

DOI: 10.24275/uama.6876.10028

# **Memoria y patrimonio**

## **Imágenes y representaciones**

### **desde México y El Caribe**

Armando Alonso Navarrete  
Guadalupe Sánchez Álvarez  
*Coordinadores*



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

DOI: 10.24275/uama.6876.10028

***Memoria y Patrimonio***  
***Imágenes y representaciones***  
***desde México y El Caribe***

Mtro. Armando Alonso Navarrete  
Dra. Guadalupe Sánchez Álvarez  
*Coordinadores*

## Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. José Antonio De los Reyes Heredia  
*Rector General*

Dra. Norma Rondero López  
*Secretaria General*

### Unidad Azcapotzalco

Dr. Oscar Lozano Carrillo  
*Rector*

Dra. Yadira Zavala Osorio  
*Secretaria*

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas  
*Director de la División de Ciencias y Artes para el Diseño*

Mtra. Areli García González  
*Secretaria Académica de la División de Ciencias y Artes para el Diseño*

Mtro. Luis Yoshiaki Ando Ashijara  
*Jefe del Departamento de Medio Ambiente*

### Consejo Editorial de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtra. Karla María Hinojosa de la Garza (Presidenta) | Mtra. Dulce María Lomelí (Secretaria)  
Dr. Christof Adolf Göbel | Mtro. Saúl Vargas González.

### Comité Editorial de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtra. Bárbara Paulina Velarde Gutiérrez (Presidenta) | Dr. Isaac Acosta Fuentes (Secretario)  
Dra. Sandra Rodríguez Mondragón | MDT. Gabriel de la Cruz Flores Zamora | Dr. Fernando Rafael Minaya Hernández.

Mtro. Armando Alonso Nayarrete  
Dra. Guadalupe Sánchez Álvarez  
*Coordinadores*

D. C. G. Lilian Alejandra Ortiz Moreno  
*Diseño de portada y formación editorial*

*Imagen en portada "Orula" Acrílico sobre lienzo, 120x100cm*  
Autora: Dra. Guadalupe Sánchez Álvarez

*Imagen en lomo y contraportada*

*Fuente: Mapa marítimo del Golfo de México e Islas de la América, para el uso de los navegantes en esta parte del mundo, construido sobre las mejores memorias, y observaciones astronómicas de longitudes, y latitudes. López de Vargas Machuca, Tomás, 1731, 1802 & Cruz Cano y Olmedilla, Juan de la, 1790. Madrid, 1755. Library of Congress Geography and Map Division, Washington D.C.*

### Memoria y Patrimonio. Imágenes y representaciones desde México y El Caribe.

Primera edición 2023.

ISBN versión electrónica: 978-607-28-2972-5.

D.R. © 2023 Universidad Autónoma Metropolitana.

Prol. Canal de Miramontes 3855, Col. Ex Hacienda de San Juan de Dios

C.P. 14387, Alcaldía Tlalpan, Ciudad de México.

Unidad Azcapotzalco | División de Ciencias y Artes para el Diseño

Departamento de Medio Ambiente | Área de Investigación Arquitectura de Paisaje

Av. San Pablo 420, Col. Nueva El Rosario, C.P. 02129, Alcaldía Azcapotzalco, Ciudad de México.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente re lejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

## Contenido

<i>Introducción. El Caribe: geografía imaginaria de su multiculturalismo</i> .....	5
<b>Armando Alonso Navarrete</b>	
<i>La edad de oro. París-México-Canarias</i> .....	21
<b>Ángeles Alemán Gómez</b>	
<i>La danza y el cuerpo: territorios afrocubanos emergentes del siglo XXI</i> .....	35
<b>Neri Torres Díaz</b>	
<i>La expresión del inconsciente arquetípico a través del cuerpo bailado y esculpido en el teatro mitológico afrocubano de Eugenio Hernández Espinosa</i> .....	55
<b>Rosa Ana Herrero Martín</b>	
<i>Reflexiones historiográficas sobre las representaciones cubanas en el filme: El mariachi desconocido o Tin Tan en La Habana (1953)</i> .....	75
<b>Jorge Alberto Rivero Mora</b>	
<i>Danzas veracruzanas como grafías de la memoria Recuerdos de indios, moros, negros y cristianos</i> .....	91
<b>Guadalupe Sánchez Álvarez</b>	
<i>Lo jarocho, un origen geográfico sociocultural en la creación del imaginario popular sobre la América y el trasplante de España a la Nueva España</i> .....	107
<b>Raúl Romero Ramírez</b>	
<i>Los seres alados y solares del arte maya en el Norte de Yucatán</i> .....	121
<b>Rubén B. Morante López</b>	
<i>El paisaje maya en la experiencia turística de finales del siglo XX en el territorio yucateco</i> .....	137
<b>Daniel Jesús Reyes Magaña</b>	

# Introducción. El Caribe: geografía imaginaria de su multiculturalismo

*Introduction. The Caribbean: imaginary geography of its multiculturalism*



**Mtro. Armando Alonso Navarrete**<sup>1</sup>

con la colaboración de **Dafne Jiménez Ortiz**<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco  
División de Ciencias y Artes para el Diseño  
ana@azc.uam.mx

<sup>2</sup> Universidad Latinoamericana Licenciatura en Comunicación y Manejo de Redes Sociales

A finales del año 2018 se congregó un grupo de estudiosos y expertos interesados en presentar los resultados de sus trabajos de investigación, confrontar ideas y conocer otras experiencias alrededor de las culturas caribeñas, sus expresiones o manifestaciones materiales e inmateriales, las interacciones dentro y fuera de sus confines geográficos; así como sus correlatos territoriales, urbanos, económicos, ambientales, paisajísticos, políticos, artísticos, arquitectónicos, estéticos y en general todos aquellos aspectos implicados en la construcción de sus identidades. La antropología, la historia y el arte, fueron los tres pilares elegidos sobre los cuales se cimentó la realización de un coloquio internacional que, considerando la importancia de la transversalidad, multiculturalismo e interculturalidad de la región, abrió un espacio para establecer dicha interlocución<sup>1</sup>.

Fue así que, durante el desarrollo de este evento se identificó la pertinencia de recopilar algunos de los trabajos presentados, los cuales, después de pasar por los procedimientos habituales para evaluar su aptitud académica, se incorporaron a esta publicación, cuyo objetivo no solo es el de testimoniar los resultados de aquellos trabajos; pretende, sobre todo, socializar y visibilizar el producto de varios años de investigación y un sinfín de experiencias, condensados en ocho contribuciones cuyos objetivos, alcances y perspectivas responden naturalmente a una orientación particular, pero que al mismo tiempo, sugieren una travesía interesante para adentrarse en el conocimiento y entendimiento de las culturas latinoamericanas y caribeñas, contemplando los conceptos de memoria y patrimonio, como dos nociones fundamentales para su comprensión, al tiempo que se constituyen como elementos conductores y articuladores de los trabajos que se presentan.

Con un tema que ha despertado interés durante mucho tiempo, se presenta el primer capítulo de este libro: *La Edad de Oro. París-México-Canarias*, mediante el cual, Ángeles Alemán nos permite conocer una faceta de la vida del cineasta Luis Buñuel, al tiempo que realiza un breve repaso por las actividades que este deseaba desempeñar antes de considerar su orientación futura: el arte.

El texto permite adentrarnos poco a poco en lo que significó el filme de referencia, especialmente en Gran Canaria. Esta obra, que en su primera muestra al público despertó diversas reacciones negativas, cuenta una historia de amor desenfrenado (loco, como el mismo Buñuel lo describió), que busca sacudirse las imposiciones, ataduras, normas y trabazones de una sociedad que, desde su mirada y la de sus correligionarios del movimiento surrealista, continuaba permeada por el tradicionalismo de la época, anquilosada y atada igualmente a sus prejuicios; es además, un complejo conjunto de metáforas escénicas, visuales y argumentos ideológicos que incitan, muy a su estilo, a deshacerse del yugo de un conservadurismo y fanatismo religioso tan peligroso, como autoritario.

---

<sup>1</sup> Il Coloquio Internacional Antropología, Historia y Arte en el Caribe, organizado por la Universidad Veracruzana, a través de las Facultades de Arquitectura e Historia y el Instituto de Antropología.

Después de su primera exhibición pública, *La edad de oro*, solo fue presentada en seis funciones más, ya que, para entonces, los temas abordados en el filme eran completamente un tabú para la sociedad de la época, condición que prevaleció durante aproximadamente medio siglo, lapso durante el cual estuvo prohibida su proyección.

A lo largo del texto, aparecen personajes importantes en la historia que dan cuenta de las incidencias ocurridas alrededor de la exhibición de la película, como Óscar Domínguez, André Breton, Jacqueline Lamba, Benjamín Péret y Agustín Espinoza, quienes, en el marco de la *Segunda Exposición Internacional de Surrealismo*, decidieron, contra todos los pronósticos, proyectar en Tenerife la obra cinematográfica. Ante esto, el director de *La Gaceta de Tenerife*, un personaje influyente, evidentemente vinculado a las clases conservadoras, desplegó una férrea oposición y llevó a cabo una campaña de desprestigio contra mucha gente involucrada en esta iniciativa<sup>2</sup>.

A través de esta lectura, es posible identificar diferentes momentos del proceso en que la cinta de Buñuel estuvo censurada y los enfrentamientos, persecuciones y encono que desató, virtualmente una guerra por reducir a escombros los esfuerzos por fomentar la cultura de ese grupo de artistas e intelectuales, denuados destruidos por las buenas conciencias, que utilizaron diversos recursos para engañar y envilecer al que consideraban no un adversario político o ideológico, sino un enemigo de muerte. Por otro lado, esta narrativa permite seguir la huella, difusa, casi intangible, de la copia que tuvo en su poder Agustín Espinoza.

Resulta de particular interés lo señalado por la autora, al referirse a la estancia de los surrealistas franceses en Tenerife, convocada por los creadores de *Gaceta del arte*, en donde, en medio de un atiborrado programa cultural se dieron tiempo para recorrer las inmediaciones del paisaje volcánico del Teide, ese edificio volcánico que se levanta imponente en el entorno natural de las Islas Canarias, conformando un paisaje cultural, asumido entonces por Breton y sus afines como un paisaje surrealista, al que el filósofo francés le confirió la imagen de un “puñetazo al cielo”<sup>3</sup>.

Esas mismas sensaciones que despertó en Breton el paisaje de la isla de Tenerife, al parecer emergieron de forma parecida en su visita a México<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> “*Avalan el film hecho expresamente para hereticar, para envenenar las almas, para degenerarlas e inculcar el desprecio y el odio a la religión católica*”, así se leía una reseña periodística acerca de *La edad de oro* en *La Gaceta de Tenerife* (1935).

<sup>3</sup> Años después, el artista plástico canario Pedro González, heredero de Westerdahl, García Cabrera y Pérez Minik, retomó dicha metáfora dando un giro a su propuesta estética en la que plasmó al volcán Teide como un *grito de la tierra* en su serie pictórica “*La montaña*”.

<sup>4</sup> Esto podría asumirse como un argumento más para señalar que a París, México y Canarias las une el periplo imaginario de *La edad de oro*, obra de arte cinematográfico, que recoge el pensamiento de Buñuel compartido ampliamente con los miembros del grupo surrealista de París, vanguardia intelectual y artística en la que destacaron personajes de la talla de André Breton, quien por cierto, en un viaje que realizó a México declaró: “encuentro el México surrealista en su relieve, en su flora, en el

*La Edad de Oro* sacudió conciencias e hizo tambalear posturas filosóficas, políticas, ideológicas, religiosas y morales, desencadenando fuertes reacciones de aquellos que estaban habituados a imponer su estatus sobre aquellas conciencias reprimidas, duramente fustigadas por el desprecio a los que no piensan igual; no obstante, en todo caso, parece ser que a pesar de haber sido invisibilizada, la película cumplió el cometido de Buñuel y logró mantener a flote el espíritu surrealista de la época que dejó una impronta indeleble que aún permanece en la memoria<sup>5</sup>.

Esa misma evocación, que bajo otras determinantes acompaña a los que por diversas razones tienen que emigrar hacia otras tierras, está presente en la segunda entrega, titulada *La danza y el cuerpo: territorios afrocubanos emergentes del siglo XXI*, a través de la cual Neri Torres pretende dar visibilidad a la nación migrante, a aquellos individuos o grupos que abandonan su lugar de origen buscando mejores condiciones de vida y que, la mayoría de las veces, asumen altos costos al desprenderse de su lugar, cultura, lazos afectivos y rasgos esenciales de su identidad. Por ello, nos invoca a reflexionar sobre el hecho de redefinir los conceptos que se nos han planteado desde siempre, es decir, ver todo lo que ya sabemos desde una perspectiva distinta.

Este trabajo nos ayuda a comprender, desde la mirada de los ciudadanos latinoamericanos (principalmente cubanos), lo que significa la palabra migración y dos de sus más grandes implicaciones: el abandono o alejamiento de su tierra y de su cultura<sup>6</sup>. Esta ruptura, que aleja a las personas de su lugar y las arroja al lugar de otros, en donde no solo se vive segregado o marginado, sino además sometido a pautas culturales ajenas, encuentra en la danza una forma alternativa de reestablecer en el imaginario esos vínculos con la tierra; permite recordar, evocar y conservar lo que queda de esos lazos identitarios.

A través del texto podemos adentrarnos en los orígenes de la cultura cubana y avizorar cómo se plasman sus rasgos más característicos en sus danzas tradicionales. Para ello, la autora plantea el escenario del inicio de la Revolución Cubana y señala cómo ésta dio pie a que los ciudadanos cubanos perdieran el sentido de pertenencia y su cultura en el proceso de migración a distintas partes de Europa y a los Estados Unidos de Norteamérica.

---

dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas". Con esta afirmación el francés trató de expresar su percepción de las contradicciones, proyectos y fracasos de este país y su gente, de su diversidad y sincretismo.

<sup>5</sup> Mediante la realización de un ciclo de conferencias, un festival de cine y la reedición de obras clave, Tenerife rindió homenaje a la revista de 1932 *Gaceta de Arte*, con ello se rememora a ese colectivo que encumbró el nombre de Tenerife en el mundo del arte (Pardellas, 2003).

<sup>6</sup> Migrar es integrarse y tener la capacidad de adaptarse continuamente a nuevos entornos, es pasar de una vida con limitaciones, miedos y falta de oportunidades a otra que puede suponer mejoras económicas, pero casi siempre en un contexto de marginalidad.

De esta manera, nos permite conocer más a fondo aspectos como la desventaja que tienen los migrantes frente a las condicionantes de los países más desarrollados, en ese sentido, da cuenta del origen y evolución de las diferentes danzas cubanas y como se ha llegado al punto en que éstas han sido arrebatadas de su propia cultura al renombrarlas y hacer adecuaciones ajenas a su estilo, pasando por la comercialización de una imagen estereotipada y sexualizada del cubano con fines de entretenimiento, entre otros aspectos.

No obstante, se hace hincapié en el hecho de que el lenguaje corporal en las danzas y bailes, se constituye en referente simbólico para una colectividad, que refuerza su razón de identidad, trasciende fronteras, distancias culturales y geográficas para fincar nuevos diálogos y tejer o fortalecer las relaciones sociales en un contexto dominado por la tecnología y los medios.

Por otra parte, la autora recalca el hecho de que, en un país como Estados Unidos, la comunidad latina siempre ha sido invisibilizada, discriminada y excluida intencionalmente por motivos raciales o políticos. Esto, hasta que, por aspectos como las danzas, la cultura latina comenzó a volverse una moda que se usó como entretenimiento para los ciudadanos americanos y se advirtió como una gran oportunidad de comercialización de la misma; lo cual, abrió paso al privilegio de esa manifestación ante una población favorecida desde siempre.

Pero, a pesar de la aparente inclusión de la cultura latina, se sigue presentando hasta la fecha una separación de la cultura cubana a esta premisa; ya que, como se explica en el texto con más detalle, su danza y música fueron popularizadas en el cine, radio y televisión norteamericana, lo que supuso su aceptación y/o apropiación por otras minorías y lo convirtieron en un ritmo totalmente latino, en el que prácticamente fue borrada la distinción o exclusividad de su cultura nacional.

Ahora bien, en lo que se refiere específicamente a la danza cubana, para la diáspora isleña diseminada por varias latitudes, el baile significa un *momento mágico*, como lo describe la autora, una salida, un escape o la posibilidad de reunirse con los suyos y rememorar aspectos y vivencias relacionados con su tierra, su cultura, su barrio, su familia, su calle, amigos o vecinos, con su paisaje ancestral. Para esta práctica cultural no existen barreras físicas ni jurisdiccionales, no existen fronteras ni ambientes propicios, aunque a veces enfrenta ambientes socio políticos poco favorables (Carpio Pacheco, 2017).

Finalmente, la autora da cuenta de los resultados del trabajo conjunto con algunos instructores de baile cubanos residentes en España, para construir una idea más clara de cómo viven su propia cultura en un país totalmente diferente a lo que ya conocen. En ese sentido, la mayoría de habitantes cubanos, coincidieron en opiniones y experiencias sobre el poder de la danza para reconocer su identi-

dad y cultura<sup>7</sup>, cómo se enfrentaron a otras barreras culturales y en la necesidad de proteger sus expresiones culturales de distorsiones provocadas por agentes ajenos, estereotipos o construcciones banales que demeritan o deforman su realidad histórica, como una manera de asegurar el derecho de esos migrantes a la autodeterminación cultural.

En consonancia con el trabajo anterior, la tercera contribución a cargo de Rosa Ana Herrero, denominada *La expresión del inconsciente arquetípico a través del cuerpo bailado y esculpido en el teatro mitológico afrocubano de Eugenio Hernández Espinosa*, busca seguir el hilo de tres de sus obras dramáticas más importantes: *María Antonia* (1967), *Odebi*, *El Cazador* (1980) y *El Elegido* (1995), en las que los papeles protagónicos corresponden a deidades representadas o materializadas en figuras arquetípicas del panteón afrocubano presentes en el mundo terrenal conocidas como *orishas*, las cuales representan divinidades que se manifiestan de múltiples formas y son analizadas por la autora, desde una perspectiva psicológica junguiana<sup>8</sup> y holística, a partir de la disección de determinados *momentos dancísticos y escultóricos* como ella misma lo señala.

Herrero busca destacar el papel que juega la danza en toda la expresión del ser humano en lo que a nuestras dimensiones emocionales, cognitivas, sociales o físicas se refiere<sup>9</sup>, y cómo su práctica contribuye a la psicología del individuo, fincando el paradigma de su análisis en los postulados del pensamiento integral de Wilber, quien considera que el asumir los hechos y las cosas que nos suceden como parte de esquemas fragmentados o divididos por límites que nosotros imponemos, soslayando una comprensión integral de dichas experiencias, construimos una persistente alienación de nosotros mismos y de los otros (Wilber, 2011).

---

<sup>7</sup> Ese poder extiende la posibilidad de recordar, en palabras de la autora, *la narrativa ancestral* y revalorar *la trascendencia cosmogónica*, el baile ayuda a soportar la marginalidad, la idea de estar en un lugar al que no se pertenece, pero en el que se vive, confinado a sus propias determinantes; las cuales, a través de esta práctica cultural, no solo pueden ser rotas, sino que también pueden ser traspasadas o eliminadas, para dar lugar a la reafirmación de la identidad.

<sup>8</sup> Se refiere a la atención psicológica del conflicto que prioriza el análisis del inconsciente, desarrollada por el médico y psicoterapeuta suizo Carl Gustav Jung (1875-1961).

<sup>9</sup> En términos metodológicos, la autora respalda su análisis en el enfoque integral de Ken Wilber, el cual no busca determinar en la suma de diversos factores, que enfoque es el correcto o incorrecto, simplemente los asume como tales, considerando que todos son verdaderos, pero parciales y en esa medida, pretende unir o integrar las distintas verdades fragmentarias; de tal forma que, la autora considera en su análisis que la articulación *cuerpo-mente-psique-divinidad se concibe como un todo interconectado, integrado y resonador dentro del proceso de individualización de la persona, siendo el cuerpo el vehículo, el espejo, la palanca y la puerta de acceso, es decir, siendo el cuerpo el que refleja, activa y abre el resto de las dimensiones.*

De esta forma, al referirse a estas obras de Eugenio Hernández y las herramientas que nos brindan para la conciencia y la autointegración, éstas son abordadas y explicadas en lo particular, partiendo de la sinopsis que se nos presenta de cada una de ellas.

En *El Elegido*, la autora alude a tres momentos dancísticos de la obra y los arquetipos de los que se constituye la historia y sus personajes, de acuerdo a la teoría de los arquetipos de la personalidad de Jung. Así mismo, describe las tres distintas escenas junto con la elucidación del arquetipo que les corresponde.

En lo que respecta a la obra *María Antonia*, Herrero alude a distintos puntos de la historia relacionadas con los arquetipos, y posteriormente presenta su postura desde la perspectiva junguiana sobre lo narrado, sobre los sucesos; de igual manera, nos ayuda a identificar y entender de forma clara las distintas metáforas que se utilizan para los personajes.

Finalmente, con base en la historia de *Obedí, El Cazador*, se describen las premisas y momentos más importantes de la obra y a diferencia de las historias previas, no se muestran o abordan varios arquetipos, el análisis se aboca a uno solo que, a juicio de la autora, podría ser el más relevante y marcado dentro de la trama de toda la historia.

Para Rosa Ana Herrero, el objetivo de resaltar especialmente estas tres obras, es transmitir la idea de que el ser humano está intrínsecamente conformado por una serie de elementos interconectados entre sí y que se retroalimentan constantemente; en ese orden de ideas, asegura que nuestro cuerpo y emociones son controlados por nuestra mente, pero al mismo tiempo nosotros somos responsables de nuestra mente y las acciones que realizamos basadas en ella.

En ese sentido, una de sus ideas conclusivas se refiere al discernimiento de que nuestro cuerpo y todas las emociones que este contiene, deben saberse controlados por la mente que le imprime esa fuerza motriz, junto con la vitalidad proveniente de la conciencia; en tanto que nos sabemos responsables de nuestros pensamientos y sentimientos, acrisolados en un sistema de creencias, lo que a su vez constituye la noción de lo que la autora señala como *corporrealidad*; es decir, ese estado consciente de saber, entender, comprender y aceptar lo que somos y como somos y en esa medida, contempla que las aportaciones de Eugenio Hernández son ese corpus performativo que logra integrar en el escenario la potencia y energía de la divinidad arquetípica cubana en conjunción con las experiencias corpóreas y emocionales, lo que a su juicio, puede abrir caminos para poder trascender a la plenitud del individuo y la colectividad.

Esta compilación de textos inicia con la trilogía geográfica París, México y Canarias, fusionados por la representatividad de una obra maestra del cine surrealista y especialmente por la entrada a escena de varios exponentes importantes del movimiento, quienes en diferentes oportunidades influyeron de forma decisiva y dejaron un legado en la esfera intelectual y artística de estas latitudes.

Posteriormente las miradas se trasladaron a Cuba, nación que ha expandido su influencia a otras regiones, de la mano de sus expresiones culturales como la danza.

El siguiente trabajo también enfila la mirada hacia esta geografía y alude a ciertas representaciones culturales de esa nación en un producto filmográfico que busca aprovechar lucrativamente (sobre el puente de las estrechas relaciones comerciales en ese rubro, que para entonces mantenían Cuba y México), la exposición de dichos rasgos para el solaz del público cubano, que era un ávido consumidor de la industria cinematográfica mexicana de la época.

De esta forma, en el cuarto apartado *Reflexiones historiográficas sobre las representaciones cubanas en el filme "El mariachi desconocido o Tin Tan en La Habana" (1953)*, el lector podrá revisar a través de la disertación de Jorge Alberto Rivero, la capacidad del actor mexicano Germán Valdés Tin Tan, quien demostró las habilidades histriónicas necesarias para adoptar en sus papeles diversas identidades culturales que resultaban del agrado del público. En ese sentido, son de reconocer sus aportaciones al cine mexicano de mediados del siglo pasado, caracterizando múltiples identidades culturales que fueron plasmadas en sus películas, independientemente de las innumerables críticas que esto generaba en algunos sectores de la sociedad mexicana.

Los orígenes de Valdés, señala el autor, son indudablemente de gran relevancia en el rumbo que tomaría su carrera como actor cómico, ya que durante su desarrollo, se rodeó de personas que posteriormente inspirarían a diversos personajes con los que se popularizó su trabajo<sup>10</sup>. Como es común escuchar, Germán Valdés no tuvo desde un inicio una idea del oficio al que se quería dedicar, por lo cual probó con diferentes trabajos hasta que, gracias a su padre, entró a trabajar a una radio difusora local; en donde después de cierto tiempo, se volvió locutor y desde el micrófono hizo sus primeras incursiones como actor cómico, representando, entre otros, su característico personaje de *El Pachuco*<sup>11</sup>.

Rivero Mora relata todo el proceso que vivió Tin Tan con este personaje que realmente fue polémico; desde su debut en la Ciudad de México, su aparición en diferentes medios hasta llegar a la pantalla grande y los ataques directos de nacionalistas hacia su personaje por la forma peculiar que tenía de utilizar el idioma español (un español informal que era combinado con el idioma

---

<sup>10</sup> Manuel Márquez, autor del documental *Ni muy, muy, ni tan, tan... simplemente Tin Tan*, lo describe de la siguiente manera: *Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo mejor conocido como Tin Tan, desarrolló una carrera cinematográfica que duraría 30 años, a lo largo de los cuales dejó huella de su ingenio, aportando un legado artístico incomparable a las generaciones posteriores, no solo de artistas, sino de todos los ámbitos del México moderno* (Márquez, 2005).

