Sensibilidades

NEGRAS Y MULATAS

en las narrativas audiovisuales del siglo XX

Antología

Colombia, Cuba, México y Panamá

Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo XX

Colombia, Cuba, México y Panamá

ANTOLOGÍA

Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo XX

Colombia, Cuba, México y Panamá

ANTOLOGÍA

ISBN: 978-958-5439-24-5

Rector:	Édgar Parra Chacón
Vicerrector Académico:	Federico Gallego Vásquez
Vicerrector de Investigaciones:	Jesús Olivero Verbel
Vicerrector Administrativo:	Orlando Alvear Tristancho
Secretaría General:	Marly Mardini Llamas

306.446 / S593
Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo XX: Colombia, Cuba, México y Panamá. Antología / Graciela Pulido Llano y Ricardo Chica Geliz, compiladores; Freddy Badrán Padauí, editor -- Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, c2018.
353 páginas; 28 x 22 centímetros; Ilustraciones.
Incluye referencias bibliográficas.
ISBN: 978-958-5439-24-5
1. Negros en las narrativas audiovisuales – Aspectos culturales – América Latina 2. Mulata en las narrativas audiovisuales – Aspectos culturales – América Latina 3. Multiculturismo – América Latina 4. Música – Caribe (Región, América Latina) I. Pulido Llanos, Graciela, Compiladora II. Chica Geliz, Ricardo, Compilador III. Badran Padauí, Freddy, Editor
CEP: Universidad de Cartagena. Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación. Biblioteca José Fernández de Madrid.

Editor: Fredy Badrán Padaui
Jefe de Sección de Publicaciones
Universidad de Cartagena
Diseño de Portada: Jorge L. Barrios A.
Diagramación: Alicia Mora Restrepo
Primera Edición: Cartagena, 2018.
Diseño de cubierta: Jorge L. Barrios A.
Corrección de estilo: Fredy Badrán Padauí.
© Gabriela Pulido Llano - Ricardo Chica Geliz
Editorial Universitaria, Centro calle de la Universidad, Cra. 6, Nº 36 – 100, Claustro de San Agustín, primer piso, Cartagena de Indias, 2018.
Impreso en Colombia – Printed in Colombia/ Se imprimieron 200 ejemplares

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma, ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro - óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial

INDICE

	Pág.
Presentación	7
¡El chumchumbé te va a agarrar! La pedagogía del son en la comunidad chicana. B. Christine Arce.	13
Fue en un cabaret: la otredad y la transfiguración de la rumbera en danzón. Christina Baker.	43
Los itinerarios de la rumba y las intermitencias del cuerpo negro. Yesenia Fernández.	73
Ninón Sevilla, Alberto Gout y *Aventurera* (1950). Recepción periodística, cine de autor y el Caribe cinematográfico. Maricruz Castro Ricalde.	95
La representación del negro en a través de las imágenes del cine mexicano 1931 – 1970. Leopoldo Gaytán Apáez.	125
Angelitos Negros: Melodrama, estereotipos y racismo. Paula Klein.	155
Disfraces negros: de las rumberas a *Mamá Dolores*. 1940 – 1970. Gabriela Pulido Llano.	181

La consolidación de los medios de comunicación en Cartagena de Indias y sus relaciones intermediales, 1936 - 1957. 209
Ricardo Chica Geliz.

La múcura está en el suelo. Los retos de la nueva oralidad en la música afroantillana. 261
Rafael Figueroa Hernández.

La cumbia panameña. Relatos sonoros. 285
Edwin Pitre Vázquez.

El Caribe en *National Geographics, National Geographics* en el Caribe. 333
Laura Muñoz.

Presentación

Uno de los elementos recurrentes que aparece en los capítulos de esta antología, es el de la circulación transnacional de narrativas y productos culturales en el Caribe, lo que abarca varios momentos que van desde fines del siglo XIX hasta el XX.

Es esta circulación la que contribuyó a la aparición de varias formaciones sociales, entre ellas, las de la audiencia de espectáculos públicos, lo que seguramente incidió en la reconfiguración de la experiencia cultural en los sectores populares. Es así como Ricardo Pérez Monfort (2011) propone entender la noción de circulación en un sentido bastante amplio, en referencia a las circulaciones que se dan desde abajo y las circulaciones que se dan desde arriba.

Las primeras se refieren a la circulación de elementos culturales que se da entre actores, es decir, entre artistas, intelectuales o militantes que mantienen relaciones translocales familiares, de sociabilidad o de trabajo; mientras que las circulaciones que se dan desde arriba, aparecen cuando se trata de la promoción y la difusión en gran escala de producciones mercantiles llevadas a cabo por la industria cultural o por programas internacionales propuestos por organizaciones no

gubernamentales y destinados a impulsar políticas culturales a favor de, o con destino a ciertas poblaciones, en distintos ámbitos, entre ellos el local. Haciendo referencia a la circulación de la población negra en el Caribe hispanohablante, Pérez Monfort establece cuatro distintos momentos entre finales del siglo XIX y el siglo XX. El autor ubica un primer momento de circulación cultural desde la última década del siglo XIX hasta finales de los años veinte del siglo XX. En dicho período destacan aspectos como importantes migraciones internas llevadas a cabo dentro del área por razones económicas, buen ejemplo de ello es la construcción del Canal de Panamá; destacan también las formaciones y tendencias nacionalistas y regionalistas que mezclaron el costumbrismo decimonónico con cierto naturalismo procedente de Europa y Estados Unidos, apuntando a la fragmentación local.

Un segundo momento del proceso se suscitó alrededor de los años treinta a cincuenta del siglo pasado, con el desarrollo de un mercado cultural que, a raíz de la emergencia de los medios de comunicación, principalmente la radio, el cine y la industria disquera, así como la promoción del turismo internacional, reafirmó las representaciones de tipos locales y siguió la línea de fragmentación de los quehaceres culturales de la cuenca del Caribe. Aquí, Ricardo Pérez Monfort, da especial relevancia a la relación entre los medios de comunicación masiva y la sustentación de sus éxitos comerciales en el exotismo de los negros y del criollismo local (16, 17: 2011):

> "Músicas, bailes y formas de hablar, de vestir y de vivir la sensualidad fueron explotados por la industria sin chimeneas, y lograron llamar la atención de propios y extraños. El cine y la música fueron particularmente prolíficos en imágenes y sonidos

de mulatas y negros caribeños exponiendo su 'otredad' de manera explícitamente sensual y rítmica" (Pérez Monfort, 17; 2011)

Un tercer momento pudo percibirse a partir del triunfo de la Revolución Cubana de 1959, cuando la polarización de posiciones en materia política y económica repercutió en los ambientes culturales. No obstante, a partir de los años ochenta, con la emergencia en la escena mundial del pensamiento del multiculturalismo liberal y de la invención del "turismo cultural" la situación dio un nuevo giro. Varios acontecimientos de dimensión planetaria influyeron en la redefinición de políticas identitarias y culturales, con lo que contribuyeron a alimentar la circulación de elementos "afro" en los países latinoamericanos y del Caribe, con un notable ímpetu de búsqueda de referencias esencialistas. De manera general, el cuarto momento abarcó los años que van de 1980 a 2000, que se caracterizaron por un cambio importante en la interpretación de las nociones de "cultura" referidas a términos que tienen que ver con el "universalismo", el "relativismo cultural" y la "diversidad cultural". Cada vez más, las diferencias entre las "comunidades" adquirieron mayor relevancia y la noción de "patrimonio" se fue integrando al de "identidad", por el cual los aspectos culturales fueron presentados como atracciones en la doctrina del "turismo cultural" (Cousin, 2008; citado por Pérez Monfort, 2011: 19).

Aquí se presentan once autores e igual número de capítulos que abordan y piensan la circulación de las sensibilidades negras y mulatas dadas en el Caribe y que se manifiestan a través de la piedad popular, las prácticas festivas, los espectáculos públicos, la prensa y los medios de comunicación, la fotografía y la expresión gráfica, la danza, la música y el cine entre otras.

La presente antología es producto de la amistad y el colegaje académico; y, más que eso, al cariño que tenemos por la historia de un tema como lo es la gente del Caribe (y lo que hace, con lo que hacen de ella). Lo anterior, en virtud de las luchas para contrarrestar el olvido social y el falso reconocimiento de las sensibilidades negras y mulatas. Se niega, se invisibiliza y se desprecia el swing, "de una cierta manera", el aguaje y el sabor; pero, ahí está: se siente, se sabe y se ve en la vida cotidiana. De eso trata este libro.

Ciudad de México/Cartagena de Indias, 2018.

¡El chuchumbé te va a agarrar!:

La pedagogía del son en la comunidad chicana

B. Christine Arce
Universidad de Miami

De rumbo hacia Arizona
yo no sé qué vaya a pasar,
si me ven con mi jarana,
la migra me va a agarrar
Las cafeteras

El son jarocho, producto de los ritmos afrocaribeños y las décimas improvisadas de los campos sotaventinos, ha pasado por un renacimiento inédito. Aunque las raíces provienen de la tradición campesina mexicana, el renacimiento del son no solo en Veracruz sino en centros urbanos estadounidenses con comunidades mexicanoamericanas y chicanas prominentes –Los Ángeles, Chicago, Seattle y Nueva York– es testimonio de las gestiones importantes de

productores culturales chicanos que buscan celebrar y recuperar los componentes africanos y caribeños de la cultura mexicana por medio de esta música transculturada con una historia larga como parte del Gran Caribe. Artistas y músicos están recuperando esta música de forma orgánica e insertándola a la política local como portavoz contestaría de los problemas sociales –como la inmigración y el prejuicio racial– enfrentados por una comunidad que habita una encrucijada paradójica; al constituir una mayoría marginalizada, los hispanos son la cara, voz y pulso invisible de Los Ángeles. Este trabajo constituye un intento inicial de contemplar las razones por las cuales la voz afrocaribeña del son jarocho resulta privilegiada como mediadora de las inquietudes sociales, políticas y culturales de la comunidad chicana urbana. Al igual que "El Chuchumbé", canción que emitió una fuerte crítica a las autoridades coloniales y eclesiásticas, el son jarocho fue elegido como vehículo para desdibujar los linderos entre lo propio y lo ajeno, la cultura "tradicional" mexicana, chicana y afromexicana.

Propongo que la recuperación y apropiación de esta música por parte de la comunidad mexicanoamericana y chicana ha fungido como un vocero fuerte y simultáneamente paradójico, pues insiste en una mirada hacia atrás, buscando la "autenticidad" de la práctica musical al rechazar el son comercializado para centrarse en la tradición sotaventina, mientras que propone un movimiento hacia adelante por medio de una modalidad participativa y peformativa que se identifica en los fandangos urbanos.

El Chuchumbé. La disidencia afromestiza temprana

Sabiduría común, "El Chuchumbé" es uno de los sones más tempranos que fue motivo de un escándalo escabroso durante el siglo

XVIII ya que, junto con otros sones de la tierra, fue denunciado por la Santa Inquisición. Al respecto Álvaro Alcántara López informa que "de las doce denuncias que desde el año de 1766 hay sobre este baile, solo la primera corresponde al puerto de Veracruz, siendo más numerosas las denuncias hechas en la ciudad de México, Toluca, y Acapulco".[1] Según Alcántara López, el hecho de que solo una denuncia se ejecutara en Veracruz, y por un fraile de la orden de la Merced llamado Nicolás Montero, pone en evidencia que el baile lúbrico y la letra hereje se ha asociado exclusivamente con la gente de "color quebrado", y no las autoridades eclesiásticas que protagonizan varios de los versos obscenos. Asimismo, Veracruz como ciudad portuaria sobresale como espacio predilecto a las prácticas lascivas a pesar de que el archivo inquisitorial revelara que el baile se popularizó en toda la colonia. Además, se rumorea que fue traído por marineros afrocubanos, pero como sugiere Alcántara, no hay evidencia que compruebe ese dato a ciencia cierta. El querer rastrear el origen de este son irreverente a Cuba opera como otro intento de desplazar a la negritud –y las supuestas faltas a la moralidad y decencia que implica el ser negro y ocupar espacios negros– a cualquier lugar que no sea México. Es decir, al racializar la cultura caribeña se deja el concepto del mestizaje mexicano, con su privilegio del europeo y el indígena, intacto. No obstante, los versos de esta música popular denuncian tanto las autoridades eclesiásticas de la Nueva España como las prácticas del régimen colonial e incluyen, entre otras actividades sexualmente explícitas, a frailes alzando sus hábitos para "enseñar su chuchumbé", o personas ilustres como "meneadoras de culo"; hecho que claramente incitó miedo en el estado colonial, no apenas por la falta a la moralidad sino por la subversión del orden.

[1] Álvaro Alcántara, "Negros y afromestizos del puerto de Veracruz. Impresiones de lo popular durante los siglos XVII y XVIII", p. 189.

La presencia de estos sones durante este tiempo abrió un espacio donde, mediante la música, las actitudes subversivas políticas de estos afromestizos tempranos pudieron manifestarse, apropiándose de un espacio aural/sónico que les permitió hacerse oír. Es más, al racializar tanto el origen como la práctica de la música, se eclipsa la importante complicidad de la población no afrodescendiente que disfrutaba de "El Chuchumbé". Como argumenta Alcántara en su artículo que forma parte de esta colección, habría que explorar no solamente las razones por la popularidad rimbombante de la canción entre los negros y gente de "color quebrado", sino su resonancia y apego entre las clases altas de la sociedad colonial– incluyendo a clérigos y personas que gozaban de "calidad". Asimismo, la fuerte ambivalencia con respecto a la pertenencia y el origen de este son resuena en las encrucijadas identitarias de chicanos y mexicanos en los Estados Unidos hoy en día. Mientras que los afrodescendientes en México han sido ignorados olímpicamente hasta hace poco, cuando por fin las gestiones por ser reconocidos como etnia se realizaron en el censo interino de diciembre 2015 y más de un millón de personas se identificaron como "negros", "morenos" o "afromexicanos", trabajos como el de Cristina Sue, *Land of the Cosmic Race* proponen que las nociones de la negritud han sido importadas del extranjero. Sue afirma que los veracruzanos no celebran la negritud: "[they] import racialized images of others, mainly African Americans and Afro-Cubans, to represent authentic blackness".[2] Es más, trafican en una cooptación del discurso de la tercera raíz para distanciarse aún más de su propio negrismo: "[residentes del puerto] co-opted recent

[2] Christina Sue, *Land of the Cosmic Race: Race Mixture, Racism, and Blackness in Mexico*, p. 116.

efforts to draw attention to Veracruz's African root to achieve their goals of distancing themselves and their state from blackness".[3]

A pesar de que la letra de "El Chuchumbé" ha sido ampliamente estudiada, voy a señalar algunos versos, como hilos cruciales en las costuras de este relato, para poner en evidencia la crítica social, religiosa y política que esta música lanzó aprovechándose de la ironía, sátira, y elipsis.

"En la esquina está parado
un fraile de la Merced
con los hábitos alzados
enceñando el chuchumbé.

Que te pongas bien
Que te pongas mal
el chuchumbé
te he de soplar.

Esta vieja santularia
que va ibiene a San Franco [Francisco]
toma el padre, daca el Padre
y es el Padre de sus hijos
Estava la muerte encueros
sentada en el taburete
en un lado estaba el pulque
y en el otro el aguardadiente.

Sabe Vmc que
Save Vmc que
meneadora de culo
le anpuesto a Vmc? [sic]".[4]

[3] Idem.

[4] Citado en Daniel Sheehy, *The Son Jarocho*, p. 24.

Aparte de frailes bailarines faroleando su "chuchumbé" en una esquina pública –imagen que remite a una ramera pregonando su mercaduría– tenemos a la muerte encuerada borracha, y una viuda rezando no por el alma del difunto, sino para que no vuelva. El verso más poderoso a mi parecer constituye una acusación fuerte en primera persona dirigida hacia un sujeto de aparente estatura noble o de cargo importante que se identifica como "Vuestra Merced". Dicho receptor/a es informado/a, por un emisor anónimo y sabedor que ha sido designado/a por un mote nuevo: "meneadora de culo". Quizás sea este verso el más subversivo, pues la noticia del nuevo "título" forma parte del conocimiento común, injiere a la esfera pública una práctica privada, y desviste toda decencia – e incluso dignidad – que el título "Vuestra Merced" pudiera brindarle a una persona recipiente de dicho honorífico. Representa, por tanto, un emisor anónimo que ejerce control al *saber*, y un/a receptor/a debilitado/a al no *saber*, y, no *saber controlar*; por ende pierde toda autoridad y *calidad* porque todos, menos la persona indicada, saben de sus deslices y andanzas por el mundo bajo del chuchumbé, a su vez invistiéndole autoridad al emisor que expide la información. Ángel Quintero Rivera, en su libro *Salsa, sabor y control* examina la sociología detrás de la música tropical que igualmente ilumina la importancia de esta emergente música popular en México: "Históricamente, su apropiación y control (la mayor parte de las veces, indirecto) ha sido un elemento central en las luchas sociales, y la multiplicación de su ejercicio – componer, tocar, cantar y bailar – parte de las aspiraciones democráticas y la conservación ritual de la memoria".[5] Por tanto, la pluralidad de la voz insurgente es implícita en el verso pues la aparente pregunta disimula una denuncia que emerge

[5] Ángel Quintero, *Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical",* p. 34.

de un *saber común* que excluye a la persona indicada y reivindica al pueblo sabedor: "Sabía Vuestra Merced, que meneadora de culo, le *han* puesto a Vuestra Mercedo" (énfasis mío). La colectividad ejerce su control efímero por medio del chisme que, no obstante, parte de "la conservación ritual de la memoria".

En fin, equiparado a una sombra, o una enfermedad contagiosa, el chuchumbé emerge, entre tanto, como una consciencia corporal para la gente de "color quebrado" a la vez que se racializa el pecado y la delincuencia social, colocando a los mulatos, pardos y jarochos en el ojo del torbellino de la Inquisición. La música, el ritmo, y las letras representan un *aire* intangible ("El Chuchumbé te he de soplar") que intoxica y contamina –y dado que de todas las denuncias solo una se hizo en Veracruz– se advierte que la música tuvo apego a lo largo y ancho de las tierras virreinales. Pareciera constituir una sombra negra que invade de manera invisible y corrompe la moralidad del pueblo fuera de los espacios explícitamente negros. Esta música, ya sea traída de Cuba o no, participó en la construcción de una identidad afromestiza y jarocha fundada en la resistencia al régimen colonial, y sobre todo, en la burla de la hipocresía de la iglesia. A su vez las letras de este son provoca una serie de preguntas para Alcántara que no se han considerado por los estudiosos y que se captan con la siguiente interrogativa: "¿Por qué se ha preferido exaltar la supuesta actitud transgresora de las 'castas' y minimizar la evidente transgresión que el fraile de La Merced hacía de los cánones de la iglesia católica?" [6]

Es importante señalar que la consciencia contestataria que nace de la prodigiosa cultura afromestiza más tarde no solo será minimizada sino

[6] Álvaro Alcántara, "Discursos fragmentados y lecturas situadas", p. .

extirpada cuando se elimina dicha categoría en el censo decimonónico y se adopta el discurso del mestizaje. Christina Sue explica que las prioridades nacionalistas se radican en los pilares del mestizaje y la supuesta falta del racismo en México que existe como producto del discurso de mestizaje. A diferencia de otros países como los Estados Unidos, se ha construido el mito del mestizaje aprovechándose de la necesaria y estratégica invisibilización del negro: "[the] minimization or erasure of blackness from the Mexican national image, both as a separate racial category and as a component of the mestizo population".[7] Veremos cómo esta invisibilización del negro y lo negro va a funcionar como una caja de resonancia en el discurso político de tanto el jaranero como el académico y activista chicano.

El chuchumbé migrante

Casi tres siglos después, se teje otro hilo sónico a este relato cantado en Los Ángeles California, ciudad donde se desatará un verdadero fervor jaranero en la comunidad chicana, cuyas sonoridades a su vez viajarían, "contaminando" a otras ciudades importantes de los Estados Unidos. Por más de una década, el son jarocho ha cobrado nueva vida en la comunidad musical chicana, resucitando en el canto las querellas políticas de una comunidad sin voz. Muchos grupos importantes han surgido en los últimos años como practicantes del son jarocho; entre ellos, el polémico grupo Las Cafeteras, cuyo éxito en años recientes se debe en parte a su fusión del son con ska, punk, hiphop, el marimbol, y la poesía hablada, revolucionando el son jarocho en una fuerza musical transnacional y politizada, tanto que ha dejado algunos puristas del son remusgando. Unidos por su amor a la música tradicional y la justicia

[7] Christina Sue, *op. cit.*, p. 15.

social, asistían a los talleres de jarana en un café icónico del este de Los Ángeles llamado "East-Side Love" y formaron su propio grupo. Indudablemente, el chuchumbé ha soplado nuevos aires rebeldes en el canto chicano, y a continuación nos detendremos en algunos versos importantes de la versión de Las Cafeteras:

> Que te vaya bien, que te vaya mal
> El chuchumbé te va a abrazar
> Que te vaya bien, o mal
> El chuchumbé te va a llegar.
>
> El chuchumbé fue penado por el color de su piel
> El chuchumbé fue penado por el color de su piel,
> Como no tenía dinero
> Lo metieron a la cárcel.
> Como no tenía dinero
> Lo metieron a la cárcel.[8]

En estas letras se puntualiza la racialización y criminalización del sujeto latino que sufre el hostigamiento policial debido a la aplicación de los perfiles raciales. El Chuchumbé – antes un ritmo sabroso que inspiraba movimientos lascivos e insinuantes – se trastoca en víctima y es encarcelado por ser pobre y de tez oscura, recordando los cientos de casos de afromexicanos acusados de herejes, de participar en pactos con el diablo, o por actos libidinosos durante los siglos XVII y XVIII. Ahora las autoridades bajo escrutinio popular no son eclesiásticas sino políticas, y los versos de este Chuchumbé denuncian la hipocresía de un gobierno cuya economía depende de la mano de obra de personas privadas de derechos políticos y humanos.

[8] Las Cafeteras, "El Chuchumbé" en *It's Time*.

Podemos apreciar como en pleno siglo XXI la situación precaria del mexicano y chicano ante las autoridades norteamericanas forma parte de una larga historia que se remonta al siglo XIX con la adquisición de tierras mexicanas por el Tratado de Guadalupe Hidalgo. En su estudio sobre la historia de los linchamientos en el oeste y suroeste, William Carrigan y Clive Web declaran lo siguiente: "If the story of lynching is essential to understanding the African American experience, then lynching is equally important to the story of the Mexican American experience".[9] Debido al expansionismo estadounidense y el poder de ciertas comunidades terratenientes hispanas en el oeste y suroeste, se creó a lo largo del siglo XIX el mito del bandido mexicano, cuya criminalidad innata se observaba en su porte y fenotipo. Existen innumerables películas *western* que estereotipan al mexicano como delincuente. La criminalización del mexicano precede las oleadas migratorias históricas de nuestros días y formó parte de una estrategia específica para despojar a las comunidades hispanas en el oeste y suroeste de su poder político, y sobre todo, de sus tierras. El artículo informa que durante la época de mayor violencia racial contra el afroamericano (1880-1930), en los estados más propicios a la violencia organizada (Alabama y Mississippi), las tasas de víctimas afroamericanas daban 52.8 por cada 100,000 habitantes, comparado con 473 por cada 100,000 mexicanos en las décadas anteriores (1848-1879). En total, 596 mexicanos fueron linchados.[10] Más de un siglo después, en un artículo fundamental sobre la relación entre los atributos fisonómicos, lingüísticos y culturales que demuestran la "mexicanidad" y los casos de agresión o violencia

[9] William Carrigan y Clive Web, "The Lynching of Persons of Mexican Origin or Descent in The United States, 1848 to 1928", p. 414.

[10] Texas tenía el mayor número de linchamientos con 282, seguido por California con 188, mientras que Arizona tenía 59 y Nuevo México 49.

llevados a cabo por las autoridades migratorias en un barrio marginado de la frontera en Tucson, Arizona, Pat Rubio Goldsmith y otros autores informan que existe una relación directa entre el exhibir cualidades "mexicanas" y ser víctima de agresión por la "migra"; es más, los datos de la investigación no establecen diferencia alguna entre el estado migratorio de la víctima.[11] O sea, tanto ciudadanos como inmigrantes documentados e indocumentados sufrieron la misma posibilidad de ser víctimas de acoso, violencia o deportación.

El Chuchumbé, que antes metaforizaba la lujuria y reclamaba la hipocresía de la iglesia, ahora se convierte en la enfermedad de ser y/o manifestar atributos de una persona de ascendencia mexicana o latina. Más adelante, los versos de la canción de Las Cafeteras aluden directamente al acta legislativa, "Arizona SB1070," que mandó en 2010 que toda persona extranjera se registrara con el gobierno estadounidense bajo pena de ser acusado de cometer un crimen a nivel de "misdemeanor". Aún peor quería otorgarle libertad a las autoridades para registrar y pedir dichos documentos a cualquiera que tuviera aspecto de no documentado: o sea, oficialmente legalizar los perfiles raciales y criminalizar la mexicanidad. Reflexionemos sobre los siguientes versos de la versión chicana:

> De rumbo hacia Arizona yo no sé qué vaya a pasar,
> si me ven con mi jarana, la migra me va a agarrar,
> De rumbo hacia Arizona yo no sé qué vaya a pasar,
> si me ven con mi jarana, la migra me va a agarrar,

[11] Pat Rubio Goldsmith, Mary Romero, Raquel Rubio Goldsmith, Manuel Escobedo, and Laura Khoury, "Ethno-Racial Profiling and State Violence in a Southwest Barrio", p. 97.

Que te vaya bien o mal
El chuchumbé te va a agarrar
El chuchumbé te va a besar.[12]

Estos versos proponen que la "jarana" al igual que el color de la piel se convierten en referentes negativos y sospechosos y la criminalidad se corporeiza en cualidades específicas: poseer un aspecto físico latino (mexicano moreno) y participar en actividades culturalmente mexicanas (el son jarocho). Los versos simbolizan a la jarana como objeto y vehículo de dicha transgresión y denuncia, y al igual que "El Chuchumbé" del siglo XVII, la cultura mexicana te va a "agarrar" y te va a "besar." Es decir, el "contagio" por la cultura mexicana es inevitable –ya sea a fuerzas o por afecto –.

De igual manera, un grupo contemporáneo procedente de El Hato, Veracruz, ha señalado la importancia del aspecto físico en la significación de la subjetividad y la pertenencia nacional y señala la problemática del caso afromexicano en estas tensiones. Entretejen el título de una película de la época dorada del cine mexicano que justamente aborda el racismo en la sociedad latinoamericana (*Negro es mi color*, 1951) en su interpretación del son "Los negritos". Dicen Los Utrera en el álbum *Los Utrera: El son jarocho* (1996), "Si por negro me desprecian / porque negro es mi color, entre los blancos y los negros / lo negro siempre es mejor".[13] Estos versos son testimonio de un orgullo estridente que intenta contrarrestar el deseo por blanquear, o absorber la identidad física y cultural negra dentro de un mestizaje homogéneo. Contrapone la negritud a la blancura, elidiendo el mestizo como opción. Esta estrategia discursiva de parte de los músicos Los Utrera es interesante, pues es

[12] Las Cafeteras, *It's Time*.

[13] Los Utrera. "Los negritos".

justamente por la minimización del fenotipo claramente negroide tras años de mestizaje que el discurso nacionalista ha podido imponer una amnesia histórica con respecto a las contribuciones afros en México. Aquí los versos se apropian del binomio negro/blanco para volver a insertarlo en el discurso. El Chuchumbé chicano denuncia el racismo institucionalizado de la política norteamericana que ontologiza la criminalidad mexicana (siendo uno mexicano o no) y crea condiciones donde el expresar aspectos latinos en el espacio público necesariamente te marca como forastero, alienígena, "ilegal", en fin, *otro*. Al contrario, estos versos de la canción "Los negritos" vuelven a insistir en el fenotipo como elemento tanto crucial como positivo en la identidad a pesar de que haya sido manipulado como instrumento de la subordinación por las clases hegemónicas.

Con respecto al poder del canto popular, Ramón Saldívar interviene con una teoría sugerente, la "pedagogía del conjunto", y la propone como una manera de entender el impacto de géneros musicales tan distintas como la del conjunto chicano/mexicano y el hip-hop: "both resemble a sort of street ethnography, a vernacular analysis of racist institutions and social practices in the first person that enables the creation of a social heuristic, a Real construction of identity for navigating a chaotic social world".[14] Es decir, esta pedagogía representa al mismo tiempo una etnografía callejera (de tanto grupos afroamericanos como chicanos) que analiza y denuncia el racismo institucional al mismo tiempo que provee una forma de navegar el caos social, vivir entre la pertenencia y la no-pertenencia. Las posibilidades analíticas que alberga una teoría como esta permiten no solamente interpretar las letras transgresoras de

[14] Ramón Saldívar, "Transnational migrations and border identities: Immigration and postmodern culture", p. 220.

la música popular como voz de los grupos subalternos, sino también entender su posterior comercialización y apropiación por grupos hegemónicos y el mercado neoliberal. Si bien grupos como Las Cafeteras han alcanzado el estrellato, no dejan de identificarse con el pueblo, y de recordar sus inicios como participantes en los talleres públicos de un café icónico mexicano-americano en un barrio icónico mexicano-americano: East L.A. Love. Pasemos entonces a reflexionar sobre la importancia del espacio público para la práctica chicana del son.

Espacio público y el fandango-parte de la praxis chicana

El rol del fandango y el acto de ocupar espacios públicos ha ejercido un papel primordial en la práctica chicana del son jarocho en parte por su discursividad colectivista y potencialidad de crear conciencia. La existencia de los debates entre practicantes del son sobre, por ejemplo, el uso de ciertos instrumentos musicales del "son auténtico" y el "son comercial" se han trasplantado de Veracruz a Los Ángeles, California, donde la comunidad chicana y mexicano-americana ha seguido la tradición de los fandangos desde el 2000 con su propio "Encuentro jaranero", evento que cuenta con músicos californianos y veracruzanos en el corazón simbólico de la comunidad mexicanoamericana, La Placita Olvera. Conviene señalar los orígenes comunitarios del son jarocho y del fandango campesino para entender sus usos y vivencias dentro del contexto chicano. Alfredo Delgado Calderón informa lo siguiente:

> "La expresión comunitaria del son jarocho es el fandango, en el convergen músicos, bailadores y versadores; la música y el baile se improvisan alrededor de una tarima hecha de madera. No hay horario para hacer el fandango: puede ser de día, después de

una boda o bautizo, en la noche, durante una fiesta patronal o una velación, para terminar con las luces del día".[15]

A su vez, Katrina Hazzard-Gordon recalca la importancia histórica de la fiesta como espacio comunal que no solo disimula la rebeldía y transgresión en el jolgorio del baile, sino que cohesiona sentimientos y aspiraciones colectivas transgresoras: "slave insurrections were either plotted at dances or scheduled to take place on occasions that involved dancing".[16]

Recuperar el fandango como elemento del espacio público/comunitario ha sido un componente integral de la praxis chicana, así como lo era para los músicos afromestizos durante la época colonial, como lo es para los músicos rurales del Sotavento, quienes en el documental *Son Jarocho: Sensualidad compartida*, se quejan que los fandangos casi han desaparecido y los nuevos no son "de los meros buenos".[17] Así mismo vale la pena recordar los versos de "El Chuchumbé," ya que alegan que fue precisamente en el espacio público –una "esquina" por cierto– donde cierto fraile mercedario enseñaría su "chuchumbé". Vemos que el espacio público, su ocupación y transformación por parte de sus practicantes musicales es de suma importancia ya que crea una inclusividad para todos –los iniciados y los no iniciados, músicos y audiencia, amigos y enemigos– deshilando fronteras ficticias y rebasando los límites entre artista, público, y espectáculo. En una entrevista en Los Ángeles en 2011, tras su participación en el "Encuentro jaranero" de California, Gilberto Gutiérrez (cantante principal de Mono

[15] Alfredo Delgado, *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, p. 53.

[16] Katrina Hazzard-Gordon, *Jookin The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*, p. 18.

[17] Ver el documental *Son Jarocho: Sensualidad compartida* de Francisco Viveros Domínguez en 2006.

Blanco) declaró que "La celebración del fandango tiene la capacidad de unir familias, generaciones, clases social…y eso es positivo".[18] Grupos como Cambalache, compuesto por un veracruzano y chicanos, patrocinan talleres semanales que enseñan a la gente de todas las edades a tocar la jarana y cómo participar en un fandango. Al insistir en la inclusión y la reciprocidad entre el músico, público, emisor y receptor, las reglas neoliberales de mercado que operan a través de la evacuación de significado y la homogenización del mundo cultural también se deshilachan. Alexia Balcomb, en un estudio etnográfico sobre este movimiento, interpreta la forma en que los jaraneros de Los Ángeles han sido influenciados por el movimiento zapatista:

> "Los jaraneros se enfocan en la creación de comunidad determinado por valores sociales y no comerciales, y alientan la construcción del consenso y la participación equitativa. Miembros del grupo jaranero emplean una modalidad participativa para practicar el son jarocho; los fandangos son performances que retan las normas capitalistas de la sociedad y la música provee un modo alternativo para interactuar – así aplican el son jarocho al movimiento chicano [y combinan] las ideas anti-neoliberalistas de la comunidad internacional Zapatistas y las tradiciones de músicos en Veracruz para crear una práctica sumamente teorizada".[19]

[18] Betto Arcos ha tenido un gran impacto en el movimiento jaranero y ha reportado ampliamente en los periódicos y las medias masivas. "A Musical Style That Unites Mexican-Americans", *Los Angeles Times*.

[19] Ver la excelente tesis de maestría de Hannah Balcomb, "Jaraneros and Jarochas: The Meanings of Fandangos and Son Jarocho in Immigrant and Diasporic Performance", pp. 5, 108. (traducción mía).

Un evento fascinante que pone estas gestiones de manifiesto es el "Fandango fronterizo", una fiesta bilateral que ocurre cada verano en ambos lados de la frontera. En un lado de la frontera se reúnen músicos, bailarines y un público general en el parque de la Amistad de Tijuana, México, y en el otro lado de la frontera los mismos ocupan un espacio poco patrullado por los agentes de la migración en San Diego, California.[20] Los participantes entablan un diálogo sónico bi-nacional y bi-cultural que desafía y cuestiona las leyes y normas geopolíticas que se naturalizan en el cuerpo criminalizado del mexicano. Como resultado, se produce –y encarna– un canto responsorial que cruza no solo tiempo y espacio, sino fronteras y leyes nacionales. A continuación, Balcomb describe el evento en su testimonio etnográfico del 15 de julio de 2013:

> "From 11:00 a.m. to 4:00 p.m. musicians, dancers, and spectators including lots of photographers, videographers, and newscasters gathered on either side of the two fences separating Mexico and the United States. Two tarimas were placed side by side on either side of the parallel fences to create one platform out of two. Dancers performed together, and vocalists exchanged call and response verses over the barrier".[21]

Su interpretación de este evento pone en evidencia la importancia del espacio no solo para los practicantes del son, sino para dos países vecinos que se necesitan mutuamente, pero desde hace dos siglos viven en pugna. El arte en general, y el son jarocho en particular, ha primado como mediador de estos conflictos, y uno de los elementos

[20] Ver el sitio de web: http://fandangofronterizo.blogspot.com/

[21] Hannah Balcomb, *op cit*., p. 92.

más contundentes de este encuentro fronterizo remite directamente a la práctica afrodescendiente del canto responsorial. Balcomb puntualiza este proceso al concluir que, "This action of volleying verses back and forth across the United States and Mexican border again demonstrates that participatory fandango music is deeply grounded in social values of convivencia".[22] Es más, inspirada por las palabras de Carlos Rosado Gutiérrez, Jorge F. Castillo, y un grupo de soneros de San Diego llamados El Otro Son, advierte que el "Fandango fronterizo", "transformed the inherent potential that fandango music making has to unite people and applied it to this symbolic protest".[23]

Ahora bien, estos eventos no han reactivado movimientos políticos como el movimiento chicano de los años 60, ni han resultado en cambio social duradero, no obstante, son prueba de las potencialidades del arte y la música, y atestiguan que el son jarocho, a diferencia de otras sonoridades, resulta privilegiado por sus posibilidades democratizantes y su fuerte arraigo en el discurso contestatario asociado con grupos marginados del virreinato.

Además del dialogismo que implica la práctica del fandango, el aspecto de la improvisación es importante ya que permite que en cualquier lugar y en cualquier momento se pueda denunciar, poner en tela de juicio, y evadir las respuestas punitivas de dicha denuncia, pues las autoridades estadounidenses (en este ejemplo) no tienen hacia dónde tirar si no queda rastro textual. Cabe señalar que el elemento de la improvisación tiene una obvia influencia afrodescendiente, pero también proviene de la tradición ibérica de las "controversias", en fin,

[22] *Idem*.

[23] *Idem*.

la tradición de los duelos lingüísticos y poéticos es común en toda América Latina. De modo que el repentismo y el elemento improvisado constituye una burla al archivo, aunque el archivo irónicamente ha sido el testimonio de estas denuncias y, mediante la ley punitiva, se ha podido recordarlas. A pesar de estas salvedades, otro episodio referido por Balcomb recalca las posibilidades liberatorias de la palabra hablada, y permite comparar la criminalización del afrodescendiente en México con la política migratoria estadounidense. Balcomb, en su entrevista al repentista Carlos Rosado Gutiérrez en San Diego, California, transcribió los versos improvisados por el mismo así:

A La voz de la intolerancia
B Se escucha en esta frontera
B Son el pobre proLifera
A Y abusan de su confianza
A Es tremenda la arrogancia
C De todos los gobernantes
C Al dolor de caminantes
D Que no traen nada en la mano
D Tras el sueño americano
C Convirtiéndose en migrantes.[24]

Estos versos improvisados, ya parte del archivo al integrarse en el estudio de Balcomb, recuerdan los versos enunciados por Las Cafeteras: constituyen una denuncia de la situación imposible del migrante que se ha convertido en el chivo expiatorio de los problemas sociales y económicos del vecino poderoso que, a su vez, lo invita a trabajar. Esta situación ha invadido el imaginario nacional estadounidense a tal grado que corporeiza y ontologiza la criminalidad –es decir, el

[24] Versos citados en *Idem.*, p. 95.

ser chicano, mexicanoamericano, latinx y/o centroamericano– ahora constituye un delito. A su vez, las actitudes inmorales que inspiraban los sones tempranos se significaban como exclusivamente de negros y afromestizos, y así, se ontologizaba la sexualidad negra como delincuente.

La pedagogía del son jarocho- una conciencia resistiva

Como he argumentado, creo que esta música ha sido importante en parte por su papel temprano como un discurso alternativo y contestatario frente a la violencia colonial, espiritual y racial, y también por su cálida recepción por públicos diversos, y en particular, por la gente de "color quebrado." Hoy día apela a las realidades contemporáneas de chicanos y latinos en los Estados Unidos, quienes buscan recuperar y celebrar la negritud como parte de esa tercera raíz que ha sido invisibilizada en el discurso mexicano hegemónico. El concepto de *mulataje*, promovido por José Buscaglia, es útil para revisar este discurso llano ya que "crea una subjetividad mulata como aditiva, cambiante, el antídoto de conquista y reducción, un movimiento de la colonización invertida, que aunque no utópico, está consciente de las posibilidades del metafórico cruce doble de la colonialidad".[25] Asimismo, los chicanos constituyen un componente aditivo; una variante no "auténtica" de la cultura mexicana bajo la perspectiva de ciertos nacionalistas mexicanos. Es más, estos practicantes del son buscan reclamar y reposicionar la cultura "tradicional" mexicana como propia a la cultura chicana también, independientemente de su competencia en el español o su conocimiento personal de la madre patria. Steven Loza, en su trabajo temprano sobre

[25] José Buscaglia, *Undoing Empire: Race and Nation in the Mulatto Caribbean*, p. 18. (traducción mía)

grupos chicanos como Los Lobos, llama la recuperación de la música mexicana como "una amalgama de invención y tradición" y concluye que "el estilo se teoriza por unas capas interpenetradas de elementos sónicos con una fuerte carga ideológica – el grupo no solo se apropió del son jarocho para preservarlo, sino para promoverlo como una arte viable en un ambiente cultural hostil".[26] Con respecto a la hostilidad del ambiente sociocultural estadounidense, José Limón explica los esfuerzos institucionales que intentaban asimilar al mexicano-americano por medio de una "re-educación cultural" como método de la subordinación:

> "This new cultural reeducation entailed a two-front strategy and a host of weapons. First, it was necessary to delegitimize native culture, indeed at times to render it odious to Mexicans themselves […] and, most effective of all, the socially produced construction of 'Mexican' as synonymous with 'poor' and the socially ostracized".[27]

Ahora bien, esto ignora las verdades fenotípicas de la piel – no todos pueden "pasarse" por estadounidense por más exitoso que sea el proceso de aculturación, o por más que dominen el inglés. Las estrategias pedagógicas parten de un racismo institucionalizado que tiene como propósito un intento de crear un auto-odio cultural, y arroja luz sobre la necesidad de artistas y músicos chicanos de colocar en primer plano

[26] Steven Loza, "From Veracruz to Los Angeles: The Reinterpretation of the 'Son Jarocho", pp. 186-187. (traducción mía)

[27] *Mexican Ballads Chicano Songs*, p. 33.

sus raíces mexicanas como respuesta a estos intentos de desarraigar, incluso, extirpar la diferencia cultural del mexicano-americano.

En la siguiente descripción que casi suena a epifanía, el cantante principal de Los Lobos, César Rosas, resume el efecto de tocar esta música como un gesto de validación y rebeldía ante la cultura hegemónica estadounidense:

> "Fue una especie de experiencia colectiva que tuvimos […] entonces lo que pasó fue que nos fuimos a nuestras casas, a husmear entre los discos viejos de nuestras Mamás, a buscar todo eso […] un grupo de muchachos del este de LA que querían reinterpretar esta música mexicana porque sentíamos que era algo muy importante para el momento, para nuestros colegas, para nuestra cultura, y la comunidad – despertarle a la gente y decir, 'oye, hombre, la música mexicana es una cosa bella, no se avergüencen de ella".[28]

Otro miembro del grupo, David Hidalgo, describió uno de los primeros *shows* que hicieron como una "tamalada, solo sabíamos como cinco canciones, y las seguimos tocando una y otra vez, pero toda esta gente se levantó a bailar, y me sentí como, '¿qué es esto?', nunca había tenido esta experiencia antes".[29] Décadas después, Ana Urzúa, integrante del grupo Son del Centro del condado de Naranja, hace eco de estos sentimientos al declarar que, "La música es bella […] es una música acogedora. Pero creo que es parte de algo más grande.

[28] Citado en Steven Loza, *op cit*., p. 317. (traducción mía)

[29] *Ibid.*, p. 189. (traducción mía)

Es parte de un pueblo, sus tradiciones, y su cultura".[30] En cambio, en el verano de 2014 el grupo Las Cafeteras hizo un *show* gratis en el centro de negocios de Los Ángeles para cientos de personas, y sin disimular su postura ideológica, obligaron a la audiencia jocosa a mantener un minuto de silencio para homenajear a las oleadas de niños migrantes no acompañados que cruzaban la frontera.

Como mencioné antes, los debates regionales sobre la autenticidad de los instrumentos que deban, o no, ser incluidos, entre el son comercial y el son auténtico, se han reproducido en Los Ángeles, Seattle y Chicago. Por ejemplo, algunos grupos se han quejado que Las Cafeteras no son practicantes auténticos del son jarocho. Independientemente de la calidad musical e instrumental de grupos como Las Cafeteras, propongo que estos debates son testamento de una praxis –tanto musical como política– vibrante. Es más, inspirándose en la invisibilización del negro en México, parecieran equiparar su propio ninguneo político en el contexto de los Estados Unidos y en la cultura dominante mexicana con el ninguneo cultural del afrodescendiente en la consciencia mexicana. Recordemos que el único reconocimiento de la cultura chicana como contribuyente a la cultura mexicana dominante se percibe en la influencia del personaje del pachuco en el cine de la época dorada (1936-1959), sujeto que opera como blanco de risa y burla, y que deja mucho por desear.

A pesar de la comercialización posterior de la balada popular, José Limón identifica el corrido como un sitio de una "consciencia resistiva" ya que mantiene que el corrido existe como repositorio de la información básica histórica para un público con acceso mínimo a

[30] Betto Arcos, "A Musical Style That Unites Mexican-Americans".

los medios escritos y que precisa la voz de sus propios informantes. Aunque Limón se refiere a un momento histórico determinado y a una población con menos acceso a los medios que los latinos urbanos, diría que el son jarocho, a su vez, también crea su propio vernáculo discursivo que desafía a los medios dominantes. Además de inscribir una historia ignorada en un texto sonoro y cambiante, el son opera de manera parecida a la pedagogía del conjunto planteado por Saldívar: conjuga la identidad específica creada por miembros diversos dentro de un espacio simbólico y geográfico marcado por la violencia y la división geopolítica.

Al igual que el cantante de Los Lobos, yo también anduve buscando por los discos viejos de mi padre para encontrar uno de Jacinto Gatica y su grupo Los Nacionales, disco grabado hace 50 años en Los Ángeles y distribuida en Miami. Mi padre me lo grabó de LP a un CD para que pudiera escucharlo – pues no contaba con un tocadiscos. Amante del son (aunque era guanajuatense), tuvimos un fandanguito para su cumpleaños en mi casa en Los Ángeles en 2015 donde el grupo Cambalache tocó, irónicamente re-introduciendo el "son auténtico" a un grupo de inmigrantes septuagenarios que esperaban escuchar un grupo parecido a Jacinto Gatica. En fin, fue una fiesta transculturada donde tanto la juventud como la gente mayor aprendió el uno del otro.

La insistencia en la raíz afro del son chicano y la forma en que celebran instrumentos como la quijada y el cajón es interesante dado que en el caso de México, el discurso del mestizaje logró invisibilizar los atributos afros o explicarlos como producto de las oleadas migratorias cubanas. Por otro lado, el chicano puede ser de tercera generación y sufrir el hostigamiento de la policía o los agentes de inmigración si es

de aspecto “mestizo”, pues al ser de piel oscura su nacionalidad cae en tela de juicio.

Aunque por ahora la comunidad afroamericana no se ha unido en masa al movimiento jaranero, la convivencia de mexicanos y afroamericanos ha creado un nuevo título que se llama “Blaxican”. Esta comunidad, no obstante, es lo suficientemente importante para que en febrero de 2016 se hiciera una exposición sobre las nuevas comunidades “de color quebrado” en Los Ángeles que han surgido como fruto de esta convivencia y marginalidad urbana. La mirada hacia atrás y la insistencia en la autenticidad del son sotaventino, en los instrumentos y raíces afros, más que imponer una identidad afro es, en suma, un trabajo de rescate. El mexicano, a pesar de las gestiones políticas y el trabajo académico, no considera al negro relevante. Los mexicanoamericanos, en cambio, luchan por sus derechos como estadounidenses y porque se reconozcan sus aportes a la cultura dominante mexicana –no como un regusto difamado o simulacro caduco–, sino como una variante auténtica y autóctona.

La presencia afro, suprimida e invisibilizada que existe como elemento aditivo, es parecido con el chicano, que a su vez, es considerado carente de “autenticidad” por su estado diaspórico, nacionalidad estadounidense, español quebrado y alianzas bifurcadas. Pareciera que al señalar la importancia de la herencia afrocaribeña en el son jarocho, también se reivindica la marginalidad de la voz chicana, y la sitúa como contribuyente a la cultura macromexicana: parte del tejido, menospreciada como copia falsa, estos encuentros, prácticas y sonoridades están poniendo en tela de juicio la verdadera autenticad de la cultura mexicana, afrocaribeña, y chicana al apelar, incluir e

recombinar las tres como propio, y paradójicamente, ajeno. Mediante este movimiento por las márgenes y los vaivenes del sonido, los aires afrocaribeños de los campos de Veracruz pasan por la voz sotaventina hacia el puerto, se transforman por el son jarocho comercial y se mueven hacia el centro de Los Ángeles para grabarse, se mueven de las compañías disqueras para distribuirse en otros puertos circuncaribeños para encontrarse en la ciudad de México, y de pronto vuelven a Los Ángeles para sentirse en los fandangos que, a su vez, nuevamente invitan a las voces de los viejos amigos del Sotavento para que se unan a la fiesta.

Un movimiento que produce una verdadera zozobra no solo por sus andanzas sino por la diversidad de sus públicos y las transformaciones que sostiene. Percibimos que la construcción de la mexicanidad, urgente en momentos de crisis, es un trabajo improvisado, cambiante, receptora de los efluvios sónicos y las querellas políticas de los grupos marginados, ya sea afromestizos en la colonia, afromexicanos en Veracuz, Blaxicans en Los Ángeles, o chicanos en Nueva York.

Bibliografía

Alcántara López, Álvaro, "Negros y afromestizos del puerto de Veracraz. Impresiones de lo popular durante los siglos XVII y XVIII", en *La Habana Veracruz/ Veracruz/La Habana*, Ed. Bernardo García Díaz and Sergio Guerra Vilaboy, Veracruz, México: Universidad Veracruzana; La Habana, Cuba, Universidad de La Habana, 2002, pp. 175-191.

_____. "Discursos fragmentados y lecturas situadas", 2016, Ms.

Arcos, Betto, "A Musical Style That Unites Mexican-Americans", en *NPR Music, Weekend Edition*, Web. 28 October 2011. https://www.npr.org/2011/10/29/141723031/a-musical-style-that-unites-mexican-americans.

Balcomb, Hannah Eliza Alexia, "Jaraneros and Jarochas: The Meanings of Fandangos and Son Jarocho in Immigrant and Diasporic Performance", Order No. 1532486 University of California, Riverside, 2012, Ann Arbor: *ProQuest,* Web. 3 May 2016.

Buscaglia Salgado, José F., *Undoing Empire: Race and Nation in the Mulatto Caribbean*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

Carrigan, William D. and Clive Webb, "The Lynching of Persons of Mexican Origin or Descent in The United States, 1848 to 1928", en *Journal of Social History*, 37, 2, 2003, pp. 411-438, 565. (accessed April 29, 2014).

Delgado Calderón, Alfredo, *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México, Culturas Populares de México, 2004.

Díaz-Sánchez, Micaela, and Alexandro D. Hernández. "The Son Jarocho as Afro-Mexican Resistance Music" en *Journal of Pan African Studies* 6.1, 2013, pp. 187-209.

Figueroa Hernández, Rafael. "Rumberos y jarochos." *La Habana Veracruz/ Veracruz/La Habana*. Ed. Bernardo García Díaz, Sergio Guerra Vilaboy, Veracruz, La Habana, Universidad Veracruzana, Universidad de La Habana, 2002, pp. 383-400.

Goldsmith, Pat Rubio, Mary Romero, Raquel Rubio Goldsmith, Manuel Escobedo, and Laura Khoury, "Ethno-Racial Profiling and State Violence in a Southwest Barrio", en *Aztlán* 34, 1, 2009, pp. 93-123.

Katrina Hazzard-Gordon, *Jookin*. *The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*, Philadelphia, Temple University Press, 1990.

Las Cafeteras. "El chuchumbé," *It's Time.* Las Cafeteras Music, 2012.

La ruta del son. Dir. Leticia Arriaga Stransky.

Limón, José, "Borders, Bullets, and Ballads: The Social Making of a Master Poem", *Mexican Ballads, Chicano Poems: History and Influence in Mexican American Social Poetry*. Berkeley, University of California Press, 1997.

Los Utrera. "Los negritos," *Los Utrera: El son jarocho*. Urtext Records, 1996.

Loza, Steven, “From Veracruz to Los Angeles: The Reinterpretation of the ‘Son Jarocho”, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana,* 13. 2 1992, pp.179-194.

Navarrette, Jr., Ruben. “Immigrant hunting? What’s happening to my country?”, en *CNN Opinion,* Set Edition US, June 17, 2011 9:38 a.m. EDT.

Negro es mi color. Dir. Tito Davison. Filmex, 1951.

Quintero Rivera, Ángel, *Salsa, sabor y control!: sociología de la música “tropical”*. Siglo XXI, España, 1998.

Saldívar, Ramón. “Transnational migrations and border identities: Immigration and postmodern culture”, en *The South Atlantic Quarterly* 98. 1, 1999, p. 217-230.

Sheehy, Daniel Edward, “*The Son Jarocho”*, en *The History, Style, and Repertory of a Changing Mexican Musical Tradition*, Diss. University of California, Los Angeles, UMI, 1979. ATT 7921454.

Sue, Christina A., *Land of the Cosmic Race: Race Mixture, Racism, and Blackness in Mexico*, New York, Oxford University Press, 2013.

Son Jarocho. Dir. Francisco Viveros Domínguez, Producciones OMSA, 2006.

Gonzalez
vs
Charro-
144-

Fue en un cabaret: la otredad y transfiguración de la rumbera en Danzón

Christina Baker
Universidad de Wisconsin

Imagínese un escenario cabaretero con palmas, sonidos de una tormenta y un cuerpo tan bello en medio de todo esto. Con un poco de conocimiento de la Época de Oro del cine mexicano, puede ser que esto sea una descripción de una escena de *Aventurera* (1950) y la rumbera inolvidable, Ninón Sevilla. A la vez, son imágenes y referencias que se perciben en la película moderna, *Danzón* (1991), que retoma los íconos de la Época de Oro con un propósito específico. Por lo tanto, el cuerpo que se ve en medio del espacio, con su leotardo blanco, belleza indudable y movimientos femeninos nos hace apreciar su performance mientras también nos damos cuenta que no es un performance como los de antes. En este cabaret de *Danzón,* el cuerpo femenino representa las expectativas, movimientos y sonidos de las mejores rumberas de ayer, pero de una forma que propone una gran diferencia: el travestismo. La artista *trans* que evoca, invoca y cita "Arrímate cariñito", pero a su

manera. A pesar de llamar la atención de su público dentro de la película en sí, esta breve escena curiosamente no ha motivado el interés ni de los críticos ni de sus audiencias fuera de la proyección. Sin embargo, como un ejemplo del cine mexicano contemporáneo, la película es una de las más conocidas que ha salido durante las últimas décadas. Cuando salió, fue otorgada con varios premios como los Premios Ace[31] en las categorías mejor actriz, mejor dirección, mejor película, mejor actor y actriz de reparto y además, se usa como forma de instrucción en tantas clases de español en los Estados Unidos no solo para enseñar lengua sino también la cultura mexicana.

Si bien "las costuras del relato" nos sirve como punto de partida, el relato de *Danzón* y en particular, su performance *trans*, pone en diálogo marcos teóricos de los estudios del cine, los estudios *queer* y la musicología para explorar una película que matiza las tensiones de la otredad que se perciben en México hasta hoy en día. Dirigida por María Novaro, *Danzón* es una producción que toma como fuente de inspiración las películas cabareteras de los años 1940 y 1950 para jugar y deshacer las convenciones tradicionales. Parte de su esfuerzo se ve encarnada en el/la personaje de Susy, un artista *trans*, que hace un performance a la vez invocador del pasado e inolvidable por sus ajustes contemporáneos. La visión del cuerpo varonil transformado en mujer para su performance es breve pero pleno de riquezas sonoras y visuales que comunican experiencias de la marginalización que sufren los cuerpos que no caben dentro o no conforman a una definición limitada de la mexicanidad. Sobre todo, la definición que propuso la Época de Oro del cine mexicano es una que enfatiza los binarismos de

[31] Christina Baker, *Queering* mexicanidad *in Cabaret and Film: Redefining Boundaries of Belonging,* p. 132.

sexo y la heteronormativi dad. Específicamente, arrastra la imagen de la rumbera al presente para enlazar dos interpretaciones de la feminidad y sexualidad: la de la rumbera y la del artista *trans*. Con este performance, Susy utiliza su cuerpo para hacer *queer* las ideas de ayer y comunicar otra definición (y visión) de lo que significa ser mexican@ sino también usa la parte sonora para desestabilizar aún más la experiencia con una intervención musical *queer*. Como comenta Albert Recasens, "en este sentido, la práctica social de la música es también una forma de ver la construcción social de la cultura",[32] y a través de un performance de danzón, Susy demuestra y desmonta una comunidad de "Otros" creada por producciones culturales como el cine y la música.

Tito Vasconcelos: actor, artista y activista

La versatilidad de Tito Vasconcelos como actor, investigador de teatro y activista para la comunidad gay es un ejemplo de cómo las decisiones artísticas están muy ligadas a las experiencias personales de uno. Como el investigador de teatro-cabaret Gastón Alzate comenta, "Vasconcelos se ha destacado como activista en favor de los derechos de la comunidad gay y de hecho es considerado como uno de sus líderes más visibles. Así mismo ha formado parte desde hace más de 20 años del movimiento de liberación LGBT".[33] Informado por sus experiencias personales como un homosexual y activista, los trabajos de Vasconcelos, entonces, siempre intentan rearticular y desafiar a los estereotipos asociados con los cuerpos no-heterosexuales en México. Por ejemplo, durante los años setentas, Vasconcelos apareció por la

[32] Albert Recasens *et al*., *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano,* p. 19.

[33] Gastón Alzate, "*Capocomicato y canovaccio*: *el cabaret de Tito Vasconcelos*", p. 2.

primera vez como mujer en una obra de teatro. Desde entonces él ha sido una presencia fuerte en el teatro gay y su estilo siempre incorpora este elemento de *drag*. Siendo productor y escritor de varias obras de teatro y teatro-cabaret, Vasconcelos ha podido expresar su voz satírica, subversiva y política a lo largo de casi cuarenta años en la ciudad de México, hasta abrir su propio teatro para darles a los cuerpos no-heteronormativos un espacio de confianza en la Zona Rosa. Más allá de sus trabajos en el teatro, el actor también se conoce por su programa de radio, *Media noche en Babilonia* y sus contribuciones a la comunidad gay en la Ciudad de México con la revista *Boys and Toys*. Por lo tanto, Vasconcelos siempre ha sido una figura activa para estos cuerpos que han sido marginalizados y discriminados por un sistema que no los reconoce como parte de una definición de la mexicanidad. Un ejemplo notable que destacamos, es el hecho de que estos cuerpos marginalizados son seres como cualquier otro. Esto se percibe en Susy, el artista *trans* de *Danzón*.

Tito Vasconcelos nació en 1950 y sin duda conoció la figura de la rumbera y su género cinematográfico, la cabaretera. La popularidad de estas películas cabareteras tiene mucho que ver con las mujeres guapas bailarinas que mostraban cierta incertidumbre sobre las divisiones sociales tradicionales. Como se explica en el libro *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*, "these narratives showcased the beauty and dancing talent of new stars such as Meche Barba, Rosa Carmina, María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, and Tongolele".[34] Así, no solo Vasconcelos sino también la directora de la película tenían una imagen específica para el performance cabaretero y *look* de Susy. En una de sus múltiples entrevistas sobre la película, María Novaro explica

[34] Joanne Herschield, "Race and Ethnicity in the Classical Cinema", p. 81-101.

que al principio quería contratar una persona *trans* para el rol de Susy porque "los travestis me encantan".[35] Por eso, Vasconcelos no era lo que buscaba Novaro al comienzo del rodaje y que "he only filled in when the original actor – a drag queen Novaro had found 'on the street – got cold feet and dropped out".[36] Aunque la directora no menciona esto en sus comentarios sobre la película, ella sí explica que en México hace falta cierto entrenamiento de actores.[37] Proponiendo una lectura entrelíneas, sugiero que Novaro buscaba cierta representación "auténtica" del travestismo para Susy, pero se dio cuenta que el papel realmente requería un actor veterano. Dado que Vasconcelos es bastante conocido en la capital, no cabe duda que Novaro conocía su trabajo en performances *trans*. Así, aceptar el papel de Susy a la vez cumple la visión de Novaro para su personaje y le permite a Vasconcelos llevar a cabo un acto de resistir y subvertir las representaciones canónicas de personajes *queer* del cine mexicano.

Temporal Drag

Las referencias históricas que se ven encarnadas por Vasconcelos y su performance, como Susy, destacan varios elementos del concepto de *temporal drag* que propone Elizabeth Freeman. Según ella, evocar el pasado crea una tensión con el presente.[38] Esto implica que al arrastrar el pasado hacia el presente resulta una expresión híbrida del tiempo mientras simultáneamente expresa la manera en que "time, then, not only 'binds' flesh into bodies and bodies into social but also

[35] Patricia Vega, "Entrevista con María Novaro", p. 28.

[36] David Lida, "Susy Who", p. 64.

[37] Isabel Arredondo, "María Novaro on the Making of 'Lola' and 'Danzón", p. 207.

[38] Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, p. 61.

appears to 'bind' history's wounds".[39] Si aplicamos este concepto al performance de Vasconcelos/Susy, entonces capta la tendencia histórica en México de herir a los cuerpos no-heternormativos a través de prácticas excluyentes. Por ejemplo, los discursos fundamentales sobre la mexicanidad que fueron creados y proLiferados por las producciones culturales, como el cine, excluyen a estos cuerpos no-conformistas. El hecho de que Vasconcelos y su performance como Susy literalmente arrastra el pasado al presente mientras también retoma un pasado lleno de heridos funciona como "one of these alternatives, that is, as a counter-genealogical practice of archiving culture's throwaway objects, including the outmoded masculinities and femininities from which usable pasts may be extracted".[40]

Aunque en la Época de Oro del cine mexicano no hubiese sido considerado como un objeto descartable, la interpretación de Vasconcelos critica el que una definición de la sexualidad que se hizo popular de hace medio siglo, siga formando las mentalidades de hoy. Sin embargo, si ponemos el performance en diálogo con las ideas de Judith Butler, recrear los modelos de antes falta cualquier poder subversivo porque "repetitions with any backwards-looking force, on the other hand, are merely 'citational,' and can only thereby consolidate the authority of a fantasized original".[41] A la vez que reconozco el peso de las contribuciones de Butler a los estudios *queer*, el concepto de *temporal drag* ofrece una alternativa que sí viene cargada con poder subversivo. Según las ideas de Freeman, que Vasconcelos cita el pasado y sus íconos no necesariamente consolidan una visión autorizada sino al

[39] *Ibid.,* p. 7.

[40] *Ibid,* p. XXIII.

[41] Elizabeth Freeman, "Packing History", p. 728.

recrear estas visiones de otra época hace posible la interrogación de los ideales que lleva al escenario.[42] Entonces, el poder de *temporal drag* del performance de Vasconcelos/Susy es precisamente su ruptura con las expectativas heterosexuales y convencionales y al arrastrar el pasado al presente, puede empezar a reparar las heridas.

Vasconcelos y su *Oppositional gaze*

A través de su performance cabaretero, aunque sea corto, analizo la forma en que Tito Vasconcelos usa *drag* y su relación con estilos musicales no solo como una forma de expresión corporal sino de resistencia corporal que modifica modelos performativos históricos. Al mirar hacia el pasado, a los géneros populares del cine mexicano, Vasconcelos transforma su cuerpo en mecanismo capaz de articular críticas sociales, sexuales y políticos sobre lo que significa ser mexicano. Al usar prácticas de *drag*, el actor entonces hace *queer* su cuerpo, subvierte y desestabiliza las expectativas heterosexuales enraizadas por las producciones culturales del pasado. De esta forma, la escena de *Danzón* le permite considerar continuidades tras el tiempo, y sobre todo, cómo Vasconcelos utiliza formas de *drag* para crear un continuo de representaciones de género. Más, usar una traducción literal de *drag*, arrastrar este tipo de acción vinculada con el tiempo rompe con los conceptos de cronología. Además, la música forma parte central del peformance pero a la vez encarna un tipo de *drag* que crea lo que designo como una intervención musical *queer*.

En esta escena breve Vasconcelos hace posible no solo la reorganización del tiempo, sino también la transportación de sus

[42] Nicole Eschen, "Embodying the Past", p. 32.

espectadores entre el pasado y el presente a través de señas sonoras y visuales. Su performance facilita esto a través del uso de dos tipos de *drag:* 1) uno que se relaciona con la representación y construcción de género y 2) uno íntimamente vinculado con el tiempo y la reorganización de cronología. En otras palabras, a lo largo del performance, el aspecto visual le da al espectador una idea de cómo se veía "lo mexicano" de antes mientras que los sonidos de danzón ofrecen una sensación sonora de cómo sonaba la mexicanidad. Sin embargo, el hecho de que el sonido viene de una grabación del año 1935 y que Vasconcelos hace un *lip sync*, el performance sonoro propone una experiencia tan *queer*, tan desestabilizadora del *sonicscape* como la reconstrucción visual de su género. Así, este aspecto del sonido enfatiza aún más las sensaciones de estar fuera del tiempo, fuera de lugar, desorientando a los que aprecian el performance. Efectivamente, a pesar de ser tres minutos, la escena está llena de posibilidades para explorar cómo las herramientas performativas de *drag* y la música pueden reconfigurar conceptos de la identidad mexicana.

Al usar esta escena como punto de partida, descrubrimos la importancia del género cinematográfico dado que muestra las construcciones de género y expectativas socio-culturales que fueron explotadas por la industria del cine. Además, la cabaretera influyó en la manera en que Vasconcelos mismo se opone a estas narrativas totalizantes. Al usar la idea de oponerse, me estoy refiriendo al concepto del *oppositional gaze* que propone Bell Hooks.[43] Según ella, esta mirada se limita al mundo del cine y nace como consecuencia de experiencias en que un/a espectador@ ni acepta ni puede identificarse con la historia que se proyecta. Además de no identificarse con lo que

[43] Bell Hooks, "The oppositional gaze: black female spectators", pp. 229-241.

se ve en la pantalla grande, incluso sus personajes, el *oppositional gaze* crea "intermediary spaces, during the process of identification, where the spectator recuperates his/her identities and interrupts the symbolic system of a master narrative".[44] Considerando el caso particular de Vasconcelos, como joven gay y espectador, no habría podido aceptar la cabaretera ni por su trama ni por sus representaciones fóbicas de los homosexuales. Así, sugiero que su *oppositional gaze* rompe con un discurso que presenta a los homosexuales como caricaturas en vez de presentarles con sentimientos como cualquier otro ser humano. Aún más, la imposibilidad de aceptar estas proyecciones sirve para afirmar la identidad de Vasconcelos como alguien que queda fuera de las definiciones generales de la mexicanidad, o sea, un otro castigado a los márgenes de la sociedad.

Esta oposición a los discursos dominantes y su posición como un Otro le permiten a Vasconcelos existir no solo en los márgenes, sino dentro de lo que Jack Halberstam llama un "*queer time and space*".[45] Es importante reconocer que Vasconcelos participa dentro la cultura popular, como con esta película de *Danzón*, y a la vez, fuera con su teatro-cabaret. Este espacio periferia le da al actor la capacidad y oportunidad de oponer las definiciones exclusivas de la mexicanidad que efectivamente lleva a la pantalla con Susy. Así, más que la idea de Halberstam, los esfuerzos *queer* y performativos de Vasconcelos le hace posible ir más allá de oponerse para llegar a des-identificar con las imágenes cinematográficas que oponía durante la mayoría de su vida. Aquí con des-identificar, refiero al trabajo de José Esteban Muñoz y su concepto de *disidentification* a través de lo cual propone qué performance

[44] Manthia Diawara, "Black British Cinema", p. 36.

