanza de algunos profesores cubanos. Se sugiere que esta disciplina artística ha sido influida por la emergencia de disciplinas corporales provenientes de tradiciones “no occidentales”,² así como por el reconocimiento de lo “afro” como categoría que abarca una serie de significados, valores y creencias que desbordan los límites originarios de lo afrocubano. Cabe mencionar que gran parte de la información que se presenta en dicho apartado fue obtenida como resultado del trabajo de campo realizado en la Ciudad de México entre los años 2011 y 2013.³

1 La relocalización se entiende como una fase dentro del proceso de glocalización en el que las prácticas locales son puestas en circulación y finalmente se trasplantan —“reanclan”— en lugares y territorios distintos a los originarios, en los que tienden a ser resignificados de acuerdo con los contextos sociales e históricos de su recepción (Argyriadis y De la Torre, 2008).

2 Retomo esta categoría a partir de las reflexiones de las antropólogas Silvia Citro, Patricia Aschieri y Yanina Mennelli para referirse a aquellas disciplinas corporales 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” (2011: 104).

3 Para mi tesis de maestría titulada *Cuando el cuerpo se vuelve plegaria. Aproximaciones al estudio de la danza afrocubana en la ciudad de México* (Carpio, 2014).

Deformaciones y exotismo en el cine de rumberas

Hasta parece que estoy en La Habana, cuando
bailando veo a una mexicana

Bonito y sabroso, Benny Moré

La idea, tan arraigada en México, de que todos los cubanos son “naturalmente” diestros en el baile hunde su origen entre los años veinte y cincuenta del siglo pasado, y fue impulsada en gran medida por las industrias musical y cinematográfica que formaron un circuito importante de difusión de los bailes afrocubanos.⁴

En este circuito emergieron estereotipos acerca de “lo cubano”, que exaltaban su carácter “exótico”, sobre todo en filmes que conformaron la Época de Oro del cine mexicano, en el que destacan las figuras de la rumbera mulata y el bongosero negro (Pulido, 2010). La interpretación de la rumba de estas mujeres en los escenarios es muestra de la blanquitud⁵ que tuvo que atravesar este baile para ser aceptado fuera de Cuba y en algunos cabarets y centros nocturnos pensados para extranjeros y clases altas dentro de la isla.

Además de que la mayoría de estas mujeres “hipersexuales” no eran mulatas, sino blancas (Juárez, 2011), los “solos” de las bailarinas, las coreografías y los “toques” de tambor que disimulaban o distorsionaban elementos rituales afrocubanos son elementos del proceso de estetización y blanqueamiento de este tipo de bailes.

Entre las rumberas más famosas, destacan cuatro de origen cubano: Ninón Sevilla, Amalia Aguilar, María Antonieta Pons y la mexicana Meche Barba, todas:

Rumberas y exóticas en la proyección de la trama, 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 re-define la representación de lo cubano en México (Pulido, 2010: 104).

En paralelo, con la difusión del subgénero del cine de rumberas, el estereotipo sobre “lo caribeño” que surgió en esta época acompañó la práctica de miles de capitalinos mexicanos en los salones de baile que proliferaron entre la décadas de 1930 y 1950 en la Ciudad de México. En estos “templos del buen bailar” (Sevilla, 2003) se escuchaban géneros musicales como danzón, chachachá y mambo interpretados por orquestas formadas por músicos mexicanos y algunos de nacionalidad cubana.

Los bailes afrocubanos circularon en la Ciudad de México durante estos años, en buena medida como parte de la vida nocturna y el mundo del espectáculo, entre cabarets, salones de baile y películas de la Época de Oro. Esta tendencia era impulsada desde Cuba, donde el gobierno brindó concesiones atractivas a los inversionistas extranjeros, en particular a los estadounidenses que, con el apoyo de algunos sectores nacionales acomodados, instalaron en La Habana empresas hoteleras, casinos, cabarets y bares que modificaron las características de la vida nocturna de la isla (Moore, 2001).

Al mismo tiempo que se vivía el apogeo de la música y el baile por medio de las industrias del espectáculo, algunos sectores intelectuales de la sociedad cubana reaccionaban ante ello, pues estaban interesados en la reivindicación de lo afrocubano pero en términos de la construcción de su identidad

4 Dado que no existe una clara distinción entre danza y baile, a lo largo del primer apartado me referiré a los bailes afrocubanos antes de que fueran sistematizados y organizados dentro de una disciplina artística en las escuelas e institutos que surgieron después de la Revolución.

5 En términos de Bolívar Echeverría (2007), la blanquitud va más allá del color de la piel, es una condición que alude más bien a un carácter civilizatorio que debe ser demostrado y constituye un tipo de “racismo tolerante”.

nacional propia. Estos sectores sociales reprobaban “las imágenes superficiales y estereotipadas de su país que la industria promovía”, lo que el escritor Alejo Carpentier calificó como una “adulteración” y una forma de “intromisión imperialista” (citado en Moore, 2001: 188).

Las reacciones contra los estereotipos proliferaron sobre todo entre ciertos artistas e intelectuales, como Lydia Cabrera, Wilfrido Lamm y Nicolás Guillén, entre otros, y dieron origen al movimiento afrocubanista, cuyo interés por definir la “cubanía” surge en gran medida como una manifestación de descontento frente a la trivialización y deformación de sus manifestaciones culturales adaptadas para un público extranjero. Dado que el mayor capital invertido en la industria hotelera y del entretenimiento en la isla era de origen estadounidense, a partir de esos años comenzó a generalizarse un fuerte sentimiento “antiyanqui” entre ciertos sectores sociales: “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” (Pulido, 2010: 27).

Cabe mencionar que esta discusión sobre la identidad nacional se inscribe en un proceso más amplio que abarca la región caribeña hispanohablante en su conjunto, la cual experimentaba la configuración de nacionalismos y regionalismos, inspirados en tendencias intelectuales y artísticas europeas, así como en la exaltación de la mezcla entre africanos negros y europeos blancos, que en el caso particular de la isla de Cuba dio como resultado el estereotipo del mulato como fuente originaria de su identidad, como señalan Pérez Montfort y Rinaudo (2011).