<sup>11</sup> Personaje que representaba a los jóvenes de origen mexicano, residentes en algunas ciudades del sur de Estados Unidos, que utilizaban una vestimenta y argot muy particulares, cuyo comportamiento social buscaba defender su identidad cultural frente a la cultura norteamericana. Esta contracultura surgió aproximadamente en 1930.

inglés, también conocido como “spanglish”), lo cual era tomado como deformación del idioma y de la imagen del mexicano.

Ante tales circunstancias, el actor supo defenderse de tales críticas y es a partir de esto, que el autor identifica rápidamente el desarrollo de una estrategia inteligente, que da lugar a la reinención del personaje, que pasa de ser criticado por caer en lo vulgar, a ser un personaje pícaro, inteligente y enamorado. No obstante, apunta Rivero, a pesar de que esta estrategia funcionó, la popularidad del actor fue decayendo paulatinamente al incrementar el número de películas realizadas en detrimento de su calidad. Es este el momento, en que justamente se produce la película *El mariachi desconocido*, la cual aparentemente busca construir una relación artística, cultural y cinematográfica entre México y Cuba, sin ser lograda.

Desde la mirada de Rivero, el filme es una comedia romántica un tanto desordenada y desarticulada, que mantiene al espectador esperando a descubrir en qué momento los protagonistas estarían juntos.

En este filme el actor procura explotar los principales rasgos del humor que tanto revuelo generó en sus inicios, pero al parecer no lo logró como se esperaba, probablemente porque la trama se percibe por momentos improvisada y en ocasiones un tanto forzada, esto según Rivero, quién además, señala que por otro lado, no se aprecia una conexión justificada entre el cambio de escenario de México a Cuba en la historia, en todo caso, da la impresión de tratarse de un producto de difusión turística de los lugares más representativos de La Habana.

De esta forma, el autor, busca explicar la manera en que se trató de incluir el escenario cubano en la trama de la película, en la estrategia publicitaria detrás de ésta, y la representación de los ciudadanos cubanos y de Cuba misma en este trabajo, que se vuelve interesante, toda vez que, como podrá constatar el lector, se analiza el trabajo de Germán Valdés y las razones por las que se pudo posicionar como un exponente importante en el cine mexicano de mediados del siglo XX (también conocida como la época de oro), que tuvo un gran impacto en la cultura mexicana de esa y otras generaciones posteriores, al narrar historias humorísticas desde su experiencia y vivencia personal, al mismo tiempo revela algunas de las razones por las que su trabajo y popularidad fueron declinando en el tiempo.

*No hay quinto malo*, reza el refrán, pero en este caso no se trata del cierre de la publicación, sino de la apertura de la segunda mitad de este libro con el capítulo *Danzas veracruzanas como grafías de la memoria. Recuerdos de indios, moros, negros y cristianos*, cuya autora, Guadalupe Sánchez, busca hacer de nuestro conocimiento la historia de ciertas agrupaciones dancísticas, así como la historia detrás de los distintos tipos de danzas que hacen alusión directa a la cultura prehispánica del estado de Veracruz, en la región del Golfo de México.

La autora nos transmite la idea de la danza como una actividad que conserva y propaga los valores de la sociedad, mientras que, de acuerdo a la forma en que se expresa, logra resguardar memorias y conservar identidades, además de que, como señala Lezama, también tiene la capacidad de reconstruir y narrar historias (Lezama, 2015).

Resulta interesante observar que, al hablar de la representación de la danza, elabora diversas referencias simbólicas, las cuales se utilizan para representar o enfatizar rasgos significativos a través de distintos elementos; como pueden ser los colores, las líneas o las formas geométricas, entre otros aspectos; así como plasmar el significado que busca transmitir por medio de los movimientos coreográficos, los escenarios, la música, los vestuarios, las voces, los sonidos y otros elementos articulados frecuentemente por una unidad y congruencia narrativa.

Algo que es sumamente importante, es la idea de la danza como una expresión polisémica, ya que para cada persona significa algo distinto de acuerdo a sus experiencias personales y por lo tanto no se podría reducir a un solo significado. Esto puede verse plasmado en el texto al referirse a la forma en que los ciudadanos de la época prehispánica representaban en los códices esta actividad cultural, aunque puede ser difícil encontrar la idea exacta de lo que querían expresar o transmitir en ese entonces, ya que el significado es fácil de perder por la gran variedad de idiomas y lenguas que existen; pero si algo queda claro, es la forma en que la danza trasciende en el tiempo y el espacio, como uno de los aspectos más relevantes de la cultura.

Por otro lado, algo que debe destacarse de esta contribución, es la descripción detallada de cómo se desarrollan cinco danzas emblemáticas de la región en cuestión: *Moros contra cristianos*, *Danza de Pilatos*, *Danza de Santiagos*, *Danza de la Brincona*, y *la Danza de los Negritos*. Al respecto, Guadalupe Sánchez, de una forma clara y amena relata los trasfondos históricos de éstas y el mensaje que se busca transmitir a través de los vestuarios, ornamentos, colores y en general todos los elementos que hacen parte de la caracterización.

De éstas representaciones hay una en la que la autora se detiene para profundizar en su descripción y análisis, nos referimos a la *Danza de los Negritos*, donde acude al mismo contexto de su desarrollo, pero esclarece que ésta tiene tres diferentes tipos de agrupaciones, deteniéndose un poco más para explicar ciertos detalles, haciendo referencia a sus orígenes: los *negros reales de la sierra*, los *negros agachados o de la costa* y los *negros amarillos*.

Como podrá apreciar el lector, este texto recurre a la reseña de estas danzas como medios efectivos para resguardar los valores culturales y la concepción cosmogónica de ciertas culturas, al tiempo que se constituyen en la posibilidad de rememorar y conservar en la memoria colectiva tales prácticas a través de la acción de los danzantes, que se complementa con la participación de todos quienes hacen parte de la construcción o reconstrucción narrativa, simbólica, coreográfica y del contexto.

De esta forma y partir de una disección historiográfica, Sánchez pone en valor el discurso histórico de la memoria contenido en estas danzas tradicionales veracruzanas que permiten conservar y reforzar la identidad cultural de la comunidad, a partir de reconocer estas prácticas como complejos sistemas interculturales que acrisolan multiplicidad de conocimientos, experiencias y saberes, a partir de un planteamiento que sugiere que deben ser analizadas a profundidad, traspasando los umbrales de las *formas prototípicas acostumbradas*.

El sexto capítulo de este libro, titulado *Lo "jarocho", un origen geográfico-socio-cultural en la creación del imaginario popular sobre la América y el "trasplante" de España a la Nueva España*, se mantiene dentro de los mismos límites geográficos, culturales y regionales que el trabajo que le antecede. Raúl Romero, comienza señalando que, los mexicanos conocen su historia y la de sus antepasados, especialmente cuando se hace referencia al descubrimiento de América y la conquista de México (antes llamado Nueva España).

A través de un extenso recorrido histórico, que inicia en 1519 y concluye en 1810, marcado por episodios relevantes como el descubrimiento de América, la llegada de Cristóbal Colón a la Nueva España y los recorridos desde el famoso Puerto de San Lúcar Barrameda, entre otros; Romero nos hace reflexionar y cuestionar acerca del origen del término *jarocho*, cuyo origen, infiere, aún no está bien definido.

Así mismo, expone de una forma clara y concisa cuáles fueron los intereses que motivaron a los españoles al descubrimiento, exploración y conquista de nuevas tierras, atribuyendo dicho interés, particularmente, por un lado a encontrar los confines de la tierra y por otra parte, a la búsqueda de una ruta comercial más corta entre Europa y Asia, y este supuesto lo complementa con una representación cartográfica en la que muestra las cuatro rutas diferentes que realizó Cristóbal Colón durante este proceso.

De igual manera, alude a diversos nombres de personajes importantes que participaron en estas travesías cuyo fin principal fue, como ya se mencionó, en un primer momento, el descubrimiento de nuevos territorios.

Es interesante, durante la lectura de este texto, descubrir algunos detalles sobre las motivaciones que tenían los españoles para ir nombrando los lugares que hallaban<sup>12</sup>, el registro cronológico de los distintos viajes que se realizaron partiendo

---

<sup>12</sup> Estas motivaciones tenían sustento en la tradición religiosa que retomaba los calendarios onomástico y bautismal de la fe católica por un lado y, por otra parte, también se usaban con cierta frecuencia para nombrar los territorios, lugares o asentamientos que iban descubriendo y luego colonizando los nombres y apellidos de los exploradores o conquistadores, así como los nombres de lugares o regiones que habían conocido previamente en Europa o en otras regiones y con los que encontraban ciertas similitudes. No obstante, es importante mencionar que, a pesar de esta práctica común impuesta por los europeos, en muchos sitios prevalecieron o se mezclaron con éstos, los rasgos toponímicos de origen prehispánico (Tehuacán -del náhuatl *Teo Cihua-tlán: Lugar de la divina mujer*-, Tuxpan -

desde España, así como la práctica de elaborar y documentar descripciones detalladas acerca de las actividades llevadas a cabo y la datación de los viajes y recorridos, además de los motivos que impulsaban a seguir buscando nuevos derroteros y en consecuencia descubrir nuevos territorios.

Para concluir, el autor nos adentra nuevamente en el título del texto y en referencia a la génesis del término *jarocho* y todas sus implicaciones culturales, simbólicas y de significación, nos explica los posibles antecedentes, señalando que podría tener su origen en la palabra “*jareño*”, esto a partir del estudio y análisis de ciertos elementos físicos, geográficos, biológicos y sociales, que permiten establecer algunas similitudes entre dos geografías: una, corresponde a una fracción de la costa veracruzana (Veracruz-Antón Lizardo) y la otra está ubicada en el golfo de Cádiz (Sanlúcar y Chipiona), Romero encuentra una posibilidad plausible del origen del término *jarocho*, al sumar a las consideraciones materiales de estos lugares, otros aspectos intangibles como ciertos rasgos culturales, simbólicos y patrimoniales que podrían ayudar a reforzar dicho planteamiento, de ahí surgen sus conjeturas para hilvanar la noción de lo *jarocho*.

La séptima entrega corresponde a Rubén Morante, quien la tituló *Los seres alados y solares del arte maya en el norte de Yucatán*; este trabajo abandona la región del Golfo de México para desplazarse hacia la península de Yucatán, en la porción suroriental de México, y nos transporta al pasado de las deidades mesoamericanas, mediante una inmersión que le permite explicar con cierto detalle algunos aspectos relevantes de sus atuendos, la iconografía, las tradiciones y las creencias mayas.

Su lectura ofrece una introducción a lo que significaba en ese entonces representar a las deidades con atributos animales y menciona algunos ejemplos de dioses representados en divinidades que hibridan lo humano y animal.

En ese sentido, uno de los aspectos más importantes que se abordan en el texto, es el del significado de las aves y sus plumas en Mesoamérica, ya que éstas últimas fueron utilizadas con muchos fines, entre ellos, el comercio, el estatus social, e incluso se consideraban un símbolo sagrado en la religión. Como parte de esta premisa, Morante hace referencia a las aves de las que se obtenían las plumas y la importancia que éstas revestían para la sociedad mexicana (y en general para muchas culturas mesoamericanas), ya que se asociaban directamente con lo sagrado, el poder y el estatus social de personajes importantes en los círculos sociales, militares o religiosos, como, por ejemplo, algunos integrantes de las clases gobernantes o sacerdotes, en tanto que, también es importante distinguir, que cada deidad se identificaba de acuerdo al color de las plumas que utilizaban y cada color tenía, a su vez, un significado propio.

---

del náhuatl *Toch-pan*, *Lugar de conejos*-, Tecolutla –del náhuatl *Tecolotl-tlan* *Lugar donde abundan los tecolotes*-, etc.), que generalmente estaban vinculados con elementos o seres del medio natural.

La relevancia, significado e importancia cultural y religiosa de las deidades y lo característico de ellas en la sociedad mexicana, se sustenta al referirse a diversos hallazgos de personajes alados y restos encontrados en un santuario en el norte de Yucatán (Santuario del Osario), en donde, al aludir a ciertos personajes alados, se señala que lo que podrían representar o significar de acuerdo a la posición de distintas partes de sus cuerpos, sus rasgos faciales, la agrupación en la que se encontraron, entre otras características; en concordancia con lo que otros expertos como Vazuelle mencionan: “Se tiene en cuenta el hecho de que los atavíos de los dioses tenían una significación relacionada con sus campos de acción” (Vazuelle, 2018).

Ahora bien, algo importante de resaltar, es que, a lo largo del texto, el lector podrá revisar las descripciones de algunos personajes y escenarios, los cuales son enumerados a partir de una relación que al autor elabora, a efecto de facilitar su identificación, facilitando una búsqueda más precisa que permite ubicar con exactitud la representación en imágenes de las figuras mencionadas, lo cual ayuda a tener una visión más clara de cómo se mostraba todo en aquel entonces.

Así mismo, Morante enfatiza la importancia del trabajo en campo para estudiar la iconografía de sitios como Chichén Itzá, Ek Balam y Mayapán, ya que en ellos fueron observadas esculturas de gran factura y calidad artística, que representan a seres humanos portadores de alas, lo que permite suponer que éstos se presentan como seres celestes relacionados con deidades del panteón maya de los periodos Clásico tardío (650–900 d.C.), Clásico terminal (790-889 d.C.) y Posclásico temprano (900-1200 d.C.). Para ello, se fusionan tres aspectos esenciales que conforman el contexto que permite comprender los posibles significados, éstos son: el fondo etnohistórico, el geográfico y el arqueológico de otros sitios mayas de las porciones central y oriental de México, que mediante el análisis de imágenes de códices y pinturas, se vislumbra el posible significado que tuvieron las plumas, las alas y las aves en Mesoamérica, al tiempo que se establecieron relaciones analíticas de algunos de estos seres alados con edificios o elementos urbano arquitectónicos relevantes de sitios del norte de Yucatán.

En este sentido y con relación a la advocación al sol, el autor apunta que algunas evidencias muestran que esto era muy común y ofrece pistas no solo de su importancia y significado en la región, sino incluso de aquellos artistas que las crearon, dando cuenta de un estilo depurado, maestría técnica y una gran sensibilidad estética<sup>13</sup>.

Por último, la octava contribución *El paisaje maya en la experiencia turística de finales del siglo XX en el territorio yucateco*, a cargo de Daniel Reyes, analiza un tema de actualidad, que representa uno de los principales retos a considerar por

---

<sup>13</sup> Lööc Vazuelle, también lo señala de esta forma: “Entre los diversos ornamentos que portaban los dioses mexicanos, algunos atributos eran determinativos de un dios y permitían identificarlo, mientras que otros eran ‘cambiantes’ y variaban en función del contexto, en particular los objetos sostenidos en las manos de las divinidades que remitían a acciones” (Vazuelle, 2018).

cuanto a la conservación de los valores patrimoniales tangibles e intangibles en Yucatán, particularmente en lo que a sus zonas arqueológicas se refiere: el turismo y sus especificidades actuales.

Para ello, Reyes Magaña hace una distinción importante entre lo que era el turismo en el pasado y lo que es actualmente. Desde su perspectiva, esta actividad, más que tener como intención el conocer la historia del lugar visitado, ha pasado a ser un objeto de consumo, que busca vender experiencias y paisajes; es decir, esta experiencia ha migrado de ser una actividad cultural y recreativa a una actividad totalmente mercantilizada y tal vez banalizada en exceso.

En ese sentido, el autor menciona que antes de que el turismo pasara a ser lo que es hoy, ni siquiera era considerado una actividad relevante, hasta que turistas provenientes de Norteamérica y Europa en su recorrido por la Península de Yucatán comenzaron a documentar su visita por medio de relatos, imágenes y cartografía. A esto se sumó un incipiente interés genuino por la historia mesoamericana y, especialmente por la civilización maya<sup>14</sup>.

Como resultado de este creciente interés por la cultura maya, comenzaron a ser más frecuentes las representaciones de los paisajes culturales mayas por medio de imágenes plasmadas en litografías, pinturas, acuarelas y otras técnicas y, gracias a esto, es que los paisajes de Yucatán pasaron a formar parte del interés público y luego a ser considerados como parte esencial del patrimonio cultural de México, lo cual incrementó aún más, la atracción de turistas extranjeros y en los últimos años, también ha provocado importantes flujos migratorios de personas que no solo se sienten atraídos por la gran riqueza cultural de la península, sino además, por los estándares de vida que se han alcanzado, específicamente en lo que a seguridad pública se refiere.

En este sentido, a los impactos derivados de una frenética actividad turística atraída por sus sitios arqueológicos, sus ciudades coloniales y sus playas, habría que agregar aquellos relativos al incremento demográfico inducido por la atracción que supone la posibilidad de vivir en una región con enormes cualidades culturales, naturales, de infraestructura y desarrollo económico; que sin duda, resulta de gran interés para el capital inmobiliario que está impulsando un crecimiento desmesurado, rebasando las capacidades gubernamentales de planeación urbana y ordenamiento territorial.

---

<sup>14</sup> Se menciona especialmente el trabajo de John Lloyd Stephens para dar un valor turístico no pensado a la Península de Yucatán, lo que ha traído consecuencias positivas, ya que además de que el turismo es una actividad económica importante en el país, en muchos casos, también permite lograr la protección y conservación del patrimonio arqueológico.

Ante esto, el autor recalca que un aspecto relevante para que el turismo tenga el significado más grande actualmente, es la experiencia fantasmiosa de los lugares turísticos que nos venden los anuncios y campañas publicitarias, con ayuda también de los turistas que capturan imágenes y videos en redes sociales, lo cual logra aprehender los aspectos más favorables de la experiencia turística y hace que más gente se interese en conocer estos sitios sin tener la certeza de que la experiencia sea tan buena como la parte tan efímera que vemos en los medios.

Por otro lado, Reyes acude a la obra de Juan Villoro *“Palmeras de la brisa rápida”* (1989), donde describe un viaje personal a Yucatán y su recorrido, mediante el cual hace una comparación de lo que es el pasado y presente de la experiencia turística. Al darse cuenta de que la actividad turística pasó a ser algo meramente superficial, decide hacer el recorrido desde un punto de vista personal en vez de turístico para lograr tener una visión mucho más amplia de su trayecto, donde termina por darse cuenta de que no todo es lo visualmente estético que se ve en distintos lugares para lograr vender la imagen perfecta de los sitios turísticos. Asimismo, describe de forma poética la apreciación de los recursos naturales que existen a su alrededor.

Apoyado en lo anterior, el autor logra involucrarnos en una reflexión importante sobre el giro negativo que se le ha dado al turismo con el paso de los años, pues al parecer, realmente es raro que alguien vaya a recorrer un sitio con motivo de conocer la historia detrás de este, la verdad es que la gran mayoría de los visitantes busca exclusivamente el valor de lo estético del paisaje para compartirlo como un momento agradable, especial, excepcional en nuestras vidas, sin que necesariamente el turista tenga plena conciencia de que detrás de eso que percibe y aprecia en el campo de lo visual y estético, significa mucho más que eso, se trata de un lugar o espacio que contiene y atesora una serie de valores, sucesos y significados, es una síntesis añeja y compleja de la memoria y el patrimonio.

Con este texto concluye lo que se espera, sea una aportación más al estudio del Caribe desde distintas ópticas, que parten del análisis de sus interacciones con el propósito de provocar reacciones, dinámicas e imbricaciones culturales diferentes; así como posibilidades inéditas de abordaje, desde la multi y transdisciplina en el marco de una concepción holística y de equidad de género.

## Bibliografía

- Carpio Pacheco, C. (Enero-Abril de 2017). Trayectorias danzadas. Circulación de la danza afrocubana y la formas de su relocalización en la Ciudad de México. *Desacatos (Online)*, 38-55.
- Lezama, J. (2015). La danza maya del Dios Pochó. *Guión documental*. México: El Colegio de México. Obtenido de [https://itunesu-assets.itunes.apple.com/itunes-assets/CobaltPublic18/v4/50/5a/54/505a544c-9f36-752a-5898-5884435662df/304-7867717322267376262-Gui\\_n\\_Poch\\_.Esp.\\_12.\\_Marzo.\\_2016.pdf](https://itunesu-assets.itunes.apple.com/itunes-assets/CobaltPublic18/v4/50/5a/54/505a544c-9f36-752a-5898-5884435662df/304-7867717322267376262-Gui_n_Poch_.Esp._12._Marzo._2016.pdf)
- Márquez, M. (Productor), & Márquez, M. (Dirección). (2005). *Ni muy, muy, ni tan, tan... simplemente Tin Tan* [Película]. México: International Videomarket, S.A. de C.V.
- Pardellas, J. (21 de 03 de 2003). Tenerife rinde homenaje a la revista de 1932 'Gaceta de Arte'. *El País*. Recuperado el 12 de 01 de 2021, de [https://elpais.com/diario/2003/03/22/espectaculos/1048287601\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/03/22/espectaculos/1048287601_850215.html)
- Vauzelle, L. (18 de 01 de 2018). Los dioses mexicas y los elementos naturales en sus atuendos: unos materiales polisémicos. *Trace*. Recuperado el 03 de 03 de 2021, de <https://journals.openedition.org/trace/2420#quotation>
- Wilber, K. (2011). *La conciencia sin fronteras* (Primera ed.). Barcelona: Kairós.

# La edad de oro. París-México-Canarias

*L'âge d'or: a film between Paris, México and Canary Islands*

2

**Dra. Ángeles Alemán Gómez**

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria  
Profesora Titular de Historia del Arte

angeles.aleman@ulpgc.es

**Contenido:** Vanguardia en Canarias | Arte Contemporáneo | Mujeres artistas |  
Museografía y museología

---

## **Resumen**

En este artículo presentamos la relación que se estableció entre París, México y Canarias a través de la película de Luis Buñuel, *L'âge d'or*, que llevó André Breton a Tenerife para su proyección durante la II Exposición Internacional del Surrealismo.

**Palabras clave:** surrealismo, La edad de oro. Luis Buñuel, Agustín Espinosa

## **Abstract**

In this article we present the relationship that was established between Paris, Mexico and the Canary Islands through the film of Luis Buñuel, *L'âge d'or* which André Breton brought to Tenerife for its screening during the II International Exhibition of Surrealism.

**Key words:** Surrealism, *L'âge d'or*, Luis Buñuel, Agustin Espinosa

La edad de oro: una película entre París, México y Canarias

Para mí, se trataba también —y sobre todo— de una película de amor loco, de un impulso irresistible que, en cualesquiera circunstancias, empuja el uno hacia el otro a un hombre y una mujer que nunca pueden unirse.

Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, (2008:98).

### **Luis Buñuel y el surrealismo**

Si existe una figura asociada de manera indisoluble a la creación cinematográfica surrealista es la de Luis Buñuel. Nacido con el principio del siglo XX, en febrero de 1900, su figura como director de cine y provocador nato recoge los más variados matices del Surrealismo.

Luis Buñuel, hijo de una familia acomodada de Zaragoza, se instaló en 1917 en Madrid, en la Residencia de Estudiantes. Su intención, dirigida por su padre, era cursar los estudios de ingeniero agrónomo. Tras los primeros intentos frustrados, dirigió sus intereses a la Ingeniería Industrial. De nuevo desalentado por los malos resultados, finalmente se matricularía en la Facultad de Filosofía y Letras, con la intención de cursar Historia, estudios que tampoco culminaría. Pero entretanto se había abierto para él el mundo fascinante de la creación, y en la Residencia de Estudiantes conoció a Salvador Dalí, con quien trabó una amistad solo rota años más tarde; a Federico García Lorca, quien le deslumbró con su encanto y su brillantez, y a otros compañeros que sin duda marcaron su orientación futura. Entre ellos, un joven estudiante de Literatura, Agustín Espinosa, quien años más tarde desempeñaría un papel, hasta ahora desconocido, en el intento de salvar la copia de *La edad de oro* que Breton dejaría en Canarias.

En la Filmoteca Española existe un documento extraordinario por lo que tiene de significado y por los actores que en él participan. Rodado por encargo de Ernesto Giménez Caballero presenta, en una serie de secuencias inconexas, los intereses vanguardistas de esta época. El documental se cierra con una escena escalofriante, dedicada a Buñuel, en la que un perro desentierra el cadáver de una niña. Pero la escena que nos ocupa es menos cruenta. En ella, un grupo de escritores posan sobre un tejado. Hablan y ríen y uno de ellos, tocado con un sombrero que parece que va a volar, fuma sin cesar. Es el escritor canario Agustín Espinosa. En uno de los extremos, Rafael Alberti agita sus brazos como si fueran alas y podemos reconocer también la mirada intensa de Federico García Lorca. Si la cámara fue manejada por Giménez Caballero o por Luis Buñuel, no se puede saber. Pero sí se puede percibir el elemento surrealista en el concepto de este documental.