[45] Jack Halberstam, *Queer Time and Place,* p. 1.

es una estrategia de sobrevivencia que ejercen los marginalizados para "negotiate a phobic majoritarian public sphere".[46] De esta forma, como explica Muñoz, estos performances (mejor denominados actos de *disidentificatio*n) funcionan "within and outside of the dominant public sphere simultaneously".[47] En el caso de Vasconcelos y esta escena específica de *Danzón,* el actor convierte su oposición a las representaciones cinematográficas de los personajes gay en inspiración artística. Por lo tanto, su performance es un acto de *disidentification*. Además, su participación en la película refleja una resistencia que se hace posible desde adentro de las producciones mayoritarias de la cultura popular mientras tanto su presencia en el teatro-cabaret revela su dedicación y conexión con los grupos minoritarios y otros que siguen existiendo en los márgenes.

Novaro, la cabaretera y *Danzón*

Aunque las películas cabareteras de antes permitían a las mujeres a expresar su sexualidad, estaban enraizadas en un discurso del ángel caído, uno fortalecía aún más la imagen de la mujer como un ser débil y corruptible. Joanne Hirschfield sugiere que "the cabaretera attempted to update the La Malinche paradigm of the 'bad woman' in order to assimilate the Mexican working-class woman whose newfound social and economic power challenged the male's traditional position of superiority".[48] Sin embargo, siendo forzadas a aceptar una situación de adulterio o prostitución realmente no señala liberación. Sino, como comenta Carlos Monsiváis, "en la metamorphosis del melodrama dos

[46] José Esteban Muñoz, *Disidentifications*, p. 4.

[47] *Ibid.,* p. 5.

[48] Joanne Hirschfield, *Mexican Cinema/Mexican Women*, pp. 79.

emblemas del cambio son la prostituta, que es ya el 'ángel caído por trepidante', y el ama de casa que opta por el adulterio para que no la asfixie su pasividad",[49] señalando que realmente la sexualidad no se representaba a través de situaciones positivas. Para contextualizar el éxito de la cabaretera y su proyección de la sexualidad femenina, Carl J. Mora comenta que tiene mucho que ver con una nueva élite que apareció bajo presidente Alemán. Según Mora, estas élites faltaban al conservadurismo de los de antes y así, no tenían la misma dedicación a los códigos morales y católicos. Por lo tanto, disfrutaban ver a estas mujeres y sus aventuras sexuales.

Con un entendimiento profundo de las tensiones presentes en el género de la cabaretera, la película *Danzón* juega con las convenciones de antes, al producir algo diferente y sutilmente subversivo. Según María Novaro, lo que hace es manipular la forma de la cabaretera y su relación con el melodrama mexicano y en *Danzón;* siempre está jugando con esta construcción melodramática.[50] Pero, más que jugar con las convenciones, ella las sitúa en un contexto contemporáneo, haciéndoles a los espectadores recordar la época en que se solidificaron ciertas normas, expectativas e identidades a través del cine. Esta conexión con el pasado es lo que señala Sergio González Rodríguez como un elemento imprescindible de la película. Comenta que "*Danzón* no es una película de época, pero retoma lo que los mexicanos llevamos dentro y que nos viene de muy atrás. Esta película juega muchísimo con la herencia del buen cine mexicano".[51] Una de las maneras más notables en que Novaro rearticula el melodrama cabaretero es invertir la idea de

[49] Carlos Monsiváis, *A través del espejo,* p. 185.

[50] Isabel Arredondo, "María Novaro on the Making of 'Lola' and 'Danzón", p. 201.

[51] Sergio Gónzalez Rodríguez, "Danzón", p. 192.

que las mujeres empiezan a prostituirse por desesperación. En vez de eso, en la película, las prostitutas eligen vender sus cuerpos y parecen disfrutarse de su propia sexualidad. Además, estas mujeres están en una posición de ofrecer ayuda a la protagonista en vez de necesitarla ellas mismas. Específicamente, Julia les confía en estas prostitutas a aconsejarla y guiarla durante su búsqueda para su pareja de baile, Caramelo.

A pesar de necesitar ayuda a lo largo de su estancia en Veracruz, la movilidad de Julia refleja de una manera más amplia la independencia de las mujeres que aparecen en la película. Como describe Norma Iglesias, la película nos cuenta de una mujer "who contrasts two Life experiences that are quite different: one is very traditional, mired in routine, and even prejudiced in Mexico City, and the other is a freer and more ludic existence in Veracruz".[52] Iglesias señala la libertad que se percibe en los movimientos de Julia dentro de una esfera pública, como una madre soltera quien sale de casa a trabajar pero que también sale a bailar socialmente por las noches. Esto es importante porque rompe con el esquema del cine mexicano de la Época de Oro, en que las mujeres debían andar acompañadas por sus maridos, hermanos o padres, ya que si iban solas a los salones era porque querían venderse. Más, Julia elige viajar sola a Veracruz que en sí representa otro nivel de su independencia pero sin querer volverse prostituta. Su viaje ofrece un modelo moderno en contraste con el modelo clásico de *Santa* (1931) o *La mujer del puerto* (1934).

[52] Norma Iglesias, "Gazes and Cinematic Readings of Gender", p. 182.

Las miradas de Danzón

Además de este elemento, *Danzón* también revisa la mirada cinematográfica, o *gaze*, tradicionalmente controlada por los hombres 'activos' hacía las mujeres 'pasivas'. Si bien aceptamos las ideas fundamentales de la mirada que sugiere Laura Mulvey, en este modelo, los hombres son los que activamente ejercen la mirada hacia las mujeres que la reciben pasivamente, convirtiéndolas en objetos sexuales.[53] Pensando en *Danzón*, la mirada no puede ser la misma que antes porque como parte del juego es permitir a las figuras femeninas inhabitar los espacios y los papeles que normalmente se asociaban con los hombres. Así, Novaro narra, representa e ilumina la subjetividad y realidad social que experimentan las mujeres.[54] Al enfatizar la realidad de las mujeres, entonces, como explica Sergio de la Mora, "*Danzón* accommodates and promotes female desire and independence, representing changes in gender roles in a positive light".[55] Esta expresión del deseo a través de la mirada les permite a los personajes, y especialmente a Julia, mirar activamente hacia los cuerpos masculinos como objetos sexuales. Sin embargo, no todos los cuerpos masculinos son iguales. Esto se percibe con el cuerpo del joven Rubén que recibe la atención sexual de Julia mientras el cuerpo de Susy, uno de hombre transformado en mujer, recibe una mirada más de curiosidad y amistad.[56] Aunque la mirada de Julia hacia Rubén, e incluso la atención e interés asexual que le da al cuerpo de Carmelo nos hace interesante, es su relación con el cuerpo *trans* que informa este capítulo. El hecho de que Julia goza de mirar

[53] Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", pp. 200-208.

[54] *Ibíd.*, p. 179.

[55] Sergio de la Mora, *Cinemachismo,* p. 60.

[56] Norma Iglesias, "Gazes and Cinematic Readings of Gender: Danzón and its Relationship to its Audience", p. 179.

a Susy, el cuerpo tan decorado y construido, sirve para deshacer y reorganizar aún más la mirada de hace unos ayeres.

A pesar de ser solamente unos minutos, el performance de Susy es un ejemplo microcósmico de cómo la película entera rompe con los esquemas de las películas cabareteras y así, permite a los personajes oponerse a las expectativas de género y de la mirada. Por ejemplo, como describe Dolores Tierney, los shots de Susy cantar, después de haber concentrado en su cuerpo entero, se establecen desde el punto de vista de Julia. Explica Tierney que, "in this way, María Novaro redirects the conventions of the *cabaretera* genre in *Danzón* to emphasize female desire and subjectivity as well as gay male culture".[57] Así, más que simplemente reorganizar las convenciones tradicionales de la mirada, el que la protagonista quiere observar al cuerpo de Susy rechaza la mirada masculina de Mulvey con un nuevo sistema de objeto y objetivado. Considerar que Julia se disfruta de mirar el cuerpo *trans* de Susy complica cualquier sentido tradicional de la mirada; ella no desea mirar un cuerpo masculino sino su transformación en cuerpo hiperfemenizado. Se destaca que los niveles de la construcción de género y su recepción no solo se oponen a la mirada del pasado, sino también completamente confunden la direccionalidad de la mirada en sí. Además, como Julia parece ser el único cuerpo biológicamente femenino en la audiencia, los hombres ahí en el cabaret sugieren que ellos también quieran observar el cuerpo *trans* de Susy. Pero, se puede asumir que estos espectadores y los empleados del cabaret están conscientes de que cuando se quite el maquillaje y vestuario, lo que queda es un cuerpo varonil. Por eso, la mirada de estos hombres hace aún más *queer* el acto de objetivar al ser

[57] Dolores Tierney, "Silver sling-backs and Mexican melodrama: *Salón México* and *Danzón"*, p. 366.

femenino y hace posible oponerse a los discursos de antes y convertirse el cabaret de ahora en espacio alternativo y abierto a los deseos no-heterosexuales.

Susy: arrastrar musicalmente y visualmente a la cabaretera

Basta comentar que se ha escrito mucho sobre esta película desde varias perspectivas y marcos teóricos. Pero, no se ha enfocado ni desarrollado la importancia de la mirada de Julia hacia este cuerpo *trans*, y sobre todo, cómo esta relación complica el binarismo entre o ser mujer o ser hombre. Dado a este vacío, busco analizar la manera en que este acto *drag* mientras que juega también subvierte y hace *queer* las tradiciones cinematográficas. Reconozco la importancia de la mirada 'activa' de Julia en la película, pero de tanto valor es cómo Susy mantiene control sobre la manera en que los otros, incluso Julia, la ven. Desde su conocimiento del cine mexicano gay, Bernald Schultz-Cruz proclama que "*Danzón* is a movie in which Suzy, the *queer* character, is presented on par with the protagonist. Suzy occupies a marginal space, just like Julia, but at the same time she is a character in control of her Life, an empowered mistress of her own world".[58] Esta descripción repite comentarios que ha hecho Vasconcelos mismo. Habiendo sido forzado a los márgenes de le cultura 'oficial' por su identidad sexual, el actor conscientemente ha decidido quedarse ahí porque le da cierta libertad de expresarse.[59] Esta decisión fue motivada por el hecho de que, "in Mexican cinema both gays and transvestites are usually

[58] Bernard Schulz-Cruz, *The Evolution of Gay Imagery in Mexican Cinema: An Analysis of Thirty-Six Films, 1970-1999*, p. 155.

[59] David Lida, "Activista", p. 101.

portrayed as sexually obsessed, misogynistic, and contemptible",[60] y como resultado, Vasconcelos generalmente rehúsa los papeles que le ofrecen. Sin embargo, consintió aparecer como Susy a través del personaje tiene la posibilidad de trabajar a la vez dentro y en contra del sistema popular que sigue proponiendo los estereotipos negativos de las personas homosexuales. Aunque hay muchas escenas en la película que nos ofrece momentos de la *disidentification* entre Vasconcelos y Susy, el performance cabaretero funciona como un ejemplo microcósmico, lleno de elementos de *drag* e intervenciones musicales *queer*.

Durante su búsqueda para su pareja de baile, Carmelo, Julia encuentra y se hace amiga de Susy, la artista *trans*. Cuando va a uno de los performances cabareteros de ella, Julia entra uno de esos cabarets que le hace pensar en los de las grandes rumberas. Además, la manera en que la cámara se concentra en la pared donde hay imágenes de palmas, sol y arena, y después hace un *zoom out* para quedarse en el cuerpo de Susy nos recuerda a Ninón Sevilla y su performance de "Arrímate cariñito" en *Aventurera*. A la vez, la cámara se destaca no el cuerpo entero de Susy, como hacía con Sevilla, sino, en la cara de nuestra artista antes de revelar su cuerpo. Esta fragmentación, entonces, enfatiza cómo Susy está "citando" el pasado, según las ideas de Judith Butler, pero de una manera diferente.[61] Mientras la cámara hace un *zoom out*, revela también el público que inhabita el espacio. A veces, la mirada es del punto de vista de Julia mientras se disfruta del show, pero en otros momentos, hace un recorrido del espacio, enseñándonos que los otros espectadores son hombres. La importancia de esto es que se percibe con estas miradas que el cabaret no es como los de antes, sino

[60] *Idem*.

[61] Para ver el performance: https://www.youtube.com/watch?v=4luNaW6J88k

un espacio *queer*. La cámara enfatiza aún más el elemento *queer* por la manera en que contrapone imágenes de Susy con las representaciones grotescas de la anatomía femenina que aparecen en las paredes. Así, ver el performance de Susy dentro de este espacio no heterosexual desestabiliza y hace *queer* la imagen tradicional de la rumbera –biológicamente femenina– de la Época de Oro del cine mexicano.

A pesar de ser breve, voy a enfocarme en este performance para señalar lo mucho que revela sobre representaciones de género a través de sus elementos visuales y sonoros. Aparecer en medio del escenario con un leotardo blanco y apretado cubriendo su cuerpo mientras unos pliegues de rojo le cubren los brazos y la falda que tiene puesto, el *look* de Susy nos transporta como espectadores y a su propia, audiencia a los años 1950, el apogeo de las rumberas. Como describe De la Mora, este momento en que Susy se presenta "in a *rumba* outfit celebrates the *rumbera* as a fabulous and fantastic figure, an icon of pleasure, an object of male desire and fantasy, one who seduces males and females alike, be they gay, straight, bisexual or otherwise".[62] Con su pelo arreglado, uñas pintadas, joyería elegante y tacones, el performance de Susy demuestra que había aprendido de sus rumberas idealizadas cierta forma de expresar la feminidad. Ahora, en el presente, la recrea a través de una construcción teatralizada y estilizada de su propio cuerpo. Sin embargo, este esfuerzo de recrear el glamuor del pasado no es una réplica exacta, y como explica Elizabeth Freeman, "to pause on a given image, to repeat an image over and over, or to double an existing film in a remake or reshot become productively queer ways to 'desocialize' that gaze and intervene on the historical condition of seeing itself".[63] Como

[62] Sergio de la Mora, *op. cit* p. 65.

[63] Elizabeth Freeman, *op. cit.,* p. XVIII.

parte de esta versión *queer* de la rumbera, Susy le enseña a su público sus piernas como hacían las bailarinas de antes. Pero, ella tiene un lazo estratégicamente puesto enfrente de sus genitales de hombre. Esto nos indica claramente su transformación física en mujer pero también la parte abiertamente coqueta de su performance. La intervención que hace *Danzón* sobre la rumbera y las escenas cabareteras del pasado le permite a Susy demarcar las diferencias y posibilidades que le quedan para imaginar un espacio y tiempo *queer* dentro de la cultura contemporánea mexicana.

Para enfatizar otra diferencia entre Susy y las rumberas de antaño, su movimiento es bastante estático. Aunque sí, mueve sus brazos, hace unos pasitos y agita sus caderas un poco, el baile no es un elemento central a su performance. Se puede proponer que el movimiento de ella no es tan llamativo porque la música de esta escena es diferente a la de las películas cabareteras. La canción que le acompaña a Susy es un danzón, que es un estilo musical completamente distinto al estilo de la rumba. Como baile de pareja, el danzón mantiene un marco rígido entre el hombre y la mujer, y aún más en México dado a los esfuerzos por "esterilizar" la forma que vino de Cuba, una en que hay mucho más movimiento de cuerpo. La razón para quitar mucho del movimiento fue para que la sociedad urbana mexicana aceptara el danzón como un baile respetable y decente. Más aun, en este momento de la película, merece mencionar que Susy todavía no ha aprendido los detalles del baile que le enseña Julia. Así, es posible que no sepa los pasos correctos pero en vez de presumir que la falta de movimiento es porque Susy, o el actor mismo, no sabe bailar, sugiero que es un acto subversivo conscientemente suavizado. Quitar el baile solo deja el cuerpo *trans* de Susy como la imagen principal y central al deseo de la mirada de ambas,

la audiencia y la cámara. De esa forma, como comenta De la Mora, "the sequence's self-reflexivity denaturalizes the glamorous image of femininity constructed by the Mexican cinema".[64]

Musicalidad/Mexicanidad

El uso de *drag* señala una de las formas en que Susy encarna esta autoreflexión, pero a la vez, señala su existencia como un otro. Enfatizando aún más una sensación de vivir en los márgenes, la selección musical de la escena conecta el performance a una historia de la otredad en México. Según Albert Recasens, los músicos funcionan para darnos un entendimiento más profundo de los cambios sociales y que ellos "difunden la música, narran historias, cristalizan el sonido de una época".[65] En el caso de México al comienzo del siglo XX, esta música y estas historias incluyeron a los recién llegados al país: los cubanos. De esta forma, el primero grupo de otros asociado con el danzón fue el de los cuerpos negros inmigrantes y creadores de este estilo. Según Alejando Madrid, la popularidad del danzón durante el comienzo del siglo XX representa cierta aceptación hacia estos cuerpos, otros, pero claro, con límites. Dice Madrid:

> "since [José] Vasconcelos's model emphasized only European and indigenous cultures, the erasure of blackness became a central component of mestizaje as well. In the case of music, the presence of musical forms like the danzón (increasingly associated with Cuba) allowed blackness to be projected onto

[64] Sergio de la Mora, *op. cit.,* p. 65.

[65] Albert Recasens, *op. cit.,* p. 19.

Caribbean influences as if all blackness in Mexico were imported from Cuba".[66]

De esta forma, las clases urbanas posrevolucionarias proclamaban que el danzón formara parte de la banda sonora de sus experiencias, que también coincide con el reconocimiento de los cuerpos cubanos y negros dentro de México. Esto también representa un cambio en la reputación de la música y sobre todo, su identificación con el exotismo, las experiencias urbanas y la negritud. En este sentido, el danzón servía como un signo sonoro de un tipo de otredad específicamente negra que se percibía limitado al espacio del salón de baile o cabaret. Como resultado, el estilo musical se convirtió en señal auditiva para este grupo de otros, pero una que se aceptó por su predictibilidad de estar restringido a los centros de baile. Además, fue aceptado por ser purificado de cualquier amenaza de la cultura negra y vulgar.[67]

Conectando sónicamente las experiencias de las poblaciones negras y urbanas, indica Madrid que el danzón se asociaba rápidamente con otro grupo marginalizado: la mujer caída. Como resultado, al incluir danzón en las películas cabareteras cementa su asociación con las historias de prostitutas comenzando con las películas *Santa* (1931) y *La mujer del puerto* (1934). Según Madrid:

---

[66] Alejandro Madrid and Robin D. Moore, *Danzón*, p. 98.

[67] Como enfatiza Madrid, la negritud muchas veces se asociaba con una interpretación del primitivismo, también parte de la historia de danzón: "Racial formations associated with early danzón performance include the highly stratified colonial/postcolonial societies in Cuba and Mexico in which non-white individuals tended to occupy marginal positions, and in which dominant society perceived Afro-descendant cultural forms as primitive at best", *Danzón,* p.12.

> "in both films, as in the case of later movie genres they helped develop – the *cabaretera*, *rumbera* and *fichera* films of the 1940s and 1950s – danzones and boleros provide the soundtrack to immorality and prostitution. The fact that these styles of music derive from the Caribbean made them the perfect repositories of 'otherness".[68]

Al ser transferido desde un marginalizado otro racial a otro por su género y sexualidad, el danzón es una herramienta estratégica y sonora que indica a los que quedan fuera de una definición aceptable de la mexicanidad. Enfatiza la idea de que estos cuerpos otros pueden ser contenidos; estas mujeres pecadoras existían dentro del espacio del cabaret convirtiéndolas, junto con su música, en figuras menos amenazantes a la moralidad femenina mexicana.

Como explica Madrid, asociar estas mujeres pecadoras con el danzón fue una decisión cultural y consciente; "using the danzón, a foreign, black music, to symbolize the shame that modern women would face by entering the public sphere proved less controversial than stigmatizing a local music with such associations".[69] Lo que destaca Madrid es que "in opposition to local mariachi and ranchera music that came to represent a male chauvinist Mexican identity in the *comedia ranchera* genre",[70] el Siglo de Oro del cine mexicano eligió el danzón, ya relacionado con la Otredad en vez de asociar un estilo musical representativo de la mexicanidad con estos comportamientos poco aceptables.

---

[68] *Ibíd.,* p. 109.

[69] *Idem*.

[70] *Idem*.

En contraste con estas asociaciones negativas acerca del espacio del cabaret y su danzón, la conexión que hace Susy con el estilo musical completa su transformación. Según los estándares de las películas cabareteras, el performance de Susy debe incluir algún tipo de música cubana. Así, al usar el danzón ella va más allá de simplemente recrear imágenes cinematográficas del pasado; es una manera en que se identifica como parte de la comunidad de Otros. El que ella elija el danzón, mientras que se viste como rumbera, también desestabiliza las expectativas generales de la apariencia física y el sonido. Hablando en general de la película *Danzón,* la banda sonora funciona para ayudarnos a examinar críticamente el cine como un ejemplo de intercambios interesantes, valores culturales y sitios de resistencia.[71] De esta forma, el performance de Susy y la canción "El coquero" no solo es un acto de resistencia política que invoca la exclusión de tantos otros cuerpos raciales y no heteronormativos, sino también es un acto de desidentificar con el pasado a través de la música.

Volviendo al tema de la canción "El coquero" el performance de Susy es un acto de *disidentification* que utiliza las asociaciones que tiene el danzón no solo con la otredad sino también con su compositor famoso, Agustín Lara. Sara Montiel cantó "El coquero" en la película, *Por qué ya no me quieres* (1953), pero no es una de las composiciones más conocidas de Agustín Lara.[72] Sin embargo, la canción refleja la importancia de sus contribuciones al crecimiento y a la popularidad del estilo musical en México (y en el cine mexicano). Reconocido como uno de los compositores más prolíferos de la época posrevolucionaria, Lara contribuyó con canciones que llegaron a encarnar la nación. Como

[71] Dolores Tierney, *op. cit.,* p. 366.

[72] Andrew Wood, *Agustín Lara,* p. 288.

resultado, el performance de Susy, que tiene como banda sonora una canción de Lara, le arrastra al escenario plenamente contemporáneo y *queer*. Susy no solo le inserta al presentar, sino al escoger una versión de la canción grabada en 1935 por Ana María Fernández, enfatiza cierta reorganización cronológica del pasado musical mexicano.[73] Además, la transmisión de Susy hace *queer* el doble sentido de la versión original. Jugando con las palabras "coco" y "coquero", la letra cuenta una historia de un hombre, "el coquero", que vende "cocos" a una muchachita. En este sentido, el cuerpo *trans* de Susy, que hace un *lip sync*, también hace *queer* la imagen de estos cuerpos comprando y vendiendo la heterosexualidad.

Más allá de esto, el performance y el *lip sync* son una interrogación del pasado. Destaca Freeman que al hacer este tipo de interrogación por medios de reproducción, los disidentes sexuales se convierten en figuras por y para nuevas sensaciones corporales, incluso los que representan un contrapunto entre el pasado y el presente.[74] Se percibe esto en la escena por el hecho de que Vasconcelos reinscribe la canción y la voz de Fernández dentro de este lugar y momento *queer* (o como dice Jack Halberstam, queer time and place). Aún más, elegir no cantar pero de hacer un *lip sync*, Susy hace completa su look femenina y su encanto usando los vocales de Fernández, literalmente convirtiéndose en portavoz de los íconos del cabaret queer. A la misma vez, Susy capta la observación de Ester Newton que imitar "provides a form for the performer to work within and against" las expectativas de la

[73] Del álbum: "La cancionera del estilo único".

[74] Según Elizabeth Freeman, "sexual dissidents become figures for and bearers of new corporeal sensations, including those of a certain counterpoint between now and then", *Time Binds,* p. 7.

heterosexualidad que forman parte de los performances que hacen las grandes estrellas, íconos de la cultura popular.[75]

A modo de conclusión

Aunque la película en su totalidad ofrece posibilidades innumerables para estudiarla desde una perspectiva *queer*, la base de este análisis ha sido el performance breve de Susy. La razón por esta mirada microcósmica, esta costura de relato, ha sido motivada por la gran potencia del cabaret para crear un espacio y tiempo *queer*. Transformando su cuerpo y voz para hacer un performance en frente de una audiencia mayormente varonil obviamente nos señala algunos elementos *queer* de la escena. Pero, yendo más allá de lo obvio, llego a explorar la función del *lip sync* y relación histórica que el danzón tiene con grupos marginalizados. Esta conexión y conversación con la musicología nos permite explorar aún más profundamente lo que están en juego con los tipos de *drag* que se destacan en el performance: *temporal drag* y el *drag* asociado con representaciones de género. Así, la intención ha sido exponer cómo el pasado se arrastra al presente a través del cuerpo de Susy y su banda sonora. De esta forma, al llevar la figura de la rumbera, sus referencias musicales y todas las asociaciones que implica sobre la feminidad aceptable al presente, Susy *defamiliariza* y reorganiza no solo ella, sino también el tiempo. Esto le permite citar a la bailarina de ayer, pero con una diferencia que contiene posibilidades subversivas para proponer conceptos alternativos en cuanto a los discursos heteronormativos de la mexicanidad.

[75] Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America,* p. 48.

Bibliografía

Alzate, Gastón, "*Capocomicato y canovaccio*: el cabaret de Tito Vasconcelos" en *Current Trends in Latino and Latin American Performing Arts,* Ed. Beatriz J. Rizk, Miami, Ediciones Universal, 2010, pp. 1-20.

Arredondo, Isabel, "María Novaro on the Making of 'Lola' and 'Danzón", en *Women's Studies Quarterly.* vol. 30, núm. 1/2, Primavera-Verano 2002, pp. 196-212.

Baker, Christina. *Queering* mexicanidad *in Cabaret and Film: Redefining Boundaries of Belonging*, University of Wisconsin – Madison, Ann Arbor, UMI, 2015.

Butler, Judith, *Bodies That Matter*, New York, Routledge, 1993.

_____, *Gender Trouble*: *Feminism and the Subversion of Identity,* New York, Routledge, 2006.

Mora, Sergio de la, *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, Austin, University of Texas Press, 2006.

Diawara, Manthia, "Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance", en *Screen*, vol. 29, núm. 4, 1988, pp. 66-76.

_____, "Black British Cinema: Spectatorship and Identity Formation in *Territories*", en *Public Culture*, vol. 3, núm. 1, Otoño 1990, pp. 33- 48.

Eschen, Nicole, "Embodying the Past: Citing and Circulating Celebrity", en *Extensions: The Online Journal of Embodiment and Technology*, núm. 4, 2008, pp. 32-43.

Freeman, Elizabeth, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke University Press, 2010.

_____, "Time Binds, or Erotohistoriography", en *Social Text* , vol. 23, núm. 3-4, Otoño-Primavera 2005, pp. 57-68.

_____, "Packing History, Count(er)ing Generations", en *New Literary History,* vol. 31,

núm. 4, Otoño 2000, pp. 727-744.

González Rodríguez, Sergio, "Danzón" en *Debate Feminista,* vol.2, núm. 4, septiembre 1991, pp. 189-194.

Halberstam, Judith, *In a Queer Time & Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press, 2005.

Herschfield, Joanne, *Mexican Cinema/Mexican Women: 1940-1950*, Tucson, University of Arizona Press, 1996.

Herschfield, Joanne and David R. Maciel, Eds., *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers,* New York, SR Books, 1999.

Hooks, Bell, "The oppositional gaze: black female spectators", en *The Film Theory Reader: Debates and Arguments,* Ed., Marc Furstenau, New York, Routledge, 2010, pp. 229-241.

Iglesias, Norma, "Gazes and Cinematic Readings of Gender: Danzón and its Relationship to its Audience," en *Discourse, v*ol. 26, núm. 1, Primavera 2004, pp. 173-193.

Lida, David, "Susy Who?" en *The Village Voice*, vol. 37, núm. 40, octubre 6 1992, p. 64.

_____, "An Activitst Actor in High Heels: Performer Tito Vasconcelos Confronts Oppression in a Dress", en *The Advocate,* núm. 590, noviembre 1991, p. 101.

Madrid, Alejandro L. and Robin D. Moore, *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*, New York, Oxford University Press, 2013.

Monsiváis, Carlos and Carlos Bonfil, *A través del espejo: El cine mexicano y su público,* México, Ediciones El Milagro, 1994.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *The Film Theory Reader: Debates and Arguments,* Ed. Marc Furstenau, New York, Routledge, 2010, pp. 200-208.

Muñoz, José Esteban, *Disidentifications: Queers of Color and Performance of Politics,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

Newton, Esther, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1972.

Novaro, María, dir, *Danzón*, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, 1991, DVD.

Recasens Barberà, Albert and Christian Spencer Espinosa, Eds, *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano,* Madrid, Ediciones Akal, 2010.

Schulz-Cruz, Bernard, *The Evolution of Gay Imagery in Mexican Cinema: An Analysis of Thirty-Six Films, 1970-1999*, trans. Amanda Hoffman and Ken T. Perry, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2010.

Tierney, Dolores, "Silver sling-backs and Mexican melodrama: *Salón México* and *Danzón", en Screen*, vol. 28, núm. 4, Invierno 1997, pp. 360-371.

Vega, Patricia. "Entrevista con María Novaro." *La Jornada Semanal.* 18 de agosto de 1991, pp. 27-30.

Wood, Andrew Grant, *Agustín Lara: A Cultural Biography*, New York, Oxford University Press, 2014.

A PESAR DE LA BLANCURA DE TU PIEL TU HIJO PUEDE SER NEGRO!

Filmex S.A.
PRESENTA A
MARGA LOPEZ
RITA MONTANER
ROBERTO CAÑEDO
EN

NEGRO ES MI COLOR

con JOSE MARIA LINARES RIVAS FREDDY FERNANDEZ "LOS PANCHOS"
Actuación especial de ANDRES SOLER Presentación de MIGUEL TORRUCO
ARGUMENTO Y ADAPTACION DE
JESUS CARDENAS TITO DAVISON MAURICIO WALL
FOTOGRAFIA DE AGUSTIN MARTINEZ SOLARES
dirección de TITO DAVISON

HOY EN EL **Orfeón**

Aut. 14439 P. Adolfo y Adu

Los itinerarios de la rumba y las intermitencias del cuerpo negro

Yesenia Fernández Selier
Universidad de Nueva York

La rumba ha sido históricamente la bitácora poética y nemónica de los negros cubanos. Sus orígenes como los del son, están ligados al tráfico humano sobre el Atlántico. Las cadencias africanas se uncieron a nuevos ritmos, como sus cuerpos a las nuevas naciones. El idioma del amo y el de los nuevos hermanos de penas, se convirtieron en las lenguas de la rumba. Por eso los "gallos"- solistas de rumba- van de la "diana"[76] que remeda el cante flamenco a cantarle a los orishas;[77] de una pena de amor a la invocación de un Nkisi.[78] Una vez producida la riqueza del esclavista, hacinados en solares y barracones, se soñaba la propia: recordando y jugando, olvidando y ganando al menos un aplauso. La rumba es a un tiempo; conversación musical y juego social en que la comunidad participante hace pública sus identidades sociales, rituales, y sus estados de ánimo. En el Yambú, la mas lenta de las rumbas

[76] Sonido vocálico con que se inicia la rumba con frecuencia.

[77] Orisha: deidad que representa la naturaleza humanizada en la santería.

[78] Nkisi: deidad que representa la naturaleza humanizada en la regla de Palo.

hay un coqueteo sosegado, que en el Guaguancó de tiempo medio, se acelera, remedando viejos rituales de escoger pareja. La Columbia, la más rápida de los estilos, es una metáfora de la competencia física de los guerreros para escoger el más capaz, el que manda, el alpha.

El juego circular que la rumba representa, es secular pero arraigado en un repertorio de prácticas rituales. Estas florecieron en los cabildos, organizaciones que permitieron a los africanos y sus descendientes la unión contemplando sus orígenes étnicos. Aunque la corona española concibió los cabildos con función catolizadora, estos fueron cooptados por los africanos como reservorios de tradiciones, en las que se organizó la memoria africana en nuevos órdenes religiosos.[79] En estos espacios, en que se transmitía lo ancestral y lo divino, han entrenado cantantes, músicos y bailarines, que han formado históricamente la escena rumbera. Es por eso que estos códigos aparecen tan frecuentemente en la conversación secular y multiétnica de la rumba.

En su siglo y medio de existencia, la rumba ha conseguido una configuración de significados diversos. Más allá de los puertos de La Habana y Matanzas, la rumba es también una fiesta ruidosa y bullanguera. "Rumbera" no eran solo las bailadoras de rumba sino también el traje nacional. El teatro bufo definía a La mulata, uno de sus personajes centrales como " de Rumba, de Rumbo, de Rango ", una rumbera, una prostituta, o una rica petulante, respectivamente. La mulata, en fin, era caracterizada por su proximidad o no respecto a la rumba. Así, cuando la canción 1927 "El manisero" de Moisés Simons, dinamizó el interés comercial en la música cubana, la rumba

[79] Como la santería y el abakuá.

fue la etiqueta comercial con que se etiquetó las sonoridad cubana, descentrandola de sus significaciones nacionales y locales.

Este proceso desde el 1927 hasta fines de 1930 en Estados Unidos y Europa y mas tardíamente en America Latina ha sido definido como *Rumba craze* o Rumbamanía,[80] En este capítulo analizo los discursos escénicos de una selección de rumba performance del *Rumba craze*, para entender qué fue definido como rumba, la relación entre esas escenificaciones internacionales y la rumba local de los barrios habaneros más humildes. Entro a esta etnografía danzaria, a tomar como textos los cuerpos en movimiento, con varias décadas de práctica como bailarina y maestra de bailes cubanos y como observadora participante de las industrias de baile internacionales como el *ballroom* [81] y salsa. Mi argumento central es que este viaje fuera de Cuba, la rumba fue invisibilizando el cuerpo masculino negro, fijando el cuerpo femenino como objeto de espectáculo. Me alumbran en este viaje las historias incompletas de René Rivero y Estela Ajón, olvidados bailarines del barrio pobre de "Los sitios", al parecer, los únicos bailarines negros que lograron llegar a escenarios trasnacionales en Nueva York y México. Su ausencia en la memoria cultural cubana y transnacional fue constatada dialogando con expertos en Cuba y Estados Unidos, incluso en sus propias familias. Su performance tanto del son como de la rumba, reveló los cuerpos hasta entonces invisibles de la gente de color, como sitios de memoria y belleza en el escenario transnacional. Sirva entonces este capítulo como homenaje a René y Estela y los que aún activan bailando esos archivos, aunque no les recuerden.

[80] Robin D. Moore, *Nationalizing Blackness*, 1997.

[81] Bailes de salón.

Una brújula para navegar: el *Rumba Craze* o rumba-manía

La rumbamanía esta aparejada con la solidificación de las industrias culturales que permitieron la reproducción de imágenes y sonido para el consumo de las masas. Pioneros de la fonografía venían encapsulando el sonido cubano desde las primeras décadas del siglo XX. Pero fue solo con la inesperada popularidad del "El manisero", que la industria puso su interés en Cuba. Con la venta de más de un millón de copias en 1927, "El manisero" se convirtió en la melodía latinoamericana más popular de todos los tiempos. Pero como para éxito estaba conectado a etiquetas comerciales, la "rumba" fue el significante unificador y distintivo de toda la sonoridad cubana. Como rumba circuló la polirritmia profunda del son, la conga, la rumba, los pregones y los "afros".[82] Más profundamente la rumbamanía servirá para explorar la posible relación de un Occidente ideal -definido como hombre blanco europeo o estadounidense- con cuerpos de colonizados, latinos, negros y mestizos.

El incierto escenario tras la Primera Guerra Mundial, junto a la Gran Depresión de 1929 forzó a los Estados Unidos a promover la armonía hemisférica a través de la política del "Buen vecino". Las imágenes deformadas pero simpáticas de latinos se volvieron inmanentes en el cine hollywoodense: Carmen Miranda se vestiría de rumbera, los brasileros cantaban en español, palmas, congas y maracas se multiplicaban mientras latinoamericanos de todos los países se perdían en una conga. En ese retrato cómico y musical, sin embargo, diseminaba expectativas políticas sobre Latinoamérica: esta jamás se opondría a las necesidades y deseos de los norteamericanos, por más

[82] Canciones líricas que incluían como elemento musical distintivo la clave o el tresillo africano.

atractiva que fuese, el americano y sus valores perdurarían en su cruzada civilizatoria.

A ambos lados del Atlántico el arte negro se ponía de moda. El primitivismo en Europa, el movimiento de la poesía negra en el Caribe y el *Harlem Renaissance* en Nueva York, catapultó artistas y escritores negros a la fama. Junto al reconocimiento circularían imágenes estereotipadas en la que destacaría el *blackface performance*, estilo en que actores blancos se pintan como negros o mestizos escenificando sus expectativas sobre las personas de color. Este estilo que proliferó hacia mediados del siglo XIX en Cuba, Estados Unidos y de allí se extendió por todo el Atlántico. A través del *blackface* se condicionó el lugar del cuerpo negro en la economía visual transnacional.[83] Personajes como el Tío Tom, Topsy, Jezabel, o en caso de la geneología caribeña: el negrito, la mulata, el negro catedrático, ratificaban la supremacía blanca. La otredad racial era codificada en una inferioridad y sensualidad insalvable, que amenazaba con contaminar los sagrados valores de Occidente.

Civilizacion *versus* rumba en el cuerpo de Josephine Baker

Josephine Baker, fue la primera súper estrella afroamericana y su legado, las condiciones de éxito comercial para los artistas afrodescendientes. La Baker escandalizó París con su desnudez a mediados de la década de 1920, afirmando con ello prejuicios esencialistas. Pero la Baker que escapó de la pobreza y los abusos de su infancia gracias a su habilidad para el baile, estaba determinada al triunfo. Ella supo capitalizar de sus propios escándalos llegando a

[83] Así actores como Bert Williams o el famoso bailarín Juba, tenían que ennegrecerse para salir al escenario para conectar su presencia escénica con tropos reconocibles.

convertirse en la artista mejor pagada de su tiempo y aprovechando cada nueva corriente artística para reinventarse.

Entre los aspectos menos conocidos de su vida artística está la amistad que cultivó con numerosos artistas cubanos en particular con Ernesto Lecuona. Baker grabó algunas de sus canciones incluso en español. En algunos de los discos de la Lecuona Cuban Boys, se asoma la voz de una Baker juguetona. La amistad de ella con Lecuona, la conectó con varios artistas cubanos de paso en París en los años 1930, entre ellos Rita Montaner y Eliseo Grennet. Esta conexión cubana se magnificará en la película "La princesa Tam Tan" de 1936, con música de Eliseo Grennet, compositor mundialmente conocido por la canción cubana: "Mama Inés".

La trama de "La princesa Tam Tam" es una versión del cuento clásico de Pigmalión. Un escritor francés, Max de Mirecourt, viaja a Túnez a la "caza de una historia" para una "emocionante" novela. Él atrapa a una nativa alwina (interpretada por Baker), tratando de robar en su casa. Temerosa de la cárcel, Alwina acepta el trato "salvador" del escritor: se compromete a aprender las costumbres de la sociedad francesa a cambio de su libertad. Mirecourt la lleva a Francia, donde intenta entrenarla e insertarla socialmente. Lucie de Mirecourt, esposa celosa, conspira para avergonzar a alwina, exponiéndola a la rumba en la alta sociedad parisina.

La rumba, aparece tras un preámbulo musical y coreográfico inocente. Es por cierto una conga, ¡pero eso es irrelevante allá en París!. Los tambores redoblan en intermitentes crescendos, los bailarines descienden en cascadas. Un músico negro agita su tam-tam, anacrónico tanto a la Rumba como a la conga, lo que importa es el tambor que

llama por la revelación de lo salvaje. Alwina, intoxicada por alcohol e hipnotizada por la rumba corre despavorida hacia el escenario, desciende arrancando las capas de su vestido dorado. Sus miembros se desparraman al ritmo del tambor, los ojos amenazan con salirse de las cuencas, las caderas agitan las paredes del salón, junto al crescendo del tambor y las maracas. Los aplausos de la audiencia contrapuntean con la vergüenza de Max. La película termina con la paz matrimonial, a Alwina se le concede la propiedad de Max en Túnez, donde lee la novela de Max Miracourt: "*Civilización*".

El personaje de Josephine Baker en "La princesa Tam Tam", tiene la función ideológica de simplificar la relación del imperio francés con sus colonias y con sus colonizados. Alwina es un cuerpo preso, un cuerpo puesto a prueba, con flaquezas insuperables. El imperio es su única salida, del tam-tam. Más compleja aún es la semblanza del discurso performativo de la Baker con uno de los personajes más representados en el repertorio del teatro vernáculo americano: Topsy, personaje descontrolado de la novela *La cabaña del Tío Tom.* Topsy fue uno de los centrales del *blackface* americano y de la cual se gestó una genealogía de estilos danzarios e histriónicos en los Estados Unidos. La narrativa visual, reifica occidente como esencia, escritor, dador, de la civilización. El cuerpo de Baker es el campo de batalla de los valores occidentales. La rumba se coloca dramáticamente como la fuerza del salvajismo: un experimento cultural que pone a prueba los límites morales occidentales. El efecto de la rumba amenaza realmente la civilización de "la audiencia" en torno a su cuerpo y la sala de cine, mientras el abandono de Alwina sirve como alivio catártico.

Rumberas en México o los avatares de la mulata

Las rumberas del cine mexicano tienen un lugar primado en la *memorabilia* internacional de la rumba. El género se estableció a fines de la década de 1940 cuando ya el *Rumba craze* se desvanecía en Europa y Estados Unidos. Productores mexicanos necesitaban una fórmula para generar éxitos de taquilla de bajo presupuesto, pelñiculas rentables para competir con musicales de Hollywood. Con este fin, retomaron fórmulas teatrales y tropos teatrales cubanos populares en el Caribe desde fines del siglo XIX.[84] Con la existencia de esta audiencia internacional y la influencia del *Film noir*, la rumba dejó de ser cosa de negros. Las Mulatas teatrales dejaron caer sus máscaras de maquillaje, para mostrar sus rostros blancos y cabelleras platinadas para representar la modernidad latinoamericana.

El teatro vernáculo ganó popularidad en Cuba en la mitad del siglo XIX. Se distinguía de otras formas teatrales por su tríada de personajes principales –el gallego, el negrito y la mulata– remedando el laboratorio del mestizaje racial que amenazaba la nación. Actores blancos consistentemente interpretaban tanto el negrito como la mulata, pintando sus caras de negro o marrón. Este maquillaje señala la intención, como sugiere Bhabha, de producir un "colonizado como un guion, una realidad social que es a la vez un "otro" y, sin embargo, totalmente cognoscible y visible".[85] La mulata y el negrito se convirtieron en aparatos ideológicos de representar y expresarla interpretación del blanco. Negritos y

[84] Gabriela Pulido, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950*, 2010.

[85] Homi Bhabha, *The Location of Culture*, p. 71.

mulatas, como avatares representaban convenientemente la nación o el peligro del proyecto nacional.[86]

La mulata desde antes de su consagración teatral había sido iconizada en las crónicas de viajeros, novelistas y en la pintura del movimiento costumbrista. Su transfiguración en la simbología religiosa católica y afrocubana permite catalogarla como "esfinge", más grande que cualquier símbolo individual y sus evocaciones concretas. En términos parecidos es descrita su anatomía y comportamiento sexual, en los folletos de la Sociedad Antropológica de la Habana.

La mulata avatar, la personificada en el teatro por actrices blancas, entre rumbas y salidas cómicas, conjuraban la tragedia de la mezcla racial. Tropicalizando los antiguos pecados y personajes bíblicos: Eva, el ángel caído, las debilidades de la carne, las mulatas representaban el pánico moral y el lugar de los cuerpos de las mujeres de color como entretenimiento. El viaje transnacional de la mulata, lo fueron transformando en símbolo de las nuevas naciones latinoamericanas, uno de los símbolos de modernidad y cosmopolitismo en la creciente industria del entretenimiento. La máscara de la mulata permitió un trasiego de puertos y cuerpos, convirtiéndose en una base de entrenamiento para futuras divas latinoamericanas.

A diferencia del cuerpo de Baker en princesa Tam Tam, los cuerpos de las rumberas cinematográficas van a significar la rumba como vehículo de espectáculo sexual. Una pionera de la rumbera cinematográfica fue la diva cubana Ninón Sevilla. Habanera y vinculada a las prácticas afrocubanas desde pequeña, Ninón no solo capitalizó en su figura y habilidades para el baile, sino que apoyó las carreras de numerosos

[86] Jill Lane, *Blackface Cuba*, p. 195.

artistas afrocubanos, bailarines y músicos crónicamente desempleados en la economía habanera. Sus danzas notablemente mostraron un dominio del repertorio religioso y secular de la danza afrocubana, aunque la instrumentalización de ese repertorio estuviese supeditada al espectáculo sexual. Muchos de estos elementos se aprecian en la película *Revancha*, de 1948. En una de sus escenas musicales Ninón emerge de una fogata, en un leotardo dorado, una explosión anuncia la llegada del fuego. El escenario es bordeado por percusionistas negros, que tocan tanto los sagrados batás, como las congas, semidesnudos y felices en la contemplación de la aparición. Su cuerpo se contonéa, incendiando la escena, guiando la cámara hacia el cortejo, señalando las fuentes de su poder: de sus caderas al cielo. Tras una serie de giros cae, abriendo sus muslos a la audiencia, mientras los tamboreros invocaban a Yemayá –deidad del mar y la maternidad en la cultura yoruba. El cuerpo de la rumbera eleva sus manos con los gestos acuosos de Yemayá.

El avatar de la mulata/rumbera, muestra y diluye al mismo tiempo los símbolos del legado cultural afrocubano, sexualizando a Yemayá, el símbolo en la diáspora yoruba de la maternidad. El llamado sagrado a Yemayá detona la bomba sexual de sus caderas. Ninón reinventa Yemayá como símbolo carnavalesco, la mulata y su ancestral legado se convierten en sensual "amalgama," una transacción santificada por medio de la mercantilización. Entonces, ¿dónde encaja la tradicional rumba cubana en el rompecabezas de la rumba transnacional?

René y Estela: los embajadores de los sitios

René Rivero nació en la ciudad de Matanzas hijo de Manuel y Rosa Artola, pero pasó gran parte de su infancia en el barrio de Los Sitios, en La Habana. En palabras de Pedro Moreno Villavicencio, un joyero

de Los Sitios, este siempre fue un barrio folclórico". Hilda la hermana de Ene fue su primera pareja de baile, era el centro del mismo barrio, El bar de Hilda ubicado en las calles de Maloja y Campanario, que fue por décadas el corazón del barrio. Allí jugaban y bebían maleantes y policías, escuchando rumba y son en la victrola. Cada diciembre 16, su casa era la sede de la vigilia más grande para San Lázaro en Los Sitios.

Pero La Habana y Matanzas, entra las cuales creció René son también las cunas de la rumba y la orden religiosa abakuá. El tejido profundamente religioso y social del barrio, vitalizó la primera etapa de la carrera de Rivero. Cultivó amistad con músicos y practicantes religiosos como Los hermanos Chavalonga, Chano Pozo, y otros, que frecuentaban El bar de Hilda. Estos artistas buscaban emigrar a cualquier precio; en las palabras de Moreno Villavicencio, "viajaron a México como polizones a conseguir trabajo con rumberas como Ninón Sevilla. "Los turistas, y los empresarios extranjeros pagaban mejor que los clientes habaneros, donde los sindicatos de músicos excluían a los que no sabían leer música.[87] Ellos participaban de una red de espacios de baile social como asociaciones negras y academias de baile en la que los hombres pagaban por cada baile.[88] En estos espacios, se gestaban las formas, los estilos de baile.

El son llegó a la Habana con el regreso de los soldados de la guerra de independencia en 1898. Cultivado por los músicos afrocubanos tradicionales fue impregnándose de la sonoridad de la rumba y el abakuá.[89] Los pioneros de la discografía norteamericana, ya desde

[87] Robin D. Moore, *op. cit.*, p. 97.

[88] *Ibíd*., pp. 98-99.

[89] El Goyo interview Ignacio Pineiro, https://www.youtube.com/watch?v=ESijcF0eHms.

principios de siglo, grababan los conjuntos callejeros mientras se prohibía su ascenso a los salones más distinguidos de la sociedad. Esas prohibiciones no impidieron que el son y la rumba participaran sin embargo de las exposiciones internacionales. El exotismo tenía un poder cautivador inigualable a la hora de representar la nación en tierras extranjeras y asimismo se convirtió en ancla de la renovada industria turística cubana que prosperó a expensas de la Ley Seca en los Estados Unidos.[90] Los miembros del Septeto Nacional viajaron como embajadores culturales a la Feria Iberoamericana de Sevilla en 1929 y a la Exposición Mundial "Siglo de Progreso" en Chicago en 1933. Y a esta segunda trajeron a una joven que fascinó a la audiencia con gracia única. Eran los afrocubanos de Los Sitios; René Rivero y Ramona Ajón, esta última conocida por su nombre artístico.

Su estrellato internacional se enfrentó con representaciones burlescas sobre el cuerpo negro. René y Estela caminaron esa cuerda floja en sus breves pero contundentes participaciones en *Tierra brava* (México, 1938) y *El hombre de lata* (Estados Unidos, 1939), promoviendo en la escena internacional una estética genuinamente afrocubana y los estilos de las barriadas cubanas. Sus performances impecables, resignifican el baile social afrocubano, como hermoso, único, elegante y decente.

René y Estela a diferencia de Baker y Sevilla bailaron siempre como pareja. Los usos del espacio y de la cámara cuando danzan es modesto comparado con los despliegues espectacularizantes de las divas. Las coreografías dibujan un círculo en el suelo, el círculo de comunión múltiples rituales afrodiaspóricas. El entorno y los efectos en el público mientras bailan, parecen perder relevancia. Las cámaras están

[90] Louis A. Pérez Jr., *On Becoming Cuban*, p. 65.

a la espera de captar la conversación entre ambos cuerpos y la música. Estela comienza y termina cada actuación completamente vestida; su cuerpo no es para ser consumido, o deseado, sino para ser admirado como componente indispensable de una obra de arte.

Cuando bailan la rumba en "Tierra brava", sus cuerpos se dan espacio el uno al otro y el contacto físico es limitado. Estela improvisa de forma independiente, mientras René hace acrobacias con precisión y gracia. Él baila con un vaso lleno de agua sobre su cabeza, se acuesta en el suelo varios segundos y se yergue nuevamente con el vaso intacto. Vicente Livelli, bailarín profesional de Nueva York y Moreno Villavicencio atribuyen este acto aún vigente en la rumba contemporánea a René. Cuando bailan son, Estela y René lo hacen elegantemente en posición cerrada. René es un maestro del "tornillo" figura danzaria en que el hombre cambia las posiciones y niveles del cuerpo apoyado en un solo pie, mientras la pareja mantiene el dúo en movimiento. El se desliza con facilidad de una posición a otra mientras Estela lo circunda. Es ella la fuerza rítmica que le mantiene flotando. Así en comunión conversan sus cuerpos, encarnando las frecuencias vibratorias de la música. Sin excesos, y en balance según las filosofías africanas es el único modo de conversar con lo divino.

Conclusiones o la rumba no va a morir

En este capítulo me he detenido en algunos de los íconos de la transnacionalización de la rumba. Un itinerario que pienso, con y desde, mi propio cuerpo danzante. La rumba bailada en el *Rumba craze* cifró discursos sobre cuerpos coloniales: negros, mestizos y mujeres. Esta mirada colonizadora y elitista, revela "el salvaje irremediable" de la Baker en "La Princesa Tam Tam", o la sexualidad descontrolada de la

mulata, ya sin maquillaje y platinada a lo Rita Hayworth de Sevilla. Ambas representaciones invisiblilizan el cuerpo masculino inmanente en la rumba afrocubana, ratificando la rumba como espectáculo racial y sexual que organiza el orden de la razón occidental, representado por el hombre blanco. La participación oblícua de artistas afrocubanos como René y Estela, escapa sin embargo a estas representaciones normativas y objetivantes del otro. La resistencia que representa su performance en el pasado y en el presente, revela el poder de estas comunidades de preservar su capital cultural, sus formas de entender y relacionarse más allá de las expectativas de una cultura que les deshumaniza. Por otro lado su ausencia en la memoria cultural de Cuba, de los procesos de transnacionalización de ese lenguaje/danza local que protagonizaron, es el precio de su propio anacronismo: el escenario no estaba preparado para negros que se tomaran tan en serio.

Ya los rumberos, santeros y abakuás no van a la cárcel por sonar sus tambores. La globalización y el turismo han creado nuevas avenidas para la música y el baile de los afrocubanos. El establecimiento de instituciones como el Conjunto Folklórico Nacional en La Habana, el Ballet Folklórico de Oriente y Cutumba, entre otros, alimenta la preservación de las tradiciones y ofrece empleo estable a artistas tradicionales. Los bailarines dominan el ballet y danza moderna. Hoy en día, soneros y rumberos son hipervisibles en la economía visual postsoviética de Cuba. Ellos están convenientemente ubicados en los aeropuertos y plazas turísticas, cantando las viejas canciones de Buena Vista Social Club.

Ejércitos de turistas atesoran en sus cámaras pedazos frescos de la tradición. Los bailarines compiten por atención: al final del espectáculo,

siempre cazarán nuevos estudiantes y con un poco de suerte, una catapulta el mundo. Así se ha hecho al mercado Maykel Fonts, graduado en 1998 de la escuela cubana de Tropicana Internacional. Desde el año 2000, Maykel ha residido en Italia y aunque domina tanto la danza moderna, el ballet, hip-hop y el flamenco, la rumba es la plataforma y la etiqueta de la mayoría de sus coreografías. Así ha amplificado la rumba cubana para el público internacional sin comprometer su autenticidad. Él es parte de un movimiento que ha establecido escuelas de danza cubanas en las principales ciudades del mundo. Los nuevos reyes de la rumba, se alejan cada vez más de los juegos de identidad y memoria, y se hacen sin reservas al de la espectacularización. Sirva este artículo para quizás inclinar la balanza hacia Ibiono y el iWon-tun-wonsi, y recordar los embajadores de este arte y ponerles nombre y rostro IBAE Bayen Tonu René Rivero, IBAE Bayen Tonu Ramona Ajón, Estela. Espero sigan bailando en el cielo, con la misma gracia con que lo hicieron en la tierra.

Bibliografía

Bufo y nación: interpelaciones desde el presente, edited by Inés María Martiatu. La Habana, Letras Cubanas, 2008.

El son y la salsa en la identidad del Caribe: Memorias del II Congreso internacional música, identidad y cultura en el Caribe, edited by Rafael Emilio Yunén, Santo Domingo, Centro León, Instituto de Estudios Caribeños, Secretaría de Estado de Cultura, 2008.

Acosta, Leonardo, "Interinfluencias y confluencias en la música popular de Cuba y de los Estados Unidos*"* en *Culturas encontradas: Cuba y los Estados Unidos*, edited by John H. Coatsworth, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Cambridge, Mass., Centro de Estudios Latinoamericanos David Rockefeller, Universidad de Harvard, 2001.

Banks, Daniel, *Unperforming the Minstrel Mask: Black-Face and the Technology of Representation*.

Beasley-Murray, Jon, "Latin American Studies and the Global System" in Swanson, Philip, *The Companion to Latin American Studies*. London: Hodder Education, 2003, *p.222-238*.

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*. London, New York, Routledge, 1994.

———, *The Other Question. in Black British Cultural Studies: A Reader*, edited by Houston Baker, Chicago, University of Chicago Press.

Boggs, Vernon, *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*, New York, Greenwood Press, 1992.

Bronfman, Alejandra, *Measures of Equality Social Science, Citizenship, and Race in Cuba, 1902-1940*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004.

Browning, Barbara, *Samba*, Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Cabrera, Miguel, *Festival Internacional de Ballet de La Habana (1960-2004): Una Cita De Arte y Amistad*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2005.

Cronacher, Karen, "Unmasking the Minstrel Mask's Black Magic in Ntozake Shange's "Spell #7"." *Theatre Journal* 44, no. 2, American Scenes (May, 1992): pp. 177-193.

Dalton, Karen C. C. and Henry Louis Gates Jr., "Josephine Baker and Paul Colin: African American Dance seen through Parisian Eyes." *Critical Inquiry* 24, no. 4 (Summer, 1998): pp. 903-934.

Daniel, Yvonne, *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. Urbana, University of Illinois Press, 2005.

Daniel, Yvonne, *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Bloomington, Indiana University Press, 1995.

Deren, Maya, *Divine Horsemen*, London, New York, Thames and Hudson, 1953.

Dunham, Katherine, *Island Possessed*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1969.

Ferrer, Ada, *Insurgent Cuba: Race, Nation, and Revolution, 1868-1898*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999.

Fuente, Alejandro de la, *A Nation for all: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.

Garcia, David F., *Contesting the Dammed Mambo: Arsenio Rodriguez and the People from El Barrio and the Bronx in 1950. InnThe Afro-Latin@ Reader: History and Culture in the United States*. Afro-Latino Reader, edited by Juan Flores, Durham, Duke University Press, 2010.

García, David F., *Arsenio Rodríguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music*, Philadelphia, Temple University Press, 2006.

Goldman, Danielle, *I Want to be Ready : Improvised Dance as a Practice of Freedom*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010.

Hagedorn, Katherine J., *Divine Utterances: The Performance of Afro-Cuban Santería*. Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 2001.

Jottar, Berta, "The Acoustic Body: Rumba Guarapachanguera and Abakuá Sociality in Central Park." *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 30, no. 1 (Spring - Summer, 2009), pp. 1-24.

Debbie L Klein, *Dancing Bàtá: Toward a Political Economy of the Aesthetics of Embodiment,* Paper presented at SEM Conference, 2011.

Knauer, Lisa Maya, *Afrocubanidad Translocal: La Rumba y La Santeria En Nueva York y La Habana,* edited by John H. Coatsworth, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Cambridge, Mass., Centro de Estudios Latinoamericanos David Rockefeller, Universidad de Harvard, 2001.

Kutzinski, Vera M., *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville, University Press of Virginia, 1993.

Lane, Jill, *Smoking Habaneras, Or A Cuban Struggle with Racial Demons*. Vol. 28, 2010.

Lane, Jill, *Blackface Cuba, 1840-1895*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005.

Malnig, Julie, *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*, edited by Julie Malnig, Urbana, University of Illinois Press, 2009.

Manuel, Peter, *Creolizing Contradance in the Caribbean: Studies in Latin American Caribbean Music*. Philadelphia: Temple University Press.

———, "Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa." *Ethnomusicology* 38, no. 2, Music and Politics (Spring - Summer, 1994), pp. 249-280.

Martré, Gonzalo, *Rumberos de ayer: músicos cubanos en México (1930-1950)*. Veracruz, México, Instituto Veracruzano de Cultura, 1997.

McMains, Juliet E., *Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry*, Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2006.

Moore, Robin, *Music and Revolution Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley, University of California Press, 2006.

———, *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997.

Ochieng' Nyongó, Tavia Amolo, *The Amalgamation Waltz: Race, Performance, and the Ruses of Memory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

Orovio, Helio, *Cuban Music from A to Z*, Durham, Duke University Press, 2004.

Pérez, Louis A., *On Becoming Cuban: Identity, Nationality, and Culture*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2008.

Pérez Firmat, Gustavo, *The Havana Habit*. New Haven, Yale University Press, 2010.

Picart, Caroline Joan, *From Ballroom to Dancesport: Aesthetics, Athletics, and Body Culture*, Albany, State University of New York Press, 2006.

Pietrobruno, Sheenagh, *Salsa and its Transnational Moves*, Lanham, Lexington Books, 2006.

Pulido Llano, Gabriela, *Mulatas y negros cubanos en La escena mexicana, 1920-1950*. México, Instituto Nacional de Antropologíe Historia, 2010.

Roach, Joseph R., *Cities of the Death: Circum-Atlantic Performance*. New York, Columbia University Press, 1996.

Rosell, Rosendo, *Vida y milagros de la farándula de Cuba*, Miami, Ediciones Universal,1990.

Savigliano, Marta, *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder, Westview Press, 1995.

Sloat, Susanna, *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk: How Movement Shapes Identity*, Gainesville: University Press of Florida, 2002.

Spillers, Hortense J., "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book." *Diacritics* 17, no. 2, Culture and Countermemory: The "American" Connection (Summer, 1987): pp. 64-81.

Swanson, Philip, "Going Down on Good Neighbours: Imagining Ame´rica in Hollywood Movies of the 1930s and 1940s (Flying Down to Rio and Down Argentine Way) University of Sheffield, UK." *Bulletin of Latin American Research* Vol. 29, No. 1, pp. 71–84, 2010.

Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire : Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003.

Thomas, Susan, *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage*, Urbana, University of Illinois Press, 2009.

Thompson, Robert Farris, *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. New York, Vintage Books, 1984.

———, *The Four Moments of the Sun: Kongo Art in Two Worlds*, edited by National Gallery of Art (U.S.). Washington, National Gallery of Art, 1981.

Villepastour, Amanda, *Ancient Text Messages of the Yorùbá Bàtá Drum: Cracking the Code*, Farnham, England, Burlington, VT, Ashgate, 2010.

Interviews in Havana, Summer 2011:

Ana Margarita Hernández Xiques, grandniece of René Rivero

Pedro Diaz Villavicencio, "El Joyero"

Víctor Betancourt, Ifa Iranlowo temple priest in Los Sitios.

Rumba performances in the movies:

"Princess Tam Tam" con Josephine Baker, 1936.

"Tierra Brava", director by René Cardona, Mexico, 1938.

"Another Thin Man", con William Powell and Linda Loy, 1939.

"Revancha", con Ninon Sevilla, Mexico, 1948.

NINON SEVILLA
TITO JUNCO
PEDRO VARGAS y
RUBEN ROJO en

AVENTURERA

UN DRAMA
CONMOVEDOR...

Vende caro tu amor... aventurera
ponle precio al dolor de tu pasado

Ninón Sevilla, Alberto Gout y Aventurera (1950)

Recepción periodística, cine de autor y el Caribe cinematográfico

Maricruz Castro Ricalde
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

En las siguientes líneas abordo el caso de la película *Aventurera* (1950), quizás la más significativa del cine de rumberas de la Época de Oro del cine mexicano.[91] Dirigida por el realizador de origen mexicano Alberto Gout, a él se deben títulos paradigmáticos como *Humo en los ojos* (1946), *Cortesana* (1948), *En carne viva* (1951) y *Sensualidad* (1951), y la dirección de cuatro de sus más famosas intérpretes: Meche Barba, Ninón Sevilla, Rosa Carmina y María Antonieta Pons. Ello bastaría para considerarlo como el realizador más representativo del género. *Aventurera* y su recepción en México me permiten reflexionar sobre cómo se construye discursivamente la realidad, a partir de los

[91] Con el propósito de unificar las fechas de los filmes y evitar confusiones entre el inicio del rodaje y su exhibición en distintas geografías, solo cito (en todos los casos) el año en que fueron estrenados en México.

conceptos de mediación cultural (según la propuesta de Jesús Martín Barbero),[92] el giro historiográfico (desarrollado por Alfonso Mendiola)[93] y la vulnerabilidad del observador (planteada por Ruth Behar).[94] Me interesa también la asociación aparentemente contradictoria entre el género cinematográfico mexicano de las rumberas asociado a lo popular y al campo semántico construido sobre lo afrocaribeño y una noción académica y especializada como la de *la politique des auteurs*, ampliamente conocida como la teoría de autor en el campo de los

[92] Las aportaciones de Martín Barbero son muchas y diversas. En este trabajo me centraré en el desplazamiento que propuso de los medios de comunicación a las mediaciones. Es decir, en el abandono de la noción unidireccional y omnipotente de los medios para pensar de qué manera los espectadores, los consumidores, se apropian de los bienes culturales generados por los primeros. Por ejemplo, las interpelaciones del Estado para la constitución de las naciones latinoamericanas en el siglo XX, "[…] solo fue eficaz en la medida en que las masas reconocieron en ella algunas de sus demandas básicas y la presencia de algunos de sus modos de expresión". Jesús Martín Barbero, "Medios de comunicación", p. 170.

[93] Mendiola profundiza en el rol desempeñado por el historiador en sus descripciones sobre el pasado. Sostiene la necesidad de "reintroducir al observador en lo observado". Alfonso Mendiola, "El giro historiográfico. La observación de observaciones del pasado", p. 531: en un afán por terminar de desvanecer la idea positivista de la historiografía como un recuento objetivo de la realidad. Pretende inscribir la historiografía en el curso de la historia: "la historicidad de toda escritura de la historia". Mendiola, op. cit., p. 533.

[94] Desde la antropología, Ruth Behar se pregunta hasta qué punto el observador puede trazar una línea que lo separa de lo que observa. Se pregunta: si es empático con el dolor, con la situación de los sujetos observados, su documentación, ¿pierde calidad? En la línea de Clifford Geertz, Behar cuestiona las perspectivas tradicionales de la disciplina que abogan por recoger los más variados puntos de vista de los "nativos", pero evitando cuidadosamente en convertirse en uno. O bien, la de la observación participante que admite el involucramiento emocional, siempre y cuando el etnógrafo pueda sacudirse el polvo del trabajo de campo y regresar a la oficina a integrar un reporte de lo observado. Por lo tanto, no cree en la objetividad y sugiere en la productividad que implica que el investigador se pregunte sobre sus vínculos con su tema de estudio. Ruth Behar, *The Vulnerable Observer*, pp. 1-32.

estudios cinematográficos.[95] Constituyen mi cuerpo de análisis las críticas y reseñas sobre *Aventurera*, generadas tanto en el momento de su estreno como en las transformaciones que fue registrando en décadas posteriores.[96]

Fílmicamente, el espacio del cabaret y las dotes dancísticas de su protagonista unifican varias de las obras de Gout. Cinematográficamente, se deben al "equipo" estrella del género:[97] Alberto Gout, Ninón Sevilla, Alvaro Custodio, Manuel Fontanals, Pedro y Guillermo Calderón; en la dirección, la actuación, la escritura del guion, la escenografía y la producción, respectivamente. Algunas cintas como *Mujeres sacrificadas* (1952) (que también circuló con el título de *El recuerdo*

[95] A principios de los años cincuenta, la revista *Cahiers du Cinéma* comenzó a publicar artículos que analizaban desde otros ángulos filmes provenientes de Hollywood que gozaban de gran aceptación en las taquillas. Jacques Rivette escribió una elegía a Howard Hawks y sus *westerns*, "Génie de Howard Hawks", pp. 16-22. Después se aproximarían en ese tono a Alfred Hitchcock y a Nicholas Ray. Así, en "[…] una época en la que en Europa el cine norteamericano era visto como un cine de género popular, lo que los críticos de los *Cahiers* hicieron fue encontrar autores donde nadie había soñado antes". Eduardo Pellejero, "Política de autores y muerte del hombre: Notas para una genealogía de la crítica cinematográfica", p. 32.