En este contexto surge el movimiento afrocubanista, que reivindica la herencia africana a la cultura cubana y promueve su manifestación en la literatura, la poesía, la pintura y también la música y el baile. En el marco de este movimiento intelectual, el antropólogo Fernando Ortiz funda en 1923 la Sociedad de Folklore Cubano y un año después

la revista *Archivos de Folklore Cubano*, en la que se pueden rastrear las bases del reconocimiento de una cultura folclórica afrocubana.

A partir de entonces, los estudios etnográficos en Cuba se dieron a la tarea de recolectar y organizar de manera sistemática el conocimiento preservado por la tradición oral en prácticas religiosas en las que la música y el baile constituían un corpus de conocimiento ligado a la vida cotidiana de sus practicantes, sobre todo entre grupos sociales de sectores populares y en su mayoría negros, que eran los informantes de antropólogos y otros estudiosos.

En este proceso, 1936 constituye un momento emblemático. Por primera vez, después de una conferencia, Fernando Ortiz presenta un número musical con tambores *batá*⁶ diseñados ex profeso para la ocasión, es decir, no consagrados y dispuestos para presentarse en un escenario teatral (Eli, 2002). Este hecho marcó la incursión definitiva de las tradiciones afrocubanas en los escenarios académicos y culturales, así como la demarcación de una frontera porosa entre el ámbito artístico y el religioso.

De modo que, a la par que la industria del espectáculo desplegaba una serie de imágenes estereotipadas sobre “lo cubano”, el movimiento afrocubanista se manifestaba en varios ámbitos, inspirado por la búsqueda identitaria sobre sus raíces culturales, aun cuando algunos de ellos tuvieron

6 Trío de tambores que se utiliza en las ceremonias de sante-ría cuando están consagrados. Cuando no lo están —se dice que son *aberikulá* o judíos—, pueden emplearse en presentaciones artísticas o para acompañar clases de danza, en especial en los “toques” pertenecientes a los *orisha*. Los tambores son de tres tamaños. El más grande se llama *lyá*, que significa madre; el mediano es *itótele*, cuyo nombre hace referencia a “el que sigue” del mayor, y el más pequeño se llama *okónkolo*. De acuerdo con Eli (2002), se trata de una familia “matrilineal”, cuyo parentesco se remite al fundamento del que nacen, es decir, al ritual de consagración y aquellos “ingredientes” sagrados —hierbas, piedras, etc.— que comparten y se depositan en su interior al momento de dar origen a una nueva familia de tambores.

que exiliarse de Cuba durante la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933), lo cual contribuyó a que se nutrieran de las vanguardias artísticas e intelectuales de otros países.

Es importante señalar que en ese momento el proceso de reivindicación afrocubana se desarrolló dentro de la isla sin tener suficiente visibilidad en México, donde lo trascendental de aquella época, al menos para buena parte de los capitalinos, fue la representación social⁷ de lo cubano a partir del exotismo en el baile y la música que la industria del espectáculo contribuyó a reproducir de manera masiva.

Cabe preguntarnos hasta qué punto esta manera de concebir lo afrocubano permeó la recepción que tuvo años después la danza en México, pues si bien se han modificado las formas y los medios de su circulación, considero que desde entonces el exotismo ha modificado los espacios de su recepción, aunque con adecuaciones y matices. Como se verá a continuación, el proceso posrevolucionario que tuvo lugar en Cuba durante la década de 1960 y las políticas en materia de educación y cultura que derivaron de él tuvieron un impacto definitivo y trascendente en la forma de concebir la música y los bailes afrocubanos, ya que los esfuerzos por construir una cultura folclórica cristalizaron en la configuración de disciplinas artísticas y en la formación de profesionistas e instructores de arte.

El parteaguas de la Revolución

La danza, a lo largo de su historia, ha constituido una “poderosa herramienta en la creación de ideologías nacionalistas y sujetos nacionales” (Red, 1998: 83); y en Latinoamérica, esto resulta más evidente desde mediados del siglo xx.⁸ 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 su

promoción como estrategia para la consolidación de la identidad nacional. De manera que la definición y el impulso de las danzas folclóricas por medio de programas políticos son una proyección de las ideologías vigentes y expresan en cierta medida los valores de la clase dominante o de los grupos que están en el poder.

En el caso cubano, la configuración del repertorio de danza folclórica se sirvió de las manifestaciones culturales afrocubanas para configurar la identidad nacional de la isla y proyectar una ideología de corte socialista, emanada del triunfo revolucionario de 1959.⁹ Por esa razón, algunas de las danzas rituales que en un principio se conocieron por investigaciones etnográficas, de manera paulatina fueron resignificadas y exaltadas como manifestaciones folclóricas secularizadas.

El naciente gobierno emanado de la Revolución puso fin a la invasión estadounidense que se había encargado de promover la isla como un destino turístico especialmente propicio para la vida nocturna en bares, casinos y cabarets (Moore, 2001), y dedicó buena parte de sus esfuerzos a realizar modificaciones importantes a las políticas sociales y culturales. Esta situación marcó el comienzo de una transformación profunda en la búsqueda de la identidad nacional cubana, que tomó como punto de partida la revisión

7 De acuerdo con Gilberto Giménez, las representaciones sociales constituyen “el producto y el proceso de una actividad mental por medio de la cual un individuo o un grupo reconstituye la realidad a la que se enfrenta atribuyéndole un significado específico” (2005: 408).

8 Como referencia, en el caso de México, el Ballet Folklórico Nacional dirigido por la bailarina Amalia Hernández se funda en 1952 y para 1959 ya cuenta con más de 50 bailarines.

9 El coreógrafo chiapaneco Rodolfo Reyes colaboró con la institucionalización de la danza en la isla y fue uno de los fundadores del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. Participó también con otros proyectos de danza, sobre todo de gobiernos de tendencia política de izquierda, como el régimen sandinista en Nicaragua y el de Salvador Allende en Chile.

de las investigaciones del movimiento afrocubanista e impulsó la profundización de los estudios en todos los campos.

En el ámbito educativo, la Reforma Universitaria de 1962 favoreció la creación de nuevas carreras, así como la revisión de planes de estudio y la 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).