La amistad de Luis Buñuel con Agustín Espinosa no fue tal, apenas una coincidencia en varias ocasiones, aunque la admiración del joven canario por aquel gigante fue siempre patente. A Luis Buñuel no le podía resultar ajeno el interés que des-

pertaba su obra en Canarias, o al menos entre sus conocidos canarios. Entre ellos el escultor Juan Márquez, a quien conoció en París, precisamente en el momento de rodar su primera película, *Le chien andalou*, señalaba:

Los dineros se acababan y tenía (Buñuel) necesidad de un parque donde hubiese un lago, al borde del cual habría de rodarse la escena de la desnuda ninfa, la escena de las manos ardorosas y de las hormigas gigantes... La baronesa de Maltos-Viera, que yo conocía por Luis Doreste, tenía un magnífico hotel en París y un exquisito cocinero japonés. Y en las afueras el parque y el lago ...

Todo fue como una seda. Actuaron los de relleno. Actuamos Pancho (Cossío) y yo de menos relleno, porque Buñuel quiso – y lo consiguió– sacar partido de nuestras dispares figuras, actuó todo el mundo sin que se perdiera un metro de cinta.<sup>1</sup>

En sus memorias, tituladas de manera muy acertada *Mi último suspiro*, Luis Buñuel recuerda su paso por el Surrealismo. Describe su acercamiento en París, ciudad a la que se trasladó en 1925, al grupo surrealista. Explica los encuentros, en el café de la *Place Blanche*, en los que Breton daba rigor y profundidad a todo lo que se discutía. En estas páginas, escritas con una sencillez que nos acerca a la figura del aragonés, explica cómo su segunda película, *L'âge d'or* (1930) fue financiada por los vizcondes de Noailles, quienes en todo momento le dieron libertad absoluta. Incluso explica cómo Marie Laure y su esposo atendieron a los invitados en la puerta del Cine Panthéon a las diez de la mañana para la primera proyección de la película y cómo al terminar ésta, los invitados salieron en silencio, escandalizados y sin despedirse. Buñuel relata, asimismo que la película fue proyectada durante seis días consecutivos en un cine más comercial, Studio 28, aunque la censura y las actividades de los grupos fascistas acabaron con la proyección.

La edad de oro fue prohibida y Luis Buñuel afirma en sus memorias: “Prohibición que se mantuvo durante más de cincuenta años” (Buñuel, 2008:99) Así fue, en efecto. Pero no cuenta, quizá porque lo desconocía o quizá porque no le dio importancia, algo que ocurrió pocos años más tarde, en 1935, en las Islas Canarias, cuando André Breton, Benjamin Péret y Jacqueline Lamba viajaron a Tenerife para la II Exposición Internacional del Surrealismo.

### **André Breton y su visita a Tenerife**

El 27 de diciembre de 1934 André Breton escribió dos cartas idénticas dirigidas a Luis Buñuel en Madrid, una a su dirección privada y otra a la Warner Bros, donde el aragonés trabajaba entonces. En esta carta, pues se trata del mismo texto exacto, palabra por palabra, Breton escribió:

---

<sup>1</sup> Márquez, Juan:1961, “El perro andaluz”, *Falange*, 14 de febrero de 1961.

Querido amigo:

Tendré la ocasión de dar próximamente, en Tenerife, una conferencia sobre el Surrealismo. Esta conferencia podría estar muy bien con la condición de tener “La edad de oro” para presentarla ante el público de esta ciudad (durante una sesión cuyo acceso será por invitación, supongo).<sup>2</sup>

Luis Buñuel le envió la copia del film y Breton la llevó consigo, pero durante su estancia en Tenerife no fue posible exhibirla. Los surrealistas franceses llegaron a la isla el 5 de mayo de 1935 y dada la actividad que llevaron a cabo, es muy posible que no la pudieran proyectar por falta de tiempo. Conferencias en diversos lugares, el montaje y la inauguración de la II Exposición internacional del Surrealismo y una inolvidable excursión al Teide no debieron dejar tiempo suficiente para una proyección que, además, debió temerse conflictiva desde el primer momento. Jacqueline Lamba, André Breton y Benjamin Péret fueron atendidos con afecto y admiración, y las fotografías de este viaje quedaron registradas gracias a Jacqueline Lamba y a Eduardo Westerdahl. En estas imágenes podemos contemplar a los tres surrealistas franceses con los redactores de la revista *Gaceta de Arte* ( Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik, Domingo López Torres y Pedro García Cabrera) y el director del Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, Agustín Espinosa.

Los franceses fueron alojados en el Hotel Victoria en la capital de la isla y, no escatimaron en gastos. Paseos, buenas comidas y mejores vinos fueron ofrecidos a los ilustres visitantes y sólo tres de los anfitriones asumieron la deuda que no terminarían de pagar hasta años después. Para ayudarles en este compromiso, Breton dejó la película en manos de Eduardo Westerdahl, Pérez Minik y Agustín Espinosa.

Los tres escritores, además de convencidos surrealistas y admiradores de Breton, deseaban proyectar el *film*, pero la prudencia les aconsejó hacerlo por estricta invitación y en sesión matinal. Sin embargo, lo que sucedió se les escapó de las manos. La invitación llegó al director de la *Gaceta de Tenerife*, el diario más católico y conservador de la provincia. Y empezó una batalla desigual desde el diario conservador y beligerante contra unos intelectuales que, aunque se defendieron, poco pudieron hacer contra las artimañas del periódico. La carga empezó contra la película, tildada por *Gaceta de Tenerife* como obscena y blasfema. Obligado por las furibundas editoriales el gobernador civil prohibió la proyección, tanto pública como privada, de la película. Una vez lograda la prohibición la batalla continuó: *Gaceta de Tenerife* arremetió contra el empresario del cine, contra los integrantes de *Gaceta de Arte*, contra el director del Ateneo, contra Elfidio Alonso, diputado por el Partido Republicano de Tenerife y finalmente, contra André Breton y Benjamin Péret, a los que calificó como impostores afirmando que eran unos absolutos desconocidos en Francia y que su obra no interesaba a nadie.

<sup>2</sup> Breton, A.: carta a Luis Buñuel, 27 diciembre de 1934. Archivo Luis Buñuel, Filmoteca Española, Madrid.

Muchos años más tarde, en 1975, Domingo Pérez Minik escribiría en *Facción española surrealista* de Tenerife:

No nos debemos olvidar del paradero de aquel tesoro que no nos enriqueció sino a nivel artístico, La edad de oro, esa película que había de ser el instrumento de batalla que se nos trajo de París. Esta gran compañera de viaje la perdimos de vista después de su proyección en Santa Cruz. Se envió a Las Palmas de Gran Canaria para darla a conocer a aquel público, y quedó en manos de un amigo alemán, muy interesado en las nuevas formas del arte, cuyo nombre no recordamos por ahora. Cuando estalló la guerra civil española estaba en su poder el film y, temeroso de los acontecimientos, lo escondió en un lugar cercano a su casa, baldío. Después de la conflagración mundial, ya nuestro hombre había desaparecido de aquella capital, se supone que se marchó a su país. Después nos hemos enterado que sobre aquel campo de encubrimiento de La edad de oro se construyó una casa. Es muy posible que allí siga en su sitio convertida en arena, mezclada con cemento, debajo de unos ladrillos, convertida en polvo o en un alacrán peligroso. También, siguiendo el decurso de La edad de oro, es muy seguro que esta se pueda haber convertido en una roca extraña, ya fosilizada, como una piedra más de la isla... Nada sabemos de verdad. Nuestro tesoro se nos escapó de las manos, es lo único cierto...(Pérez Minik, 1975, p. 151)

Domingo Pérez Minik, cuya memoria siempre fue prodigiosa, ocultó de forma voluntaria el nombre de la persona que había recibido la caja conteniendo la copia.

### **Óscar Domínguez y André Breton: los preparativos de una visita**

Regresemos a 1930: en el momento de realizar *La edad de oro*, Luis Buñuel mantenía una relación cordial con Óscar Domínguez, que había sido enviado a París por su padre con el cometido de encargarse de la empresa familiar. Pero recoger los pedidos y llevar las cuentas no debía interesarle mucho pues Domínguez ya se sentía artista y, mucho más en concreto, surrealista. De hecho, nada más llegar a París escribió una carta a André Breton en la que se presentaba a sí mismo como artista surrealista<sup>3</sup>. Esta misiva debió recibir una respuesta de Breton de manera inmediata, pues la correspondencia posterior mantenida por el artista canario y Breton muestra ya una cercanía considerable.<sup>4</sup> Óscar Domínguez era un personaje muy especial, la encarnación de lo que debía ser un surrealista, según afirmó el propio Breton por aquel entonces.

---

<sup>3</sup> Carta de Óscar Domínguez a André Breton, 1933, Archivo Breton, Bibliothèque Litteraire Jacques Doucet, París.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Según relataba Juan Márquez, quien también coincidió con Domínguez en París, amanecía con el esmoquin puesto.<sup>5</sup> A Domínguez le apasionaba la pintura y le perdía el alcohol.

En ese ambiente ávido de novedades, bohemio y brillante, Domínguez convenció a Breton para viajar a su isla natal y como ya hemos anotado, a Eduardo Westerdahl, Pérez Minik y Agustín Espinosa les correspondió organizar la visita y hacerse cargo de todos los gastos.

Inicialmente los invitados iban a ser André Breton, Paul Éluard y Benjamin Péret, pero hubo cambios de última hora y en el lugar de Paul Éluard viajó Jacqueline Lamba, esposa de Andre Breton, llena de talento y encanto y responsable de diseñar el catálogo de la exposición.

Los preparativos del viaje suscitaron gran interés por ambas partes. Vista la intención de André Breton de llevar consigo *La edad de oro*, podemos confirmar también el deseo de Agustín Espinosa en extender la visita de los surrealistas franceses a Las Palmas de Gran Canaria:

Yo pondré, aunque no quiera, en este asunto, un entusiasmo auténtico, sin disimulo. ¡Poder ver “La Edad de Oro”, conocer a Breton!. En este entusiasmo egoísta y gratuito me acompañan aquí, por lo menos, Agustín Miranda y Juan R, Doreste! <sup>6</sup>.

Agustín Espinosa se trasladó a Tenerife más tarde, tomando posesión de su plaza de catedrático en el Instituto de Tenerife el 14 de abril. En el mismo mes se haría cargo de la dirección del Ateneo. Su emoción ante la visita surrealista era evidente:

Viene el tesoro – que es también el regalo- que traen estos Reyes a Canarias, no en frágiles cofres de nácar como era moda en la imaginación de la Biblia, sino en fuertes cajas de madera, embalado por la mejor agencia parisina de transportes, y custodiado por la más cuidadosa compañía de seguros de Europa. Viene bajo el cielo, junto a los nuevos Reyes, acunado por el mar y vigilado muy de cerca por una álgida estrella: por la ESTRELLA SURREALISTA – crudo y noble astro-, la que hace pestañear a los cretinos y torcer la cabeza a los hijos de nadie.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Márquez, J.: “Óscar, mi amigo”, inédito, Fondo Juan Márquez, Museo Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

<sup>6</sup> Espinosa, A. carta a Eduardo Westerdahl. Sin fecha. Con membrete del Instituto Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria. Fondo Westerdahl, AHPT (Archivo Histórico Provincial de Tenerife).

<sup>7</sup> Espinosa, A.1935. “Navidades de primavera, Breton, Peret y Éluard, nuevos Reyes Magos en Canarias”, *La Tarde*, 4 de mayo.

La comitiva surrealista llegó a Tenerife el día 5 de mayo. Llevaban consigo, en efecto, las cajas con las pinturas que serían expuestas en el Ateneo. Los días se sucedieron llenos de actividades, como la visita al Puerto de la Cruz donde, en la Sociedad XIV de Abril, André Breton impartió una conferencia sobre el Surrealismo traducida de manera simultánea por Agustín Espinosa, quien en su entusiasmo y a decir de Westerdahl y Pérez Minik, improvisó una conferencia diferente.

En la inauguración de la II Exposición Internacional del Surrealismo, que tuvo lugar el 11 de mayo y cuyas fotografías se conservan en el álbum de Jacqueline Lamba y en el Fondo Westerdahl, los franceses y los surrealistas canarios posaban orgullosos. En las paredes del Ateneo se encontraban los cuadros de Dalí, Miró, Óscar Domínguez, Yves Tanguy y de otros artistas de renombre internacional. Pero, durante su estancia en Tenerife y pese a la intensa actividad cultural, lo que más llamó la atención de los surrealistas franceses fue el paisaje canario. La excursión al Teide quedó grabada de manera indeleble en la mente de Breton, quien exclamó al llegar al Valle de Ucanca que el Teide era el paisaje surrealista por excelencia, dedicando al gran volcán apagado un capítulo completo de *L' amour fou*:

¡La Edad de Oro! son para mí esas palabras que me han atravesado el espíritu cuando comenzaba a abandonarme a las sombras misteriosas del Valle de La Orotava y quedan asociadas a algunas imágenes inolvidables del film de Buñuel y Dalí, aparecido precisamente con ese título y que Benjamin Péret y yo habríamos mostrado en mayo de 1935 al público de Canarias si la censura española no se hubiese mostrado más intolerante aún que la francesa. Esta película sigue siendo, hasta ahora, la única empresa de exaltación del amor total tal y como yo lo imagino.<sup>8</sup>

### **Un regalo peligroso**

Unos días antes de su marcha, André Breton entregó a sus anfitriones la copia que había llevado consigo de la película de Buñuel. La intención, tanto de André Breton como de sus anfitriones, era proyectarla y así paliar algo de la deuda de 5.000 pesetas de la época que los escritores canarios tendrían que pagar. Westerdahl, Minik y Espinosa habían tenido que acudir a una agencia de préstamo, pero este problema habría sido menor con la proyección de la película, que inicialmente iban a exhibir en el Cine Numancia.

La prudencia les llevó a preparar la proyección por estricta invitación y en horario de mañana. Pero una de las invitaciones llegó, por accidente, al director de *Gaceta de Tenerife*, iniciando de inmediato una campaña virulenta para lograr la suspensión de la película:

---

<sup>8</sup> Breton, A. 1937. *L' amour fou*, París: Ed Gallimard, p.113.

“La edad de oro”. Título de atractivo singular este que nos da el tema del día. Equivale, sin embargo, al “lobo vestido con piel de oveja”. “La edad de oro” es una película surrealista: la importaron unos que se dicen artistas, quedándose con ella en esta capital, el Ateneo de Santa Cruz y Gaceta de arte. Dos firmas, cuyo prestigio avalan el film hecho expresamente para heretizar, para envenenar las almas, para degenerarlas e inculcar el desprecio y el odio a la Religión católica.

Tenemos delante, señor gobernador civil, la invitación que el Ateneo de Santa Cruz y el director de Gaceta de arte reparten por la población subterráneamente, para asistir a la función ¡de prueba!, que tendrá lugar el próximo domingo, día 16, en el cine Numancia. La película, monstruosa, de la que hablaremos más extensamente, no ha sido censurada y en la Península no fue estrenada. La rechaza toda conciencia, por muy sectaria que se manifieste. Porque hierde, señor gobernador, no sólo al sentimiento cristiano del pueblo, sino al de la familia, el de nuestros antepasados, el de nuestros padres. “La edad de oro” es el nuevo veneno de que se quieren valer el judaísmo y la masonería y el sectarismo rabiosos y revolucionario para corromper al pueblo.<sup>9</sup>

El 15 de junio de 1935, en víspera de la proyección en el Cine Numancia, apareció en el diario un ataque directo a su propietario, ya innecesario, pues en el mismo diario se daba la noticia de la prohibición gubernativa para exhibir la película. El ambiente era muy tenso y ante el ataque recibido desde *Gaceta de Tenerife* la respuesta del empresario no se hizo esperar:

Lamento mucho el mal juicio que forma usted de este salón, el cual creo equívoco, pues en éste solo se han proyectado, se proyectan y se proyectarán todas aquellas películas que estén autorizadas por las autoridades correspondientes; pues un negocio de esta índole no puede someterse a poner programas sólo de una ideología determinada.<sup>10</sup>

Bajo esta carta aparecía el siguiente comentario de la editorial:

La carta del señor Ramos quiere decir que de haberse permitido la proyección de “La Edad de oro”, él no hubiera opuesto ningún inconveniente. ¿Qué le importa al señor Ramos la moral ni la perversión de la sociedad? ¿No quiere usted decir esto, señor Ramos? Perfectamente. La opinión, el pueblo, ya conoce que no puede ir con la confianza debida al Cine Numancia.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Sin firma. 1935. “La edad de oro”, La gaceta de Tenerife, 14 de junio.

<sup>10</sup> Ramos, Benigno. 1935. “Una carta. Sobre la prohibición de ser proyectada la película “La edad de oro”, La gaceta de Tenerife, 16 de junio.

<sup>11</sup> Sin firma. 1935. Una carta. Sobre la prohibición de ser proyectada la película “La edad de Oro”, La gaceta de Tenerife, 16 de junio.

Entretanto, los redactores de *Gaceta de arte* y el director del Ateneo de Santa Cruz defendían su postura desde las páginas de *La Tarde*. El 16 de junio este diario publicaba un escrito atribuido a Agustín Espinosa:

“Gaceta de Tenerife” pone, en su edición de ayer, el grito en el cielo. Echa a volar de paso sus ácidas campanas, con motivo del próximo frustrado estreno en Canarias de la cinta surrealista “La Edad de Oro”, a la que califica de “herejía criminal en manos de quienes han perdido toda sensibilidad.”

Porque “La Edad de Oro” SE HA ESTRENADO EN LA PENÍNSULA, a pesar de esta gratuita afirmación de Gaceta de Tenerife “PELÍCULA MONSTRUOSA QUE EN LA PENÍNSULA NO LOGRÓ SER ESTRENADA”. Se ha puesto, sí señores, “La Edad de Oro” ya en España. Se ha puesto, sí, señores sabelotodo, señores falsealotodo de Gaceta de Tenerife, se ha puesto en Madrid, a fines del año 1931, en sesión especial, por invitación, como iba a ser puesta en Santa Cruz mañana. Sí señores, se ha puesto. Y ha sido precisamente vuestro Ernesto Giménez Caballero..., ese Giménez Caballero exaltador de la Inquisición y el Nacismo, quien ha dicho a propósito de “La Edad de Oro” (Robinson Literario de España, pag. 9, numero 4) contraponiendo su vasta y honda cultura, su fina agudeza crítica a las groseras estridencias de Gaceta de Tenerife, las siguientes y consoladoras palabras:

“La Edad de Oro” es un film EMOCIONANTE, SINCERO, POÉTICO Y GRANDE.<sup>12</sup>

Pese a estos artículos fundamentados y razonables de los surrealistas canarios, *La gaceta de Tenerife* no se detuvo, atacando incluso a los que defendían la película surrealista en conversaciones privadas, como fue el caso de Elfidio Alonso, diputado del Partido Republicano Tinerfeño:

Se ha permitido decir don Elfidio en esa insustancial charla de pasillos “que por una mal entendida moralidad de los elementos católicos de Tenerife” se ha prohibido “La edad de oro”. Y una de dos. O ese novel diputado habla sin conocer dicha película, lo asqueroso y repudiable de su argumento y desarrollo, o tiene de la moralidad un pobrísimo concepto...

Ni una línea más merece que le dediquemos a ese infantil desplante de don Elfidio. El país es el que tiene ahora un nuevo motivo para ver en qué emplean el tiempo en el Parlamento los representantes del Partido Republicano Tinerfeño. En vez de actuar en el salón de sesiones del Congreso interesándose por los tantos problemas que hoy están agra-

---

<sup>12</sup> Sin firma.1935. “Gaceta de Tenerife falsea la verdad”, 16 de junio, citada por Pérez Corrales, Miguel.1987. Agustín Espinosa, entre el Mito y el Sueño, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria: p. 726-728.

vando a la economía de Tenerife y llevando a proporciones alarmantes el paro obrero, se entretienen en los pasillos de la Cámara en salir en defensa de películas pornográficas.<sup>13</sup>

La guerra de la *Gaceta de Tenerife* no era sólo contra la película de Buñuel: los objetivos eran también los jóvenes políticos del Partido Republicano de Tenerife, el empresario del cine Numancia, y por supuesto, los redactores de *Gaceta de arte* y el director del Ateneo de Santa Cruz, Agustín Espinosa. No satisfechos con la prohibición de exhibir la película, *La gaceta de Tenerife* seguía atacando un mes más tarde todo lo relacionado con la experiencia surrealista, incluso a Breton y a Pétret:

Refiriéndose a la prensa isleña habla de *Gaceta de arte*, el que dice representar un nuevo sentimiento universalista, aunque investido de aberración absoluta a la cabeza de la cual figura Picasso, de quien se ha dicho que es un irresponsable de sí mismo. Y se nos presentó a nosotros, los tinerfeños, como primeras figuras a Breton y Perait (sic) recientemente, siendo así que ni el uno ni el otro significan nada en la vida artística y cultural de Francia.<sup>14</sup>

Pese al ambiente hostil, los redactores de *Gaceta de arte* no se arredraron y publicaron, en octubre de 1935, el relato de lo que había sucedido:

El caso del film surrealista “La edad de oro” en Tenerife

Uno de los actos que figuraban en la campaña de difusión surrealista organizada por *Gaceta de arte*, en colaboración con el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife... era la proyección del film surrealista “La edad de oro”, realizado por los artistas españoles Luis Buñuel y Salvador Dalí.

Apenas iniciadas las gestiones para la proyección de este film, comenzaron a movilizarse en contra de su rodaje las asociaciones católicas de esta localidad, desencadenando una violenta campaña en su órgano de prensa “*La gaceta de Tenerife*” ...Jamás se había conocido en la isla tanta procacidad de lenguaje contra una manifestación artística y cultural, ni nunca como entonces, en este plano de las actividades creadoras, la libertad de expresión se vio tan estrangulada por las fuerzas que representan la reacción.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Sin firma. 1935. “Mientras desatienden los intereses del país. ¡De lo que se preocupan los diputados del Partido Republicano Tinerfeño!”, *La gaceta de Tenerife*, 22 de junio.

<sup>14</sup> Sin firma. 1935. “En La Laguna. Semana de la Buena Prensa”, *La gaceta de Tenerife*, 13 de julio.

<sup>15</sup> Sin firma. 1935. “El caso del film surrealista “La edad de oro” en Tenerife”, *Gaceta de arte*, n. 36, octubre , p. 2.

Un mes más tarde Agustín Espinosa regresó a Gran Canaria, ocupando entonces su plaza como director del Instituto Pérez Galdós. A sus manos llegó, enviada desde Tenerife, la copia de *La edad de oro*.

### **Un dramático final: la Guerra Civil**

El 18 de julio de 1936 estalló la Guerra Civil. De los redactores de *Gaceta de arte*, varios se habían significado políticamente. Entre ellos, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres y Domingo Pérez Minik fueron de inmediato víctimas del golpe de estado.

Pedro García Cabrera fue detenido en la puerta del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, donde era concejal por el Partido Socialista, y estuvo en prisión hasta 1947. Domingo Pérez Minik fue arrestado también de inmediato, aunque fue puesto en libertad tres meses más tarde gracias a la influencia de uno de sus compañeros de *Gaceta de arte*. Domingo López Torres fue enviado al penal de Fyffes, donde fue asesinado. Su cadáver fue tirado al mar dentro de un saco.

Eduardo Westerdahl, cuyo pasaporte sueco le permitió seguir en libertad aunque en silencio, debió recibir con retraso una carta de André Breton escrita tres días antes de empezar la guerra:

Mi querido amigo:

Llevo mucho tiempo sin noticias de usted y de nuestro amigo Óscar Domínguez, que me había prometido escribir y escribir, pero se he encerrado en un silencio muy preocupante. Supongo que usted sabrá que la Exposición surrealista en Londres ha tenido una acogida triunfal (25.000 visitantes). ¿El programa le ha llegado bien? Me gustaría conocer su opinión sobre estas últimas publicaciones y especialmente sobre mi último poema "El Castillo Estrellado", que ha aparecido traducido en "Sur". Mi sueño es que este poema en cuestión, al que doy una importancia muy especial, sea publicado en Tenerife, con ilustraciones que pueden ser de Domínguez, o bien fotografías hechas por alguno de ustedes. ¿Cree usted que esto es posible? Me haría muy feliz, estimado amigo, si lo logramos.<sup>16</sup>

### **La persecución contra Agustín Espinosa**

Agustín Espinosa sufrió una persecución cruel. En los primeros meses de la contienda fue denunciado por otro profesor de su instituto, Manuel Socorro, siendo cesado el 16 de septiembre de 1936. Enfermo de una úlcera agravada por el miedo y la desesperación, decidió entonces afiliarse a la Falange el 14 de

---

<sup>16</sup> Breton, A.: carta a Eduardo Westerdahl; 15 de julio de 1936, Fondo Westerdahl, AHPT.

diciembre de ese mismo año<sup>17</sup>. Sin embargo, y pese a cumplir escrupulosamente con su condición de falangista y publicar unos textos exaltados en el periódico “Falange”, no logró librarse del expediente de depuración, en el que constaban los tres delitos que se le imputaban:

Primero: Ser de izquierdas,

Segundo: Haber escrito la novela titulada “El crimen de Agustín”.