[96] Si bien, dicho filme es el eje de este texto, también revisé cuidadosamente la recepción periodística de *Sensualidad* (1951), *No niego mi pasado* (1952), *Mujeres sacrificadas* (1952) y *Aventura en Río* (1953). Todas estas películas fueron dirigidas por Gout y su "equipo"; sus tramas involucran escenas de cabaret y bailes, cuyas coreografías y escenografías contribuyen, mediante la reiteración, a imaginar el Caribe de una manera más o menos estandarizada.

[97] Me sumo a las nociones de hecho fílmico y hecho cinematográfico que fueron promovidos desde la semiología. A partir de los conceptos acuñados por Gilbert Cohen-Seat, Santos Zunzunegui apunta que el primero se refiere a "todos esos elementos que pueden encontrarse como tales en la película como objeto terminado […] mediante un sistema de combinación de imágenes". El segundo son "todo esos hechos que rodean a la producción de la película, lo que suele llamarse comúnmente 'elementos contextuales'". Santos Zunzunegui, "Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas", p. 52 y 57.

del otro) se deben a la pluma de José Carbó[98] y no a la de Custodio, con quien compartiría créditos en *Aventura en Río* (1953). También hay que mencionar el relevante papel de Alex Phillips en la fotografía (quien colaboró en todas, excepto en la considerada como la "menor" de estas películas, *No niego mi pasado* (1952) y la de Antonio Díaz Conde, en la composición musical (solo ausente en *Sensualidad*).

En mi afán por profundizar los elementos que sirven de cimiento a la representación, bifurco este capítulo en dos ejes vinculados con los procesos de recepción del producto cultural de mi interés. El primero de ellos abunda en la configuración del Caribe en relación con la crítica periodística sobre *Aventurera*, publicada en la prensa escrita (periódicos y revistas), según la descripción y los juicios vertidos sobre aspectos seleccionados de antemano: personajes, escenografías, coreografías y música. Y el segundo pretende demostrar cómo la puesta en circulación del denominado "cine de autor", desplazó a *Aventurera*, al realizador Gout y al guionista Custodio de consideraciones del tipo de director de churros,[99] escritor "falto de buen gusto" y pergeñador de filmes

[98] Como Álvaro Custodio, José Carbó fue un exiliado español que incursionó en la crítica cinematográfica antes de comenzar a escribir guiones para el cine mexicano. Entró a este de la mano de otro miembro de la diáspora española, el director José Díaz Morales, y escribió varios argumentos, adaptaciones o guiones en los que actuó Ninón Sevilla. Desde *Carita de cielo* (1947) y *Pecadora* (1947) hasta *Mujeres sacrificadas* (1950), *Aventura en Río* (1953) y *Llévame en tus brazos* (1954). Manuel González Casanova *et al*, *Diccionario de escritores del cine mexicano sonoro*, CD.

[99] Aunque trabajaría con él meses más tarde, en su papel de periodista cinematográfico, José Carbó afirmó: "[…] se ha estrenado un "churro" dirigido por Tito Gout con el título de *Aventurera*." Carbó, "Firmamento", p. 6.

"indecentes"[100] a ser apreciados por la crítica europea como "uno de los más notables autores en la historia del cine mexicano",[101] en el caso del primero, y el segundo, en quien permitió que Ninón pasara de ser "una notable rumbera" a "auténtico elemento dramático".[102] En tal movimiento de la recepción –del menosprecio al aplauso– desempeñó un rol determinante el género cinematográfico de mi interés, el de las rumberas.

Prensa escrita y Caribe

La aparición franca de María Antonieta Pons en la escena mexicana, a través de *Konga roja* (Alejandro Galindo 1943), desató lo que se prolongaría a lo largo de todo un lustro: larguísima cauda de adjetivos, frases y figuras retóricas que la ligaban a lo afrocaribeño. Tal exuberancia lingüística rebasaba con mucho al deseo de referirse exclusivamente a su sitio de nacimiento (La Habana). Bastaría tomar como ejemplo el filme de Galindo para percatarse cómo Rosa, su personaje en dicho filme, condensó los imaginarios de la época sobre el Caribe. En *El Redondel*, en primer término aparecen sus atributos físicos: "tan guapa como siempre, María Antonieta Pons, que además de bailar con tan poca ropa como con mucho movimiento, actúa discretamente como

[100] El relativamente extenso comentario del popular crítico de *Magacinema* descalifica al filme desde un enfoque de la moral: "*Aventurera* es una buen película desentendiéndonos de lo inmoral de su asunto y la crudeza del director que la hace no roja, sino negra. Se propuso no dejar nada a la imaginación del espectador y hacerle ver algo de inmundicia, tan asquerosa como la escena de la mujer narcotizada y el sátiro que paga por ella." El Duende Filmo, "Nuestro Cinema", p. 26.

[101] Eduardo de la Vega, "Fichero de cineastas nacionales. Gout Ábrego, Alberto", p. 9.

[102] López Vallejo y García, "*Aventurera*", pp. 67-68.

actriz".[103] El periodista Florestán se refiere a ella como "ardiente y tropicalísima".[104] Para *Cinema Reporter*, es "una explosión de dinamita en el corazón de México. Se hizo popular por su manera tan especial de bailar la rumba; por su belleza sensual y su palmito";[105] "un dinamo humano, sin compás, ni ritmo, pero con fuego"[106] y se asombra ante "sus rumbas desconcertantes".[107] En *El Universal* se habla de "la 'aerodinámica' *vedette* criolla que da la impresión de haber captado para sí […] todo el jolgorio, todo el espíritu jocundo, alegre y cautivante del alma cubana […]".[108] Apodada "el volcán caribeño", para la prensa Mari Toña era la "volcánica cubanita";[109] la que derretía "hierro" con su "baile de volcán" y bailaba "danzas de fuego y arrebato".[110] Una y otra vez se caracterizarían sus movimientos como "apocalípticos".[111] Lo anterior, también lo alentaría la interesada descripción ofrecida por su descubridor y marido Juan Orol, quien diría: "Ella nació con movimiento".[112]

La voracidad sexual de las mujeres del trópico se daba cita en el campo semántico ligado al calor (volcán, ardor, fuego, derretidora del

---

[103] "Últimos estrenos. 'Konga roja'", p. 14.

[104] Florestán, "Konga Roja", p. 2.

[105] "Biografías sintéticas. María Antonieta Pons", p. 41.

[106] S., Blanco, "De primera intención. Konga Roja", p. 20.

[107] "Lo estrenado hasta el miércoles", p. 30.

[108] Florestán, *op. cit*., p. 23.

[109] S. Blanco, , "De primera intención", p. 19.

[110] *Cinema Reporter*, "Calaveras del montón", p. 26.

[111] Claudio, "María Antonieta Pons y su éxito en Madrid. Lo que dice la prensa española", p. 30.

[112] Eugenia Meyer (coord.), "Juan Orol", p. 33.

hierro). Y junto con este, el estereotipo del ritmo innato de quienes nacen en el Caribe al igual que el impulso primitivo e irrefrenable ligado a la fiesta perpetua. Mucho de lo anterior se matizó o recubrió con otros sentidos, cuando Ninón Sevilla comienza a pisar fuerte en la cinematografía mexicana. Es cierto que le pelea a Pons el apodo de "Ciclón" (esta lo será del "Caribe"; Ninón, "el ciclón cubano"), pero mientras que la hermosa Mari Toña seguirá suscitando durante poco más de una década comentarios como los anteriores, Emelia Pérez Castellanos promoverá otro tipo de significados en el marco del discurso periodístico.[113]

De la mano de Pedro Calderón, su productor y compañero sentimental, desde sus inicios en la pantalla grande,[114] Ninón prácticamente no incursionó en otros géneros cinematográficos como lo intentara Pons, aunque a ambas las perseguiría el fantasma de ser bailarinas y no actrices. Las dos parecían verse obligadas, película a película, a mostrar sus avances en el histrionismo y la prensa insistirá en este punto, en los dos casos. De aquí que, tratándose del mismo

[113] Una posible explicación de lo anterior es que Pons reúne en la filmografía temprana del género las "referencias tropicales y afroides" que ya eran imprescindibles en la escena mexicana de los años cuarenta y que comenzaron a popularizarse en el país desde dos décadas atrás. En cambio, los grandes filmes de Ninón diluyen los estereotipos del "tropicalismo" para sintetizarlos en el erotismo, la exposición del cuerpo mediante lo sugerente de sus atuendos o la asociación del cabaret con la lujuria, Pérez Montfort y Pulido, "Cultura cubana y medios de comunicación en México, 1920-1950", pp. 16-31.

[114] En una entrevista ofrecida a Amelia Camarena, Ninón Sevilla recordó que fue artista exclusiva de Pedro Arturo Calderón, propietario junto con su hermano Guillermo de Producciones Calderón: "Tuvimos un romance de años", confesó. Camarena, "A México le debo todo lo que soy", p. 57. Sobre este aspecto de la vida personal de la actriz y el productor, abunda un poco más el documental *Perdida* (Viviana García-Besné 2010).

filme incluso, los comentaristas discreparán sobre el avance o el estancamiento en dicho rubro.[115]

El mexicano fue "un cine organizado en géneros, es decir, los filmes se pueden agrupar en una serie de temas, convenciones, estereotipos que permiten analizar a cada una de ellas como una unidad de análisis, brindan el reconocimiento, ingrediente fundamental para el placer del cinéfilo".[116] Si bien tales reiteraciones han sido consideradas como una de las causales para el declive de la Época de Oro, habría que dimensionar también hasta qué punto contribuyeron tanto a su ascenso como a su posicionamiento más allá de sus fronteras. Las particularidades de los géneros cinematográficos explotados por la industria mexicana los singularizaban frente a la "extranjería" de los filmes de Hollywood y contribuían a que lo identificado hermanara cognitiva y emocionalmente a los usuarios latinoamericanos.[117]

[115] En el caso de María Antonieta Pons, desde su primer papel de peso en *Konga roja*, la publicidad enfatizará ese punto: "ofrece al público el interés de un argumento de primer orden, y los atractivos de una perfecta interpretación". "Los últimos estrenos. ´Konga roja'", p. 14. Pero la crítica diferirá: "No nos convenció en lo más mínimo como actriz, aunque puede que haya en ella algo… quién sabe". S. Blanco, "De primera intención. Konga roja", *op.cit*. En cuanto a Ninón Sevilla, hago a un lado sus experiencias en *Pecadora* (1947), *Señora tentación* (1947), *Revancha* (1948), *Coqueta* (1949) y *Perdida* (1950), dada la delimitación de mi corpus, centrado en *Aventurera*. No obstante, en estas películas tempranas también se tocará el tema, como en el siguiente comentario sobre *Revancha*: "Ninón Sevilla sigue siendo una actriz mediocre, pero se defiende en cuanto baila". "La semana cinematográfica. 'Revancha'", p. 18.

[116] Julia Tuñón, "Por su brillo se reconocerá", p. 25. Charles Ramírez Berg incluye este género en el de "la cabaretera" y reconoce su singularidad en la historia del cine mexicano: "Itsheydaywasthe 1940's and 1950's, and the films of thisgenrewere romance melodramas thattypicallytoldthetragicstory of a hardworking and long-suffering B-girl". Considera que los mejores filmes del género son *Aventurera* y *Distinto Amanecer* (1943). *Cinema of solitude*, pp. 125-126.

[117] "El cine mexicano fue con el que más se identificaron las audiencias. Este cine, rodado en su idioma y dirigido a sus gustos, se consumió como un cine

Por otro lado, si consideramos los planteamientos de Jesús Martín Barbero, en su estudio sobre las telenovelas, sobre los géneros como "una familia de textos que se replican y reenvían unos a otros", estos favorecerían la constitución de experiencias culturales que visibilizarían "el movimiento de la unificación que atraviesa la diversidad de lo social".[118] Se instituye de esta forma, y siguiendo a Martín Barbero, la estética de la repetición en la que se funda el placer de quien reconoce y, tanto simultánea como sucesivamente, se apropia de los bienes simbólicos generados en ese *continuum* (del producto al espectador quien, a través de su consumo, estimula la repetición).

Lejos de ser comprendido, este proceso tendía a ser sancionado negativamente por los reseñistas cinematográficos de *Aventurera*, la cual recoge los elementos del género, enumerados por Tuñón (temas, convenciones, estereotipos) y expresados en el gran número de películas filmadas en la década previa. Ello es perceptible en los comentarios publicados en el periódico *Esto*: "en primer lugar, vengamos con la historia. Sin cortarla [*sic*], solo tenemos que decir que está tan sobada y es tan falsa como muchas otras que le hemos visto a la misma productora y a los mismos intérpretes";[119] o en el de *La Afición*: "La historia de *Aventurera* (escrita por Alvaro Custodio) es la eterna historia de todas las aventureras".[120]

"nuestro", latinoamericano. Se aceptó, en contraste con el producto de Hollywood, que se consumió más como cultura extranjera". Para profundizar en el tema de la internacionalización y la penetración del cine mexicano, véase: Maricruz Castro Ricalde e Irwin, *El cine mexicano "se impone"*, p. 281.

[118] Jesús Martín Barbero, *De los medios*, p. 236.

[119] "En la pantalla. Viva el cine de troteras sin decoro, ni argumento", p. 21.

[120] Rosario Vázquez Mota, "'La afición' en el cine. Últimos estrenos. '*Aventurera*'", p. 2.

El cine de rumberas fue configurado por la prensa de medio siglo como un género "menor" que debía probar, sostenidamente, su validez. Fue evaluado según los cánones estrechos de un tipo de cine musical, en el que los números debían de supeditarse o, por lo menos, contribuir a la trama. La historia contada pesaba de tal forma que, en todo momento, se enfrentaba a la bailarina con la actriz. La actuación en sí es la entendida como dramática, como si los números dancísticos pertenecieran a un discurso diferente al cinematográfico y estos, incluso, no tendieran a narrar anécdotas por sí mismos. De aquí los constantes comentarios, en relación con Ninón, "quien ha logrado, con su estudio constante y su perseverancia conseguir las dotes indispensables para hacer de ella una excelente actriz";[121] o "Ninón, cada vez más actriz".[122] Más lapidariamente se dirá: "a veces tiene cierta gracia y sensualidad para sus bailes. Nada más. Para los papeles dramáticos que se empeñan en diseñarle lo menos que se le podría exigir es algún convencimiento".[123] Y otro expresará: "Ya debía proponerse darnos actuaciones, si no espléndidas, cuando menos más equilibradas y parejas. Ahora que como bailarina luce indudablemente. E inclusive su vestuario como tal, es de buen gusto, en contraste con el que usa en calidad de actriz, que es feíto con ganas".[124] No todos opinarán igual. En el suplemento de *El Universal* se describirá: "la protagonista luciendo por toda ropa uno o dos pañuelos" y sobre su interpretación escribe: "está bien cuando canta y baila, pero deficiente como actriz".[125]

---

[121] Juan Dieguito, "Crítica. *Aventurera*", p. 36.

[122] J. L. A., "Estrenos cinematográficos. 'El recuerdo del otro'", p. 18.

[123] "En la pantalla…", *op. cit.*

[124] Rosario Vázquez Mota, *op. cit.*

[125] El duende filmo, *op. cit.*

Tales impresiones también podrían leerse como formas para imponer una frontera entre la actuación dramática, ligada con aquello que debe ser tomado en serio por vincularse con la realidad, a través de lo narrado, y la actuación dancística, vinculada con la lascivia y el erotismo.[126] En el primer ámbito, las mujeres suelen sujetarse a una moral patriarcal caracterizada por la contención de las emociones y los gestos, el apego al orden (el personaje de Andrea Palma, por ejemplo, se mimetiza con este; ella es la "madrota", la madre de los "padrotes"). En el escenario, en cambio, las rumberas son dueñas y señoras tanto de su cuerpo como del escenario. Desafían los cánones y se convierten en un riesgo potencial por la posibilidad de que puedan desvanecer las fronteras entre la realidad social y el escenario; entre la actuación dramática que se refiere a lo real y el amenazante *performance* de lo corporal. Los imaginarios en torno a los bailes de ritmos afrocubanos sugieren el abandono de la esfera privada, en la cual los varones las protegen y controlan: "womenenter a realm of unbridledsensualitythat can only lead them to ruin".[127]

Por una parte, los patrones con los que se juzga la fortuna de los números de baile están completamente vinculados con los de Hollywood. Leeremos: "Los bailables lucen mucho por el lujo de la coreografía. Ella, enmarcada en un escenario interminable, con originales efectos de luces y de trucos fotográficos, nos da una triple sensación de maravilla,

[126] Madrid y Moore apuntan que numerosas películas "portraythe rumba and mambo as savage, sinful dances", lo cual da pie a la elaboración de un discurso sobre su faceta primitiva. Contraponen *Pecadora, Al son del mambo* (Chano Urueta 1950) y *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández 1951) con otras películas que privilegian el danzón como sinónimo de civilidad asociado con los ideales de la nación mexicana, *Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*, pp. 113, 114.

[127] *Ibíd*., p. 12.

digna del cine de revistas de Hollywood".[128] El sesgo positivo de lo expresado por el colaborador del periódico *Claridades* evidencia, por supuesto, el ascendiente de la cinematografía del país vecino sobre la mexicana. Revela también la ansiedad provocada por el avistamiento de otros cauces distintos a los relacionados con la liga de lo blanco/lo civilizatorio como lo eran las múltiples manifestaciones culturales de lo afrocaribeño. A través de este tipo de evaluaciones, la prensa se integraba al diálogo de un gran número de agentes sociales que intervenían en los discursos sobre la nación y la mexicanidad. Al mismo tiempo, se hace patente cómo en su papel de *observadores de una observación* (es decir, los filmes como *observaciones* de la realidad) eran influidos por otros medios de comunicación (impresos, audiovisuales, radiofónicos, discográficos, etc.). Sus artículos periodísticos, entonces, son laboratorios susceptibles de ser analizados como instancias culturales que traslucen de qué bienes se han apropiado y cómo en ellos son recreados sentidos y significados.

Por otra parte, las intervenciones musicales de Sevilla, sujetas a escrutinio en todo momento, son ofrecidas con una relevancia similar a las de Pedro Vargas y Ana María González, mencionados siempre y, en segundo plano, las de Los Ángeles del Infierno y Los Panchos. Es decir, desde la publicidad de la propia productora se infiere que Vargas y González son un imán para cierto segmento del público como si no fuera suficiente la presencia musical de Ninón Sevilla. O, en todo caso, su atractivo estuviera dirigido a otro tipo de espectador y fuera necesario reforzarlo para ampliar la cantidad de espectadores. Distintas clases sociales son convocadas por la puesta en escena de *Aventurera*, en cuyos cabarés conviven dos vertientes culturales en el mismo

[128] Alba, "Estrenos cinematográficos. 'Aventurera'", p. 18.

espacio. Frente a la formalidad en el vestir y en los casi inexistentes movimientos de los cantantes, Elena avasalla con una exuberancia totalizadora (la indumentaria se desborda como se amplía el propio escenario; se multiplican las bailarinas, se reproduce ella misma para el receptor del filme).

Las restricciones de la urbe son violentadas tanto por la trama en sí (hiperbólica por donde se la vea) como por el contraste establecido entre las intervenciones musicales de la estrella del centro nocturno y quienes son apreciados como sus "teloneros", sus "acompañantes". Es decir, el texto cinematográfico no es reflejado en los comentarios de la prensa, la cual aprecia más la aparición de Pedro Vargas y Ana María González –en la parte musical– y, por supuesto, la de Andrea Palma, en la actuación.[129] En la prensa, los gustos de la clase media alta se privilegian, incluso por encima de lo que acontece realmente en el filme. De aquí que constantemente se evaluarán los filmes del género como exitosos para los públicos de un segundo circuito, nunca para las salas cinematográficas a las que solía acudir una clase social más acomodada.[130] El periodista de *Claridades* lo evidencia en las últimas

[129] Por falta de espacio no analizo los carteles y los fotomontajes de *Aventurera*. No obstante, en ellos enseguida resalta el peso de las partes musicales y dancísticas (minimizadas en peso y extensión en las reseñas de los medios impresos). En algunos se especifica: *Aventurera* de Agustín Lara junto con la letra de su canción. En ninguno aparecen los nombres de Ray Montoya y Dámaso Pérez Prado, los cuales solo se mencionan en uno de los siete comentarios periodísticos recabados de la época.

[130] Tales señalamientos están presentes desde el estreno de *Konga roja*. Sostendrá el reseñista de *Cinema Reporter*: "Será 'Konga roja' un taquillazo, pero cuando pase a los cines de barriada". S. Blanco, *ibíd*. El duende filmo predijo: *Aventurera* será un éxito de taquilla, porque explota los bajos instintos del público". *Ibíd*. Más o menos mantendrá este punto de vista, en cuanto al siguiente filme del equipo Gout-Sevilla-Custodio, Sensualidad: "en ella ocurren cosas muy convencionales y absurdas, pero que les encanta a las buenas gentes que solo quieren divertirse y les gusta lo frívolo e insubstancial". "Nuestro cinema. Sensualidad", p. 25.

líneas de su opinión sobre *El recuerdo del otro*: "la película interesa y creemos que tendrá vientos propicios en la taquilla cuando salga del Mariscala".[131] Ubicada en pleno centro de la ciudad de México, en esta sala cinematográfica se estrenaban de manera asidua las películas de Producciones Calderón[132] y, como se acostumbraba, luego se programaban en los denominados cines de barrio. Estos alargaban el tiempo de exhibición de las cintas, puesto que podrían reponerse meses más tarde en la fórmula de "tres funciones con el mismo boleto". En la medida en que eran vistas más o menos por el mismo público (en el sentido de que quienes ya conocían el filme, regresaban tiempo después), los componentes culturales entendidos como mediaciones funcionaban como filtros compartidos por estas comunidades, en la línea teórica de Martín Barbero.

Ajenos a los significados generados por la reiterada interacción entre estos productos audiovisuales y sus receptores (y, por ende, distanciados de cómo ciertos sectores se habían apropiado del género de las rumberas), los textos de la época se preocupaban por la estricta moral vigente y todo lo demás eran "majaderías". Surgían, así, contradicciones como las encarnadas por Andrea Palma y su personaje Rosaura. En su rol de dueña del lupanar, capaz de violentar cualquier comportamiento ético, "Andrea Palma sigue siendo la magnífica actriz de siempre", a pesar de que su papel no esté "a tono con sus cualidades".[133] Sin importar la absurda historia, se opina en el periódico *Esto*, su rostro y su actitud llenan la pantalla. "Claro, eso es categoría".[134] No es el comportamiento

[131] J.L. A., *op. cit.*

[132] Amador y Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, p. 33.

[133] José Carbó, *op. cit.*

[134] "En la pantalla. Viva el cine…", *op. cit.*

ético de los personajes del filme lo que, a fin de cuentas, se juzga sino qué persona, qué actriz, está detrás de ellos. De esta forma, Palma será siempre la gran señora, la del aplomo, y Sevilla, la bailarina revestida de vulgaridad y lascivia.

El Caribe y lo afrocaribeño aparece en la idea de lo "tropical". Las referencias, tan marcadas en el caso de María Antonieta Pons, siguen presentes, aunque de forma más diluida y siempre a cargo del personaje de Sevilla, quien "hace gala de su dinamismo en todo el curso del filme, en que anima lo mismo con sus fogosos diálogos, que mediante sus dislocados bailes o sus canciones impregnadas de sensualidad".[135] En esta película, "tiene fuego interior, se consume en llamaradas de pasión".[136] Reaparece, pues, el tropo del calor asociado al ejercicio de una sexualidad imposible de frenar.

Un párrafo de una nota del muy popular diario *Esto* es especialmente significativa, pues asocia la apariencia física con lo histriónico señala: "No es bonita y se necesitaría ser un mago de la cámara para hacerla lucir bella en todas sus escenas; por ello, es inevitable que tenga momentos de franca y abierta fealdad".[137] Años después, el pintor José Luis Cuevas, en su elogio a Ninón Sevilla, aseguró que "sus movimientos un tanto simiescos la hacen excepcional" y al describir a su coterránea Aguilar afirma: "Tenía algo de simiesco, como Ninón

[135] "Los últimos estrenos". "Aventurera", *op. cit.*

[136] Alba, *op. cit.*

[137] "En la pantalla. Viva el cine…", *op. cit.*

Sevilla, pero en cómico".[138] En las reseñas a otras de sus películas, los reporteros mencionarán el color moreno de su piel. Hasta el momento no he encontrado comentarios sobre la fealdad o bestialización de otras actrices de la época en las múltiples críticas del cine dorado que conozco.

En síntesis, el éxito ante el público se deberá a "los bajos instintos que explota" y no a las actuaciones de Andrea Palma, Tito Junco, Rubén Rojo o Miguel Inclán (pues ya quedó claro que en ese rubro no destaca Ninón), ni a los "bailables, muy bien montados y escenificados",[139] ni al diseño de producción. Todos ellos, aspectos alabados por la crítica periodística. Esta vio el cine de rumberas desde una comprensión dual en donde lo menor, lo bajo y lo vulgar estaban asociados con cierta música y ciertos bailes, con los cuerpos expuestos y de movimientos desordenados, determinados tipos de rostros y tonos de piel, con los escenarios exotizados y las tramas inmorales. Es decir, con todos aquellos elementos vinculados, de una u otra forma, con el Caribe indeterminado de lo tropical. Ninón declararía: "la rumba es cultura, porque es la música de mi país, la del pueblo. La rumba no la bailaba la gente de dinero, la bailaba la gente del pueblo. Rumba, son, danzón, punto, contrapunto, danzonete, guaracha, cumbia, chachacha,

[138] José Luis Cuevas, "El cine de rumberas y José Luis Cuevas", pp. 18, 19. Jorge Ayala Blanco será más enfático en su descripción sobre el físico de Sevilla: "Lo cierto es que Ninón Sevilla resulta repulsiva si observamos el cuello corto y deforme, los hombros prominentes, la procedencia efectivamente burlesca de sus gestos, su perfil aguzado de roedor y la falta de distinción absoluta de todas sus facciones". Ayala Blanco, "La prostituta", pp. 154-155.

[139] Rosario Vázquez Mota, *op. cit.*

calipso, mambo… todo eso yo lo tengo dentro de mí".[140] Emelia Pérez Castellanos condensaría, pues, la experiencia de ser vista como una "otra" dentro de las/los otras/os.

La recepción de *Aventurera*: el caso de Álvaro Custodio

La relativa aceptación de la crítica cinematográfica junto con la práctica indiferencia del público hacia *Aventurera* (solo se mantuvo dos semanas en la cartelera de estreno)[141] evidencia los cambios de enfoque y de valoración acaecidos en el último medio siglo. Así, José Carbó lo valoraría como "un churro"[142] (sí, el mismo periodista que escribiría dos años más tarde para producciones Calderón, los guiones de *Mujeres sacrificadas*, *Aventura en Río* y *Llévame en tus brazos* (1954)). Quien entonces era el reseñista cinematográfico del diario *El Popular*, será especialmente virulento hacia el trabajo de Álvaro Custodio, de quien se burlará llamándolo "Ángel" Custodio. El comentarista del diario *Esto* (presuntamente, Alfonso de Icaza) dedicará una larga reseña al filme con una perspectiva parecida: la historia es "tan sobada y tan falsa" [...] El resultado es de "una cinta más, llena de vulgaridades, de trama y personajes falsos".[143] La nota de *Cinema Reporter* no juzgará duramente a la película en su totalidad, pero sí al argumento y a sus problemas de construcción.[144] Evaluaciones de ese tipo acompañarán al trabajo

[140] Fernando Muñoz Castillo, *Las reinas del trópico*, p. 163. Sobre esta cita, Gabriela Pulido Llano asienta: "La proyección estética de sus palabras remite a la construcción estereotípica del deber ser cubano […] y que se traduce en recurso escénico", *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*, p. 116.

[141] María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *op. cit*.

[142] José Carbó, *ibíd.*

[143] "En la pantalla. Viva el cine…", *op. cit.*

[144] Juan Dieguito, *ibíd.*

de Custodio en las otras películas. El Duende Filmo, con el aparente propósito de reseñar *No niego mi pasado*, hablará de su mediocridad, su falta de talento, su presunción, su "supuesta superioridad", su propósito de arremeter "en contra de nuestra cinematografía".[145]

Casi veinte años después, la escritura de Álvaro Custodio será reivindicada (prácticamente al mismo tiempo) por los prestigiados críticos Jorge Ayala Blanco y Emilio García Riera. El primero desea "poner en evidencia la forma en que, una a una, las convenciones del género cobran un nuevo sentido" y para él, este emigrado español es "el verdadero responsable de la calidad de las colaboraciones". El segundo se refiere a ella como la "cumbre del melodrama cabaretero".[146] García Riera inicia otro texto refiriéndose a la labor del guionista[147] y resaltará, en un escrito periodístico de 1974, la condición de "bomba de tiempo" del filme: "si fueron pocos en 1950 los capaces de advertir lo que revelaba, aun sin querer, un melodrama más con Ninón Sevilla, cada nueva exhibición de *Aventurera* provoca hoy mayores y mejores sorpresas".[148] Posteriormente, en trabajos de divulgación o de índole académica se ratificará tanto la importancia de la cinta como del papel desempeñado por su guionista.[149] Como datos curiosos, en 1979, el número inicial de la revista *Cine*, auspiciada por la Cineteca Nacional, ubicó en el primer sitio de "las favoritas del cine mexicano" a *Aventurera*

[145] Cit. en Eduardo de la Vega, *Alberto Gout*, p. 38.

[146] Emilio García Riera y Fernando Macotela, "Aventurera", p. 38; 1985, p. 164.

[147] Emilio García Riera, *Historia documental*, p. 156.

[148] Citado en Eduardo de la Vega, *op. cit*., p. 78.

[149] Lilia Bertha Abarca Laredo, "La prostitución en la historia del cine mexicano", pp. 152-160; Rafael Aviña, "El cine de rumberas", "Cabaret y pecado", pp. 163-170, 171-176; Eduardo de la Vega, *op. cit*. Fernanda Fuentes Solórzano, *La cabaretera en el cine mexicano*; María Luisa López Vallejo y García, *op. cit*.

junto con *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes 1936), según una encuesta efectuada entre una docena de conocidos críticos cinematográficos. Y en el número 100 de la revista mexicana *Somos*, quedó en cuarto lugar, solo detrás de ese título de Fernando de Fuentes, de *Los olvidados* (Buñuel 1950) y *El compadre Mendoza* (De Fuentes 1933).

Que "la realidad no produce consensos sino disensos", según lo apuntado por Alfonso Mendiola es visible en la comparación de las evaluaciones recibidas por la cinta en el momento de su estreno.[150] El cambio radical ocurre cuando tal divergencia, pasado un tiempo, se vuelve en una homogeneidad; en un acuerdo prácticamente unánime. El solo hecho de que existan disparidades en el juicio sobre lo real invita, siguiendo los razonamientos de este teórico, a preguntarnos qué ocurrió con los contextos de emisión de los variados observadores del fenómeno cinematográfico que nos ocupa. Por ejemplo, la decisión de los productores Pedro y Guillermo Calderón de sustituir al español José Díaz Morales como realizador de cabecera de los dos primeros filmes de Ninón Sevilla, cuyos roles protagónicos se desarrollan en el cabarés (*Pecadora* 1947; *Señora tentación* 1948); continuar con Fernando A. Rivero (*Coqueta* 1949; *Perdida* 1950) para luego permitir que Alberto Gout la dirigiera en cinco de sus siguientes seis películas (pues la hoy famosa *Víctimas del pecado* estuvo a cargo de Emilio, El Indio, Fernández, en 1951). Observadores de la realidad ellos mismos, los dueños de la casa productora la leían en función de múltiples vertientes como lo podrían ser los ingresos en taquilla, la facilidad con que el filme podía ser distribuido en México y vendido en el exterior, la afluencia a los espectáculos en vivo ofrecidos por la actriz, entre muchos otros.

[150] *Ibíd.*, p. 512.

De acuerdo con el propósito de "observar al observador", la lectura de los comentarios sobre *Aventurera* (es decir, las reseñas en las que se sustenta el corpus de análisis de este trabajo), favorecen el arribo de algunas conclusiones provisionales para este apartado. La primera de ellas es la relativa al guionista: poco apreciado y hasta insultado en 1950, se le atribuye, veinte años después, "la 'paternidad definitiva' de los méritos de la obra".[151] Su condición de exiliado en México, como ocurrió con muchas otras figuras intelectuales republicanas, lo condujo a renunciar temporalmente a su trayectoria previa como dramaturgo y estudioso de las letras (carrera en la que se había formado) y sobrevivir como periodista cinematográfico (escribió para *Cinema Reporter* y la *Semana Cinematográfica*, en la que fungió durante poco más de un año como secretario de redacción).[152]

Ese, tal vez, fue "el punto ciego" (otra de las nociones desarrolladas por Mendiola) de los comentaristas a la hora de hablar de la escritura fílmica de Custodio que, en cambio, fue de enorme peso para la crítica posterior. Ayala Blanco informará: "Este argumentista y adaptador de obra escasa […], pero compensando a Gout, era un hombre culto: es uno de los padres de la crítica del cine en México".[153] Y García Riera: "él, un hombre culto y conocedor del verdadero arte cinematográfico, debía trabajar por razones económicas".[154] La xenofobia latía en el ámbito de la cinematografía de la época dorada en México y se hacía presente en ciertos hechos como las medidas para ser miembro del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) o

[151] Eduardo de la Vega, *op. cit.,* p. 36.

[152] Manuel González Casanova *et al.*, *op. cit*.

[153] Jorge Ayala Blanco, *op. cit*., p. 164.

[154] Emilio García Riera, *op. cit*., p. 156.

las visitas de los agentes de gobernación a los estudios para revisar el estatus legal de quienes laboraban en el sector. Esta atmósfera había cambiado sustancialmente en la década de los sesenta y en ello mucho tuvo que ver el surgimiento del grupo Nuevo Cine, al cual perteneció García Riera y otros críticos del séptimo arte como Jomi García Ascot y José de la Colina. Tal vez, su propia experiencia migratoria contribuyó a dimensionar de otra manera tanto las aportaciones de Custodio como el significado de la recepción de *Aventurera* en el extranjero.

El peso intelectual de Custodio, irrelevante para sus coetáneos y colegas de la pluma periodística, obró en su favor con el paso del tiempo. Su trayectoria literaria, dramatúrgica y ensayística lo acercan a Mauricio Magdaleno y esto explica, en parte, que en los sesenta se hablara del "equipo de lujo", tal y como se denominaba al de "El Indio" Fernández (con sus estrellas, su guionista, su cinefotógrafo). La diferencia estriba en que cuando se estrena *Aventurera*, *María Candelaria* (1944) ya había triunfado en Cannes y Locarno; *Enamorada* (1946), *La perla* (1947) y *Río escondido* (1948), habían arrollado en los Arieles. Sus filmes eran declarados de "interés nacional" en España, se presentaban en Venecia y ganaban Globos de Oro. Las películas de rumberas, en cambio, parecían jugar en otras ligas. Incluso, aquellas que despertaban juicios encontrados como las del equipo Gout. No obstante, García Riera resalta que los dos merecieron "la atención de la crítica francesa adicta a la 'politique de l'auteur' aún antes de que esta fuera enunciada por los *Cahiers du Cinéma*".[155]

Ajenos a las críticas que le propinaban en su país, la prensa extranjera había aplaudido algunos de los filmes de Ninón. *Revancha*

[155] *Idem*.

(1948), la primera cinta en la que es dirigida por Gout, fue exhibida en cinco cines de Nueva York (práctica inusual en 1949 para una película de habla hispana) y, según hacía constar *El redondel*: Sevilla "es la mejor bailarina latinoamericana que se ha visto en la pantalla".[156] Y después, se diría en la prestigiada revista parisina *Positif*, que *Sensualidad* era una "obra maestra".[157] Tanto Jacques Audiberti como FrancoisTruffaut escribirían sobre Ninón en *Cahiers du Cinéma*. A propósito de *Sensualidad*, incluida dentro de las diez mejores películas del año, y *Llévame en tus brazos*, respectivamente. Eduardo de la Vega ve en esto "la clave para [la] revaloración y entronización [de *Aventurera*] como obra clásica del cine nacional".[158]

En cambio, para los productores Calderón tuvo otro tipo de repercusiones. Identificaron al público francés como un mercado potencial y siguieron la misma fórmula empleada para el segmento latinoamericano: situaban alguna parte de las historias en el Viejo Continente. Después de los elogios recibidos por *Sensualidad*, la anécdota de la cinta siguiente, *No niego mi pasado* (también conocida como *Engaño*), envía a sus protagonistas (Sevilla y Roberto Cañedo) a vivir a Europa. Inmediatamente después, en *Mujeres sacrificadas*, la estrella femenina triunfará en el Folies Bergère de París al igual que en el Copacabana Palace en *Aventura en Río*. Por lo tanto, haber analizado ambos momentos de la crítica periodística desde el cómo y no solo desde el qué permite identificar cómo intervienen ciertos elementos contextuales en la configuración de la realidad y cómo algunos de ellos

[156] "Los últimos estrenos. *Revancha*", p. 4.

[157] Eduardo de la Vega, *op. cit*., p. 83.

[158] *Ibíd*., p. 35.

desaparecen en la mirada de quien observa, se matizan o se reenfocan de distinta manera generando efectos diferentes.[159]

La crítica académica que comenzó a circular en México sobre *Aventurera*, a partir de los años sesenta del siglo XX, la dotó de elementos diferenciadores que la situó por encima de otros filmes de su género e, incluso, de los producidos por el equipo Gout-Sevilla-Custodio. Algunos de ellos fueron la condición de intelectual migrante, la solidez cultural del guionista así como la acogida de la película entre los críticos franceses de las importantes revistas *Positif* y *Cahiers du Cinéma*, las más influyentes de la pasada centuria, sobre todo por su tránsito de la pluma a la dirección cinematográfica (Francois Truffaut, Jean Luc Godard, Eric Rohmer, etc.). Lo absurdo y lo ilógico de las tramas de Custodio, tantas veces resaltado en 1950, emparentaban al filme con la ironía surrealista de varios de los filmes de Luis Buñuel. Y las puestas en escena diseñadas para gustar al gran público encajaban, de alguna forma, con la política del cine de autor. Esta planteaba que era posible detectar la existencia de un estilo fílmico particular, sin importar que las cintas fueran proyectos impulsados por los grandes estudios o a pesar de las imposiciones canónicas de los géneros cinematográficos. Así, el conjunto de títulos del equipo Gout-Custodio-Sevilla ofrecieron una lectura distinta a quienes valoraban la generación de huellas individuales imbricadas en procesos de producción industrial.

Tales aspectos, en el momento de la producción de *Aventurera*, eran desconocidos, poco apreciados o juzgados como perniciosos por la prensa cinematográfica. O bien, solo fueron aprovechados para generar capitales económicos. Casi dos décadas después, los mismos factores

[159] Alfonso Mendiola, *op.cit*., p. 521.

se transformarían en capitales sociales o culturales que le conferirían otra jerarquía a la película más emblemática de Ninón Sevilla.

Entrar y salir de la cinta de Alberto Gout a través de su recepción en los medios impresos posibilita la identificación de discursos constantes, sin importar la adscripción ideológica del periódico o la revista en cuestión. El viaje entre dos épocas, la del sexenio presidencial de Miguel Alemán y la de Gustavo Díaz Ordaz, evidencia la transformación de dichos discursos. La incomodidad ante lo vulgar, que disfraza las ansiedades hacia la mezcla racial y el hibridismo cultural como elementos que ponían en riesgo la modernización del alemanismo, cambia en la década de los sesenta, sea mediante la reivindicación de las expresiones de la cultura popular, sea por la adhesión a teorías cinematográficas que privilegian la transgresión y el rechazo hacia las ideologías dominantes.

La reevaluación de *Aventurera* muestra la vulnerabilidad de la crítica cinematográfica y la inexistencia de formas únicas de interpretación. Quizás porque Ninón Sevilla y sus personajes coinciden con la descripción que Ruth Behar, como observadora vulnerable, ofrece de sí misma: "I am here because I am a woman of theborder: between places, between identities, between languages, between cultures, between longings and illusions […]",[160] preguntándose quién tiene la autoridad de hablar por quién.

Filmografía

Aventurera (Alberto Gout, 1949)

[160] *Ibíd*., p. 162.

Bibliografía

Abarca Laredo, Lilia Bertha, Historia de la prostitución en la historia del cine mexicano (1931-1982), tesis de licenciatura, México, UNAM, 1986.

Alba, "Estrenos cinematográficos. 'Aventurera'" en *Claridades*, segunda sección, México, octubre 22, 1950, p. 18.

Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, México, UNAM, CUEC, Difusión Cultural, 1985.

Aviña, Rafael, "El cine de rumberas", "Cabaret y pecado", en *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, Océano, 2006, p. 163-170, 171-176.

Ayala Blanco, Jorge, "La prostituta" en *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, 3ª ed., México, Editorial Posada, 1985, pp. 138-175.

Behar, Ruth, *The Vulnerable Observer*, Boston, BeaconPress, 1996.

"Biografías sintéticas. María Antonieta Pons, en *Cinema Reporter*, núm. 305, año VIII, México, mayo 20, 1944, p. 41.

Blanco, S., "De primera intención. *Konga roja*", en *Cinema Reporter*, núm. 273, año VI, México, octubre 9, 1943, p. 20.

_____, "De primera intención", *Cinema Reporter*, año XII, México, mayo, 1944, p. 19.

Camarena, Amelia, "A México le debo todo lo que soy", en *Somos: Las rumberas del cine mexicano*, núm. 189, año 10, México, noviembre de 1999, pp. 56-59.

Carbó, José, "Firmamento", en *El Popular*, núm. 4457 tomo XIII, México, octubre 22 de 1950, p. 6.

Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKeeIrwin, *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México, UNAM, Difusión Cultural, 2011 (El Estudio).

Cinema Reporter, "Calaveras del montón", *Autor*, año XII, núm. 329, México, noviembre 4, 1944, p. 26.

Claudio, "María Antonieta Pons y su éxito en Madrid. Lo que dice la prensa española", *Cinema Reporter*, año XVI, México, 1948, p. 30.

Cuevas, José Luis, "El cine de rumberas y José Luis Cuevas", en Fernando Muñoz Castillo, *Las reinas del trópico*, México, Editorial Azabache, 1993.

El Duende Filmo, "Nuestro Cinema", en *Magacinema*, suplemento de *El Universal*, núm. 55, año III, México, octubre 27, 1950, p. 26.

El Duende Filmo, "Nuestro Cinema. Sensualidad", en *Magacinema*, suplemento de *El Universal*, núm. 58, año IV, México, agosto 1ero., 1951, p. 25.

"En la pantalla. Viva el cine de troteras sin decoro, ni argumento", en *Esto*, núm. 2638, México, octubre 27, 1950, p. 21.

Florestán, "Konga roja", *El Universal*, México, octubre 3, 1943, p. 2.

Fuentes Solórzano, Fernando, La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo 1946-1952), tesis de licenciatura, México, UNAM, 1985.

García Riera, Emilio, "*Aventurera*", en *Historia documental del cine mexicano 1949-1950*, tomo V, México, Universidad de Guadalajara, Conaculta, Gobierno de Jalisco, Imcine, pp. 156-159.

García Riera, Emilio y Fernando Macotela, "*Aventurera*", en *La guía del cine mexicano. De la pantalla grande a la televisión*, México, Editorial Patria, 1984, p. 38.

González Casanova *et al*., "José Carbó", en *Diccionario de escritores del cine mexicano sonoro*, CD, México, UNAM, 2002.

González, Reynaldo, "Báilame de nuevo esa rumba, Ninón", en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen,* núm. 41, Valencia, 2002, pp. 32-55.

J. L. A., "Estrenos cinematográficos. El recuerdo del otro", en *Claridades*, Segunda sección, núm. 653, México, julio 13, 1952, p. 18.

Juan Dieguito, "Crítica. *Aventurera*", en *Cinema Reporter*, núm. 641, año XVIII, México, octubre 28, 1950, p. 36.

Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 105-126.

"La semana cinematográfica. 'Revancha'", en *Esto*, núm. 1880, septiembre 19, 1948, p. 18.

"Lo estrenado hasta el miércoles. Konga roja", en *Cinema Reporter*, núm. 273, año VI, México, octubre 9, 1943, p. 31.

"Los últimos estrenos. 'Konga roja'", en *El Redondel*, segunda sección, núm. 779, México, octubre 3, 1943, p. 14.

"Los últimos estrenos. 'Revancha'", en *El Redondel*, segunda sección, núm. 1037, México, septiembre19, 1948, p. 4.

López Vallejo y García, María Luisa, "Con ustedes… Ninón", en *Cine*, vol. 1, núm. 9, Cineteca Nacional, México, octubre, 1978, p. 67-71.

Madrid, Alejandro L. y Robin D. Moore, *Danzon, Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*, New York, Oxford UniversityPress, 2013.

Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, 2ª ed., México, G Gili, 1991 (MassMedia).

_____, "Medios de comunicación", en *Diccionario de Estudios culturales latinoamericanos* (Mónica Szurmuk y Robert McKeeIrwin, coords.), México, Siglo XXI, Instituto Mora, 2009, pp. 169-173.

Mendiola, Alfonso, "El giro historiográfico. La observación de observaciones del pasado", en *Historia y grafía*, núm. 15, México, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, 2000, p. 181-208.

Meyer, Eugenia (coord.), "Juan Orol", *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*, núm. 2, México, Dirección General de Cinematografía, 1975.

Muñoz Castillo, Fernando, *Las reinas del trópico*, México, Editorial Azabache, 1993.

Pellejero, Eduardo, "Política de autores y muerte del hombre: Notas para una genealogía de la crítica cinematográfica", en *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, núm. 2, España, Universidad Complutense, pp. 29-53 [file:///C:/Users/L00290791/Downloads/DialnetPoliticaDeAutoresYMuerteDelHombreNotasParaUnaGenea

-3877156.pdf], consultado el 24 de marzo de 2016.

Perdida, Documental, Dirige: Viviana García-Besné, Productor: Alistair Tremps, México, 2009.

Pérez Montfort, Ricardo y Gabriela Pulido, "Cultura cubana y medios de comunicación en México, 1920-1950", en *Palobra*, núm. 12, Universidad de Cartagena, Colombia, agosto de 2010-julio de 2011, pp. 16-31.

Pulido Llano, Gabriela, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*, México, INAH, 2010 (Col. Científica).

Ramírez Berg, Charles, *Cinema of Solitude. A CriticalStudy of Mexican Film, 1967-1983*, Austin, University of Texas Press.

Rivette, Jacques, "Génie de Howard Hawks", en *Cahiers du Cinéma*, núm. 23, 1953, p. 16-23.

Somos. Las mejores 100 películas del cine mexicano, núm. 100, año 5, México, julio 16, 1994.

Tuñón, Julia, "Por su brillo se reconocerá: La edad dorada del cine mexicano", en *Somos: Época de oro del cine mexicano de la A a la Z*, núm. 194, año 11, México, abril, 2000, p. 9-28.

Vázquez Mota, Rosario, "´La afición´ en el cine. Últimos estrenos. ´Aventurera´", en *La afición*, Suplemento, núm. 6, 434, año XX, México, octubre 21, 1950, p. 2.

Vega Alfaro, Eduardo de la, "Fichero de cineastas nacionales. Gout Ábrego, Alberto", en *Dicine*, núm. 17, año 2, México, octubre, 1986, p. 9.

_____, *Alberto Gout* (1907-1966), México, Cineteca Nacional, 1988 (Serie Monografías 3).

Zunzunegui, Santos, "Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas", en *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, núm. 29, vol. XV, España, p. 51-57.

FILMEX S.A. presenta a

MARGA LOPEZ
RITA MONTANER
ROBERTO CAÑEDO

DISTRIBUIDA POR PELICULAS NACIONALES

en

NEGRO ES MI COLOR

DIRECTOR TITO DAVISON

con JOSE MARIA LINARES RIVAS • FREDDY FERNANDEZ • "LOS PANCHOS"

ACTUACION ESPECIAL DE ANDRES SOLER

Y PRESENTACION DE MIGUEL TORRUCO

ARGUMENTO Y ADAPTACION DE JESUS CARDENAS
TITO DAVISON Y MAURICIO WALL

La representación del negro a través de las imágenes del cine mexicano, 1931-1970

Leopoldo Gaytán Apáez
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM

--"Claro que tengo un trabajo para ti negra,
de qué quieres salir, de nana, esclava,
sirvienta, cocinera, prostituta, bruja
o de la sombra que pasa …"
*Productor cinematográfico mexican*o

Los géneros cinematográficos nacionales son diversos y variados, pero sin duda, en casi toda la producción cinematográfica del siglo XX, fueron tres los que destacaron tanto por su constancia como por su representatividad: el melodrama revolucionario, la comedia ranchera y el melodrama familiar. No obstante, en todos ellos se advierten pocas referencias sobre la participación y presencia de personajes de origen afrolatinoamericano. Dentro de esa poca alusión a lo afro resulta pertinente la pregunta: ¿cuál es la imagen que ofrece el cine mexicano sobre los afrodescendientes, tanto nacionales como de otras latitudes? Es decir, ¿cuál es la representación fílmica que hace el cine mexicano

de los afrodescendientes latinoamericanos?[161] No nos referimos tan solo a la de los ejecutantes sonoros, ya sean músicos, cantantes, bailarinas o bailarines. Estos, en la mayoría de los casos y más por cuestiones económicas de la producción que de la trama del film, son los más consentidos dentro de la pantalla. Constantemente hacen su aparición en las películas nacionales. Hay otros personajes que son los que nos interesan y hacen papeles de negro o negra, en donde se puede apreciar que, por regla general, los personajes y su representación se encuentran cargados de elementos simbólicos de fuerte estigmatización. Con ello ofrecen una percepción sobre los criterios de "lo negro" como un elemento extraño y exótico, negando con ello la otredad y, por lo tanto, señalando lo diferente a lo propio y lejano a la cultura mexicana, criolla o mestiza.[162] Para tratar de entender un poco mejor la representación de los personajes negros que aparecen en la cinematografía nacional, es necesario hacer un breve repaso de la historia del cine.

El cine sonoro nacional se inaugura en 1931 con el largometraje *Santa,* bajo la dirección del español Antonio Moreno y desde entonces, hasta el año 2000, se han realizado alrededor de unas ocho mil cintas

[161] Las representaciones sociales son formas de conocimiento socialmente elaborado y compartido y orientado a la práctica que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social. La importancia de las representaciones sociales radica en que operan como marcos de percepción e interpretación de la realidad, y al mismo tiempo son guías de comportamiento y práctica de los agentes sociales. Además contribuyen a situar a los individuos y a los grupos en un campo social permitiendo de ese modo la elaboración de una identidad social y personal gratificante, es decir compatible con sistemas de normas y de valores sociales históricamente determinados. Las representaciones sociales funcionan como símbolos de identidad porque son resultado de un proceso de categorización socialmente elaborado y compartido, cuyo anclaje rebasa la memoria individual y se sitúa en el ámbito de la memoria colectiva.

[162] La otredad hace referencia al *otro*, a alguien externo a nuestro ámbito, al diferente a nosotros y a pesar de ser diferente poder vivir y convivir de manera cotidiana en armonía dentro de esa diversidad.

de ficción,[163] de las cuales pocas de ellas aluden como tema principal a la negritud en México, o mejor dicho la etnicidad afrolatinoamericana. Entiendo como cine de ficción a toda película realizada con hechos y personajes imaginarios. Generalmente, el término es aplicado a la mayoría de los largometrajes comerciales. Muchas de las cintas de ficción utilizan lugares reales (locaciones), algunas pueden incorporar a la historia personas y hechos verdaderos, aunque la recreación que se hace de ellos es ficticia. Gran parte de las cintas de ficción pretenden crear, mediante un estilo cinematográfico documental, una atmósfera de verdad y verosimilitud para dar una mayor apariencia de veracidad y credibilidad, pero ello, no altera el origen ficticio de la obra. Inclusive si nos ponemos un poco más estrictos, podríamos señalar que hasta los documentales podrían ser considerados como cintas de ficción dado que el acto mismo de seleccionar lo que se incluye en las películas documentales, la situación no natural de la propia filmación y la edición o montaje crean una realidad que solo existe en la pantalla, la cual no se parece en mucho a la realidad real. Pero esa es otra situación, la cual por el momento no abordaremos.

Nosotros pensamos que tanto las obras de ficción como los documentales se deben juzgar por sus intenciones, es decir que las cintas de ficción, básica y generalmente se realizan y se utilizan para "entretener" y son muy diferentes de los documentales que utilizan los temas y las técnicas generalmente para mejorar el entendimiento y

[163] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, se consultaron 17 tomos para sacar la suma de las películas de 1930 hasta 1976; Eduardo de la Vega, coordinador, *Historia de la producción cinematográfica mexicana, 2 tomos (1977-1980);* Mario A. Quezada, *Miradas en la oscuridad. Diccionario del cine mexicano 1970-2000*.

comprensión del espectador sobre algún aspecto real del mundo que se encuentra más allá de la sala de cine.

Entendemos el concepto de negritud, no solamente como el movimiento literario enarbolado a finales de los años treinta del siglo XX, en Francia, por los poetas negros Leopold Sedar Senghor y Aimé Césaire. La negritud es también una forma cultural con rasgos comunes de antecedentes y manifestaciones múltiples de origen africano que se desarrollan en la América hispana. En este sentido compartimos la idea de Gilberto Giménez quien considera que es una identidad étnica con planteamientos culturales que comparten una denominación común: ser negro, mitos de origen, lengua propia o adoptada, historia, cultura distintiva y sentido de lealtad y solidaridad, lo que origina un fuerte sentido de identidad mediante la cual los actores sociales (individuales y colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás en una situación determinada, todo ello dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado.[164]

Son pocas las películas que hacen alusión a la negritud. Entre ellas tenemos: *La mulata de Córdoba* (1945), de Adolfo Fernández Bustamante; *Angelitos Negros*, en sus dos versiones, ambas dirigidas por Joselito Rodríguez. En la versión de 1948, se puede apreciar a Pedro Infante y a Titina Romay pintados de negro, mientras que la única mulata es la cubana Rita Montaner, quien aún así se pinta de negro, y en la de 1969, podemos ver a Manuel López Ochoa y Titina Romay igualmente maquillados con pintura negra, y en los papeles de Belén y la nana Mercé se encuentran las negras Juanita Hernández Mejía

[164] Gilberto Giménez, citado por Maya Lorena Pérez Ruiz, *Los estudios culturales en México*, pp. 154-159.

(cubana) y su tocaya Juanita Moore, originaria del pueblo de Madera Verde en el Mississippi estadounidense.

La negra Angustias (1949) de Matilde Landeta y *El Derecho de Nacer,* también en sus dos versiones, la de 1951 de Zacarías Gómez Urquiza y la de 1966 dirigida por Tito Davison, que tuvo su secuela en 1970 con *Mamá Dolores* con el mismo director, son otras dos cintas. Anteriormente, Davison había filmado *Negro es mi color* (1950) con la cubana Rita Montaner y Marga López, misma que interpretaba el personaje de la hija de la mulata Montaner que canta en un cabaret maquillada la cara de negra, pero para diferenciarse de su madre y refirmar su blancura, en primer lugar se hace llamar Blanca del Río y en segundo, cada noche al terminar su espectáculo, descubre sus hombros para mostrar al público asistente que su piel es blanca y tersa. En 1965, el director de origen español Juan Orol dirigió *La maldición de mi raza,* donde aparece la actriz mexicana Guadalupe Suárez caracterizada de negra. La trama de la cinta nos dice que una joven se casa sin informar a su marido que es hija de una negra. Después de la luna de miel y como consecuencia de ello, la chica queda embarazada y el producto que nace es un niño de color negro. Gran conmoción, primero en la familia y después en la sociedad entera que ve con cierto recelo a la familia con sangre negra, pero "afortunadamente" el niño negro muere, con el tiempo la madre vuelve a embarazarse y ahora nace un niño blanco lleno de salud, por esa simple acción de dar vida a un niño blanco la sociedad racista del lugar perdona a la familia, para remarcar la situación clasista, la abuela negra del niño blanco se arroja al paso de un vehículo que va a atropellar a su nieto, logrando salvarlo, pero ella queda al borde de la muerte.

En 1954, Joselito Rodríguez filmó *Píntame Angelitos blancos* originalmente llamada *Mi color me condena*; después aparecieron varios filmes, entre ellos, los dedicados al santo afroperuano San Martín de Porres titulados: *Milagros de San Martín de Porres* (1963) de Rafael Baledón y *Un mulato llamado Martín* (Tito Davison,1974), así como *Rosas blancas para mi hermana negra* (1969) dirigida por Abel Salazar; *Huracán Ramírez y la monjita negra* (1972) rodada por Joselito Rodríguez; *Negro es un bello color* (1973) de Julián Soler y *Poder negro* (1973), de Alfredo B. Crevenna.

Como podrá observarse, las cintas que aluden directamente en sus títulos a la temática negra no llegan ni siquiera a la cifra de veinte, lo que demuestra que para la cinematografía nacional el afrodescendiente pasa inadvertido, ignorado, invisibilizado y en muchas ocasiones completamente negado. Pero eso sí, casi siempre los personajes son cargados de una fuerte estigmatización.

Por ejemplo, en *La mulata de Córdoba* el personaje principal, la mulata Belén de San Juan, es interpretado por Lina Montes, actriz de tez blanca que en la vida real, según las notas periodísticas del momento, solía llevar una vida tranquila y sin sobresaltos y donde presumía su esplendorosa cabellera rubia, pero dentro de la trama del filme, se encuentra representando a una altiva mulata, que además de su carácter fuerte y una figura provocadora, es culpable por ese simple hecho, de alterar las pasiones masculinas del espacio social en que se desenvuelve, situación que al cine mexicano y sobre todo, ante la mirada de la Iglesia católica, su actitud es altamente trasgresora, y por tanto tiene que morir, lo cual ocurre tras recibir un balazo, propinado

por otro negro enamorado de ella, o sea que los negros se matan entre ellos.

En lo que respecta a la cinta *La negra Angustias,* la actriz principal es María Elena Marqués y el papel de su padre —"el negro" Antón Ferrara— es interpretado nada menos que por Eduardo, *"Nanche"* Arozamena. Tanto María Elena como el *Nanche,* de negros solo tenían el betún puesto en sus rostros, porque si el espectador se fija detenidamente en las imágenes de la cinta se podrá ver que el color adecuado no les llegó a sus manos. Angustias se incorpora a la revolución mexicana y, más tarde se enamora de un profesor blanco que ella contrata para aprender a leer, sin ser correspondida por el simple hecho de ser una mujer negra, lo mismo que la ofende, humilla y desprecia ("*no bromee Angustias, recuerde que usted solo me ha contratado como maestro lo demás no entra en mis funciones"*), hasta que, nuevamente, las acciones revolucionarias la sacan de su marasmo.

Otra cinta importante dentro de este recuento, es nada menos que *Mulata,* una coproducción mexicano-cubana, dirigida por Gilberto Martínez Solares en 1954, con Pedro Armendáriz y Ninón Sevilla en los papeles principales y donde Sevilla, después de quedar huérfana, la da por bailar, mostrar su cuerpo, echarse unos tragos y buscar con quien pasar el rato. Esta situación la lleva a la muerte, víctima de la tuberculosis que ha contraído por andar con un pasito para allá y otro para acá. Dos años después, en otra coproducción con Cuba, la misma actriz representó a otra mulata en *Yambao*, del director de origen alemán Alfredo B. Crevenna. En esta, al igual que en la anterior, es una mujer con atractivos físicos perturbadores. Pero además, se van a unir sus conocimientos de herbolaria y hechicería, que sumados a una sed

de venganza alteran el desarrollo productivo y social de la plantación. Desde los esclavos hasta el amo, todos sucumben a sus encantos y brebajes, situación que tampoco se le perdonará y por ello tiene que, primero bailar y tras entrar en trance, morir arrojándose a un precipicio.

Respecto de las versiones de *El Derecho de Nacer*, las negras que aparecen ahí son, en la primera versión, Guadalupe Suárez, que en realidad también era una negra postiza y en la segunda Eusebia Cosme —quien hacía el papel de Mamá Dolores—, de auténtica piel morena, solo que de nacionalidad cubana. Montaner repitió el mismo personaje en 1970, en la cinta del mismo nombre, bajo la dirección de Davison. Mientras, en *Píntame Angelitos blancos,* los únicos negros y mulatos de verdad son los cubanos Eduardo Acuña y Rita Montaner. En esa cinta nuevamente Titina Romay aparece como la hija de la negra, solo que ella ahora tiene la tez blanca.

En *Milagros de san Martín de Porres* el personaje protagónico lo desempeña otro negro falso llamado Jorge Caballero. En *Huracán Ramírez y la monjita negra* el papel nuevamente lo tiene la multipintada Titina Romay. En *Negro es un bello color*, el principal personaje "de color" lo hace la actriz estadounidense Jeannie Bell y en *Un mulato llamado Martín* lo desempeña el afrocubano René Muñoz (quien en 1961 había actuado para el mismo personaje en la cinta española *Fray Escoba)*. En *Rosas blancas para mi hermana negra* aparecen tres personajes negros: Eusebia Cosme (cubana), Robertha Portella (peruana) y Steve Flanagan (afroestadounidense). Esta cinta es sumamente interesante, no solo por los personajes negros, sino por la trama política que plantea, inicia su rodaje el 31 de marzo de 1969 y se exhibe en los cines Roble, Popotla y Bahía, el 2 de abril de 1970. La trama trata de

dos amigas, una blanca y una negra, con sus respetivas madres de igual color que se conocen desde pequeñas y al crecer se convierten en dos señoritas que van a la universidad y cursan la carrera de filosofía, donde su objeto de estudio académico es lo relativo a las cuestiones amorosas; ambas están perdidamente enamoradas. Curiosamente la negra de un blanco y la blanca de un negro. Las locaciones donde se filma son, entre otras, la Plaza de las Tres Culturas, las instalaciones de la Universidad Nacional, el casco de Santo Tomás, la Alberca Olímpica, el Estadio Azteca, donde se puede ver a estas estudiantes caminando por dichos lugares, con su respectiva pareja. En esos mismos espacios, seis meses antes de su rodaje, el ejército mexicano masacró a muchos estudiantes universitarios y politécnicos.

Otro dato interesante que nos aporta esta cinta es que en ella se muestra por vez primera el ascenso social de un negro, pues es hasta esta cinta (1969) donde podemos ver a un negro profesionista, un afrodescendiente con título de médico; solo que este negro viene de los Estados Unidos a realizar sus prácticas profesionales en un hospital de la Ciudad de México. Dentro del esquema tradicional cinematográfico mexicano se puede ver que la joven y atractiva mujer negra tiene que morir atropellada y dar literalmente su corazón para que la joven blanca pueda seguir viviendo, pues morirá si no se le dona un corazón y quien tiene la posibilidad de hacerlo es la joven negra que deambula desesperada por la ciudad, dado que su novio la niega por ser negra y termina atropellada en una de las calles de la metrópoli. Finalmente, en *Poder negro*, una coproducción con Venezuela, se ve a Sergio Oliva como el luchador *Black Power*, quien es un auténtico mulato, pero de nacionalidad venezolana.

Como puede apreciarse, aunque sea tangencialmente, en todos los filmes realizados que aluden la cuestión afrolatina las personalidades mexicanas que hacen el papel de negro son maquillados para que literalmente puedan dar la tonalidad, mientras que los negros auténticos de esos filmes, son todos de origen extranjero y las mujeres negras jóvenes tienen que morir, pues el cine nacional no les perdona el atrevimiento de ejercer su libertad y sentirse dueñas de su cuerpo.

Tenemos el caso especial del actor Juan José Laboriel, el negro de mayor presencia en la producción cinematográfica nacional. Originario de Honduras, de la ciudad de Trujillo para ser precisos, actuó desde 1938 hasta finales de la década de los sesenta, en alrededor de 80 filmes. La primera presentación que se tiene registrada de él tuvo lugar en 1938 en la cinta *María*, de Chano Urueta, basada en la obra literaria del colombiano Jorge Isaacs. En ella interpreta a un peón de la finca cafetalera donde se desarrolla la trama. En esa misma cinta puede apreciarse a Dolores Camarillo (Fraustita) pintada de negra en el papel de la esclava Feliciana. En 1941 tuvo el papel de esclavo en el filme *El conde de Montecristo*, también de Urueta. Un año después se le vio, actuando al lado de Domingo Soler, en el papel de esclavo de la hacienda propiedad del criollo Melchor Gutiérrez (Alfredo del Diestro), en la cinta *El padre Morelos* (1942) de Miguel Contreras Torres.

Su presencia actoral destaca en otras cintas: *La mulata de Córdoba* (Adolfo Fernández Bustamante, 1945), *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes, 1945), *Pasiones tormentosas* (Juan Orol, 1945), *Flor de un día* (Ramón Peón, 1945), *María Magdalena* (Miguel Contreras Torres, 1945), *Espinas de una flor* (Ramón Peón, 1945) y *Reina de reinas* (Miguel Contreras Torres, 1945). Cuatro años después actuó en

El colmillo de Buda (Juan Bustillo Oro, 1949) donde aparece como estibador de un hipotético muelle hindú. Años después lo vemos como mozo de una familia rica venida a menos, en la coproducción méxico-estadounidense *Furia roja* (Víctor Urruchúa, 1950).

En ese mismo año se convierte en el portero del cabaré La estrella en la cinta *Entre abogados te veas* (Adolfo Fernández Bustamante, 1950) y tres años después es un soldado español en la coproducción méxico-cubana *La rosa blanca*[165] (Emilio Fernández, 1953). Al año siguiente es el sirviente de *La mujer que se vendió* (Agustín P. Delgado, 1954). Iniciada la década de los sesenta, es el padre de Guillermo Murray que, defendiendo el honor de una mujer se convierte en asesino en *Dios sabrá juzgarnos* (Fernando Cortés, 1960). En *El Derecho de Nacer* (Tito Davison, versión de 1966) actúa como mozo de la casa, mientras que en *El tunco Maclovio* (Alberto Mariscal, 1969) es un peón de rancho. En ese mismo año aparece como Melchor el rey mago en la cinta *Jesús, el niño Dios* (Miguel Zacarías).

Así, este negro versátil interpreta en la pantalla a diferentes personajes (esclavo, soldado, asesino, sirviente, peón, músico, hechicero, cantante, pistolero, soldado, estibador, portero de cabaré),

[165] Esta cinta es interesante porque dado que se aproximaba el centenario de nacimiento de José Martí (28 de enero de 1953) y Fulgencio Batista perdía popularidad en Cuba, por ambas razones el dictador cubano produce totalmente la cinta bajo la dirección de su amigo Emilio Fernández.

estereotipos[166] generalmente estigmatizados por el poder político y social del momento. Aparece en muchas películas más, solo que su nombre no se encuentra registrado dentro de los créditos de las cintas como: *Canaima* (Juan Bustillo Oro, 1945), *Cabaret Shangai* (Juan Orol, 1945), *En carne viva* (Alberto Gout, 1950) y *Los Margaritos* (René Cardona, 1954), entre otras.