Como señala Zanetti, lo anterior significó una relevante “modificación en las condiciones de actividad creativa” (2013: 293), ahora financiada por el Estado, y 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, citado en Juárez, 2009: 93).

A diferencia del movimiento de los afrocubanistas, cuyo objetivo principal era definir los fundamentos de la cubanidad con base en el rescate y reconocimiento de las raíces africanas, a partir de la etapa posrevolucionaria se trató no sólo de reconocer las manifestaciones culturales del “pueblo” como folclor, sino de codificarlas y sistematizarlas para llevarlas a formar una especialidad dentro del campo de las artes. Esto ocurrió en todos los campos artísticos, que de hecho se configuraron como tales en esa época. En este documento ponemos énfasis en la danza afrocubana folklórica, la cual, a partir de 1969, comenzó a estudiarse como una disciplina artística.¹⁰

De acuerdo con Capone (2011), lo anterior forma parte de un contexto en el que 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. De esta manera, para muchos países latinoamericanos, la intención política de construir una “tradición cultural nacional” se materializó en el impulso que recibieron los repertorios folclóricos, la creación de institutos estatales dedicados a la investigación y enseñanza, así como la publicación de colecciones de danzas nacionales (Kurath, 1960, citado en Citro, 2012: 23).

En el caso cubano, como resultado de este proceso, se consolida la infraestructura necesaria dentro del campo de las artes mediante la construcción de escuelas e institutos especializados, de tal suerte que a partir 1965 comienza a funcionar en el nivel medio superior la carrera de bailarín de danza folclórica y moderna en la Escuela Nacional de Artes (ENA), y desde 1976, en el nivel superior, en el Instituto Superior de Arte (ISA).

En efecto, la formación de bailarines y músicos conjuga la técnica con bases teóricas e históricas procedentes de la tradición oral, rescatada con cuidado y adaptada por algunos antropólogos y otros especialistas, pues el objetivo del Conjunto Folklórico Nacional, de acuerdo con Rogelio Martínez Furé, uno de sus fundadores, no era realizar “reproducciones etnográficas”, sino llevar a cabo:

Espectáculos teatrales de avanzada que mantuvieran un respeto con nuestras tradiciones musicales y danzarias. Y la clave fue justamente ésta: el Conjunto Folklórico Nacional nunca hizo folklore,

10 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 comienzo 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.

sino proyecciones escénicas inspiradas en él. El folclore verdadero sólo 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 (entrevista con Rogelio Martínez Furé, *La Jiribilla*, núm. 558, enero de 2012).

En el fragmento de esta entrevista, se afirma que el “pueblo” es el que hace el folclor; sin embargo, sería más preciso afirmar que ese “pueblo” ya hacía lo suyo, bailando y cantando a los *orisha* de la santería y otras deidades afrocubanas, pero fue el proceso cultural posrevolucionario el que configuró los límites de lo folclórico. Como parte de este proceso, se reglamentaron muchas de las manifestaciones

religiosas, debido a la tendencia socialista del gobierno emanado de la Revolución, aunque paulatinamente las políticas al respecto se flexibilizaron (Argyriadis, 2005a), lo cual se reflejó en el ámbito de las artes en la incorporación de algunos elementos religiosos en la estética y la enseñanza musical y danzaria en el nivel profesional.

Gran parte del éxito que tuvieron las presentaciones del Conjunto Folklórico Nacional (CFN) se debió a que los primeros bailarines y músicos fueron reclutados de entre los mismos informantes religiosos de etnólogos y antropólogos. De acuerdo con Rodolfo Reyes, la clave fue:

Hacer espectáculos culturales sin transformarlos, sin idealizarlos, sin llevarlos fuera de su contexto; así nace el conjunto folclórico de la isla, el movimiento



CARLA CARPIO PACHECO ▶ Rodolfo Hechavarría y Manolo Vázquez en el cierre del curso intensivo de verano Cubaila, Ciudad de México, 2012.

nacional de aficionados y la Escuela Nacional de Instructores de Arte. Hacíamos coreografías de forma natural (entrevista con Rodolfo Reyes Cortés, *La Jornada*, 14 de noviembre de 2004).

Asimismo, las presentaciones del CFN en espacios abiertos y públicos, como las “Sabatinas” en los años setenta y los “Sábados de rumba” en los ochenta, contribuyeron de manera importante a la formación de un gusto particular entre la población en general y sirvieron de modelo estético a otros grupos folclóricos que surgieron después en La Habana y otras ciudades (Argyriadis, 2005b: 43).

Todavía a finales del siglo pasado y principios de éste, dichos espectáculos, rebautizados como “Gran palenque”, siguieron cumpliendo una función legitimante, como señala Katherine Hagedorn (2001), ya que la autenticidad de las presentaciones era avalada o no por aquellos sectores del público compuestos por gente de edad avanzada y amplia experiencia religiosa, mientras que los bailarines aficionados, nacionales y extranjeros, encontraban en aquellos *performances* una fuente de inspiración para involucrarse con la cultura folclórica e incluso iniciarse religiosamente.

De acuerdo con Kali Argyriadis, en estos espectáculos se invitaba a todo el 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” (2005b: 42), con la finalidad de “convencer a los mismos cubanos de la belleza de las danzas y músicas afrocubanas” (2005b: 46).

Este tipo de espectáculos se convirtió poco a poco en parte de los atractivos turísticos de la isla, en especial a partir de la década de los noventa, cuando el turismo era la mayor actividad económica para hacer frente a la crisis del llamado “periodo especial”.¹¹ En este proceso, la cultura afrocubana y sus manifestaciones, tanto religiosas como artísticas,

fueron impulsadas como un bien de consumo para el turismo extranjero. A diferencia de lo que ocurrió entre los años treinta y cincuenta, esta vez se les otorgaba un reconocimiento como patrimonio cultural avalado por el Estado. Se había logrado que la sociedad cubana en su conjunto se identificara con un repertorio de aquello que reconocía como una cultura folclórica propia y auténtica, de manera que los grupos de artistas, tanto profesionales como aficionados, eran considerados portadores “legítimos” (Argyriadis, 2011) de la cultura afrocubana dentro y fuera de su país.