Tercero: “Haber intentado representar en los cines de esta ciudad una película inmoral y sacrílega en la que aparece la purísima Persona de Jesucristo en un cabaret.”<sup>18</sup>

Se puede deducir, a la vista del tercer punto, que la actividad de Agustín Espinosa para proyectar *La edad de oro* había sido notoria. Pero podemos aventurar que no debió comentar este asunto con sus amigos de *Gaceta de arte* pues, pese a mantener con Westerdahl una cordial relación y cumplir con el pago de la deuda contraída por la exposición surrealista, ni Westerdahl ni más tarde Pérez Minik parecían conocer ese dato. En 1981 Eduardo Westerdahl escribiría:

Creo que la última vez que le vi fue cuando vino a pagarme una mensualidad acordada entre él, Pérez Minik y yo, para atender los intereses de una letra para pagar la gran deuda que nos había dejado la Exposición Internacional del Surrealismo.

Expulsado de su cátedra de Literatura por la denuncia que recibiera su libro *Crimen*, juzgado como inmoral, venía a cumplir con honor, acompañado de su habitual sonrisa.<sup>19</sup>

Agustín Espinosa logró demostrar su inocencia y su caso fue archivado, pero la inquina de Manuel Socorro impidió que regresara a su puesto. En 1938, gravemente enfermo, fue destinado al Instituto de La Palma. La úlcera que padecía se agravó y falleció varios días después de una intervención quirúrgica. La copia de *La edad de oro* desapareció para siempre.

### **Quizá en México... Luis Buñuel de nuevo**

La relación de Breton con Canarias se diluyó con el tiempo, aunque Benjamin Péret en una misiva desde Barcelona, durante la Guerra Civil, informaba: “He sabido por la prensa que García Cabrera ha sido deportado al Norte de África”.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Nota emitida por el Secretario de dicha organización en Las Palmas con fecha del 14 de mayo de 1937.

<sup>18</sup> Pliego de cargos. Expediente de Depuración de Agustín Espinosa García, 31 de abril de 1937. Archivo Familia Agustín Espinosa.

<sup>19</sup> Westerdahl, Eduardo (1981): Conferencia- presentación del libro “Agustín Espinosa- textos (1927-1938), impartida en el Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz, Tenerife, el 20 de febrero de 1981. Texto inédito, Fondo Westerdahl, AHPT.

<sup>20</sup> Peret, Benjamin: Carta a André Breton, en Roche, Gerard (ed.) 2017: André Breton, Benjamin Peret, Correspondance 1920- 1959, París. Ed. Gallimard.

Óscar Domínguez y André Breton mantuvieron su amistad hasta 1941, año en que Breton se marchó exiliado a Estados Unidos y Domínguez permaneció en Francia. La amistad de Domínguez con Paul Éluard fue algo que Breton no supo perdonar a su regreso en 1946. Aunque Domínguez intentó recuperar la relación a través de Maud Bonneaud, su esposa, fue imposible.

Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik siguieron trabajando por la cultura en Canarias. En 1981 organizaron la 2ª Exposición Surrealista en Canarias. Y a pesar de haber escrito sobre ello en la *Facción española surrealista de Tenerife*, ni Pérez Minik ni Westerdahl escribieron una sola palabra sobre la copia perdida de *La edad de oro*.

Rastreando en la correspondencia y en las memorias de Luis Buñuel tampoco encontramos referencias a esta historia, excepto las cartas citadas que Breton le escribió en diciembre de 1934.

En 1951 Luis Buñuel obtuvo la nacionalidad mexicana. Desde entonces hasta su muerte en 1983 amaría profundamente este país. Podemos imaginar que en algunas conversaciones, quizá en casa de la artista Leonora Carrington, quizá con otros exiliados surrealistas, comentaría el extraño caso de la copia de *La edad de oro*, perdida en un lugar remoto del Atlántico.

## **Bibliografía**

- AAVV: Expediente de Depuración de Agustín Espinosa García, 31 de abril de 1937. Archivo Familia Agustín Espinosa.
- Breton, A.: carta a Luis Buñuel, 27 diciembre de 1934. Archivo Luis Buñuel, Filmoteca Española, Madrid.
- Breton, A.: carta a Eduardo Westerdahl; 15 de julio de 1936, Fondo Westerdahl, AHPT.
- Breton, A. 1937. *L' amour fou*, París : Ed Gallimard.
- Buñuel, Luis y Carrière, J.C. 2008. (1982). *Mi último suspiro*, Barcelona: Debolsillo.
- Domínguez, O. : Carta a André Breton, 1933, Archivo Breton, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, París.
- Espinosa, A. Carta a Eduardo Westerdahl. Sin fecha. Fondo Westerdahl, AHPT.
- Espinosa, A.1935. "Navidades de primavera, Breton, Peret y Éluard, nuevos Reyes Magos en Canarias", *La Tarde*, 4 de mayo.
- Márquez, J. "Óscar, mi amigo". Inédito. Fondo Juan Márquez, Museo Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.
- Márquez, Juan:1961, "El perro andaluz", *Falange*, 14 de febrero de 1961.

- Pérez Corrales, Miguel.1987. Agustín Espinosa, entre el Mito y el Sueño, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Pérez Minik, D. (1975). *Facción española surrealista de Tenerife*. Barcelona: Tusquets.
- Ramos, Benigno.1935. "Una carta. Sobre la prohibición de ser proyectada la película "La edad de oro"", *La gaceta de Tenerife*, 16 de junio.
- Roche, Gerard (ed.) 2017: *André Breton, Benjamin Peret, Correspondance 1920-1959*, París : Ed. Gallimard.
- Sin firma.1935. "La edad de oro", *La gaceta de Tenerife*, 14 de junio.
- Sin firma.1935. "Gaceta de Tenerife falsea la verdad", 16 de junio.
- Sin firma.1935. "Una carta. Sobre la prohibición de ser proyectada la película "La edad de oro"", *La gaceta de Tenerife*, 16 de junio.
- Sin firma.1935. "Mientras desatienden los intereses del país. ¡De lo que se preocupan los diputados del Partido Republicano Tinerfeño!", *La gaceta de Tenerife*, 22 de junio.
- Sin firma.1935. "En La Laguna. Semana de la Buena Prensa", *La gaceta de Tenerife*, 13 de julio.
- Sin firma. 1935. "El caso del film surrealista "La edad de oro" en Tenerife", *Gaceta de arte*, n. 36, octubre.
- Westerdahl, Eduardo (1981): "Agustín Espinosa- textos (1927-1938)", Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz, Tenerife, 20 de febrero de 1981. Texto inédito de la conferencia, Fondo Westerdahl, AHPT.

### *Agradecimientos*

Archivo Histórico Provincial de Tenerife  
 Bibliothèque Litteraire Jacques Doucet  
 Aube Elleöuet Breton  
 Familia de Agustín Espinosa  
 Filмотeca Española  
 Maru Marquez  
 Museo Casa de Colón  
 Alexis Ravelo

# La danza y el cuerpo: territorios afrocubanos emergentes del siglo XXI

*Dance and body: emerging Afro-Cuban territories of the 21st century*

3

**Neri Torres Díaz**

The University of Texas at El Paso  
Profesora Visitante

neritorresd@gmail.com

**Contenido:** Preliminares | Diálogos metodológicos | La nueva frontera: la marginación de la marginación | La danza y el cuerpo: territorios emergentes del siglo XXI | Ideas conclusivas

---

## **Resumen**

Este artículo busca dar visibilidad a la nación migrante, a aquellos que emigran buscando mejores condiciones de vida y pagan el precio de abandonar su pueblo, su cultura, los rasgos esenciales de su identidad. Migrar es camuflarse para cambiar de una vida con restricciones, a una vida de marginalidad. Reflexionar el concepto de frontera en el siglo XXI, a la luz del fenómeno migratorio de los afrodescendientes, hace emerger a la danza y al cuerpo como la salvación, como la recuperación identitaria más profunda. En la diáspora afrocubana, el cuerpo y la danza se transforman en el nuevo territorio universal de la migración para enfrentar la pérdida, ya no solo de la tierra materna, sino también del derecho a su propia cultura.

**Palabras clave:** Identidad afrocubana, danza y cuerpo, frontera, migración, territorios emergentes

## **Abstract**

This article seeks to give visibility to the migrant nation, to those who emigrate seeking better living conditions and pay the price of abandoning their people, their culture, and the essential features of their identity. To migrate is to camouflage oneself to change from a life with restrictions, to a life of marginality. Reflecting on the concept of border in the 21st century, in light of the migratory phenomenon of Afro-descendants, makes dance and the body emerge as salvation, as the deepest recovery of identity. In the Afro-Cuban diaspora, body and dance become the new universal territory of migration to cope with the loss, not only of maternal land, but also of the right to their own culture.

**Key words:** Afro-Cuban identity, dance and body, border, migration, emerging territories

*Within culture, marginality, though it remains peripheral to the broader mainstream, has never been such a productive space as it is now.*

Stuart Hall

## **Preliminares**

Los estudiosos de los procesos culturales tenemos una incurable proclividad a reactualizar conceptos, a analizar los orígenes y las causas. Especialmente en el siglo XXI, pensar y repensar nuestro tiempo en relación con nuestras propias culturas de la diáspora, es prácticamente una obligación, y ha dejado de ser un privilegio de investigadores y estudiosos del fenómeno social de ascendencia occidental.

Vivimos tiempos extraordinariamente novedosos en los que, si bien las experiencias del pasado continúan contribuyendo a nuestro desarrollo futuro, el reto no solo de la innovación, sino de la resiliencia, se imponen como imprescindibles. El siglo XX, lienzo en el que se imprimió la globalización, puso en entredicho el concepto tradicional de frontera. En todos los rincones del mundo se podía notar la huella de rasgos culturales traídos, pensados o procesados al otro lado del globo. Asimismo, muchas danzas típicas de la diáspora (como las del folclor afrocubano) comenzaron a reflejar el mismo proceso de desterritorialización propuesto por el nuevo modelo económico neoliberal.

El 2020 ha enseñado que lo global, lejos de ser una idea reflexionada por las élites en espacios académicos, es ya una realidad ineludible y terminó por persuadirnos de que no hay bardas, ni idioma, ni culturas que sirvan como continente, como área reservada o como espacios definidos. Lo que nos hace cuestionar nuestra propia identidad, nuestras historias y en resumen nuestro sentido de pertenencia. El mundo entero es un solo piso, donde todos pueden enfermar de lo mismo, no solo de tendencias políticas, ideológicas, sociales o económicas. Hoy por hoy, en un mundo imaginado sin fronteras, todos sin exclusión de raza, condición social, género, edad o religión podemos ser víctimas del mismo mortal virus de la gran pandemia de opresión sistémica que es la historia mundial.

En el siglo XXI, las nuevas fronteras son la marginación y la desigualdad que delimitan naciones ricas y naciones pobres, cuerpos visibles o invisibles, no por cuestiones territoriales, sino por demarcaciones sociales no formales, marginalidad, limitación de recursos y exclusión. En un solo país pueden notarse varias naciones coexistiendo, sin más frontera aparente que la marginación, lo que también se refleja en la marcada hibridez de la gestualidad de los cuerpos danzantes, como en el fenómeno transnacional de la salsa.

Hay una película fina, invisible e impermeable, entre los grupos humanos que emula a las fronteras de piedra y agua entre los territorios. La nueva barrera es la marginalidad y, dentro de ese fenómeno, se gesta otro: el reencuentro de las identidades al interior de los grupos que aspiran a pertenecer a otros mundos resguardados por esa fina línea divisoria de exclusión. En esos nuevos países de

fronteras invisibles el cuerpo es la entidad física que alberga a la danza, como atributo no físico, donde también se dibuja la identidad de esa tierra prometida que viaja con cada migrante a donde quiera que vaya.

### **Diálogos metodológicos**

Ahora que he expuesto estos temas que considero esenciales, reflexionemos sobre el aparato metodológico que puede apoyar estas reflexiones rodeando los conceptos de la mano de los autores.

El reconocido artista visual Amine Asselman, de origen marroquí y radicado en España, cuyo trabajo se centra en la cultura transfronteriza, reflexiona el concepto de frontera de la siguiente manera:

Las fronteras son el reflejo de una sociedad insegura, son las murallas y fortalezas de las ciudades y países contemporáneos. La frontera no solo es una línea que separa dos estados, sino un territorio fronterizo alrededor de esa “línea” donde se establece una amplia comunicación entre países, generando una nueva forma de vida: una cultura fronteriza causada por el flujo (no siempre controlado) de las personas y de las culturas. (Asselman, 2015)

Por otra parte, considero que las fronteras son también el reflejo de nuestros propios límites humanos ante la realidad social de la globalización y de las propias incertidumbres que recreamos en la imagen del “otro” de diferente cultura al que consideramos forastero, extraño, ajeno a nuestro entorno. Según la metáfora de Gloria Anzaldúa, la frontera no sólo se representa dentro de las dimensiones de lo geográfico, sino también en lo ideológico (Orozco Mendoza, 2008, p. 2), en este aspecto lo colonial y lo político convergen para establecer una profunda relación.

Cabe señalar que el ecosistema de esa frontera es precisamente el cuerpo imaginado como un reservorio que refleja de dónde venimos, quiénes somos, hacia dónde vamos y sobre el que gravita nuestra compleja historia. Como reza el adagio popular “el cuerpo es nuestro hogar”, es el vehículo en el que viajamos todos los emigrantes del planeta para cruzar esa línea invisible hacia lo desconocido que marca la frontera en busca de una vida mejor.

Sin duda, la emigración es el producto directo del constructo social frontera/nación. En su crítica a la teoría antropológica de frontera, Gamero Cabrera (2015) señala como:

[...] ciertos marcos teóricos limitados, en el intento de criticar la clara delimitación de fronteras de los estudios clásicos [...] llegan a imponer y generalizar que las fronteras son (y tienen que ser) fluidas, porosas y rizomáticas; y como consecuencia pierden de vista (de modo, podríamos decir “miope”) la realidad, plural y compleja, de los espacios fronterizos (Gamero Cabrera, 2015).

En este contexto que se indica, se van perdiendo de vista las relaciones de inclusión/exclusión que se establecen en las fronteras identitarias (y únicas) que son distintas a las de quienes viven al interior de cada territorio. Por regla general, los que aspiran a cruzar son omitidos o reprimidos por aquellos que viven del otro lado y, en muchas ocasiones, perecen en el intento.

Benítez-Rojo (1998) por su parte, considera el Caribe como espacio fronterizo, poroso, a falta de límites geográficos físicos. Allí el confinamiento insular durante el colonialismo, también propició una intersección e intercambio de culturas, cuyo producto denomina: “supersincretismo”. Cabe destacar que la hibridez ocurrida en el Caribe fue brutalmente forzada en el cuerpo esclavizado del negro, como vemos en las formas de tradición danzaria de Cuba que van desde los bailes rituales a los más populares.

Por el contrario, en el caso de la identidad compuesta (*hyphenated*) como la afro-americana, *newyorican*, así como muchas otras dentro de una clasificación interminable de expresiones comercializadas —que van desde la salsa, el tex-mex, al afro-flow-yoga— han derivado del conflicto intrínseco de las relaciones globales de producción, es decir, del factor económico y de las asimetrías sociales que provoca, particularmente, dentro de los grupos clasificados como minorías.

La identidad con guion es un término que implica una identidad dual. Evoca preguntas sobre a qué lado del guion pertenece la persona, dando la impresión de que la persona está oscilando entre dos culturas. (Khilay, 2014)

O sea, que no se encuentra un sentido sólido de pertenencia, como finalmente ocurrió durante la colonización en el Caribe. Nuevas naciones criollizadas emergieron en esa región, a partir de la resistencia de los esclavizados y las turbulentas negociaciones culturales acaecidas entre colonizadores y colonizados.

Como señala Benítez-Rojo, la hibridez no es ajena a los habitantes de este hemisferio. A latinoamericanos y caribeños, lo híbrido o lo mestizo, nos viene como herencia directa de ese flujo heterogéneo de culturas que corre en las venas, como las aguas que trajeron aquellos barcos aciagos. Esa entidad híbrida que surgió en la plantación colonial representa, en buena medida, el origen de la sofisticada frontera contemporánea.

Por siglos, los emigrantes de estas regiones hemos negociado toda suerte de lenguajes y gestos (provenientes de culturas disímiles como la africana, la indígena y la europea, entre otras) ahora contenidos en nuestro *embodied knowledge* (cognición corporizada). Por ende, el modelo propuesto por la desterritorialización y desplazamiento global no nos toma de sorpresa. Sin embargo, el régimen moderno tiene ciertas repercusiones negativas en las comunidades imaginadas de la diáspora, puesto que no toma en cuenta la complejidad de la historia de los países “subordinados” al poder de las grandes potencias, a pesar de afirmar una univer-

salidad imaginada por las élites. (Chatterjee, 2002). La plantación como símbolo es el reflejo de los constructos sociales postcoloniales. En este sentido, Benítez Rojo observa que:

[...] la plantación se repite incesantemente en los distintos estados de criollización que aquí y allá presentan nuestros performances culturales el lenguaje y la música, la danza y literatura, la comida y el teatro; la religión y el carnaval. (Benítez Rojo, 1998)

Es en ese carnaval del cuerpo, como expresión de la libertad más genuina del ser, en el que se socavan las rígidas estructuras de poder y se reafirma la identidad social, racial y de género. Es también dentro de este aparente “caos”, en el que se destacan claros patrones de diferenciación (Benítez Rojo, 1998).

A pesar de las construcciones socio-culturales que nos limitan, como artista de la danza y como inmigrante, he experimentado cómo el lenguaje del cuerpo puede salvar distancias culturales, establecer nuevos diálogos y cruzar fronteras. En medio de un mundo que nos transforma de la tecnología a los medios, la danza ofrece la posibilidad de facilitar intercambios sociales reales. La danza, en particular, así como la música, se erigen como referencias simbólicas colectivas, de diferenciación y distinción, que ayudan a moldear nuestra autoestima y confieren una adhesión incondicional al grupo al que se pertenece.

No obstante, también estamos fuertemente condicionados por el constructo social de la frontera que distorsiona nuestras percepciones cuando se trata de otros cuerpos de raza, situación social y cultura diferente. Consideramos al otro a partir de nuestra observación desde lo lejos, en el borde, desde la aparente comodidad del interior de la frontera imaginada.

De esa forma, hallamos que el *ballet* o la estética conceptual danzaria contemporánea —estilos de arte considerados “elevados”— aún alcanzan más visibilidad que las manifestaciones dancísticas de otras culturas, como las de estética indígena o africana. También se continúan favoreciendo los cuerpos sumamente delgados en la escena teatral y en los medios de difusión.

### **La nueva frontera: la marginalización de la marginalización**

*Marginalización* y *marginación* son lexías que provienen del latín *margo* o *marginis*, que alude al “límite” o al “borde”. En términos generales asumimos que *marginar* es un término que designa a aquello que separa, ignora, excluye o simplemente invisibiliza. El término *marginación* lo usamos en la jerga común para designar, particularmente a aquello que determina a personas, lugares o cosas por causas como pobreza, baja escolaridad, condiciones mínimas para la subsistencia y el desarrollo, o no tienen acceso a bienes y servicios por razones muy diversas. Por otro lado, la palabra *marginalización* la usamos para definir el acto de exclusión consciente e intencionada a poblaciones, pero no necesariamente por pobreza o

falta de capacidades, formación o ingreso, sino por motivos raciales, religiosos o políticos. Más allá de abundar en autores o fuentes, usaré esta distinción en estas reflexiones, puesto que los afrodescendientes frecuentemente sufren, más que *marginación*, *marginalización*, al buscar incorporarse en los países a donde han emigrado buscando mejores condiciones de vida. En un cierto sentido, los afrodescendientes emigran de la marginación, a una *marginalidad* que evoluciona en la *marginalidad* dentro de la *marginalidad*, como veremos más adelante.

Procuró expresar que la alteridad es una práctica presente para todo aquello considerado fuera de los parámetros dictados por la línea de poder frontera/nación, incluso dentro de las mismas culturas construidas socialmente como marginales. Me refiero concretamente al fenómeno de la marginalización dentro de la marginalización, como un espacio liminal dentro de la frontera donde se trata de alcanzar cierto grado de distinción social —a decir de Bourdieu (1984) — ya sea como grupo, o de forma individual. Este fenómeno encuentra equivalentes en el término colorismo de *Alice Walker*, que describe la estratificación de la sociedad en relación con las gradaciones del color de la piel, o el relato utópico *post-apartheid* de *Rainbow Nation* o *rainbowism* en Sudáfrica, que problematiza el conflicto histórico-racial de esa nación.

Pongo como ejemplo la línea geográfica divisoria que comprende el norte de México y el sur de EE. UU. como el sitio de frontera sólida por excelencia, en la que se manifiesta la hibridez cultural a cada paso, donde la frontera que es fija, se materializa y cobra vida. Aquí los descendientes de los emigrantes mexicanos asentados en la geografía estadounidense han construido y construyen cotidianamente su identidad.

Como sucede con todo emigrante, su asimilación depende de la recreación del hogar perdido al otro lado de la frontera, por medio de nuevos símbolos, nuevas expresiones y nuevos referentes de resistencia cultural. No obstante, normalmente, esas expresiones se han adaptado para el mercado del espectáculo, del *show* y el *performance*, a manos de los consumidores de entretenimiento y por los propios ejecutantes venidos de otros territorios, pues encuentran en su arte/cultura una mercancía para intercambio. Menciono este fenómeno de la emigración mexicana, a fin de ofrecer un marco conceptual a la emigración afrocubana, que es el énfasis que otorgo a mis estudios sobre la danza.

En este sentido, encuentro que Vila (2001), acerca de “Las *performances* artísticas de Gómez Peña”<sup>1</sup>, plantea que este tipo de apropiación de la frontera oprime y desvanece la experiencia de muchos otros migrantes mexicanos. Si bien es cierto, como dice el propio Gómez Peña, que desde la inmigración muchas veces aprendemos a ver nuestro lugar de origen de manera diferente, según Vila, su arte explota los beneficios de ser completamente bilingüe y vivir en el *hyphen* (entre dos culturas).

---

<sup>1</sup> Guillermo Gómez-Peña (CDMX, 1955) artista del *performance* que emigró a la Unión Americana a finales de la década de los setenta.

Vila califica a Gómez Peña de “cruzador de fronteras por excelencia” pues encarna una hibridez que le “provee de habilidades que el mercado estadounidense valora altamente, algo que muchos de los inmigrantes mexicanos no poseen” (Vila, 2001). Con esta referencia a Gómez Peña que, a los ojos de Vila, capitaliza los beneficios de su exclusiva condición, demostramos cómo esos privilegios también son inalcanzables para muchos bailarines emigrantes de origen afro-cubano en el mercado de la danza comercial y en especial en los medios de difusión, dentro la categoría considerada como bailes latinos, en la que paradójicamente se invisibilizan. Más adelante, podemos identificar el mismo efecto de marginalización dentro de la marginalización, al que me refería anteriormente con el ejemplo de Gómez Peña, en la manera en que, a través del concepto de latinidad, se negocian y explotan las tensiones sociales que emergen con la porosidad de la frontera, específicamente en el mercado de la salsa.

Gómez Peña —como muchos otros— solo repite el modelo hegemónico que se impuso a nuestras culturas desde la plantación, para asegurar el acceso a recursos inasequibles de otra manera. Como Benítez Rojo, encuentro interesante seguir la línea de investigación del contexto cultural que continua reproduciéndose *ad infinitum*, ahondando en la producción de diferencia, en el mercado del entretenimiento, en el caso de la danza afrocubana.

### **La danza y el cuerpo: territorios emergentes del siglo XXI**

Mi experiencia personal, así como los viajes de investigación de campo que he realizado a ciudades y comunidades en los diferentes continentes del globo, me han motivado a recoger datos para el estudio de las fronteras, desde el paradigma de la actual situación de la danza afro-cubana, con respecto a la emigración de bailarines cubanos negros, ya que definen —a la vez— una frontera de identidad colonial/nacional y una económica entre norte/sur.

Este grupo migratorio, que ha sido fundamental en la difusión de las danzas afrocubanas y del ritual religioso Santería (entre ellas la rumba, el llamado ciclo congo y los bailes de los orichas<sup>2</sup>), también ha sido eclipsado dentro de la narrativa del exilio histórico de Miami, que representa la primera ola migratoria cubana, compuesta en su mayoría por blancos pertenecientes a la clase media (Fulger, 2012 & Duany, 2017).

Al servicio de mi estudio, me enfoco en el fenómeno particular de frontera, dado en la ubicación geográfica del Caribe desde la perspectiva de Benítez Rojo, que he referido líneas atrás. Su concepto de frontera, como flujo de simbolismos y transnacionalidades, evoca al mar y a la costa como metáfora de entidad fluida, menos delimitada que la frontera fija, como en el caso de México y EE. UU. y, por tanto, posiblemente más inestable. Echaremos una mirada a la inmigración negra

---

<sup>2</sup> Dioses o deidades en la religión afrocubana de origen yoruba.

cubana a finales de la década de los noventa hasta la actualidad, así como las eventuales narrativas de exclusión, invisibilidad y apropiación que sufrieron los bailes cubanos a la llegada de la Revolución Cubana en 1959.

He tenido oportunidad de entrevistar a una muestra de bailarines cubanos; algunos provenientes de compañías profesionales y otros aficionados. Todos imparten clases en Madrid y Barcelona y han utilizado el estilo de la salsa como plataforma para educar a los alumnos sobre la historia y los orígenes de los bailes cubanos que originaron ese género. Pude apreciar que en esa geografía, tanto bailarines como profesores encuentran más espacio para la preservación de la corporalidad de la danza afrocubana, que sus colegas bailarines residentes en EE. UU. Enseguida ofrezco algunas precisiones histórico-contextuales a este respecto.