En el caso de los personajes femeninos la situación es muy similar; citemos tres películas: *La mulata de Córdoba, La negra Angustias y Yambaó*. En la primera de ellas, filmada en 1945, bajo la dirección del veracruzano Adolfo Fernández Bustamante, se observa a una mulata cadenciosa, altiva, sensual, atractiva, habilitada en la herbolaria y hechicería; herramientas que utiliza para atrapar y trastornar a los hombres que mueren y matan por ella. Sus acciones rebeldes rompen

[166] Para el concepto de estereotipo retomamos el punto de vista de los investigadores Francisco Gómezjara y Delia Selene de Dios quienes señalan que, "el estereotipo es un molde o modelo que existe en función del hombre, de la información que él mismo proporciona de la realidad […] Es decir que los estereotipos son imágenes falseadas de la realidad material o valorativa que en la mente popular o de grandes masas de población se convierten en modelos de interpretación o de acción. Estas imágenes se han trasmitido de generación en generación o se captan del medio existencial mismo, pero en relación con los intereses socioeconómicos partidarios de *status quo*. La mente de estas personas está condicionada a captar solo un aspecto del personaje o del fenómeno social dado, lo agranda, haciendo a un lado los demás aspectos que lo componen, para recordar nada más la parte interesante para él […] Las producciones cinematográficas de Hollywood acerca de los caracteres raciales y nacionales han sido decisivas para la formación de los estereotipos respectivos, los cuales se han infiltrado tan profundamente que sus supuestas características han llegado a ser consideradas por los públicos como verdaderamente inherentes a tal o cual grupo étnico o nación [por ello], para al cine [hollywodense], los negros son flojos, inmorales, de corazón alegre, que inician un baile con cualquier motivo y que están prontos a romper en cantos espirituales bajo la tormenta más fuerte. El símbolo del negro norteamericano [y de cualquier negro de otra nacionalidad] acuñado por los blancos norteamericanos representa precisamente al negro, como los racistas aman figurárselo [o quieren verlo]". Francisco Gómezjara, *et al*., *Sociología del cine,* pp. 129-132. Los corchetes son míos.

las reglas sociales de la comunidad en que vive por lo cual tiene que sufrir y sucumbir al castigo colectivo, castigo que tiene que pagar con la vida, mediante un balazo propinado por otro negro (Víctor Manuel Mendoza) enamorado de ella.

En *La negra Angustias (*Matilde Landeta*,* 1948) las situaciones son un tanto análogas. Huérfana de madre y con un padre ya anciano, recién salido del penal, la protagonista ha vivido y convivido con la hechicera del lugar, de quien aprendió esas artes. Con su crecimiento biológico también crecen los problemas relacionados con sus atributos físicos, un cuerpo sensual y atractivo que atrae la mirada de todos, sumando un carácter altivo y retador que se opone a los esquemas sociales de la comunidad mestiza donde vive.

Deseada, asediada y envidiada por hombres y mujeres se ve obligada a recurrir al asesinato para proteger su integridad femenina, lo que trae como consecuencia la hostilidad de las autoridades y la población por lo que tiene que abandonar su comunidad y convertirse en trofeo sexual para los hombres que encuentra y con quienes convive, siendo rescatada milagrosamente por los acontecimientos de la Revolución Mexicana, a la cual se integra mediante acciones armadas del pelotón militar que ha formado en apoyo a la causa zapatista, donde destaca por su arrojo y valentía, convirtiéndose por ello en la heroína del grupo, para más tarde enamorarse de un blanco sin ser correspondida por el simple hecho de ser una mujer negra, que la ofende, humilla y desprecia hasta que, nuevamente las acciones revolucionarias la sacan de su marasmo. Sobre esta cinta es importante destacar que fue dirigida por una mujer, Matilde Landeta, quien modificó el final de la obra literaria de Francisco

Rojas González —en la que se basa el filme—, para darle un mejor tratamiento cinematográfico a la condición de mujer.

En lo que se refiere a la realización del director mexicano de origen alemán Alfredo B. Crevenna, *Yambaó,* realizada en 1956, esta coproducción méxico-cubana, relata la presencia de una lasciva mulata encarnada por Ninón Sevilla, la cual no solo es poseedora de un escultural cuerpo, el cual todos los hombres desean, pero a la vez le temen, pues saben que además de su atributos físicos, también es poseedora de los secretos de los Orishas, deidades africanas que le ayudan a realizar sus deseos, amén del amplio conocimiento que tiene sobre la herbolaria local, que para la comunidad blanca, solo son elementos de hechicería, que utiliza para quebrantar la voluntad humana. Por todo lo anterior, recibe la desconfianza y el desprecio de toda la población, incluyendo la de origen africano que vive en la plantación de donde tiempo atrás, por los mismos motivos, su abuela fue expulsada, a pesar de que con esos mismos conocimientos de la medicina tradicional, salva al hacendado de la enfermedad de la peste negra que ha invadido la región, obteniendo como única recompensa la muerte mediante el suicidio.

Respecto de las producciones fílmicas denominadas "fantasías históricas mexicanas", entre las cuales se encuentran: *Simón Bolívar, El padre Morelos y El rayo del sur* del director michoacano Miguel Contreras Torres y otras como *La liga de las canciones* (Chano Urueta), *Soy puro mexicano* (Emilio Fernández), la *Virgen que forjó una patria* (Julio Bracho) realizadas durante la primera mitad de los años cuarenta del siglo XX, puede afirmarse que respondieron más a una política de propaganda ideológica oficialista a favor de los Estados Unidos y del gobierno mexicano en turno, denominado de "Unidad

Nacional", liderada por el presidente de la República Manuel Ávila Camacho, donde se convocaba (mediante las cintas que apelaban a los sentimientos históricos de identidad) a todos los sectores de la sociedad latinoamericana y en especial a la mexicana para unir esfuerzos y hacer un frente común contra los países del eje (Alemania, Italia, España y Japón) que mantenían convulsionada la zona europea mediante las acciones militares de la Segunda Guerra Mundial.[167] Así que no fue fervor patrio lo que motivó este tipo de producciones, sino una postura política acorde con los dictados de los Estados Unidos, la potencia hegemónica del momento.

Para poder adecuar las imágenes al discurso cinematográfico oficialista en algunas de las cintas mencionadas, como fue el caso del director Miguel Contreras Torres que mediante cintas como *El padre Morelos* y *El rayo del sur*, que hablan sobre el mulato insurgente José María Morelos y Pavón, este se permitió varias licencias cinematográficas frente a los hechos históricos, por ejemplo: la negación del origen étnico de José María Morelos y Pavón, a quien por todas partes se ha querido "blanquear" aduciendo que sus orígenes se encuentran dentro de una línea de ascendencia europea, cuando en realidad procedía de un linaje bastante castizo, ello, según el historiador guanajuatense don Lucas Alamán, quien señalaba que: los orígenes —paterno y materno— de Morelos "procedían de las castas mezcladas de indios y negros".[168]

---

[167] Para una mejor comprensión acerca de la postura cinematográfica mexicana durante la Segunda Guerra Mundial, ver Peredo Castro, Francisco. *Cine y propaganda en Latinoamérica,* Universidad Nacional Autónoma de México. 2004.

[168] Lucas Alamán, *Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta la época presente.* Imprenta de J.M. Lara. México, 1849, 5 vols. Vol. II, p.214.

Otra licencia del director del filme, Contreras Torres, es aquella que le confiere *El rayo del sur* la paternidad de un solo hijo. Según fuentes diversas, es en la parroquia de Nacupétaro donde el señor Morelos sostuvo el primer amasiato -documentado por sus biógrafos— con doña Brígida Almonte, con quien procreó un hijo: Juan Nepomuceno Almonte, nacido en Carácuaro el 15 de mayo de 1803. Pero en realidad tuvo dos hijos más, ambos declarados a la Santa Inquisición cuando fue aprehendido y juzgado. Uno de ellos de nombre José, nacido en Oaxaca en 1814, procreado con Francisca Ortiz, y una niña cuyo nombre —así como el de la madre— no llegó a mencionar y que vivían, en ese año de 1815 en Querétaro.[169] De esa manera, los tres hijos del héroe sureño independentista fueron posteriores a su investidura como párroco, ocurrida en 1796 y no como lo cuenta la historia oficial y las cintas, en donde se menciona que solo tuvo uno, nacido antes de abrazar los hábitos de la "Santa Madre Iglesia Católica".

El hecho de que Morelos hubiese tenido hijos, no obstante su estatus sacerdotal, no implica singularidad alguna, pues, estos valores humanos comunes y corrientes se han dado en todos los tiempos, en todos los lugares y bajo múltiples circunstancias, incluso en nuestra actualidad, quien no recuerda los deslices sexuales de varios miembros de la Iglesia Católica mexicana en tiempos recientes. En la época que vivió *El rayo del sur* encontramos que muchos de los párrocos reconocidos por su participación en la lucha independentista, como Hidalgo, Matamoros, Teresa de Mier, Torres, Mercado, Obeso y otros, tuvieron descendientes a pesar del voto de castidad jurado ante la Iglesia, lo que indica que

[169] José R. Benítez, *Morelos su casta y su casa en Valladolid* (Morelia). Gobierno del Estado de Michoacán. 1964, p. 36.

las leyes de la naturaleza están por encima de las construidas por los hombres.

Una licencia más del director Contreras Torres es aquella donde el discurso cinematográfico señala que existían más de 200 esclavos indios y negros, cuando en ese momento, solo los negros mantenían la condición de esclavitud, en tanto que los indígenas eran considerados como peones acasillados o eventuales, de cierta manera y en términos legales, hombres libres que podían decidir dónde y con quién trabajar, aunque eso solo fuese de forma legal pues en la realidad eran tan explotados como los esclavos negros. Además, el mencionar esa cantidad de esclavos resulta a todas luces relativa, pues en la imagen cinematográfica solo aparecen dos: uno que es golpeado y herido por el capataz a latigazos y el otro, nuestro negro versátil, Juan José Laboriel a quien se le ve como parte de las tropas de Morelos.

Faltarían de ser filmados muchos personajes históricos de origen afromexicano, por ejemplo los que se unieron a los grupos combatientes acaudillados por Nicolás y Leonardo Bravo (padre e hijo, respectivamente), o los que lucharon codo a codo con don Hermenegildo Galeana, llamados los pintos por el color de su piel, de donde emergió Vicente Guerrero, primer presidente negro de la República Mexicana (1829), que antecedió por mucho tiempo a la llegada de otro negro a la primera magistratura de nuestro vecino país del norte y a 34 años de la independencia de Haití, donde el dirigente negro de origen africano, Françoise Dominique Toussaint Louverture, proclamó en 1795 a Haití como la primera república negra del continente americano.

Aparte de los personajes anteriores, existen otros que merecen la atención de la cinematografía nacional, como es el caso de Gaspar

Ñyanga, Francisco de la Matosa, Juan Correa, Lázaro Cárdenas, Genaro Vázquez Rojas, María Antonieta Peregrino, Álvaro Carrillo, Simón Blanco, Josefa Ortiz de Domínguez, Guadalupe Victoria o el propio Vicente Guerrero, todos con antecedentes de sangre negra, pero que por acción u omisión su contribución a la historia mexicana, como miembros de determinado grupo étnico, no ha sido aún tomada en cuenta. Creemos que esto se debía a la negación oficial del Estado mexicano.

Existe una cinta mexicana, producida en 1954, que podría servir de ejemplo para explicar y comprender mejor la negación a filmar los aspectos sobresalientes de la cuestión afrodescendiente, llamada *Pueblo, canto y esperanza*. Se trata de un filme integrado por tres cuentos latinoamericanos: el primero de nombre *San Abul*, escrito por el cubano Félix Pita Rodríguez; el segundo de origen colombiano titulado *El machete*, de Julio Posada, donde se ve una finca cafetalera de Antioquia y se escucha al trío México-boricua Los Panchos cantando *Antioqueñita*, asimismo se percibe el sonido de la *cumbia sampuesana,* mientras Roberto Cañedo y Columba Domínguez la bailan; finalmente, el relato mexicano *Tierra de plata y oro* de Ladislao López Negrete, dirigidos respectivamente por Julián Soler, Alfredo B. Crevenna y Rogelio A. González. En los dos primeros los personajes principales son negros, en el tercero es un minero interpretado por Pedro Infante.

En este caso, solo nos referiremos a la trama del primero, donde un cura rural (Joaquín Pardavé) de origen gallego se niega a bautizar al hijo de un peón porque el nombre, Abul, registrado en la cultura de origen africano, que los padres (negros) han escogido para nombrar a su hijo —no existe dentro del santoral cristiano-, por lo que el niño crece

sin recibir el bautismo de la religiosidad católica, negando con ello su existencia y ocasionando la estigmatización por la Iglesia y la propia comunidad negra que con el tiempo lo acusan de hereje, hechicero y culpable de todas las desgracias naturales que padece la comunidad, creando así todo un estereotipo negativo por su condición étnica.

Tras varios intentos para ser bautizado, mismos que el párroco niega, Abul, como se llama el negro insurrecto -porque así lo determinaron sus ancestros-, se las ingenia para lograr su propósito, burlar las limitaciones sacerdotales y finalmente ser bautizado junto con su hijo bajo los parámetros aceptados por el poder civil y religioso. Como puede apreciarse en este filme, los personajes negros para poder tener la condición de personas visibles y reconocidas por la comunidad deben tener nombres cristianos y situarse dentro de las convenciones sociales propuestos por el poder político y religioso del lugar. De otra manera, no existen como individuos para la sociedad y sus instituciones. Hay que destacar que esta cinta se produjo en México, solo que la trama la sitúa en otro país y en otro tiempo.

Si bien es cierto que las cintas aquí referidas entran en la clasificación de ficción, de diversión y de esparcimiento, el cine es más que eso, es un espejo de nuestra realidad, es un referente social que muestra comportamientos, hábitos, sentimientos, anhelos, deseos, donde muchos de los espectadores se ven reflejados.

En el caso de las cintas mexicanas donde aparece la presencia negra, existe una negación de los negros mexicanos. Esa ausencia o invisibilidad, no solo en el aspecto fílmico, de los mexicanos de piel oscura no es gratuita, sino que obedece a varios postulados de nuestra conformación como mexicanos, dado que desde la construcción del

estado nación, los dirigentes políticos han señalado que las raíces fundacionales de los mexicanos provienen solamente de dos orígenes: el indígena y el europeo, negando toda presencia, participación e influencia de los aportes de origen africano en el desarrollo del país.

En la actualidad, las cuestiones étnicas negras no solo deben buscarse en el color de la piel, deben investigarse tanto en las manifestaciones culturales como en la vida cotidiana, la música o en la fiesta. Es ahí donde reposan las tradiciones de tipo cultural, mismas que desempeñan un papel importante de la vida de los afrodescendientes. Ahí es donde encontramos la presencia del *jarocho* veracruzano, del *cocho* guerrerense o del *boshito* yucateco. Es ahí donde se pueden rastrear los orígenes negros.

En este breve recuento de películas nacionales donde aparece la presencia de afrodescendientes, faltaría señalar algunas películas más que aluden la temática negra: *Yo pecador (*Alfonso Corona Blake, 1959), *El último mexicano (*Juan Bustillo Oro, 1959), *Nunca me hagan eso* (Rafael Baledón, 1957), *Infierno de almas* (Benito Alazraki, 1958), *Barú, el hombre de la selva* (Vicente Oroná, 1962). También aquellas en que por cuestiones de ambientación o de manera incidental aparece algún personaje negro o negra, y en este sentido pueden mencionarse todas las del subgénero de rumberas, donde la música sabrosa deleita y hace bailar no solo a las bailarinas de *El bar Nicanor, La mancha de sangre, El changoo, El siete mares, El puerto de tentación, La máquina loca* o *El perico marinero* (cantinas, bares, burdeles que sirven de espacios cinematográficos), sino a toda la concurrencia, y donde aparecen afrodescendientes como Celia Cruz, Daniel Santos, Benny Moré, Kiko Mendive, Silvestre Méndez, Toña la Negra, Rita

Montaner, Luis Carlos Meyer, Mongo Santamaría, Pablo Peregrino (el negro), Consejo Valiente Roberts (Acerina), Dámaso Pérez Prado, Andrés Huesca, y otros.

En términos generales, podemos afirmar que según la propuesta cinematográfica del cine mexicano la música interpretada y cantada por ejecutantes negros, hombres y mujeres, viene de afuera y su exótico y salvaje movimiento dancístico son producidos y admirados allá lejos, en tierras extrañas, generalmente fuera de las fronteras nacionales o en la provincia mexicana, lejos de la capital, donde la civilización del hombre blanco aún no llega. Al hacer su arribo a la ciudad tiende a refugiarse en salones de baile, burdeles y cabarés, espacios ajenos a la buena educación y a las buenas costumbres de la sociedad criolla, donde la propuesta musical de origen afro vive y convive con los elementos negativos de esa sociedad: ladrones, asesinos, traficantes, cinturitas, tahúres, prostitutas, lenones, ficheras, etc., como lo muestran las cintas: *La reina del trópico* (Raúl de Anda, 1945), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1950), *En carne viva* (Gout, 1950), *Dancing* (Miguel Morayta, 1951), *Ambiciosa* (Ernesto Cortázar, 1952).

Bajo ese tratamiento, la propuesta musical de origen afrolatina, rica en disonancias rítmicas y sonoras es víctima de un prejuicio social y racial que la mantiene en los escenarios fílmicos segregada de los espacios públicos propuestos por las élites sociales, aunque en los espacios populares gozaba de gran aceptación. Pero ese rechazo no solo se da en la dimensión fílmica, sino en muchos otros aspectos de la vida cotidiana.

Los afrodescendientes, tanto nacionales como extranjeros, han venido luchando no sin dificultades por reivindicaciones de carácter etnocultural, mismo que deberían tener plena aceptación en una nación, donde el Estado reconociera y respetara el carácter pluriétnico y pluricultural de los diferentes grupos étnicos que conforman esa nación. Esas reivindicaciones deberían ser respaldadas mediante un estatus jurídico concreto que les diera certidumbre legal en la conformación de su identidad, como es el caso de las diferentes grupos indígenas en nuestro país, que políticamente son reconocidos como nación o grupo étnico único y diferente a otro (ñañus, mayas, yaquis, mayos, raramuris, huicholes, purepechas, amuzgos, etc., etc.) que por tener un territorio y un idioma propio y distinto al español con costumbres y modos de vida diferente y, por los mismo, son aceptados política y socialmente por el Estado como grupos étnicos con derechos propios, aunque muchas veces esa aceptación solo sea de manera discursiva.

Mientras, los afromexicanos al no tener en la actualidad una lengua propia y diferente al idioma ibérico o indígena, o no tener en el país una raíz genética territorial, sino que aparecen como un producto mercantil, trasplantado de tierras lejanas, carente de todo vestigio de legitimidad humana. Aún hoy, después de cientos de años de su llegada, no son considerados por el Estado como etnia originaria. Precisamente por no contar con ese territorio de origen y no tener una lengua propia, sino que para hacerse visibles tienen, por un lado, que adaptarse al territorio de la sociedad receptora y por el otro, adoptar como idioma propio la lengua de los invasores.

Por lo tanto, consideramos que debería de prestársele atención, no solo a la lengua y al territorio, sino también a la afinidad racial y

cultural de los diversos grupos humanos que pueblan un determinado lugar. No es gratuito que en los espacios nacionales donde habita un gran porcentaje de comunidades de origen africano, existe un entorno cultural lleno de sensibilidades con un amplio reconocimiento social por parte de otras comunidades; y donde la tradición oral (cuentos, leyendas, mitos), musical (chilena, son jarocho, son huasteco, son calentano, son tlixteco), artesanal, la tonalidad lingüística, las celebraciones y festejos religiosos, el colorido ambiental y la actividad dancística (danza de los diablos, fiestas del carnaval o de las cosechas) prueban de manera intangible y contundente su gran aporte a la cultura nacional.

Pero desgraciadamente, bajo los esquemas y miradas de las élites políticas, económicas y culturales, "lo negro" es convertido en un elemento irreconciliable con la modernidad. De hecho, dentro del esquematismo del cine mexicano, en especial en su época de oro, el estereotipo de lo negro se refuerza con papeles que representan a los negros y negras como los elementos sociales más discriminados o más apartados de las normas sociales como son: esclavos, servidumbre rural y urbana, nanas o nodrizas, prostitutas, hechiceras, asesinos, choferes, ladrones, porteros, guardaespaldas, hampones etc.[170] Cuando bien les va, como muy acertadamente dice el investigador colombiano Ricardo Chica, son esencialmente los "alegradores de la vida". Es decir, músicos, cantantes, bailarinas o bailarines; todo ello, asociado, con la sensualidad y el exotismo del cuerpo negro, en especial el femenino. Pero también, esos negros y negras son surtidores del consuelo a través

[170] En nuestra investigación solo encontramos en la cinta *Rosas Blancas para mi hermana negra*, (Abel Salazar, 1969) el caso de un negro profesionista, un doctor que viene a una especialización al Centro Médico de México, solo que ese negro es, en el film y en la vida real, un negro de origen extranjero que viene de los Estados Unidos.

de los consejos que da el anciano o la nodriza, experiencia que les ha dado el tiempo a través del sufrimiento acumulado de su existir.

Si bien es cierto, que las cintas del cine mexicano son de ficción, de entretenimiento, de diversión y de esparcimiento, el cine, y lo que nos muestra, es más que eso, el cine y las imágenes en movimiento son el reflejo de una realidad y espejo de las acciones de una sociedad, que muestra comportamientos, hábitos, sentimientos, anhelos, deseos, donde muchos de los espectadores se ven reflejados como seres humanos, cubiertos de sentimientos y prejuicios ideológicos.

En la actualidad, acudir al cine se ha convertido en un rito social, el cual es compartido por un determinado público. De esa manera, en el cine el espectador se convierte en testigo de un espectáculo visual, donde a través de la pantalla, no solamente se trasmiten y se reciben imágenes en movimiento, sino también ideas, las cuales a su vez trasmiten creencias, valores, conceptos, que son aceptados y compartidos por una sociedad determinada, cumpliendo con ello varias funciones, entre ellas las de entretener, divertir, informar y convencer.

Aunque el discurso cinematográfico se da en un espacio social aparentemente neutro, como son las salas de cine, públicas y democráticas, no deja de brindar información ideológica. La ideología, por más que sea el discurso, la práctica y los objetivos que la clase dominante tiene para sí misma, con la modificación de algunos elementos que propician un consenso, pero conservando lo esencial de su contenido, se convierte por extensión en un discurso general para toda la sociedad.

En ese espacio social que es la sala de cine, la ideología se interrelaciona con tipos de público asistente, perteneciente a

variados sectores sociales, que por lo mismo conforman diferentes manifestaciones culturales, los cuales igualmente expresan un complejo sistema de ideas, creencias, valores y actitudes de ese público consumidor de las imágenes cinematográficas. Es ahí, en el espacio de la sala cinematográfica donde ambas propuestas se entretejen, se mixturizan, se combinan, se relacionan; ahí ambos puntos de vista se nutren de su contexto y se influyen recíprocamente.[171]

Pero para que ese proceso se establezca es necesario que aparezca una mediación.[172] Se trata de un espacio donde se puede mediar entre la ideología hegemónica de la sociedad, la que se presenta como la conducta debida mediante códigos de valores propios, y la práctica social de la cultura popular, la que se vive día a día, en forma cotidiana, y que, ni del todo ni de manera exacta coincide con la propuesta de la ideología dominante, se trata de las mediaciones que recuperan lo popular y la cultura como forma de entender la vida.[173]

En la sala de cine se dan forma y se reconstruyen las representaciones musicales de los alegradores de la vida, donde nos identificamos con las letras, las voces, las músicas y la expresión corporal de personajes

[171] Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción masculina de la imagen (1939-1952*), p. 337.

[172] Estamos de acuerdo con Jesús Martín Barbero quien señala que las mediaciones se entienden como los "lugares" de apropiación desde los cuales resulta posible percibir y comprender la interrelación entre el espacio de la producción y el de la recepción. Postula que lo que produce la televisión y el cine, no remite únicamente a estrategias comerciales sino también a exigencias que vienen de la trama cultural y los modos de ver. Las mediaciones aparecen como esos "lugares" en que se desarrollan las prácticas cotidianas que estructuran los usos sociales de la comunicación y que son entre otros: la cotidianidad familiar, las solidaridades vecinales y la amistad, la temporalidad social y la competencia cultural en *De los medios a las mediaciones*, p. 59.

[173] Julia Tuñón, *ibíd*., p. 347.

como: Toña la Negra, Andrés Huesca y sus costeños, Dámaso Pérez Prado, Benny Moré, Luis Carlos Meyer, Meche Barba, Ignacio Villa, Isolina Carrillo, Amalia Aguilar, Silvestre Méndez, María Antonieta Pons, El son clave de oro, Rosa Carmina, Kiko Mendive, Ninón Sevilla, Boby Capó, Daniel Santos, La sonora matancera y otros más.

Así, al apagarse las luces de la sala e iluminarse la pantalla, comienza a vivirse un estado de prehipnosis, donde la música asociada a la imagen involucra a todos los sentidos, lo cual nos remite al mundo de las emociones. Por ello, frente a la pantalla, los espectadores viven una vida llena de aspiraciones que alimentan las más íntimas fantasías, es a partir de ese momento que, "las negras de Chambacú se quieren parecer a María Félix". Es ahí donde nuestros padres y abuelos viendo a las rumberas del cine mexicano dan rienda suelta a sus pasiones y deseos a través de la música y el movimiento dancístico de esos fascinantes y encantadores cuerpos femeninos, que traen el sol por sonrisa y una cadencia huracanada en sus caderas, aunque solo sea por un determinado tiempo y en el reducido espacio de la butaca de su cine preferido.

Bibliografía

Alamán, Lucas, *Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año en el año de 1808 hasta época presente*, 5 vols., México, Imprenta de J.M. Lara, 1849, vol. II.

Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gilli ed., Barcelona, España, 1987.

Benítez, José R., *Morelos, su casta y su casa en Valladolid (Morelia),* Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, 1964.

Burke Peter, *Formas de historia cultural*, España, Alianza Editorial, 2000.

De la Vega Alfaro, Eduardo coord., *Historia de la producción cinematográfica mexicana* (1977-1980), México, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2005-2008.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano* (1931-1976), 17 vols., México, CNCA, Universidad de Guadalajara, 1997.

Peredo Castro, Francisco Martín, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004.

Pérez Ruiz, Maya Lorena, *Los estudios culturales en México*, México, FCE, 2003.

Quezada, Mario A., *Miradas en la obscuridad. Diccionario del Cine Mexicano 1970-2000*. México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 2005.

Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción masculina de una imagen*. 1939-1952, tesis de doctorado, México, UNAM, México, 1992.

Cinematográfica ROMA, S. A. presenta a

MANUEL LOPEZ OCHOA

MARTHA RANGEL

TITINA ROMAY

y en el papel de "Merco"

JUANITA MOORE

en

angelitos negros

con la niña JUANITA HERNANDEZ - CARLOS MARTINEZ BAENA

A COLORES

Escrita y dirigida por JOSELITO RODRIGUEZ

Angelitos Negros: melodrama, estereotipos y racismo

Paula Klein
Programa de Doctorado en Estudios Hispánicos
Universidad de Montreal

La invisibilidad de los afrodescendientes en México es innegable. A pesar de su importancia histórica en la construcción de la nación mexicana y de haber sido el segundo grupo de población más significativo durante la conformación de la Nueva España,[174] hoy en día están fuera de los intereses políticos del país. La razón puede encontrarse, posiblemente, en el eco del discurso modernizador de principios del siglo XX que determinó que la población mexicana era

[174] Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México,* p. 210, destacó que para el año 1570, la población africana en México (20, 569) era mayor que la población europea (6.644) y que la mestiza (15.939) y la segunda más importante después de la población indígena (3.366.860). Estas cifras se mantuvieron entre los años 1570 y 1646.

una sola "raza cósmica"[175] homogéneamente mestiza, lo que propició la exclusión y el olvido forzado de los actores implicados en ese supuesto proceso de hibridación.

Históricamente se ha registrado el arribo de 12.5 millones de niñas, niños, mujeres y hombres africanos durante el periodo de conquista y colonia española en territorio mexicano. Muchos de ellos gozaban de cierto prestigio social al desempeñarse como acompañantes cercanos de los conquistadores (como es el caso de Juan Garrido, integrante de la comitiva de Hernán Cortés en su conquista por Tlaxcala); otros fungían como capataces y encomenderos, teniendo a su cargo cuadrillas de otros esclavos africanos o indígenas. Muchos sustituyeron poblados donde los nativos fueron exterminados; otros tantos formaron parte de tropas militares, mientras que las mujeres se desempeñaban como cocineras, parteras, curanderas o nodrizas.

Más tarde, durante el periodo independentista, los afrodescendientes jugaron un papel primordial de apoyo a los insurgentes. Cabe destacar que dos de los grandes protagonistas de la historia oficial eran descendientes de africanos: José María Morelos y Pavón y Vicente Guerrero. El primero tuvo a su cargo un ejército eficiente de negros y mulatos en los comienzos de la batalla por la independencia. Una de sus exigencias fue la abolición de las diferencias raciales y estamentales de la población. El segundo, Vicente Guerrero, fue quien selló el pacto con el que se dio fin a la Guerra de Independencia en 1821. Como estos dos ejemplos, muchos afrodescendientes fueron componentes esenciales de

[175] Título del ensayo de José Vasconcelos publicado en 1925 en el que se propone la creación de una "quinta raza" o "raza de cobre" que sería el hombre latinoamericano surgido de la mezcla de todas las razas del mundo. Esta visión fue tomada como estandarte de los discursos políticos de la época para la construcción de una identidad nacional de carácter mestizo.

la lucha insurgente, sin embargo, poco o nada se sabe de su origen, a pesar de que el nuevo proyecto de nación promulgaba la igualdad e inclusión de todos los mexicanos.[176]

Gracias a la existencia de material etnohistórico de tipo gráfico, como lo son pinturas, murales, estampas, grabados y fotografías del siglo XIX y XX, se sabe que después de la independencia los afrodescendientes siguieron participando en las actividades económicas del país. Sin embargo, afirma Iturralde, la influencia del racismo científico[177] permeó en el modelo de nación que se quería construir recién obtenida la independencia. Ese nuevo modelo consistía en crear una nación homogénea. ¿La fórmula? Plantear que toda la población mexicana era mestiza, es decir, el producto de la mezcla preponderante de tres razas: la europea, inevitablemente la indígena y de manera casi omitida, la negra. Esta idea del mestizaje fue promovida en la educación, los escritos científicos, los discursos políticos y la literatura.

Sin embargo, las diferencias seguían existiendo. Después de la Revolución Mexicana se realizaron campañas donde se impulsaron estereotipos que hacían ver al indígena y al afrodescendiente como delincuente, vicioso y degenerado. Asimismo, las políticas migratorias dieron preferencia al arribo de europeos y estadounidenses blancos, ocultando bajo el discurso de la protección del trabajo para el mexicano,

[176] Gabriela Iturralde, *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*, p.88

[177] Discurso propuesto por Joseph Arthur Gobineau a finales del siglo XIX (influenciado por los estudios taxonómicos de la diversidad humana del siglo XVIII), cuyas ideas afirmaban que las grandes civilizaciones mundiales tenían en común un mismo origen: la raza aria. Asimismo, consideraban como inferiores a las razas "negras" y "amarillas", adjudicándoles características relacionadas con la decadencia, el vicio, capacidades intelectuales inferiores y la poca adaptación al progreso, *ibíd.*, p. 91

el prejuicio de que las personas negras son ineptas para el trabajo y que no encajaban en las características de la población mestiza.[178]

El silencio respecto a la presencia de la tercera raíz en México sigue vigente; incluso se acentúa con el paso de los años. Si bien el sector indígena ha ido labrando su camino de reconocimiento, con el sector afromexicano no ha sucedido lo mismo. Apenas a mediados del siglo pasado, el antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán destacó la presencia de estos grupos enclavados en algunas de las zonas de más difícil acceso de la geografía mexicana y su persistencia en estos territorios[179], los cuales cabe destacar que pertenecen a actuales zonas de conflictos bélicos entre el Estado y grupos criminales (Guerrero, Veracruz, Michoacán y Coahuila).

Asimismo, mientras que desde hace más de dos décadas han surgido organizaciones que han promovido el reconocimiento de las poblaciones afrodescendientes en diferentes países de América Latina[180], en México todavía se trabaja en una primera etapa de conteo y localización de estos grupos. El *Informe final de la consulta para la identificación de comunidades afrodescendientes de México,*[181] realizado en el año 2011 por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), ofrece un primer esbozo sobre la densidad poblacional, la ubicación geográfica y algunas aproximaciones históricas, culturales, económicas y sociales. Según la CDI, este primer acercamiento es el inicio de un proyecto de identificación, reconocimiento jurídico,

[178] *Ibíd*., pág. 93

[179] Gonzalo Aguirre Beltrán, *Cuijla: Esbozo etnográfico de un pueblo negro*, p. 30.

[180] Peter Wade, "Afro Latin Studies. Reflections on the field", p. 112

[181] Liliana Garay, *Informe final de la consulta para la identificación de comunidades afrodescendientes de México*, pp. 9-38.

revalorización histórica, fortalecimiento de la identidad e integración de los afrodescendientes en la nación. Lo que no se menciona, aunque sería igualmente importante, es el rescate de la memoria histórica y cultural de estos grupos.

La cantidad de información recogida en los últimos años por instancias gubernamentales y por instituciones del ámbito académico que dan cuenta de la presencia y participación histórica y cultural de los afrodescendientes en México, no es congruente con la ausencia de estos dentro de los discursos y prácticas del Estado. Únicamente la Ley de Derechos de los Pueblos y Comunidades Indígenas del Estado de Oaxaca reconoce la existencia de "comunidades afromexicanas" desde 1998.

Medios de comunicación y afromexicanos: "Si no salen en la tele, no existen"

Los afromexicanos no solo son invisibles en el ámbito jurídico y educativo del país, también se encuentran ausentes en los medios de comunicación masiva, y esto toma una especial relevancia si se tiene en cuenta la importancia de la industria cultural en la conformación de la idea de nación sobre el público a través de la radio, el cine y la televisión. Y es que en México es legítima aquella frase de dominio popular que reza: "Si no sale en la tele, no existe", por lo tanto, se presupone que en el imaginario colectivo los afromexicanos no existen.

Desde la aparición del cine y de la televisión -el aparato cultural con mayor impacto en la población- los afrodescendientes han aparecido esporádicamente como sujetos vulnerables: la mayoría pertenecen a las categorías de mujeres, pobres, prostitutas, extranjeros, servidumbre y

huérfanos. Han sido casi siempre representados por medio de personajes caribeños o afroestadounidenses pero escasamente como integrantes de los grupos afromexicanos habitantes de determinadas regiones de Oaxaca, Guerrero, Veracruz, Chiapas, Michoacán, y Coahuila.

La exclusión de este sector social en los medios de comunicación puede considerarse como una práctica racista, ya que la desproporción de su exposición en los medios audiovisuales de alcance masivo es eco de los prejuicios todavía existentes relacionados con un reduccionismo de características que se centran en la asociación de "lo negro" con la pobreza, la ignorancia, el retraso cultural y económico, la prostitución y la violencia, estableciendo así una jerarquización de las cualidades sobre todo biológicas, étnicas y de clase social entre los mexicanos que favorece el desconocimiento, la desigualdad, el sometimiento, la exclusión, el difícil acceso a bienes, recursos, servicios y al derecho a un tratamiento equitativo.[182]

Lo anterior hace que surja la pregunta: En términos de afrodescendencia y racismo en México, ¿de qué manera se ha hecho visible lo invisible? Se dice popularmente que la segunda fuente educativa en México es la televisión, sin embargo, también la radio, el cine e incluso la historieta y la fotonovela jugaron un papel preponderante en la construcción y movilización de imaginarios durante el siglo pasado, y haciendo un recuento de la producción masiva, destaca un relato que se contó repetidamente durante más de cincuenta años: *Angelitos Negros*.

[182] Alejandro Campos, "Racialización, racialismo y racismo: un discernimiento necesario", p. 192; Peter Wade, *ibíd.*, pág. 110-114

Angelitos Negros

Originalmente, *Angelitos Negros* fue una película escrita y dirigida por Joselito Rodríguez, cuya primera versión se estrenó en 1948. El guion estuvo inspirado en el libro *Imitation of Life*[183] y en el poema *Píntame Angelitos Negros*[184]. Esta cinta fue protagonizada por el actor y cantante mexicano de moda, Pedro Infante, y el éxito de este melodrama fue tan grande que fue lanzado el disco "Angelitos Negros" con temas interpretados por el mismo ídolo mexicano.

Debido a la buena recepción de esta cinta por parte del público, surgieron nuevas películas que retrataron situaciones similares, tal es el caso de *Negro es mi color* (1951) y *Píntame Angelitos blancos (1954)* dirigida también por Rodríguez. No obstante, fue el relato original el que siguió reciclándose en ulteriores formatos: la radionovela *Una historia que llega al corazón* transmitida en 1950; una nueva versión de la película *Angelitos Negros*, estrenada en 1970 sin cambios en el guion; las calcos para televisión, es decir, las telenovelas *Angelitos Negros,* de 1970 y *El alma no tiene color,* en 1997, coprotagonizada por Celia Cruz; así como la fotonovela *Angelitos Negros,* publicada por la Editorial Rodríguez en la década de los años sesentas.

Como puede observarse, el mismo relato fue contado durante medio siglo con insistencia por medio de distintos lenguajes: cine, radio, televisión y novela gráfica. Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil afirman que la industria cultural operada por los medios de comunicación masiva tuvo un papel sumamente importante en la construcción de los

[183] Fannie Hurst, *Imitation of Life* .

[184] Andrés Eloy Blanco, *La Juanbimbada*. *Obras de Andrés Eloy Blanco (1940/1944)*.

modelos de conducta de las clases populares mexicanas.[185] Entonces, ¿cuál fue el discurso de la afrodescendencia y del racismo recibido por la audiencia de este relato tantas veces revisitado?

La respuesta puede darse en dos niveles: a nivel narrativo y a nivel de la producción. A nivel narrativo, *Angelitos Negros* (1948) cuenta la historia de Ana Luisa de la Fuente, una mujer joven, rubia, bella y adinerada que se encuentra a cargo de su nana Mercé, una mujer vieja, negra,[186] sabia y parsimoniosa. Ana Luisa conoce a José Carlos Ruiz, un famoso cantante que trabaja en centros nocturnos acompañado de bailarines cubanos, entre ellos una mulata llamada Isabel quien está secretamente enamorada del cantante. Antes de casarse con José Carlos, Ana Luisa da a conocer su rechazo hacia los negros, despreciando el entorno en el que se desenvuelve su futuro marido, e incluso negándole a su nana la oportunidad de asistir a su boda. Once meses después del matrimonio, Ana Luisa da a luz a una hija negra de nombre Belén, a la cual repudia creyendo que el color de su piel es culpa genética de José Carlos, hasta que se entera que ella, Ana Luisa, es hija de la nana Mercé y de un hombre rico –y por ende blanco- para quien la nana trabajó como empleada doméstica en el pasado.[187]

Para Granados[188], "la película tuvo un significado especial en México, por ser la primera en tocar el tema de la discriminación racial

[185] Carlos Monsivais y Carlos Bonfil, *A través del espejo: El cine mexicano y su público*, pp. 7-14

[186] A partir de este momento me referiré a los personajes como "blancos" y "negros", ya que así son referidos en el texto fílmico original y para continuar el discurso de representación maniquea y exagerada con la que exponen en este melodrama.

[187] Metarrelato que alude al aspecto de mezclas de grupos étnicos regidas por la clase social.

[188] "El cine de Rita Montaner en cinco tiempos".

y logró un gran impacto en la opinión pública". La fórmula narrativa utilizada para contar esta historia (en su primera versión y en sus múltiples formatos posteriores) fue por medio del género nacional: el melodrama.

Melodrama y estereotipos de la mujer negra

En el México del siglo XX, el melodrama fue instaurado como género nacional alcanzando su consolidación en la década de los años cuarenta. El motivo por el cual este género fue privilegiado se debe a la carga moral que contiene. Después de la Revolución Mexicana, el Partido de la Revolución Institucional (PRI) que quedó al poder consideró que era necesario reafirmar los valores morales que regirían la conducta del pueblo y que serían la clave del entendimiento de la realidad[189]. Al respecto, Gastón Lillo afirma que, "el género se presta admirablemente bien a una función de educación moral y social en un universo desacralizado".[190] Pero, ¿por qué hablar de racismo en un melodrama de los años cuarenta si el discurso oficial optaba más por un mestizaje que desvanecía las diferencias étnicas que conformaban la población nacional? Existen tres posibles razones sustanciales: 1) el éxito de los productos culturales que denunciaban el racismo en Estados Unidos. Prueba de ello es la influencia en el guion de *Imitation of Life*, novela llevada al cine en 1934 por John M. Stahl (cuya protagonista, Juanita Moore, interpretó el personaje de la nana Mercé en la versión de *Angelitos Negros* de 1970) y que trata el tema de la discriminación hacia la mujer por su condición de raza y clase social; 2) la influencia de

[189] Carlos Monsiváis, "Notas sobre cultura popular en México", p. 106.

[190] Gastón Lillo, "El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura", p. 65.

otros productos culturales surgidos en Latinoamérica que daban cuenta de las minorías invisibles. Por ejemplo, el poema *Píntame Angelitos Negros* del venezolano Andrés Eloy Blanco que es referencia directa de la cinta aquí tratada. O bien, 3) la influencia de las radionovelas cubanas como *El Derecho de Nacer* (1948), cuyas tramas dieron un espacio a la aparición de los afrocubanos resaltando su bondad. Estos relatos tuvieron sus orígenes en el teatro cubano y más tarde fueron populares en México, dando la pauta para la construcción de los estereotipos caribeños en toda América Latina.[191]

La diáspora que llevó a México un gran número de cubanos en diferentes etapas de la historia, entre ellas la convulsiva década de 1940 en la que un gran número de artistas cubanos –la mayoría blancos y mulatos- formaron parte de la escena mexicana,[192] la cual funcionó como receptáculo de estos artistas que daban un toque cosmopolita a la Ciudad de México en vías de modernización. Además, según García Riera, cuando la narrativa mediática mexicana abrazó a los cubanos a mediados del siglo pasado, también recogió las historias que daban cuenta de la fatalidad de sus negros y les dio un lugar en sus melodramas.[193]

El personaje central del melodrama suele ser la mujer ya que culturalmente la mujer sufre de una manera más identificable. La mujer en el melodrama juega el rol de víctima, por lo tanto, el *plus* de ser negra y discriminada, hace más vendible el producto. El melodrama en

[191] Para un análisis detallado sobre el tema, véase el texto completo de Gabriela Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950*.

[192] Martín Quijano. *Migración Cuba-México,* p. 3.

[193] Emilio García Riera en Ricardo Pérez Montfort y Gabriela Pulido, "Cultura cubana y medios de comunicación en México. 1920-1950", p. 26.

medios audiovisuales está relacionado con la intensidad emocional y el drama ético basado en un conflicto entre los valores judeocristianos de "el bien" y "el mal". La polarización de estas fuerzas, que según Carlos Monsiváis en el cine mexicano alcanzan dimensiones de tragedia griega, sugiere la necesidad de reconocer, enfrentar, combatir y expulsar "el mal" del orden social y poner a prueba los escrúpulos de la colectividad.[194]

En la cinta *Angelitos Negros* "el mal" es traducido como el racismo, es decir, el desprecio que el personaje de Ana Luisa de la Fuente siente hacia los personajes negros, mientras que "el bien" está representado por la bondad de los negros y por la "la razón" –o la ingenuidad- con la que se conduce ante este conflicto el personaje de José Carlos Ruiz, personaje mestizo y aleccionador que funciona como un mediador en la lucha entre "lo blanco" y "lo negro".

A nivel de la producción, los personajes negros son cubanos interpretados por actores mexicanos o por cubanos mulatos risiblemente maquillados como negros, lo que significa una doble invisibilidad de los afromexicanos en este relato: ni como personajes ni como actores. Estas figuras son principalmente la nana Mercé, la rumbera Isabel y la niña Belén, así como Fernando (amigo de José Carlos) y un cuerpo de bailarines coreográficos con poca presencia en la historia.

Como puede observarse, el peso de "lo negro" es llevado por tres personajes femeninos estereotipados y victimizados: la empleada doméstica, la rumbera y la –simbólicamente- huérfana. Cabe recordar que los estereotipos son creencias y simplificaciones sobre los atributos

[194] Carlos Monsiváis, "El melodrama: *No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas*", p. 106.

que caracterizan a un grupo social y que, gracias a su reproducción en los medios, tienden a convertirse en una realidad de carácter estigmatizante para el imaginario colectivo que impide que las personas sean concebidas fuera de los límites que los estereotipos imponen.[195]

Para el caso de *Angelitos Negros*, los estereotipos cubanos femeninos anteriormente mencionados, ya habían sido establecidos desde finales del siglo diecinueve en un catálogo que retroalimentó la identidad, primero de la isla caribeña y posteriormente de Latinoamérica. Estos estereotipos tuvieron como primer escenario el teatro popular y la lírica, y más tarde la radio, el cine y la televisión.[196] Por ejemplo, existe el estereotipo de la mujer negra, vieja, robusta y sabia que trabaja como empleada doméstica (rezago de la esclavitud y marcador de clase social y grupos racializados), identificado en personajes como Mamá Dolores de *El Derecho de Nacer* (radionovela y después telenovela cubana) o la nana Mercé de *Angelitos Negros*. Estos personajes de andar y hablar suave fueron representados en un inicio con un atuendo conformado por largas capas de ropa y una pañoleta en la cabeza anudada en la parte frontal. Esta mujer simboliza la posesión de la sabiduría y de la memoria histórica y cultural de la colectividad a la que representa, y es la encargada de proteger y velar por el bienestar de sus descendientes. Podría tratarse de *Yemayá*, la diosa madre de los orishas, la misma a la que el personaje de José Carlos Ruiz hace alusión dentro del filme cuando interpreta (con el rostro y el torso maquillado de negro) la "Danza sagrada" (minuto 20'00" de la cinta),[197] canción que hace

[195] Mackie en Blanca González Gabaldón, "Los estereotipos como factor de socialización en el género", p. 79; Julie Chaparro, *"Es que tenía que ser negro: estereotipos y relaciones sociales"*, p. 1.

[196] Ricardo Pérez Montfort y Gabriela Pulido, *ibid.*, p. 29.

[197] "Danza sagrada", canción compuesta por Ignacio Cabrera, en 1948.

referencia a algunas de las características culturales estereotípicas de los afrocubanos (africanidad, negritud, sensualidad y santería). La letra de la canción es la siguiente:

> "Es la danza ritual que bailan los negros aquí en el manglar./ Este ritmo sensual que llena las almas de fuego al bailar./ Este ritmo negro con sabor africano. Resuena el tambor./ Contestan con su canto los bongoses y todo con un ritmo singular./ Todos al bailar parecen sentir el influjo extraño de un canto ritual./ Oye el sonar de los tambores. Oye la conga retumbando./ Es la danza ritual con ritmo sensual./ Ahhh...vamos a bailar. Ahhh... vamos a danzar./ ¡Yemayá! ¡Venga Shangó! Oye el sonar de los bongó./ Ahhh... ¡Yemayá! Ahhh... ¡Yemayá!/La yoruba que ofrece su danza con el ritmo de sus tambores./ Es locura que fascina, es locura baile santo./ Ahhh... ¡Yemayá! Ahhh... ¡Yemayá!/ La yoruba que ofrece su danza con el ritmo de sus tambores./ Es locura que fascina, es locura baile santo./ Ahhh... ¡Yemayá!"

Volviendo al estereotipo de la mujer negra guardiana de la memoria histórica y cultural, se presupone que esta mujer tiene como función narrativa transmitir esos conocimientos a su descendencia. En *Angelitos Negros*, la nana Mercé le canta al personaje de la pequeña Belén una canción de cuna que lleva por título "Belén".[198] Esta canción es interpretada por la nana en uno de los múltiples momentos (1:09'50") en que la niña es despreciada por su madre, específicamente en su fiesta de cumpleaños, cuando los invitados hacen referencia al color

[198] Compuesta por Ignacio Villa "Bola de Nieve".

de piel de la pequeña causando la vergüenza de Ana Luisa. La fiesta de cumpleaños se disipa y la nana toma en sus brazos a Belén y le canta:

> "Con tu pasa tan alborotá/y tu bemba colorá/Con tus dientes que son alfileres pa' pinchá/Eres mía na má./Belén, Belén, por qué tienes tú los ojos así, despabilao. Belén./Belén, Belén, que parece que te han jichao aji guaguaó./Belén./Drumi negra mandinga/ lo jigüe va a venir, y se lleva a la negra/que tiene juruminga y no quiere drumir./Belén , Belén, ya tu nana está cansá y se va, si tú no drume, Belén, Belén, Belén".

Como puede observarse, la letra de la canción está en un registro propio del lenguaje coloquial afrocubano con vocablos que pueden presuponerse incomprensibles para el público mexicano, por ejemplo, cuando se hace referencia a "la pasa" o a "la bemba". Sin embargo, mientras la nana canta, señala el cabello y la boca de la niña. En este caso, la importancia del contacto de la nana (que en realidad es la abuela) con la niña, es imprescindible para la transmisión de saberes tradicionales y populares, tan simples como una canción de cuna y un léxico particular, siendo la pequeña Belén un receptáculo de todos esos conocimientos para su posterior reproducción.

Por otro lado, para Ricardo Pérez Montfort y Gabriela Pulido, el estereotipo de la rumbera se proyectó desde México hacia todo el mundo gracias al cine de los años cuarenta del siglo pasado.[199] La rumbera fue el *sex symbol* de la posguerra. Muchas mujeres migraron a México preparadas para ganarse la vida bailando en centros nocturnos.

[199] *Ibíd.*, pág. 28.

Su exótico baile que hacía alusiones eróticas y que estaba colmado de sensualidad tropical tenía siempre una buena dosis de "negritud". Estas mujeres compartían también cierto patrón estereotípico en su forma de bailar y de vestirse: diminuta ropa con olanes, plumas, lentejuelas, así como frutas y tocados sobre la cabeza. Estas rumberas, o mejor dicho, el estereotipo de esta rumbera cubano-mexicana fue llevado al cine para interpretar melodramas de prostitución, adulterio e infelicidad.

En *Angelitos Negros*, el personaje de Isabel representa a una mulata que acompaña como bailarina a José Carlos Ruiz en sus presentaciones. Sus apariciones dentro del relato son dos: la primera, casi al principio de la historia, cuando se revela que ha estado enamorada de manera secreta de José Carlos durante mucho tiempo, pero este no se había dado cuenta y ahora está enamorado de Ana Luisa, por lo tanto, la relación amorosa entre Isabel y José Carlos se anula desde el inicio. ¿Por qué José Carlos se enamoró inmediatamente de Ana Luisa y no de Isabel, quien es una mujer bella, bondadosa y a quien conoce desde hace mucho tiempo atrás? ¿Por el color de piel? En palabras de José Carlos, lo que le enamoró de Ana Luisa fue su "semejanza con el sol", es decir, el color rubio de su cabello y la blancura de su piel.

La segunda aparición de Isabel es cuando Ana Luisa huye de la casa al no soportar su propio rechazo hacia su hija, y es la mulata quien se hace cargo de la pequeña Belén quien ha caído enferma ante la ausencia de la madre. Sin embargo, al regreso y arrepentimiento de Ana Luisa, la trama de Isabel queda diluida en el olvido. Isabel es esa mujer noble que lleva el pecado en la sensualidad del estereotipo tropical, lo que la predestina a llevar una vida desafortunada y no merecer el amor de ningún hombre serio. Su destino será siempre bailar, ser observada

desde lejos, como extraña, como "lo otro", como lo que se ve pero no se toca, lo que se desea pero no se ama.

Así, los estereotipos de la vieja Mercé y de la rumbera Isabel se reciclan, se cierran sobre sí mismos y se reafirman. Si bien el tema central del relato es el racismo, estas dos mujeres negras al final no resultan reivindicadas, Isabel se desvanece como una sombra y la nana Mercé muere –o mejor dicho, es asesinada por la hija que tanto la despreció a lo largo del filme- sin recibir más justicia que la compasión por parte del espectador.

Lenguaje cinematográfico y estrategias narrativas

Según Lillo, el melodrama echa luz sobre experiencias, emociones y actividades propias de la mujer que permanecen ocultas o quedan excluidas de otros géneros narrativos.[200] Por lo tanto, el melodrama es un espacio de expresión para las voces femeninas reprimidas y es un modo de toma de conciencia de la ideología patriarcal o, en este caso, de la ideología de jerarquización racial.

La triada de mujeres negras en *Angelitos Negros* sufre y sufre mucho. La nana sufre el rechazo de su hija, Isabel sufre el rechazo de José Carlos y Belén sufre el rechazo de su madre y todo ese rechazo es provocado por el color de la piel. El pecado, el sacrificio y la penitencia se llevan en el color de la piel y el estigma de inferioridad que ello ha representado histórica y culturalmente.

El lenguaje cinematográfico juega un papel muy importante para reafirmar por medio de analogías visuales el sufrimiento de estos personajes. Por ejemplo, en el cambio de escenas del minuto 27'32",

[200] Gastón Lillo, *ibíd.*, p.66.

se hace un *zoom in (*acercamiento*)* al rostro dolorido de la nana Mercé que se cierra en un fundido a negro para dar paso a la aparición de la imagen de un Cristo en un primer plano que se va abriendo con un *zoom out* (alejamiento). Esta misma analogía aparece en el minuto 41'20", donde se muestra un primer plano de otra figura de Cristo que pasa por medio de un *tilt down* a un plano medio de la nana Mercé llorando a escondidas en la boda de Ana Luisa, a la cual no fue invitada pues según este personaje, es una persona de menor calidad [...] una sombra que opaca la felicidad (35'40''). Estas analogías visuales funcionan como un comparativo entre la pena del personaje de la nana y el de Jesucristo, para crear un sentimiento de identificación y entendimiento en el público espectador, y así llevar al límite las emociones, estrategia narrativa que Monsiváis[201] llamaría "chantaje sentimental".

Asimismo, la exageración melodramática de las emociones causada por el racismo viene acompañada de la obligada sobreactuación, los gritos, el llanto y la música. Los momentos cúspide son: el sufrimiento de Isabel al saber que José Carlos nunca se enamorará de ella (24'25"); la expiación del secreto que lleva guardado Mercé al confesarle al sacerdote que ella es madre de Ana Luisa y no solo su nana (28'18"); el nacimiento de Belén, la hija negra de la mujer blanca y racista (53'42"); el clímax del desprecio de Ana Luisa hacia Belén el día de su cumpleaños (1:00'00"); la revelación del secreto a Ana Luisa, la muerte de la nana Mercé y el arrepentimiento de la protagonista (1:32').

Los personajes femeninos negros se mueven sin cordón umbilical a capricho de la protagonista blanca. Se doblegan ante su rechazo, sufren en silencio su desprecio y viven la esperanza del reconocimiento, la

[201] Carlos Monsiváis, *op.cit*., p. 106.

aceptación y el amor. La figura blanca controla la anécdota y se muestra en un rango más alto de las jerarquías de raza y clase. Incluso de manera visual y simbólica esto se representa en dos ocasiones dentro de la cinta, en dos planos en los que aparece Ana Luisa por encima de Mercé (40'00" y 1:32'02"). En estos planos cabe destacar también el contraste de "lo blanco" y "lo negro". Como ya se ha mencionado, Rita Montaner, actriz y cantante cubana mulata, tuvo que maquillarse de un tono más oscuro para dar vida al personaje de Mercé. Mientras que el personaje de Ana Luisa de la Fuente fue pensado como una mujer de piel blanca y cabello muy claro. De esta manera, el contraste físico se ubica en los extremos y es poco verosímil en el contexto mexicano. Un resultado diferente y poco atenuado se hubiera obtenido si el conflicto se hubiera dado entre una mulata y una morena.

Asimismo, no debe olvidarse que entre estos personajes femeninos se mueve un personaje masculino: José Carlos Ruiz. Un hombre que físicamente es el punto medio entre los extremos "blanco" y "negro", pobre en sus orígenes pero triunfador a base de esfuerzo, y representante del sentimentalismo, de la razón y de la naturalidad con la que deben aceptarse las diferencias raciales. Dicho discurso de la "naturalidad" (la naturalidad sin razón) viene reafirmado por la representación moral de la figura del sacerdote, quien mantiene un perfil bajo durante toda la trama, pero que enfatiza que "hay que aceptar lo que Dios nos da" (como el color de la piel) y resignarse con todo lo que ello implique (sufrimiento, desprecio, rechazo). Al contar la historia de su infancia, José Carlos parece entender el sufrimiento de ser negro al compararlo con el sufrimiento de ser pobre. Pero lo pobre se remedia; el color de la piel no.

Pero José Carlos no juega realmente el papel de aquel que quiere neutralizar el terreno lleno de tensión racista en el relato. En cuestiones del performance estereotípico de género, el personaje de José Carlos es débil pues nunca se impone de manera categórica ante la conducta racista de su esposa Ana Luisa y, aunque parece un personaje protector, finalmente no las reivindica. José Carlos habla con un lenguaje unas veces pícaro y otras veces sentimental lleno de racialismo, es decir, con frases que reafirman la "creencia en la existencia de las razas" y las diferencias –no necesariamente jerárquicas- entre ellas.[202]

Por ejemplo, para referirse a Ana Luisa utiliza frases como "es la primera vez que veo el sol de frente sin deslumbrarme", "muñequita rubia", "mi pelitos de oro"; mientras que se refiere a Mercé con frases como "bolita de chapopote", "tablilla de chocolate", "negra fina hecha con el carbón del que salen los diamantes", "gotita de tinta", "puñito de hollín", entre otras.

A estas expresiones racialistas hay que sumarle las pronunciadas despectivamente por Ana Luisa y que se sitúan dentro de una práctica racista: "negra metiche", "¿cómo puedes rebajarte a bailar con una mulata?", "negra ridícula", "yo me quitaría la vida si fuera hija de una negra". La reacción provocada en los personajes de la nana Mercé y de Belén ante las injurias pronunciadas por Ana Luisa son de dolor ante su color de piel, sobre el cual van construyendo la idea de su desvalorización social.

Uno de los momentos cúspide, sentimentalista y catártico para el espectador es cuando José Carlos Ruiz interpreta la canción "Píntame

[202] Alejandro Campos, *ibíd.*, p. 189.

Angelitos Negros" [203] de Andrés Eloy Blanco (letra) y Manuel Álvarez Maciste (música). Sentada arriba del piano, Belén mira a su padre cantar y tocar esta canción en la que se conecta y desemboca el sufrimiento de los personajes negros con el protagonista y a su vez con el público, momento en el que la figura de Pedro Infante trata de reivindicar "la negritud" con mayor fuerza dramática (1:05'53"):

> "Pintor nacido en mi tierra/ con el pincel extranjero/ pintor que sigues el rumbo/
>
> de tantos pintores viejos./ Aunque la virgen sea blanca,/ píntame Angelitos Negros,
>
> que también se van al cielo/ todos los negritos buenos. / Pintor, si pintas con amor
>
> por qué desprecias tu color/ si sabes que en cielo/ también los quiere Dios./ Pintor de santos de alcoba,/ si tienes alma en el cuerpo,/ por qué al pintar en tus cuadros
>
> te olvidaste de los negros./ Siempre que pintas iglesias,/ pintas angelitos bellos,/ pero nunca te acordaste/ de pintar un ángel negro".

De esta manera, se puede afirmar que el carácter hiperbólico del melodrama *Angelitos Negros* se centra en todos los aspectos del texto fílmico: las características esenciales de los personajes, su conducta, así como en los aspectos visuales y discursivos, sosteniendo valores antitéticos donde lo que representa "lo blanco" es lo opuesto a lo que representa "lo negro", como se ha venido haciendo históricamente con premisas como "lo que es blanco no es negro" o "A excluye a B", sin llegar a una resolución del caos provocado por este conflicto.

[203] Versión musicalizada del poema para la película.

Comentarios finales

Los afrodescendientes, y en especial los afromexicanos, no han sido (re)presentados de una manera justa y equitativa en los medios de comunicación mexicanos. Si bien estos son un espacio donde idealmente deberían de estar presentes todos los actores sociales del contexto en que surgen los productos culturales y donde se supone que tienen cabida la discusión de temas como el racismo, la discriminación y la visibilidad/invisibilidad de las minorías, el melodrama *Angelitos Negros* no expone de manera crítica los estereotipos de la mujer negra, sino que los reafirma. La manera en que se aborda el racismo en la cinta se queda en el sentimentalismo, aludiendo a la moraleja de que no hay nada peor en la vida que ser negra o que ser hija o madre de una mujer negra, pues estas tienen el futuro condenado al sufrimiento, al pertenecer a un grupo históricamente oprimido y denostado.

El racismo en *Angelitos Negros* no tuvo la intención de crear una conciencia integradora en el público, sino que su realización obedece a una introducción forzada del tema con un discurso y una producción poco verosímil en el contexto mexicano. Sin embargo, es sumamente interesante ver la frecuencia y los formatos con los que se repitió este mismo discurso durante cincuenta años y cómo la premisa antiracista se traduce a una lección lastimosa en la que el pecado de ser negra únicamente es perdonable si se trata de la madre, ya que el melodrama mexicano, además, ha sacralizado la figura materna llevándola a extremos intocables por ser una extensión de la Virgen de Guadalupe, la madre de todos los mexicanos. Así, en *Angelitos Negros*, la hija que rechaza a la madre es perdonada por la propia madre, por la hija, por el marido, por Dios y por el público porque su conducta es producto de una verdad que le fue ocultada toda su vida y entonces la victimaria se

convierte en víctima. Ana Luisa es una víctima más, así que el daño que pudo ocasionarles a los personajes –desde el rechazo a todos ellos hasta la muerte de su madre- es perdonado en un final catártico.

Filmografía

Angelitos Negros (*Honrarás a tu madre*) (Joselito Rodríguez, 1948)

Bibliografía

Aguirre Beltrán, Gonzalo, *La población negra de México*. México, SRA-CEHAM, 1981.

_____, *Cuijla: Esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Campos García, Alejandro, "Racialización, racialismo y racismo: un discernimiento necesario", en *Revista Universidad de La Habana*, núm. 273, enero–junio 2012, p.184-199.

Chaparro, Julie A., *"Es que tenía que ser negro": estereotipos y relaciones sociales*. Conferencia dictada en ILASSA's anual Student Conference 2009. Universidad de Texas. Disponible en: http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2009/chaparro.pdf , consultado el 23 de noviembre de 2013.

Garay Cartas, Liliana (coord.), *Informe final de la consulta para la identificación de comunidades afrodescendientes de México*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas: México, 2012.

González Gabaldón, Blanca, "Los estereotipos como factor de socialización en el género" en *Revista Comunicar*, Sevilla, núm. 12, 1999. p. 79-88.

Granados, Ignacio O., "El cine de Rita Montaner en cinco tiempos". *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*. La Habana. Año VI, 12 al 18 de enero de 2008. Consultado el 13 de noviembre de 2013 y disponible en http://epoca2.lajiribilla.cu/2008/n349_01/349_08.html

Iturral de Nieto, Gabriela y Velázquez, María Elisa coords., *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*, México, Conaculta, 2012.

Juárez Huet, Nahayeilli y Christian Rinaudo coords., *Apariencias raciales, visibilidad e invisibilidad de las poblaciones afrodescendientes: Confrontación de los enfoques y diversidad de los contextos dentro del ámbito visual*. México, CIESAS-IRD, Cuaderno de Trabajo, núm. 13, 2011.

Lillo, Gastón, "El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura" en *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*. Valencia, 1994, p. 65-73.

Martín Quijano, Magali, *Migración Cuba-México*. La Habana, CEMI-Centro de Estudios de Migraciones Internacionales, 2005. Disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/cuba/cemi/migcums.pdf Consultado el 23 de noviembre de 2013.

Monsiváis, Carlos, "Notas sobre cultura popular en México" en *Latin American Perspectives: Culture in the Age of Mass Media*. Sage Publications Inc, (Winter 1978),vol. 5. No. 1.

_____, "El melodrama: *No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas*" en Herlinghaus, Hernan (ed), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina.* Santiago, Ed. Cuarto propio, 2002.

_____ y Carlos Bonfil, *A través del espejo: El cine mexicano y su público*. México, Ed. El Milagro IMCINE, 1994.

Pérez Montfort, Ricardo y Gabriela Pulido Llano, "Cultura cubana y medios de comunicación en México, 1920-1950" en *Revista Palabra*, Colombia. núm. 12, agosto 2010-julio 2011, pp.16-31.

Pulido Llano, Gabriela, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*. México, Ed. INAH. Colección Científica, 2010.

Wade, Peter, "Afro Latin Studies. Reflections on the field" en *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*. Vol. 1, No. 1, April 2006, p.105-124.

V.P.-144

Disfraces negros: de las rumberas a Mamá Dolores, 1940-1970

Gabriela Pulido Llano
DEH-INAH

Las imágenes femeninas y masculinas del teatro bufo cubano fueron recuperadas por la industria cinematográfica en México a través de representaciones abundantes y polisémicas. Las características de las mujeres y hombres -disímiles, subversivas, transgresoras- mostradas en las furtivas tramoyas populares, sirvieron como base para moldes cuyo rostro quedó fijo en el de famosas actrices y carismáticos actores del cine mexicano. El modelo de la comedia, desparpajado y dicharachero, en las representaciones montadas por los efímeros escenarios teatrales cubanos cupo bien en el ropaje del melodrama. Y este fue el vehículo a través del cual se propagaron, durante treinta años, discursos en imágenes que exploraron en los disfraces negros, los laberintos identitarios de distintas épocas.

Aquí veremos cómo, de las rumberas a *Mamá Dolores*, los disfraces negros retroalimentaron el imaginario nacional en México. Dichos disfraces respondieron a normas implícitas en la representación

de lo negro. Además estos disfraces colocaron la lente en aspectos sinuosos y descarnados de la identidad, como lo fue la cuestión racial. La fórmula del melodrama concedió una estructura narrativa específica, una entonación, fue un molde. El melodrama, explica Gustavo Quiroz,

> "tiene una característica sobresaliente: el hábito de la simplificación moral, de alegría, en la cual siempre el bien triunfa sobre el mal. Otra característica importante es el atraer las necesidades de seguridad de su público para representar comportamientos y actitudes morales que pertenecen a su día y tiempo particular, especialmente comportamientos repugnantes o amenazadores que sirvan para mantener códigos morales, los cuales resultan ser sumamente ideologizados. Así, lo que está atrás de todo esto es una visión ideologizada del hombre, sujeto a normas y valores vistos como eternos".[204]

Algunos acontecimientos mediáticos, durante los años cuarenta, definieron la forma cómo se representó lo negro en la cultura visual cubana y mexicana. Transcurrieron alrededor de tres décadas, así como se sucedieron distintos procesos empalmados, para que la imagen de lo negro cubano, sintetizada, fuera apreciada en el cine de rumberas. También en el fenómeno radial insular protagonizado por *El Derecho de Nacer*, radionovela escrita por Félix B. Caignet y producida por primera vez en 1948. Así como en la proyección de estos hacia México.[205] Ambos productos, que explotaron los recursos afrocubanos,

[204] Gustavo Quiroz, *Hacia una teoría de la significación: el caso del melodrama*, pp. 10-11.