Así, “lo afro” circula a partir de los años noventa en el marco de un discurso sobre patrimonio cultural, en el que religión, danza y música se interrelacionan y configuran desde ángulos diversos el significado de “lo auténtico” dentro de la tradición. Esto no significa que el matiz de exotismo que acompaña estas prácticas haya desaparecido, sino que se ha modificado respecto a los estereotipos que circulaban a principios del siglo XX, como veremos a continuación.

El desliz hacia el reconocimiento de “lo afro”

Como parte del impulso turístico de la última década del siglo pasado, las circulaciones culturales desde Cuba se intensificaron en dos direcciones. Por un lado, llegaron a la isla grupos de extranjeros para participar en cursos y presenciar espectáculos de danza y música afrocubana ofrecidos por el Conjunto Folklórico Nacional y otras agrupaciones. Por otro

11 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).

lado, instructores, músicos y bailarines cubanos comenzaron a salir de manera constante como parte de elencos artísticos para realizar giras y alternar espectáculos y talleres en otros países. Cabe señalar que estos desplazamientos se interrelacionan con algunas redes de parentesco ritual configuradas a partir de vínculos con religiosos cubanos y sus ahijados, como se ha señalado en otros estudios (Juárez, 2014; Argyriadis, 2005a).

Algunos de estos artistas comenzaron a llegar a México desde mediados de los años ochenta a la ciudad de Xalapa, Veracruz, donde imparten cursos de danza y percusión. Como ha documentado Kali Argyriadis (2011), a estas redes de músicos y bailarines cubanos siguieron otras de profesores africanos durante los primeros años del siglo XXI, como Lamine Thiam, M'Bemba Bangoura y Karim Keita.

La movilidad de estos artistas tiene lugar en el marco de un discurso dentro de las políticas culturales que se desplaza poco a poco desde el rescate de lo folclórico hacia el reconocimiento de la multiculturalidad, lo diverso y las diferencias en la cultura (Rinaudo, 2012). En México, dicha tendencia comienza a manifestarse en la década de 1990 con la creación de programas que reivindican los aportes africanos como parte del patrimonio cultural, como el programa “Nuestra tercera raíz” y el Festival Afrocaribeño en Veracruz. En esta entidad, las políticas culturales acentúan el reconocimiento de la influencia africana vía lo “caribeño”, en específico la identidad “jarocho”, como señala Rinaudo (2012).

Dado el apoyo que recibieron los programas y políticas culturales en Veracruz,¹² no es casual que muchos de los primeros artistas llegaran primero a ese estado, donde la Universidad Veracruzana dio cabida a la organización de cursos y talleres. Otra vía importante de acceso fue la ciudad de Xalapa, donde se formaron las primeras generaciones de bailarines de danza “afro”.¹³

En esta etapa, la danza afrocubana comenzó a difundirse como parte de un repertorio general

denominado “afro”, categoría que desde entonces aglutina por igual a músicos y bailarines cubanos, guineanos y de otras nacionalidades africanas. De ahí que los elementos africanos de las danzas, otrora disimulados o distorsionados por las rumberas de la Época de Oro, fueran esta vez enaltecidos, pues los toques a los *orisha*, la rumba y los bailes congos de la tradición afrocubana eran justamente el punto de encuentro que contribuyera a modificar la representación social acerca de lo “afro”.

En los albores del siglo XXI, algunos de los artistas que llegaron a Veracruz se desplazaron a la capital del país, mientras otros continuaron arribando primero ahí, donde empezaron a abrir espacios para la danza y la música “afro”. De esta manera, el discurso que reivindica la cultura africana como patrimonio de la cultura universal comenzó a manifestarse en la Ciudad de México en los ámbitos académicos y en las políticas culturales que sentaron las bases para el desarrollo de festivales como el Primer Encuentro Nacional de Grupos de Percusión y Danza Africana, que tuvo lugar en el marco del Quinto Festival de Percusiones del Centro Nacional de las Artes en 2003. Posteriormente, se celebraron la primera edición del Festival del Tambor (2004) y el Festival Ollin Kan a partir de 2005, por citar algunos ejemplos.

En estos festivales no se hablaba sólo de una identidad “caribeña”, sino que el acento se colocó en el reconocimiento de las “raíces africanas” en las culturas de América, lo cual contribuyó al desplazamiento hacia “lo afro” como un género que engloba prácticas de origen diverso, entre las cuales

12 Para una descripción más detallada del caso veracruzano, véanse Argyriadis (2011); Rinaudo (2011; 2012).

13 Al respecto, cabe destacar la participación de la bailarina mexicana Estela Lucio, quien, mientras estudiaba en Nueva York, contactó a varios artistas cubanos y africanos, con los que tomó clase y a quienes posteriormente invitó a Xalapa (Argyriadis, 2011).

se incluyen la música y las danzas tanto guineanas como afrocubanas.

Uno de los aspectos relevantes es la configuración de un circuito cultural entre los actores sociales que participan en este campo, que entrelazan a México, Cuba y Guinea como una misma comunidad de intercambio cultural en la que la isla del Caribe es una suerte de punto medio. Así, algunos músicos que se habían iniciado en la ejecución del *djembe*,¹⁴ al no tener la posibilidad de viajar a Guinea, se trasladaron a La Habana,¹⁵ donde se sumergieron de lleno en el aprendizaje de los tambores *batá*. Otros lograron conocer ambos lugares e instruirse en ambas tradiciones musicales.

En el ámbito de la danza, el panorama es similar. Algunas bailarinas han podido viajar tanto a Guinea como a Cuba, pero la mayoría sólo ha participado en talleres de danza africana y afrocubana en la Ciudad de México, impartidos por profesores invitados por las redes de bailarines y músicos. De acuerdo con la investigación que realicé entre 2011 y 2013 en la Ciudad de México, y con mi participación como bailarina en el ámbito de las danzas “afro”, pude detectar que la mayor parte de la difusión de los cursos y presentaciones se lleva a cabo de manera independiente. Es decir, las redes de bailarines y músicos aficionados a estas disciplinas se encargan de establecer contactos con los profesores extranjeros, conseguir recursos y espacios, hacer publicidad, etc., sin apoyo institucional en la mayoría de los casos.