Con el advenimiento de la Revolución Cubana en 1959, en el contexto de la guerra fría, se edificó una frontera insalvable alrededor de la isla. Cuba perdió sus vínculos con el mundo. En ese momento el país no solo perdió visibilidad, sino que también perdió el derecho de contender por su producción cultural dentro del mercado internacional. En una fructífera conversación personal que sostuve con el sociólogo cubano Carlos Moore en 2018, me confió que, desde su perspectiva, “la Revolución pasó al lugar protagónico que ocupaba antes la cultura cubana”; una frase que me incitó a la reflexión. La turbulencia política de la isla propició la mercantilización de la danza y la música cubanas en el mercado global, en especial el estadounidense y, por consiguiente, la marginalización del bailarín cubano en el caso que nos ocupa. El cambio de clima político con EE. UU. trajo como resultado que se tejiera un imaginario ambivalente y mítico de la Revolución en el exterior, mientras que el pueblo permanecía ajeno en gran medida a las transformaciones que ocurrían con las tradiciones cubanas en manos de actores y entidades transnacionales.

Como resultado de estos eventos, se (re)creó “otro” contexto cultural, en otras palabras se abrieron otras fronteras corpóreas a través de un *performance* (Butler, 1990) de *cubanía*, sin la participación directa de los cubanos, ahora invisibles tras el telón político conocido como la *Cortina de Hierro*.

En EE. UU., otros cuerpos incorporaron el lenguaje gestual de las danzas del cubano ausente (la *guaracha*, el *son*, el *bolero*, el *mambo*, el *chachachá*, entre otros) que previamente habían quedado atrás dentro del mercado estadounidense en la época de oro de la música cubana, periodo de cerca de veinte años, comprendido entre los años treinta y cincuenta del siglo pasado. Estos géneros evolucionaron hacia estilos corporales más complacientes de la estética y del mercado occidental, particularmente orientados al público espectador como la salsa y sus subgéneros como salsa en 1, salsa en 2, salsa L.A., que utiliza elementos coreográficos de los bailes de salón o *Latin ballroom* (cargadas y movimientos acrobáticos de pareja).

Este último estilo también comparte sus orígenes con los bailes populares cubanos. La información histórica que no es conocida es que —desde los tiempos de los grandes clubes nocturnos, como el famoso *cabaré Tropicana* o el *Sans Souci*, que

comenzaron su esplendor a partir de la década de 1920, cuando se puso en vigor la ley seca en EE. UU.,— coreógrafos como Roderico (Rodney) Neyra, a cargo de las grandes producciones, ya fusionaban la riqueza de los bailes populares cubanos con ciertos preceptos estéticos más formales para satisfacer el gusto del creciente turismo estadounidense.

También la estética del *mambo* contiene rasgos similares a la energía, en ocasiones casi frenética, que se observa en el *rock and roll*; este último se imponía paralelamente a ese género a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, como se puede apreciar en las películas del momento. Esto demuestra la influencia mediática norteamericana en la cultura de la isla. Pero cabe destacar que, por otra parte, ambos estilos se encontraban en el mismo nivel de preponderancia en el mercado internacional, a la par de la mayoría de los géneros bailables cubanos del momento (*chachachá, conga, bolero, guaracha, son* entre otros).

La diferencia fundamental entre los bailes populares de Cuba y la salsa, hoy por hoy, como género comercial creado en EE. UU., radica en la función. En Cuba, cada estilo de baile ha gozado de su propio espacio, de acuerdo precisamente al rol social bajo el que se crea y transforma. Los bailes populares (o sociales), como su nombre lo indica, son creados por el pueblo mismo, para su propio placer y consumo; no están dirigidos hacia la mirada de un público espectador. Para ese propósito específico se encuentran los teatros y los cabarés con bailarines y coreógrafos entrenados en técnicas formales.

El bloguero Carlos Búa (2016) identifica al baile como uno de los pasatiempos principales del pueblo cubano antes de 1959, a pesar de las desigualdades sociales, la corrupción imperante entre los políticos y la presencia de la mafia estadounidense:

[...] que no quepan dudas de que era la capital de Cuba la ciudad más bailadora del mundo. Ni París, ni Las Vegas, ni New York han ofrecido a sus nacionales tanta distracción. Esos sitios bailables en nuestro país no dependían del turismo foráneo, con el interno se mantenían y progresaban (...) muy especialmente en la capital; bailaban tanto el rico como el pobre, el negro o el blanco, el decente y el vulgar, cada cual en su nivel, y había niveles para todos.

Y prosigue:

Expertos en la vida cultural habanera, en 1958 afirman que existían casi mil doscientos bares o locales nocturnos musicales; doscientos cincuenta clubes sociales con actividad musical; cincuenta orquestas que habitualmente tocaban; cien tiendas de discos y ciento cincuenta comercios donde se podían adquirir instrumentos musicales (Búa, 2016).

Pero lo más importante es que, al llegar la Revolución, el pueblo siguió bailando aún detrás de la frontera invisible del embargo. Surgieron nuevos estilos como el *Dengue*, el *Pa'ca*, el *Mozambique*, el *Juanito* y evolucionó el *Casino*, –que surgiera a finales de los años cincuenta– pues la cultura continuó auto-transformándose bajo los parámetros de un sistema social también cerrado dentro de sí mismo.

Por otra parte, vemos que la emigración de habla hispana establecida en EE. UU., en Nueva York antes de 1959, estaba constituida por puertorriqueños, dominicanos y muchos cubanos que huían a gran escala con el desmantelamiento del régimen de Batista de 1952 al 58 (Duany, 2011). En ese tiempo los hispanos se mantenían con muy poca visibilidad debido la política segregacionista que imperaba en aquel momento. A propósito de las diferencias sociales y culturales de la emigración, los sociólogos Narbona, Vargas Llorena et al. (1993) destacan que: “Las emigraciones no están formadas por personas sin costumbres ni tradiciones, o sin reglas sociales o religión”. Sin embargo, los grupos hispanos (entre ellos especialmente los puertorriqueños a pesar de ser ciudadanos estadounidenses) permanecían en un estado de marginalización social. Los inmigrantes hispanos en general habitaban en condición de frontera, sometidos a una constante discriminación; racializados y excluidos del contexto cultural “superior”, donde se les negaba las posibilidades de asimilación y de “posible intercambio y transformación de sus propias culturas”.

En contraste, la danza y la música cubana que se habían popularizado mundialmente, por medio de la difusión masiva en el cine, la radio y la televisión estadounidense, gozaban de total aceptación entre los diferentes grupos asentados en Nueva York, entre ellos afroamericanos, judíos e hispanos emigrantes. Estos últimos la apropiaron y transformaron en un medio de comentario social y reafirmación de identidad recreándola como imagen de *panlatinismo*, bajo la denominación comercial de salsa. Desde entonces, se le considera un ritmo “latino,” no exclusivamente de una región, país o cultura.

La salsa no sólo se convirtió en representación de lo nacional para los puertorriqueños, sino para todos los latinoamericanos: peruanos, colombianos, venezolanos, dominicanos, panameños, extendiéndose además a otras nacionalidades, desde africanas hasta europeas. La integración o *performance* (Butler, 1990) de cubanía a la corporalidad de este grupo fue decisiva para demoler fronteras en lo concerniente a la aceptación de identidades reconocidas como “otras” y a la aprobación universal de la sensualidad gestual, tanto en hombres como en mujeres, en detrimento de la visibilidad del propio cubano.

Volviendo al tema de la función, hay que señalar que al igual que el *tex-mex*, el *afro-flow-yoga* y otras expresiones híbridas que mencionaba al principio, la salsa es un producto comercial. Como en el caso de Gómez Peña, los creadores del término salsa gozaban del privilegio de vivir en suelo estadounidense y entender los mecanismos del mercado, por lo que lograron comercializar y retener los derechos de los ritmos y bailes de la isla, sin la presencia de los cubanos para contender

el hecho. El bloqueo norteamericano a la isla, resultó en una disyuntiva entre los cubanos, ahora incomunicados del resto del mundo, y su cultura, que permaneció en el mercado internacional.

Tampoco puede perderse de vista que la salsa surgió durante las nuevas políticas económicas neoliberales, dictadas por la pujante globalización. Sobre este aspecto y refiriéndose al impacto en su propio país, el periodista chileno Julio Pastén Ángel refiere:

[...] la actual política cultural introduce, junto al concepto de industria cultural, una estética discursiva que sostiene con mayor fuerza la entrada de la ciencia económica como ente colonizador del campo cultural (Pastén-Ángel, 2013).

Para garantizar la subsistencia dentro del mercado internacional, la salsa ha ido fusionando gradualmente técnicas de *ballet*, movimientos acrobáticos y más recientemente *hip-hop*, a bailes como el *son*, el *bolero*, el *chachachá* y el *mambo*, sobre los que se basa libremente, y que la transforman en un estilo más para el disfrute visual que participativo. Los bailes populares cubanos, por otro lado, fueron concebidos sobre un patrón corporal más relajado y asequible a todos los cuerpos.

En este contexto, sostengo que la salsa se constituyó como uno de los medios más eficaces para provocar que el migrante hispano, de origen cubano, encajara en el modelo de *marginalización* dentro de la *marginalización*, que propongo. El resultado ha sido cierto estado de alienación entre el pueblo cubano y su cultura, por medio de la manipulación de *latinidad* como un constructo social neo-colonial. Es como la plantación que se repite, según el concepto de Benítez Rojo, que si bien en su lado positivo creó un sentido de pertenencia, por otra parte se instituyó como un poder centralizado, económicamente rentable, que evita —a toda costa— levantar la cortina, ya no la de hierro bajo la que han vivido los cubanos por más de medio siglo, sino la de la propia historia.

De regreso al lado positivo de la salsa, la labor de los puertorriqueños, dominicanos y judíos al conservar un espacio para este estilo es innegable. De otro modo, hoy serían mucho más restrictivas las limitaciones para la práctica de los bailes sociales debido a la llegada de la tecnología y el aislamiento que conlleva. Por esa razón, la salsa ha llegado a consolidarse como una subcultura trasnacional, que sirve orgánicamente como plataforma para la divulgación de los bailes afrocubanos de los cuales también se deriva.

Hay que mencionar que los talleres, impartidos por bailarines migrantes cubanos de raza negra, por lo general, graduados de escuelas de artes, practicantes de la religión o provenientes de grupos de aficionados en los congresos internacionales de salsa, han contribuido —en cierta medida— a la difusión de los bailes sagrados de los orichas, y más aún, específicamente a la expansión global de la Santería como práctica religiosa.

¿Pero cómo lograr la asimilación y completa aceptación de estos artistas dentro del mercado, cuando muchos bailadores del mundo de la salsa tienden a clasificar los géneros cubanos, como el *casino* o *rueda*, como “callejero”<sup>3</sup>, en comparación con aquellos que bailan estilos concebidos en otras geografías (New York, Puerto Rico, Colombia, Los Ángeles, entre otros)? Estos discursos exclusivistas y desinformados por lo demás, radican en el hecho que explicábamos anteriormente sobre la *función* del baile en Cuba. El *casino* se concibió como baile social y, como tal, presenta una marcada estética africana en la forma peatonal de mover el cuerpo, cercano al suelo sin codificaciones restrictivas en el movimiento, y en la libertad improvisatoria, basada en la polirritmia heredada de los numerosos ritmos afrocubanos.

Todo lo cual contrasta, por ejemplo, con los movimientos conscientemente elaborados y fusionados de la salsa de Los Ángeles, donde el baile se vuelve más espectáculo, al estilo Hollywood, perdiendo el sentido social comunitario, para dirigirse completamente a la mirada de un público espectador. Se incluyen vueltas vertiginosas a la mujer y maniobras acrobáticas con la pareja muy similares a los de la categoría de bailes latinos de salón. Indudablemente, empero, existe espacio y validez para ambas formas, porque cada cual es producto de su propio contexto y de las fuerzas de la historia que conducen a la continua transformación de las culturas.

Debo hacer notar el gran dilema que enfrentan los bailes cubanos en comparación con expresiones similares negras. El *Hip-hop*, que nació en Harlem, como una forma de protesta del negro americano, fue adaptado y comercializado por el mercado trasnacional y, como la salsa, sirvió para crear y reafirmar nuevas identidades. Su nombre, estilo y origen se reconocen alrededor del mundo; lo mismo ha ocurrido con otros estilos como el *Dancehall* en Jamaica o, incluso, el *rock and roll*, que también coincide con el *Hip-hop* en sus orígenes negros. Todas estas expresiones han sido consistentemente modificadas, precisamente por ser parte de las relaciones coloniales recreadas e institucionalizadas en la sociedad contemporánea.

Sin embargo, si prestamos atención, sólo los bailes cubanos han sufrido cambios radicales de nombre, estilo y especialmente de propiedad, cuando se categorizan bajo el término genérico “latino” o “hispano” que, como ocurrió con la *Rhumba* (con h), el *Cha-cha* (sin el tercer *chá*) y con la misma salsa (híbrido que incluye los estilos de baile y música cubanos más universalizados), impiden el reconocimiento de creadores, artistas y, en especial, de todo un pueblo. Metafóricamente hablando, la historia de la plantación se repite. Pareciera que, posterior a la Revolución, los cubanos hayan sido desterrados por partida doble (dentro y fuera de la isla) y la política fuese la excusa perfecta para que —el mayoral, también negro, y el amo blanco— les despojen del tambor para su propio disfrute. Soy de la opinión de que la usurpación que atraviesa la cultura cubana contemporánea es una repetición

---

<sup>3</sup> Anglicismo proveniente de *street dance*, connotación peyorativa, que denota poco mérito para el mercado.

histórica, casi kármica, de lo que ocurrió con la cultura de los ancestros africanos en la isla, que se vieron obligados a adaptar y —en ocasiones— renunciar a sus culturas bajo las condiciones de opresión que ejercía el poder sistémico.

Después de sesenta años interminables de cortina, pérdida de vidas humanas, separación de familias y amigos, guerras fratricidas, escasez y perenne caos: ¿es la *latinidad* realmente un concepto inclusivo de los cubanos, como parte de la tribu de los *marginales* de la diáspora? o ¿es una línea fronteriza de diferencia entre los demás hispano-hablantes, imposible de franquear? o más preocupante aún ¿Quizás es simplemente un constructo social para aquellos que Vila denomina “cruzadores de fronteras” que —como indica Gamero Cabrera— omiten o reprimen los casos de aquellos que viven del otro lado, los que aspiran a cruzarla o los que perecen en el intento?

De igual forma, al *Casino* cubano también se le comienzan a incorporar elementos de la salsa transnacional, producto del flujo orgánico que ocurre en las culturas, debido a la ida y vuelta de los bailarines establecidos fuera de la isla, y que regresan a Cuba con nuevas influencias. El estilo, como vemos, comienza a evolucionar a partir de un diálogo global que amalgama los gestos (“supersincretismo”), respondiendo, por un lado, a una lógica solidaria de interacción que ocurre entre los humanos y, por otro, a ciertos rasgos comunes que comparten las culturas (en este caso las de habla hispana). Pero, sobre todo, la evolución emana de las presiones por mantenerse en un mercado extremadamente competitivo. Sin embargo, esperamos que no terminen desdibujándose las expresiones de la isla, sólo por satisfacer las demandas comerciales. “Ni siquiera bailar «de cierta manera» sirve de mucho si la tabla de valores que usamos se corresponde únicamente con una máquina tecnológica acoplada a una máquina industrial, acoplada a una máquina comercial...” (Benítez Rojo, 1998)

En 1991, la caída del muro de Berlín marcó la desaparición del bloque socialista, lo que dio lugar al tristemente célebre *Período Especial*, durante el cual Cuba se enfrentó a una de las peores crisis económicas de su historia. En este punto, al igual que los gobiernos anteriores de turno, se retomó la cultura negra para su comercialización, por medio de espectáculos artísticos dirigidos hacia el turismo europeo, e inspirados en la popularidad mundial de la música y el baile cubanos (Berg, 2011). Este hecho contribuyó a fomentar la imagen estereotipada y racializada de Cuba en toda Europa y en España especialmente, debido a sus lazos históricos con la isla como antiguo colonizador (Berg, 2011). “[...] *the state became increasingly incapable of sustaining its monopoly over definitions of Cubannes...*”<sup>4</sup> (Berg, 2011) lo que ha repercutido en el retorno de ciertos patrones coloniales de la frontera racial que imperaban antes de la Revolución, como veremos enseguida.

---

<sup>4</sup> El Estado se volvió cada vez más incapaz de mantener su monopolio sobre las definiciones de cubanía. (traducción propia).

El rescate de la imagen erotizada y sexualizada de la mulata y del negro cubano colocó a muchos bailarines aficionados en condiciones aparentemente privilegiadas en el mercado, incluso con respecto a aquellos de formación académica (*ballet* y danza contemporánea), afiliados a las compañías más importantes del país. Muchos de estos bailarines con poco entrenamiento, comenzaron a formar parte de giras artísticas internacionales en mayor número que los bailarines de piel clara, contratados por empresarios independientes que visitaban la isla.

Los espectáculos requerían de un cuerpo más versátil, que representara el archipiélago (Benítez Rojo, 1998) en ese flujo de lenguajes solamente producido por el mestizaje, sobre todo el de los bailes populares como el son, los bailes de los orichas y la rumba entre otros. Cruzar el mar, cruzar la frontera, es la meta principal de todo artista en Cuba.

Los viajes proporcionan otro nivel de vida y acceso a bienes y productos que no se ofertan en el país debido a la escasez y las limitaciones del mercado interno resultante del bloqueo norteamericano, además de la desatinada administración del propio gobierno. Comenzó entonces un éxodo de bailarines de las principales instituciones danzarias hacia los centros nocturnos, cabarés y los diferentes espectáculos de variedades con el objetivo de poder viajar. El éxito del bailarín se medía por la cantidad de giras internacionales que realizaba.

Por ese medio, un gran número de bailarines negros entrenados en folclor, danza contemporánea, variedades y espectáculos se exiliaron o relocalizaron en Europa, a finales de la década de los noventa y hasta la fecha. Madrid y Barcelona, en España, se encuentran entre las ciudades que acogieron a estos artistas cubanos. Aunque las estadísticas en Cuba no recogen todos los casos, se conoce que la cifra de bailarines en ese país contrasta con el pequeño número que ha emigrado a la Unión Americana. Este hecho se explica, en primera instancia, por la precaria economía del negro en Cuba en comparación con el exilio histórico<sup>5</sup>, en segundo término debido a las trabas de las políticas migratorias entre Cuba y EE. UU. y, por último, debido a las narrativas de miedo que estimula el gobierno en Cuba sobre los negros y el racismo en EE. UU.

El éxodo de artistas y bailarines provocado por la crisis económica, no sólo expulsó cubanos a Europa, que fue un gran receptor de estos recursos humanos, sino a los EE.UU, aunque en menor número, ya que los espectáculos culturales viajaban con más frecuencia hacia el viejo continente, debido al bloqueo que mantiene EE.UU. hacia Cuba. Entre Madrid y Barcelona, realicé más de una docena de entrevistas a instructores cubanos y a algunos de sus alumnos, quienes me ofrecieron importantes contribuciones al estudio. Los entrevistados son egresados de las más importantes escuelas de La Habana; uno de ellos pertenecía a una compañía de

---

<sup>5</sup> Antes de 1980, el número de familias negras que se establecieron en EE. UU. después de la llegada de la Revolución no fue numeroso, por lo que pocas personas de la raza negra tenían vínculos familiares previos en el país. El exilio de los primeros años de la Revolución estaba constituido, en su mayoría, por personas acomodadas de raza blanca.

aficionados en el interior del país. Todos viven de su profesión. Algunos sostienen que —por lo general— las mujeres se retiran tempranamente para dedicarse a la familia, por lo que no constituyen una mayoría de los artistas en activo. Sin embargo, la gestión de dos de las entrevistadas, Yanulka O’Farril y Yunaisy Farray, (ambas graduadas en la Especialidad de Danza Contemporánea y Folclor), las ha convertido en reconocidas empresarias, una residente en Madrid y la otra en Barcelona. Ambas están casadas con europeos, dirigen grandes y modernos estudios y cuentan con decenas de alumnos.

De los hombres, dos de los entrevistados, Javier Monier y Jorge “Camaguey” Izalque, tienen sus propios negocios, pero ninguno tiene su propio estudio. Monier tiene una trayectoria impresionante. Fue bailarín solista de la compañía *Danza Contemporánea de Cuba* y también del *Conjunto Folclórico Nacional de Cuba*, ambas entre las instituciones más importantes de la isla. Cada año organiza el evento “Chango: Baila” en Madrid y entrena a sus alumnos, quienes también participan en sus producciones. Me explicó que el mercado es complicado por la falta de acceso a recursos en el área de las artes y —sobre todo señaló— ciertas desigualdades que invisibilizan al instructor de baile de origen cubano y favorece al puertorriqueño; entre ellas la complejidad rítmica de la música de *Casino* en contraste con la de la salsa. Jorge “Camaguey” Izalque, originalmente bailarín de un importante grupo de aficionados, organiza también un evento de danza afrocubana en Barcelona, que ha resultado bastante popular; viaja regularmente para impartir clases en Europa y Asia. Ambos llevan alrededor de veinte años en España y han bailado por todo el continente europeo.

Es encomiable el impacto de estos bailarines en esas ciudades, trasformando la vida nocturna, al entrelazar espacios culturales y crear una cultura de bailadores que se citan —regularmente— en los clubes nocturnos. Muchos de los alumnos que integran las producciones de sus maestros, con el tiempo, se independizan para ofrecer sus propias clases.

Los datos que he compilado hasta el momento se dividen en tres aspectos observados: El primero se basa en las diferencias generacionales sobre la forma de pensar acerca de la diseminación de la cultura cubana; el segundo es el consenso en la necesidad de una mejor metodología para efectuar esa diseminación y, el tercero, sobre la recepción de las danzas afrocubanas por los alumnos (españoles y emigrantes de otros países).

En principio, distinguí algunas opiniones encontradas acerca de la diseminación de las danzas cubanas. El 90% opina que en muchas ocasiones los instructores de otras culturas tergiversan los bailes afrocubanos (Rumba y bailes de los orichas). Consideran que esos instructores no realizan estudios rigurosos en su formación y distorsionan la información que ofrecen a sus alumnos, pues desconocen la historia de la cultura. Ante el cuestionamiento expreso acerca de posibles transformaciones en los bailes investigados, informaron que —por lo general— se crean variaciones que se validan arbitrariamente debido a la misma desinformación. Indicaron el caso de algunos alumnos que, después de un breve tiempo de instrucción con

los cubanos, comenzaban a impartir clases. Por otra parte, 10% de los informantes no cree que exista una competencia entre instructores de otras culturas por el mercado local y que, cada cual (instructores colombianos, peruanos, puertorriqueños y cubanos entre otros latinoamericanos y españoles), cuenta con su propio espacio y clientela para impartir su estilo. Hago la aclaración de que el 100% de esta última muestra goza de una excelente posición económica, a diferencia de la mayoría de la población entrevistada.

Todos coincidieron, unánimemente, en que la única manera de restaurar la voz de los bailarines cubanos en el mercado es utilizando una buena metodología para impartir las clases, y que los profesores permanezcan actualizados. Comentaron que muchos de los que enseñaban en el pasado, eran personas comunes<sup>6</sup> sin vínculos con la danza como profesión y estiman que los métodos de enseñanza que empleaban hacían incomprensible la transmisión de los bailes para los locales. Todos los entrevistados están de acuerdo con que la falta de organización al enseñar los movimientos, desalentó a los alumnos y abandonaron las clases de ese estilo de baile. También comentaron que esto ocurría porque el estilo de aprendizaje del bailarín occidental tiende a ser más estructurado y por la poca familiaridad con la complejidad de la música cubana.

Considero que la falta de destreza y habilidad para identificar la polirritmia de algunos de los bailes (como el *Son*, por ejemplo) se debe a las barreras culturales. Estas barreras culturales han sido la causa de la proliferación de versiones *ad libitum* de los bailes cubanos. De igual forma, dentro de ese aparente caos de ritmos, como sugiere Benítez Rojo (1998), existen indudablemente patrones recurrentes dentro de la percusión cubana, como en el caso de la clave, que permite identificar el pulso de la música. Creo que se trata simplemente de una cuestión de educación musical.

Por otra parte, todos los maestros cubanos han utilizado la salsa como una especie de tribuna para educar a sus alumnos sobre los orígenes, la historia y los ritmos de la música cubana. El trabajo consciente y minucioso está produciendo sus frutos entre los bailarines en esas ciudades. Se ha ido creando un espacio para bailes más complejos rítmicamente como la *Rumba* y el *Son*. Además, al conversar con algunos bailarines en las discotecas, noté que tenían un gusto educado al seleccionar estilos de baile.