[205] Reynaldo González, *Llorar es un placer*.

brindaron herramientas escénicas para sugerir en México un mestizaje, el de la afrodescendencia, al que no se hacía referencia sino de manera simulada, por aquellos años.

Para llegar a *El Derecho de Nacer*, cientos de escritores, actores, productores y músicos cubanos, desde fines del siglo XIX, definieron un catálogo de estereotipos culturales con los que retroalimentaron los discursos acerca de su identidad nacional. En este catálogo hubo decenas de versiones de negros y negras personificados que tuvieron como un primer escenario al teatro popular y la lírica, y más adelante la radio, el cine y la televisión: negras ancianas y sabias, negras oportunistas, negras conflictivas, negras sensuales; negros viejos y sabios, negros pícaros, negro seductores.[206] Y esta negritud volcada en lo mulato diferenciado, con una lista de personajes similar a la anterior.

Este proceso, dicho aquí de manera rápida, tuvo una de sus etapas de auge y difusión masiva en los años treinta, con las empresas del teatro frívolo y las agrupaciones musicales. Todavía entonces seguía siendo de alguna manera un producto local, aunque ya se conocieran, por ejemplo, en Veracruz agrupaciones del tamaño del Trío Matamoros, que para entonces ya grababa en la RCA con locaciones en los Estados Unidos. A pesar de que la proyección del danzón y el son en territorio mexicano se había iniciado tres décadas atrás, la masificación del imaginario afrocubano se dio con la radio y el cine, en los años cuarenta.[207] La representación de lo negro en México, al elegir los productos culturales cubanos como herramientas escénicas, se nutrió indirectamente de

[206] Gabriela Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950.*

[207] Robin D. Moore, *Nationalizing Blackness, Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*.

aquel imaginario. Es en este escenario en el que la radionovela cubana se destacó, como ya mencionamos, con Félix B. Caignet, escritor de *El Derecho de Nacer*. La famosa escritora de radionovela y telenovela en México, Fernanda Villeli, defendió que el género de la radionovela se importó de Cuba. El fenómeno de la imagen mediática de lo negro no se detuvo ahí, vendrían a consolidar la imagen en otras producciones que, como veremos, circunscribieron la presencia negra al melodrama, como si esta hubiese sido fabricada para dicha forma de expresión.

Cuando *El Derecho de Nacer* llegó a México, las rumberas cubanas habían articulado las representaciones de la música y el baile afrocubanos con una estética plagada de símbolos compactos asociados a lo tropical y lo salvaje. En el ensayo titulado, "Se formó la rumba", Margo Su nos presentó una espléndida imagen de la inserción de la rumba en el panorama del espectáculo en México.[208] Su relato nos permite conocer a través de una testigo sensible, las características de un producto cultural cubano que fue asimilado de manera definitiva en la vida urbana mexicana. Esto a pesar de que incluía códigos que en México no habían sido descifrados, por aquellos años cuarenta, como eran los componentes afrocubanos de la música y el baile, circunscritos a la imagen. Los mexicanos se encontraban -desde hacia dos décadas que se había intensificado su búsqueda- demasiado ocupados interpretando su mexicanidad, en la cual no se contempló al ingrediente negro, e incorporando los nuevos estereotipos que el crecimiento de la capital les ofrecía.

Margo Su contaba, "se acabó la Segunda Guerra Mundial y las calles se llenaron de miradas incrédulas al escuchar a los voceadores

[208] Margo Su, *Alta frivolidad*, p. 40-43.

cantar la noticia".[209] Faltaría tiempo para comprender hacia dónde se encaminaban las nuevas ofertas culturales y cómo se cosecharían en las distintas latitudes. En Cuba y México se experimentaron procesos similares, importantes fueron las pesquisas en torno a lo cubano y lo mexicano, que para aquellas fechas habrían ya rendido sus frutos en el terreno comercial de medios como la radio y el celuloide. Personajes como Juan Orol, cineasta hispano-cubano que realizó en México la mayor parte de su obra, descubrió, a fines de 1938, con su película *Siboney*, producida en locaciones cercanas a La Habana, las posibilidades que prometía en el mercado del espectáculo la representación de la rumbera; así también la del "negrito bembón con sus mangas de tupidos olanes", afuera de Cuba.

La autora relata cómo, "esta imagen toma por asalto la memoria" y deja ver al "negrito", como lo llama ella misma,

> "haciendo filigranas coreográficas al ritmo de las tumbas y el bongó, y gira con elegancia sobre un solo pié. La rumba es Cuba, con sus palmeras borrachas y dos maracas en cruz flotando en el paisaje. Es el cajón humilde tocado en el solar de los pobres, y la mulata de chancletas como adorno alrededor del negrito brilloso color tizón. La rumbera, por otro lado, fue el *sex symbol* de la posguerra. Grupos de mujeres cubanas emigraron hacia el continente, en especial a Panamá y México, con las caderas preparadas para moverse cadenciosa y lujuriosamente ante el primer compás de las percusiones".[210]

[209] *Idem*.

[210] *Idem*..

Aunque no fueran negras y solo en algunos casos mulatas sugeridas, las alusiones en sus espectáculos incluyeron siempre una buena dosis de negritud. En México el fenómeno rumbero se expandió de manera vertiginosa. Llegó María Antonieta Pons, la primera rumbera cubana en los escenarios teatrales y cabaretiles mexicanos, y el negro se colocó a su lado como el comparsa definitivo de estas propuestas escénicas. Le siguieron Amalia Aguilar, la mexicana Mercedes Barba, Ninón Sevilla y Rosa Carmina. Todas ellas, "envueltas en piñas, moños, olanes, cocos, encajes rebordados de lentejuelas y plumas chillantes, música brillante y erotismo".[211] Acompañadas por los rostros negros de Kiko Mendive, Dámaso Pérez Prado, Silvestre Méndez, Tabaquito, Jimmy Monterrey. La supuesta obscenidad e indecencia de los bailes ejecutados por las rumberas, cupo muy bien en el melodrama. Estas mujeres dejaron de ser ingenuas ejecutoras de ritmos embalados en el equipaje racial, para ser protagonistas en los dramas de la prostitución, el adulterio, la infelicidad. La adopción y asimilación de los recursos escénicos afrocubanos tomó otros vuelos y se hizo más compleja. La mirada puesta en la pantalla grande ya no se detuvo en las caderas licenciosas sino en los valores perdidos sin posibilidad de redención, por lo menos, en esta vida. Cientos de filmes de la época de oro del cine mexicano dejan ver este rompecabezas cultural y confirman que sí hubo planteamientos discriminatorios en la caracterización de lo negro en México.

Las rumberas

Las rumberas no fueron solo un evento o un episodio en la historia cultural de México, sino un amplio fenómeno en el que pueden

[211] *Idem*.

apreciarse tanto propuestas escénicas subversivas como reacciones escrupulosas de las buenas conciencias. A lo largo de más de un siglo, si consideramos que las puestas en escena del teatro bufo, de fines del siglo XIX, propusieron una imagen de la mujer negra o mulata, estilizada y asociada a la música y a un tipo de disfraz, la imagen de la rumbera ha ido incorporando elementos en respuesta al momento; el vestuario se amplía o se reduce, los movimientos acentúan las caderas o la pelvis. Sin embargo, el carácter ligero, voluptuoso, carnal, desenfadado, divertido, diferente, en contraste con otros personajes femeninos, se mantuvo. No hay representación de la rumbera en la que no se aprecie la transformación de lo femenino al contacto con la música. Ya sea en la comedia más simplona o el melodrama suicida, la rumbera introduce una escena coreográfica con la que irrumpe en la tensión dramática y lleva al público hacia escenarios de lo más imaginativos. El espacio central de un centro nocturno, la tramoya de un teatro, el tablado de un cabaré de provincia, la calle, la fiesta del pueblo, cualquier espacio era preciso e idóneo para iniciar el ritual de la rumba, en que se desprendían las formas, se subvertía el orden.

Las rumberas iniciaron una imagen en los escenarios y se multiplicaron en los mismos, con colores, vestuarios y música de lo más diversa. Las rumberas de teatro fueron las primeras, también primeras fueron las que inundaban de adjetivos los carnavales del Caribe hispano. Las de teatro se divirtieron e impregnaron de dichos y guarachas el decir cotidiano. Las de carnaval irrumpieron en las calles, volcaron las miradas hacia sus caderas; durante casi siglo y medio, estos espacios festivos han sido testigos y artífices del cambio en esta imagen femenina. Hubo después rumberas sobresalientes, aquellas que dominaron la pantalla grande y fueron el foco de atención, durante las décadas de 1940 a 1950, en

las revistas culturales mexicanas. Las hubo tiples primeras y segundas en teatros, cabarés y salones de baile, aquellas que constituyeron las escenografías de cientos y cientos de coreografías amalgamadas con los instrumentos de las orquestas afrocaribeñas. A ellas también se les fotografió y revistas como Vea, formaron un catálogo de mujeres con olanes y faldas estrechas, mostrando pantorrillas, piernas, caderas, pechos, la rumbera multiplicada, rubias, morenas, castañas, altas, bajitas, flacas o robustas, de pantorrilla ancha, cadera atrayente, cintura de avispa y pechos pequeños; de cintura acompasada, cadera enjuta, brazos inquietos y pechos notables. Todo un catálogo de mujeres que asumieron a la música como una forma de vida, por trabajo y por placer, y también, en algunos casos, porque esa fue la única opción laboral que vislumbraron en algún momento de sus vidas.

A las representaciones de las rumberas, al arte rumbero, se le asoció en momentos con los atributos del bien y el mal, de lo moral y lo inmoral, de lo permitido y lo prohibido. Hablamos en especial de los años cuarenta y cincuenta. Considerados demasiado festivos y carnales, las coreografías y vestuarios de las rumberas fueron objeto de censura por parte de las autoridades. Como todos sabemos, la censura trabaja a favor de la propagación. A su vez, como toda sociedad en la que se practica la doble moral, las reinas del trópico (como las llamó Fernando Muñoz Castillo) de celuloide recibieron un trato de clase privilegiada por parte de los medios de comunicación. Lo mismo se les veía conviviendo con la gente en las plazas, que en fiestas de políticos prominentes, que en reuniones con los empresarios de espectáculos más poderosos del México del desarrollismo. Estas últimas rumberas, cuatro cubanas y una mexicana, cultivaron una expresión que se convirtió en moda; una imagen que subvertía el ideal femenino convencional de la

posguerra. A ellas se debe que en los espacios de ocio, de algunas urbes mexicanas como Veracruz y la Ciudad de México, los operadores del espectáculo canalizaran su oferta hacia las producciones afrocaribeñas, en general. Encontrando en estas una recepción que medía el pulso de la sociedad que las acogió.

La cinta de plata, los salones de baile y espacios festivos se inundaron de guarachas, sones, rumbas, congas, danzones, mambos, cha cha chá. Sextetos, septetos, charangas, orquestas, interpretaron e hicieron famoso a más de un compositor de la Gran Antilla. El *burlesque* estuvo acompañado de olanes y colas y plumas y lentejuelas. En 1946, el cómico Manuel Medel y la cubana Rosita Fornés inauguraron el Teatro Tívoli, en el que las rumberas tuvieron una plaza colosal, así también sucedió en el cabaret Waikikí. Ambos, ubicados en el perímetro del Paseo de la Reforma, anunciaron noche tras noche, en sus marquesinas, las variedades ofrecidas por las rumberas, acompañadas por las orquestas cubanas. Hombres y mujeres de todas las clases, de todos los estratos, acudieron para ver sus meneos y agitaciones, sus coreografías tan diferentes. Testigos del aumento de la temperatura en los salones de baile, las mujeres intercambiaban sus zapatos bajos por los tacones, y el calzado bicolor y el atuendo extravagante los hombres, para acelerar el ritmo de sus pulsos y sudar y sudar unas horas, imitando los pasos rumberiles, vistos una y otra vez en la matiné del fin de semana anterior. Comentemos entonces acerca de sus incursiones en el teatro y el cine mexicanos, en particular. La carrera de estas mujeres tiene todo que ver con la inserción de "lo cubano" en México, iniciada por otros artistas.

Al referirnos a "las rumberas del cine mexicano" se mencionan, entre otras, a cuatro cubanas -María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla y Rosa Carmina- quienes llegaron a México para

quedarse, en los años 1940, y cuyas historias migratorias de adaptación y naturalización se entretejen con las de decenas de sus coterráneos con quienes compartieron proyectos artísticos y escenarios. También sus representaciones se enlazan con el proceso de una cultura popular regional afianzada a través de los medios de comunicación. Estas actrices fueron auténticas promotoras de las producciones culturales cubanas. Además de ser intérpretes de rumbas, congas, mambos, inventar sus propios vestuarios y escenografías, ejecutar "el cachondo meneo", término aplicado por Leopoldo Gaytán, y provocar los sueños eróticos del público, en los centros nocturnos o las salas de cine.

Los proyectos escénicos a los que se incorporaron estas artistas fueron de temática diversa. Algunos de estos tuvieron pretensiones de altos vuelos artísticos. Muestra de ello son ciertos filmes en los que las cubanas interpretaron a los personajes principales de los distintos argumentos y que hoy día se consideran clásicos del cine mexicano de la llamada época de oro. Películas como Konga Roja y Aventurera, respaldan esta visión. Algunos rastros quedan de su paso por las revistas teatrales y los centros nocturnos. Al observar los resultados de sus carreras cinematográficas, y considerando la importancia de los empresarios que contrataron sus espectáculos, no dudamos que hayan sido también montajes elaborados con mucho cuidado y calidad.

Sus historias de vida coinciden en más de un punto. Las cuatro llegan a México contratadas para trabajar en espectáculos específicos. Todas combinan los foros teatrales con los fílmicos, sin suspender, por lo menos durante una o dos décadas, sus representaciones. Estas rumberas cubanas se casan en México y aquí hacen sus vidas, en algunos casos dejando a un lado su profesión para dedicarse al cuidado de sus familias. Todas ellas fueron prolíficas en materia cinematográfica y recrearon

a los estereotipos populares cubanos en el celuloide. A través de sus personajes reforzaron, por un lado, la asociación del imaginario entre el pecado, la vida urbana nocturna y los destinos fatídicos adscritos a la prostitución y, por otro, la imagen de la mujer tropical –así como del trópico mexicano- y su "esencia". Todas bailaron y bailaron y bailaron, cada una con su particular estilo, llenando la pantalla de coreografías hechas para ellas, en las que improvisaron según se dio el caso.

El historiador Leopoldo Gaytán, quien ha estudiado con detenimiento las aportaciones de los músicos cubanos a la cultura popular mexicana, establece que la cubana Rita Montaner, y las mexicanas Margarita Mora, Lolita Téllez Wood y Consuelo Moreno, preludiaron la inserción exitosa de estas mujeres en el cine.[212] Aunque la rumba hubiese sido una moda inserta en los carnavales matanceros y habaneros, así como explorada en el teatro de revista cubano y mexicano, desde principios de siglo.[213]

Los destinos de estas cuatro actrices cubanas en México se dispararon en direcciones heterogéneas. Las etapas por las que atravesó el cine de rumberas pueden quedar establecidas de acuerdo a la fecha en que las bailarinas se incorporaron a los elencos de los proyectos fílmicos en los que colaboraron; períodos paralelos entre la exploración de temáticas diversas por parte de los creadores cinematográficos y el éxito de los ritmos tropicales entre la población mexicana, en particular, la capitalina.

---

[212] Leopoldo Gaytán, "Cámara. Acción! Se filman las rumberas", p. 7. Gabriela Pulido Llano, "Las mil y una rumbas. Cuatro cubanas en México", pp. 99-132.

[213] Fernando Muñoz, *Las reinas del trópico*, p. 22 y del mismo autor "Un meneíto na'ma" en *Somos*, *Las rumberas del cine mexicano*, p. 7. Gaytán lo menciona también en *op.cit*.

Antes de que las rumberas aparecieran y conquistaran al público mexicano, a través del celuloide, los escenarios que ellas recorrieron habían sido ya tocados por la vara de compositores, músicos y cantantes cubanos, la mayoría con carreras consolidadas en los medios de La Habana. Con algunos de ellos coincidieron después en el celuloide, ya fuera como comparsas o simplemente interpretando sus líricas. Casos importantes fueron, por poner solo algunos ejemplos, los de dos oriundos de Guanabacoa, Ernesto Lecuona y Rita Montaner, personajes ya afamados en el medio musical cubano desde la década de 1920. Por otro lado, las historias de Consejo Valiente Roberts, Acerina, y Arturo Núñez, El caballero antillano,[214] cuyas carreras alcanzaron la cima en México; y la del conjunto mexicano Son clave de oro, formado por veracruzanos y cubanos, que incorporó los ritmos cubanos y las creaciones musicales de la isla a su repertorio. Así como son notables, aunque posteriores, las incursiones de Kiko Mendive, Los diablos del trópico, Dámaso Pérez Prado, Las mulatas de fuego, Jimmy Monterrey, Tabaquito y Benny Moré, al contexto de la cultura popular y al de la industria cinematográfica en México.[215]

[214] Para más datos de Arturo Núñez, mejor conocido como El caballero antillano y que coincidió con Acerina en la cinta *Salón México, vid.* Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, vol. 2, p. 250. La autora comenta que de 1943 a 1962, Arturo Núñez había grabado 120 discos sencillos y seis de larga duración.

[215] De quien más conocimiento se tiene en la actualidad, entre todos estos personajes, es de Bartolomé Maximiliano Moré o Benny Moré, conocido como El bárbaro del ritmo. Benny llegó a México en 1945, acompañando al Conjunto Matamoros para cumplir un contrato con la XEW y con los cabarets *Río rosa* y *Montparnasse*. Fue en México también donde conoció a Dámaso Pérez Prado. Señala Ernesto Márquez que, "México fue el país donde se forjó y proyectó internacionalmente la carrera de Benny Moré." Ernesto Márquez, "Benny Moré I", columna Tumbando Caña en *La Jornada de Enmedio*, 24 de febrero de 2003, p. 9ª. Permaneció en México hasta 1953. "Benny Moré, ritmo, sabor y sentimiento" en Merry Mac Masters, *Recuerdos del son*, pp. 111-118. Jorge Calderón González, *Nosotros, la música y el cine*, pp. 36-38.

Rumba y cuerpo

Las rumberas cubanas –María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla y Rosa Carmina- llegaron al mundo del espectáculo de la ciudad de México, durante los años cuarenta, y en esta metrópoli fueron auténticas promotoras de las creaciones musicales y visuales de la Gran Antilla. Importante es la difusión que estas magníficas bailarinas hicieron de dichas expresiones artísticas, utilizando como vehículos los escenarios teatrales y la industria fílmica mexicana. Así, su presencia también puede ser recreada como la de una suerte de "embajada especial" de la cultura cubana. Muy significativa fue también la explotación del estereotipo de la rumbera en la cultura popular mexicana, a partir de la presencia y creatividad de dichas artistas.

Es interesante conocer cómo es que cada de una de estas actrices se introdujo en el medio artístico en México. Para dar contexto a su inserción en las industrias culturales mexicanas, mencionamos a un número de músicos y cantantes cubanos que, durante los años 1930, proveyeron al público mexicano de la música, las canciones y los bailes popularizados en Cuba, así como de una imagen de "lo cubano" previa a la explotada por la "moda" rumbera.

Mediante los datos que se conocen de las vidas de estas cuatro mujeres no es posible establecer ni siquiera una cercanía relativa entre ellas, de hecho, coincidieron en pocas ocasiones en los escenarios teatrales y fílmicos. Sin embargo, sí puede rastrearse la frecuencia con la que alternaron en distintos escenarios con otros cubanos radicados en México. Mencionamos, por poner solo algunos ejemplos, a Rita Montaner, Sergio Orta, Kiko Mendive, Los Diablos del trópico y

Dámaso Pérez Prado. Juntos, todos estos artistas proyectaron las creaciones estereotípicas insulares relativas a "lo cubano".

Estas bailarinas crearon una estética para el baile afrocubano, con interpretaciones coreográficas inventadas en México. La recepción de sus bailes fue vista por unos, como una aportación a la cultura popular y para otros, como una trasgresión al orden moral impuesto. Con las rumberas y posteriormente las exóticas, el tema del nudismo en la escena teatral sacó a flote los sentimientos ambivalentes de una cantidad de escritores que encontraron en la prensa espacios para discutir y, acaso, discernir los códigos de la vida urbana mexicana, en los años inmediatos de la posguerra. Las trasgresiones de estas mujeres que aparecieron "casi desnudas" en la escena, con coreografías y atuendos que superaron la ruptura de cánones fueron motivo de reflexión sobre la vida privada en la clase media urbana. En las crónicas periodísticas en las que se estableció la relación entre el erotismo y el baile en la escena teatral, aparecieron las rumberas como referente y antecedente de las provocaciones más descaradas. En un número representativo de fotorreportajes en las revistas de época, se utilizaron decenas de frases encaminadas a llamar la atención de las autoridades para que ejercieran la censura y prohibieran los espectáculos vinculados con la indecencia. Para que se moralizara la escena. Sin embargo, también en esas voces había una suerte de conciencia, y con ella una aceptación desde la derrota, de que la "modernidad" había llegado a ese terreno y no había que frenarla.

Las rumberas aprovecharon sus habilidades para el baile popular cubano, articulándolo a la música y a la representación estereotípica de la mujer cubana, en la escena mexicana. Con ello constituyeron un

trinomio que posibilitó los propios y exitosos destinos artísticos de estas mujeres. Y más allá de los nombres, los recursos escénicos forjados por las actuaciones teatrales, cabaretiles y fílmicas de las rumberas -así como por los conjuntos musicales cubanos- inventaron un recurso de representación colectiva. Este fue explotado durante las etapas de auge-moda, de los distintos géneros fílmicos y fueron asimilados como parte de la vida cultural "popular" de la ciudad de México, de 1940 a 1950. La rumberas crearon una representación con la que se definió a "lo cubano" y a "lo tropical", así como "lo moral" y "lo inmoral" y que nos permite apreciar el tránsito de los estereotipos culturales a través de los cuales se identificaría a la nación insular y mediante los que se pudo recrear al trópico mexicano.

Del cuerpo rumbero a la piel negra expuesta

Aquí hablamos también de los argumentos fílmicos que, en México, emplearon al negro o negra como personajes idóneos para marcar los contrapuntos raciales. Este recorrido empieza con los filmes de la época de oro del cine mexicano y termina en los años 1970. La idea es discutir si al presentar al negro o negra como arquetipos raciales se plantearon interrogantes en torno a la discriminación racial. Estos filmes estuvieron acompañados por una propaganda muy sugerente, en cuyo diseño destacaron los disfraces negros. Algunas de las cintas aludidas son: *Angelitos Negros* (Joselito Rodríguez, 1948); *Negro es mi color* (Tito Davison, 1951), *El Derecho de Nacer* (dos versiones), *Rosas blancas para mi hermana negra* (Abel Salazar, 1969) y *Mamá Dolores* (Tito Davison, 1971).

En todas las películas mexicanas donde aparece un negro, una negra, una mulata o un mulato, estos personajes emergen -vistas estas cintas a la distancia- como centro de la tensión dramática, aun cuando no representaron sino figuras de reparto o comparsas. Eran los más sufridos (acentuando el cliché de que la raza negra había nacido para sufrir), eran también los más buenos, los más pícaros, los mejores bailarines y los mejores intérpretes musicales, porque ritmo y melodía lo llevaban en la sangre, formaban parte de su esencia.

El melodrama negro mexicano inició con la cinta *Angelitos Negros* y continuó con la llegada del melodrama cubano *El Derecho de Nacer*; este fue producido en México como película, en 1952, por Zacarías Gómez Urquiza, y protagonizado por Jorge Mistral y Gloria Marín. En 1966, Tito Davison llevó de nuevo este melodrama a la pantalla grande, protagonizado por Julio Alemán y Aurora Bautista. Televisa lo ha producido en tres ocasiones en el formato de telenovela, dos veces encabezando el proyecto Ernesto Alonso. La primera en 1966, protagonizada por María Rivas y Enrique Rambal; la segunda en 1981, protagonizada por Verónica Castro y Salvador Pineda y la tercera, dirigida por Carlos Sotomayor, en 2001, y protagonizada por Kate del Castillo y Saúl Lisazo. En las dos películas y las dos primeras versiones de telenovela, la declamadora cubana Eusebia Cosme hizo el papel de Mamá Dolores.[216] Agregamos que, aunque nos deje atónitos el éxito que tuvo y al parecer seguirá teniendo *El Derecho de Nacer*, así como su adaptación a las distintas épocas y técnicas visuales y allende las fronteras insulares, otras producciones sellaron el imaginario de la presencia negra en México.

[216] Acerca de Félix B. Caignet, Eusebia Cosme y *El Derecho de Nacer* ver Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, pp. 379-382.

En fechas recientes, el historiador Leopoldo Gaytán Apáez está investigando mucho más a fondo este asunto, por lo que recomendamos ampliamente sus textos y avances de investigación. Él nos proporciona un mapa amplio de las producciones fílmicas en las que aparecen los disfraces negros aunque, como dice, "las cintas que aluden a la temática negra no llegan ni siquiera a la cantidad de 20, lo que demuestra que para la cinematografía nacional el afrodescendiente pasa desapercibido, ignorado y en muchas ocasiones negado".[217] Aquí discutimos en parte esta premisa. Es obvio que en la producción fílmica mexicana la afrodescendencia no ha sido ni es un tema, y no solo en términos cuantitativos. Veremos como el uso de los mulatos o negros en la filmografía mexicana ha sido un disfraz en su sentido más amplio, ya que estos como tipos fílmicos han resultado intérpretes idóneos para explorar las tensiones étnicas. Colocar a un negro en la escena fue en ocasiones más efectivo para describir los conflictos íntimos y privados derivados de la temática racial. Por ejemplo, y lo veremos a continuación, en los argumentos en que mujeres blancas que desconocían la "herencia negra" que corría por sus venas, lo que se hace evidente con el nacimiento de sus hijos, viven sintiendo culpa; como si la sangre definiera el color de piel. Esto a diferencia de la amplísima filmografía que trata de las controversias raciales y étnicas en lo indígena mexicano.

Gaytán Apáez comienza su lista con la cinta *La mulata de Córdoba* (Adolfo Fernández Bustamante, 1945), así como las dos versiones de *Angelitos Negros* (ambas de Joselito Rodríguez, 1948 y 1970), *La negra Angustias* (Matilde Landeta, 1949), el filme *Píntame Angelitos blancos* (Joselito Rodríguez 1954), *El Derecho de Nacer* (Miguel

[217] Leopoldo Gaytán Apáez, "Lo negro de lo negro. La negritud a través de sus imágenes cinematográficas", pp. 85-90.

Zacarías, 1951) y la versión de (Tito Davison, 1966), *Negro es mi color* (Tito Davison, 1951), *La maldición de mi raza* (Juan Orol, 1965), *Rosas blancas para mi hermana negra* (Abel Salazar, 1970), *Mamá Dolores* (Tito Davison, 1971), *Huracán Ramírez y la monjita negra* (Joselito Rodríguez, 1972), *Negro es un bello color* (Julián Soler, 1972), *Un mulato llamado Martín* (Tito Davison, 1972), *Poder negro* (Alfredo A. Crevenna, 1973) y *El derecho de los pobres* (René Cardona, 1973), todas las anteriores en celuloide y *Tres vidas distintas* y *Cristo negro* (TV), en formato de telenovela.

En la primera cinta de *Angelitos Negros*, la dirigida por Joselito Rodríguez en 1948, las actrices y los actores Rita Montaner, Titina Romay, Jimmy Monterrey y Chela Castro representaron a los negros; en la segunda versión, con la actriz norteamericana Juanita Moore como nana Mercé y Titina Romay ahora en el lugar de Chela Castro. En *Rosas blancas para mi hermana negra* y *Mamá Dolores*, Eusebia Cosme –recordemos que ya la vimos en *El Derecho de Nacer*- y la cantante sesentera Robertha hicieron lo propio.

En el contexto del cine mundial, la actriz Susan Kohner estaba haciendo la misma representación en la película *Imitation of Life* (Douglas Sirk, 1959). La novela de Fannie Hurst, *Imitation of Life,* fue publicada en 1933 y llevada a la industria del celuloide en 1934, en una película dirigida por John Stahl y de nuevo en 1959. Retrataba, entre otras cosas, los conflictos de una joven mulata que rechaza sus orígenes negros, encarnados en su madre negra, a quien hace sufrir con ello. El factor del conflicto interno racial, expresado por Hurst en su novela, influye en el representado en este y otros filmes mexicanos.[218]

[218] Fannie Hurst, *Imitation of Life*.

El cine mexicano se nutrió definitivamente del melodrama negro con aquellas historias que entendieron las características de la negritud, desde los escencialismos y como herramientas para develar el núcleo de la acción dramática. Por ejemplo, respetando los principios del drama cubano, el argumento fílmico de *El Derecho de Nacer* incorporó estereotipos representativos de la vida social mexicana y mantuvo a *Mamá Dolores* como una negra. Tanto en Cuba como en México, el personaje de Mamá Dolores fue el eje del melodrama, de la publicidad y de las posteriores propuestas fílmicas y televisivas mexicanas.

El caso de *Angelitos Negros*, la primera versión filmada por Joselito Rodríguez, en 1948, protagonizada por Pedro Infante y Emilia Guiú, es paradigmático e inicia esta representación de lo negro en el celuloide ejemplificando el racismo de manera explícita. *Angelitos Negros* nos sirve para conocer el tratamiento que se le dio al tema de "lo negro" en México en el ámbito cinematográfico.[219]

Los momentos más álgidos de este melodrama se centran en los problemas existenciales con los que se enfrenta la protagonista en su contacto con los negros y más aún al descubrir que su madre es una negra. El argumento abreva en las contrariedades a que conduce el rechazo o la aceptación racial. Para dramatizar este discurso fílmico, para enfatizar los momentos esclarecedores de dicho conflicto racial, los recursos escénicos que se utilizaron fueron: las líricas -"Danza sagrada" de Armando Rosales, "Angelitos Negros" de Andrés Eloy Blanco y

[219] Ficha de *Angelitos Negros*: Director: Joselito Rodríguez. Reparto: Pedro Infante, Emilia Guiú, Rita Montaner, Titina Romay, Chela Castro, Chimi Monterrey. Música: Raúl Lavista y Nacho García. Canciones: "Angelitos Negros" (Manuel Álvarez Maciste y Andrés Eloy Blanco); "Belén" (Eliseo Grenet); "Mi primer amor" (Chucho Monge); "Sus ojitos" (Chucho Monge); "Danza sagrada". Apariciones musicales: Cuarteto América; Meride y Pastor (Bailarines). Fecha: 1948. Duración: 100 minutos. En 1970, se hizo una versión para televisión de la misma historia.

la canción de cuna afrocubana "Belén"- las coreografías con negros y negras, y el betún negro embarrado en el cuerpo para enfatizar el disfraz.[220] En *Angelitos Negros*, los ambientes en esta cinta son aquellos sugeridos por las alusiones a "lo negro" en las inflexiones lingüísticas de la voz, las canciones, los ritmos y, por supuesto, el color de la piel. El *ser negro* aparece así como un gran recipiente que mantiene viva una tradición.

Las representaciones de mujeres blancas que llevan "sangre negra en las venas" fueron las preferidas por la cinematografía mexicana. En *Negro es mi color*, la actriz Marga López discute con Roberto Cañedo, su pianista, acerca de la canción que debe de representar en el cabaré y que lleva por título: "Alma de mi tambor o Alma de negro" de Chucho Navarro.[221] El diálogo en que el pianista intenta convencerla de esto dice:

> "Marga López: ¿Por qué voy a aparecer como una negra?
>
> Roberto Cañedo: ¿Pero quién piensa en eso, esta es la música que va con tu voz, después de todo tu eres blanca, ¿qué puede importarte?
>
> Marga López: ¿Llegarías al extremo de obligarme?
>
> Cañedo: ¡Sí!

[220] Gabriela Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana*, *1920-1950*, pp. 125-127.

[221] Ficha de *Negro es mi color*: Director: Tito Davison, Guion: Julio Alejandro y Jesús Cárdenas, Música: Manuel Esperón, Fotografía: Agustín Martínez Solares, Reparto: Marga López, Rita Montaner, Roberto Cañedo, José María Linares Rivas, Freddy Fernández, Raquel Macedas, Xavier Massé, Jorge Treviño, Charles Rooner, Eduardo Acuña, Andrés Soler, Miguel Torruco, Armando Arriola, Daniel Arroyo, Antonio Bravo, Magda Donato, Miguel Ángel López, Pepe Nava, José Pardavé, Salvador Quiroz, Hernán Vera. Fecha: 1951, Productora cinematográfica: Filmex S.A., Género: Drama Duración: 98 min.

> Marga López: Está bien, seguro que esperabas que rompiera el contrato, pero mírame bien, me vas a ver como nunca me has visto, te juro que te vas a arrepentir".

A continuación aparece Marga López vestida con una túnica blanca y disfrazada de negra, con el betún en la cara y el cuerpo, rodeada de los músicos que tocan bongoes y maracas, todos ellos negros. La canción dice,

> "Suena la jungla lejana, con un solemne clamor, dice la queja del negro, el alma de mi tambor/ El alma de mi tambor, porque mi canto tiene alma, dice que perdió la calma, el negro se cansó/ De aguantar que lo desprecien, por tener negro el color cuando tiene el alma blanca, como la aurora de el sol/ Así dice el alma herida, el alma de mi tambor, dice que el negro, aunque negro, también tiene corazón/ El alma de mi tambor, dice que el negro, aunque negro, también tiene corazón/ El alma de mi tambor le dice al blanco que el negro también es hijo de Dios/ El alma de mi tambor, el alma de mi tambor".[222]

Marga López es la hija blanca de Rita Montaner, quien de nuevo –ya la vimos en *Angelitos Negros*-- interpreta a la negra buena que fue seducida y burlada en el amor. Marga López rechaza ese origen y lo guarda en secreto, por eso el representar a una negra en la escena de cabaré le provoca un enorme conflicto interno. Debido a este secreto Marga López se siente incapacitada para poder amar, situación que se neutraliza al final de la cinta.

[222] Lírica "Alma de mi tambor o alma de negro" de Chucho Navarro.

Ignacio Omar Granados, estudioso del cine de Rita Montaner dice de este filme,

> "A pesar de que la cinta tomó como argumento una historia artificial y poco creíble, para procurar una situación límite en el tema de la discriminación racial y provocar las consabidas lágrimas, Rita Montaner se sobrepone y logra una magnífica y sobria actuación que le vale una nominación al Premio Ariel de coactuación femenina (actriz de reparto), en la terna de actrices que se seleccionan. Hay que decir que Rita ganó muy poco por estas películas en México y a pesar de esto nunca rechazó participar con estos productores que la reclamaban, pues sabían que el nombre y la calidad de la artista cubana, le daban mayor valor a sus filmes".[223]

Los personajes de Rita Montaner no siempre fueron los de la madre negra sufrida, interpretó también a las mulatas folclóricas y pícaras, más cercanas a los papeles protagonizados por Toña La Negra. Sin embargo, estas representaciones de la madre negra abnegada fueron la antesala del éxito de *Mamá Dolores*, la madre negra sufrida de *El Derecho de Nacer* y de las posteriores producciones *Rosas blancas para mi hermana negra* y la titulada *Mamá Dolores*, en la que finalmente se colocó al personaje ahora sí en el centro de la trama.[224]

---

[223] Ignacio Omar Granados, "El cine de Rita Montaner en cinco tiempos".

[224] Ficha de *Mamá Dolores*: Dirección: Tito Davison, Producción: Francisco Diez Barroso, Guion: Edmundo Báez y Tito Davison, Fotografía: Raúl Martínez Solares, Edición: Carlos Savage, Música: Manuel Esperón, Dirección de arte: José Rodríguez Granada, Reparto: Eusebia Cosme, Carlos Bracho, Norma Lazareno, Blanca Sánchez, Manolo Bravo, Rosario Gálvez, Eduardo Alcaraz, Patricia de Morelos, Carlos Nieto, Cecilia Leger, Tamara Garina, Victorio Blanco, Emma Roldán, Antonio Raxel, Beatriz Aguirre, Alicia Echeverría, Nancy Rodman, Consuelo Frank, Eduardo McGregor, Locación: Distrito Federal, Veracruz, Fecha: 1970, 35 mm.

Las negras representadas por las cubanas Rita Montaner y Eusebia Cosme, estuvieron siempre colocadas en planos secundarios, como actrices de reparto. Sin embargo, estamos hablando de que sin la presencia de estos personajes, que aparecieron en 1948, 1951, 1966, 1970 y 1971, los diferentes argumentos no hubieran tenido tensión dramática. La trama de estas películas fue muy parecida: una mujer blanca reconoce su origen étnico negro en elementos externos que le sirven como espejo –la madre y la hija, por ejemplo. El encuentro con lo negro provoca un conflicto interno que deviene en rechazo, burla, enojo, repulsión y melodrama; la madre, en la que se centra el origen negro, muestra abnegación, conformismo, bondad y un amor a prueba de todo tipo de violencia; la hija blanca no puede tener una vida normal, ni ser amada, a menos que se libere de la culpa de ese origen y lo acepte.

Para terminar, la película *Mamá Dolores*, escrita por Félix B. Caignet, el exitoso escritor de *El Derecho de Nacer*, llevó al extremo el paradigma del disfraz negro, al contar la historia de una negra. Veinte años después, Tito Davison reunió al equipo con quienes hizo *Rosas blancas para mi hermana negra*. En esta película María de los Ángeles, madre de Carlitos, antes de morir le encarga a su amiga Mamá Dolores que cuide de él. Le pide además que no lo entregue al padre ya que este no mostró consideración cuando supo de su embarazo. El padre de Carlitos era un diplomático importante. Él y su actual esposa regresan a la ciudad de México y de casualidad ve a Mamá Dolores y al niñó en la calle. Se entera de la muerte de María de los Ángeles y de que Carlitos es su hijo. La pareja decide adoptarlo y al hacerlo lo separan de Mamá Dolores. A Mamá Dolores, mientras tanto, la acusan de robo y encierran un tiempo en la cárcel. Al terminar su condena vemos a las presas y custodias derramando lágrimas porque ya no verán más a

esa negra buena que les ganó el corazón. Ella va a buscar a Carlitos, justo es el día del cumpleaños del niño, y desde la calle lo mira feliz y adaptado a su nueva vida. Es descubierta por el padre del niño, quien sale a buscarla. Al verla Carlitos la abraza feliz. La familia le ofrece quedarse y así se convierte en un miembro más. Al final, esta negra no podía ser la madre tan solo la nana.

Los disfraces negros adoptaron matices y rtimos diversos en los filmes en los que fueron personajes complejos y singulares. Las palabras repetidas en estos filmes y por estos disfraces fueron: abnegación, sufrimiento, culpa, dolor, rechazo, angustia, amargura, desolación, desengaño, molestia, agonía, carga, bondad, lealtad. Los personajes femeninos, a diferencia de los masculinos, sirvieron como recipientes idóneos para hablar de todos estos conceptos en la representación de los conflictos de identidad experimentados por los protagonistas. La complejidad de este ser negro se manifiesta de manera rotunda en los disfraces de las rumberas. Mientras que en el melodrama negro la piel negra es expuesta, en el cine de rumberas la esencia negra es sugerida, siempre, por adornos como el lenguaje, la piel embetunada, las líricas y coreografías afrocubanas, y los símbolos en la escenografías y vestuarios. La diversidad de composiciones visuales contrasta con la unilateralidad de los argumentos en los guiones fílmicos. Aún habiendo trasncurrido tres décadas, vemos a directores como Tito Davison enfrascados en dilucidar la misma problemática expuesta en cintas previas. Lo escrito hasta aquí es solo una muestra de la circularidad de los discursos en las representaciones étnicas que mostraron a lo negro en México como un punto de contraste de nociones identitarias y en planteamientos racistas. Pero sobre todo, nos dejan ver cómo también en el proceso de construcción de representaciones, del cine de rumberas

al melodrama negro, hay una apropiación de una imagen que resulta idónea como herramienta escénica.

Filmografía

Angelitos Negros (Joselito Rodríguez, 1948)

Mamá Dolores (Tito Davison, 1970).

Negro es mi color (Tito Davison, 1951)

Bibliografía

Calderón González, Jorge, *Nosotros, la música y el cine*, prólogo de Helio Orovio, México, Universidad Veracruzana, 1997, fotos, pp. 36-38.

Gaytán Apáez, Leopoldo, "Lo negro de lo negro. La negritud a través de sus imágenes cinematográficas" en *Antropología. Boletín oficial del INAH*, México, No. 89, 2011, p. 85-90.

_____, "Cámara. Acción! Se filman las rumberas" en *Bembé*, Nos. 5-6, diciembre-enero de 1998, p. 7.

González, Reynaldo, *Llorar es un placer*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.

Granados, Ignacio Omar, "El cine de Rita Montaner en cinco tiempos" en *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*, La Habana, Año IV, 12-18 de enero de 2008.

Mac Masters, Merry, "Benny Moré, ritmo, sabor y sentimiento" en *Recuerdos del son*, prólogo Manuel Blanco, México, Conalcuta, 1995, pp. 111-118.

Márquez, Ernesto, "Benny Moré I", columna Tumbando Caña en *La Jornada de Enmedio*, 24 de febrero de 2003, p. 9ª.

Monsiváis, Carlos, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, Segunda Edición, México, Ediciones Era, 2006.

Moore, Robin D., *Nationalizing Blackness, Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997.

Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial, Conalcuta, 1979, vol. 2.

Muñoz, Fernando, *Las reinas del trópico*. México, Grupo Azabache, 1993.

_____, "Un meneíto na'ma" en *Somos*, *Las rumberas del cine mexicano*, Año 10, No. 188, 1 de noviembre de 1999.

Pulido Llano, Gabriela, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950,* México, INAH, 2010.

_____, "Las mil y una rumbas. Cuatro cubanas en México" en *Dimensión Antropológica*, México, INAH, Año 15, vol. 44, septiembre-diciembre de 2008, p. 99-132.

Quiroz, Gustavo, *Hacia una teoría de la significación: el caso del melodrama*, México, UNAM, CESU, 1980 (Pensamiento Universitario, 89), p. 10-11.

Su, Margo, *Alta frivolidad*, México, Cal y Arena, 1990.

PRODUCCIONES CALDERON PRESENTA A

NINON SEVILLA y FERNANDO SOLER en:

SENSUALIDAD

Con

DOMINGO SOLER
ANDRES SOLER
ANDREA PALMA
RUBEN ROJO
RODOLFO ACOSTA
BOBBY CAPO
KIKO MENDIVE

DIRECCION
ALBERTO GOUT

PRESENTADA POR
DISTRIBUIDORA MEXICANA
DE PELICULAS, S. A. DE C. V.

DISTRIBUIDORA MEXICANA DE PELICULAS S.A. DE C.V.

La consolidación de los medios de comunicación en Cartagena y sus relaciones intermediales 1936–1957

Ricardo Chica Geliz
Universidad de Cartagena, Colombia

El proceso de la comunicación de masas en Colombia se puede establecer según ciertas etapas como son la etapa de inserción, que va de 1900 a 1930; la etapa de consolidación, que va de 1930 a 1960; la etapa de desarrollo, que va de 1960 a 1980; y, la etapa de reconfiguración que va de la década de los años ochenta a la actualidad.[225] Consideramos que esta propuesta de periodización es útil y válida para nuestros propósitos, donde la más pertinente es la etapa de *consolidación* ya que converge con un período de grandes cambios en la nación colombiana, así como en la ciudad de Cartagena de Indias, puerto de gran importancia en la historia del país y la región del Caribe colombiano. Otra consideración, acerca del carácter de este período, nos la da el historiador Marco Palacios, respecto a la historiografía convencional y su relación con el desarrollo de la modernidad en Colombia:

> "La versión convencional del período de 1930 a 1958 sostiene que se trata de dos épocas bien distintas: la República

[225] Luisa Fernanda Acosta, "La emergencia", pp. 250-251.

> Liberal (1930–1946) y la década del estado de sitio o de las dictaduras (1946–1958). Sin cuestionar su validez, pensamos que el período se comprende mejor como un todo, con el trasfondo de la consolidación de la economía moderna del país y de las instituciones y grupos de poder correspondientes".[226]

La propuesta de Marco Palacios sobre comprender ambas etapas del período como un todo, converge con la propuesta de la historiadora Luisa Fernanda Acosta respecto a la etapa de *consolidación* de los medios de comunicación en Colombia, en virtud de su desarrollo en la medida en que se iba formando el mercado nacional en los nuevos ámbitos urbanos y aparecía con fuerza marcada el tiempo libre y sus actividades de consumo, información y entretenimiento, lo que, contribuyó a la reconfiguración de la cultura popular y donde, como veremos, el folclor musical del Caribe colombiano aportó gran parte del material que se comercializó a través de las industrias culturales como la radio y la discografía, la publicidad y la televisión nacional, las cuales se consolidaron empresarialmente; ya sabemos que la industria del cine se limitó a la distribución y la exhibición, dejando la producción a la industria fílmica extranjera. De manera que, como lo sugiere también, John B. Thompson, para entender mejor el devenir de la modernidad y sus efectos en la sociedad y la cultura hay que referirse a la importancia que los medios masivos tuvieron en ese proceso: "El desarrollo de los medios de comunicación se mezcló de manera compleja con un determinado número de procesos de desarrollo paralelos que, tomados

[226] Marco Palacios, *Entre la legitimidad y la violencia*, p. 131.

conjuntamente, constituyeron lo que hemos convenido en llamar 'modernidad".[227]

En los mencionados procesos paralelos, comentamos algunos acaecidos en Colombia como son: la migración del campo a la ciudad, la confrontación partidista y la aparición de *La violencia,* la centralidad que asumió el Estado en el manejo macroeconómico desde 1931, la importancia exportadora del café como dinamizadora de la economía y la modernización del Estado, la revolución fiscal de 1935, la formación de empresas industriales del Estado en la década de 1940, la aparición de la vida urbana y su estrecha relación con estrategias publicitarias cada vez más efectivas e influyentes en los cambios de estilos de vida, además de la influencia de los medios de comunicación.[228]

En general, el propósito de este capítulo consiste en valorar la dinámica social de Cartagena a la luz de la llegada y la consolidación de los medios de comunicación al puerto y las llamadas relaciones intermediales, lo que favoreció procesos de asimilación y apropiación de contenidos que dieron como resultado la reconfiguración de la cultura popular y su repercusión en el vuelco de las costumbres de las gentes, sin que ello necesariamente significara un cambio en la histórica desigualdad social de la ciudad, donde las prácticas del sistema socioracial son de gran relevancia.

De manera que, puede decirse, la experiencia que los sectores populares de Cartagena tuvieron con el advenimiento de la modernidad cultural pretendida por las élites, estuvo marcada por el analfabetismo generalizado, lo que constituyó la condición de recepción y de consumo

[227] John Thompson, *Los media y la modernidad*, p. 15.

[228] *Ibíd*., p. 134.

de contenidos mediáticos dados en la radio, la discografía y el cine principalmente. La prensa también tuvo gran incidencia, ya que fue desde allí que proLiferó el periodismo de combate político, de tal forma que, por muy predominante que fuera el analfabetismo, "lo leído era contado". Medios y analfabetismo, es una relación que suscita preguntas respecto a la educación y cómo era practicada desde lo institucional, lo pedagógico y su papel modernizador en los sectores populares de Cartagena.

Sin embargo, para el estudio que aquí nos interesa, resulta clave la relación intermedial,[229] en especial de los contenidos melodramáticos que circularon entre la producción discográfica, su difusión radial, su aparición en la banda sonora de las películas, su referencia en la prensa y la publicidad, sin dejar de lado las presentaciones en vivo; es decir, se trata de la producción de contenidos que van a circular en el marco de una interacción y una convergencia entre dos medios o más, en este caso, la industria discográfica, el cine, la prensa y la radio, con miras a conseguir objetivos comerciales frente a un mercado de consumidores; una interacción que, además, vino a propiciar el proceso de apropiación y circularidad, no solo entre la audiencia, sino entre los mismos productores de contenidos: buen ejemplo de ello, es cuando en los años cincuenta el músico colombiano Francisco "Pacho" Galán crea el ritmo musical *merecumbé*, una suerte de mezcla entre cumbia colombiana y merengue colombiano, pero con referencias claras a las tradiciones musicales merengueras de Haití, Panamá y República Dominicana; el *merecumbé* como invención musical le respondía a un mercado, tal y como ya venía ocurriendo con las ofertas musicales de Cuba, con el mambo o el chachachá.

[229] Fabio López de la Roche, "Medios, industrias culturales e historia social", p. 195.

Esta relación intermedial venía muy consolidada de la industria cultural mexicana ya que una misma canción, por ejemplo, circulaba en los argumentos de las películas y, también, podía adquirirse a través de discos prensados o consumirse mediante la programación radial. La relación intermedial de contenidos, a través de su dimensión complementaria, aseguraba una alta frecuencia de circulación de los mismos, lo que incidía en la formación de los distintos públicos.

Así pues, la experiencia que los sectores populares de Cartagena tuvieron con las sensibilidades propias de la modernidad que circularon a través de los medios, puede pensarse según las dinámicas de las relaciones intermediales, con miras a obtener pistas que describan el período conocido como *consolidación* de los medios en Colombia.

La consolidación de los medios en Cartagena

Dicho lo anterior y teniendo en cuenta lo observado en el archivo de prensa del periódico *El Fígaro*, principalmente, tenemos que en la primera etapa, la de *inserción,* el medio de comunicación predominante en Cartagena era la prensa con periódicos importantes como *El Porvenir*, *El Diario de la Costa*, *La Patria* y el mismo *El Fígaro*. También, aparece la distribución y la exhibición de películas como negocio, siendo los cines más importantes el Variedades ubicado en el barrio de Getsemaní a un costado del populoso Mercado Público y los teatros Coliseo (antiguo Teatro Mainero, que data de fines del siglo XIX) en el centro y el Circo Teatro ubicado en el barrio de San Diego; así mismo, había importación y venta de fonógrafos y sus respectivos acetatos de contenido musical, los cuales llegaban desde Estados Unidos, Cuba, Argentina y Europa; también debe señalarse la importación y venta de

aparatos receptores de radio, a los cuáles solo tenía acceso la clase social más privilegiada, quienes además, sintonizaban emisoras del extranjero especialmente las de La Habana y las de Nueva York y algunas otras capitales como Caracas; mientras tanto, las clases populares conocieron ciertos contenidos musicales de la radio a partir de altavoces ubicados en el mercado y en la Puerta del Reloj.[230]

Aquí vale anticipar que, cuando los aparatos de recepción de radio llegan al alcance de sectores medios y de sectores populares de la ciudad, las gentes practicaban la costumbre de escuchar la radio a muy alto volumen, muchas veces en la puerta o en la terraza de la casa, lo que generó quejas en los vecindarios y que aparecieron en la prensa, tal y como sucedió el viernes 18 de agosto de 1944 cuando se publicó en *El Diario de la Costa* la noticia: "Las radios de San Diego". El consumo de discos y de emisoras extranjeras supuso la aparición en el paisaje sonoro de Cartagena de ritmos caribeños como la rumba cubana o la música negra de las llamadas *Big Band* con géneros musicales como el jazz y bailes como el *foxtrot*, así como también el tango argentino como música y baile; de Europa se escuchaban zarzuelas, óperas y polkas; los turistas y marinos que llegaban a los muelles de Cartagena pueden postularse como agentes culturales que reforzaron la formación del gusto por estas nuevas prácticas musicales y de nuevos contenidos. El cine, para la mencionada etapa, fue consumido por todos los conglomerados sociales, lo que se puede denotar en la configuración de salas de cine arriba mencionadas, las cuales tenían palcos, platea y galería.

[230] Bertha Arnedo, *En la onda de la radio*, p. 18.

Por su parte, la etapa de *consolidación* de los medios de comunicación en Cartagena se caracteriza por hechos ciertamente destacables, que relacionamos a continuación:

- Llegada del cine sonoro en 1930, su distribución y su circulación a través de circuitos como Cine Colombia y VELDA, esto da como resultado la expansión de salas de cine hacia cada barrio nuevo que aparecía en la ciudad.
- Fundación de la primera emisora radial, Laboratorios Fuentes en 1934. Esta misma empresa comienza la prensa de acetatos de música.
- Aparición del noticiero radial "Síntesis" (1934) de Víctor Nieto Núñez, quien posteriormente, fundaría el Festival Internacional de Cine de Cartagena en 1960.
- A mediados de los años cincuenta "Discos Curro" es un sello discográfico que se dedica a prensar música popular de la región, en especial, la llamada música de acordeón, que es la que antecede al género musical vallenato. Su catálogo musical era para un público distinto al del catálogo de "Discos Fuentes", hay que señalar que ambas empresas pertenecían a la misma familia.
- Desaparecen periódicos como *El Porvenir* y *El Fígaro* y aparece *El Universal* en 1948, el cual, junto con *El Diario de la Costa*, se constituyen en los más importantes e influyentes de la ciudad a partir de los años sesenta. Las prácticas del periodismo se hacen más modernas con la inserción de géneros como la crónica, el perfil y el reportaje. Así mismo, los periódicos especializan la información en secciones y surge el enfoque social para tratar ciertos acontecimientos y cambios urbanos.

- Algunos miembros de la élite local y la de Bogotá pretenden vender la imagen turística de la ciudad a través del cine y la televisión. La aparición del reinado nacional de belleza pretende cumplir tal propósito y sus eventos son proyectados en las pantallas de cine de todo el país. Se filman documentales sobre el patrimonio arquitectónico de la ciudad y, de esta forma, se propicia una imagen social como lugar exótico y paradisíaco de la nación colombiana. Algunas producciones extranjeras, de México y Estados Unidos, se filman en la ciudad.
- Comenzando los años cincuenta aparece en la oferta mediática de la ciudad, la radionovela cubana "*El Derecho de Nacer*", la que se constituye, al igual que en todo el continente, en un éxito de la comunicación masiva e incide en las rutinas de consumo de la radio y establece otra forma de presentación del código popular del melodrama –distinto al cine- como un vínculo principal entre el mundo de los medios y el mundo de los sectores populares. Las radionovelas se ofrecerán en Cartagena hasta bien entrados los años setenta.
- Durante la misma época los locutores deportivos de Cartagena se convierten en importantes líderes de opinión frente a su audiencia, en temas concernientes al béisbol y el boxeo. Para entonces, el crecimiento empresarial de la radio, expande el medio por todo el país, lo que posibilita la oferta de contenidos deportivos, como *La vuelta a Colombia*, capaces de congregar a las distintas regiones de la nación.
- Aunque el cine norteamericano siempre predominó en la cartelera cinematográfica de la época en Cartagena, tenemos que para inicios de los años treinta, el cine argentino era preferido

por amplios sectores; pues, la condición del idioma castellano facilitó la recepción del mismo.

- En el primer lustro de la década de los años cuarenta, desaparece casi por completo el cine argentino, el cual es desplazado por las películas mexicanas, las cuales logran gran ascendencia en los sectores populares de Cartagena hasta comienzos de la década de los años ochenta. Hacia el año 1944 se instala en Bogotá una sede de la empresa Películas Mexicanas S.A. lo que favorece la circulación regular del cine mexicano en las áreas urbanas de Colombia y en casi todas sus áreas rurales.

La gran relevancia social del cine mexicano en su época de oro en la audiencia cartagenera, sirve para analizar la etapa de *consolidación* de los medios de comunicación en Cartagena. En virtud de lo anterior se ofrece una tabla para establecer un panorama general que relaciona las etapas del cine mexicano en su época de oro; ciertos aspectos socioeconómicos de la ciudad; los cambios urbanos, los aspectos culturales y mediático; y, determinados aspectos de la educación.

Relaciones intermediales en prensa, radio, discos y cine

El periodismo cartagenero surge en el siglo XIX bajo el dominio ideológico y social de Rafael Núñez, periodista profesional, personaje nacional y conocedor profundo de los abismos de la acción política.[231] Desde el que ya era su diario, *El Porvenir*, Núñez había no solo consolidó su imagen como estadista, e inclusive como poeta, sino que había extendido la influencia de sus ideas políticas. La prensa de Cartagena, pues, entra al siglo XX en clara dependencia de la jerarquización de lo público impuesto por la hegemonía conservadora y modificada

[231] García, "Periodismo y literatura en Cartagena en el siglo XX", p. 220.

ligeramente por el dominio liberal de los años treinta. El reportaje resulta casi inexistente. Y el contenido del periódico es prácticamente decidido por un redactor principal: "hombre instruido con vocación humanística, y mente y pluma de confianza de los fundadores del periódico"[232]. Durante los primeros 30 años del siglo XX se presenta una proLiferación de diarios diferentes por su orientación política o su especialidad informativa. ProLifera el editorial de combate, no de análisis de problemas, referidos bien a temas políticos nacionales o a disputas de la parroquia, sin asomos de equilibrio argumentativo. Durante las tres primeras décadas la mayor influencia social la ejerce la prensa de origen conservador. Señala García Usta que el liberalismo se manifiesta con fuerza en *El Diario de la Costa*, *El Universal* y *La Palabra*, este último, era dirigido por Víctor Nieto y Haroldo Calvo Nuñez, quienes luego fundarían uno de los primeros noticieros radiales: "Síntesis" a principios de los años treinta.

Se puede considerar que en los años treinta, cuarenta y cincuenta deviene en Cartagena un periodo de transición hacia un periodismo moderno. En esa transición aparecen periodistas como Aníbal Esquivia Vásquez quien, entre otros, intentó diferenciar y modernizar las visiones sobre la realidad, ubicándose en otras áreas de la literatura o del periodismo, distintas y distantes a la dulzarrona tiranía de la poesía oficial.[233] De otra parte acaecen aportes a la prensa local como los surgidos de movimientos literarios como el de "*Mar y cielo*" en los años cuarenta, así como también los miembros del *Grupo Cartagena* donde se encontraban creadores como Gustavo Ibarra Merlano, Héctor Rojas

[232] *Ibíd*, p. 221.

[233] *Ibíd*., p. 247

Herazo, García Márquez, Clemente Zabala, Lácides Moreno, Ramón Zubiría y Jorge Artel, entre otros.

Entre mediados de los años cincuenta y la década del sesenta, se produce el fortalecimiento del papel del reportero en la prensa lo que genera el crecimiento noticioso de los diarios y una más amplia visión de lo social; quizás, el periódico más importante respecto a los nuevos tratamientos de contenido fue el *Diario de la Costa*, donde se practicó lo que hoy conocemos como periodismo social y el relato de los pequeños sucesos triviales de clases altas y medias; respecto a los sectores populares este mismo diario crea a principios de 1945 la sección *Ecos de los barrios*, donde sus reporteros publican las situaciones que cada localidad presenta, con miras a presionar soluciones por parte del gobierno. Los columnistas de opinión que se refieren más a los asuntos culturales y del cine en especial son Donaldo Bossa, Antonio González de Langlart, Roberto Burgos Ojeda, Juan Zapata Olivella, Gabriel García Márquez, Héctor Rojas; pero el surgimiento de la crítica de cine, como tal, surge de la pluma de Alberto Sierra Velásquez, a principios de los años 1960. Como una consideración adicional, tenemos que la prensa existente ubicada en el período estudiado, aparece en los siguientes periódicos: *Diario de la Costa*, *La Patria*, *El Mercurio*, *El Fígaro* y *El Universal*.

Por su parte, la primera radiodifusora que existió en Cartagena fue *La Voz de Laboratorios Fuentes* (luego Emisoras Fuentes), fundada en 1934 por Antonio Fuentes (1907–1985), quien había estudiado en Filadelfia, Estados Unidos, y cuya familia era dueña de Laboratorios Fuentes.[234] En cuanto la industria fonográfica nacional, esta tuvo sus

[234] Peter Wade, *Música, raza y nación*, p. 120.

inicios en Cartagena, cuando el mismo Antonio Fuentes comenzó a experimentar con tecnología de grabación rudimentaria en su propia estación de radio, dando lugar a Discos Fuentes. Envió grabaciones a Estados Unidos y a Buenos Aires para que fueran prensadas; hacia 1943, aproximadamente, adquiere sus propias prensadoras y comenzó a producir discos en forma comercial.

De otra parte, tenemos a José María "Curro" Fuentes hermano menor de Antonio, dueño de una cadena de almacenes llamada "La múcura", donde vendía los productos de "Discos Fuentes" además de los discos que importaba directamente de Nueva York. A comienzos de los años cincuentas "Curro" Fuentes inició su propio sello: "Discos Curro".[235] El historiador inglés Peter Wade señala que la música de acordeón era grabada por la casa disquera "Popular", la cual, era una filial de la disquera "Atlántico" de Barranquilla; esto era así, pues, la música de acordeón era categorizada para la clase social baja y de la obrería. No obstante, Fuentes tenía menos remilgos y en su catálogo de 1954 –que se remonta a 1940– se encuentran numerosos porros, gaitas y fandangos, además de cumbias, merengues y paseos, así como unos cuantos números denominados "Son vallenato": estos últimos números eran más interpretados con guitarra y no tanto con acordeón.

En general, es hasta 1949 que la industria fonográfica nacional estuvo ubicada en la región costeña, cuando, en ese mismo año esta actividad se traslada a Medellín y Bogotá, con las empresas Sonolux y Discos Vergara, respectivamente.[236]

---

[235] *Ibíd*., p. 124.

[236] *Ibíd*., p. 127.

En esta etapa de *consolidación* acaece una apertura a temas y contenidos que se enfocan desde lo secular, en contraposición a la visión tradicional, hispanófila y de fardo católico, lo que actúa como criterio de mediación cultural con el que se trata de incidir en un canon estético en relación con la sensibilidad y los estilos que propone la modernidad cultural, el consumo y las modas.

El cine de rumberas, para el caso mexicano, resulta un buen ejemplo para ilustrar esta apertura; recordemos, pues, que el cine de rumberas supone un universo narrativo que integra expresiones musicales del Caribe, lo que compone gran parte de la convergencia intermedial a través de la radio, los discos y las presentaciones en vivo. Esta apertura coincidió con la masificación y el abaratamiento de los aparatos de recepción radial, lo que favoreció la demanda de contenidos y, también, superar una etapa preindustrial –mediática de producción y de oferta de las músicas populares–, es decir, es una etapa donde aparecieron también los sistemas de archivos como son los rollos y los acetatos, los cuales contenían la producción musical.

Es el direccionamiento del gobierno alemanista (1946–1952) hacia una deliberada adopción de la modernidad y sus formas urbanas, lo que incide en temáticas y géneros urbanos en mencionadas películas de rumberas y las películas sobre los aconteceres de la ciudad misma. Una apertura que fue muy resistida y tensionada por las ideas conservadoras de un sector social tradicional y católico. En cuanto a la producción de cine nacional, tenemos que este prácticamente desaparece hacia 1930 y el capital nacional se concentra en la distribución y la exhibición de películas extranjeras, dando como consecuencia la expansión y la proLiferación de cines por los barrios de la ciudad, lo que acontece por

todo el territorio nacional. Más bien, y en virtud de la condición del analfabetismo generalizado, la radio se constituye, junto con el cine hablado en español, en el medio que más se demanda, más se arraiga en la cultura popular y propicia la aparición de la cultura de masas, lo que ocurre con la oferta de cuatro grandes ejes temáticos como son la música, el humor, las radionovelas, los buzones sentimentales y el deporte.[237]

Lo anterior, sin olvidar la importancia del llamado radioperiodismo, el cual, se caracterizaba por una nueva práctica de producción para la época, como lo fue, la lectura de noticias y, por consiguiente, la distinción simbólica de las voces en la figura de los locutores; de otra parte, este formato se ajustó fácilmente a la difusión de ideas partidistas entre un público iletrado. Dicho repertorio de contenidos será constante desde los años treinta hasta, prácticamente, nuestros días con sus respectivas modificaciones, ya que, la radio aún goza de gran aceptación social en nuestro país, no obstante las nuevas tecnologías. Un referente que puede explicar el arraigo popular de la radio es el que nos brinda el historiador Renán Silva cuando señala que *lo leído es contado* (Silva, 2005: 249) una referencia que sugiere que el proceso de lectura no acaba cuando los textos son decodificados, sino que continúa en una dinámica de interacción social donde se van formando actitudes, cogniciones y opiniones colectivas.

En la medida en que bajan los precios de los aparatos, se venden a crédito y aparecen talleres y repuestos para los mismos se va formando y ampliando un mercado que, a su vez, demanda contenidos que, en principio, fueron más musicales, luego noticiosos y con el tiempo se

[237] Nelson Castellanos, "Tabernas con micrófono o gargantas de la patria?", p. 260.

extendieron al entretenimiento, los deportes y la cultura en general; lo que se puede observar en la prensa consultada, es que, para entonces la programación radial se publicaba diariamente en los periódicos, siendo este, otro referente de relación intermedial.

Por su parte, el cine mexicano, en general, promovía vigorosamente dos tipos de música que fueron consumidas profusamente en Cartagena, junto con la producción local de música. De una parte la música rural y tradicional de la zona norte de aquel país, tal y como son las rancheras y los corridos, entre otros géneros tradicionales como el huapango y el son veracruzano. El otro tipo de música con gran presencia en la cinematografía mexicana es todo el material propio de los géneros tropicales y afrocubanos. Entre los primeros tenemos la cumbia y el porro colombiano, que llegaron a aquel país de la mano de Luis Carlos "El Negro" Meyer hacia 1944. Entre los segundos tenemos la rumba, el bolero, el danzón, la guaracha, el mambo y el son entre otros. Se trata de géneros cuyos exponentes se vienen consumiendo en Cartagena, al menos, desde la década de los veinte, a través de la radio que circula desde Cuba y de los acetatos importados de aquel país y de los Estados Unidos.