Lo anterior pone de relieve la importancia de la red de actores, compuesta por personas profesionales o aficionadas a la danza y la música “afro”, y vinculadas constantemente a estas expresiones artísticas mediante su participación en cursos, presentaciones y grupos. Puesto que la mayor parte de esta comunidad de artistas transita por diversas manifestaciones de lo “afro”,¹⁶ he utilizado la categoría de “afroitinerantes” para describir su carácter dinámico.

Dentro de esta red afroitinerante, identifiqué algunos actores sociales, ya sean maestros, músicos, bailarines o promotores culturales, tanto mexicanos como cubanos y guineanos, entre los cuales se establece una serie de jerarquías y procesos de legitimación. Por ejemplo, si bien hay una vasta generación de bailarinas mexicanas de danza guineana que ofrecen clases en la Ciudad de México, pude observar que no ocurre lo mismo en el ámbito de la danza afrocubana, en el que siguen siendo los profesores de esa nacionalidad quienes concentran la enseñanza de esta disciplina de manera casi exclusiva. A pesar de esta diferencia, la tendencia general en ambas danzas “afro” es la reproducción de jerarquías que legitiman la autenticidad de la práctica a partir de la nacionalidad de los profesores extranjeros.

Si bien en la primera etapa de proyección internacional de los bailes afrocubanos destacan las figuras de mujeres rumberas, el género es indistinto entre los artistas que se han formado en las instituciones académicas cubanas después de la Revolución. En la actualidad, tanto hombres como mujeres circulan por igual en las redes culturales translocales.¹⁷ Sin embargo, al menos en la Ciudad de México, la mayor parte del público interesado en aprender danza afrocubana es femenino. La presencia de alumnos varones se limita a los circuitos

14 Tambor utilizado en la música que se denomina comúnmente “africana” en la Ciudad de México y que se asocia con Guinea, aunque no es exclusiva de este lugar.

15 Éste es el caso de uno de mis informantes. Cuando Raúl Sánchez Gallardo me concedió la entrevista en mayo de 2013, se dedicaba de lleno a tocar los *batá* y a cantar en toques de tambor en la Ciudad de México.

16 Que van desde danzas y músicas guineanas o afrocubanas, hasta afrocolombianas, afroperuanas y afrobrasileñas, por mencionar sólo aquellas que tienen mayor visibilidad en la Ciudad de México.

17 En este artículo se presentan fragmentos de entrevistas con profesores cubanos varones; sin embargo, durante la investigación también hubo contacto con un par de profesoras.



CARLA CARPIO PACHECO ▶ Manolo Vázquez en el cierre del curso intensivo de verano Cubaila, Ciudad de México, 2012.

de salsa cubana —tal vez por tratarse de un baile en pareja— y a los talleres de percusión.¹⁸

En cuanto a los bailarines y músicos que componen la red de actores afroitinerantes, puede afirmarse que alternan y elaboran sus propias trayectorias entre lo afrocubano y lo guineano, por mencionar sólo una de las combinaciones posibles que nutren su práctica. Encontramos un claro ejemplo de esto en el trabajo de la bailarina y profesora de danza guineana Asami Gómez, quien forma parte de las primeras generaciones de bailarinas mexicanas que viajaron a Guinea-Conakri en 2004. Desde entonces, ha seguido practicando y perfeccionando la enseñanza de este tipo de danza. Uno de sus intereses es la construcción de una organización denominada Afromovimiento, por medio de la cual gestiona la invitación de profesores, así como la

difusión y organización de talleres y presentaciones artísticas, en un esfuerzo por traer “África a México... y más específicamente, al Distrito Federal” (entrevista con Manolo Vázquez, realizada por Asami Gómez, septiembre de 2014).¹⁹

18 La flexibilización de la división tradicional que atribuye la danza al género femenino y la percusión al masculino podría ser una característica propia de los contextos translocales. Al menos en la danza guineana, es cada vez más común que se promueva la práctica de danza y percusión al mismo tiempo entre bailarinas. En el caso afrocubano, la percusión de los tambores *batá* está estrechamente relacionada con cuestiones rituales. Dado que las mujeres tienen prohibido tocar los tambores en ceremonias religiosas, quienes se especializan tanto en la enseñanza como en la práctica continúan siendo varones.

19 Agradezco a Asami Gómez el acceso a la entrevista que sostuvo con Manolo Vázquez en septiembre de 2014.

La formación “afro” de Asami, como la de muchas otras bailarinas, está marcada fuertemente por la danza afrocubana, que consolidó con su estancia en Cuba y reforzó con clases en la Ciudad de México. Ahí formó parte de las primeras generaciones formadas por el profesor cubano Manolo Vázquez, reconocido bailarín y coreógrafo, que se ha convertido en un referente para la enseñanza de este tipo de danza en la capital mexicana.

El maestro Manolo, originario de Pinar del Río, es un digno representante de las primeras generaciones de artistas e instructores que, gracias al proyecto de la Revolución cubana, tuvieron acceso a la formación profesional en las escuelas e institutos de arte. Estudió danza moderna y folclórica en la ENA, en la que fue primer bailarín, director artístico y profesor. A lo largo de su trayectoria artística ha viajado a varios países, siempre con la convicción de difundir la técnica cubana de la danza y de reconocer en particular las aportaciones africanas a ésta. Se ha ganado el título de “cimarrón blanco”, pues, como él mismo afirma, “su sangre es negra”, aunque se hayan equivocado “al ponerle piel blanca” (entrevista con Manolo Vázquez, septiembre de 2014).

Una de las primeras veces en que viajó a México fue a finales de la década de 1980, por invitación de la bailarina mexicana Isabel Beteta, interesada en su participación en algunos proyectos de danza contemporánea. En aquella ocasión, Vázquez aceptó la invitación por una temporada y años más tarde regresó a la Ciudad de México con la convicción de quedarse a vivir ahí, como lo hace desde 2000. A partir de entonces, ha impartido talleres y montado espectáculos con grupos de bailarines mexicanos. Su objetivo es formar a las futuras generaciones de bailarines como una manera de retribuir a la cultura mexicana: “así como hicieron los maestros mexicanos en Cuba²⁰ [...], como un bumerán [...], aportando ahora nuestra cultura, nuestra cubanía” (entrevista con Manolo Vázquez, septiembre de 2014).