Un español que bailó conmigo en un club local al que asistí, me ofreció razones muy coherentes en cuanto a su preferencia por la llamada salsa en línea puertorriqueña, en lugar de la cubana. De acuerdo con su explicación, le resultaba más fácil la combinación de los pasos y encontrar el ritmo de la clave en el estilo puertorriqueño. Mientras que —por otra parte— en el *Casino* cubano hallaba complicadas tanto las figuras coreográficas como los ritmos de la música. Su argumento estaba bien informado en el entendimiento de las estructuras musicales y danzarias de

---

<sup>6</sup> Se refieren a bailarines a diferencia de bailarines entrenados.

cada estilo. Luego me comentó que, de igual forma, su maestro cubano tenía mucho conocimiento sobre la historia del género salsa y que había aprendido mucho con él a diferenciar los ritmos. Según sus palabras “el tipo es un crack”<sup>7</sup>.

Al indagar entre los alumnos por qué tomaban clases de bailes afrocubanos las respuestas variaban entre lo divertido (solo posible de describir mediante el gesto) y lo profundamente espiritual. Por unos segundos, cuatro de los entrevistados no encontraban palabras para proveer una respuesta adecuada. La respuesta de la mayoría incluía movimientos de cabeza de lado a lado, rotaciones de hombros voluptuosas, gesticulación de manos y al final una sonrisa. Coincidían en que estaban atraídos por algo relacionado con los ritmos, los cantos, la manera de mover el cuerpo y la palabra más importante que todos usaron: *libertad*, sentirse libre con el cuerpo.

Por la disposición del cuerpo, y la manera que observé como aprendían, pude establecer que las mujeres buscaban canalizar e incorporar –*embody*– la sensualidad de Ochún<sup>8</sup>, como arquetipo de la femineidad, y los hombres la virilidad del oricha Changó<sup>9</sup>. Podía leerse en sus caras claramente la complacencia dentro de la forma y el regodeo con el movimiento del cuerpo en actitud de entrega total. Identifiqué ese momento como una imagen de carnaval, un momento más allá de las fronteras. Esta libertad para otros estaba dada por la conexión con el mundo espiritual, en el caso de los bailes de los orichas y la historia detrás de ellos. La historia revela que los bailes afrocubanos son producto de la resistencia a la marginalización y la alteridad, pero no estoy segura de cuánta historia tengan disponible dentro del contexto de las clases que se les imparten. Algunos de los alumnos venían del mundo de la salsa en España y de otros países como Venezuela, Marruecos y Rusia, entre otros. Todos tenían en común la fascinación por la energía y la sensualidad de los bailes a los que acuden para mejorar con la salsa.

Se argumenta que la memoria colectiva del hogar es el aglutinante imaginario de cualquier diáspora (Berg, 2011). En este caso, la danza es un fuerte elemento de la diáspora cubana que se proyecta al mundo en una corporeidad en forma de cognición corporizada (*embodied knowledge*). Daniel (2005) también describe un sentimiento similar al narrar el entusiasmo de los estudiantes estadounidenses por aprender las danzas para los orichas:

Independientemente del nivel, he observado un elemento contagioso en las danzas cubanas yorubas que ha cautivado a la mayoría de los estudiantes... el cuerpo y la mente estimulados, (a través de ritmos hipnóticos de tambores, la conexión de la música y la danza con la filosofía

---

<sup>7</sup> En España, se dice de una persona excepcional en su profesión.

<sup>8</sup> Ochún es la diosa del río, el amor, la femineidad y la fertilidad en la mitología afrocubana de origen yoruba, comparable con Venus o Afrodita en la mitología greco-romana.

<sup>9</sup> Changó es el dios del rayo, el fuego, la virilidad o masculinidad, mujeriego y guerrero por excelencia.

y la historia), las señales vocales resultan en una sensación física de bienestar y efecto espiritual —incluso en el baile popular— le da al estudiante una maravillosa independencia interpretativa y un sentido simultáneo de comunidad (Daniel, 2005).

Opino que lo mismo se puede decir sobre la experiencia práctica de otros estilos afrocubanos que, como la *Rumba*, surgieron como expresión social. Estos bailes derivados del ritual, que se realizan como eventos o fiestas comunitarias, por su júbilo inherente y su cualidad celebratoria, incitan a la participación espontánea; sobre todo por estar abiertos a todas las personas sin distinción, lo cual seduce al cuerpo extranjero e incita además a su apropiación con fines comerciales.

### **Ideas conclusivas**

Mis observaciones respecto a la emigración de artistas cubanos —tanto a Estados Unidos como a Europa— particularmente a partir del *Periodo Especial* en Cuba, a principios de los años noventa y hasta la fecha, no son datos aislados o simplemente anecdóticos. Aunque no es mi intención ofrecer aquí la estadística y un elaborado estudio de caso, estas menciones son útiles a este breve estudio para demostrar el enorme poder de la danza en los procesos de reconocimiento y de construcción de la identidad, en diversos grupos humanos. Haré un esfuerzo de diferenciación: los americanos o europeos que aprenden salsa, atraídos por el *show* y la acrobacia, se encuentran con la estética y la sensualidad de los bailes afrocubanos. Entonces se identifican con un viaje al cuerpo, en busca de una espiritualidad perdida, en el que se crean comunidades de bailadores, e incluso, grupos afines en torno a las academias o centros de baile.

A través de la danza redescubren y despiertan su propio cuerpo; ejercitan en la voluptuosidad caribeña lo sensual, lo extrovertido, la felicidad y libertad, la conexión con la tierra, el desembarazo y la naturalidad que no son necesariamente propios de las culturas sajona y europea, y produce un estado de plenitud. Más allá del intercambio comercial show-dólar, o euro, la mercancía más apreciada en el intercambio es el efecto hedonista del éxtasis del cuerpo, a través del arte espacial de la danza. Esta es la verdadera letra de cambio, la breve fisura por donde el latino y el cubano en particular, experimentan una exigua, insuficiente y escasa experiencia de inclusión, un momento efímero, casi ilusorio de pertenencia a ese otro, tan distinto y tan deseado.

Para la diáspora cubana diseminada por todo el mundo, en todas las épocas, de todas las edades, el ejercicio de la danza es un momento mágico. La danza no se aprende en las academias bailando con zapatillas, se aprende en la calle, en los patios, junto a los fogones, la familia y los amigos.

Los ritmos son reminiscencias, sonidos que se perciben desde el útero y que están impresos en el ADN del cubano; como se dice en las calles: “se lleva en la sangre.” Bailar para los cubanos emigrantes es recordar la narrativa ancestral y reactualizarla; es reconocer en el movimiento del cuerpo la trascendencia cosmogónica.

Bailar no solo es olvidar la condición marginal, de vivir relegado, arrimado en un país que no es el propio sino que también es un acto de reafirmación de identidad. De igual forma, bailar para los latinos es verse a sí mismo enorme y voluptuoso, sentirse único y como parte de una comunidad, pero más allá de eso, bailar es romper con la frontera.

En esta edad del mundo en que aparentemente se intentan borrar las fronteras de agua y piedra, la danza es el vehículo ideal para crear los nuevos territorios emergentes de este siglo, encontrarse a sí mismo y reivindicarse aun en la *marginalidad de la marginalidad*.

Desde nuestra propia orilla debemos responsabilizarnos y asumir una conciencia plena de la historia del “otro”, a partir de los valores culturales compartidos, y ya no desde la violencia que representa una apropiación que perpetúa los esquemas coloniales. Debemos reconocer nuestras propias limitaciones mentales, los esencialismos que determinan el derecho a bailar de unos y otros cuerpos, y el enorme reto de los migrantes que abandonan sus hogares, desplazando sus culturas e intentando asumir otras identidades.

Esta reflexión obliga a pensar la frontera con un imaginario diferente, como un espacio de colaboración y de conexión cultural como lo sugiere la teoría semiótica de Lotman. El objetivo es recrear la frontera como zona de tránsito, traducción e intercambio de información (Barei, 2013). En ese sentido, la diáspora negra cubana que se proyecta al mundo desde su *visible invisibilidad*, ha abrazado el rol de derribar límites geográficos e ideológicos, al invitar a su espacio identitario a otras culturas, a pesar de los retos políticos y económicos a que se enfrenta.

Es fundamental encontrar mecanismos para asegurarnos de que nuestras expresiones sean representadas sin concesiones distorsionantes, estereotipos o construcciones superficiales que omitan la realidad histórica. De esta forma, ayudamos a promover los derechos de las personas marginalizadas a la libre determinación de sus culturas.

## **Bibliografía**

- Asselman, A. (2015). Frontera Cultural: Cultura Fronteriza. Amine Asselman. Consultado el 24 de agosto de 2020. <https://amine-asselman.com/frontera-cultural-cultura-fronteriza/>
- Barei, S. (2013). Fronteras naturales/fronteras culturales: nuevos problemas/nuevas teorías. Tópicos del Seminario, (29) 109-125.
- Benítez Rojo, A. (1998). La Isla que se Repite [eBook]. Editorial Casiopea.
- Berg, M.L. (2011) Diasporic Generations: Memory, Politics and Nation among Cubans in Spain. Berghahn Books.
- Bourdieu, P. (1984). Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Harvard University Press.
- Búa, C. (2016). La Habana Nocturna. Memorias de un Cubano. carlosbua.com

- Butler, J. (1990) *Gender Trouble*. Routledge, Chapman & Hall, Inc.
- Chatterjee, P. (2002). *Comunidad Imaginada: ¿Por Quién?* *Historia Caribe*, 2(7), 43-52.
- Daniel, Y. (2005). *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. University of Illinois Press.
- Duany, J. (2011). *Blurred borders: Transnational Migration between the Hispanic Caribbean and the United States*. The University of North Carolina Press. DOI: 10.5149/9780807869376\_duany
- Duany, J. (2017). *Cuban Migration: A Postrevolution Exodus Ebbs and Flows*. Migration Policy Institute. Consultado el 26 de Agosto de 2020. <https://www.migrationpolicy.org/article/cuban-migration-postrevolution-exodus-ebbs-and-flows>
- Fulger, D. (2012). *The Colors of the Cuban Diaspora: Portrayal of Racial Dynamics among Cuban-Americans*. *Forum for Inter-American Research*, 5(2), 21-36.
- Gamero Cabrera, I. (2015). *Los Límites del Concepto de Frontera en Teorías Antropológicas Posmodernas*. *Cinta Moebio* (52), 79-90.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Khilay, S. (2014). *The politics of hyphenated identities, Equality and Diversity*. *LSD Equality, diversity and Inclusion*. Consultado el 27 de agosto de 2020. <https://blogs.lse.ac.uk/equityDiversityInclusion/2014/06/the-politics-of-hyphenated-identities/#:~:text=The%20hyphenated%20identity%20is%20a,is%20oscillating%20between%20two%20cultures>
- Narbona, O.; Vargas Llovera, M. D.; Escartín-Caparrós, M.J.; Lorenzo-García, J.; Bellido-Alonso, A. J.; Mohedano-Menéndez, R.; Palomar-Villena, M.; Suárez-Soto, E. & Villegas-Castrillo, E. (1993). *Inmigración y cultura: reflexiones críticas sobre las diferencias sociales y culturales que produce el hecho migratorio*. *Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*, (02), 251-258. DOI: 10.14198/ALTERN1993.2.15
- Orozco Mendoza, E. F. (2008). *Borderlands Theory: Producing Border Epistemologies with Gloria Anzaldua* [tesis de maestría, Faculty of Virginia Polytechnic Institute and State University]. Virginia Tech Electronic Theses and Dissertations.
- Pastén Ángel, J. (2013, 1 de junio). *Neoliberalismo y cultura: una relación perversa*. *El Quinto Poder*. Consultado el 27 de agosto de 2020. <https://www.elquinto-poder.cl/cultura/neoliberalismo-y-cultura-una-relacion-perversa/>
- Vila, P. (2001). *Versión estadounidense de la teoría de frontera: una crítica desde la etnografía*. *Papeles de Población*, 7(30). [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-74252001000400002&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-74252001000400002&lng=es&nrm=iso&tlng=es)

# ***La expresión del inconsciente arquetípico a través del cuerpo bailado y esculpido en el teatro mitológico afrocubano de Eugenio Hernández Espinosa***

*The expression of the archetypal unconscious through the body danced and sculpted in the afro-cuban mythological theater of Eugenio Hernández Espinosa*

**Dra. Rosana Herrero Martín**

Universidad de las Indias Occidentales

rosaana.herrero-martin@cavehill.uwi.edu

**Contenido:** Introducción | Arquetipo | El elegido | El arquetipo del pícaro divino | Arquetipo animus/anima | Arquetipos de la persona y la sombra | El arquetipo de la muerte-sombra | Desequilibrio animus/anima | La madre | El arquetipo del viaje del héroe | En conclusión

---

## **Resumen**

En este artículo se analizarán desde una perspectiva jungiana y holística una selección de momentos dancísticos y escultóricos en tres obras dramáticas del corpus teatral mitológico del autor cubano Eugenio Hernández Espinosa (María Antonia, 1967; Odebí, el cazador, 1980, y El Elegido, 1995), protagonizadas en los tres casos por diferentes orishas, nombre con el que se conocen popularmente en Cuba —concretamente en la tradición cultural y espiritual yoruba de la isla— a las manifestaciones antropomórficas, físicas, vivenciales y sobrenaturales de la divinidad. El paradigma de análisis aplicado es principalmente el del pensamiento integral de Ken Wilber, por el cual cuerpo-mente-psyche-divinidad se conciben como un todo interconectado, integrado y resonador dentro del proceso de individualización de la persona, siendo el cuerpo el vehículo, el espejo, la palanca y la puerta de acceso, es decir, siendo el cuerpo el que refleja, activa y abre el resto de las dimensiones.

**Palabras clave:** Eugenio Hernández Espinosa, arquetipos, orishas, teatro mitológico

## **Abstract**

In this article, a selection of dance and sculptural moments in three dramatic works from the mythological theatrical corpus of Cuban author Eugenio Hernández Espinosa will be analyzed from a Jungian and holistic perspective (María Antonia, 1967; Odebí, the Hunter, 1980, and The Chosen, 1995). All three plays star a selection of Orishas, the name by which the anthropomorphic, physical, experiential and supernatural manifestations of divinity are popularly known in Cuba — specifically in the island's Yoruba cultural and spiritual tradition. The analytical paradigm to be applied is mainly Ken Wilber's integral thought, by which body-mind-psyche-divinity are conceived as an interconnected, integrated and resonating whole within the person's individualization process, the body being the vehicle, the mirror, the lever and the access door, that is, the body being the one which reflects, activates and opens the rest of the dimensions

**Key words:** Eugenio Hernández Espinosa, archetypes, orisha, mythological theatre

Hasta que lo inconsciente no se haga consciente, el subconsciente dirigirá  
tu vida y lo llamarás destino  
*Carl G. Jung*

Bailar es solo descubrimiento, descubrimiento, descubrimiento  
*Martha Graham*

## **Introducción**

En este artículo se pretende, en primer lugar, a partir de los textos dramáticos seleccionados, ahondar en la esencia arquetípica primigenia subyacente a la base perceptiva, cognitiva y emocional de cada orisha, indagar en los patrones y polarizaciones inconscientes, recurrentes y universales que modelan sus pensamientos, sentimientos y emociones, a fin de comprender su función intermediaria, catalizadora y transformadora en el proceso de individuación del ser.

En segundo lugar, se correlacionará el lenguaje arquetípico del mito y del símbolo, con la comunicación igualmente arquetípica del cuerpo humano, el cual, ya sea en estado de reposo o en movimiento, a través de gestos, posturas, atributos, imágenes, emociones, resuena inevitablemente a nivel relacional consigo mismo, con su entorno, con los otros cuerpos, con su pasado personal, familiar y colectivo.

Observaremos la corporeidad y corporalidad idiosincrásica de los principales orishas del panteón yoruba-lucumí en Cuba, entre otros: Obatalá, Oshún, Ye-mayá, Changó, Oggún, Ochosi, Inle, Orula, Eleggua-Eshu, Oyá, Ikú, en relación a una selección de figuras arquetípicas básicas establecidas por Carl Gustav Jung en su *Psicología Analítica*: animus/anima, madre, persona o máscara, sombra o ego, héroe, sabio y trickster o pícaro divino; tres eventos arquetípicos esenciales: nacimiento, sexualidad y muerte y una selección de comportamientos o temas arquetípicos: obediencia, conocimiento, dependencia emocional, lealtad, alarde, venganza, creación.

## **Arquetipo**

La visión moderna de los arquetipos está vertebrada principalmente por la psicología profunda y analítica de Carl Gustav Jung (2013). Desde dicha óptica se comprenden los arquetipos como principios 'emergentes' o patrones que surgen de experiencias que son comunes a todos nosotros, que se conservan en nuestro repositorio inconsciente colectivo, y que son profundamente importantes e influyentes, incluso fundamentales, dentro de la vida del individuo.

En las profundidades del ser de este siglo XXI existe una corriente de deseo que clama por un anima mundi (Jung, 2013b), ese mundo arquetípico donde las fronteras entre espíritu, psique y materia se han desdibujado. Puede que sea apenas un hilito de corriente, pero no cabe duda de que no se ha extinguido todavía y es un hilo como el de Ariadna que nos conecta con los que nos precedieron

y con los que vendrán, ese anhelo por regresar a nuestro hábitat original, a un no-tiempo y un no-espacio cuando y donde lo artístico y lo espiritual eran conscientemente uno.

Según Mircea Eliade, mediante la danza, el individuo puede acceder a la fuente, a ese mítico e inefable *anima mundi*. La danza, como expresión primaria y arquetípica humana, juega un papel central dentro del proceso de auto-compleción y articulación de las dimensiones emocionales, cognitivas, físicas, sociales y espirituales del individuo, lo que Jung llamó «individuación». Trabajar con arquetipos dentro del ámbito del movimiento corporal nos permite integrar aspectos ocultos de nuestra psique de una manera consciente y favorable, abierta a un mayor número de opciones de elección y respuesta, así como a la posibilidad de irradiar y amplificar todo nuestro ser.

Con su corpus mítico-dramático afrocubano, Eugenio Hernández-Espinosa, popularmente conocido como «el Negro grande del teatro cubano», ciertamente está creando un teatro profundo a partir del arquetípico *anima mundi* de Ile-Ife, la tierra sagrada yoruba, y todo su ethos cosmológico narrativo-performativo. Ni qué decir tiene que con su dramaturgia Hernández-Espinosa pone a disposición de cubanos, caribeños y ciudadanos del mundo toda una serie de poderosas herramientas para la conciencia, la auto-integración y el estado de centro, en las que la expresión arquetípica del movimiento corporal orisha juega un papel vehicular y protagonista.

## El elegido

Publicada en 2006 por Letras Cubanas, y aún por estrenar en escena, *El Elegido* es la primera parte de la ambiciosa Trilogía de Changó de Hernández Espinosa, la cual se completa con *Changó Rey* y *Sankó Obá-Kosó*, ambas partes inéditas hasta la fecha. Se trata de una recreación épico-psicológica de las Guerras de Sucesión transgeneracionales acaecidas dentro del legendario imperio yoruba de Oyó, en el África Occidental, y que narra el ascenso de Changó a la categoría de Orisha, y objeto de adoración por parte de su pueblo. En esta primera parte, Changó es un joven impetuoso de veinte años que aspira a tenerlo todo, en particular, al trono de su hermano Dada como Alafin o rey de Oyó.

*El Elegido* es fundamentalmente una tragedia psicológica protagonizada por algunas de las principales deidades del panteón yoruba. La obra destaca por su complejo retrato de cada personalidad arquetípica dentro de la familia Orisha: Yemayá, la madre que clama al cielo por el bienestar de sus hijos sin juzgar sus cuestionables actos; Oggún, el hábil guerrero, amigo y sirviente de Dada, rey de Oyó; Oyá, la esposa leal, tan joven y ambiciosa como su esposo Changó; Inle, el fiel consejero de Changó, bufón irreverente, desenfadado y andrógino; y Eshu, el misterioso asesor del Alafin con su enigmático sentido de la fidelidad y el dueño errático de las claves del destino, entre otras cosas.

A continuación, vamos a explorar tres momentos dancísticos de *El Elegido*, así como la información arquetípica que trasciende en cada uno de ellos.

## **El arquetipo del pícaro divino**

El orisha Eshu en *El Elegido* es el consejero del rey de Oyó. Eshu encarna el arquetipo del trickster o pícaro divino, aquel que pone todo de cabeza, subvierte el orden, hace bromas y viola las normas preestablecidas para así dejar en evidencia la relatividad, vulnerabilidad y subjetividad de las leyes que explican las cosas, la necesidad de movimiento y transformación en el mundo. El pícaro también pone trampas e interpone conjeturas y paradojas a lo largo del camino del héroe (Jung, 2013).

No resulta extraño por tanto ver a Eshu participar en la danza enmascarada de asedio e instigación a Changó del segundo acto (oddun ocho). En los patakines Eshu es la vertiente sombría de Eleggua. Siempre está engañando y embaucando a los orishas y a los humanos. Eshu gobierna todas las manifestaciones del mal, está a cargo del caos y la confusión, para que así nos demos cuenta de la importancia de reconocer, integrar y equilibrar las polaridades dentro de nosotros. Bajo la apariencia enmascarada de Aroni, el enano de una pierna con cabeza y cola de perro, espíritu del remolino, y guardián de los secretos de Osain, Eshu vigila el cumplimiento del destino elegido por cada uno de nosotros aquí en la Tierra: "[a Changó] Rey de todos los reyes, tú que estás destinado a permanecer en este reino, ¡Oyó te pertenece!" (Hernández Espinosa, 2006).

Igualmente, Eshu se mofa del miedo a la muerte de Changó, de sus ataques de ira y su desesperado deseo de poder. Al término de la danza enmascarada, por ejemplo, Eshu se desenmascara ante Changó diciéndole: "Es Olofi quien controla el universo en todas las circunstancias" (Hernández Espinosa, 2006), dejándole así en claro que no es el dueño absoluto de su propio destino, al menos no hasta que lo concientice.

## **Arquetipo Animus / Anima**

### **Inle - Armonización Animus-Anima**

Según Jung (2013b), el arquetipo animus representa el aspecto masculino en las mujeres, mientras que el arquetipo anima representa el aspecto femenino en los hombres.

La polaridad masculina está relacionada con la acción, el movimiento, la penetración, la determinación, la exploración. También está relacionada con la lógica y la mente. Mientras que la polaridad femenina está relacionada con la entrega, la receptividad, la ternura, la intuición y la fecundidad (Jung, 2013b).

El proceso de integración de ambas polaridades se conoce como "matrimonio interior" o "boda alquímica" (Jung, 2013b), o lo que es lo mismo, la unión y equilibrio de ambos polos dentro de uno mismo para completarse. Un símbolo que representa perfectamente esta idea es la del Yin y el Yang, uno de los conceptos más conocidos del taoísmo. En otras culturas antiguas prevalece este mismo principio, por ejemplo, según la cosmología hindú, el universo nació de un abrazo amoroso entre Shiva (conciencia) y Shakti (energía).

En el Panteón orisha Inle vendría a representar el arquetipo animus-anima, syzygy/sizigia (gr. 'enyugados uno al otro') o pareja divina, siendo un paradigma de compleción, unificación y plenitud. En la escena inicial de *El Elegido* Hernández Espinosa presenta al personaje del orisha Inle, en la obra es el fiel sirviente y asesor de Changó, mediante la siguiente acotación dancística:

Atardecer. Por uno de los caminos desolados que conducen a Oyó viene Inle, andrógino y muy bello, envuelto en harapos azules amarillos y blancos adornados con caracoles. Los harapos no le restan dignidad. Viene agachado, mueve la mano derecha de un lado a otro como apartando las yerbas, con pasos rítmicos en zigzag, imitando con sus brazos ondulantes los movimientos de los pescadores que bogan en canoa (Hernández Espinosa, 2006).

En su libro *Los orishas en Cuba* Natalia Bolívar se refiere a la corporeidad de Inle en los siguientes términos:

Es andrógino y muy bello. Según Fernando Ortiz, puede tomarse como la personificación de la tierra, proveedora del sustento humano. Su nombre es Inle Ayayá y vive en la tierra y en el agua (Bolívar, 1990).

Ahora se sube pocas veces y se ha olvidado su coreografía. Cuando se baila en su honor, sus fieles lo hacen algo agachados, en rueda, y mueven la mano derecha de un lado a otro como apartando las yerbas. Los pasos rítmicos van como en zigzag, imitan con sus brazos ondulantes los movimientos de los pescadores que bogan en canoa, u otras mímicas de la actividad laboral (Bolívar, 1990).

Inle representa el equilibrio armonioso entre las polaridades masculina y femenina, lo cual se refleja en su corporeidad andrógina, sus pasos rítmicos en zigzag o los movimientos ondulantes de sus brazadas de la tierra al mar y del mar a la tierra. En *El Elegido* Inle es retratado como una mente cuántica, sustentable, independiente, inquieta y viva, "uno que vive emancipado de todos los temores que se oponen a su felicidad". Oyá lo llama "pajarraco" (pájaro feo, ave horrible): "¿Qué clase de pajarraco eres?" (Hernández Espinosa, 2006).

Changó —la virilidad y la hombría personificadas— a pesar de su resistencia inicial a tener "un engendro" como Inle de sirviente (Hernández Espinosa, 2006, p. 139), y perplejo ante la naturaleza sexual esquiva de Inle, termina aceptándolo y agradeciéndole por su lealtad y lucidez:

Changó: ¿Eres hombre o mujer?