De otra parte, las relaciones intermediales, no solo se caracterizaban en su dinámica complementaria, con miras a poner en marcha una estrategia de difusión de contenidos; dichas relaciones, también, supusieron una competencia simbólica entre las distintas ofertas de contenido en un mercado que se consolidaba cada vez más frente a las propuestas mediáticas y culturales tanto nacionales como internacionales. Todo aquello se dio en un contexto donde la migración del campo a la ciudad ocurre en un aluvión de intercambios asimétricos entre los

distintos estamentos sociales y culturales de la región. Intercambios que suponen que la diferencia es desigualdad.[238] De manera, pues, que desde el punto de vista de étnico racial –por ejemplo- el llamado género musical vallenato era asociado a los negros, campesinos y localistas y, por tanto, desde el punto de vista de los medios estaban invisibilizados hacia los años 1940 y muy avanzados los 1950.[239]

Lo anterior manifiesta una pista de la dinámica de disputa simbólica donde el acordeón era asociado a lo atrasado, lo rural, lo provinciano, lo cual era contrario a los refinamientos requeridos en los ámbitos urbanos de la alta sociedad, ávida de expresiones modernas. Lo mismo ocurría con la oferta de cine mexicano en general. Mario Juan Marini, por ejemplo, se encargaba de la crítica cinematográfica en la *Revista Javeriana* editada en Bogotá y, la cual, circulaba entre el pequeño círculo de intelectuales cartageneros. Allí, Marini publicaba su columna titulada *Notas de pantalla*, en la cual siempre atacó todo el cine que viniera del país azteca, en virtud de su sustrato popular. Con respecto a la película *El hijo desobediente* (1945) protagonizada por Germán Valdez *Tin Tan* expresó*:*

> "Hace aparición en ella un nuevo 'astro' llamado Tin–Tan que, según la propaganda es superior a Cantinflas. Creemos que la propaganda es acertada en ese sentido, ya que el tal Tin Tan es superior, muy superior al ya desacreditado Cantinflas, superior en sus vulgaridades, superior en sus posturas y vestimentas grotescas, superior en el mal gusto y la pornografía. […] A

[238] García Canclini, *La globalización imaginada*.

[239] Wade*, op. cit*.

> Méjico debemos estas 'animalidades' en los espectáculos y en el público. Eso de despertar la fiera que cada hombre lleva dentro de sí, no es una función laudable ni está dentro de los fines del cine como expresión artística y estética. La comisión de censura de espectáculos debería prohibir esta clase de películas, no tan solo por ser atentatorias contra la moral y la decencia, sino también por degradar el gusto del público. No apta para nadie".[240]

De otra parte, en los periódicos *El Fígaro*, *El Porvenir* y *El Mercurio* aparecen pistas muy significativas de la presencia de los aparatos de radio en Cartagena, dadas en la publicidad de la marca *Philco* y la casa representante en el país José Vicente Mogollón, los que, fueron consumidos en un inicio por las clases pudientes de Cartagena. Allí vemos cómo un medio (la radio) se apoya en otro (la prensa) para promocionarse y constituirse en opción mediática frente a un público que rápidamente venía aprendiendo a ser público de radio. Así tenemos, pues, que dichos avisos publicitarios privilegian dos imágenes las que se expusieron con miras a facilitar el proceso de apropiación social de una modernidad tecnológica y comunicativa y, por tanto, cultural.

De una parte hay piezas publicitarias que muestran el aparato de radio y todos sus atributos, en un claro propósito por enseñar la nueva tecnología y sus alcances. De otra parte, encontramos escenas de consumo radial, donde un grupo distinguido de damas y caballeros ataviados con vestidos de gala, disfrutan de las ondas radiales mientras un mesero de frac, sirve elegantes copas de fino licor. El grupo de personas son de raza blanca y su postura en la mesa les confiere sofisticación

[240] *Revista Javeriana*, Tomo XXV – Nº 121, febrero 1946.

y satisfacción –no solo de su posición social- sino del disfrute de una escena moderna: tiempo libre, para consumir radio.

Ambas piezas publicitarias tienen gran despliegue entre 1930 y 1938, cuando comienzan a aparecer anuncios donde se reparan radios y se venden radios usados, una pista que, sin duda, anuncia la proLiferación de este tipo de aparatos en la sociedad cartagenera siendo accesible a clases sociales distintas a las pudientes. Así mismo, la *RCA Víctor* ofrecía para la venta bulbos de repuesto para los aparatos.

Otra manifestación intermedial importante es que, la casa discográfica *Brunswick* anunciaba, desde antes de la década de los años treinta, su catálogo musical a través de los periódicos. Así tenemos, pues, que no solo la venta de radios se apoyó en la prensa, sino también, sus contenidos. Los catálogos eran promovidos en anuncios de un cuarto de página en un periódico de gran formato, en secciones que tenían que ver con sociales, efemérides o contenidos culturales. Allí, se encuentran piezas musicales latinoamericanas y caribeñas producidas y grabadas en Nueva York.

Como se sabe el *jazz* fue un género musical destacable ejecutado por las orquestas norteamericanas de gran formato, llamadas Big–Band. Muchas de estas orquestas norteamericanas tenían sede alterna en Panamá, lo que facilitaba la inclusión de Cartagena en sus giras por los distintos destinos turísticos y cuyas presentaciones se anunciaban en la prensa local. De manera, pues, que las orquestas se presentaban en los pocos hoteles de la ciudad y en sus clubes sociales. Este contacto con la música y el formato Big–Band a través de la producción discográfica, los anuncios periodísticos, la radio y las giras fue formando un público que –más adelante– se expondría a contenidos nacionales donde –por

ejemplo– la llamada música de acordeón se constituyó en una oferta, muy distinta, a lo que conocemos hoy por vallenato; pues, la aceptación de los medios y de la alta sociedad, de esta música (entendida como género) ocurrió sin el acordeón, ya que, como se dijo, este instrumento era asociado a lo negro, con toda la exclusión sociocultural que ello implicaba.

Es importante aclarar que el acordeón como instrumento era ejecutado por miembros de la alta clase social cartagenera para interpretar piezas musicales como mazurcas y polkas. Un buen ejemplo de ello se encuentra en el periódico *El Fígaro* hacia 1940, cuando se da cuenta de un episodio en el Teatro Heredia, donde tuvo lugar una función para beneficio de La Ermita del Pie de la Popa. El primer número de la función fue un solo de acordeón, interpretado por la señora Diana Martelo de Bennedetti. Así mismo, el séptimo número es otro solo de acordeón ejecutado por el señor Christian Hansen, seguramente de origen europeo, lo que orienta la connotación social del mencionado instrumento, en un ámbito "culto y refinado".

En contraste, la música de acordeón comenzó a circular por radio y en clubes a mediados de los años cuarenta en adelante y se grabó con guitarra y por músicos de tez clara o morena clara. Con frecuencia, hacía parte del repertorio musical de los tríos. Dos referentes importantes son Guillermo Buitrago y su grupo, quien a mediados de los cuarenta grabó canciones de compositores de la zona de Valledupar como Tobías Enrique Pumarejo, Emiliano Zuleta y Rafael Escalona cuando eran figuras poco menos que desconocidas por fuera de su terruño. El otro referente clave es "Julio Bovea y sus Vallenatos", de Ciénaga (Magdalena) que al igual que Buitrago, popularizó canciones de Escalona. Aquí la palabra

vallenato tiene una connotación más de ubicación geográfica que de género musical.[241]

Otro referente de importancia que circuló profusamente y a contrapelo de la fuerte tendencia a vetar la música de acordeón, es la aparición en 1940 de la canción "Se va el caimán" compuesta por José María Peñaranda que, además de músico, trabajaba como técnico en Emisoras Unidas en su natal Barranquilla. Esta es una de las primeras canciones grabadas por la industria fonográfica y aunque tuvo poco éxito en sus inicios, resucitó en 1945 gracias a la versión venezolana de la cantante Rosita Perón. La canción tuvo su travesía intermedial por distintas radios, periódicos, orquestas, giras y estudios de grabación comenzando por Buenos Aires, desde donde la canción se convirtió en éxito internacional e incluida en el repertorio musical de orquestas de México, Estados Unidos y Puerto Rico. Como puede evidenciarse la dinámica del mercado suscita cambios en el gusto musical del público y, siguiendo la pista de dicha dinámica, encontraremos la emergencia del vallenato como oferta musical nacional e internacional, pero, para ello, habrá que esperar hacia los años sesenta cuando el aclamado Alejandro Durán es reconocido como rey vallenato en el primer festival vallenato en Valledupar hacia 1968. Para nuestros propósitos respecto a las relaciones intermediales y lo que implican en tanto dinámica de apropiación social, lo anterior se constituye en un hito.

Regresando a la prensa revisada en el Archivo Histórico de Cartagena, encontramos en el periódico *El Mercurio* en 1930 que *la Brunswick* no solo anunciaba los catálogos musicales sino que tenía su casa comercial en Cartagena donde, se presume, los clientes podían

[241] Wade, *op. cit*., p. 124.

escuchar los números promocionados. El *salón Brunswick* quedaba en la calle del Coliseo y era regentado por Diego Martínez e Hijos. En el mismo periódico aparece el *salón Columbia*, que distribuye acetatos de la misma marca y en cuyo catálogo musical se destaca el *foxtrot* como género musical de moda, pero, más que género se refiere a un estilo de baile ideado por la población negra del sur de los Estados Unidos y que, literalmente, puede traducirse como *el trote del zorro*. El *Salón Columbia* estaba regentado por Franco Covo y en el anuncio publicitario en prensa se destaca la llegada por vía marítima de los discos, lo que sugiere la importancia que se confería a lo extranjero como marca de la modernidad y se ofrecía así la oportunidad de asimilar, amoldarse y acomodarse simbólicamente a los usos festivos y mediáticos de los países del norte, en especial, los de Europa y Estados Unidos.

Desde el punto de vista de la vigencia tecnológia, los fonógrafos eran comercializados a la par de los radios, siendo estos de una aparición comercial desde la primera década del siglo XX. De manera, pues, que para los años treinta aún se encuentra profusamente la publicidad de los fonógrafos, en la prensa consultada, a un precio muy accesible a las capas medias de la sociedad y uno de los distribuidores más destacados en Cartagena eran los Almacenes Mogollón. Vale destacar que, en la década de los treinta era común en la prensa la aparición de la programación radial emitida desde los Estados Unidos cuyos contenidos noticiosos se hacían en inglés y español, además de la difusión de catálogos musicales producidos en Norteamérica. En el periódico *El Fígaro*, hacia fines de los años treinta, aparece una columna de frecuencia irregular (a veces semanal, a veces diaria) que anunciaba y comentaba la programación radial y, además, ilustraba a los lectores sobre las características y los efectos de este invento en la sociedad. La

columna no lleva firma y se titula "Programas de radio" y, en general, comenta los eventos musicales transmitidos por ese medio, así como, el anuncio de los eventos radio–musicales que estaban por programarse en la ciudad, los cuales sucedían en vivo en lugares como los cines más populosos: el Padilla y el Rialto en el barrio de Getsemaní.

La columna, comenta datos complementarios a los intérpretes, los orígenes de la música que interpretan y ofrecen datos del contexto moderno en que se produce, lo que puede asumirse como una intencionalidad francamente pedagógica frente al público lector; hay que recordar que *lo leído es contado,* lo que sugiere que en el proceso de apropiación social va una carga de saberes musicales que se van reconfigurando y resemantizando, lo que deviene en un proceso colectivo de asimilación de dichas músicas; de tal forma, se puede asumir, que el formato de las orquestas de Big Band es adoptado y adaptado a grandes orquestas del Caribe como las de Pacho Galán en Colombia, la Sonora Santanera de México, la Billos Caracas Boys en Venezuela, La Sonora Matancera, la orquesta de Pérez Prado en Cuba y México, la Orquesta de Xavier Cugat de Cuba y Estados Unidos, la de Benny Moré de Cuba, estas últimas, en ocasiones se presentaban hasta con cuarenta músicos en escena. Así mismo, se publicaba en la misma columna la programación diaria o semanal de la radio que era transmitida desde los Estados Unidos de América, en especial, desde Nueva York.

Es de anotar que la columna aparece patrocinada por *La General Electric*, una pista de mercadeo que connota progreso, avance, tecnología y modernidad que, además, era fácilmente apropiado e insertado en el lenguaje de la vida práctica y cotidiana. En "Programas

de radio" apareció la oferta de contenido producida en Cartagena, hacia 1940. Predominan Emisoras Fuentes de Antonio Fuentes y Radio Colonial de los Hermanos Lequerica, quienes ofrecían noticias y música en vivo ejecutada por músicos independientes, músicos de catálogo (en especial de Emisoras Fuentes) y orquestas de planta de cada emisora. No obstante lo anterior, resulta clave distinguir que Radio Colonial ofrecía un amplio repertorio de música clásica. Más tarde, hacia 1941, sería adquirida y dirigida por Víctor Nieto y Haroldo Calvo. Mientras que Emisoras Fuentes ofrecía música internacional de corte popular pero, presumiblemente, aceptada en todos los ámbitos sociales de Cartagena. Señalamos la presunción porque hay que recordar los ataques periodísticos que columnistas identificados con seudónimos como Ranger, Ludovico y Fulminante, hicieron contra la ranchera, el mambo y el rock and roll, en periódicos como *El Fígaro*, *El Universal* y *El Diario de la Costa*.

Un aspecto interesante de las relaciones intermediales entre radio y prensa es la publicación en los periódicos, *El Fígaro* en este caso, de los guiones radiales. Un buen ejemplo de ello es "La hora de las provincias" que era un programa de radio donde se daba espacio de opinión a figuras públicas de los distintos municipios que conformaban el llamado Bolívar Grande; es destacable el 30 de agosto de 1940, cuando se dedica la difusión de el estado del municipio de Calamar y la "charla radiada" como se presenta el texto, está a cargo de Miguel Arrieta Ballestas, al parecer un destacado político de la región. Es común encontrar textos de este tipo dedicados a San Juan Nepomuceno, El Carmen de Bolívar o Magangué. Lo lamentable es que no se señala en qué emisora se transmitía "La hora de las provincias".

1940, a seis años de creada La Radiodifusora de los Laboratorios Fuentes, encontramos que se ofrece el formato de radio – teatro. Para tal propósito se dispuso del Teatro Heredia para originar espectáculos dramático - musicales. Así aparece registrado el 6 de septiembre, de ese año, en *El Fígaro*. No obstante, su referencia al mundo rural del departamento de Bolívar, no se tocan aspectos que tengan que ver con la música de acordeón; es decir, una manifestación propia de los juglares del campo de fuerte raigambre popular, entre otras expresiones; más bien predomina una temática instalada en la vida política de las regiones y su relación con el poder político que se ejercía desde Cartagena.

Otro aspecto que manifiesta tensión y la disputa simbólica en las relaciones intermediales la protagoniza el columnista de seudónimo Ludovico, el 5 de diciembre de 1939 en el periódico *El Fígaro*, donde solicita disminuir el número de canciones cubanas que se programan en la radio local y se privilegie la programación de la música colombiana. Lo que no queda claro es qué entiende Ludovico por música colombiana. Al parecer Ludovico se refiere a música de orquesta, pues, el motivo de su protesta parte de una presentación que la orquesta del cubano Miguelito Valdés hizo en Cartagena. Es claro, pues, que no se refería a la música colombiana como música de acordeón y su mundo rural de donde proviene, sino a las ejecutadas con otro formato. Hasta aquí la principal pista que emerge en materia de lo estudiado es que en Cartagena la gente aprendió a ser público de radio, a partir de las rutinas de consumo que propusieron las emisoras del exterior; a fines de los años veinte y a lo largo de los años treinta, había sed popular por los contenidos de la radio, pero, como se mencionó, el acceso a los aparatos receptores estaba reducido a las clases pudientes, de ahí, que si se instalaron altavoces en lugares públicos, se puede asumir esta

estrategia de circulación en tanto su incidencia en el comienzo de la formación del público de radio.

Hacia los años 1940 deviene la proLiferación de aparatos receptores y la oferta de programación radial, centrada en la música en vivo, espectáculos como el radio–teatro y el radioperiódico; al comenzar los años cincuenta, la programación de música en acetatos, supuso la reducción de los costos de producción radial, lo que desplazó la emisión de espectáculos en vivo; lo mismo, ocurrió cuando apareció la radionovela grabada, pues, este material desplazó al radioteatro.[242]

En general las programaciones suponían el tiempo libre de los radioescuchas para ofrecer música y noticias; o, en todo caso, la radio cumplía la novedosa función social de acompañar los quehaceres domésticos y las actividades laborales. En buena parte las rutinas de consumos y los contenidos de radio coincidían en momentos de estar en casa, durante alguna de las tres comidas: desayuno, almuerzo o cena. Se suponía que se escuchaba radio en familia, mientras se tomaban los alimentos. La música era emitida en un ámbito familiar en un momento en que se realizaban las actividades de casa, aquí, hay que destacar que la mujer viene siendo un público privilegiado, en cuanto los mensajes que recibió sobre los cambios y ofertas en los estilos de vida, el universo de las marcas y del consumo en general; esto ocurre especialmente para el caso de las radionovelas, pues, las grandes marcas norteamericanas de jabones y detergentes se convirtieron en las grandes patrocinadoras de estos contenidos producidos en Perú, Venezuela, Miami, pero, especialmente en Cuba, donde se grabaron la gran mayoría. Si bien la rutina de consumo mediático descrito ocurrió, en principio, en las casas

[242] Nieto, "Hombre de cine", pp. 99-100.

de la clase dominante local, en los sectores populares y obreros, la radio se fue expandiendo con rapidez en virtud de sus precios cada vez más accesibles y con la aparición en los años cincuenta del radiotransistor, una tecnología que facilitó la portabilidad de los radioreceptores a muy bajo costo. En general las relaciones intermediales entre cine, radio y prensa reforzaron la práctica de los conciertos y giras de los distintos grupos musicales e intérpretes propios de los catálogos de las casas disqueras, donde se ponían en un mismo escenario a músicos internacionales y público local. Ello implicaba, al parecer, la consolidación del consumo de formatos musicales cuyo tratamiento industrial, los validaba como producto cultural aceptable para los cánones sociales que requerían toques de sofisticación.

La década de los cincuenta se caracteriza por el crecimiento y la consolidación de las iniciativas empresariales que tenían que ver con la radio y las disqueras mismas y, por otra parte, con la aparición de otras ofertas radiales –además del noticioso, el cultural y el musical– como lo es el servicio educativo por radio, destinado, fundamentalmente a un público rural. Por su parte, en el periódico *El Universal* en abril de 1950, el padre José Joaquín Salcedo gestiona la importación de veinte toneladas de equipo con miras a instalar en Cartagena una "escuela radiofónica" con el propósito de "combatir el analfabetismo, siguiendo el ejemplo de Boyacá". Se refiere la noticia a la experiencia de Radio Sutantenza, que se constituyó en modelo educativo mediado por radio, para el resto de América Latina. El equipo constaba de dispositivos de producción, transmisores y aparatos de recepción radial, los cuales eran distribuidos en los distintos municipios, corregimientos y veredas del departamento. Además de ser una estrategia de alfabetización masiva, la "escuela radial" emitía contenidos referidos a la agricultura,

la ganadería y los quehaceres de los campesinos en general; así que, como ciertos aspectos que tenían que ver con la salud, la higiene y el saneamiento básico.

Lo anterior, sirve para señalar una experiencia mediática que interpelaba el mundo rural desde instancias que pretendían su modernidad, donde, presumiblemente, las manifestaciones populares y campesinas, como la llamada música de acordeón no tenían cabida. En la prensa se registró la capacitación de maestros en Cartagena, sobre aspectos de la radio educativa y también se destacó, para el año de 1956, el funcionamiento de treinta de estas emisoras en igual número de municipios del departamento de Bolívar. Por su parte, existieron alianzas entre el sector privado y el estatal en materia de comunicación masiva; en ese sentido, una experiencia intermedial destacable es la radio universitaria que se transmitía por Emisoras Fuentes tal y como consta en la publicación de la programación correspondiente al día 27 de abril de 1952, según apareció ese día en *El Universal*. Se trataba de un contenido académico y de la llamada alta cultura organizado por la Universidad de Cartagena según conferencias, secciones de música clásica y colombiana, y, el noticiero universitario. Al parecer, dicha programación no era de frecuencia regular, ya que su anuncio en prensa era esporádico.

Vale la pena destacar que el cambio de décadas del cuarenta al cincuenta se constituyó en una coyuntura de reacomodos a nivel planetario y que eran registrados profusamente por todos los periódicos de Cartagena en primera plana casi todos los días, un indicio que supone la importancia que los directores de los mismos daban a los acontecimientos mundiales en el marco de la agenda noticiosa, por

encima de los hechos nacionales y muy por encima de los hechos locales. Era raro en ambas décadas, en especial durante la Segunda Guerra Mundial, ver una noticia local en la primera plana. Una política editorial que pretendía participar de los grandes acontecimientos de Occidente e integrarse a los rumbos históricos considerados de gran trascendencia y que, más bien, se distanciaban de la realidad y de la dinámica nacional; de manera, pues, que el lugar del pueblo en la mencionada agenda noticiosa era muy escaso o se asociaba a episodios de la incipiente crónica roja o, en todo caso, a todo lo negativo e inaceptable socialmente hablando.

Lo anterior se manifestó así, casi siempre, desde las tribunas editoriales tanto de periódicos conservadores como *El Fígaro* o liberales como *El Diario de la Costa* o *El Universal,* donde abundó el regaño social hacia las expresiones de la cultura popular cartagenera. En la coyuntura de ambas décadas se da *El Bogotazo* con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, mientras ese mismo día, 9 de abril de 1948, se sentaban en Bogotá las bases de un nuevo sistema interamericano; también se creó el Estado de Israel con el apoyo de las naciones occidentales y, se crea también, una organización militar como la OTAN (Organización del Tratado Atlántico Norte); la Unión Soviética había puesto a prueba su propia bomba atómica e impuso un bloqueo sobre Berlín, mientras Estados Unidos había respondido con la implementación de un puente aéreo. El primero de octubre de 1949 se fundó la República Popular China, la lucha anticomunista se esparció por todo el continente americano, lo que coincidió con la creación de la CIA (Agencia Central de Inteligencia) en 1947; Europa se reconstruía con la ayuda del Plan Marshall y Japón se recuperaba de las bombas atómicas y recomponía su plataforma industrial; todo ello ocurría, mientras Gabriel García

Márquez llegaba a la ciudad de Cartagena expulsado de la capital del país, en virtud de los acontecimientos que allí acontecieron. Gracias a las relaciones con el intelectual negro Manuel Zapata Olivella, y al reconocimiento que el Nobel consiguió según los cuentos publicados en *El Espectador*, logró emplearse en *El Universal* y converger en sus tareas periodísticas con Manuel Clemente Zabala, quien para entonces, era el jefe de redacción. Una convergencia que generó las condiciones para que García Márquez ejerciera la reportería, la edición de noticias internacionales, la columna de opinión y los comentarios de cine, entre otras piezas periodísticas, bajo un régimen de censura estatal que siempre evadió con tratamientos originales de segunda intención y de segundas lecturas. No obstante, la de Cartagena fue una estancia tortuosa y llena de precariedades, casi hasta llegar a la indigencia para el escritor; a finales de 1949 decidió radicarse en Barranquilla donde ya había sido acogido por la cofradía de escritores y artistas agrupados en "La Cueva".[243]

Por otra parte, para la misma década, el ensanchamiento de las empresas radiales en Cartagena ocurrió principalmente en las emisoras: Radio Miramar, Radio Colonial y Emisoras Fuentes. Radio Colonial, por ejemplo, amplió su horario de emisión a dieciséis horas diarias, hasta la media noche. Para el caso de Emisoras Fuentes se tiene la aparición de noticias con fotografías que muestran la adquisición de nuevos equipos de transmisión importados de Estados Unidos, donde, además, se destaca el protagonismo de Antonio Fuentes, ingeniero cartagenero, graduado en aquel país. En cuanto a la emisora Miramar, su fundador Víctor Nieto Núñez, emprendió la oferta desde 1951 de un centro cultural alrededor del medio, donde se ofrecía cine y radioteatro,

[243] Martin, *Gabriel García Márquez*, pp. 157-158.

además de un lugar de esparcimiento como lo era una cafetería o fuente de soda. Por dicho centro radial y de espectáculos se presentaron artistas de talla internacional como Pedro Vargas, Libertad Lamarque, el Trío Los Panchos, Los Diamantes, la Sonora Matancera, Bobby Capó, Benny Moré, Nelson Pinedo, Celia Cruz, Celio González, Alberto Beltrán, Tin – Tan y su carnal Marcelo, Daniel Santos, Antonio Aguilar, Olga Guillot, Eva Garza, María Victoria, Pedro Infante, María Félix, Chela Campos, Elsa Miranda, Andrés Falgás, Fernando Fernández "y otros tantos que recorrían nuestros países cantando personalmente en nuestros radioteatros de las emisoras y acaparando la sintonía de las que tenían el privilegio de contratarlos. Una de esas emisoras fue la vieja y antigua Radio Miramar, primero en sus estudios de la calle del Arzobispado y luego en su edificio propio en el Pie de la Popa".[244]

El 25 de abril de 1952, *El Universal* publicó en la página ocho, correspondiente a los cines, la presentación de la orquesta colombiana Casino Ocho de Lucho Bermúdez, junto con su cantante estelar Matilde Díaz, evento patrocinado por el empresario local Daniel Lemaitre. Ese mismo día, después de la presentación de Bermúdez, se proyectó la película norteamericana *Más fuerte que el orgullo*; un programa tan extenso suponía ocupar buena parte de la noche y para garantizar la asistencia, en el mismo anuncio, se prometían buses a ciertos barrios de clase media: Manga, Torices, Cabrero, Centro y Pie de la Popa. Llama la atención que, para el día siguiente, se anuncia en el mismo aviso, noticieros deportivos norteamericanos sobre equipos de béisbol de dicho país, en este caso, Ángeles contra Piratas; más adelante, veremos la emergencia del locutor deportivo en Cartagena, narrador de partidos del béisbol local.

[244] Nieto, *op. cit.,* p. 103.

Siguiendo con las actividades empresariales y gremiales del mismo Nieto, el 13 de mayo de 1952 en *El Universal*, se publicó un informe corto sobre sus actividades en la asamblea de ANRADIO (Asociación Nacional de Radiodifusión), donde se destacan su intención de proyectar nacionalmente a Cartagena como destino turístico de primera importancia y, además, señala que "vinculada a la radio, está hoy la cultura del pueblo", lo que sugiere el decidido liderazgo del mencionado empresario respecto a un propósito que se consideraba crucial para el progreso y la modernización de la nación colombiana. Todo lo anterior apuntaba al mejoramiento de las condiciones técnicas que, posteriormente, facilitaría el alcance de los contenidos radiales a los lugares más recónditos de la geografía local y regional; por otra parte, y teniendo en cuenta el carácter internacional de los artistas arriba mencionados podemos evidenciar su dinámica de circulación gracias a una estrategia intermedial entre radio, prensa, cine y presentación en vivo.

Esta capacidad de difusión, a su vez, ampliaría su oferta horaria a todo el día, lo que se logró, por ejemplo, con la aparición de alianzas de empresas radiales que abarcarían todo el territorio nacional. Tal es el caso de emisoras Fuentes y su alianza con Caracol radio –tal y como anunciaban en prensa- desde 1950. Esta alianza no solo reforzó comercialmente el negocio de la radio, sino que, gracias a los enlaces telefónicos y la retransmisión de ondas a través de torres instaladas a lo largo de las cordilleras del territorio nacional, se organizó una oferta de contenidos que, por primera vez, compartía el país entero. Es precisamente en virtud de la alianza empresarial señalada, que se escucha en Cartagena la radionovela *El Derecho de Nacer*, junto con el público nacional y continental, la cual, también, se termina postulando

como el paradigma comunicativo, melodramático y popular que conecta la sed de las masas con los contenidos y formatos de la radio.

Las características más sobresalientes del formato radial de novela, son las siguientes: se ubica a la mujer como destinataria privilegiada, pasando así, a ser consumidora y, por tanto, objetivo de mercado y de mercadeo; las estructuras narrativas son sencillas y fáciles de adaptar a los contextos lingüísticos locales; sus contenidos, para algunos, propician la evasión de la dura realidad social; y, a la vez, son documentos culturales, cuyas huellas permiten identificar formas de representación social.[245] Las radionovelas, abarcaron una serie de temáticas como las siguientes: drama pasional en el ámbito familiar con los elementos de amor y pecado; la relación entre padres e hijos y sus conflictos intergeneracionales; los hombres y las mujeres mostrándose como víctimas o victimarios; la mujer mirada por los hombres como adjetivación socialmente negativa; la vida de los hombres aventureros. Esta tematización la propone el investigador Nelson Castellanos, partir del estudio de los guiones y sinopsis que forman parte del acervo de Caracol radio y que se emitieron en Colombia durante la década mencionada. Entre las radionovelas más exitosas para entonces tenemos títulos como los siguientes: *El odio trajo el amor; Cuando los hijos nacen sin padres; Yo amo a un canalla; Fuego en el corazón; La usurpadora; Una mujer sin alma; Tamakún* y *Kalimán* entre muchas otras, aunque esta última se crea en México en 1963. No obstante la inmensa popularidad de las radionovelas, eran frecuentes los regaños sociales que aparecían en la prensa de todo el país, reclamando de la radio una función cultural y educativa y, a su vez, manifestando

[245] Castellanos, *op. cit*., pp. 93-94.

fuerte rechazo a las expresiones de la cultura popular, como esta pieza periodística titulada "Las novelas radiales":

> "De manera especial en lo que se refiere a las llamadas 'novelas radiales' utilizadas como eficaz instrumento publicitario. Sabido es que estas disfrutan de la predilección del pueblo en cuya sensibilidad suscitan una malsana atracción. Malsana no solo en cuanto a la cuestión estrictamente moral, entendido el vocablo como perversión de los sentimientos, sino también por la influencia que ellas ejercen en la sensiblería popular. La radio está destinada a cumplir una función cultural, a construir una conciencia ética y estética en los pueblos, a infundir en el hombre común, un contenido espiritual. Que no es precisamente, lo que están produciendo las extravagancias dramáticas que cotidianamente, se localizan en los receptores, a la cabeza de las cuales figura con el atuendo de su deliciosa cursilería aquel esperpento conocido como 'El Derecho de Nacer".[246]

La otra gran oferta que congregaría al país, en virtud de los enlaces nacionales entre las distintas emisoras, vienen siendo ciertos eventos deportivos como, por ejemplo, la vuelta a Colombia. En Cartagena, este tipo de periodismo radial, tuvo gran acogida, en especial, frente a deportes como el boxeo y el béisbol. Los locutores que más se destacaron al respecto fueron Napoleón Perea Castro, Melanio Porto Ariza y Luis Alberto Pallares, entre otros. El humor local tuvo su iniciativa radial más destacada con el programa radial *La Cotorra* dirigido por Tony Porto y Norberto Diazgranados en 1943; su contenido apuntaba hacia

[246] *El Universal*, 25, septiembre de 1952, p. 4.

la crítica social y política de una manera sarcástica y humorística, al igual que el personaje del *Ño Justo* en la voz del periodista Adelmo Jiménez[247]. El empresario y gestor cultural Víctor Nieto Núñez[248] recordó la incursión de Juan Zapata Olivella en un programa radial llamado "Cine y estrellas", de corta duración, a principios de los años cincuenta, pero, que sugiere el interés que ciertos intelectuales locales tenían por el cine y sus criterios de valoración; y, así mismo, esta iniciativa es otro caso de relación intermedial entre cine y radio. En el proceso de consolidación de la industria de la radio en Cartagena, la participación de la publicidad fue estratégica, lo que se puede advertir en las denominaciones de los programas como fueron: "El peso Fabricato" y "Coltejer toca su puerta", las cuales se transmitían por Radio Miramar; otros patrocinadores importantes en Cartagena fueron: Perfumería Lemaitre, Fábrica de Chicles Zubiría y Talleres Mogollón.

Había también la preocupación por ofrecer una agenda de la llamada alta cultura y, quizás, la oferta más destacable en el período estudiado son los Festivales de Música de la Sociedad Pro–Arte Musical los cuales promovieron conciertos con la participación de filarmónicas internacionalmente prestigiosas y de compañías de óperas entre otras. Los comentarios de prensa interpelan directamente a los miembros de la mencionada asociación cultural quienes, a su vez, eran miembros prestantes de la sociedad cartagenera; la iniciativa de Pro Arte Musical se hizo insostenible a mediados de los años sesenta en especial porque no contó con el apoyo del Estado, ni del sector privado. En contraste, hay una campaña periodística por organizar una Feria de la Música Popular Colombiana, la cual tenía propósitos pedagógicos ya que la variedad

[247] Bertha Arnedo, *op. cit*., p. 19.

[248] *El Universal*, marzo 25, 1988.

de aires musicales costeños, y de otras regiones del país, "constituía un espectro cultural que había que mostrar y enseñar" según reportaba *El Universal*. Dicho propósito pedagógico era también compartido por la sociedad Pro Arte Musical con la idea de profesionalizar músicos en Cartagena y, así mismo, formar público en cuanto música clásica se refiere.

La Feria de la Música Popular Colombiana, finalmente se adhirió a las festividades de noviembre a partir de 1951 y contó con el patrocinio de las tres emisoras existentes en Cartagena. De otra parte, los cines Rialto y Padilla, fueron escenarios donde se desarrolló la mencionada feria; según sus promotores, la misma tenía como objetivo "conseguir un mayor valor musical en la melodías y ritmos naturales de cada región y a la vez elevar la decencia y corrección en la parte vocal de nuestras composiciones sin que pierdan su sencillez aborigen".[249] Se trataba de un connotado propósito civilizatorio, con miras a domesticar o urbanizar las ofertas musicales propias o tradicionales del mundo rural y que hacían fuerte presencia en un contexto urbano. De hecho el premio consistía en organizar la producción musical en disqueras locales y su correspondiente circulación por las emisoras radiales; así, la mencionada feria musical se puede entender como una especie de filtro cultural que incidía y mediaba directamente en las características del producto musical que consumiría el público, donde, la llamada "sencillez aborigen" se constituía en el elemento rural que había que adaptar a criterios del marketing y asimilarlo al gusto y a la aceptación social citadina, en especial, desde la mirada andina; hay que recordar que, para entonces, la industria discográfica ya está ubicada en Medellín y Bogotá.

[249] *El Universal*, mayo 17, p. 4.

No obstante lo anterior, aparece una anécdota en la prensa, donde se da cuenta, desde otra mirada y en el escenario internacional, la relevancia de la música popular colombiana. Así tenemos que Juan Zapata Olivella, en el marco de la celebración del 20 de julio en Ciudad de México, en 1952 organizó una programación de música colombiana en aquel lugar, con ayuda de la embajada colombiana. La programación circuló en la radio de aquella ciudad durante buena parte del día y se reportó sintonía, vía telefónica, en gran manera, de parte de un público que reconocía las calidades de la música colombiana o para pedir la repetición de ciertas piezas musicales. Dentro del repertorio musical ofrecido en la programación organizado por Zapata Olivella, estaba la música de acordeón, junto con torbellinos, bambucos, cumbias, mapalés, merecumbés, entre otros.[250] Este episodio connota la consabida disputa simbólica regional y cultural sobre la música que debía distinguir e identificar a Colombia dentro del concierto de naciones latinoamericanas y caribeñas, máxime si desde la mirada oficial siempre se consideró andino al país y jamás Caribe. Lo irónico fue que la embajada colombiana respaldó en este acto al gestor cultural Juan Zapata, lo que sugiere la vigorosa seducción que producía en el gusto de todos los públicos esta oferta musical, en especial, la cumbia que terminó convirtiéndose en un género de poderosa incidencia en las músicas nacionales del continente: aparecieron cumbias adaptadas a todos los contextos locales desde Argentina hasta México, pasando por Perú, Bolivia, Ecuador, Venezuela y toda Centroamérica y el Caribe. Este tipo de contradicciones, ambigüedades y negociaciones entre lo culto y lo popular, lo alto y la bajo, lo tradicional y lo moderno en el marco de la oferta cultural, en especial la música, que circulaba a

[250] *El Universal*, 2 de agosto de 1952.

través de los medios de comunicación masivos, se puede observar en una entrevista que el empresario, político y artista cartagenero Daniel Lemaitre, concede a un programa radial en la ciudad de Nueva York:

> "-Y ¿cuál es en la actualidad el aire más popular en Colombia?
>
> Pues…el pasillo bogotano sigue siendo la perla de nuestra música folclórica. Ha tenido brillantes mantenedores y si se quiere innovadores; sobre todo entre los músicos de la generación centenarista […].
>
> -¿Se nota igualmente la influencia negra en toda la música de Colombia?
>
> Verá, no. Cartagena fue el principal mercado de esclavos en América del Sur. Su música elemental vino de ellos y animaba sus fiestas cuando en épocas de carnaval los amos les daban algunos días de holgorio y organizaban una reminiscencia de sus fiestas autóctonas que llamaban 'cabildos', presididas por sendos jefes de tribu, como el de *mandingá,* el de *jojó,* el de *carabalí,* etcétera. Las amas regalaban trajes vistosos a las esclavas y las engalanaban con prendas a veces valiosas, de su pertenencia. En aquellas fiestas los esclavos tenían ocasión de renovar sus bailes y ejecutar su música en la que el tambor jugaba el papel principal junto con el millo y la gaita. El *porro* es pues un aire afro-colombiano con modificaciones, naturalmente".[251]

Nos interesa destacar en las respuestas de Daniel Lemaitre el hecho de postular a Colombia como un país mestizo y andino. Al parecer,

[251] Entrevista a Daniel Lemaitre realizada por De Torre, en la emisora Radio City de la National Broadcasting de Nueva York. La entrevista se publicó en la Revista Javeriana Tomo XVI, Nº 128, septiembre de 1946.

no le interesaba la importancia de la influencia negra en la formación de la sociedad colombiana, lo que concuerda con la visión eugenésica que se tenía de la cultura desatada por las élites andinas a través de sus políticas culturales y educativas; una visión que, en la práctica, fundamentó la vigencia del sistema socio racial imperante en toda la nación. Lo paradójico es que en su entrevista, Daniel Lemaitre manifiesta conocimiento sobre el elemento negro y africano en la práctica musical costeña al hacer referencia al origen esclavo y al reconocer la importancia de los cabildos africanos en la aparición de la música regional; no obstante, niega la influencia africana en la aparición de la música colombiana.

Hay que recordar que Carmencita Pernett tanto como "El Negro" Meyer, internacionalizaron el porro como género musical con el cual se distinguió la nación colombiana, junto con la cumbia y el merecumbé entre otros aires musicales, según la plataforma de la industria cultural mexicana en cine, radio, televisión y en producción discográfica. De manera paradójica, una de las canciones más populares de Pernett fue *"Sebastián rómpete el cuero"* (grabada por varias orquestas en versiones de merecumbé, porro y guaracha) compuesta y escrita por Daniel Lemaitre. El mismo fenómeno ocurre cuando el periodista bogotano y corresponsal de la revista mexicana *Cinema Reporter*, Jorge Cabarico quien considera a Colombia como un país moderno y civilizado al protestar frente a la película norteamericana *"Fuego verde"* (1954) con Grace Kelly filmada en nuestro país a mediados del siglo XX.

"Protestas por una cinta de la M.G.M.

La película pretendió dar una idea de lo que es en nuestro medio la explotación y el negocio nacional e internacional de esmeraldas, piedra preciosa característica de nuestro país. Pero lo señores de la Metro, con un sentido absolutamente inconsulto, desfigurándolo todo, trastocando la verdad, presentaron a Colombia como un país salvaje en el cual sus habitantes deambulan todavía con plumas. […] Por todos estos motivos, llenos de insensatez, la Metro se ha granjeado la antipatía del público colombiano […]".[252]

El reportero entró con su comentario periodístico en tensión por la imagen de Colombia proyectada por Hollywood. Una disputa simbólica por querer presentar a la nación como lugar moderno y civilizado, o no, cuyo referente principal es la escenificación del mundo indígena que, tanto para Cabarico Briceño como para los productores de la Metro, conciben como sinónimo de atraso y salvajismo.

Como podemos ver, durante el período estudiado, la vida urbana se va formando a partir de un aprendizaje colectivo de la mano de los medios de comunicación masiva, lo que inserta a las gentes en un proceso de apropiación social de la modernidad cultural. Algunos referentes de dichas transformaciones en la nación colombiana respecto a la nueva sensibilidad, nos las brinda el historiador Marco Palacios:

"la ciudad, más ruralizada y heterogénea, creó una cultura de masas que colonizó las culturas regionales […] En un país

[252] Cavarico, *Cinema Reporter,* junio 5 de 1954, p. 22.

> demográficamente rejuvenecido, las cohortes de niños y adolescentes parecieron más dúctiles a los lenguajes y símbolos de las radionovela, la telenovela, el cine, el deporte y la música. Allí se fraguaron los nuevos significados culturales, creencias y modos de expresar los afectos, que rompieron con la estrechez y la rigidez del catolicismo entonces prevaleciente, como se vio, por ejemplo, en el campo de la sexualidad y de la formación de la vieja pareja […] A tiempo que amplios segmentos de la población empezaban el aprendizaje de los modos de vida urbana, contribuían a alterar las reglas preexistentes […] El cine mexicano trajo dos tipos de productos: los boleros, de estilo musical cubano, canciones de adulterios de las clases altas y medias […] y los corridos, pero sobre todo la canción ranchera […] La música, danzas y coreografías del folclor indígena y negro–mulato de la costa Caribe, desplegadas en el Carnaval, fueron transformadas en música bailable acogida instantáneamente por todas las capas sociales, ciudades y pueblos del país".[253]

Otro caso de vínculo intermedial en el primer lustro de la década de los cincuenta está referido a la revista especializada en música *Fantasía Musical*, la cual, contenía un cancionero y datos de los artistas, exponentes y músicos más importantes del momento. Para 1954, en la revista número cuatro, aparece publicada la partitura musical para piano, de "Honda herida" cuya autoría corresponde a Rafael Escalona. Se trata de un clásico de la música de acordeón que, presumiblemente, aparece publicada su partitura en piano para facilitar su circulación

[253] Marco Palacios, *op. cit*., pp. 321-322.

entre músicos y público, en virtud de la baja connotación social que suponía un instrumento como el acordeón.

El juego contradictorio entre lo alto y lo bajo en la negociación cultural propia de la época, se sugiere en el rechazo, por ejemplo, de ciertos columnistas de prensa hacia los artistas populares, pero, los mismos son contratados e invitados a los escenarios de la clase social privilegiada de Cartagena, así aparece, en un anuncio de la programación de artistas que se presentaron en el Club Cartagena en 1955 en las fiestas de noviembre. Allí los protagonistas son Agustín Lara, de México; Lucho Bermúdez y su orquesta, de Medellín; y, Ramón Herrera y su orquesta de Barranquilla. Nótese como Lucho Bermúdez siendo un músico costeño que hace música costeña es presentado en representación de una ciudad andina.

Esto resulta sintomático en cuanto la intención, presumible, de filtrar social y culturalmente la música costeña para adecuarla al círculo social que la va a consumir, en el sentido de que no se perciba muy rural o muy negra. Años atrás, en 1951, se presentó la actriz, bailarina y cabaretera méxico-norteamericana Yolanda Montes, *Tongolele,* en el Hotel Caribe de Cartagena. Este es un caso de vínculo intermedial de la época, máxime, cuando la *Tongolele* se constituyó en una oferta que circuló a través del cine mexicano, cuyo público privilegiado eran las clases populares. No obstante, el hecho de ver a *Tongolele* en vivo y en un escenario de categoría era síntoma de distinción social, económica y principalmente simbólica; no significaba lo mismo ver a la mencionada artista en un cine del barrio Getsemaní.

Un aspecto incipiente respecto a la televisión y su juego en las relaciones intermediales y la música popular costeña tiene que ver

con la presentación de la canción *"La múcura"* ejecutada por una orquesta cubana en la N.B.C. (*National Broadcasting Company*) en los Estados Unidos y con la dirección de Antonio Fuentes, quien además de empresario e ingeniero era músico. El evento salió anunciado en prensa en 1955 (El Universal, 16 de septiembre de 1955), no obstante que, en nuestro país existía el medio televisivo desde 1953. "La múcura por televisión" es una noticia donde subyacen elementos de la modernidad y que se anuncian a la sociedad cartagenera como una realidad próxima e inminente y donde, además, se encuentra inscrito un elemento cultural que nos venía distinguiendo como colombianos frente al concierto de las culturas nacionales de Latinoamérica.

No obstante, en la revista *Muros* se anticipó información respecto a la tecnología de la televisión, en su edición del primero de abril de 1939, en un extenso artículo titulado "Los nuevos receptores alemanes de televisión para el hogar", donde se explica con cierto detalle los elementos del nuevo invento y sus implicaciones en la vida cotidiana, lo que se veía en un futuro no tan cercano en la realidad de Cartagena. Solo hasta el 19 de abril de 1955 se notificó en *El Universal* sobre la visita de los ingenieros Hermich Zubusck y Hans Fribel de la Siemens Halaske A.G. para el estudio de condiciones con miras a instalar el servicio de la televisión en la ciudad. Sin embargo, el año anterior, para el mes de noviembre, personal de la Televisora Nacional de Colombia había llegado a la ciudad para grabar imágenes del reinado nacional de belleza, de las festividades de la independencia y de los monumentos coloniales,[254] reiterando la intencionalidad de proyectar a Cartagena según una imagen exótica y paradisiaca a los ojos de la nación. Una imagen que, además se complementa con otra que consiste en la

[254] *El Universal*, 17 noviembre, 1954, p. 1.

concepción de Cartagena como ciudad hispánica, sin mencionar en sus discursos la participación de los sectores populares, negros y mestizos, en los distintos procesos históricos.

Esto resulta evidente en una noticia en *El Universal*, donde se da cuenta del proyecto de grabar en treinta capítulos para la televisión nacional la obra *Romancero de Cartagena* de la poetisa local María Guerrero Palacio, donde el personaje del conquistador Pedro de Heredia recita poemas y es representado por el recién llegado actor español Fausto Cabrera.[255]

Pero, quizás, uno de los aspectos más importantes y notables en cuanto la aparición de productos culturales que forman la industria cultural nacional, sea la explosión musical que se genera en la región del Caribe colombiano. Se trató de una explosión creativa desde lo popular que estuvo abierta al intercambio, a la circularidad y a la apropiación según músicas de la cuenca del Caribe como las de Cuba, Panamá, Puerto Rico, Venezuela, México, República Dominicana entre otras, que se consumieron a través de los medios de comunicación de la época y, también, por sus presentaciones en vivo. Un elemento de contexto al que se le puede atribuir la proLiferación e industrialización de la música cartagenera y costeña, es el alejamiento de la región Caribe de las dinámicas del período de *La violencia*, pues, según el historiador Marco Palacios:

> "el vocablo alude a unos 20 años de crimen e impunidad facilitados por el sectarismo (1945–1965), que dislocó la vida de decenas de familias y comunidades. En las regiones andinas y en

[255] *El Universal*, 3 de mayo, 1955, p. 1.

> los Llanos Orientales, un 40% de la población padeció directa o indirectamente su impacto. Pero en la Costa Atlántica fue apenas marginal en unas pocas comarcas de los actuales departamentos de Magdalena, Cesar y Córdoba. Aún no desciframos su razón. Sabemos que desde la guerra de los Mil Días la región costeña no conoció beligerancia electoral con la frecuencia y la intensidad de otras regiones del país […] Además de los bajos niveles de violencia electoral, una clave podría residir en la geografía humana. Una mirada al mapa elaborado por el geógrafo James (1941), nos recuerda la importancia del estudio de la distribución y difusión espacial de la violencia. La cartografía pone en evidencia el espléndido aislamiento en que vivían las concentraciones de la población costeña en relación con las del interior andino. Estaban separadas de las más próximas, o sea las antioqueñas y las santandereanas, por montañas y sabanas de una bajísima densidad de población, cuando no deshabitadas. Las vías de comunicación eran muy precarias".[256]

La apuesta apunta a un entorno de paz generalizada, que facilitó un ámbito de creación y manifestación cultural en los sectores populares que, finalmente, terminaron nutriendo de material musical a una dinámica industrial cultural que crecía a buen ritmo económico. El investigador cultural Édgar Gutiérrez Sierra señala igualmente a las décadas de los cincuenta y sesenta, como muy prolíficas en materia de producción musical en Cartagena y, al respecto relaciona ciertos intérpretes y agrupaciones, que aquí destacamos por su impacto en las distintas audiencias nacionales e internacionales: Daniel Lemaitre,

[256] Marco Palacios, *op. cit.*, p. 94-95.

Anastasio Leal, Banda del regimiento Nº 7, La orquesta A número uno del maestro Pianeta Pitalúa, Orquesta ritmos del mar, del maestro Roberto Lambraño, Rufo Garrido, Lucho Bermúdez, Clímaco Sarmiento, Pedro Laza y sus pelayeros, Antonio María Peñaloza, Julio Silvestre, Tony Zúñiga, Lucho Argaín, Remberto Brú, El conjunto miramar, Pibe Velazco, Crescencio Camacho, el conjunto del maestro Peñaranda y sus muchachos, Orquesta los bucaneros, El conjunto Emisoras Fuentes, (dirigidas por Teófilo Tipón y los cubanos Cartaya y Pedro Echemendía), Alfredo Gutiérrez y los corraleros de Majagual, Matilde Díaz, Eliseo Herrera, Aníbal Velásquez, Rafael Escalona, Alejo Durán, José Barros, Nono Narváez, Teresita Rendón, Edmundo Arias, Pacho Galán, Wilson Choperena, Michi Sarmiento, los hermanos Martelo, Los diablos del ritmo, Conjunto folclórico Malibú, Toño Beltrán y su combo, Supercombo los watusi, El supercombo los diamantes, Supercombo latino. Las bandas pelayeras: "Peor es ná", "La tomatera", "La pelayera", "Cacho adentro", entre otras.[257]

A manera de conclusión

Para intentar un balance general de los medios de comunicación en Cartagena y sus relaciones intermediales durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, se pueden establecer las siguientes consideraciones:

Uno. La circulación de la música a través de la radio y de los discos es quizás la experiencia de comunicación social más importante durante ambas décadas, en virtud del rápido acceso a la tecnología de la radio, la cual, se disponía desde los años veinte y entró en fase de consolidación cuando empresarios locales, comenzando los años treinta, hacen

[257] Édgar Gutiérrez, "Las fiestas de la independencia de Cartagena de indias: reinados, turismo y violencia (1930–1946)", p. 231.

inversiones en la producción radial y la grabación de discos. A lo anterior hay que agregarle que la cultura popular costeña se constituyó en fuente primordial de música en todos sus géneros, lo que tuvo impacto y una aceptación inmediata en el público regional y nacional y proyectó a la nación colombiana en la industria cultural internacional, en especial, la de México, Cuba, Estados Unidos y en otras partes del continente. Se puede postular a la radio como eje central de la experiencia cultural de la comunicación masiva, ya que, en Cartagena se adoptan y se adaptan formatos que vienen de otros países como son la lectura de noticias, el radioteatro, el show musical y de variedades, el periodismo deportivo, la radionovela entre los más importantes.

Dos. La experiencia cultural del cine, se vivió en Cartagena de una manera casi tan extensa y tan profunda como la de la radio, desde su llegada a fines del siglo XIX. Desde el punto de vista de la distribución y la exhibición, tenemos empresarios que durante la primera década del siglo XX se dedicaban a cobrar por las funciones en parques y ferias, hasta que se regulariza la presentación de películas con la aparición de salas de cine como El Coliseo, El Circo Teatro y El Variedades hacia la segunda década; esto permite organizar el consumo del cine como una rutina según la nueva noción de tiempo libre y que contribuye, a su vez, a la formación de una audiencia que, además de presenciar películas compartía en una misma función exhibiciones de boxeo, canto y música, pequeños sketch de humor y musicales, actos de magia, entre otros. Cuando llega el cine sonoro, para los años treinta, se profundiza la inversión en distribución fílmica con la aparición de Cine Colombia y del Circuito VELDA, a nivel local. Algunos propietarios independientes, también, exhibieron películas en los barrios. Hasta ahora, se pueden

calcular en veintinueve cines funcionando en la ciudad en la coyuntura de los años cuarenta y cincuenta.

Tres. La práctica de la prensa escrita, puede dividirse en dos grandes vertientes, como son el periodismo partidista, el cual tiene sus raíces en la constante tensión política que viene desde el siglo XIX y que se caracteriza por ataques directos hacia los contrincantes políticos; y por otro lado, está el periodismo moderno y profesional que, en Cartagena, aparece a principios de los años cincuenta con la práctica de los géneros mayores del periodismo como son la crónica, el reportaje, el perfil y la entrevista, de manera que, hay un vuelco y un interés hacia la vida social de la ciudad y sus problemas lo que repercute en la reorganización del periódico de gran formato, que se presenta según distintas secciones informativas.

Cuatro. Si bien la televisión llega a Colombia en junio de 1954, en Cartagena se le veía como un aspecto del futuro inminente y como una expresión máxima de la modernidad junto con eventos como la explosión de la bomba atómica, los aviones a reacción o el sueño de los viajes interestelares. A finales de la década de los cincuenta se iniciaban los estudios para el montaje de retransmisores de televisión, lo que permitió su proLiferación en las décadas siguientes. Con el ánimo de complementar el panorama general de los medios de comunicación en Cartagena y los contenidos que se ofrecieron, elaboramos una tabla que relaciona a los mismos, junto a diversos procesos que se dieron de manera paralela en el devenir de la modernidad cultural en Cartagena, durante el período de *consolidación*; una convergencia que integra diversos acontecimientos que se influencian entre sí, tal y como lo sugiere John B. Thompson respecto a la relación entre medios y modernidad.

Fuentes

Archivo Histórico de Cartagena: *Gaceta Departamental*, 1930–1948

Cartelera cinematográfica en prensa: *El Fígaro*. *El Diario de La Costa*.

Revista América Española

Archivo de *El Universal*:

Cartelera cinematográfica de Cartagena 1948 a 1957.

Archivo Particular:

Álbumes familiares

Revista Muros

Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional de México:

Revista *Cinema Reporter* 1932–1957.

Acervo del Colegio de México – Biblioteca Daniel Cosío Villegas:

Revista Javeriana

Revista América Española

Bibliografía

Acosta, Luisa Fernanda, "La emergencia de los medios masivos de comunicación", *Introducción,* Mesa de Ponencias en la VII Cátedra anual de historia dedicada a medios y nación, Bogotá, 2003.

Arnedo, Bertha, *En la onda de la radio. Historia, diseño y producción radial*, Cartagena, Universidad de Cartagena, 2011.

Baez, Javier y Calvo, Haroldo, "La economía de Cartagena en la segunda mitad del siglo XX: Diversificación y rezago" en *Cartagena de Indias en el siglo XX*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Banco de la República. Cartagena, 2000.

Ballestas, Rafael, *Cartagena de Indias. Relatos de la vida cotidiana y otras historias*, Segunda Edición, Cartagena, Universidad Libre, 2008.

Cabrales, Carmen y Paniagua, Raúl, "Los barrios populares en Cartagena de Indias" en *Cartagena de Indias en el siglo XX*, Universidad Jorge Tadeo Lozano– Banco de la República, Cartagena, 2000.

Castellanos, Nelson, "¿Tabernas con micrófono o gargantas de la patria?", Ponencia en la VII Cátedra anual de historia dedicada a medios y nación, Bogotá 2003.

García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos culturales de la globalización*, Grijalbo, México DF, 1995.

García Usta, Jorge, "Periodismo y literatura en Cartagena en el siglo XX: muros y rupturas del orden y risas de la modernidad" en *Cartagena de Indias en el siglo XX*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Cartagena, Banco de la República, Cartagena, 2000.

Gutiérrez, Édgar, "Las fiestas de la independencia de Cartagena de indias: reinados, turismo y violencia (1930–1946)" en *Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*, Medellín, La Carreta Social, 2006.

Henderson, James, *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889–1965*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia, 2006.

Lemaitre, Eduardo, *Historia de Cartagena*, T. IV, Bogotá, Banco de la República, 1983.

López de la Roche, Fabio, "Medios, industrias culturales e historia social", Ponencia en la VII Cátedra Anual de historia dedicada a medios y nación, Bogotá 2003.

Martin Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 1987.

Martin, Gerald, *Gabriel García Márquez. Una Vida*, Barcelona, Editorial Debate, Barcelona, 2009.

Mata, María Cristina, "Radio: memoria de la recepción. Aproximaciones a la identidad de los sectores populares" en *El consumo cultural en América*

Meisel, Adolfo, "Cartagena, 1900–1950: a remolque de la economía nacional" publicado en *Cartagena de Indias en el siglo XX*, Cartagena, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Banco de la República. 2000.

Monsiváis, Carlos y Bonfil, Carlos, *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, Ediciones El Milagro, IMCINE, 1994.

Palacios, Marco, *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875–1994*, Bogotá, Editorial Norma, 1995.

Ortiz, Renato, *Modernidad y espacio: Benjamín en París*, Bogotá, Editorial Norma, 2000.

Paranaguá, Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Redondo, Maruja, *Cartagena de Indias, cinco siglos de evolución urbanística*, Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2004.

Silva, Renan, *República Liberal, intelectuales y cultura popular*, Medellín, La Carreta Histórica, 2005.

Tamayo, Camilo, "Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900–1960)" en *Signo y Pensamiento* Nº 48, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2006.

Thompson, John B., *Los media y la modernidad*, Paidós, Barcelona, 1997.

Wade, Peter, *Música, raza y nación*, Bogotá, Banco de la República, 2000.

Gonçalves
45
Charro-
144-

La múcura está en el suelo.

Los retos de la nueva oralidad en la música afroantillana

Rafael Figueroa Hernández
Universidad Veracruzana

La oralidad primigenia

Hasta mediados del siglo XIX si se quería escuchar música, una necesidad humana primordial por cierto, solo se tenían tres opciones:

1. la producías tú mismo,
2. te acercabas a donde la música estaba siendo ejecutada, o
3. hacías que alguien más la ejecutara para ti.

Esto no se modificaba por el hecho de que algunas culturas musicales habían desarrollado métodos de notación musical (destaca por supuesto la tradición musical europea que todos conocemos como clásica a pesar de las inexactitudes del término) ya que esta solo servía como ayuda para que una pieza de música pudiera ejecutarse de una manera aproximadamente similar a la original, concebida por un compositor. Entonces, la mayoría de la música que se producía en el mundo tenía como sustento único, o cuando menos el más importante, la memoria. La

música, con sus reglas, estructuras, estilos y muchos etcéteras, dependía esencialmente de la transmisión oral. El periodo de aprendizaje del productor musical incluía una inmersión en las estructuras musicales propias del género que le había tocado vivir, en un proceso que podía, y generalmente lo hacía, llevar años de una combinación de audiciones, explicaciones, imitaciones y, muy importantemente, de muchos ensayos y muchos errores.[258]

Culturas musicales completas dependían de la capacidad de los nuevos músicos de aprender el legado de sus antepasados de la mejor manera posible para pasarlo a las nuevas generaciones. Ésto como era de esperarse no era un proceso exento de imprecisiones, por más esfuerzos que se hicieran para que el aprendizaje se diera de la manera más exacta posible, había muchas tradiciones como la india que requerían periodos de aprendizaje largos y muy detallados para asegurarse de que la tradición pasara lo más precisamente de la memoria del maestro a la memoria del aprendiz. Sin embargo, la posibilidad de introducir variantes, voluntaria o involuntariamente, era muy grande. Seguramente de esta manera las grandes tradiciones orales del mundo tuvieron desarrollos que dado su carácter no escrito no es posible documentar.

La audición musical dependía por lo tanto de que todo este cúmulo de saberes (estructuras musicales, entonaciones, ejecución, construcción de instrumentos, etc.) permaneciera en la mente de los productores musicales y gracias a eso se diera el fenómeno de la comunicación musical. Con materiales dados por la tradición los músicos creaban obras musicales que si bien seguramente eran muy parecidas a las que le precedían nunca eran exactamente iguales dado su carácter volátil.

[258] Utilizamos aquí la palabra "productor" en la acepción de aquel que produce música, y no con el significado que la actual industria musical le da al término.

Eran verdaderas *obras abiertas* mucho antes que Umberto Eco siquiera apareciera sobre la faz de la tierra.[259]

Hablando de la región del mundo que ahora nos interesa, los procesos de producción de la música afroantillana no eran diferentes. Quizá tendríamos que añadir las condiciones socioculturales propias de la región que tuvo un reordenamiento económico a finales del siglo XVIII con el desplome de la producción de azúcar por parte de Haití y la consecuente participación de otros países del Caribe con Cuba a la cabeza. Esto trajo como consecuencia que los grupos sociales que habían vivido en las Antillas hasta ese momento con formas de producción cercanas a un régimen colonial/feudal tuvieron que refugiarse en zonas lejos del trasiego ya plenamente capitalista del nuevo orden económico. El centro de Cuba y Puerto Rico, los llanos del oriente de Venezuela y el Sotavento en el sureste de Veracruz, se convirtieron en zonas de refugio cultural y fueron las incubadoras en dónde se crearon los géneros que ahora conocemos como punto cubano, seis puertorriqueño, música llanera y son jarocho. Estos géneros que representaban el antiguo régimen dieron paso a un proceso transcultural en que lo indígena ya no estaba presente, o cuando menos no en cantidades significativas, y el blanco entraba en contacto con la cultura negra pero en las condiciones planteadas por la economía de plantación que conllevaba la producción del azúcar. Un nuevo sustrato sociocultural ligado a los puertos del Caribe y perteneciente a una economía ya plenamente capitalista, trajo consigo una nueva generación de música antillana que sería hegemónica hacia finales del siglo XIX y dominaría el siglo XX. Las variaciones con respecto a la anterior generación de música antillana podemos resumirla de la siguiente manera:

[259] Umberto Eco, *Obra abierta.*

1. De ser una música primordialmente terciaria sostuvo un proceso de binarización importante con algunos pocos ejemplos ternarios que no alcanzan a ser la excepción que nulifique el proceso.
2. La instrumentación cambió el énfasis en los instrumentos de cuerda derivados de la guitarra y aparecen en escena los tambores de diferentes tamaños y construcciones, pero siempre con una referencia clara al pasado africano.
3. El baile sobre un tablado cede su lugar a prácticas en que los bailadores no percuten directamente sobre una tarima resonante pero sí participan de las candencias polirrítmicas de géneros como la rumba y la bomba en el rango más afro del espectro o de la guaracha, la plena o el merengue en niveles más mestizos, musical y culturalmente hablando y
4. Las formas de estructuración lírica mantienen las estrofas heredadas del siglo de oro español (cuartetas, quintillas, sextilla, seguidillas y décimas primordialmente) pero el campo de acción del canto se amplía ahora para incluir formas más libres de interpretación melódica.

Para el interés propuesto por el presente trabajo, esta nueva tradición afroantillana en esta etapa de su desarrollo mantiene todas las características que planteamos al inicio en lo que respecta a la oralidad. Las formas de transmisión del conocimiento musical eran puramente orales, los ejecutantes aprendían las estructuras musicales solamente por la información que entraba por sus oídos, llevando a cabo procesos de aprendizaje rigurosos que iban desde la secrecía de las músicas sagradas hasta la efervescencia pagana de la música para la fiesta.

La oralidad se amplía

Quizá la primera modificación a nuestro idílico paraíso oral fueron los procesos de alfabetización que de formas disparejas se empezaron a dar en todos nuestros países. Con el aprendizaje de la escritura los cantantes podían, por ejemplo, tener la posibilidad de apuntar como ayuda a la memoria los versos aprendidos o anotar versos nuevos que aparecieron en la mente lejos del ambiente de fiesta y que podían ahora ser almacenados para su posterior utilización. Era ahora posible anotar las onomatopeyas utilizadas para el aprendizaje nemotécnico de los patrones rítmicos de los instrumentos de percusión y quizá algunos otros elementos necesarios para la ejecución. No hablamos todavía de la notación musical que tardaría todavía algunos años en entrar al campo de la música popular afroantillana, sino de pequeños elementos musicales que podían ser recordados de mejor manera si se anotaban en un papel.

Aquí debemos apuntar que, en dirección contraria de la noción usual que ve a la escritura y a la oralidad como dos polos opuestos de la realidad, nosotros los vemos como dos elementos de un *continuo* que se complementan uno al otro. Creemos que a pesar de que futuros desarrollos dentro del campo de la música popular afroantillana incorporaron elementos importantes de notación escrita occidental, buena parte de las formas de transmisión y por supuesto de consumo de nuestra música, sigue siendo oral.

Fijemos nuestra atención en el cantante de música popular cubana como un ejemplo paradigmático por lo que de hegemónico fue a lo largo del siglo XX la música de la isla. Antes de la masificación de las grabaciones es muy probable que cualquiera que se sintiera motivado a

ser cantante, lo hiciera por la influencia de la música viva que formaba parte de su entorno inmediato. Ya para la tercera década del siglo XX la música cubana estaba conformada con una serie de protocolos musicales y danzarios cocinados por varios siglos gracias a la combinación de las culturas (así en plural) europeas y africanas que se dieron cita en la mayor de las Antillas. Para aprender a cantar una guaracha por ejemplo, el cantante en ciernes tenía principalmente la presencia de la música en las festividades especiales o en los lugares de esparcimiento cotidianos. El legado histórico dictaba las partes que cada uno de los instrumentos (tres, bajo, percusión) debía ejecutar para que lo que se iba a escuchar cumpliera con los requisitos de ser una guaracha. También parte de este legado era la estructura general del discurso musical. Así como la música occidental desarrolló la forma sonata de ilustre desarrollo, en la música cubana las múltiples variantes de una guaracha debían seguir una estructura más o menos fija en que el tres tocaba la introducción instrumental, el cantante interpretaba la composición más o menos como se la aprendió, añadiendo su toque personal pero manteniéndose cercano a la versión originaria, y luego un coro, formado casi siempre por los mismos músicos, le presentaba un acompañamiento, la sección del montuno, que tenía el expreso propósito de que el cantante creara su propia parte, siguiendo lineamientos también puestos por la tradición, hasta que viniera el siguiente interludio instrumental conocido como mambo, alternándolos hasta que terminara la pieza, sin duración fija. La guaracha como género musical era solo una serie de elementos musicales que se reunían en cada ejecución para conformar el discurso musical, un discurso musical que tenía una conexión importante con la música que le precedió, pero también que era de muchas formas irrepetible por lo que de *obra abierta* tenía. (*Chapeaux* Umberto).

Esta acción en que el cantante crea su propia parte en la sección del montuno de una pieza afroantillana recibe el nombre, más o menos generalizado, de soneo. Debemos aquí hacer una anotación debido a que en fechas recientes se ha querido equiparar soneo a improvisación y/o sonero a improvisador,[260] y creemos es un enfoque erróneo. El arte del sonero, el soneo, involucra la improvisación pero no es el único elemento en juego. Como ya lo hemos analizado antes,[261] el sonero debe combinar adecuadamente tres tipos de materiales musicales (melódicos y líricos):

1. Aquellos ya establecidos en la memoria colectiva. Frases melódicas o versos que se asocian con la composición que está ejecutándose.
2. Variaciones de esos elementos y
3. Materiales nuevos que pueden ser pensados con anterioridad o pueden ser improvisados al calor del momento.

Podemos entonces decir que el sonero no es un improvisador *per se* sino que es aquel que tiene la capacidad de improvisar y lo hace en el momento adecuado junto con otros materiales recibidos por la colectividad, en un balance estéticamente válido como lo han hecho soneros de la talla de Benny Moré, Ismael Rivera o Celia Cruz.

La invención de los recursos tecnológicos para grabar el sonido, fue sin duda uno de los grandes momentos de la historia de la humanidad. En un proceso que ha ido perfeccionándose a lo largo de los años,

[260] Benjamín Lapidus "Yo tengo sentido, tengo rima…" y Ángel Quintero "*El swing del soneo del sonero mayor*...", entre otros.