Sin duda, en esta metáfora encontramos de nuevo un vínculo entre México y Cuba, que se presenta como un ir y venir de influencias culturales, que no necesariamente pasan por una supuesta población afromexicana, sino que más bien adquieren una connotación particular a partir de la representación de “lo afro” en la Ciudad de México. Puede afirmarse también que la forma en que se experimenta y se difunde la danza afrocubana del siglo XXI es parte de una elaboración cultural que desborda demarcaciones étnicas.

Por esta razón, en el proceso de relocalización se observa la incorporación diferenciada de elementos culturales según las redes de actores sociales implicadas, pues si bien en todas subyace la idea del reconocimiento de una raíz africana, no hacen hincapié en los mismos valores semánticos de “lo negro” dentro de esas prácticas. Sobre esta cuestión, y desde una perspectiva centrada en la circulación de la danza, comulgo con la idea de Rinaudo, quien explica que lo relevante debería ser “cuándo, cómo y por qué razones se marcan, se mantienen, se significan, se reivindican, se niegan o se reconocen las distinciones entre negros y no negros” (2012: 28). Se entiende por “negro” un concepto que engloba una serie de cualidades relacionadas con ciertas prácticas sociales y no sólo un término que denota la tonalidad de la piel.

Además de Vázquez, durante el trabajo de campo identifiqué a otros profesores de danza afrocubana que residen en la capital de México, entre los que se encuentra Rodolfo Hechavarría. Este bailarín y coreógrafo, oriundo de Santiago de Cuba, realizó sus

20 Aquí hace alusión al mexicano Rodolfo Reyes, uno de los fundadores, junto con Rogelio Martínez Furé, del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, en 1962. Cuando se institucionalizó la formación de danza, hubo varios profesores mexicanos que participaron en la enseñanza de las primeras generaciones.

estudios en la ENA y el ISA, del que se graduó en la década de 1990. Hoy reside en la Ciudad de México, donde ha labrado una trayectoria considerable, cercana al ámbito institucional.²¹ Desde 2002, Hechavarría ha impartido cátedras tanto en universidades como en escuelas de iniciación artística. Además, de manera independiente, estableció la academia de danza Danzalud, al poniente de la entidad.

En esta academia, en el verano de 2011, Hechavarría organizó un par de eventos importantes en los que se reunieron algunos bailarines aficionados a la danza afrocubana. El primero fue el curso intensivo de verano Cubaila, en 2011, y después el diplomado “Estudios de la cultura etnodancística cubana”, entre 2011 y 2012.²² Con el objetivo de brindar formación integral a bailarines, ambos cursos incluyeron técnica cubana de danza contemporánea, danza afrocubana, bailes populares,²³ cantos *yoruba* e historia cultural sobre el origen de las danzas y las religiones afrocubanas.

En relación con este último punto, en los cursos se mostró el vínculo entre la enseñanza de la danza y los elementos simbólicos implicados en las vertientes religiosas de las que proviene. Como se constató en el trabajo de campo, la relocalización de la danza afrocubana como parte de los circuitos culturales “afro” está atravesada por las significaciones que los profesores aportan y que los alumnos actualizan mediante su identificación con los arquetipos de los *orisha*, sus bailes y sus cualidades. En palabras de Hechavarría, mediante este tipo de cursos “no se enseña religión”, pero el vínculo entre ésta y la danza puede explicarse de la siguiente manera:

Al tú bailar y tú teniendo y siendo energía, te estás relacionando con esa energía universal que son los *orisha*, 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 (entrevista con Rodolfo Hechavarría, noviembre de 2011).

Como se observa, hay un énfasis en la relación de este tipo de danza con los elementos de la naturaleza y la mitología que lo reviste, lo cual es una de las características que determina su relocalización. Para quienes participan en los talleres, bailar adquiere un sentido profundo gracias al aprendizaje de una serie de técnicas corporales que permiten el acercamiento a una tradición que reconocen de origen “ancestral” y llena de la energía “propia de lo afro”.²⁴

Puede afirmarse que por medio de la práctica de danza afrocubana se promueve una integración entre el cuerpo, la comunidad y el cosmos —la naturaleza— que, como sugiere David Le Breton (2002), han sido escindidos como resultado del proceso de modernidad. Esto sugiere que la danza afrocubana debe comprenderse en un marco más amplio, que abarca la emergencia de disciplinas corporales “no occidentales”, mediante las cuales el cuidado del cuerpo está conectado con valores y concepciones provenientes de tradiciones agrupadas en la categoría de “lo afro”.

21 En la actualidad, funge como director de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea en el Centro Nacional de las Artes en la Ciudad de México.

22 En ambos se contó con el apoyo del profesor Manolo Vázquez, a quien Hechavarría reconoce su trabajo y trayectoria en la danza.

23 Para la enseñanza, suele distinguirse entre los bailes populares —que incluyen son, rumba, chachachá, mambo y salsa— y los bailes propiamente afrocubanos, que abarcan danzas de los *yoruba*, congas, arará, etc., todas provenientes de las religiones afrocubanas.

24 Esta afirmación proviene de las entrevistas con bailarinas que participaron en los eventos mencionados. En su mayoría, refieren el acceso mediante la danza a ciertos aspectos de la tradición religiosa afrocubana, sin que ello comprometa su incorporación a la religión.



CARLA CARPIO PACHECO ▶ Clase muestra de danza afrocubana con Manolo Vázquez. Centro Cultural "La pirámide", Ciudad de México, 2014.

Es importante señalar que si bien desde finales de la primera mitad del siglo XX la danza moderna y contemporánea occidental incorporaron elementos coreográficos, técnicas corporales y estéticas “afro”, lo cual, según Stefania Capone (2011), contribuyó a la elaboración de un patrimonio cultural “afro”,²⁵ el proceso que presenciamos en los albores del siglo XXI rebasa los ámbitos artísticos y del espectáculo, pues la emergencia de la práctica de disciplinas “afro” ha llegado a grupos urbanos que reproducen y se apropian de las prácticas, y las integran a su vida cotidiana, en muchos casos ajena a los círculos exclusivos de las artes escénicas.