Inle: (Más divertido aún.) Ni lo uno ni lo otro. Soy la apariencia de uno y la apariencia de otro. La unión de esas dos apariencias, en perfecta conjunción, soy yo: ¡Inle! ¿Acaso soy un espectro fantástico de la Naturaleza por el hecho de poseer dos sexos? (Hernández Espinosa, 2006).

Inle no se considera ni raro ni excepcional, se identifica de manera simple y desenfadada con la naturaleza y se ve a sí mismo como otro ejemplo de la manifestación natural integrada de lo femenino y lo masculino dentro del universo.

### **Arquetipos de la persona y la sombra.**

#### **Changó y Oyá – Danza-duelo entre la Persona y la Sombra**

Más problemático, sin embargo, es el caso de la disputa corporal del orisha Changó entre los arquetipos de su persona y su sombra en *El Elegido*. El arquetipo de la persona representa aquella vertiente de nosotros mismos que queremos compartir con los demás, es decir, nuestra imagen pública. La palabra "persona" deriva del latín y literalmente significa 'máscara'. En este sentido, el arquetipo de la persona representa cada una de las diferentes máscaras sociales que usamos en nuestras interacciones y situaciones interpersonales a fin de encajar. La máscara nos sirve para proteger a nuestro ego de las imágenes negativas, de todos esos impulsos primitivos, ansias y emociones que no se consideran socialmente aceptables. Según Jung (2013), la persona puede aparecer en sueños y adoptar formas diferentes.

Por otro lado, la sombra es un arquetipo que se nutre de todo instinto sexual y vital. La sombra existe como parte de la mente inconsciente y se compone de ideas reprimidas, debilidades, deseos, propensiones y limitaciones. La sombra se va fraguando a partir de nuestros intentos de adaptarnos a las normas culturales y expectativas sociales. Este es el arquetipo que integra todo aquello que resulta inaceptable no solo para la sociedad, sino también para la propia moral y valores personales. Puede incluir sentimientos como la envidia, la codicia, los prejuicios, el odio y el resentimiento.

Este arquetipo a menudo se describe como el lado más oscuro de la psique, representa lo salvaje, el caos y lo desconocido. En tanto que inclinación latente, Jung creía que la sombra está presente en todos nosotros, aunque las personas a veces negamos este elemento de nuestra propia psique y, en cambio, lo proyectamos en los demás. Jung sostenía que la sombra puede aparecer en sueños o visiones y puede adoptar una amplia variedad de formas. Puede manifestarse, por ejemplo, como una serpiente, un monstruo, un demonio, un dragón o alguna otra figura oscura, salvaje o exótica.

En *El Elegido* Changó es asediado en un momento dado por una figura danzante enmascarada de dudosa apariencia (Hernández Espinosa, 2006, p. 226). Se da un aire a Osain el ermitaño, pero no. Quizás sea Akaro, el espíritu de la muerte, tampoco. Se trata de Oyá, la mismísima esposa de Changó, quien tienta a su marido a hacerse con el trono de Oyó, por encima del cadáver de Dada, su propio hermano, el actual Alafi de Oyó. Lo que sigue es una ofensiva danza entre Oyá (sus idiosincrásicos movimientos coreográfico descritos en las acotaciones la delatan) y su ejército de Eggungunes enmascarados (que en realidad son Salako, primer ministro del consejo de Estado de Oyó, y Eshu, el asesor del Alafin). Changó caerá presa de la presión social y estará decidido a negociar incluso con la misma muerte con tal de apoderarse del trono de Oyá.

Este baile de combate entre Changó y Oyá es interesante por varios motivos. Changó no solo no reconoce a su propia esposa (creyendo como cree que el guerrero enmascarado es Akaro, una de las muchas manifestaciones espirituales de Ikú, el Orisha de la muerte). Pero ¿quién más puede ser sino su esposa Oyá, el Orisha del aire en movimiento, la guardiana de las puertas del cementerio, la guerrera mansa e intrépida que enarbola sus dos espadas sin tregua, girando hacia la izquierda una y otra vez en remolinos pronunciados y sinuosos, que va acompañada de un ejército de eggungunes (espíritus de antepasados) que agitan sus irukes (colas de caballo) de forma vertiginosa? (Bolívar, 129). Incluso Changó se enreda en sus vueltas mareantes, quedando reducido en el piso con la danza frenética y todopoderosa de su esposa. Sólo los gritos de rabia y frustración de Changó hacen que Oyá ceje en su intento y que termine por quitarse la máscara, al igual que toda su cohorte de electrizantes espíritus (Hernández Espinosa, 2006).

Changó no va enmascarado, pero acomete el duelo dancístico con su propia máscara o persona, la imagen pública que tanto se ha esforzado en forjar de sí mismo: hermano devoto, súbdito fiel, hijo obediente y algún día heredero legítimo del justo y honorable y ordenado reino de Oyó. El oponente al que se enfrenta es su propia sombra (la cual es también la función arquetípica de Oyá, su esposa): una ambición excesiva, desproporcionada, ciega, fratricida y resentida: habiendo entregado su propia corona como reina de Takua a su amado, Oyá decidió transformarse en la sombra de Changó como elección de vida. Al desenmascararse, Oyá se identifica ante Chango con estas palabras: "Personificación de la lealtad soy. Celosa guardiana [sic] de tus deseos. Te he acompañado en todas las batallas, ¿por qué no habría de hacerlo ahora?" (Hernández Espinosa, 2006). Estamos ante la danza-combate entre la Persona y la Sombra de Changó: técnicamente en el ring-escenario vence la sombra —danzando-peleando— pero es la persona la que prevalece a gritos.

## **El arquetipo de la Muerte-Sombra**

### **Cumachela – Ikú – Tableau escultórico de apertura de la obra**

*María Antonia* es sin duda la obra maestra de Hernández Espinosa, la tragedia afrocubana por excelencia dentro del repertorio dramático cubano de todos los tiempos. La obra se estrenó en 1967 en el Teatro Mella de La Habana y fue adaptada para la pantalla grande en 1990 por Sergio Giral. Es la historia de la caída en picado de María Antonia, una despampanante mujer negra de un solar de La Habana que de forma fatídica se rebela contra el oráculo de Ifá, al rechazar una afiliación obediente junto a su madre y orisha titular, Oshún. Por el contrario, María Antonia elige vivir en el lado oscuro de su oddun, aferrándose a su primer amor, Julián, el paradigma de la polaridad masculina cubana, hijo de Changó, abakuá<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sociedad secreta masculina de origen carabalí presente en Cuba desde la segunda década del siglo XIX.

practicante, campeón de boxeo, mujeriego pendenciero y jactancioso, por cuyos presuntos crímenes, María Antonia incluso se ofreció a pasar tiempo en la cárcel en el pasado.

En *María Antonia* y también en *Odebí el cazador* como veremos más adelante, Hernández Espinosa recurre a un retablo o *tableau* escultórico para abrir la obra y calibrar corpóreamente el nivel de consciencia e individuación inicial del personaje protagonista. La tríada escultórica de apertura plantea desde el inicio la profunda falta de autoconocimiento de María Antonia, así como de las fuerzas antagónicas que la destrozan: “Madrina de rodillas, María Antonia detrás de ella se sostiene de pie. Sobre sus espaldas, la Cumachela” (Hernández Espinosa, 2004). Se trata de una poderosa instantánea la cual captura todas las complejidades trágicas de la obra. María Antonia con Cumachela a las espaldas capta la atención del espectador al abrirse el telón. La notable voluminosidad e incongruencia del bulto que soporta la figura central apunta hacia ese peso inevitable que se cierne sobre la protagonista de la obra. En otras palabras, Cumachela, esa mendiga tan lorquiana, va a representar a lo largo de toda la obra la carga de la muerte inminente de María Antonia, que en la tradición yoruba estaría encarnada por el orisha Ikú. Además, es una carga de la que María Antonia parece no darse cuenta, ya que no la ve, no la enfrenta, pues está literalmente sobre sus espaldas.

La mirada del espectador también registra la otra mitad asimétrica del cuadro donde encontramos a Madrina de rodillas. María Antonia está parada detrás de la espalda de Madrina, quien intercede en nombre de su ahijada en una oración sumisa e inclinada. María Antonia ignora la presencia arrodillada de Madrina frente a ella. Tampoco reconoce los cuidados de Madrina, porque no la está mirando a la cara.

Desde un punto de vista jungiano, tanto Madrina como Cumachela formarían parte de la sombra de María Antonia, ya que ambas representan igualmente aspectos ocultos o inconscientes de sí misma (su Orí<sup>2</sup>), tanto positivos como negativos, de graduación superior o inferior, que su ego niega, reprime, somatiza y proyecta en su vida diaria, y que apenas puede identificar, asimilar o integrar.

### **Desequilibrio Animus / Anima**

Escena del mercado: guaguancó “María de los cuchillos”

En la escena del mercado se baila y se canta un guaguancó “María de los cuchillos”. La letra habla por sí sola de un sentir popular incomodado y agorero con la transgresión masculinizante, la guapería<sup>3</sup>, el exceso de yang de María Antonia, una percepción incapaz de comprender ni tolerar tal comportamiento

---

<sup>2</sup> Concepto central de la metafísica y cosmogonía yorubas que literalmente significa ‘cabeza’ y está relacionado con la intuición espiritual, consciencia o destino de la persona.

<sup>3</sup> Cubanismo popular que se refiere a un comportamiento chulesco, arrogante y temerario.

de una mujer, mucho menos viniendo de una hija de Ochún (la feminidad y sabrosura en persona):

*Llegó el momento  
de cantarle  
a tus hazañas  
el consuelo inmoral  
de mi guaguancó:  
maltratada,  
maltratadora  
María de los cuchillos,  
negra de candela y ron,  
mujer,  
mujer,  
como tú no hay otra,  
loca,  
flor sin sendero,  
sin vida,  
perdida,  
marchita,  
marchitadora,  
por el amor,  
que no se vio.  
María Antonia de los cuchillos,  
Negra de candela y ron.  
¡Ay!, ¡qué dolor!...  
¡Ay!, ¡qué dolor!...*

[Acotación]: Como alarde, María Antonia vacuna a los bailadores (Hernández Espinosa, 2004).

Dentro del sistema de danza de la rumba afrocubana podemos encontrar diferentes formas y modalidades (guaguancó, columbia y yambú). Todas ellas se enmarcan en un modelo de entretenimiento colectivo y participativo de naturaleza secular, urbano, de los solares suburbanos en concreto, característico del final de la era colonial (León).

En cuanto a su estructura musical, la rumba afrocubana está compuesta por percusión, solista y coro, y se baila en parejas o en solos, según la modalidad. Las letras son generalmente expresión improvisada de los sentimientos populares sobre cuestiones sociales, políticas y culturales del país, o sobre un determinado personaje de la comunidad, como es aquí el caso. Observan principalmente un patrón de llamada y respuesta entre el *apkwon* (solista) y el coro (Peñalosa).

El «vacunao» es el movimiento erótico del bailarín en dirección a la pelvis de la mujer en el guaguancó. El macho intenta distraer a la hembra con pasos elegantes (a menudo contramétricos), acentuados por el quinto (tambor, que marca el ritmo por ejecutar y las figuras que se han de hacer), hasta estar en posición de «vacunarla». La mujer por su parte reacciona moviéndose de forma cadencial en giros rápidos, juntando los extremos de sus sayas, o cubriéndose la zona de la ingle con la mano «botao», para simbólicamente interceptar el «vacunao». Este gesto mimético, que representa la «conquista» sexual del hombre sobre la mujer, lo puede acometer el bailarín con cualquier parte de su cuerpo, aparte de su pelvis, incluyendo el pie, la mano o con la ayuda de un pañuelo. La mayor parte del tiempo el bailarín no le atina a su objetivo, lo cual provoca la hilaridad de los presentes (Santos Gracia y Armas Rigal).

Al bailar el guaguancó que habla de sus propias peleas internas a muerte entre sus lados femenino y masculino, María Antonia incorpora el vacunao masculino en su propia coreografía, desafiando así el orden tradicional dual y vertical establecido entre el papel femenino de sumisión/presa/ objeto de conquista, y el papel masculino de control/ depredador/conquistador. Al mismo tiempo, esta corporalidad también revela una falta de integración de su propio espíritu indómito, combativo y aguerrido en su vida diaria, al no encontrar otra salida que la somatización de su lado masculino en un lenguaje corporal desafiante y provocativo, así como en innumerables improperios misándricos, cínicos y agresivos que a ella le gusta proferir contra todo macho, al tiempo que reprime su propia energía sexual centrífuga—es decir, sus instintos de amazona—con sentimientos de culpa y vergüenza, proyectando su propia sombra sobre las infidelidades de Julián a través de represalias y, en última instancia, envenenándolo.

### **Escena junto al río: procesión y despojo.**

En la festividad de Ochún del 8 de septiembre la madrina de María Antonia organiza una procesión hasta el río en la que se lleva a hombros la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre<sup>4</sup>. Es una procesión sincrética, en la que las personas cantan y bailan hasta llegar al río. En el río, Madrina le quita la ropa a María Antonia y procede al despojo (Hernández Espinosa, 2004). En esta escena María Antonia se niega a entregarle la cabeza a Ochún, no permite que su orisha tutelar se baje en ella y se le monte en el trance dancístico de su toque, evidenciando así su resistencia al yin, a su lado femenino, a la sumisión, a sufrir por el amor de un hombre, también resistencia a la dulzura, a la alegría de vivir.

---

<sup>4</sup> Patrona de Cuba en la tradición católica que sincretiza con Ochún en el panteón yoruba.

## **Ochún baja en María Antonia - trance y muerte de María Antonia. El exceso de yin en María Antonia.**

María Antonia no ha encontrado el equilibrio en su cabeza, la armonía entre su lado femenino y masculino. Y después de haber parapetado su feminidad mediante una exacerbada agresividad física, verbal y social, es en el umbral de su muerte cuando María Antonia sucumbe a la sombra de polaridad femenina más ochunesca, convirtiéndose en una mujer complaciente y frívola, concebida y lista para el disfrute de los hombres, entregándose a la lujuria, en una extasiada danza al son del tambor de Ochún<sup>5</sup>. Ochún posee a María Antonia en el mismo momento en que Carlos, su último pretendiente, le hunde un cuchillo en su sexo (Hernández Espinosa, 2004).

### **La madre**

#### **Yemayá - Madrina**

Gran dueña de las aguas del mar. Gran madre de todos y cada uno de sus peces. En premio por su abnegada dedicación maternal con los niños de todos sus dominios, Olofi le otorgó a Yemayá una triple corona: reina de los mares, reina de la tierra, reina del cielo. ¡*Omío Yemayá Omoloddé*!<sup>6</sup>

Cuando baja para bailar<sup>7</sup> lo hace primeramente con gráciles y elegantes giros y movimientos de saya que evocan los ritmos y caricias de las olas. Pero enseguida coge velocidad e intensidad, dejando claro su inmenso poder. La suya es pues una energía creadora, nutridora, paciente, misericorde y tenaz, que se puede tornar vorágine de furia, despecho y resentir. Mejor no provocar a Yemayá. Goza además de gran clarividencia. Dice el patakín que cada vez que su esposo Orula tenía consulta en la casa, ella se escondía tras las puertas para aprender el oráculo de Ifá. Era tan

---

<sup>5</sup> Dice Natalia Bolívar acerca de la coreografía arquetípica de Ochún:

Los bailes de Ochún son, quizás, los más bellos y sensuales de todos. Al subirse, ríe como Yemayá y agita sus brazos para que suenen las manillas de oro. Sus manos bajan y corren a lo largo del cuerpo, como los manantiales y arroyos descendiendo de las colinas. Generalmente danza con voluptuosidad y con las manos tendidas hacia adelante, en imploración y con sugestivas contorsiones pelvianas. Pide, exige *oñi* [miel], símbolo del dulzor, de la esencia amorosa de la vida. Fernando Ortiz llama a su baile 'danza de los manantiales'.

<sup>6</sup> Saludo jaculatorio o invocativo popular dirigido a Yemayá por sus devotos en Cuba ('oh, reina poderosa de las aguas').

<sup>7</sup> Sobre los bailes de Yemayá, Bolívar dice lo siguiente:

Yemayá es amiga de la buena compañía y del lucimiento. Aunque es madre virtuosa y sabia, también es alegre sandunguera. Cuando se sube, ríe a carcajadas y da vueltas como las olas y gira como los remolinos del océano. Unas veces bracea como nadando, otras representa una zambullida para sacar caracoles, algas y peces para sus hijos. En otras ocasiones parece remar hasta la hipotética orilla donde siempre la espera Oshún. Sus danzas comienzan con suaves ondulaciones, como las aguas que agita blandamente al soplo de la brisa, pero pronto se encaracola y va aumentando en intensidad, como un oleaje que se enfurece.

buena que Orula le permitió usar el *diloggun* (caracoles) para adivinar, escuchar y guiar con su infinito amor de madre a quien lo necesite (Cabrera, 1996). Tanto en *María Antonia* como en *El Elegido*, Yemayá es la loba alfa, ultra-protectora, que aúlla con furia lastimera cuando siente que su territorio, es decir, sus hijos, están en peligro, su mayor fuente de angustia y desvelos (Hernández Espinoza, 2006) y (Hernández Espinoza, 2004). Mente recta, a veces inflexible con sus hijos descarriados, exige respeto y abnegación.

### **Casa de Madrina**

En la décima escena de *María Antonia*, Madrina está dando un tambor a Yemayá, su orisha tutelar. Madrina entra en trance, al tiempo que su danza va in crescendo (aro de Yemayá). Da un grito y un salto tales que se silencian los tambores. Yemayá ha bajado en ella. El monólogo que sigue es el lamento desconsolado de una madre rota por los desmanes de sus hijos:

Madrina. (En Yemayá). ¡Ay, hijos míos! ¡Ay, mi llanto reza la ruina de esta ciudad! ¿Dónde están los hombres que quieren beber cuchillos para rasgar mi vergüenza con su maldad? ¡Ay!, ¿por qué tuercen las fuerzas que les hice nacer? El hombre tiene ojos para vigilar que el día no se manche en sombras, para desenredar sus pasos, para gozar con mi sonrisa de agua clara. ¡Ay, hombre! Yo, tu madre, te hablo. ¿Por qué mi falda está manchada de mal deseo? ¿De quién es la sangre que sube en chorro hasta mi corazón de agua? ¡Ay, qué crímenes me arrojas con tus malos usos! A mí, a tu madre que te enseñó a cantar, a consagrarte al día, a la luz, a lo bueno: así dicho es. Crimen es la mala mirada, la lujuria, la intriga, la desolación, el desamor. ¡Hombre, mira al hombre! En vano ofreces sacrificios si no limpias tu casa que es la mía. Día vendrá en que aprendas a caminar con pasos fuertes y tranquilos. ¡Ay, bajaré a reír de amor! ¿Quién grita? ¿Quién ha roto el cuerpo de ese niño que ya no ríe? ¿Dónde está María Antonia? ¿Qué hacemos en esta casa cuando un hijo se ahoga en la maldad? ¡Ay, María Antonia! ¡María Antonia! Será posible que tanta dulzura de tu corazón no logre encontrar su medida.

Yemayá, llorando, se abre paso entre los concurrentes. Da un alarido de dolor y se lanza en busca de María Antonia (Hernández Espinosa, 2004).

En su libro *La maternidad y el encuentro con la propia sombra*, la terapeuta y escritora Laura Gutman se centra en este lado más oscuro del arquetipo de la maternidad:

El lado numinoso de lo maternal dice Gutman, implica, como todos sabemos, abnegación, tolerancia, amor incondicional, devoción, dulzura, paciencia, comprensión, altruismo... en definitivas, todas aquellas cualidades necesarias para poder criar hijos sin volverse loca.

La sombra social de la maternidad, por su parte, se da cita, según Gutman, cuando el "ser maternal" engulle al "ser mujer" e incluso al "ser femenino", como si fueran la misma cosa y nuestra única función y aspecto identitario a tener en cuenta en cada momento de nuestra vida. El psicoanalista Antonio Las Heras en su *Manual de psicología jungiana* ha explorado a fondo el arquetipo universal de la gran madre en su doble vertiente oscura-numinosa, nutricia-devoradora, fecunda-castigadora, amorosa-irascible. Así, sostiene Las Heras, en las civilizaciones antiguas de todos los continentes, tal y como, por ejemplo, a mi entender, ocurre en la yoruba, las oposiciones solían permanecer unificadas en una misma figura mitológica, en una misma deidad, sin que la consciencia individual o colectiva experimentara esta paradoja como algo perturbador (Las Heras, 2008).

### **Odebí el cazador**

Escrita en 1980 y estrenada en 1982 por el Conjunto Folclórico Nacional de Cuba, bajo la dirección de Rogelio Martínez Furé, *Odebí el cazador* es una obra dramática corta perteneciente al corpus mitológico afrocubano de Eugenio Hernández-Espinosa. Está basada en un patakín. Los patakines son mitos narrativos, fábulas o epopeyas sagradas y fundacionales de la civilización yoruba. Cada signo adivinatorio u *Oddun*, tanto en el oráculo de Ifa, como en el de la Ocha, suele ir acompañado de una selección de *patakines*, que no solo constituyen una explicación narrativa simple y directa del origen de ciertas doctrinas, sino que también ofrecen metáforas moralizantes y didácticas para la vida diaria y, por lo tanto, desempeñan un papel central en el mantenimiento y la transmisión de valores, tradiciones y sabiduría popular antiguas.

*Odebí el cazador* se centra en el mito de Ochosi, el cazador y guerrero orisha, en particular en el *camino* (avatar) de Ochosi de Mata. En la versión más conocida de este patakín difundida por Rómulo Lachatañeré en su libro *¡¡Oh mío Yemayá!! Cuentos y cantos negros*, Odebí está desesperado pues alguien le ha robado una cordoniz (*akuaro*), que había atrapado para Olofin. Enfurecido, decide vengarse y le pide a Olofi que dirija su flecha hasta el corazón del culpable. Al lanzar la flecha, esta le alcanza de lleno a la verdadera «culpable», su madre, Yemú, quien, al ver la codorniz en la cocina, la había metido en la cazuela para el almuerzo (Lachatañeré, 1992).

En esta obra Hernández Espinosa mantiene la naturaleza edípica del juicio equivocado original de Odebí dándole un giro, que es hacer que el infalible cazador mate a su amada Maguala (Oshun) en lugar de a su madre. Como en el resto de sus obras mitológicas, Hernández Espinosa se toma ciertas licencias artísticas a la hora de recrear el entramado épico-narrativo original de los patakines, al tiempo que lo revitaliza con todo el aparato performativo que caracteriza su corpus dramático mitológico (cantos polifónicos, danzas y percusión), sin perder nunca de vista eso sí el substrato metafísico africano que conecta estrechamente a los orishas y sus caminos con los seres humanos como modelos arquetípicos de expresión experiencial y emocional.

## El arquetipo del viaje del héroe. Ochosi

Uno de los arquetipos más conocidos, el cual emerge de miles de años de experiencias y desafíos humanos de superación es el Viaje del Héroe. El Camino del Héroe, como Arquetipo o patrón de autosuperación, es una potente herramienta para el desarrollo personal, atemporal y de probada eficacia, así como un valioso recurso presente en nuestra memoria colectiva como Humanidad, al cual podemos recurrir en todo momento para extraer útiles y poderosas lecciones para poner en práctica en nuestra vida cotidiana (Corbera, 2019).

Como compendio de arquetipos, el Viaje del Héroe incluye una serie de etapas o niveles cíclicos, cada uno de los cuales va asociado a un estadio simbólico específico (inocente - huérfano- vagabundo - guerrero - mártir - mago/nahual). A fin de superar con éxito cada uno de ellos y desarrollar destrezas individuales y sociales, así como madurez emocional, el héroe ha de integrar dentro de su conciencia la información aprendida en cada paso del camino, para así completar el viaje de vuelta a casa como un ser renovado y transformado (Enric Corbera Institute).

En el Odebí de Hernández Espinosa el recorrido iniciático y de transformación del héroe está marcado por escenas de protagonismo corpóreo, tanto escultóricas como dancísticas con prominente significación simbólica, metamórfica y transfigurativa, en las que cuerpo y naturaleza alcanzan elevadas cotas de expresión simbiótica entre el consciente y el inconsciente. Cada una de ellas se corresponde en gran medida además a las doce etapas que se distinguen en el Viaje o Camino del Héroe, según el modelo de dicho arquetipo más extendido, el sistematizado por el gran mitólogo Joseph Campbell en su libro fundamental *El héroe de las mil caras* y posteriormente utilizado por Christopher Vogler, guionista de Disney, autor de la guía para guionistas *El viaje del escritor*:

1. Mundo ordinario.
2. Llamada a la aventura.
3. Rechazo de la llamada.
4. Encuentro con el mentor.
5. Travesía del umbral. Los guardianes.
6. Los aliados, los enemigos, las pruebas.
7. Internamiento en la caverna más profunda.
8. La odisea. Muerte y resurrección.
9. La recompensa. El elixir del conocimiento.
10. Regreso con persecución. Gran lucha final.
11. Nueva resurrección. Orden renovado.
12. Retorno con el elixir del conocimiento.