[261] Rafael Figueroa, "La estructura general del soneo" en *Ismael Rivera: El sonero mayor,* pp. 65-67.

gracias a las grabaciones podemos volver tangible el arte de la música, ese arte que el mismo Leonardo había puesto en un segundo lugar con respecto de la pintura precisamente por su volatilidad.[262] Este invento tuvo consecuencias definitivas sobre el desarrollo de las músicas de tradición oral, que de muchas maneras definieron su curso y desarrollo. Por primera vez las músicas tradicionales contaban con documentos que le permitían desarrollar una historia más allá de la memoria colectiva. Se comenzaron a diferenciar los diversos estilos personales y regionales de los géneros musicales porque las grabaciones permitían compararlos sin necesidad de la contigüidad física. Las prácticas del consumo lograron que, sin lugar a dudas, se escuchara más música que en ningún otro momento de la vida del ser humano sobre el planeta. No solamente permitió que todos pudieran llevarse las ejecuciones a su casa y escucharlas sin la presencia física de los músicos, sino que en coordinación con la radio primero y el cine y la televisión después, una ejecución, en vivo o grabada, podía ser escuchada por miles (incluso millones) de personas al mismo tiempo en multitud de lugares.

Fue la música grabada la que permitió por ejemplo en la Cuba de los años veinte que un género popular como el son se convirtiera en el elemento principal de la dieta musical de la isla en su totalidad y que en pocos años conquistara el continente. El éxito panamericano de una agrupación como la Sonora Matancera es impensable sin la vía de distribución de la música grabada. El continente se conoció (se re-conoció) a partir de las grabaciones, lo mismo Carlos Gardel, que Benny Moré, Benny Goodman que Agustín Lara, fueron consumidos ávidamente creando campos comunes, vasos comunicantes, que antes

[262] "La pintura sobrepasa en excelencia y señorío a la música, porque no muere luego de haber dado a luz sus creaciones, como le ocurre a la desventurada música", Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura,* p. 73.

PERIODIZACIÓN DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN CARTAGENA 1936 – 1957				
Etapa histórica de medios colombianos: 1930–1960 (Consolidación): Se caracteriza por el desarrollo y consolidación tanto a nivel oficial como privado, de nuevas tecnologías que comienzan a introducirse con mucho ímpetu en los distintos medios públicos nacionales. Se debe entender que los primeros sistemas de comunicación abrieron un espacio de opinión en el que los nuevos escenarios y las nuevas prácticas encontraron un mayor y más fuerte asidero. Es importante aclarar que dicho desarrollo tecnológico favoreció la empresa en la producción discográfica, la radio, la prensa y la televisión. La industria fílmica colombiana nunca se consolidó, al menos, durante el período estudiado; el cine nacional fue casi enteramente reemplazado por la cinematografía mexicana, argentina y en menor medida norteamericana. (ACOSTA, Luisa Fernanda. "La emergencia de los medios masivos de comunicación" Introducción a la mesa de ponencias en la VII Cátedra anual de historia dedicada a medios y nación, Bogotá 2003).				
Etapas del contenido del cine mexicano en su época de oro. Entrevista con Carlos Bonfil, autor con Carlos Monsivais de El cine mexicano y su público. (México DF, julio de 2011)		Aspectos socioeconómicos más relevantes en Cartagena (Meisel, Báez, Calvo, 1999)	Referentes urbanos, culturales y mediáticos en Cartagena	Aspectos de la educación en Cartagena
Período/ Sexenio Presi-dencial	Relación con el cine mexicano en su época de oro	1930: Se incendió el muelle de La Machina en Bocagrande. 1932: La Federick Snare Corporation of New York inició trabajos en el Dique, que duraron hasta 1935. 1933: Inauguración del Terminal Marítimo de Manga. 1938: Se inauguró el acueducto de Gambote. 1938: Población de Cartagena, 84.937 personas. 1940: Pasó de manos privadas al gobierno nacional el ferrocarril Cartagena – Calamar. 1944: Ocurren las Jornadas de Abril, la ciudad se paraliza tres meses, reclamando atención del gobierno nacional y defiende la Escuela de Grumetes. 1946: Empezó a	1874: Se crea el Teatro Mainero, el cual sería el primer cine de Cartagena hacia principios del XX. 1905?: Aparece el Teatro Variedades, junto al mercado público, se proyecta cine mudo. 1928: Aparecen barrios populares de Canapote, Crespito, Zaragocilla. 1930: Circulan periódicos como *El Porvenir*, *El Fígaro*, *El Diario de la Costa*, *La Patria* y *El Mercurio*. Es común que capas medias y altas posean fonógrafos y aparatos de radio. Se captan emisoras que transmiten desde La Habana y Nueva York. Nace la Plaza de La Serrezuela, funciona como plaza de toros, gallera y cine. Aparece el circuito de cines "VELDA" que instala teatros en casi todos los barrios de la ciudad. 1934: Nace Emisoras Fuentes, empresa que también es productora discográfica. 1935: Aparece "Síntesis", primer noticiero radial, dirigido por Víctor Nieto Núñez. 1938: Aparece Radio Colonial. 1940: Aparece el movimiento "Mar y Cielo", simultáneamente con el Grupo	1937: Cartagena es la única zona escolar de Bolívar que dispone de proyeccionista y ayudante. 1938: 60% de la población en Bolívar es analfabeta 1938: En la cabecera municipal de Cartagena, más de la mitad de la población es analfabeta (Censo 1938) 1938: 65 edificios tienen uso escolar 1940: Decreto que reglamenta el cine escolar, la radio y las escuelas ambulantes 1940: Primera feria del libro organizada por la Universidad de Cartagena 1942: Providencia de restaurantes escolares, se reconoce malnutrición infantil (Decreto) 1945: Desaparece del presupuesto de educación la figura del proyeccionista de cine
1934 - 1940 Lázaro Cárdenas	Predomina el cine rural. Se hace propaganda a la reforma agraria. Aparece la comicidad y el folclor. El honor lo portan las mujeres. Se estrena *Allá en el Rancho Grande* en 1936.			
1940 - 1946 Manuel Ávila Cama-cho	Se enfatiza en la añoranza porfiriana desde una perspectiva católica. Aparecen las grandes figuras entre actores, actrices y directores. Se estrena *"Ay que tiempos Señor Don Simón"* en 1941.			
1946 - 1952 Miguel Alemán	Aparece el ideal de modernidad contemporánea en el cine urbano. Se promueve la imagen de la pujanza industrial. La vida nocturna se escenifica con frecuencia. La disparidad social es tema recurrente. Cantinflas cambia al			

	ámbito urbano. Los temas giran alrededor de los oficios citadinos. Personajes claves son las cabareteras y el "pachuquismo" con Tin–Tan se postula como una seductora forma o estilo de vida.	operar el hotel Caribe. Comenzó a operar el aeropuerto de Crespo. 1950: Suspendió operaciones el ferrocarril Cartagena – Calamar. 1951: Población de Cartagena, 128.877 personas. 1952: Se amplía la carretera La Cordialidad que comunica con Barranquilla. 1955: Se termina el tramo norte de la carretera Troncal de Occidente. Se completa el primer tramo de la Avenida Pedro de Heredia, hasta la Iglesia María Auxiliadora, lo que consolida carácter lineal a la ciudad. 1955: Gran epidemia de gastroenteritis, mueren de 2 a 3 niños diarios en los meses de mayo, junio y julio. 1957: Se inaugura la Refinería de Intercol. 1958: Se termina el segundo tramo de la Avenida Pedro de Heredia hasta El Amparo. 1960: Aparece la primera etapa del alcantarillado en el Centro Histórico.	Cartagena, formado por: Héctor Rojas Herazo, Lácides Moreno, Ramón Zubiría, Jorge Artel, Clemente Zabala, Gabriel García Márquez, 1940: Aparece el populoso barrio de Olaya Herrera. 1941: El Teatro Variedades se convierte en el Teatro Cartagena, cerrado y con aire acondicionado. 1947: Se crea el Concurso Nacional de Belleza y se inaugura el estadio de béisbol Once de Noviembre. Aparece el barrio de El Membrillal. 1948: Nace el periódico El Universal. 1951: Se presenta La Tongolele, artista de cine mexicano, en el Hotel Caribe. 1953: Aparece el barrio 13 de Junio. 1954: Aparece el barrio de Santa María. 1955: Se presentan Josephine Baker, Fernando Soler y María Felix 1955: Huelga de 19 cines de Cartagena, frente a nuevo impuesto municipal. 1958: Nacen los barrios San Pedro, Escallón Villa y Libertad. 1957: Llega la televisión a Colombia. 1960: Nace el Festival Internacional de Cine de Cartagena, dirigido por Víctor Nieto Núñez.	1948: Cartagena cuenta con 28 escuelas públicas para mujeres y 28 para varones, para un total de 56; más dos kinders. 1948: Extensión cultural no cuenta con personal, solo con el director. 1949: Aparece la Sociedad Amor a Cartagena, organización de caridad que llega a crear 21 escuelas. 1949: Aparecen escuelas de desanalfabetización del gobierno 1950: Se establecen los sábados culturales a cargo de Extensión Cultural, se limita a instituciones y cultores del Departamento de Bolívar 1951: Creación de centros y patronatos culturales 1951: Según censo hay 28.270 analfabetos 1957: Del presupuesto de educación sale partida para el Reinado Nacional de Belleza
1952 - 1958 Adolfo Ruíz Corti-nes	Cine copiado de los Estados Unidos según la temática dominante, se hacen versiones locales de la rebeldía juvenil. Aparecen comedias moralizantes como *"La edad de la tentación"* de Alejandro Galindo. Se señala la pérdida de valores a través del regaño moral a la modernidad. Hay decadencia de la industria en especial, después de la muerte de Pedro Infante y la aparición de la industria de la televisión.			

hubieran sido imposibles. El cine y la televisión, importantes en sí mismos, vinieron a reforzar esta tendencia.

El impacto que tuvo en los procesos de enseñanza-aprendizaje de los músicos también fue extraordinario. Gracias a las grabaciones se podía regresar una y otra vez a una ejecución para comprenderla y así aprender a reproducirla de una mejor manera, con una capacidad técnica ampliada. Se dice que incluso para la tradición clásica europea, que contaba ya desde hacía tiempo con una forma importante de transmisión a partir de la música escrita, las grabaciones fomentaron la pulcritud a la hora de ejecutar las partituras porque ahora se podían comparar las ejecuciones en vivo con las grabaciones, creando músicos y audiencias más exigentes.

Las consecuencias de esta situación para la música caribeña en particular y básicamente para todas las músicas populares del mundo son muchas y variopintas. La cultura regional, basada en la contigüidad física, da paso, aunque no es sustituida nunca completamente, a otra basada en los mecanismos de distribución de la música grabada, los estilos regionales se convierten así en escuelas, en corrientes y se comienzan a tocar y a componer, por ejemplo, mambos a todo lo largo y ancho de América conviviendo con las músicas tradicionales. Ya no se necesita la contigüidad física para formar corrientes musicales y los nuevos músicos pueden absorber un estilo musical aunque se encuentre a cientos o miles de kilómetros de distancia.

Regresando a nuestro cantante antillano ahora el proceso de aprendizaje no necesariamente implicaba la presencia viva de la música para poder experimentarla y aprehenderla, sino que ahora los elementos musicales necesarios, o cuando menos una parte de ellos, podían ser

adquiridos a partir de la escucha de las grabaciones. En el panorama positivo ahora la ejecución podía *estudiarse* hasta entender cómo es que el cantante ejecutaba una guaracha, podía *compararse* para dilucidar estilos y tendencias, podían sopesarse diversas grabaciones y *entender* que es lo que hacía a una mejor que la otra, se podían *comparar* diferentes épocas y estilos, etc., las posibilidades se ampliaron al infinito. Del lado no tan positivo, ahora la *obra abierta* comenzaba a cerrarse, debido al hecho de que poco a poco lo que fue *una* versión de muchas otras posibles, que fue detenida en el tiempo por la grabación, se convierte por ese mismo hecho, en *la* versión de tal o cual composición. Pasa de ser una *obra abierta* a convertirse en una *Obra* con mayúscula, una versión definitiva, que en algunos casos podía aspirar, y de hecho se logró en muchas ocasiones, al estatus de un clásico.

Las versiones grabadas por Benny Moré, por Miguelito Cuní, por Celia Cruz, por Ismael Rivera y por muchos otros se volvieron clásicas para bien y para mal: para bien porque representaban verdaderas joyas del género y capturaron a grandes cantantes en la cúspide de sus facultades, también para bien porque ahora se comenzaba a formar un *canon*, elemento importante para la creación de una tradición. A partir de este momento se crea una historicidad de las tradiciones musicales que suponen la existencia de escuchas fundamentales que el estudiante debe tener si es que aspira a desarrollarse dentro de un género. Un cantante de son (o ahora de salsa) no puede considerase completo si no conoce la obra de nuestro previamente citado Benny Moré, por ejemplo. Del lado no tan bueno está que de la existencia de ese *canon* a la petrificación de la ejecución no hay más que un paso, que el advenimiento de la industria nos orilló a dar como colectivo social.

La industria musical

Un derivado de la capacidad de grabar la música en un sustento físico fue la posibilidad de convertir a la música en un producto. Si bien la música siempre estuvo condicionada al desempeño socioeconómico de las sociedades que la engendraban, ahora por primera vez en la historia la música podía ser producida, empaquetada y distribuida como un producto físico, cualidad que no pasó desapercibida por la estructura capitalista del siglo XX que se embarcó en el establecimiento de una industria que mueve en nuestros días millones y millones de dólares en todo el mundo. Para nuestra historia los efectos fueron profundos.

Las grabaciones pronto se convirtieron en industria sobre todo con la ayuda de la radio como medio de comunicación de masas y vehículo ideal para la difusión de la música grabada.[263] El gran público escuchaba la música en la radio y luego acudía a las tiendas a comprar aquella que más le hubiera gustado. Los músicos populares que durante mucho tiempo siguieron adquiriendo sus fuentes del contacto con otros músicos, también cayeron en este patrón. Y en esta situación es que comienza a darse el fenómeno que queremos enfocar en este trabajo. El proceso mediante el cual, una versión de muchas posibles es grabada y distribuida por la industria y por ese hecho se convierte en la versión, en la única versión posible. Fenómeno que llegó a tal extremo que en las ejecuciones en vivo el público esperaba y muchas veces exigía que el ejecutante se apegara a la versión del disco, supeditando *de facto* la

[263] Esto a pesar de que se dice que las empresas disqueras no querían en los albores de la relación que las estaciones de radio tocarán sus discos, ya que, razonaban, si la gente podía escucharlos por la radio, no iban a sentirse motivados a ir a comprarlos. El tiempo, y el desarrollo de las modernas técnicas mercadológicas, probaron cuan equivocados estaban.

ejecución en vivo a la versión grabada. El público condicionado por la radio y la industria disquera comenzó a utilizar como un cumplido expresiones del estilo de: ¡Pero es que suena igualito que en el disco! O a manifestar su desilusión cuando los músicos no ejecutan el éxito de la radio exactamente como fue grabado e introducen variaciones, consciente o inconscientemente.

A esto se aúna la industria de la música en vivo que se "cuelga" de la industria disquera y de la radio y descubre que atrae mayores audiencias si ofrece en sus bares, cabarés o salones de baile la música que se "está escuchando" y que los consumidores prefieren. Los dueños de tales lugares sugerían primero y exigían después que los grupos se ciñesen a ejecutar los números del "hit parade" y así el repertorio usual de las orquestas en situación real de trabajo se vio no solo reducido sino que severamente limitado en cuanto a las posibilidades de creatividad y originalidad. Si querían trabajar tenían que tocar los éxitos del momento lo más parecido posible a la versión popularizada por la grabación.

Hubo además otros elementos que contribuyeron al proceso de decadencia creativa de las músicas populares. Hablemos de dos. El primero fue la pérdida paulatina del paradigma de la calidad como requisito para grabar y editar discos. Aunque podemos problematizarlo de muchas maneras, la industria disquera de los primeros años tenía claro que lo que debía grabarse, lo que debía ser escogido entre el mar de posibilidades para ser grabado, era aquello que tuviera la mejor calidad. A veces no se cumplía, muchas veces era tamizado por el gusto personal de los directores artísticos, pero la intención era esa, grabar lo mejor de lo disponible. Este paradigma fue poco a poco dejándose de lado hasta que fue sustituido por el paradigma de las ventas, la industria

se dio cuenta que la calidad y las ventas eran variables independientes y que productos de muy baja calidad musical y artística podían vender mucho, el resultado se puede ver con la calidad general de nuestras músicas populares.

El segundo cambio importante que vino a actuar en contra del desarrollo artístico de la música popular fue la gradual transformación de una industria basada en lo sonoro a otra en que lo visual era lo más importante. Gracias a la presencia cada vez más importante de las industrias audiovisuales del entretenimiento y en conjunción con el deterioro del paradigma de la calidad, la música cada vez más fue un producto que debía entrar por los ojos en detrimento de las cualidades musicales.

La educación musical

Las escuelas de música, llamadas conservatorios quizá con buena razón, en todo el mundo, pero quizá especialmente en nuestros países, se dedicaron desde su creación a reproducir el esquema cultural de la llamada música clásica europea, con un especial énfasis en el periodo clásico que cubre básicamente el siglo XIX. Nuestras instituciones dedicadas a la enseñanza de la música ignoraron completamente durante siglos todo aquello que significara música popular. Ignoraron es una palabra que se antoja benigna porque en muchos casos no solo fue ignorada sino vilipendiada, insultada y vejada. Los músicos populares afortunadamente tenían una serie de mecanismos de enseñanza-aprendizaje probados por siglos que permitían su permanencia. Los músicos tradicionales basaban buena parte de su experiencia de transmisión de conocimientos en la relación maestro-aprendiz y en el

método de ensayo y error, con muy buenos resultados como el desarrollo de nuestras músicas populares puede probar con solo un vistazo a sus historias antes de que el siglo XX llegara a la mitad.

El problema comenzó con el proceso social que hizo que las zonas rurales fueran disminuyendo y las zonas urbanas fueran creciendo desmesuradamente. Las condiciones sociales que permitían que un muchacho se acercara a un maestro y se realizara la conexión necesaria para el aprendizaje de una tradición musical se vio amenazada de muchas maneras. Las condiciones en las ciudades grandes muchas veces no permitían que un músico en ciernes pasara grandes cantidades de tiempo con su maestro por diversas razones. Las distancias, las condiciones de seguridad, la necesidad de contribuir al gasto familiar fueron haciendo cada vez más difícil que un muchacho dedicara sus tardes a estar en la compañía de un músico experimentado aprendiendo los pormenores del oficio y de la técnica musical. Agreguemos a esto el advenimiento de la televisión (y posteriormente de los videojuegos, la internet y las redes sociales) como el supremo rector del tiempo libre de una sociedad que cada vez se encerraba más en sí misma y tendremos una idea de porque nuestra música popular tuvo una temporada difícil en que la existencia de productos de buena calidad se antojaba más una excepción que la norma.

El *affaire* Marc Anthony

En fechas recientes una serie de declaraciones de Eddie Palmieri causaron un revuelo cuando se le planteó la posibilidad de que Marc

Anthony cantara con él.[264] Eddie Palmieri de una manera que parece poco diplomática declinó la oferta causando un pequeño revuelo en el ambiente salsero, ya que Marc Anthony es parte del superestrellato de la escena salsera de principios de este siglo XXI, quizá en buena parte impulsado por la fama que adquirió al ser la pareja sentimental y corporal de Jenniffer López, pero también porque ha podido incorporar tendencias vocales propias de la música negra norteamericana al canto salsero de una manera novedosa y estéticamente válida. El problema es que, desligado de las prácticas tradicionales de la música antillana, Marc Anthony tiene una deficiencia a la hora de abordar el montuno: sus interpretaciones tienden a reproducirse una y otra vez de la misma manera, es decir, el elemento de improvisación, tan importante a la hora de estructurar un buen soneo está ausente. Esto se puso de manifiesto cuando realizó una grabación en homenaje al icónico y legendario cantante Héctor Lavoe (producido por cierto por Jennifer López). Al atacar los montunos, simplemente reprodujo los soneos ya realizados por Lavoe, en ningún momento, como es de esperarse según la tradición, incorporó partes nuevas en los montunos de las canciones. Esto hay que decirlo fue bien recibido por el público que ya acostumbrado a los soneos grabados de Héctor Lavoe, esperaba escucharlos exactamente de la misma manera en que fueron grabados, en una vuelta irónica del destino ya que el mismo Héctor Lavoe nunca reproducía los soneos grabados al pie de la letra, sí, claro, retomaba algunos de ellos, pero cambiaba otros y creaba nuevos según el calor del momento, es decir, soneaba en toda la extensión de la palabra. Y eso es precisamente lo

[264] Eddie Palmieri es un pianista, arreglista y director de orquesta nacido en 1936 en el Harlem español de la ciudad de Nueva York de padres puertorriqueños. Se ha mantenido a la vanguardia del movimiento salsero desde 1961 en que formó su primera agrupación musical que tenía el humilde nombre de La perfecta.

que no sabe hacer Marc Anthony y por lo que Eddie Palmieri le dijo que no, que él necesitaba en su orquesta un sonero, como lo han sido los cantantes que ha participado con él desde Ismael Quintana en los tiempos de La perfecta.

El panorama actual

Así el panorama hacia finales del siglo XX apuntaba sombrío, hablando de nuestra tradición afroantillana, el sonero se iba convirtiendo cada vez más en un cantante a secas, algunos de ellos con estilos personales interesantes pero sin los alcances de sus predecesores. En estas dos primeras décadas del siglo XXI sin embargo algunas cosas parecen estar cambiando y otras deberían estarlo haciendo. Por un lado la oralidad se ha ampliado mucho más y ahora incluye una multitud de procesos que la han vuelto una realidad bastante compleja. Los procesos propios de la oralidad primigenia siguen presentes pero a ellos se han ido añadiendo nuevos elementos como las grabaciones, tanto en audio como en video, reproducibles tanto en discos compactos como en formatos digitales que se distribuyen en sitios virtuales. La internet ha logrado convertirse en el mayor depositorio de música de la historia y además ha permitido la creación de redes de interés en que aficionados a la música pueden encontrar a otros con gustos similares no importa en qué lugar del globo se encuentren. Por el otro lado, esta realidad ha permitido que se comiencen a resquebrajar algunos procesos hegemónicos que mantenían la situación que planteamos en la sección anterior. Analizaremos dos que son de las más importantes: las escuelas de música y la industria discográfica.

Las escuelas de música a nivel global han comenzado, no voluntariamente en la mayoría de los casos, a abrir sus horizontes. Todavía no se aceptan instrumentos no pertenecientes a la orquesta occidental por ejemplo, pero ya comienzan a aceptar los géneros populares como parte del proceso de enseñanza de la música. Se han desarrollado mecanismos de enseñanza que permiten que los géneros populares entren a las escuelas de música, aunque, hay que decirlo, todavía por la puerta trasera y a veces a hurtadillas. Todavía se mantiene muy fuerte la corriente de opinión que dice que las músicas populares no tienen lugar en las escuelas de música pero esta opinión, bajo el empuje de la realidad, comienza a hacer agua. El jazz ha servido para acelerar el proceso, ya que este es visto como el punto intermedio entre las músicas puramente populares y lo clásico propio de las élites socioculturales. Gracias al jazz se han podido producir materiales de enseñanza musical que rompen con el paradigma "clásico" de la música que entra solo por la vista, es decir, por la partitura y se han desarrollado métodos que echan mano de la partitura pero no dependen de ella y aprovechan las nuevas posibilidades que el video y los medios digitales ofrecen.

Además los procesos de enseñanza-aprendizaje musical han trascendido a las escuelas y ahora las maneras de aprender (métodos impresos, tutoriales en video, grabaciones, etc.) se han multiplicado y están muchas veces al alcance de un *click* por prácticamente nada a excepción del costo del equipo y la conexión. Ahora por ejemplo la comunidad afroantillana puede enterarse muy fácilmente del *affaire* Marc Anthony y aprender en el proceso que para cantar música afroantillana no basta con las habilidades propias de un cantante sino que, para ser un sonero de verdad, se deben de fortalecer otras habilidades como

la capacidad de crear nuevas melodías con estructuras líricas propias que encajen en las estructuras musicales dadas al mismo tiempo que denoten individualidad del ejecutante.

El otro cambio importante es la nueva situación de la industria discográfica. Si bien todavía la mayor parte de los fonogramas están en poder de las grandes empresas productoras de discos, las nuevas tecnologías han permitido que los músicos puedan existir más allá de las grandes compañías, principalmente en dos vertientes:

1. La realización y producción de una grabación musical es cada vez más sencilla y al alcance prácticamente de cualquiera que pueda realizar el gasto de una computadora y un par de micrófonos y tenga la disciplina para entender los vericuetos de la grabación musical. Incluso la reproducción de los discos compactos es posible con un equipo casero, además de que el desarrollo de los últimos años de las plataformas digitales han hecho innecesario el soporte físico. Para un músico, individualmente o en grupo, es perfectamente posible producir una grabación técnicamente aceptable y ponerla a circular a través de las plataformas de distribución de música digital como iTunes o Spotify, sin que nunca tengan un producto físico que vender, lo cual nos lleva al número dos.
2. Con el producto hecho y disponible el efecto democratizador de las redes sociales permite que un grupo pueda llegar a sus oyentes potenciales de una manera directa y no a través de los medios masivos tradicionales como la radio y la televisión. Hacer campañas de mercadeo a través de las redes sociales permite a grupos musicales crear un "seguimiento" que les

permite en algunos casos tener los ingresos suficientes como para subsistir haciendo música propia en la cual se puedan sentir identificados grupos sociales cercanos o lejanos.

Conclusiones

Paradójicamente los mismos mecanismos que la globalización utiliza para existir y llevar a cabo sus designios, son aquellos que las músicas tradicionales pueden utilizar, y utilizan, para renovarse y adaptarse a los nuevos tiempos. El carácter oral de las músicas tradicionales se mantiene aunque necesariamente renovado para adaptarse a una realidad mucho más compleja, que permite su supervivencia solo a cambio de su adaptación a las nuevas condiciones.

Y a pesar de todo, la múcura resiste.

Bibliografía

Benjamin, Walter. "El arte en la era de la reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia.* Buenos Aires, Taurus, 1989.

Eco, Umberto. *Obra abierta.* Barcelona, Editorial Ariel, 1985.

Figueroa Hernández, Rafael. *Ismael Rivera: el sonero mayor*. San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2002 (2ª.ed.).

Lapidus, Benjamin. "Yo tengo sentido, tengo rima: Cano Estremera and the Art of the Soneo" en *Centro Journal.* Vol. XVI, núm. 2 (Otoño 2004) p. 174-182.

Quintero Rivera, Ángel G., "El swing del soneo del sonero mayor. La improvisación salsera y la memoria del ritmo en el Caribe y su diáspora" en *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*. Vol. 4, no. 8 (Noviembre 2008) p. 1-35.

Vinci, Leonardo da. *El tratado de pintura*. Buenos Aires, Biblioteca Virtual Universal, 2010.

La cumbia panameña: relatos sonoros

Edwin Pitre Vásquez
Universidade Federal do Paraná-UFPR

La cumbia la encontramos en todo el territorio panameño…
Y yo diría, cuidado y se incendia,
por la intensidad con que se toca y baila.
Ana Isabel Araúz

Primer movimiento: *Allegro cumbiero ma trópical*

Durante muchos años la música cumbia en Panamá ha sido ejecutada, practicada y cuestionada por parte de músicos, bailadores, investigadores y profesionales de comunicación. Pero, ¿será que estamos hablando de la misma cumbia como se conoce en Colombia?

Este artículo propone una reflexión sobre lo que llamo de cumbia panameña. Y surge a partir de la investigación realizada para mi tesis de Doctorado con el título de "Veredas sonoras de la cumbia Panameña: estilos y mudanzas de paradigma", defendida en la Universidad de

São Paulo, Brasil, en 2008, donde realicé un recorte de tiempo en las décadas de 1980 y 1990, e identifiqué una mudanza de paradigma en este género musical.

Para entender mejor la cumbia panameña, me apoyé desde una perspectiva etnomusicológica, en donde pude analizar cómo esta música es producida y apropiada dentro de un contexto con características específicas como el de la sociedad panameña.

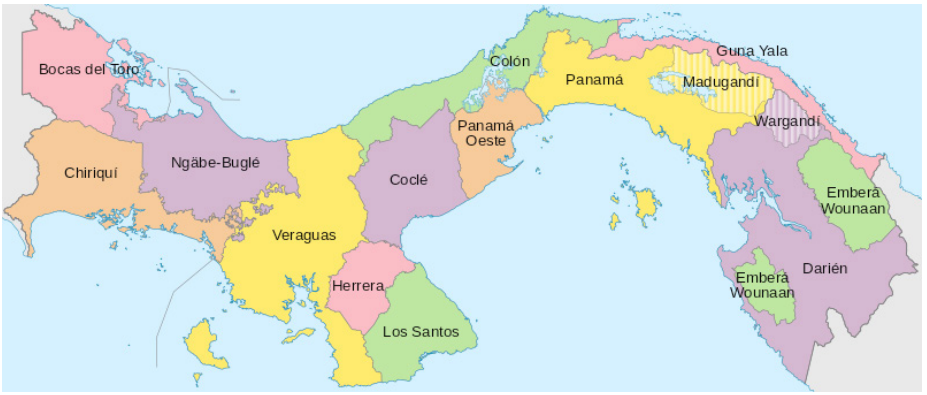

Figura No. 1 Mapa de la República de Panamá

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mapa_de_Panam%C3%A1.svg)

Y para esto partí de los estudios realizados por diferentes investigadores del folclor y de la música tradicional panameña como Narciso Garay (1876-1952), Manuel F. Zárate (1899-1968) y Gonzalo Brenes (1907-2003), al analizar sus aspectos etnográficos y "folclóricos". Son textos relevantes que nos muestran la existencia de una producción musical autóctona y diversificada en el territorio, llamándonos la atención, en el caso de la cumbia panameña, que la podemos encontrar

en casi toda la extensión de istmo. Esta característica no fue encontrada en otro género musical en Panamá.

Observo también un paralelo con los pioneros de la historia de la música en Brasil, autores como: Mário de Andrade (1893-1945), Renato Almeida (1895-1981) y Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) que constituyeron una generación de estudiosos que se apoyaron en la etnografía e historiografía para construir un discurso sobre la "música nacional". Como destaca Patrícia Travassos, por un lado, la etnografía proponía un inventario de las tradiciones orales de los indios, negros y mestizos; como también de los cantos y danzas populares. Y por otro lado la historiografía formulaba el ordenamiento temporal de los hechos de la música escrita, por lo tanto tenía "protagonistas o autores individuales".[265]

De esto se desprende que las preocupaciones por el estudio de la música producida tanto en Brasil como en Panamá poseen una contemporaneidad interesante. Y es retomada por los estudios de la música panameña que están siendo realizados en Panamá, desde la última década del siglo XX. Para escoger como objeto de estudio el género cumbia panameña, partí además de la bibliografía existente, de la observación con diferentes intérpretes, compositores, público que se manifestaban musicalmente y como bailadores a través del mismo. Estos elementos me señalaban que era necesario un estudio más amplio sobre el género musical.

[265] Patricia Travassos, "Tradição oral e história", pp. 130-131.

Segundo movimiento: *Andante con swing*

El surgimiento de la cumbia en Panamá se remota al tiempo de la colonización por los españoles. Y es encontrada en el momento en que a través de la formación de los palenques (*quilombos* en portugués) en los diferentes puntos de la Colonia,[266] identificados como territorios libres, tanto para negros e indios fugitivos y donde se escondían de los soldados españoles, en busca de su libertad a través de la práctica como cimarrones. La cumbia es el resultado de este mestizaje indígena y africano utilizando la lengua española.[267]

Referencias de este proceso histórico–cultural son encontradas por ejemplo en el libro "Tambor y socavón" de Manuel F. Zárate cuando hace alusión sobre los orígenes de la cumbia

> "Ya hemos dicho antes que el bunde, tal como lo demuestra Manuel Zapata Olivella, fue el origen de todos estos bailes de tambor que cubren el área negra de Colombia y Panamá […] Ahora nos adherimos gustosamente a la tesis de que la cumbia,

[266] Vale la pena recordar que el territorio llamado Virreinato de Nueva Granada, creado el 27 de mayo de 1717, por decreto real, abarcaba los actuales países: Panamá, Colombia, Ecuador y Venezuela, funcionaba como una entidad político-administrativa de España, cuya capital era Santafé de Bogotá. Y ejercía una cierta influencia sobre los territorios de Guyana, Trinidad y Tobago, Brasil y Perú. Por lo tanto, ya desde esa época existía un proceso histórico común que a su vez involucraba un proceso cultural.

[267] "La cumbia del indio y del negro, también del cholo, gente de piel cobriza que canta y danza en Panamá, tierra central de aires y aguas; historias y geografías; personas y personajes; poesía y canto. Canto de música, música de tambor, tambor de cumbia. Su historia cuenta con varios capítulos, algunos escritos y otros todavía por escribir", Edwin Pitre-Vásquez, "Veredas sonoras da cúmbia panameña", p.17.

tan colombiana como panameña, es fruto de una transición del primitivo bunde".[268]

Es bastante clara la relación histórica-geográfica entre Panamá y Colombia, por que después del Virreinato de Nueva Granada, los dos territorios hicieron parte del proyecto iniciado por Simón Bolívar integrando los países bolivarianos. Y que después de haberse separado entre ellos, Panamá continuó unida a Colombia hasta el 3 de noviembre de 1903. Pero la cumbia no es solo colombo-panameña, es una identidad que vive en toda América.

Es cierto que la cumbia en Panamá ha transitado por varios periodos históricos. Según relata Gonzalo Brenes, existen evidencias que los soldados panameños que participaron de "La Guerra de los Mil Días" entre liberales y conservadores colombianos, interpretaban cumbias durante los pocos momentos de tregua que ocurrían.[269]

Pero no es objeto de este artículo defender la paternidad de la cumbia, y sí cómo ella se desarrolla durante las décadas de 1980 y 1990, recorte temporal, donde identifico que a través del proceso de pre-globalización y globalización, aparece con fuerza total para convertirse en el género que identifica una parte de la población panameña, como también el "atravesao"[270] y otros estilos del interior del país. Creando así un patrón identitário que a partir de lo estético se convierte en un modelo ético.

---

[268] Manuel F. Zárate, *Tambor y socavón*, p.147.

[269] Candanedo, *Los instrumentos de la etnomúsica de Panamá*, p. 331.

[270] Baile tradicional panameño, generalmente utiliza un compás binario y *andamiento allegro*.

La mudanza o ruptura del paradigma se dio a partir de mutaciones en la utilización de instrumentos y de la práctica musical. El contraste que existe entre la cumbia panameña tradicional y popular, con características propias, repertorio, artistas y grupos musicales, baile, mercado artístico y comportamiento dentro de parte de la población panameña que la asimiló.

Esta cumbia como música popular presenta una pluralidad de narrativas y discursos sonoros, visuales, artísticos, edición de audio, arreglos musicales, grabación y formas de consumo. Esto posibilita una "convergencia de escuchas" con la literatura, antropología, comunicación, estética, ya que para un crítico literario la canción es un poema, para un músico también, debido a su sonoridad. Por lo tanto para analizarla desde una perspectiva interdisciplinaria.

Con el material de la investigación de campo surgió un material inédito con el cual produje un inventario de la cumbia panameña, del cual se desprende un prototipo para un banco de datos musical.

Fueron las décadas de 1980 y 1990 donde la cumbia tocada con acordeón adquiere mayor visibilidad. Para estudio de caso escogí la cumbia-canción "Los sentimientos de alma" composición de Chico "Púrio" Ramírez en la versión grabada por Osvaldo Ayala (1985) y "Se me olvido quererte" composición de Christian García e interpretada por Samy & Sandra Sandoval conocidos como "Los patrones de la cumbia" (1992). Fue a partir de este análisis que identifiqué una mudanza de paradigma para cada década en la cumbia panameña. Pude verificar

la existencia de un patrón rítmico aquí llamado de "*time-line* de la cumbia",[271] que permite identificar la cumbia en las varias localidades.

Tercer movimiento: *Allegro cumbiero gracioso*

Para entender cuales son los elementos identitários de la cumbia, crié una figura teórica que llamo de "paradigma de la cumbia". Y clasifico sus elementos musicales y extramusicales[272] como el ritmo, la melodía, la armonía, la instrumentación, el canto, la letra y el andamiento. La aproximación de elementos fortalece las relaciones de parentesco, territorio, lenguaje, comportamiento en las músicas de las comunidades a las cuales pertenece, estableciendo vínculos identitários y su alcance.

Funcionan como un "código" para grupos culturales, más o menos homogéneos. Si tomamos uno de esos elementos como el ritmo, por ejemplo, podemos aplicar algunos conceptos utilizados por la etnomusicología, como el utilizado por Gerhard Kubik.[273] Cuando realizo estudios de la música tradicional africana e identifico que existen

[271] El etnomusicólogo africano J. H. Kwabena Nketia realizó estudios de los patrones rítmicos africanos y desarrolló este sistema de análisis, que es utilizado por otros estudiosos para patrones rítmicos de matriz africana. El término *"time-line-pattern"* utilizado por Kubik (1970), Mukuna (2006), ha sido traducido por varios autores latinoamericanos como "líneas temporales" Pérez Fernández (1986), Vinueza González (1988), "patrones de tiempo asimétricos" o "patrones metrorítmicos asimétricos" Acosta (2004), *"linhas-guias"* Sandroni (2001), "frases rítmicas de referencia" Ferreira, A. (2006). Edwin Pitre-Vásquez, "A música na formação da identidade na América Latina: o universo afro-brasileiro e afro-cubano", p.16. Otras referencias sobre el *"time-line-pattern"* pueden ser encontradas en *Ritmos Diacrónicos* https://www.dropbox.com/home/Grupo%20de%20Pesquisa%20em%20Etno?preview=Revista+M%C3%BAsica+em+Perspectiva.pdf, p.41-60.

[272] Apoyado en las reflexiones sobre los elementos musicales y extramusicales de John Blacking, *How Musical is Man?*.

[273] Gerhard Kubik, *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. 1979; .*Theory of African Music,* vol. I.

por ejemplo, patrones rítmicos que puede ser utilizados como referencia para su análisis, a esos patrones repetitivos como el denominado "pívot de orientación".

La aplicación de este método puede ser observada por ejemplo, en los estudios sobre el samba brasileño donde es aplicado a partir de los pulsos rítmicos en una secuencia de dieciséis (16) pulsos que se repiten sucesivamente, como los trabajos de Kazadi wa Mukuna (2006), Tiago de Oliveira Pinto (2004), Carlos Sandroni (2001), Gerhard Kubik (1979) y también en los estudios de la música cubana de Maria Helena Vinueza González (1988) y Rolando Pérez Fernández (1986).

Cito como ejemplos un "patrón rítmico del samba" para dieciséis (16) pulsos, utilizando la semicorchea como unidad de tiempo.[274] Y en otro ejemplo el patrón rítmico llamado "cinquillo"[275] del son cubano para ocho (8) pulsos la corchea como unidad de tiempo. (Ejemplos No. 1 y 2)

Ejemplo No. 1 Patrón rítmico del samba

[274] Ejemplo utilizado por Kazadi wa Mukuna, *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: Perspectiva Etnomusicológica,* pp. 33-34.

[275] Helio Orovio afirma que no se trata realmente de un "cinquillo", sino de dos grupos de notas (3+2), siendo que el primero grupo se encuentra la síncopa de la música cubana en *Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico,* p.108. Sandroni concuerda con esa afirmación, agregando que este primer grupo del patrón rítmico es llamado de "tresillo" y es encontrado en varias músicas de América Latina donde ocurrió la presencia africana, incluyendo el Brasil. Carlos Sandroni, *Feitiço Decente: Transformação do samba no Rio de Janeiro (1917-1933),* p. 28. Observo que este patrón, también puede ser encontrado en la línea de tiempo marcada con las palmas en el "samba de rueda" brasileño.

Ejemplo No. 2 Patrón rítmico del son cubano (clave cubana)

Foto No. 3 “Churuca panameña” . (Fotos: Edwin Pitre - 2008)

A partir de esos ejemplos, realicé un análisis comparativo e identifiqué un patrón básico para la cumbia, que se repite en casi todo el continente, observando que existen variaciones por artistas, localidades y periodos, particularmente en la producción fonográfica de los años 1980 a 1990.

Aplicando el concepto del *time-line-patern* de la etnomusicología para levantar y analizar los elementos identitario de la cumbia panameña, fue posible encontrar uno de esos elementos en el patrón del sonido

de la "churruca,"[276] corresponde a la siguiente línea de tiempo, para dieciséis (16) pulsos, utilizando la semicorchea como base. (Foto No. 1 y ejemplo No. 3).

Donde la grafía de *time-line* para los 16 pulsos, o "time-line,

Ejemplo No. 3 Patrón rítmico de la "Churuca"

A este patrón de la cumbia panameña se suman las tumbadoras y los timbales, como base rítmica. Instrumentos que ejecutan un ritmo constante, con algunos ornamentos de repiques que ocurren durante el tema. (Ejemplo No. 4).

Ejemplo No. 4 Patrón rítmico de las tumbadoras y timbales

[276] Instrumento de percusión panameño, idiófono de raspar, hecho de una sonaja vegetal, cuya largura aproximada es de 20 cm, en la cual se rayan líneas horizontales. El sonido es producido raspando una pequeña peinilla con mango de madera y puntas de metal. Ya fueron utilizados también utensilios de cocina, como el rallador de coco y el tenedor.

Identificados los patrones rítmicos de los instrumentos, analicé las letras de las cumbias del periodo e identifiqué que poseen un fuerte apelo sentimental. Los versos de Christian García, demuestran esta característica:

"Se me olvidó quererte"
Cómo puedes tu creer que mi corazón se siente
Si la vida le ha enseñado que fue un error quererte

Pero cómo puedes esperar que yo siga enamorada
Te fuiste cuando más necesitaba ser amada

Me engañaste, haciéndome ver que el amor
Eran solo tus caricias, tus besos y no había nada más
Y yo de tonta sí, y me fui enamorando

Y me entregaba sin saber, que me estaba equivocando…"

La temática de la letra frecuentemente plasma cuestiones románticas, sus versos poseen un carácter amoroso y cuentan el fin de una relación o separación causada por una traición. Generalmente, la narrativa ocurre a partir de personajes creados por los compositores de cumbia, o sea, en el momento de creación ya se determina qué papel desempañará cada personaje, con una carga dramática importante.

A esto se le agrega una buena dirección de escena y figurines específicos y el papel representado por los cantantes del conjunto ocurre de manera dinámica e interactiva. La impresión que se tiene es que estamos asistiendo a una novela, radio-novela o una tele-novela,

siendo estas, uno de los géneros dramáticos más apreciados en América Latina. Esta narrativa casi coloquial es una representación y refleja, en parte, el comportamiento de la sociedad panameña para el periodo analizado. Por lo tanto, cuando la cumbia es ejecutada, el público se siente transportado a ese escenario, donde parte de su historia esta siendo contada imaginariamente. De esta manera se realiza lo que entiendo puede ser una catarsis.[277]

La cumbia, cuando es ejecutada en los "bailes de pindín", tiene la capacidad de aglutinar y promover el baile de parejas. Durante décadas fue considerada una música bailable sin calidad y vinculada a los extractos humildes de la sociedad panameña. No obstante, esta situación ha cambiando rápidamente en la medida que otros sectores la están asimilando y consumiendo este género musical.

Cuarto movimiento: *Allegro cumbiero caprichoso*

Tiempo de la cumbia

Durante el siglo XX, Panamá resistió a los efectos del Pos-modernismo, entendido como una mudanza y una posición política dentro de la modernidad, que también enfrentaron los países industrializados. Se observó que, desde el inicio del proceso, por el retorno del Canal de Panamá al control nacional, que culminó en el año 2000, se daba una dualidad paradigmática entre la defensa por la soberanía nacional y los desafíos impuestos por la mundialización de la cultura.[278]

---

[277] Este comportamiento también es observado en la música brasileña como la que es hecha por los dúos de *música sertaneja* y *pagode*.

[278] Warnier (2003) y Renato Ortiz (2006).

Toda esta situación me permitió visualizar que existía un elemento más para comprender las transformaciones ocurridas en el género musical cumbia panameña. Por lo tanto, si el período analizado era exactamente aquel en que la cultura promovió la sustitución de las propuestas narrativas por el conocimiento local. O sea, la fragmentación, el sincretismo, la alteridad a la diferencia y el rompimiento con las jerarquías simbólicas, afirmo que en Panamá esto se convirtió en realidad por medio de las manifestaciones culturales como es el caso de la música, cabiéndole a la cumbia parte de este momento.

Stuart Hall (2000), afirma que después de la segunda mitad del siglo XX, existió un "desplazamiento de identidad" a partir de los signos e imágenes fragmentadas, que provocan una degradación de la memoria y del proyecto de individuo y de sus significados, causando una ruptura de identidad. En la práctica, ese individuo no tendría el sentido de alteridad y estaría cargado de alta ansiedad, viviendo el "aquí y ahora", como si su memoria estuviera fragmentada.

Este análisis realizado desde la perspectiva identitária crea, desde mi punto de vista, una "identidad en acomodación",[279] principalmente, en las generaciones de panameños más jóvenes, que ven en la música una posibilidad de encuentro y expresión.

El surgimiento de nuevos artistas, en el período analizado, re-apropiándose de las músicas locales, propició un momento fértil para la ruptura del paradigma en el género musical cumbia panameña, a través del cual pudieron experimentar lo que significa ser un artista en el mundo globalizado.

[279] Este concepto fue desarrollado por Edwin Pitre-Vásquez, "Veredas sonoras de la cumbia panameña: Estilos y mudanzas de paradigma", p. 20.

Así, en las décadas de 1980 y 1990 era notorio el crecimiento del segmento de música con acordeón, y eso se reflejaba en el número de discos vendidos, programas de radio y televisión, cantidad de espectáculos y bailes realizados por todo el país. La cumbia junto con otros géneros obtuvo nuevas composiciones y nuevos artistas.

Dentro de la escena artística, hubo propuestas de vanguardia como "Los pescuezipela´o", por ejemplo, un grupo que fusionaba rock, cumbia, atravesaos y tamboreras ejecutados con acordeón, guitarra, bajo, percusión y batería. Esa manera de hacer música panameña le llamó la atención a una parte de la juventud que se identificó con estas propuestas incorporando elementos, para producir una nueva manera de hacer la música panameña.[280]

Este ejemplo ilustra que las "identidades musicales en acomodación" estaban nuevamente floreciendo en aquel momento, demostrando que los "géneros nacionales",[281] como el tango, la rumba, el bolero, el son, el merengue y la cumbia, que venían de las décadas anteriores,

[280] A mediados de los años 1980 la red de televisión Telemetro, lanzó un proyecto denominado "Caravana del rock", cuyo objetivo era encontrar en la juventud panameña, que se afinaba con el rock nuevas tendencias, mantener ese género musical en evidencia.

[281] Los llamados géneros nacionales comienzan a surgir en los años 1920 y se verifica un fenómeno interesante en América Latina, que Quintero-Rivera lo denomina "el baile de los millones": el medio de transporte más utilizado en la época, tanto para cargas como para personas, era el marítimo y debido al tránsito entre los puertos, con el transporte de los principales productos de cada región, (azúcar cubano, carnes argentinas y uruguayas, café colombiano y brasileño, banana centroamericana), el intercambio musical fue favorecido. Los principales puertos del Atlántico eran La Habana, en Cuba, Colón, en Panamá, debido al Canal, Cartagena de Indias, en Colombia, Río de Janeiro, en Brasil, Buenos Aires, en Argentina, y Montevideo, en Uruguay. Es fácil imaginar la conexión entre la habanera y el tango ocurrió de esta manera, como sucedió también con la cumbia. Quintero-Rivera, *Enciclopédia*, 2006, p. 824.

reaparecían y permitían que una nueva página de la música en el mundo fuera escrita.

Esos géneros nacionales mantienen una dinámica de ocupación de los espacios y simultáneamente, son apropiados por los artistas y compositores en sus constantes intercambios, produciendo músicas durante las últimas décadas del siglo XX. Son estos "géneros nacionales" que al establecer patrones y elementos musicales para cada localidad ofrecen subsidios para la recreación de la cumbia panameña en el periodo propuesto.

Hábitat de la cumbia panameña

El concepto de "música local", propuesto por la etnomusicóloga Ana María Ochoa (2003),[282] a partir de la localización geográfica de cada música y de su contextualización posibilitó obtener una mejor perspectiva del objeto. Siendo que es posible aplicar esta localización, el caso de la cumbia, ya que es encontrada en la mayoría de los países del continente americano.

A pesar que la cumbia presenta diferentes acentos, aires o colores, en las diferentes latitudes, ella no deja de ser el mismo género musical identificable desde su patrón rítmico característico que llamo de "*time-line* de la cumbia", como un elemento constante. (ver ejemplo No. 3)

Así en la investigación fue posible levantar un mapa de los diferentes estilos de la cumbia panameña y su presencia en el territorio istmeño.

[282] Ochoa las define como las músicas que en algún momento histórico estuvieron asociadas a un territorio o grupo cultural específico, lo mismo que la territorialización no esté estrictamente vinculada. Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización*, p.11.

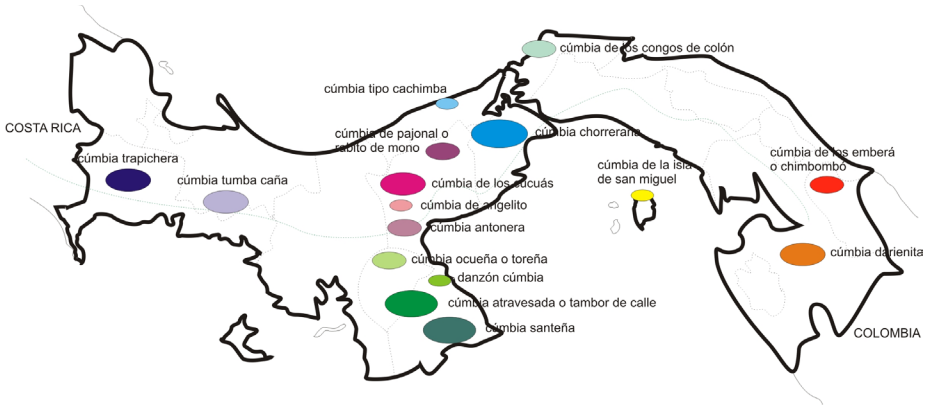

Figura No. 2 Mapa de los diferentes estilos de la cumbia panameña. (2008)

Como puede ser observado existe una mayor concentración de esta manifestación hacia el centro del territorio, pero dentro de los géneros musicales en Panamá es el que ocurre con mas frecuencia.

Proceso sociocultural

El proceso sociocultural de la cumbia no puede ser analizado apenas por la producción de los grupos tradicionales, ya que los estudios realizados comprobaron que sus características sufrieron algunas transformaciones. Analicé las mutaciones que comprueban la mudanza de paradigma del género musical cumbia, partí de los resultados ya existentes y avancé en la prospección de otros elementos, para esto recurrí a las herramientas que proporciona la etnomusicología.

Con esa intención, busqué en los procesos históricos y socioculturales, los hechos que marcaron e influenciaron la producción musical. Observo que durante toda la historia de Panamá, el país atravesó transformaciones sociales, que pasan por una sucesión de gobiernos

oligárquicos, militares y civiles. La producción cultural panameña, a pesar de haber disminuido en algunos momentos, no desapareció como tampoco se estancó. Al final de la década de 1970, Panamá vivía un periodo caracterizado por la buscqueda de su soberanía. En ese momento, el gobierno era una dictadura presidencialista y se transpiraba un ambiente militarizado donde las cuestiones nacionalistas estaban a flor de piel.

En la música, surgieron voces como las de Rubén Blades y Rómulo Castro, que anunciaban en las letras de sus canciones, la necesidad de acabar con la presencia extranjera en la Zona del Canal de Panamá. Era la "música de protesta", basada en sonoridades como la de la salsa puertorriqueña y el son cubano. Parte de la población escuchaba y bailaba "música con acordeón", que era considerada por las élites y los medios intelectuales, como "de gente baja" o "gente del interior". Dentro de los géneros y estilos ejecutados estaba la cumbia, que era todavía marginalizada, como ocurría en Colombia con la llamada "música costeña",[283] en el caso panameño por antecedentes indígenas y africanos, además de su vínculo con las costumbres del interior. Es posible observar este preconcepto todavía, en menor escala.

Los géneros musicales de la península de Azuero fueron considerados durante décadas como los representantes de la "música nacional".[284] Las ciudades de la Villa de Los Santos, Las Tablas y Ocú, consideradas la cuna del folclor, conservaron parte de las tradiciones

[283] Peter Wade, *Música, raza y nación.*

[284] Durante la investigación de campo, encontré divergencia entre músicos, bailadores y folcloristas sobre la cuestión de la "música nacional". Conforme relatos, esa "música nacional" fue instituida por panameños considerados íconos culturales, que privilegiaron a la región de Azuero, cuya población es de ascendencia predominantemente española.

musicales panameñas como el "tambor", el "tamborito", el "punto" y la cumbia.

Durante la década de 1970 podemos encontrar, principalmente en la Ciudad de Panamá, grupos que buscaban mantener la tradición musical, al mismo tiempo en que la juventud mantenía contacto con las otras manifestaciones culturales. Debido a esto identifiqué dos grupos principales: uno que produjo un universo simbólico afinado con la influencia norteamericana e inglesa afinada con el movimiento del rock mundial, a través de programas de radio, televisión y festivales como "Woodstock",[285] y otros que se identificaban con la música latinoamericana en sus diferentes tendencias, a través de las "peñas latinoamericanas", generalmente vinculadas al ambiente universitario.

En este segundo grupo coexistían varias preferencias, una de ellas los que optaban por la música de origen afro–cubana y puertorriqueña, como la salsa y los "Combos Nacionales". Cada una de estas tendencias puede ser entendida como formas de expresión narrativa y que tiene relación con el proceso histórico panameño.

Para entender mejor este contexto y verificar como afectó al género cumbia, es necesario saber lo que ocurría en el resto del país. En el interior panameño se escuchaba y bailaba la música con acordeón, se destacaban importantes músicos como Dorindo Cárdenas, Yin Carrizo, Ceferino Nieto, Fito Espino, Alfredo Escudero que recorrían el país animando las fiestas y bailes de las diferentes localidades, inclusive en lugares específicos en la capital, con poco destaque en los grandes medios.

[285] El modelo de festivales que ocurría tenía dos líneas bastante definidas. Unos por la paz en Europa y otros por la libertad en los Estados Unidos de América.

A pesar de que la cumbia y otros géneros oriundos del interior conquistaban silenciosamente gran parte del territorio, estas manifestaciones enfrentaban discriminación.

En los años 1970 la parte de la población que participaba de los "bailes de pindín", donde se tocaba "música con acordeón" uno de los géneros mas ejecutados era la cumbia, y la frecuencia de público correspondía en su mayoría a personas de media y baja renta. Una década después, hubo una retomada por esa preferencia musical, con la participación de personas de otros extractos sociales. Pablo Villa (2001), llama esto de "capital cultural" –en el sentido de potencialidad cultural- que reunía estos grupos en locales específicos, obedeciendo a un calendario propio y en el cual la producción musical correspondía a una expectativa de identificación. Esto me hace pensar que ocurrió un pacto sociocultural, producido por la busca de un "hecho musical local". Sobre este aspecto Jean Molino observa que:

> "…las conexiones establecidas por las diversas ciencias humanas permanecen superficiales: no pueden, en la abstracción de su dominio, dar cuenta de las relaciones que unifican el fenómeno total –el hecho musical–. No se trata de preconizar una ciencia "holista" que se reduciría a una verborrea desordenada sobre la dialéctica de la totalidad, sino por una ciencia que respete las articulaciones "naturales" de la práctica social".[286]

Es necesario entender, todavía que durante la segunda mitad del siglo XX esa música fue producida y consumida por sectores de la sociedad

[286] Jean Molino, "El hecho musical y la semiología de la música", p. 120.

panameña oriundos del interior del país, como parte de su equipaje para la capital. O sea un "capital cultural interiorano panameño", producido dentro de una "práctica cultural" resultado de una "hecho musical", que determinó un tiempo y un espacio identitario el cual se consolidó desde los años 1960 dentro de la sociedad panameña.

Observo que después de los años 1980 la distancia entre gusto musical y grupo social sufrió una disminución debido a esa participación de personas procedentes de varias esferas sociales identificadas con géneros musicales danzantes como la cumbia.

Para el caso específico da la cumbia panameña, verifiqué que para el período analizado existía un contingente de la población que apreciaba y acompañaba la agenda musical de los diferentes conjuntos, y a partir de los años 1980 hubo un aumento, hecho este que acabó intensificando el surgimiento de nuevos conjuntos. Como también el número de locales de baile y un calendario de eventos relacionados a las fiestas patronales de las comunidades, fiestas agropecuarias y fechas nacionales.

Eran organizadas excursiones para acompañar estas festividades por los *fans* formado grupos más o menos homogéneos unidos por un gusto musical, con un perfil comportamental y estilo de vida particular. El pertenecer a estos grupos culturales inducía a acompañarlos a través de programas de radio, televisión, internet, comunidades virtuales, a finales del siglo pasado e inicios de este, con la temática de música con acordeón.[287]

[287] Para ejemplificar esta relación entre fans y comunicación, relato uno de los ejemplos mas emblemáticos que ocurrió en 2007, cuando la cantante Sandra Sandoval del conjunto musical Samy & Sandra Sandoval, que en ese año produjo un *reality show* para que sus *fans* pudieran acompañar todo el periodo de gestación y nacimiento de su niño.

La formación de una estética propia, en la cual el comportamiento, vestuario, relaciones sociales, baile y música establecen lazos que son casi permanentes entre estos grupos. Lo que estableció un segmento de mercado con productos que incluyen estética, alimentación, bebidas, moda, CD y DVD para atender esa demanda[288]. Fue posible observar el crecimiento de personas y su nivel de exigencia, ya que cada año participaban. Las piezas publicitarias vehiculadas atendían este perfil de consumo, con unas estéticas de imagen y de sonido elaboradas específicamente para este segmento de público, una segmentación mercadológica definida.

Los diferentes individuos de estos grupos sociales que comparten el mismo gusto musical, en el caso de la cumbia, se llegan a conocer a partir de actividades culturales o sociales de carácter estético. De acuerdo con Simon Frith (1987), el hecho de hacer la música no es simplemente el de expresar las ideas, mas una forma de vivir, diría un estilo de vida.

Para esta comunidad, la construcción de un *ethos* parte, inicialmente de una práctica estética, y con la práctica de actividades socio-culturales se transforma en una conducta ética. O sea, las personas utilizan la música como un artefacto estético, a través del cual se descubren en el proceso de construir una relación de alteridad. Eso significa que la experiencia de la música popular es una experiencia de identidad.[289]

---

[288] En los estudios sobre la música popular y los productos asociados a ella, Hall y Whannel afirman que es posible encontrar un "sentido de identidad". Edgard & Sedgwick, *Teoria Cultural de A a Z: Conceitos-chave para entender o mundo contemporáneo*, p.225. Para el caso de la "música con acordeón" existe un segmento de mercado que atiende esa demanda.

[289] Frith apud Pablo Villa, "Práticas Musicais e Identificações Sociais", p.29.

La música opera como un "mediador sonoro" o parafraseando a Pablo Vila, como "interpelaciones en el nivel de música popular"[290] en la formación del tejido cultural panameño, donde es posible observar cómo los artistas buscan crear músicas inéditas para grabar, para acompañar de cierta manera una dinámica social local, consecuentemente surge un aumento en la producción de los compositores de cumbia.

Mudanzas en la cumbia panameña

A partir de esa demanda se produjo una fragilidad en la parte literaria, con temáticas repetitivas y con un fuerte apelo para cuestiones amorosas y sensuales. Por otro lado musicalmente no ocurrieron grandes modificaciones, debido a que preservaron los patrones rítmicos y la instrumentación musical que venía desde los años 1960.

La forma musical parecida con el rondó europeo fue parcialmente modificada, de la siguiente manera: introducción instrumental hecha por el acordeón con un tema que puede ser A y B, "montuno" con "mambo"[291] y coda. Donde el "mambo" cada vez más se aproxima de los modelos utilizados en otros géneros musicales, como la "tamborera", el merengue y la salsa. (Ejemplo No. 5)

---

[290] "Esa postura teórica sustenta básicamente que la música popular, por medio de sus letras, de las melodías y de las interpretaciones, por un lado, ofrece maneras de ser y de comportarse y, por otro, ofrece modelos de satisfacción síquica y emocional", *ibíd.*, p.252.

[291] Para la música caribeña, el "montuno" es una parte de la forma musical. Corresponde a la parte libre, donde el cantante (a) o instrumentista puede improvisar, alternadamente, con el coro. Siendo el mambo la intervención instrumental con frases que pueden tener a partir de cuatro compases.

Ejemplo No. 5 Mambo 1 “Los sentimientos del alma”

Esa forma de arreglo provoca reacciones intensas en el público que participa. En el año de 2006, durante la investigación de campo, en Panamá, tuve la oportunidad de acompañar en la comunidad de los Uveros, Provincia de Coclé, una presentación artística de Samy & Sandra Sandoval, considerada actualmente el dúo de cumbia más expresivo del país.[292]

En este sentido, considero que la música no es simplemente una representación, que induce a un significado, que parece existir una comunión entre el artista y el público, donde este último se coloca en sintonía con el desempeño del artista, a través de la música. Como si fuera “uno de nosotros” en la música, según Simon Frith, como una simbiosis que crece en cada presentación y en algunos casos pasa de generación tras generación.

Para los estudios de música popular el mismo autor, sustituye el concepto de representación por el de “encarnación” o “personificación”, cuando se trata de explicar esta situación en la cual público y artista comulgan a través de la música. Apoyado en la antropología de matrices africanas e indígenas prefiero utilizar el concepto de “incorporación” en el cual están incluidos los valores de la comunidad o grupo social. Ya que por medio de ellos es posible comprender el sentido de

[292] Todos los años, el día 1 de enero, los hermanos Sandoval realizan un baile en esta comunidad, con doce horas sin interrupción de música, cantadas solamente por ellos. Esta presentación obedece una promesa por el reconocimiento que tuvieron al inicio de su carrera artística.

"incorporación" desde una perspectiva de pertenencia en la cual cada grupo es identificado con un código cultural.

El folklore, como mediador

El concepto de folklore está actualmente frente a una redefinición, particularmente en América Latina, una vez que comienza a ser tratado como cultura popular en varios países. Para el caso panameño el término es utilizado cotidianamente en la academia y está enraizado hasta en los sectores populares y oficiales.

Surge en siglo XIX, pero solamente se consagró en el siguiente como un soporte teórico para los estudios y análisis de las manifestaciones de culturas tradicionales del pueblo, está próximo a la naturaleza, como el único representante legítimo de la identidad de la nación, a partir de una perspectiva eurocéntrica. Panamá no se escapó de esta regla. Edgard y Sedgwick abordan el termino "folklore" definiéndolo como la tradición oral transmitida de la misma manera entre las generaciones, dentro de una comunidad culturalmente homogénea,[293] para Marilena Chauí son las "producciones o creaciones del pasado nacional, la cultura y artes populares", siendo "constituido por mitos, leyendas y ritos populares, danzas y músicas regionales, artesanías, etc."[294]

Desde estos puntos de vista, observo que la música, siendo una manifestación popular, fue incluida en el contexto folklórico. Inicialmente fue motivada por un espíritu de carácter conservador y en la secuencia movida para la articulación ideológica de una identidad nacional.

---

[293] Edgard y Sedwick, *Teoria cultural de A a Z*, p. 223.

[294] Marilena Chauí, *Convite a filosofia*, p.13.

Las discusiones sobre el folclor fueron relevantes durante el siglo XX en América Latina y García Canclini observó que:

> "los estudios sobre folklore emergen en siglo XIX como una tentativa romántica de conciliar el interés político por el pueblo, como legitimador de la hegemonía burguesa, y el desprecio por su cotidiano inculto, nutrido de elementos que la razón iluminista pretendía abolir, como la superstición y la ignorancia. En este contexto la etnomusicología (o musicología comparativa, como fue inicialmente denominada) surge con el propósito de estudiar las culturas musicales orales (llamadas primitivas cuando no-occidentales y folclóricas cuando se trataba de los pueblos de Europa), proyecto vinculado, según Zoila Gómez García, a la necesidad de conocer los territorios dominados dentro del proceso de expansión colonialista".[295]

En este sentido, considero que las figuras teóricas creadas a partir del concepto de folclor pudieron satisfacer durante algunas décadas las necesidades metodológicas para enmarcar las manifestaciones tradicionales locales en las diferentes partes del mundo, posibilitando estudiarlas desde una visión etnocéntrica. Este fue un recurso o una construcción, por parte de los intelectuales al final del siglo XIX para que fuera posible explicar la producción simbólica de las diferencias culturales entre la sociedad en que vivían y la sociedad preindustrial.[296]

Los defensores del folklore se multiplicaron por todo el mundo, simultáneamente críticas y debates los acompañaron hasta el momento

[295] Ángel Quintero-Rivera *et al*., *Enciclopedia*, 2006, p.17.

[296] Edgard y Sedwick, *Teoria cultural de A a Z*, pp. 224-225.

en que las limitaciones del concepto quedaron explícitas. Estos interrogantes sirvieron como base para estudios específicos como los de música, dentro de la perspectiva antropológica, propuesta por la etnomusicología. El concepto de folklore en Panamá está enraizado, donde inclusive existen cursos regulares en las universidades dedicados a este tema. Durante la investigación de campo entrevisté a algunos alumnos e identifiqué que se trataba de personas procedentes de grupos de música y danza tradicionales, profesores de cultura popular, dirigentes comunitarios, músicos que buscaban herramientas para entender mejor esta potencialidad cultural. También observé que existe alguna dificultad para la discusión y el debate más profundo sobre el tema.

Analizando Panamá, comprendo la resistencia y las dificultades que deberán superar los límites que el concepto folklore trae en su significado.[297] Ya las nuevas generaciones cuestionan los postulados propuestos apenas por el folklore, por que no contemplan las nuevas perspectivas que están siendo discutidas sobre la cultura. Considero que el termino folklore no abarca todas las discusiones que abordan las cuestiones de la tradición a lo popular y entiendo que debería tener un mayor alcance a partir del campo semántico, adecuándose a nuevas indagaciones que surgieron y surgirán en las próximas décadas.

En el caso de la cumbia, y a partir de los años 1980 esta discusión atraviesa las fronteras entre Panamá y Colombia, y está presente en el debate por ejemplo entre los músicos de la cumbia, la gaita y el vallenato. Debido a la visibilidad que ha tenido el "nuevo vallenato" en las últimas décadas, desplazando de cierta manera la música tradicional.