Una vez más, la concepción del cuerpo que promueven las disciplinas “afro” parece un factor determinante para su asimilación. En las entrevistas, algunos practicantes señalaron que la danza

afrocubana tiene un carácter incluyente, a diferencia de la danza clásica, porque no tiene una exigencia rigurosa con los patrones corporales. De hecho, parte del supuesto de que todo cuerpo es apto para bailar, “no hay edad, ni talla, ni peso específicos para bailar”, como señala Manolo Vázquez (entrevista, septiembre de 2014).

El triple carácter espiritual, terapéutico e incluyente que acompaña la práctica de la danza

25 En Estados Unidos, destaca el trabajo de la bailarina y antropóloga Katherine Dunham, quien, en 1940, formó la primera compañía de danza “totalmente negra”, con la finalidad de “devolver a los africanos estadounidenses su propia danza” (Capone, 2011: 222) mediante coreografías en las que integraba elementos culturales que había aprendido en sus viajes por Cuba, Haití, Jamaica y Brasil.

afrocubana, compartido por otras danzas “afro” en general, atraviesa también una concepción de cuerpo integral promovida por disciplinas corporales de origen no occidental. Esto reconfigura los discursos mediante los cuales la danza se relocaliza en la actualidad y revierte los estereotipos que antaño encasillaron “lo afro” en cierto tipo de exotismo primitivo y que desliza su carácter espiritual hacia una concepción holística del ser humano.

Lo anterior no implica que la relación ambivalente entre atracción y repulsión hacia este tipo de manifestaciones culturales haya desaparecido del todo, pues la apropiación actual tiene lugar aun de forma diferenciada y selectiva, y matiza en mayor o menor medida algunas características de acuerdo con el contexto en que se llevan a cabo. Por ejemplo, entre la población afroitinerante hay quienes simpatizan con la mitología *yoruba* y la santería cubana, pero también quienes se mantienen al margen. En los espectáculos de danza que se presentan, el contenido puede variar si se trata de una exhibición de salsa o de un festival “afro”, lo cual lleva, en última instancia, a reproducir nuevas formas de exotismo mediante las cuales se presentan matices y adecuaciones de lo afrocubano en la danza.

Líneas conclusivas

En este artículo se ha observado el proceso de configuración de lo afrocubano y los significados que ha adquirido a lo largo de su historia. En particular, se analizó el caso de la enseñanza de la danza afrocubana en los albores del siglo XXI, en la que “lo afro” se ha convertido en un signifiante deseable y valorado, al contrario de lo que ocurrió en las primeras décadas del siglo pasado, cuando en su proyección en el cine fue velado o exagerado como algo salvaje y primitivo:

El repertorio musical y coreográfico llamado “afrocubano” [...] pasó del estatuto de “ruido infernal”

y baile lascivo, salvaje y antisocial [...] (Ortiz, 1995) al de tradición cubana de origen africano cuidadosamente preservada y transmitida al público no cubano por artistas profesionales, que son también practicantes de las religiones afrocubanas (Argyriadis, 2011: 269).

En este proceso es fundamental la migración de artistas cubanos que se formaron en las instituciones que emergieron después de la Revolución y que a partir de la década de 1990 intensificaron su salida de la isla en calidad de instructores de arte y promotores reconocidos de la cultura afrocubana. Dichos artistas fungen como intermediarios culturales frente al público extranjero interesado en aprender música, danza y prácticas religiosas, pues además de su trayectoria artística y académica en la danza, la “autenticidad” de su práctica, como digna representante del folclor, está avalada por su conocimiento de las religiones afrocubanas e incluso por el hecho mismo de ser cubanos.

Al respecto, se confirma que la supuesta destreza “innata” de los cubanos en el baile, señalada al comienzo del artículo, sigue permeando buena parte de las representaciones de lo afrocubano y el recurso de la “autenticidad” de las prácticas se ha mantenido como una condición deseable y necesaria para su correcto aprendizaje, de manera que los profesores cubanos gozan de privilegios respecto a los pocos bailarines mexicanos que han tratado de impartir clases de danza. De acuerdo con las entrevistas realizadas, algo similar ocurre entre los músicos, que ven restringido su campo laboral, tanto en el ámbito artístico como en el religioso.²⁶

26 En las ceremonias de santería en las que se llevan a cabo toques de tambor en la Ciudad de México, los músicos cubanos son mejor valorados respecto a los mexicanos, tanto por la gente que los contrata como dentro del mismo circuito de tamboreros.

No puede soslayarse que la recepción de estos artistas cubanos en la Ciudad de México está relacionada con el prestigio que la música y el baile cubanos ganaron en las primeras décadas del siglo pasado. Al mismo tiempo, esta nueva generación de instructores formados profesionalmente ha añadido a las disciplinas artísticas características que posibilitan su suscripción al heterogéneo universo de manifestaciones culturales “afro” que hoy circulan.

Lo anterior ha generado un desplazamiento de la danza afrocubana del ámbito exclusivo del espectáculo a espacios culturales y académicos, en los que ciertos sectores de artistas, profesionistas e intelectuales se interesan en aprender danza afrocubana, ahora valorada como una práctica terapéutica, incluyente y con un trasfondo espiritual y cultural profundo. Esto ha modificado las formas de apropiación de la danza afrocubana, que ahora es asimilada en el marco de otras disciplinas corporales de origen “afro”, lo cual favorece su difusión, aunque no deja de reproducir cierta fascinación por el exotismo que las envuelve y que termina por *esencializarlas*.²⁷

Por último, si bien la proliferación de la oferta de disciplinas corporales “afro” ha sido alentada por el mercado, el proceso abarca mayor complejidad, pues es necesario profundizar en los motivos de los sujetos para practicarlas, y sobre todo, en cómo pueden resignificarlas. Stuart Hall (2003) señalaba, a propósito del significado de “lo negro”, que su mercantilización y folclorización constituyen sólo un momento y un recurso en su devenir histórico, lo que le permitió ganar espacios de visibilidad. En ese sentido, lo interesante sería preguntarnos sobre la fuerza significativa que tiene en la actualidad “lo afro” y que lo ha hecho perdurar a lo largo del tiempo en contextos sociales diversos. **D**

27 En los términos que señala Stuart Hall acerca del momento esencializante, que “deshistoriza la diferencia, y confunde lo que es histórico y cultural con lo que es natural, biológico y genético. En el momento en que el significante negro es separado de su entorno histórico, cultural y político y es introducido en una categoría racial biológicamente constituida como reacción, le otorgamos valor al mismo cimiento del racismo que deseamos erradicar” (2003: 8).

Bibliografía

- Argyriadis, Kali, 2005a, “Religión de indígenas, religión de científicos: construcción de la cubanidad y santería”, en *Desacatos. Revista de Antropología Social*, núm. 17, pp. 85-106.
- , 2005b, “El desarrollo del turismo religioso en La Habana y la acusación de mercantilismo”, en *Desacatos. Revista de Antropología Social*, núm. 18, pp. 29-52.
- , 2011, “De instructores, asesores y promotores: redes de artistas cubano-veracruzanos y relocalización del repertorio afrocubano”, en Freddy Ávila, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (coords.), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, pp. 269-296.
- Argyriadis, Kali y Renée de la Torre, 2008, “Introducción”, en Kali Argyriadis, Renée de la Torre, Cristina Gutiérrez Zúñiga y Alejandra Aguilar Ros (eds.), *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*, El Colegio de Jalisco/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Institut de recherche pour le développement/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Zapopan, pp. 11-42.
- Argyriadis, Kali y Nahayeilli Juárez, 2008, “Acerca de algunas estrategias de legitimación de los practicantes de la santería en el contexto mexicano”, en Kali Argyriadis, Renée de la Torre, Cristina Gutiérrez Zúñiga y Alejandra Aguilar Ros (eds.), *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*, El Colegio de Jalisco/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/

- Institut de recherche pour le développement/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Zapopan, pp. 281-308.
- Breton, David le, 2002, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Capone, Stefania, 2011, "Conexiones 'diaspóricas': redes artísticas y construcción de un patrimonio cultural 'afro'", en Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (eds.), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, pp. 217-245.
- Carpio Pacheco, Carla, 2014, *Cuando el cuerpo se vuelve plegaria. Aproximaciones al estudio de la danza afrocubana en la ciudad de México*, tesis de maestría en estudios políticos y sociales, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México.
- Citro, Silvia, 2012, "Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas", en Silvia Citro y Patricia Aschieri (coords.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Biblos, Buenos Aires, pp. 17-64.
- Citro, Silvia, Patricia Aschieri y Yanina Mennelli, 2011, "El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial", en *Boletín de Antropología*, vol. 25, núm. 42, pp. 102-128.
- Daniel, Yvonne, 1995, *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*, Indiana University Press, Bloomington.
- Echeverría, Bolívar, 2007, "Imágenes de la 'blanquitud'". Disponible en línea: <<http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Imagenes%20de%20la%20blanquitud.pdf>>.
- Eli Rodríguez, Victoria, 2002, "Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá", en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 6.
- Giménez, Gilberto, 2005, *Teoría y análisis de la cultura*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Hagedorn, Katherine, 2001, *Divine Utterances. The Performance of Afro-Cuban Santería*, Smithsonian Institution Press, Washington.
- Hall, Stuart, 2003, *¿Qué es lo negro en la cultura popular negra?*, Biblioteca Virtual Universal. Disponible en línea: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/1899.pdf>>.
- Juárez Huet, Nahayeilli, 2009, "Translocalización y relocalización de la santería cubana: el caso de la ciudad de México", en *Stockholm Review of Latin American Studies*, núm. 4, marzo, pp. 85-94.
- , 2011, "Lo 'afro' en las industrias de la música y el cine: el caso afrocubano en México", en Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (eds.), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, pp. 165-188.
- , 2014, *Un pedacito de Dios en casa: circulación transnacional, relocalización y praxis de la santería en la ciudad de México*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Universidad Veracruzana/El Colegio de Michoacán, México.
- Moore, Robin, 2001, "La fiebre de la rumba", en *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 23, pp. 175-194.
- Ortiz, Fernando, 1995, *Hampa afrocubana: los negros brujos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- Pajares, Fidel, 2005, *La danza contemporánea cubana y su estética*, Ediciones Unión, La Habana.
- Pérez Montfort, Ricardo y Christian Rinaudo, 2011, "Introducción", en Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (eds.), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, pp. 11-34.
- Pisani, Francis, Natalia Saltalamacchia, Arlene B. Tickner y Nielan Barnes (coords.), 2007, *Redes transnacionales en la cuenca de los huracanes*, Miguel Ángel Porrúa, México.
- Pulido Llano, Gabriela, 2010, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Reed, Susan, 1998, "The Poetics and the Politics of Dance", en *Annual Review of Anthropology*, vol. 27, pp. 503-532.
- Rinaudo, Christian, 2011, "Lo 'afro', lo popular y lo caribeño en las políticas culturales de Cartagena y Veracruz", en Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (eds.), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, pp. 37-67.
- , 2012, *Afromestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el Puerto de Veracruz*, Universidad Veracruzana, Xalapa.

Santos, Caridad y Nieves Armas Rigal, 2002, *Danzas populares y tradicionales cubanas. Contenido, movimiento y expresión*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana.

Sevilla, Amparo, 2003, *Los templos del buen bailar*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México.

Zanetti, Óscar, 2013, *Historia mínima de Cuba*, El Colegio de México, México.

Entrevistas

Rodolfo Hechavarría, Ciudad de México, noviembre de 2011.

Rogelio Martínez Furé, *La Jiribilla*, núm. 558, enero de 2012.

Rodolfo Reyes Cortés, *La Jornada*, 14 de noviembre de 2004.

Manolo Vázquez, entrevistado por Asami Gómez, Ciudad de México, septiembre de 2014.