[297] Este abordaje sobre la cultura panameña a través del la óptica del folklore está presente en los trabajos de Manuel F. Zárate (1962) y Narciso Garay (1999).

En Panamá, la discusión gira en torno de la originalidad y autenticidad del "baile de pindín", que posee un perfil rural y sobre la "música típica", desde una perspectiva urbana. Los defensores del "baile de pindín" entienden que es un conglomerado de varios ritmos que alcanzan hasta la música mas autóctona del país.

La cumbia panameña es uno de los principales géneros musicales presentes en este baile y fue caracterizada como una danza de parejas juntas. Tradicionalmente, se bailaba en una rueda de hombre y mujeres. Y la "música típica" es considerada la principal heredera de las tradiciones musicales de la península de Azuero. Ella es categorizada por la necesidad de la industria del entretenimiento que tenía en nombrarla y no se encajaba en otra clasificación existente de carácter mercadológico de las disqueras. Me parece que esto produjo una enorme confusión, tanto para los actores culturales como para el público en general.[298]

Tenemos entonces de un lado los que salvaguardan el "baile de pindín" y del otro lado la "música típica", cada grupo con la pretensión de agrupar los distintos géneros y estilos de la música del interior, panameña, como una estrategia posible para comprenderla. Entiendo que esta necesidad de clasificar pasa por la definición del binomio baile-música.

No obstante, para realizar un abordaje atendiendo las demandas que presenta una sociedad como la panameña, entiendo que otros criterios deben ser tomados en cuenta como localidad, el carácter histórico-geográfico, patrones rítmicos, melódicos, hrmónicos. Pero conservando cada expresión musical y manteniendo sus nombres originales como:

[298] Proceso parecido ocurrió con el término salsa, que pretendía abarcar toda la música caribeña bailable y fue lanzado comercialmente al final de los años 1960.

"atravesao", "tamborito", "punto" o cumbia con el objetivo de crear los "complejos genéricos de la música panameña".[299]

La música popular utiliza los géneros y los ritmos tradicionales que sirven de inspiraron para la composición de su repertorio, como es el caso de las músicas que son tocadas en los "bailes de pindín". Hemos observado que la música de acordeón ha sustituido en parte los grupos tradicionales, llamados folklóricos, durante el calendario de eventos por todo el país. Si hacemos un paralelo con lo que ocurre con la música colombiana, Llerena-Villalobos (1985) relata que en toda la costa atlántica colombiana, los "conjuntos de gaita" fueron también desplazados por los "conjuntos de acordeón". Y este movimiento se inició en la ciudad de Valledupar. (1985: 32)

Por lo tanto, la cuestión de las tradiciones/folclor *versus* cultura popular está presente en el país, con mayor o menor intensidad y en periodos que son sincrónicos, durante todo el siglo XX. Parafraseando a Renato Ortiz, de esta manera puedo afirmar que la "cumbia es igual a la cultura" y como mediadora traspasa los estados-naciones.

Dos momentos de la cumbia panameña

Realizando un análisis de las dos músicas que escogí durante el periodo, pude levantar que la canción: "Los sentimientos del alma"[300] está en la tonalidad de Re menor, modulando para Fa mayor, escrita en compás binario simple, posee como forma una introducción, tema A y tema B, "montuno" y coda. Hace referencia al rondó europeo.

[299] Un trabajo semejante fue realizado en Cuba, por el musicólogo Rodríguez, *De lo afrocubano*. en el cual clasificó los géneros musicales cubanos en complejos genéricos.

[300] "Los Sentimientos del Alma", https://www.youtube.com/watch?v=yRrnouuVXm0.

La introducción es hecha por el acordeón iniciando con *anacrusa* motriz impulsiva con diez compases, anticipando el tema A. La melodía utiliza grados conjuntos y arpegios en el tercer compás, y hace un arpegio en el V^{o} grado en La mayor con séptima. En general es una melodía melancólica, que nos transporta a un escenario del interior panameño. En el plano armónico observamos una introducción que finaliza con un encadenamiento $IV^{o} – V^{o} – I^{o}$. El acompañamiento es hecho por la guitarra a partir de un rasgueado simple, constante, sin muchos cambios. El bajo eléctrico mantiene un patrón rítmico sin variaciones contrastantes, efectuado básicamente por la nota fundamental del acorde, la quinta y la octava.

“Los sentimientos del alma”

Francisco “Chico” Purio Ramírez y Leonidas Cajar Córdoba (1938)

“Por que te quiero con el corazón
Tu me desprecias al sentirte amada
Así es la vida nada está completo
Cuando más se quiere mas se desengaña
Por que fracaso tengo en el amor (Bis)
Fue lo único malo que creo que, dispuso Dios
Que se entregará toda la vida
Y que en cambio recibamos
Un desengaño en el corazón (Bis)
Coro 1
A mi si me están matando
Los sentimientos del alma (Bis)
Morena del alma mía
Yo me estoy muriendo de cabanga
Saloma
Coro 2
Los sentimientos del alma (Bis)”

Mambo 1 con el tema de Skokiaan

Improviso

Mambo 2
Son del alma
Son los sentimientos del alma (Bis)
Mambo 3
Mambo 4 (montuno)
Improviso
Son del alma
Son los sentimientos del alma (Bis)
Mambo 5 (Ay, ay, ay ya amaneció…)
Coda

El tema A cuenta con diez compases con una repetición y luego presenta el tema B, constituido de doce compases con repetición, al tema A. Luego en el pasaje de los temas A y B para el "montuno", notamos la intervención de la cantante gritando "óyelo!" y después del primer coro, introduce la "saloma", preservada como elemento de la música tradicional panameña. Otra intervención de la cantante ocurre con gritos como "Ay, ay, ay!" y "Ay hombe!".

Desde el inicio del tema A hasta el compás de número dieciséis se mantiene el encadenamiento armónico sin alteración. En el compás dieciséis entra una armonía del VI^{o} grado, con un acorde de Si bemol Mayor, seguida de un III^{o} grado, con acorde de La mayor con séptima para finalizar, repitiendo los últimos dos compases del final de la introducción. En la parte armónica, el tema A ya señala la utilización de la secuencia IV^{o} – VI^{o} – V^{o} – I^{o}, que nos remite a la música española. El tema A se repite integralmente dirigiéndose para el tema B.

El tema B, que comienza en el compás veintiuno, utiliza una melodía con grados conjuntos con pocos saltos, en la tonalidad de Re menor. Solamente en el compás veintiuno surge un cambio para el encadenamiento en los grados VII^{o} – VI^{o} – V^{o} – I^{o}. El tema repite la introducción, que es el tema A, integralmente, caminando para la parte libre llamada de "montuno".

En el compás cuarenta y tres se efectúa la modulación para la tonalidad de Fa mayor con una parada realizada por todo el conjunto, con un diseño rítmico también encontrado en el "cha-cha-chá" cubano, reafirmada en el compás siguiente. Mas adelante en el compás cuarenta y cinco, se inicia el "montuno", que anuncia la melodía del coro. El coro

ejerce una función responsorial con las intervenciones del acordeón y de los cantantes, alternadamente.

El arpegio en Do mayor en el compás cuarenta y seis establece la melodía que será ejecutada varias veces durante el resto de la canción. El coro, compuesto de cuatro compases, comienza en el compás cincuenta y dos. Cantado por Osvaldo Ayala, da inicio a la sección de intervenciones, que hace alternándose con la cantante, la cual interpreta el estilo de cantar "saloma" junto con el acordeón. La conclusión se da con un solo de acordeón aprovechando varios motivos de la melodía del coro.

Enseguida, el conjunto toca diversas citaciones de músicas conocidas del público panameño, como Skokiaan,[301] en el compás noventa, seguidas de motivos de "son" y "punto guajiro" cubanos en el acompañamiento. "El manicero", de Moisés Simons, es citado al final de la canción.

"Los sentimientos del alma" termina con una coda en cadencia perfecta V^{o} – I^{o}, con terminación masculina en el tono de Fa Mayor. Este tipo de coda también es muy utilizada en el merengue dominicano.

Ejemplo No. 6 Patrón melódico utilizado en la coda de la cumbia panameña.

[301] Una música original de Zimbabue, en África, composición de August Musarurwa, de la etnia Shona, se escribe: "Chikokiyana", nombre de una bebida alcohólica ilegal. Esta música fue grabada en 1954 por Pérez Prado, Louis Armstrong y en 1978 por Herb Albert. En los años 1970, por el grupo panameño "Los Silverstone". http://en.wikipedia.org/wiki/Skokiaan. Fecha de consulta en 25/01/2008.

En esta música, la "churruca" es sustituida por la "güira",[302] que toca un patrón rítmico, con algunas variantes ejecutado durante toda la música. (Ver Ejemplo No. 3)

La guitarra imita a la "mejoranera" con un rasgueado constante, manteniendo la base armónica, hasta el compás cuarenta y cinco, cuando cambia para un arpegiado utilizando la primera y segundo inversión de los acordes. La primera parte de la cumbia hace referencia al "paseo" que se realiza en la danza de la "mejorana". La segunda, ya con la danza en evolución, las parejas en el baile, ocurre en la parte libre o "montuno", utilizando secuencias armónicas como V^o – I^o e I^o – IV^o –V^o – I^o.

Las tumbadoras marcan un patrón rítmico constante, con pocas variaciones. Al contrario de los timbales que intervienen con ornamentos, principalmente entre las frases y cambios de sesión del tema A, siendo que en el "montuno" es introducido la campana o *cowbell* para marcar el andamiento y en el Mambo de No. 6 dobla de negra para corchea a tiempo.

La segunda canción es la cumbia "Se me olvidó quererte",[303] compuesta por Christian García en 1992, fue grabada en 1995 por Samy & Sandra Sandoval y su grupo "Ritmo montañero".[304] Sin embargo

[302] Idiófono de raspa, metálico, utilizado en la República Dominicana para tocar merengue.

[303] El título, "Se me olvido quererte" consta en la carátula del CD. En informaciones recogidas en la internet la canción aparece como "El patrón de dos amores". En este caso utilizaré el titulo que aparece en el disco https://www.youtube.com/watch?v=eAB_rl0wJNo

[304] Con este nombre, el grupo hace referencia a la música que ejecutan, con raíces en las sierras panameñas, y prestan homenaje al acordeonista más tradicional de cumbia, Alfredo Escudero, "El montañero".

la música que obtuvo mas éxito fue “Embarrate de hombre”. Decidí escoger la canción “Se me olvido quererte” por ser una cumbia en disco “Los patrones de la cumbia”, condición que coloca al conjunto como uno de los defensores del género musical siendo panameño.

El compositor de la canción, Christian García, es considerado como un divisor de aguas, en composición, letra y arreglos, dentro de la música popular panameña. El utiliza recurso estéticos para la música de baile y de géneros como la salsa y el merengue adaptándolos por ejemplo, para que las cumbias sean asimiladas también, por un público que no pertenece al seguimiento habitual. Con esto García, que también compone otros géneros, crea un mayor alcance, principalmente para la cumbia panameña.

Otros compositores hacen parte del repertorio de Samy & Sandra Sandoval como Alfredo Chávez, Carolina A. de Pérez, Edwin Silvera, Carlos Della Togna, Sergio Cortez, Edwin Ceballos, Ariosto Nieto, Fabio Castillo e Mario Jair.

En la música panameña y del Caribe, las creaciones ocurren entre compositores, que generalmente son letristas y arreglistas. A diferencia de la música brasileña, donde se observa con mas frecuencia creaciones de letristas y compositores de música. García suele concentrar la funciones de compositor, letrista, arreglista y productor fonográfico, y declaró que considera una suerte poder contar con la confianza de Samy & Sandra, con quien realiza este trabajo que ya dura catorce años.

“Se me olvidó quererte”

Christian García (1992)

(Anexo No. 3)

“Introducción (cadencia española)
Grito: Olé!
Como puedes tu creer que mi corazón se siente
Si la vida le ha enseñado que fue un error quererte
Pero como puedes esperar que yo siga enamorada
Te fuiste cuando más, necesitaba ser amada
Me engañaste, haciéndome ver que el amor
Eran solo tus caricias,
tus besos y que no había nada más
Y yo de tonta si, y me fui enamorando
Y me entregaba sin saber,
que me estaba equivocando (Bis)
Introducción
Ponme la mano en pecho, ven dime lo que sientes
Se siente en tu silencio profundo
y el corazón no miente
Ponme la mano en pecho, ven dime lo que sientes
Se siente en tu silencio profundo
y el corazón no miente
Que ya se me olvidó quererte
Ya se me olvidó lo que es, el amor contigo
Mira, mejor arregla tus cosas y coge tu camino
Ay desde hace ya mucho tenía esto presente
Contigo ni amigos adiós, *good-bye* y buena suerte (Bis)
Mambo 1
Samy: Callate no sabes lo que hablas, callate bien sabes que me quieres, callate tu sabes que
Coro: sin mi amor te mueres
Sandra: Que no, que no,
que no que ya se me olvidó quererte”

Sandra:
Ya se me olvidó lo que es, el amor contigo
Mira, Mejor arregla tus cosas y coje tu camino
Ay desde hace ya mucho tenía esto presente
Contigo ni amigos adiós, *good-bye* y buena suerte
Samy: Callate no sabes lo que hablas, callate bien sabes que me quieres, callate tu sabes que
Coro 1: sin mi amor te mueres
Sandra: Que no, que no, que no que ya se me olvidó quererte
Grito de algún músico: hecha el patrón de la cumbia, castigando el área.
Montuno
Mambo 2 para montuno
Samy: Cariño no me trates así
Sandra: ya se me olvidó quererte
Samy: Mi vida no es nada sin ti
Sandra: adiós, *good-bye* y buena suerte

Mambo 3 patrón típico

Samy: Cariño no me trates así
Sandra: ya se me olvidó quererte

Samy: Mi vida no es nada sin ti
Sandra: adiós, *good-bye* y buena suerte

Coro 2: ya se me olvidó quererte (armonizado)
Sandra: ya se me olvidó quererte

Coro 2: ya se me olvido quererte (armonizado)
Sandra: adiós, *good-bye* y buena suerte

El grito, comentado anteriormente, hace parte de la canción y funciona como una forma de llamar la atención y tiene relación con las actividades profesionales agrícolas y pecuarias, donde la rutina hace uso de este tipo de comunicación. Ese recurso tiene raíces en la "saloma campesina" panameña, en que una serie de gritos son hechos al inicio de cada inspiración, alternando los dos o tres cantadores, son ejecutados también como una forma de calentar la voz y el ambiente, como concentrar la atención para lo que va a ocurrir. Este holgorio es hecho solamente por los hombres, donde se despliega una postura de masculinidad en la comunidad.

En la introducción de la canción "Se me olvidó quererte", observo un grito de "soba!" y otro de "olé!", que hace referencia al carácter español del tema musical y llama la atención para la letra de la canción. Otro tipo de grito es utilizado como comentario al texto principal. Es el caso de "No digas eso mi amor!", y otros como: "Ay!", "echale patrón de la cumbia!", "castigando el área, ay!", "Ay, ay, ay!", "Aja!", "dame un beso mi amor!".

En el coro se observa nítidamente el "desafío y estribillo" del cual comenta Zárate al estudiar la "copla" en los "tambores negros y morenos". Un diálogo entre la cantante y el cantante, representando la pareja en discusión, modelo también observado en el "tamborito", confirma su posible origen africano.[305]

La letra de la música "Se me olvidó quererte" es de cuño sentimental. Es una canción que relata una escena de separación, direccionada por el

[305] *Geralmente chamada de cadência espanhola que utiliza o I^o – VII^ob – VI^ob – V^o – I^o, por tons inteiros.*

compositor a partir de la voz de la cantante, identificada como víctima del conflicto provocado por el abandono por parte de su compañero.

Escrita en compás partido, su forma musical imita el rondó europeo ABACD con alteración en el segmento D, que no es anticipado por el tema A. En su forma original el rondó repite el tema A, que en este caso no ocurre. Posee una introducción instrumental cuya melodía es tocada por el acordeón, seguida por los temas ABAC, continuando con una parte libre D llamada "montuno" y finalizando sin coda, apenas con un efecto de descreciendo. La canción está en la tonalidad de Do Menor, siendo su armónica estable y gira alrededor de la tónica, modulando para Do Mayor en la parte C en el compás No. 92 y retorna a la tónica inicial en el compás No. 109 para finalizar en descreciendo en el compás No. 201.

Cuenta con una introducción de 16 compases con repetición. Utiliza arpegios en el acorde de Do menor en su segunda inversión, con un diseño repetitivo que provoca el aumento de tensión, en anacrusa motriz impulsiva en los compases 1, 4 y 5 frecuentes en la música de acordeón panameña, con la intención de afirmar la tonalidad.

El carácter de melodía nos remite a la música española, específicamente al "paso doble", cuando utiliza en el primer compás el encadenamiento armónico de I^{o} grado y en el tercer compás el VII^{o} grado, pasando en el noveno compás para o acorde de La bemol, con

encadenamiento para el V^{o} grado en Sol Mayor en el décimo primer compás.

Repite el motivo melódico en el compás No. 13.

Este patrón armónico utilizado en la música española es recorrido en toda la canción, siendo presentado de varias formas. El arpegio Sol-Do-Mi-Do en segunda inversión funciona como un motivo que queda marcado en la introducción.

La segunda casa de la introducción, en el compás No. 19, que prepara para el tema A, con un pequeño puente de cuatro compases, en el acorde de Do menor, hace referencia al diseño utilizado en el "danzón cubano".

Ejemplo No. 7 Diseño rítmico-melódico utilizado en el danzón

Este motivo fue ampliamente utilizado en la canción "Júlia", del compositor panameño Dagoberto "Yin" Carrizo, a través del arreglo realizado por el El gran combo de Puerto Rico, grabado en la década de 1970. En el puente precisamente en el compás No. 18, se hace una mención del coro que será retomado en los compases Nos. 126 y 135 "ya se me olvidó quererte".

El tema A comienza en el compás No. 23, su armonía es estable y gira en torno del tono de Do menor, con la nota Sol, seguida por grados conjuntos, con pocos saltos melódicos terminando la primera frase con la nota La, en el compás No. 28 en el acorde de Fa menor.

Ya en el compás No. 25 es introducido el acorde de La bemol seguido de Sol mayor, resolviendo en Do menor, nos hace referencia a la misma formula utilizada en la introducción. El tema A es constituido de ocho compases con repetición, siendo que en la segunda casa existe una preparación para el tema B que comienza en el compás No. 33, con el VII^{o} grado en el acorde de Si bemol con séptima, seguido por un arpegio del mismo acorde, que resuelve en el III^{o} grado con el acorde de Mi bemol repitiendo dos veces. Después de esta frase, la melodía es encaminada por un acorde de Sol mayor por dos compases seguido de la secuencia armónica I^{o} – VI^{o} – V^{o} – I^{o}, que repite por dos veces.

Enseguida a la repetición de la introducción, le siguen al tema A con pequeñas variaciones melódicas y utilizando la nota Sol continuamente, para hacer la melodía en dos compases como si fuese una segunda voz en el compás No. 70, pero en este caso funcionando como la voz principal. La secuencia armónica continúa sin alteraciones en la repetición. La melodía utiliza el mismo puente presentado anteriormente para introducir el tema C.

El tema C es anticipado por una escala que comienza en la nota Sol del V^{o} grado de Sol mayor y va hasta la nota Mi en el compás No. 89, para, iniciar el tema C. En el compás No. 91 es realizada una pequeña pausa, propuesta por el arreglo en el acorde de Lá mayor con séptima. La secuencia armónica es direccionada para el acorde de Re mayor para Sol con séptima y resuelve en Do mayor, utilizando la secuencia

IIº - Vº - Iº. En el compás No. 98 pasa para el IIIº grado en el acorde de Mi mayor, resolviendo con el acorde de La menor nuevamente en la secuencia IIº - Vº - Iº. Con el fin del tema C la canción entra en la parte libre "montuno" y a partir del compás No. 113 ocurren varias intervenciones del acordeón y de los cantantes.

El compás No. 105 es precedido por un puente en la tonalidad de Do menor, con el acordeón mostrando un pequeño tema de ocho compases, utilizando motivos de los temas A, B y C como otro puente para el "montuno". Observo la presencia de los "mambos" utilizados en la música caribeña y son apoyados por intervenciones del coro, al final de esta sección.

El "montuno" solo una parte de el, entra en la secuencia con una melodía cantada por el acordeonista y vocalista Samy Sandoval, en el cual se repite un motivo musical utilizado en el tema B. Esta célula rítmica es presentada primero en el acorde de Sol mayor con séptima, con el mismo diseño representado en el acorde de Do menor y también en el acorde de La bemol mayor. El período es finalizado con la utilización de la secuencia VIº – Vº – Iº, realizando una repetición del tema C, esta vez incompleto.

La entrada del compás No. 125 es realizada con el primer "mambo" de cuatro compases con repetición. En este compás se utiliza una célula rítmica que ya fue manejada al final del tema C, acrecido en el segundo compás, de dos grupos de corcheas en la nota Sol en segundo y en el cuarto tiempo, que hace referencia al diseño rítmico utilizado en el "reggae".

Seguidamente en los compases Nos. 131 y 132, surge una intervención vocal del cantante siendo respondido por la cantante en dos compases, repitiendo el sistema. Se establece un diálogo, representado de dos en dos o de cuatro en cuatro compases, entre los personajes de esta historia de separación.

Intervenciones con "mambos", son hechas a partir del arpegio de Do menor, alternadamente con diálogos entre los cantantes, donde se repite la melodía de dos en dos compases. De esta manera la canción es direccionada para el fin, con un decreciendo general.

Coda

Para finalizar presentamos algunas observaciones que fueron encontradas como elementos característicos en la cumbia panameña para el periodo analizado.

- Existe un "time-line" de la cumbia;
- La estructura es parecida al rondó europeo, modificado;
- Fueron encontrados elementos de la cumbia tradicional panameña en la cumbia popular;
- El patrón estilístico en la ejecución del acordeón tiene características propias en Panamá;
- En la cumbia panameña el acordeonista no toca junto con el canto del solista;
- La línea melódica tiene una nítida influencia española, particularmente del flamenco;
- En los arreglos musicales son utilizados patrones estéticos de la música caribeña como la salsa y el merengue. La introducción del "montuno" y los "mambos" o "moñas";

- La sustitución de instrumentos tradicionales como el rabel, la mejoranera, repicador, pujador y caja; por instrumentos de la música popular como el acordeón, guitarra, bajo, tumbadores, timbales o batería marcan una mudanza estética y organológica en la cumbia panameña;
- La utilización de tonalidades menores en el tema A, modulante para tonalidades mayores en el tema B, es recurrente;
- La creación de personajes, a través de los cuales se representan situaciones del término de una relación amorosa, de la separación y de la traición son temas presentes en las músicas del periodo analizado;
- La "saloma" es un elemento presente en la década de 1990, después de este periodo ha disminuido su utilización;
- El acompañamiento de la guitarra utiliza acordes invertidos.
- El potencial de análisis y reflexión de la cumbia panameña está en su inicio, al existir varias posibilidades para abordar su estudio.

Bibliografía

Alén Rodriguez, Olavo, *De lo afrocubano a la salsa*, La Habana, Ediciones ARTEX, 1994.

Brenes Candanedo, Gonzalo, *Los instrumentos de la etnomúsica de Panamá,* Panamá, Autoridad del Canal de Panamá, 1999.

Blacking, John, *How Musical is Man?,* Seattle & London, University of Washington Press, 1974.

Castillero Calvo, Alfredo, *Historia general de Panamá*, Panamá, Comité Nacional del Centenario, 2004.

Chauí, Marilena, *Convite a filosofia*, São Paulo, Ática, 2002.

Edgard, Andrew & Sedwick, Peter, *Teoria cultural de A a Z: Conceitos-chave para entender o mundo contemporáneo*, São Paulo, Contexto, 2002.

Ferreira Corrês, Antenor; Pitre Vásquez, Edwin. "Ritmos diatónicos –isomorfismos entre los patrónes rítmicos y de alturas, ¿naturalidad o arbitraridad?". *In* Revista Música em Perspectiva, Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR –v. 7, n. 2, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2014, p.41-60.

Frith, Simon, "Towards an aesthetic of popular music", *In Music and Society*. Tradução Inês Alfano, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Garay Díaz, Narciso E., *Tradiciones y cantares de Panamá: ensayo folklórico,* Panamá, Autoridad del Canal de Panamá, 1999.

Hall, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2000.

Kubik, Gerhard, *Natureza e Estrutura de Escalas Músicais Africanas*, Trad. João de Freitas Branco, Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, 1970.

_____. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil,* Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

Llerena Villalobos, Rito, *Memoria cultural en el vallenato: un modelo de textualidad en la canción folklórica colombiana*, Medellín: Centro para la Investigación de la Cultura Negra en Colombia de la Universidad de Antioquia, 1985.

Molino, Jean, "El hecho musical y la semiología de la música" en *Reflexiones sobre Semiología Musical,* México, Escuela Nacional de Música de la UNAM, 2011, p.111-214.

Mukuna, Kazadi wa, *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectiva etnomusicológicas*, São Paulo, Terceira Margem, 2000.

Ochoa, Ana María, *Músicas locales en tiempos de globalización*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2003.

Oliveira Pinto, Tiago de, "As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira", *In* África: Revista do Centro de Estudos Africanos 22-23 (1) 1999/ 2000/ 2001, São Paulo: FFLCH, USP, 2004.

Orovio, Helio, *Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico*, Ciudad La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1992.

Ortiz, Renato, *Mundialização e Cultura*, São Paulo, Brasiliense, 2006.

Pérez Fernández, Rolando, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina,* La Habana: Casa de las Américas. 1986.

Pitre-Vásquez, Edwin Ricardo, "A música na formação da identidade na América Latina: o universo afro-brasileiro e afro-cubano", Dissertação de Mestrado defendida no PROLAM-USP da Universidade de São Paulo, Orientadora: Profa. Dra. Dilma de Melo Silva e Co-orientador: Kazadi wa Mukuna, Ph.D, 2000.

_____. "Veredas sonoras de la cumbia panameña: Estilos y mudanzas de Paradigma", tesis de Doctorado sustentada Escola de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, Tutor: Prof. Dr. Eduardo Seincman, 151 pags. 2008.

Quintero Rivera, Ángel G., "Música" en *Enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe*, São Paulo: Boitempo, 2006, pp. 824-841.

Sandroni, Carlos, *Feitiço Decente: Transformação do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

Travassos, Patrícia, "Tradição oral e história", *In* Revista de História / Departamento da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, No. 157, 2º. Semestre de 2007, p. 129-152.

Vila, Pablo, *Música e identidad: la capacidad interpeladora y narrativa de lossonidos, las letras y las actuaciones musicales, In* Cuadernos de Nación: Músicas en transición, Org. OCHOA, Ana María e CRAGNOLINI, Alejandra, Bogotá: Ministério da Cultura de Colombia, 2001, pp. 15 – 44.

_____. ”Práticas Musicais e Identificações Sociais”, *In* Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo: USP, ano 39, No. 38, 2012. http://www.usp.br/significacao/pdf/38_12.pdf fecha de consulta en 13/03/2013

Vinueza González, María E., *Presencia arará en la música folclórica de Matanzas*, La Habana: Casa de las Américas, 1988.

Wade, Peter, *Música raza y nación: Música tropical en Colombia*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000. (Edición especial de la Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe, 2002).

Warnier, Jean-Pierre, *A mundialização da cultura*, Baurú, EDUSC, 2003.

Zarate, Manuel F., *Tambor y Socavón*, Panamá, Ministerio de Educación, 1962.

Discografía / Vídeos:

Ayala, Osvaldo, *Inagotable*. Panamá: G Producciones, 1985, No. CD TL26.

https://www.youtube.com/watch?v=yRrnouuVXm0 fecha de consulta en 13/03/2013

Sandoval, Samy y Sandra, *Los patrones de la cumbia.* Panamá: OM Producciones, 1997, No. SSS-3

https://www.youtube.com/watch?v=eAB_rl0wJNo fecha de consulta en 13/03/2013

Fuentes electrónicas:

Mapa de la República de Panamá (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mapa_de_Panam%C3%A1.svg) fecha de consulta en 23/04/2016

Ritmos diacrónicos

https://www.dropbox.com/home/Grupo%20de%20Pesquisa%20em%20Etno?preview=Revista+M%C3%BAsica+em+Perspectiva.pdf (p.41-60), fecha de consulta en 23/04/2016

HOY

BUCARELI

¡ MORENA y SENSUAL . . . REBELDE y BRAVIA . . . LLEVABA en LA SANGRE EL FUEGO DE SU RAZA !

María la O

con **EMILIO TUERO** e **ISSA MORANTE**

ERNESTO VILCHES - LINDA GORRAEZ

MANOLO NORIEGA

Actuación Especial de

RITA MONTANER y **OSCAR LOPEZ**

Música de
ERNESTO LECUONA

Dirección de
ADOLFO P. BUSTAMANTE

Fotografía de
GABRIEL FIGUEROA

El Caribe en *National Geographic*, *National Geographic* en el Caribe

Laura Muñoz
Instituto Mora, México

Apenas escuchamos las palabras *National Geographic*, pensamos inmediatamente en fotografías. Concebimos a la revista como sinónimo de fotografía. Poderosa, a color y de gran belleza. ¿Pero ha sido siempre así? Si revisamos la historia de esta antigua y famosa publicación, encontraremos que siempre se habla en ella del uso de la fotografía como su sello distintivo, desde finales del siglo XIX, cuando los artífices de la misma eran Alexander Graham Bell y Gilbert H. Grosvenor. ¿Pero qué pensaban ellos del uso de la fotografía? ¿Cómo la concebían? ¿Cambiaría esa concepción con el enorme crecimiento de la empresa cultural que ha sido *National Geographic* durante más de 125 años? Estas preguntas surgieron en el desarrollo de una investigación que, sugerida por Ricardo Pérez Montfort, me propuse hace algunos años para conocer cómo se había mostrado en la revista a las islas del Caribe.[306]

[306] Laura Muñoz, *Fotografía imperial, escenarios tropicales. Las representaciones del Caribe en la revista National Geographic*.

Mi interés era identificar y ubicar en su contexto las diferentes representaciones que se construyeron y difundieron de la región, a partir de 1898 -cuando la guerra hispanoamericana generó una serie de artículos en la revista- y analizar cómo a través de estas narraciones, pero especialmente de un discurso visual, los editores de la revista mostraron al conjunto de sociedades y territorios. En mi análisis privilegié el uso de las imágenes, en correspondencia con el peso que los editores le han otorgado a la fotografía al concebir la revista.[307]

Desde finales del siglo XIX, las imágenes fueron consideradas por los editores de *National Geographic* como el medio idóneo para mostrar "lo que hay en el mundo",[308] objetivo declarado de la revista. Alexander Graham Bell, que a la muerte del fundador de la Sociedad National Geographic, Gardiner Hubard, su suegro, ocupó la dirección de la Sociedad, pensaba que, como le ocurría a él, al público le interesaba ver las ilustraciones, que eran lo más destacado,[309] "the pictures are the first thing to looked at",[310] decía, y añadía: "I think the line of development in pictorial illustration should be: More dynamical pictures –pictures of Life and action- pictures that tell a story…"[311]

[307] Charles Mc Carry, *From the Field*, p. 3.

[308] Citado en Tamar Rothenberg, *Presenting America´s*, p. 11.

[309] E incluso pensaba que "The dissapointing feature of the Magazine is that there is so Little in the text about the pictures […] It seems to me that one notable line for improvement would be either to adapt the pictures to the text or the text to the pictures. Why no the latter", Robert M. Poole, *Explorers House*, p. 67 y en Mark Collins Jenkins, *On Assignment with*, p. 26.

[310] Philip J. Pauly, "The World and All", p. 527.

[311] Leah Bendavid-Val, *Stories on Paper*, p. 11.

Grosvenor fue más allá. Se afirma que convirtió a la fotografía en la "reina de la revista",[312] dándole el sello que la hizo una marca, una marca registrada, de amplia circulación y con enormes ganancias. Grosvenor mismo señalaba: "the Word photograph had become as musical to my ear, as the jingle of a cash register to businessman".[313] Los avances tecnológicos de la época tuvieron un papel importante en el uso cada vez más frecuente de fotografías. La reproducción de medio tono en offset, utilizada desde 1889 en la producción de la revista, facilitó la impresión conjunta de texto y fotografías.[314] Conforme se fueron usando más imágenes, su belleza y cantidad hicieron que la *National Geographic Magazine* les debiera su atractivo.[315] No obstante, Grosvenor consideraba que: "Even more important than their esthetic appeal is the educational, scientific, and historical value".[316] Tendrían que pasar décadas para que los editores cambiaran su opinión y reconocieran y promocionaran a las fotografías también por su valor estético.

Así fueron concebidas las fuentes que utilicé. Fuentes que se encontraban en un universo cerrado, el de las páginas de la revista. El

[312] Ch. Mc Carry, *op, cit*., p. 2.

[313] Gilbert Grosvenor, *National Geographic*, 1957, y R. M. Poole, *op, cit*., p. 66.

[314] Para 1908 la mitad de la revista eran fotografías. C. D. B. Bryan, *The National*, p. 121.

[315] Buxbaum afirma que para 1936, NGS tenía más de un millón de fotografías, clasificadas bajo cien mil temas ("This is the largest collection of its kind in the world. Pictures which have achieved the greatest popularity are not always those that have been the most scientific or even "geographic" by any means. Edwin Buxbaum, *Collector's National*, p. 17). En tanto, en el *Cummulative index 1899-1946*, bajo la fotografía del edificio de la NGS de la calle 16, acreditada a Volkmar Wentzel, se dice que ahí había más de 300 mil fotografías en blanco y negro y en color natural, Gilbert Grosvenor, *"*The National Geographic*"*, p. 72.

[316] *Ibíd*, p. 128.

primer paso fue reunir todos los números donde se hablara del Caribe, pero también todo el material que encontré acerca de la revista en general. En esa bibliografía, la historia de la publicación aparece, en gran medida, como resultado de una saga familiar, vinculada siempre a las élites financieras y administrativas estadounidenses. Este fue uno de los primeros hallazgos. El otro, de gran importancia, fue descubrir cómo se había transformado el uso de la fotografía dentro de esa empresa, desde utilizarlo como un adorno en el texto, hasta pensarlo como una herramienta para transformar al mundo, como un instrumento para producir y circular un mensaje, para apelar a la conciencia y mover a una acción.[317]

El resultado fue que dos hilos conductores articularon mi investigación. El primero teje la vinculación entre el tema de los artículos publicados y cómo expresan el interés de Estados Unidos por la región del Caribe. De acuerdo con este eje, he propuesto cinco cortes temporales marcados por las modulaciones del discurso al hablar de la región caribeña. En cada uno encontramos un énfasis y su correspondiente escenario. Asimismo, siguiendo ese primer eje, se expresan cambios en la línea editorial y en el lenguaje visual. El otro eje conductor atiende a la historia de la revista como una empresa dedicada a difundir el conocimiento geográfico -entendido desde finales del siglo XIX- como abarcador de todo lo que hay en el mundo, pero también como una empresa comprometida a transformarse para seguir difundiendo ese conocimiento de acuerdo con la concepción de geografía que elaboró -definida por hechos, exploración y aventura- y mediante estrategias particulares, en las que la fotografía tuvo un papel

[317] M. C. Jenkins, *op. cit*.

central. Unida a esta historia está el desarrollo de la fotografía y su uso como marca de la institución.[318]

Como difusora de un conocimiento geográfico se consideraba –y considera- una revista científica. Esgrimiendo esta característica ha otorgado a sus narraciones un principio de autoridad, la autoridad del "discurso científico", del rigor y la comprobación. Lo anterior, unido a su creciente circulación, le daba acceso a un amplio sector de la sociedad estadounidense y de otras latitudes. En el periodo estudiado, la revista no solo llevó a todos sus lectores-viajeros a asomarse por la ventana al mundo que ofrecía, sino a mostrar lo que en ese mundo hacía Estados Unidos. En otras palabras, llevó a sus lectores por diversos lugares, mostrándoles el ascenso del nuevo imperio.

Esos registros generaron diversos discursos, discursos imperiales, que expresan el desarrollo de prácticas culturales, de creencias, de actitudes. Cada uno de esos discursos generó un escenario tropical de acuerdo con los intereses que promovía. La revista retomó un discurso ya ensayado y probado efectivo por los constructores del imperio británico, que unieron geografía con expansión y donde el conocimiento constituyó un eje fundamental en esa construcción (militares, exploradores, empresarios, religiosos, todos y desde sus ámbitos colaboraron). La revista, a la vuelta del siglo xx, retoma esas experiencias y se constituye como el cenáculo de esas experiencias: sus relatos, construidos como testimonio de viajeros le otorgan la autoridad

[318] Vesilind fue uno de los primeros en llamar la atención acerca de la revista como un registro y reflejo del desarrollo de la fotografía. Vesilind, "The Development of Color". Para una historia con muchos datos y anécdotas véanse, C. D. B. Bryan, *op.cit*, y R. M. Poole, *op. cit*.

del testigo presencial, y como antaño hicieran los exploradores, los artículos pusieron al mundo "en la órbita del conocimiento colectivo".

El Caribe en *National Geographic*

Los artículos que hablan de las islas del Caribe y que incluyen fotografías fueron publicados de mayo de 1898 a noviembre de 2012. Trabajé con alrededor de 2000 fotografías, ubicando siempre las imágenes en el contexto en el que aparecieron en la revista, así como el de la época en que fueron publicados los artículos. Me interesó ese discurso porque fue construido sobre la idea generalizada de que el público promedio solo se fija en las fotografías y si acaso en los pies de foto. Es probable que a esto se deba que la revista se haya permitido repetir una y otra vez información limitada (posteriormente también en correspondencia con el espacio concedido a cada artículo) e insistir en un número reducido de elementos para identificar a cada país. Del examen de las imágenes, es posible establecer cinco periodos, con sus correspondientes escenarios, que reflejan el interés de la revista –y por extensión de Estados Unidos- por la región.

El primero de ellos va de 1898 a 1920. Señala el despliegue de Estados Unidos por la región del Caribe a partir de la guerra hispanoamericana, el consecuente acceso a Cuba y a Puerto Rico y la primera guerra mundial. En él se muestra esencialmente el reconocimiento del territorio insular tras el despliegue militar de Estados Unidos. Hay una mirada más interesada en los paisajes y en la población que justifica y elogia la "labor altruista" que se expresa abiertamente, mientras de manera paralela, se va diciendo que hay un espacio abierto y libre, que espera que se actúe en él y que está muy cerca de Estados Unidos. Los

artículos y sus imágenes acompañan la empresa militar estadounidense en la región.

Este primer corte corresponde al periodo en el que la revista empezó a circular con regularidad, una época de grandes cambios económicos y tecnológicos que coincidió con el impulso a la fotografía tras las aportaciones de Eastman. En esos años subyace la imagen del área como una cuenca en la que se encuentra el Canal de Panamá concebido, de acuerdo con la expansión de Estados Unidos y el pensamiento del almirante Alfred T. Mahan, como vital para la seguridad y la prosperidad de la nación estadounidense. Esa noción queda de manifiesto en particular en un largo artículo publicado en 1913. En ese primer periodo es muy claro el poder marítimo estadounidense unido al suministro de carbón, al control del espacio y de las rutas de navegación apoyado por el establecimiento de bases navales.

En esos años, y para los primeros artífices de la revista, la fotografía era un registro de los hechos, era un medio que los atestiguaba. La fotografía otorgaba veracidad.[319] Así la usaron en los artículos, como una prueba de lo que ocurría en diversas latitudes, como una "ventana al mundo". La facilidad de imprimirlas y de que circularan en la revista hizo que la gente "viajara" a lugares distantes o cercanos sin separarse de su asiento. Por lo tanto, como la serie de fotografías que se publican son el resultado de la exploración y registro de los pueblos y paisajes, la propuesta de la revista es que así son esos pueblos y lugares. Pero ¿lo son? Las fotografías se han usado como si fueran sinónimo de veracidad. Intento discutir la credibilidad que se le asigna a la fotografía,

[319] Sin considerar que la fotografía habla de quien está detrás del lente, de los editores que piden y escogen las fotografías, de los diseñadores. Por otra parte, al considerarla como evidencia, NG la establecía como fuente exacta y oportuna del mundo colonial, dicen Catherine Lutz y Jane Collins, *Reading National Geographic*, pp. XIII y 28.

utilizada como herramienta para construir imaginarios y usada para dar autoridad al discurso al ser decretada como una evidencia, la del testigo presencial. Pero al igual que los testigos tienen versiones diferentes de los hechos, las fotografías son polisémicas. Por eso, al ser usadas en contextos particulares, fueron escoltadas por títulos, pies de foto (usando un conjunto de palabras que funcionan como disparadores o utilizándolas una y otra vez) y artículos escritos y publicados en situaciones específicas, quizá no coyunturales, pero sí representativas del interés estadounidense en las relaciones con la región o con una isla en particular y para orientar la lectura en una determinada dirección.[320] Con el tiempo, NGS ha modificado la interpretación o el énfasis otorgado a una imagen. Si en un principio era sinónimo de testigo presencial, hoy en día tiene otra función, la de crear conciencia y mover a una acción.[321]

Durante estos años, la revista no tenía fotógrafos, las imágenes llegaban en prestamo o donación. El principal proveedor era el grupo de miembros de la sociedad que desempeñaban algún puesto en instancias del gobierno estadounidense, después se pudieron comprar –Grosvenor coleccionaba material que pudiera serle útil-. Esto dio paso a la formación de un enorme archivo que guardó imágenes de un momento y lugar determinados, pero que se utilizaron como si pudieran trascender el tiempo, hasta que realmente dejaron de ser vigentes porque lo fotografiado revela épocas, gustos, situaciones, fácilmente identificados con una época, con un lugar o con la historia de un personaje.

En 1910 se estableció el laboratorio fotográfico de la empresa, que creció en 1915, cuando se hizo cargo de él Charles Martin, un

[320] L. Bendavid-Val, *op. cit.*, p. 48.

[321] M. C. Jenkins, *op. cit*.

excapitán del ejército estadounidense que había desarrollado sus habilidades como fotógrafo mientras estuvo en Filipinas[322] y, luego en 1919, cuando se incorporó como asistente E. L. Wisherd. También en 1915 se creó el Departamento de Ilustraciones dirigido por Franklin Fisher, que organizó un equipo "and with it launched the legend of the National Geographic field photographer".[323] En 1920 –cuando Grosvenor se convirtió en editor y en presidente de la NGS-, se abrió el primer laboratorio en color de la industria editorial estadounidense.[324] Esta fue la primera época dorada de la fotografía en la revista, con la incorporación de destacados fotógrafos como miembros del equipo.[325]

El segundo periodo se ubica entre 1920 y 1939. Son años de inversiones económicas, de transformaciones sociales y de empresas científicas en la región. En la revista aparece como un periodo de romance y aventura, en el que se alimenta la idealización del paisaje y de la población, representaciones disociadas de los problemas que enfrentaban las sociedades. El discurso inocuo y envuelto de fantasía encubre otro que deja al descubierto el inventario de las riquezas que poseen las islas. El desarrollo de la fotografía a color y el crecimiento de NGS que permite mantener una plantilla de fotógrafos-escritores contribuyen a la propagación de imágenes que muestran el patrimonio y la singularidad de la región. En este periodo es evidente la supremacía militar de Estados Unidos en el Caribe, con las intervenciones ocurridas en el periodo anterior en Haití y República Dominicana, además de las

[322] Jane Livingston, *Odisea. El arte de*, p. 25 dice que en 1910. Véase, NGS, *Images of the World*, p. 479.

[323] L. Bendavid-Val, *op. cit.*, p. 45.

[324] J. Livinsgton, *op. cit.*, p. 27.

[325] *Ibíd*., p. 485

instalaciones en Cuba y Puerto Rico. A esto se añade la consolidación de intereses de otro tipo, especialmente en el azúcar, el turismo y el comercio de frutos tropicales. El interés en la zona caribeña obedece a razones económicas y estratégicas, aunque se hable de "romance y aventura" en los artículos.

Al lado de las fotografías, los artículos llevan mapas. Los primeros eran más bien bocetos con el único objetivo de ubicar las acciones humanas en el espacio. Por ejemplo, cómo se delineó la frontera haitiana. Servían también para ilustrar ideas. Utilizando el mismo ejemplo, el boceto evidencia cómo esa frontera divide dos países culturalmente diferentes. Asimismo, mediante esos dibujos se mostraba la ubicación de yacimientos o zonas de cultivo de caña de azúcar. Su función, según Gilbert H. Grosvenor, era "To assist the reader in following the narrative, every place name mentioned in a travel article is shown on an accompanying map".[326] Más tarde, esos dibujos en blanco y negro fueron denominados mapas y considerados como ilustraciones. Aparecían anunciados así en la portada. Fue apenas en 1938 cuando se hizo la distinción entre ilustraciones, refiriéndose a las fotografías en blanco y negro, y los mapas.

Un tercer periodo corre de 1939 a 1946, periodo en el que se asigna un papel central a la región en el marco de la defensa continental durante la segunda guerra mundial. En las secuencias fotográficas se privilegia la demostración del espacio útil para la defensa, en primer lugar del canal de Panamá, pero la región no pierde su fachada de color y alegría. Los paisajes son exuberantes y la población se muestra amable y trabajadora. El desarrollo de la fotografía aérea ofrece un

[326] G. Grosvenor, "National", *op. cit.*, p. 43.

cuantioso registro de bahías y sitios estratégicos que permiten apoyar desde el mar el desarrollo de la aviación. Se documenta la presencia militar de Estados Unidos por toda la región caribeña, como parte del esfuerzo para preservar la seguridad de la zona y del continente, ante el peligro de que se convirtiera en un escenario de enfrentamientos por la conflagración. El poder se expresa por el dominio aéreo, así que se multiplican los registros desde el aire.

El siguiente periodo, de 1947 a 1989, corresponde a la llamada Guerra fría. El cambio en la imagen del Caribe es enorme. Si antes era el espacio preparado para la defensa, ahora se lo muestra como un lugar idílico, seguro e ideal para disfrutar. Es el sitio apropiado para el crecimiento de la actividad turística. Si en otras latitudes el mundo enfrenta problemas, en el trópico la vida es tranquila y relajada. Este periodo coincide con la llegada, en 1957, de Melville Bell Grosvenor a la dirección de la revista, responsable de importantes transformaciones en la concepción de esta y en la ampliación de las actividades de la Sociedad National Geographic.[327] Bajo su gestión se desplegaron estrategias innovadoras para el crecimiento de la empresa, aumentó el personal, se iniciaron los documentales en televisión, se hicieron las representaciones del globo terráqueo y se publicaron los primeros atlas como parte de una nueva división editorial encargada de publicar libros.[328] Esos años se conocen como la década en la que "the

[327] Después de la breve presidencia de John Oliver La Gorce, de 1954 a 1957. La Gorce fue colaborador de G. H. Grosvenor desde 1905, cuando ingresó a la NGS como asistente, fue editor asistente, editor asociado, vicepresidente y presidente y editor. "John Oliver", pp. 418-423.Un recuento detallado de los cambios efectuados tras la llegada de Melville Bell Grosvernor en Ch. Mc Carry, "Let the World Hear", pp. 38 y ss.

[328] El primer encargado de la Book Service, que había sido creada en 1954, fue Merle Severy. A él le correspondió transformarla en una división con personalidad propia.

Geographic took off like a rocket".[329] A Melville B. Grosvenor le tocó una nueva época de desarrollo tecnológico que llevó a descubrimientos en los océanos y en el espacio. Una época que se caracterizó por la llegada del turismo masivo que dejó atrás la llamada *edad de oro* para el viaje, llena de romanticismo y aventura, que caracterizó los relatos de la revista en los años anteriores.[330] Fue también la época en la que estuvieron Jacques Costeau, Louis Leakey y Jane Goodall, tres de las figuras que aportaron a la oceanografía, la antropología y la biología.[331]

Entre los cambios más llamativos que se introdujeron en esta nueva etapa está el uso de fotografías a color en las portadas a partir de julio de 1959 y poco tiempo después también al interior de la revista, desplazando de sus páginas a las fotografías en blanco y negro.[332] En 1959 también, y por primera vez, los fotógrafos de NG participaron en un concurso, lo que marca un giro en cómo se concebía el quehacer fotográfico.[333] Ya no solamente para ilustrar los textos, sino como producto de un trabajo que conjugaba "versatilidad, originalidad y excelencia técnica".[334] Era la época en la que –como afirma Buckley- todos aceptaban en la empresa

[329] M. C. Jenkins, *National, op. cit*, p. 185. Entre los colaboradores más cercanos a M. B. Grosvenor se encontraban Bill Garrett y Leonard J. Grant.

[330] M. C. Jenkins, *Mundos para explorar*, p. XXII.

[331] M. C. Jenkins, *National, op. cit.*, p. 16.

[332] Mc Carry afirma que cuando M. B. Grosvenor tomó la dirección de la revista, la mitad de las imágenes eran con película kodachrome, lo que hizo posible "in conjuction with cameras and lenses, to photographs fast moving objects in color and to make enlargements of any size that would be absolutely faithful to the colors of the tiny original", Ch. Mac Carry, "Let" *op. cit*, p. 41.

[333] Es interesante cómo en las páginas de NG se subrayan las primicias. En esta ocasión no podía faltar que se recalcara que fue la primera vez que participaron en un concurso, establecido por otra parte en 1957.

[334] Organizado por la National Press Photographers Association, la Enciclopedia Britannica y la University of Missouri School of Journalism.

que "la sociedad era una proposición dinástica".[335] La segunda época de oro para la fotografía en la revista.

Durante este periodo Gilbert M. Grosvenor, el quinto miembro de la familia, ascendió a la dirección y continuó y radicalizó el cambio que inició su padre.[336] El uso de la fotografía se modificó y se desplegó entonces un gran fotorreportaje de la región. Aunque las islas siguieron siendo consideradas como lugares edénicos y lugares seguros y propicios para desarrollar actividades turísticas, se evidenció que también enfrentaban situaciones difíciles, más complejas. De las playas de ensueño que mostraban las fotografías se pasa a las imágenes dolorosas, más fuertes y más incisivas de la pobreza, el hambre, la insalubridad. Este nuevo discurso no abandonaba la idea siempre sostenida por NG de estar documentando lo que había en el mundo, pero se reconocía que procuraba mostrar mejor los claroscuros de los temas presentados.

A partir de 1989 se abre un nuevo periodo, el último, que llega hasta nuestros días, caracterizado más bien por el desinterés hacia el Caribe y en el que la atención que antaño se brindó a la región ha sido desplazada por otros temas. Coincide con el abandono físico de la presencia militar de Estados Unidos en el área. En las narraciones se deja saber que el control es estable y la vigilancia se puede llevar a cabo desde otras latitudes gracias a los adelantos tecnológicos. El tono que priva tanto en los textos como en las fotografías es de desilusión. Las imágenes siguen siendo fascinantes, sobre todo hay un despliegue de fotografía submarina impresionante por su elaboración y belleza, mientras

[335] Tom Buckley, "With the National Geographic".

[336] Después de este Grosvenor no ha habido ningún otro miembro de la familia vinculado a la dirección de la revista o de la Sociedad.

los registros de la población de las islas evidencian las dificultades enfrentadas. Semblantes adustos, miradas evasivas, la expresión de cansancio, de aburrimiento, ocupan las páginas. Desde entonces, el Caribe concebido como lugar turístico se muestra en las páginas de otra de las publicaciones de la Sociedad National Geographic, la revista *Traveler*, ya no en *National Geographic.*

En cada uno de esos cortes temporales nos encontramos con el peso de ciertos tropos o de imágenes asociadas con la región. Estos tropos y concepciones no se excluyen, pueden coexistir enfatizándose unos y ocultándose otros para resurgir con mayor fuerza más adelante, como por ejemplo la consideración del espacio caribeño como propicio para vacacionar, el paraíso tropical, que aparece tímidamente desde los primeros artículos sobre Cuba, pero que se impone hacia la década de los cincuenta y se mantiene hasta nuestros días viendo al Caribe como la zona turística por excelencia. En todos los periodos la importancia estratégica de la zona está siempre como una marca de agua que a veces resalta y otras palidece. En cada uno de esos periodos el discurso visual genera una serie de representaciones de escenarios tropicales propicios para la intervención (militar, económica, cultural). Textos, fotografías y mapas construyen esos escenarios. Especialmente las segundas.

Por su contribución a la creación de un imaginario acerca del mundo, considero a la revista como una "máquina representacional". Uso el concepto como lo hace Ricardo Salvatore, en el sentido de generadora de enunciaciones que en conjunto producen conocimiento.[337] Una idea similar está ya en varios trabajos sobre la revista, como los de Tuason,

[337] Ricardo Salvatore, *Imágenes de un imperio*, p. 28.

Pauly o Schulten.[338] Además, para mi análisis, tomo en cuenta lo que dice Todorov acerca de que "también los discursos son acontecimientos, motores de la historia y no solamente sus representaciones".[339]

La revista, como máquina generadora de representaciones, circula imágenes, textos y actuaciones que para el caso del Caribe resultan un conjunto de representaciones con las que desarrolla e insiste en un número limitado de argumentos o discursos que organizan el despliegue de intereses de Estados Unidos. Así como se ha analizado el papel de la fotografía en la construcción de una geografía imaginaria elaborada por Gran Bretaña, que incluye una práctica y una estética que expresa y articula ideologías y discursos del imperialismo, estoy convencida de que es posible identificar un uso similar en la línea editorial de NG. Creo, como Salvatore, que esas máquinas generadoras de representaciones no sustituyen otras intervenciones (las invasiones militares, las anexiones, los gobiernos coloniales directos), producen representaciones que corren paralelas, y en algunos casos las "explican".[340]

National Geographic en el Caribe

Como otros autores, creo que las historias contadas acerca de lugares y de poblaciones son utilizadas/manipuladas para justificar o

[338] JulieTuason, "The Ideology of Empir"; Philip Pauly, *op. cit.* o Susan Shulten, *The Geographical Imagination.*

[339] Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros*, p. 15.

[340] Ricardo Salvatore subraya que en el caso de América del Sur, la intervención tiene reglas diferentes y no pudiendo ser directa como en América Central y el Caribe, se reemplazó por los argumentos del conocimiento, la persuasión y los mercados, R. Salvatore, *op. cit.*, p. 26.

legitimar ciertas políticas,[341] por ello resultaba atractivo explorar cuál ha sido la influencia o trascendencia de esta revista en la generación de un conocimiento geográfico del espacio caribeño, cómo intervino en la difusión de ese conocimiento, cómo influyó en la construcción de las diversas representaciones que han circulado con tanto éxito en los medios masivos y cómo estas representaciones han reflejado, o quizá repercutido, en el desarrollo de las relaciones entre Estados Unidos y los diversos países de la región.

A través de las fotografías, los textos y los mapas *National Geographic* destacó en el proceso de crear diferentes imaginarios acerca del Caribe entre aquellos que leyeron o por lo menos hojearon las revistas a lo largo de los años. La producción y consumo de una cultura popular colaboró para la propagación de significados simbólicos y en este ámbito la revista jugó un papel fundamental al abanderar la tarea pedagógica de difundir el conocimiento del mundo, y en él el lugar que ocupaba Estados Unidos en un ámbito más amplio, haciéndolo entendible y justificable. En sus páginas se desplegaron las narrativas nacionales y se construyeron sobre el espacio caribeño las "realidades" geopolíticas. La revista propició amplia cobertura y publicación oportuna. Los títulos y los pies de foto enmarcaron, dirigieron y completaron lo que los editores de la revista quisieron contar de las islas.

El primer ejercicio que realicé fue ver las fotografías para tratar de conocer su contenido y qué le sugerían al espectador, sin recurrir a otra información que la que aparece en los pies de foto. Más adelante,

[341] Klaus-John Dodds, "Geopolitics in the Foreign Office", pp. 273-290. Aún más, como dice Sharp, "the ways in which geopolitical arguments are put forward not only have implications for the ways in which people understand international relations but also are central to the ways in which national identities are formed". Joanne Sharp, *Condensing the Cold War*, p. XVII.

el examen de las imágenes se hizo considerando a la fotografía como un documento ubicado en un contexto histórico tanto como en el de un número específico de la revista que podía ser casi monográfico, en el que el artículo en el que estaba inserta la imagen ocupaba el primer lugar o el último, o que era el tema de la portada. Es decir, ordené el material, busqué secuencias, intenté darle un sentido. Traté de entender qué me decían las imágenes, qué decían las secuencias, de identificar el mensaje, de encontrar cómo fue cambiando su distribución, su tamaño.

Para mí las imágenes no son meras ilustraciones que adornan los discursos narrativos expuestos en los artículos de la revista, aunque así hayan sido concebidas y desplegadas por los editores. En mi trabajo las utilizo como documentos a través de los cuales *National Geographic* contó historias acerca de lugares y poblaciones que, cuando le interesaban, fueron consideradas de diversas maneras: ya fuera atrasadas, ricas, románticas, pintorescas, atractivas para la inversión, la aventura y el ocio, excelentes para la exploración y, sobre todo, útiles para la defensa estratégica del canal de Panamá. Estoy consciente de que la manera en que se leen esas fotografías está estrechamente vinculado a cómo y cuándo son vistas.

Mi lectura se ubicó en el eje marcado por la línea editorial: ¿a qué obedecía la narración del artículo? ¿Cuál era el mensaje que se pretendía transmitir? Esta lectura partía de la idea de que la mirada que ofrece la revista es muy compleja. Es resultado de la intervención de la propuesta del editor –y durante más de cincuenta años, de los deseos de Gilbert H. Grosvenor, cuando era el editor– o de un equipo editorial más amplio–cuando la empresa creció –, que incluye también el encuadre y la percepción del fotógrafo, el trabajo de los editores, de

los encargados de pies de foto –conocidos como *legends*– y, al final, la selección resultante. Todo esto sin contar con la recepción del espectador. Finalmente, un tema que no puede eludirse al trabajar con el material publicado por *National Geographic* es la belleza de la fotografía. El conjunto apela al placer visual. Se trata de fotografías que expresan una estética delicada y remiten a una "geografía de los sentidos".[342]

Concentrada en las fotografías y sus pies de foto, utilicé de manera limitada los textos de los artículos, que por sí mismos constituyen una narrativa compleja y no necesariamente complementaria.[343] Esto me resultó evidente muy al principio de mi trabajo cuando en una ocasión, al presentar las fotografías que fueron publicadas durante los años de la Segunda Guerra, yo argumentaba, basándome en mi lectura de los artículos, acerca de lo que *National Geographic* buscaba mostrar. Los asistentes que veían las imágenes y no habían leído los textos me cuestionaron la relación vinculante. Su percepción no coincidía con lo que yo señalaba. Las fotografías les estaban contando otra historia.[344]

Así pues, sin desprenderlas de su contexto, examiné algunas fotografías representativas, cuya lectura es guiada por la línea editorial mediante el uso de ciertas estrategias en las que los pies de foto, que fueron aumentando en tamaño e información, conducen especialmente

[342] Agradezco la expresión a Héctor Mendoza en el seminario "El Caribe, visiones históricas de la región", realizado en el Instituto Mora en 2002.

[343] A diferencia de lo que plantea Vanessa Bringas Medina, no creo que las fotografías complementen lo que se dice en el texto ("es una forma de reforzar con imágenes lo que se está diciendo"). Creo que el peso central del discurso narrativo en la revista está en las imágenes. Vanessa Bringas, "Representación de América Latina", p. 2.

[344] En particular agradezco los comentarios de Eulalia Rivera Carbó en esa ocasión. Por cierto, Bell había propuesto que los textos se ajustaran a las imágenes. Véase Ch. Mc Carry, "Let" *op. cit.*, p. 24.

la mirada del espectador sin importar si las imágenes corresponden con lo que se dice en ellos. No obstante, las imágenes son usadas como un testimonio fidedigno, la del testigo presencial. El uso de vistas panorámicas da la sensación de dominio, y construyen una cartografía para diferentes objetos.

Otro asunto a considerar es que las imágenes publicadas siempre cuentan una historia. En un comienzo, cuando eran recibidas en prestamo o donación, solamente acompañaban –con la intención de ilustrar- los textos publicados, pero no necesariamente contaban la misma historia que la narración escrita. Con el tiempo, las fotografías en una secuencia sostuvieron su propia historia, a veces coincidiendo con los textos escritos, en otras yendo al lado. Las cosas cambiaron cuando la sociedad National Geographic pudo establecer su propio laboratorio fotográfico y sobre todo cuando pudo subvencionar a un grupo de fotógrafos que pudieron recorrer el mundo con la misión de contar una historia particular acerca del lugar visitado.

En la revista, el conocimiento del mundo, o mejor dicho, su representación, que habla del poder de evocar algo, de crear significado,[345] se ha construido con las fotografías que crean un cierto

[345] Carol Magee, *Africa in the American*, p. 128, y especialmente Edward Said, *Orientalism*.

saber, estereotipado y repetitivo.[346] Al principio, el texto ocupaba más espacio que las fotografías. Con el paso del tiempo, textos y fotografías ocuparon un espacio equivalente. Más tarde, estas predominaron. Hacia los años 80, hubo un intento por reconvertir al texto "as strong as the pictures" de acuerdo con W. E. Garrett, uno de los editores.[347] Esta relación ha desembocado en un equilibrio en términos de espacio, pero la fuerza del discurso está de manera evidente en lo visual.

Queda pendiente desarrollar, y en cierta forma es un tema que pasa desapercibido en la literatura sobre NG y las intenciones de la revista, que la imagen que NG muestra de ciertos lugares es la imagen que las élites quieren mostrar de sus lugares. El editor o el grupo de editores, según la época, tienen una idea de lo que quieren mostrar, los fotógrafos y los articulistas preparan sus narraciones y del conjunto de sus recolecciones resulta el artículo, pero aun realizando su trabajo con una idea de lo que quieren o les piden, interactúan con informantes locales que les hacen ver las cosas en cierta forma o con una dirección determinada.

Si bien *National Geographic* ha sido vista como un aparato de difusión de la ideología del imperialismo y como justificación de

---

[346] Para algunos de sus lectores, lo que NGM presentaba era una herramienta para entender el mundo. En un artículo de 1936, Grosvenor cita a una de las lectores que decía "I need my GEOGRAPHICS to interpret world news, to make these happenings seem real", citado en Grosvenor, "National" *op. cit.*, p. 161. Thomas Canby dice en 1998, respecto de la NGS de los años sesenta: "the Society of the 1960s also was a formidable publishing machine, geared to fulfill its unique editorial role in American Life and worldwide. This role was to educate, in particular to educate painlessly, even pleasurably, so that Society members looked forward monthly to being taught. *Geographic* pictures and words did much to shape American´s understanding of peoples beyond their shores", T. Canby, *From Botswana to the*, pp. 11-12.

[347] Ch. Mc Carry, *op. cit.*, p. 3.

su carrera expansionista, el fenómeno NG resulta más complejo, rehaciéndose como medio y empresa en diversas etapas para mantenerse la misma.

Bibliografía

Bendavid-Val, Leah, *Stories on Paper and Glass. Pioneering Photography at National Geographic*, Washington, National Geographic Society, 2001.

Bringas Medina, Vanessa "Representación de América Latina en *National Geographic* en español", tesis de licenciatura, Cholula, Universidad de las Américas Puebla, 2004.

Bryan, C. D. B., *The National Geographic Society: 100 Years of Adventure and Discovery*, Nueva York, H. N. Abrams, 1997.

Buckley, Tom, "With the National Geographic on its Endless Cloudless Voyage", *New York Times Magazine*, September 6, 1970, pp. 10 y ss.

Buxbaum, Edwin C., *Collector's National Geographic Magazines*, Milwaukee, 1956.

Canby, Thomas Y., *From Botswana to the Bering Sea, my Thirty Years with National Geographic*, Washington, Island Press, 1998.

Dodds, Klaus-John, "Geopolitics in the Foreign Office: British Representations of Argentina 1945-1961", *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, vol. 19, núm. 3, 1994, pp. 273-290.

Grosvenor, Gilbert H., "The National Geographic Society and its Magazine", *The National Geographic Magazine*, January, 1936, pp. 122-164.

Grosvenor, Gilbert, *The National Geographic Society and its Magazine*, Washington, National Geographic Society, 1959.

Jenkins, Mark Collins, *On Assignment with National Geographic. The Inside Story of Legendary Explorers, Photographers, and Adventurers*, Washington, National Geographic Society, 2013.

Jenkins, Mark, *Mundos para explorar. Historias clásicas de viajes y aventuras del National Geographic*, Barcelona, RBA Libros, 2007.

"John Oliver La Gorce is elected vice-chairman of the Board, Melville Bell Grosvenor President and Editor of the National Geographic Society", *The National Geographic Magazine*, March 1957, p. 418-423.

Livingston, Jane, *Odisea. El arte de la fotografía en National Geographic*, Barcelona, Folio, 1990.

Lutz, Catherine A. y Jane L. Collins, *Reading National Geographic,* Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

Magee, Carol, *Africa in the American Imagination. Popular Culture, Racialized Identities, and African Visual Culture*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2012.

Mc Carry, Charles (ed.), *From the Field. A Collection of Writings from National Geographic,* Washington, National Geographic Society, 1997.

Mc Carry, Charles, "Let the World Hear from You" en *National Geographic Index* 1888-1988, Washington, National Geographic Society, 1989, pp. 19-49.

NGS, *Images of the World. Photography at the National Geographic*, Washington, National Geographic Society, 1981.

Pauly, Philip J., "The World and All That is in It: The National Geographical Society, 1888-1918", *American Quarterly*, vol. 31, núm. 4, otoño de 1979, pp. 517-532.

Poole, Robert M., *Explorers House. National Geographic and the World it Made*, Nueva York, Penguin Books, 2006.

Rothenberg, Tamar, Y., *Presenting America´s World: Strategies of Innocence in National Geographic Magazine, 1888-1945*, Hampshire, Ashgate, 2007.

Said, Edward W., *Orientalism*, Nueva York, Vintage Book, 1979.

Salvatore, Ricardo D., *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2006.

Schulten, Susan, *The Geographical Imagination in America, 1880-1950*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

Sharp, Joanne P., *Condensing the Cold War. Reader´s Digest and American Identity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

Todorov, Tzvetan, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI Editores, 2003.

Tuason, Julie A., "The Ideology of Empire in National Geographic Magazine´s Coverage of the Philipines, 1898-1908", *Geographical Review*, vol. 89, núm. 1, enero de 1999, pp. 34-53.

Vesilind, Priit Juho, "The Development of Color Photography at National Geographic", tesis de maestría, Syracuse University, 1977.

La impresión de este libro se realizó en papel bond blanco 90 grs. para páginas interiores y propalcote de 280 grs. para la portada con plastificado mate. Con un tiraje de 200 ejemplares. El libro *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisulaes del siglo XX*, de los compiladores Graciela Pulido Llano y Ricardo Chica Geliz, se diseñó y diagramó en la Editorial Universitaria - Sección de Publicaciones de la Universidad de Cartagena y se terminó de imprimir en el año 2018 en la empresa Alpha Impresores, en la ciudad de Cartagena de Indias, Colombia.