La obra abre con una ceremonia y celebración de iniciación, en la que el joven Odebí, "diestro y certero en el manejo del arco y la flecha" (Hernández Espinosa, 2009), ha alcanzado la mayoría de edad y está listo para su primera partida de caza al bosque. Es un mundo de posiciones, estructuras, jerarquías y movimientos corpóreos establecidos por el peso, la inercia y el conocimiento de la tradición. Este es el mundo ordinario en el que nace nuestro héroe, que también lleva dentro de sí, en su aliento vital, un mundo único y extraordinario con todo el potencial de la expresión incipiente:

En las acotaciones escénicas correspondientes al potente retablo escenográfico de apertura de la obra se apunta ya en buena medida hacia todos estos flujos, polaridades de la emoción y la expresión corpórea. Apkwalo (el personaje narrador) hace acto de aparición con un porte erguido "cual drago o güira, castaño o guayacán" (Hernández Espinosa, 2009), sentado sobre los hombros de Odebí. Del cuello de Apkwalo se extiende un enorme manto cargado de elementos vegetales. Dicho manto cubre completamente a Odebí. Eleggua (el pícaro divino), al frente de la comitiva, va abriéndole los caminos y senderos al héroe con su garabato:

De entre las piernas del Apkwalo brota Odebí, cual naciente arroyuelo. Rueda con gozo hasta los pies de Abolá y Abokí [sus compañeros de cacería...]. En posición de cazador queda Odebí, estático como una talla de madera preciosa. Abolá y Abokí lo cargan con solemnidad. Avanzan con él como si lo llevaran en bandeja (Hernández Espinosa, 2009).

Lo que sigue a continuación es una serie de canciones y bailes de celebración populares para auspiciar el éxito del joven cazador. Con la llegada de Orula (el orisha de la adivinación, dueño del oráculo de Ifá, encarnación del Arquetipo del Sabio) de la ceremoniosidad inicial pasamos al encuentro con el mentor. Su función es revelarle al héroe la información que se esconde en el inconsciente colectivo (puede cazar cualquier animal o ave del bosque, a excepción de Eiyé-Gongo, "el pájaro de las soledades el de las plumas de mil colores, pico de cobre y coral, cresta de marfil y canto de cítara" (Hernández Espinosa, 2009), información inconsciente de conocimiento limitado, obediencia, supeditación, y así como arrojar luz sobre la senda de Odebí, quien inmediatamente se rebela, cuestiona y rechaza el consejo de Orula:

¿Acaso la mujer que hila rechaza su huso?

¿Acaso la mujer que tiñe rechaza su paño?

¿El ojo que ve rechaza la mirada?

¿Acaso el hombre rechaza su parte de conocimiento? (Hernández Espinosa, 2009).

En la siguiente escena hay un encuentro de despedida entre Odebí y su amada Maguala. El diálogo de ambos amantes, marcado por la ansiedad que trae la partida de él y la incertidumbre de lo que el futuro deparará a su relación, está intercalado con movimientos dancísticos de emoción paralela. La energía que domina durante toda esta escena es la polaridad esencial femenina de Oshún. La canción de fondo que tararea Maguala por ejemplo, "A mole bi", pertenece al repertorio polifónico de este orisha (Brandoli), así como los saltos, desplazamientos y cargadas predominantes en el lenguaje dancístico de los amantes, que denotan apego emocional, intimidad y deleite carnal, miedo a la separación, muerte, fin del amor. Aquí, también, la metamorfosis simbiótica del cuerpo humano en un cuerpo natural adquiere protagonismo dramático, tanto a nivel de expresión dancística como escultural: por ejemplo, Odebí se transforma en un flamboyán, y Maguala se esconde detrás de él, como una gacela; así mismo, el Apkwaló, narrador omnisciente del inconsciente colectivo, se convierte en roca sobre la cual Odebí y Maguala se sentarán para hablar al comienzo del camino.

La primera parte de la obra termina con la partida de Odebí y una angustiada e indefensa Maguala que es rodeada por un torbellino de jóvenes lavanderas que bailan a su alrededor en forma de virulento remolino o «aro» de Yemayá. En la segunda y última parte de la pieza, en las profundidades del bosque, tras el encuentro con Elegua que viene como mensajero de Orula a repetirle por última vez a Odebí sus consejos y advertencias, y tras la marcha de vuelta a casa de sus aliados o compañeros de viaje, Abolá y Abokí, se sucederán una serie de luchas dancísticas entre nuestro héroe y diversos aspectos de su sombra mimetizados en animales o árboles, en las que Odebí saldrá siempre victorioso. Por ejemplo, tiene lugar una gran lucha dancística a muerte contra Ogue, el toro, que no es otro que Apkwaló, el narrador (Hernández Espinosa, 2009). También acontece a continuación una lucha de danza contra los pájaros terribles del bosque, que podrían interpretarse en clave de las dudas de Odebí (Hernández Espinosa, 2009).

Y también cabe destacar la danza de ataque protagonizada por Odebí y los iracundos *egungunes* del bosque (Hernández Espinosa, 2009), espíritus enmascarados de antepasados, en este caso grandes y macizos como el jagüey, cuyos brazos se asemejan a las ramas altas y copadas de dicho árbol. En este sentido, vale la pena señalar que en el imaginario popular de Cuba el árbol del jagüey es sinónimo de ingratitud y traición, ya que este busca apoyo en otras plantas y termina marchitándolas con su asfixiante abrazo (Bustamante, 1948). Es por tanto un símbolo del pasado, la lealtad a la información inconsciente y transgeneracional dentro del clan, dentro de la comunidad.

El tan ansiado encuentro dancístico entre Odebí y Eiyé-góngo, el ave prohibida, finalmente se materializa (Hernández Espinosa, 2009). Eiyé-góngo, atraída por el canto de Odebí, acude a la cita uniéndose a Odebí con una danza espasmódica de seducción, locura y destrucción, la cual termina con el corazón de Eiyé-góngo

atravesado por la flecha de Odebí, y la revelación de que Eiyé-góngo es en realidad Maguala (en lo que puede interpretarse como una metamorfosis inversa: la revelación de información inconsciente, oculta).

Toca turno al número dancístico de la negrura del bosque, *Ikú* el orisha de la muerte, con su séquito enmascarado de egungunes, quienes se llevan a Maguala, sin importarles la resistencia de Odebí que lucha en vano por rescatarla (Hernández Espinosa, 2009). Una vez enterrado su viejo ser limitado, supeditado, apegado, abatido, resurge de sus propias cenizas un nuevo Odebí, quien ha tomado conciencia de su esencia libre y de su potencial de conocimiento y conciencia ilimitados. No es arbitrario que el retablo corpóreo de cierre contemple un orden opuesto al de apertura, donde ahora es Odebí, quien en actitud erguida, avanza sentado sobre los hombros del Apkwaló, y con “la enorme capa vegetal cargada de mitos y leyendas” ceñida al cuello (Hernández Espinosa, 2009). Odebí lleva ahora las riendas libres y conscientes de la información que configura su vida, tanto a nivel de conciencia individual y como colectiva.

La escena final de la obra es una danza-batalla triunfal, protagonizada por la energía mental ágil, cuántica, de Ochosi, el orisha cazador<sup>8</sup>, quien donde pone el ojo, pone la flecha, y es capaz de trasladarse a cualquier sitio y a cualquier momento para lograr y capturar lo que se proponga, como por ejemplo, Eiyá rukán, el ave antídoto en el que se encarna ahora su amada Maguala. Se trata de una apoteosis de la danza de integración de polaridades masculinas y femeninas, al alcance tanto de hombres como de mujeres, con un cuerpo de baile final integrado tanto por cazadores como por cazadoras, puesto que así queda constancia en la acotación final de Hernández Espinosa:

[Odebí] eleva su canto como himno triunfal de batalla. Baila y tira flechas. Entra y sale por monte y manigua. Los cazadores inundan el bosque. Disparan sin cesar. Penetran en los más intrincados parajes. Se incorporan mujeres con sus flechas y arcos. Apoteosis de la danza. Cae el telón. (Hernández Espinosa, 2009).

## En conclusión

Desde el paradigma holístico-integral de análisis aplicado al estudio de estas tres obras mitológicas protagonizadas por los Orishas o figuras antropomórficas arquetípicas del panteón afrocubano en su paso por este mundo terrenal y dual, me gustaría destilar la siguiente información esencial:

---

<sup>8</sup> Natalia Bolívar sobre los bailes arquetípicos de Ochosi: *En los güemileres Ochosi baila con Ochún [..]. Cuando se sube da los gritos típicos de levantar la caza: “E ... E”, y su mímica es cinética. Viste como Eleggua y Oggún, pues es santo guerrero. El vestido es de color lila o morado claro y su gorro es de piel de tigre, así como su bolsa. Usa el arco y la flecha para representar la cacería en su danza (60-61).*

Para concientizar nuestro cuerpo y las emociones que lo habitan, el primer paso sería darse cuenta de que este está siendo controlado por la mente que lo mueve, y finalmente por la conciencia que le insufla vida. El segundo paso para concientizar nuestro cuerpo sería asumir nuestra propia responsabilidad sobre nuestra mente, con sus pensamientos y sentimientos. El tercer paso, sería convencerse de que estos (nuestros pensamientos y sentimientos – nuestro sistema de creencias, en definitiva) constituyen nuestra corporrealidad, ni más ni menos. Por corporrealidad entiéndase aquí estado de salud, nuestro estado de bienser y bienestar en el mundo. Y que está en nuestras manos, o más bien en nuestra voluntad, en nuestra mente, reconocerlos, aceptarlos, inte-grarlos, incluso trascenderlos a fin de comenzar a concebir un estado de compleción y de centro en el que nuestro cuerpo sea el vehículo de catalización, expresión y alineación plenas.

Este estudio de la expresión corpórea arquetípica de los orishas en el teatro mitológico afrocubano de Eugenio Hernández Espinosa se inserta dentro una visión personal de la tradición religioso-espiritual sincrética afrocubana de la regla de Ocha-Ifá entroncada con una estirpe de insignes tradiciones conceptuales holísticas antiguas, modernas y contemporáneas, tales como el Tao (*yin & yang*), la filosofía hindú (Shiva & Shakti), El Kybalión, así como el tándem conceptual *animus-anima* o polaridad contrasexual/secundaria de la Psicología Analítica de Carl Gustav Jung, incluso la noción de polaridad u opuesto complementario de la Física Cuántica, por mencionar solo algunas. Todas estas tradiciones de pensamiento comparten una visión holística o integral de la divinidad o conciencia universal y en cada una de ellas aparece de una forma u otra la idea central del arquetipo, avatar o camino, esas frecuencias energéticas y experienciales que a un nivel de conciencia material, dual o separada se nos manifiestan como polarizadas, ejemplarizantes, santificadas, y que a medida que elevamos nuestra consciencia hacia cotas de unidad representan estados de resonancia, integración y transcendencia (*holisticidad*).

El teatro mitológico afrocubano de Eugenio Hernández Espinosa desafía y desmantela en mi opinión toda visión plana, dual, superficial y estereotipada (lamentablemente también la más extendida) de las manifestaciones antropomórficas de la conciencia divina afrocubana (los orishas), proponiendo un giro de percepción hacia una conciencia de unidad en la aproximación a las narraciones del imaginario litúrgico, performativo y cultural colectivo, que permita amplificar, trascender y elevar el eje experiencial divino-humano. En este sentido, el imaginario dramático de Hernández Espinosa se hace eco consciente del gran corpus litúrgico-narrativo correspondiente al panteón orisha cubano, el cual abarca numerosos casos emblemáticos de basculación e integración entre polaridades morales, comportamentales, actitudinales, sexuales, etc. por parte de los santos. En el imaginario cultural popular de la isla, sin embargo, apenas se han

filtrado práctica y exclusivamente aquellos relatos de resistencia basculativa, es decir de exacerbación disociadora de ciertos atributos, valores y comportamientos supuestamente correspondientes a uno de los dos polos del espectro dual en el que se inserta a cada orisha.

Por ejemplo, quien más quien menos está familiarizado en Cuba con los relatos arquetípicos que han fijado en el inconsciente colectivo la estampa archi-sensual de Oshún, la mega-viril de Changó, la super-maternal de Yemayá, la amazónica e indómita de Oyá, la infantil y traviesa de Eleggua, la senil y cándida de Obatalá, la pendenciera y virulenta de Oggún, entre otros. Sin embargo, existen otras tantas narraciones del imaginario litúrgico de la regla Ocha-Ifa que han trascendido en mucha menor medida, quizás por estar menos concientizadas, tal vez silenciadas por cuanto que responden a perfilados incómodos, insostenibles y/o ininteligibles desde paradigmas ontológicos, epistemológicos, hermenéuticos duales protagonizados por antagonismos, maniqueísmos, divisiones y fronteras de la realidad o experiencia claramente delimitados: luz/oscuridad, bien/mal, cielo/tierra, masculino/femenino, etc. Estoy hablando de narraciones apócrifas, por así decirlo, de los orishas, por ejemplo, en la frecuencia de polarización masculino/femenino, encontraríamos las narraciones apócrifas del travestismo de Changó; la distribución simétrica y hemafrodítica de los caminos femeninos y masculinos de Obatalá; la androgineidad de Inle; la sexualidad mutante de Oshumare el majá arcoíris; la enigmática y fluida identidad sexual de Olokún; las orishas guerreras (Oyá, Obba, Yewá); el amplio abanico de femineidades de Ochún y Yemayá; así como el sutil continuo de masculinidades representadas en los caminos de Changó y los guerreros (Eleggua, Oggun, Ochoyi, Osun).

El teatro mitológico afrocubano de Eugenio Hernández Espinosa constituye a mi modo de ver un corpus performativo único y necesario por cuanto que sintoniza e integra en escena el amplio espectro energético de la divinidad arquetípica afrocubana (*holisticidad*) con la experiencia humana corpórea y emocional. En esa confluencia dramático-consciente radica la posibilidad de transcendencia de conflictos, bloqueos, limitaciones, enfermedades, y la vía hacia la compleción y la plenitud del ser individual y colectivo.

## **Bibliografía**

- Bolívar, N. Los orishas en Cuba (1990). La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba.
- Brandoli, Luca. (2009). Cantos afrocubanos 4: Cantos a Oshun (primera parte) [CD]. Woodstock, Nueva York: CD Baby.
- Bustamante, L. (1942- 1948): Enciclopedia Popular Cubana. Tomos 1-3. La Habana: Lex.
- Cabrera, Lydia. (1996). Yemayá y Ochún: kariocha, iyalorichas y olorichas. Miami: Ediciones Universal.

- Campbell, J. (2018). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Corbera, E. (2019). *Encuentros con mi alma: Un viaje sin distancia*. Barcelona: El grano de mostaza.
- Giral, S. (Director). (1990). *María Antonia* [película]. Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC).
- Eliade, M. (1974) *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Nueva York: Princeton.
- Enric Corbera Institute (ECI). (2017). “Los personajes que te ayudarán a crecer”. 04.01.2020, Sitio web: <https://www.enriccorberainstitute.com/blog/el-viaje-del-heroe-2>
- Gutman, Laura. (2015). *La maternidad y el encuentro con la propia sombra*. Barcelona: Planeta.
- Hernández Espinosa, E. (2004). *María Antonia*. En *Una pasión compartida: María Antonia*. Ed. I. M. Martiatu Terry. La Habana: Letras Cubanas. 171-271.
- Hernández Espinosa, E. (2006). *El Elegido*. En *Teatro escogido*. Ed. I. M. Martiatu Terry. La Habana: Letras Cubanas. 133-270.
- Hernández Espinosa, E. (2009). *Odebí, el cazador*. En *Quiquiribú Mandinga (Tomo I)*. 59-92.
- Jung, C. G. (2013). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo: Vol. 9/1 (Obras Completas de Carl Gustav Jung)*. Madrid: Trotta.
- Jung, C. G. (2013b). *Psicología y alquimia: Vol. 12 (Obras Completas de Carl Gustav Jung)*. Madrid: Trotta.
- Lachatañeré, R. (1992). *Oh mío Yemayá: Cuentos y cantos negros*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Las Heras, A. (2008). *Manual de psicología junguiana*. Buenos Aires: Trama.
- León, A. (1974). *Del canto y el tiempo*. La Habana: Instituto Cubano del libro.
- Peñalosa, D. (2011). *Rumba Quinto*. Redway, California: Bembe Books.
- Santos Gracia, C. y Armas Rigal, N. (2002) *Danzas Populares Tradicionales Cubanas*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Vogler, C. (2012). *El viaje del escritor*. Barcelona: Robinbook.
- Wilber, K. (2006). *La conciencia sin fronteras: Aproximaciones de Oriente y Occidente al crecimiento personal*. Barcelona: Kairós.

# ***Reflexiones historiográficas sobre las representaciones cubanas en el filme: El mariachi desconocido o Tin Tan en La Habana (1953)***

5

*Historiographic reflections on Cuban representations in the film: The unknown mariachi or Tin Tan in la Habana (1953)*

**Dr. Jorge Alberto Rivero Mora**  
Facultad de Historia de la Universidad Veracruzana  
jrivero@uv.mx

**Contenido:** Introducción | Más allá del pachuco: el pluricultural Germán Valdés Tin Tan | El mariachi desconocido o Tin Tan en la Habana (1953) | Aprehensiones y representaciones cubanas en el filme | Reflexiones finales

## **Resumen**

Uno de los actores más populares y exitosos de la época de oro del cine mexicano (1936-1955) fue el cómico Germán Valdés Tin Tan quien sobresalió por mostrar múltiples identidades culturales en varias de sus películas. En este sentido, el objetivo de este trabajo es mostrar cómo dentro de la película El mariachi desconocido o Tin Tan en la Habana (1953) se expresan muchas de las características de una industria fílmica de resonancia internacional como la mexicana en relación con uno de sus públicos receptores más sólidos y representativos como el cubano. En este sentido, los productores de dicho filme, Germán Valdés, Óscar Brooks y Felipe Mier explotaron al máximo estos rasgos para dar gusto a ese mercado y beneficiarse económicamente, ya que en ese momento los dos países y sus cinematografías, tenían un estrecho vínculo de producción y coproducción de películas en la isla con los particulares ambientes de la misma.

**Palabras clave:** Cine mexicano/ cine cubano/ identidades culturales/ representaciones/ industria fílmica.

## **Abstract**

One of the most popular and successful actors of the golden age of Mexican cinema (1936-1955) was the comedian Germán Valdés Tin Tan who stood out for showing multiple cultural identities in several of his films. In this sense, the objective of this work is to show how many of the characteristics of a film industry with international resonance such as Mexico are expressed in the film The unknown mariachi or Tin Tan in la Habana (1953) in relation to one of its more solid and representative recipient audiences such as Cuba. In this sense, the producers of said film, Germán Valdés, Óscar Brooks and Felipe Mier exploited these traits to the maximum to please that market and benefit economically, since at that time the two countries and their cinematographies had a close bond of production and co-production of films on the island with the particular environments of the same.

**Key words:** Mexican cinema/ Cuban cinema/ cultural identities/ representations/ film industry.

## Introducción

Uno de los actores más populares y exitosos de la época de oro del cine mexicano (1936-1955) fue el cómico Germán Valdés *Tin Tan*, quien durante su prolífica carrera artística construyó una extensa, pero irregular filmografía (106 películas) que divido en tres etapas: 1) Sus inicios como pachuco; 2) Su etapa de auge como pícaro urbano y parodiador y 3) Su declive y final como patifño. En dichos filmes un rasgo peculiar del estilo fílmico de Valdés, en palabras del historiador cine-matográfico Emilio García Riera, fue el desdoblamiento de personajes de otras latitudes (francés, italiano, español, alemán, brasileño o cubano). En esta suerte de aparente ocultamiento de la identidad mexicana de *Tin Tan*, considero que, lejos de minimizarla, lo que realmente hace Valdés es potencializar su peculiar figura y estilo cosmopolita.

En este sentido, una de las identidades extranjeras que mejor exploró Valdés es su carrera artística fue la cubana en varios de sus filmes. En este sentido, para el presente trabajo me apoyaré en una de sus películas más emblemáticas *El mariachi desconocido o Tin Tan en la Habana* (Dir. Gilberto Martínez Solares, 1953) para evidenciar, por una parte, las representaciones y estereotipos cubanos presentes en la película (su alter ego cubano “Quico Guanabacoa” que usará en otras películas); así como lugares de entretenimiento, atractivos naturales, estereotipos, moda, lenguaje y otros vínculos artísticos entre México y Cuba.

Por esta razón, el propósito del texto es mostrar cómo dentro de la película se expresan muchas de las características de la industria fílmica nacional que tuvo una marcada resonancia internacional en relación con el público cubano que fue uno de sus receptores más sólidos y representativos. Y es que es oportuno señalar que en ese momento los vínculos artísticos de México y Cuba se materializaba de manera exitosa con el cine de rumberas y sus principales musas (Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Amalia Aguilar) o músicos como Dámaso Pérez Prado o Kiko Mendive. Pero además, existió un estrecho vínculo de producción y coproducción de películas en la isla con los particulares ambientes de la misma y en este sentido, los productores Germán Valdés, Óscar Brooks y Felipe Mier explotaron al máximo estos rasgos para dar gusto a los mercados mexicano-cubano y beneficiarse económicamente.

### Más allá del pachuco: el pluricultural Germán Valdés *Tin Tan*

La mayor virtud de Germán Valdés *Tin Tan* fue su noble, limpia y total disposición al placer.

Emilio García Riera

Antes de escudriñar las diversas aprehensiones y representaciones de Cuba presentes en el filme *El mariachi desconocido o Tin Tan en la Habana* (1953), es importante hacer una exploración biográfica del Germán Valdés *Tin Tan* para

posicionarlo en el cine mexicano de la época de oro.<sup>1</sup> Germán Cipriano Teodoro Gómez Valdés y Castillo<sup>2</sup> nació el 19 de septiembre de 1915, en la ciudad de México, en un contexto marcado por el movimiento armado revolucionario. En 1927, tras una breve estadía en el puerto de Veracruz, la familia del futuro cómico se estableció en la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez, Chihuahua, debido a que su progenitor, Rafael Valdés se desempeñaba como agente o “vista” aduanal.

En dicho espacio fronterizo, Germán Valdés estudió la secundaria y a principios de los años treinta, entró en contacto con las particularidades de la identidad “chicana” y una derivación de ésta encarnada en el personaje más visible de este choque de dos culturas, el pachuco. Este acontecimiento sería de gran relevancia para el futuro actor cómico. De personalidad hiperactiva y pícara, Germán Valdés pronto se adaptó a su nuevo lugar de residencia y asimiló de modo natural los usos y costumbres de la nueva región y del barrio en que habitó de pachucos de Ciudad Juárez (“los tiriles” o “tirilones”), además de convivir con *zoosuiters* de las ciudades estadounidenses de El Paso y Los Ángeles. Pronto Germán Valdés supo asimilar e identificarse con el personaje que le daría fama y posteridad: el pachuco.<sup>3</sup>

Al abandonar sus estudios de preparatoria y probar varios oficios (guía de turistas, sastre, electricista), el joven Germán Valdés fue enviado por su padre para trabajar con Pedro Meneses Hoyos, dueño de la radiodifusora local XEJ. En esta empresa, Meneses ocupó al joven Valdés como barrendero, mandadero y etiquetador de discos, hasta que la suerte lo llevó a ser locutor de la estación, cargo que ocuparía de 1938 a 1943.

Su inventiva y buen humor hicieron de Valdés el locutor estrella de la XEJ, y en este periodo, Valdés en conjunto con Meneses Hoyos concibieron al pachuco *Topillo* que sería la génesis de su personaje artístico. En 1943, el ventríloco Paco Miller invitó a Valdés para integrarse a su compañía. El joven locutor aceptó y le

---

<sup>1</sup> Además de una biografía crítica, para un examen historiográfico exhaustivo sobre la figura, legado y trascendencia de Germán Valdés *Tin Tan* en la cultura popular mexicana véase el trabajo de Jorge Alberto Rivero Mora, *Wachando a Tin Tan: Análisis Historiográfico de un personaje fílmico (1944-1958)*, México, Tesis de Doctorado, Posgrado en Historiografía, UAM. Azcapotzalco, 2012.

<sup>2</sup> El pasado 23 de febrero de 2020, Carlos Valdés Julián, hijo del gran cómico, mencionó que encontraron el acta de nacimiento de Germán Valdés y que su nombre real fue Germán Cipriano Teodoro Gómez Valdés y Castillo y no Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo como se difundió durante décadas.

<sup>3</sup> La ascendencia de la cultura norteamericana de la época fue determinante en Germán Valdés quien hacía patente su gusto por el *swing*, el *boogie-woogie*, las grandes bandas (Cab Calloway, Glenn Miller, Henry James o Benny Goodman), así como estrellas de Hollywood. Cf. Carlos Monsiváis, “El pachuco un sujeto singular”, en *Intermedios*, Núm. 4, México, 1992.

pidió a Miller un “patiño”, y el elegido fue el *Carnal* Marcelo Chávez Herrera, el administrador de la compañía y, desde entonces hasta el día de su muerte, la pareja cómica de Germán Valdés *Tin Tan*.

En sus primeras presentaciones en el sur de Estados Unidos, el pachuco *Topillo* y Marcelo Chávez fueron recibidos con recelo porque el tema del pachuquismo y su connotación negativa seguía presente. Sin embargo, la mancuerna poco a poco se acopló hasta lograr el afecto y complicidad de su público, como se haría evidente a lo largo de la gira en los estados de Sonora, Aguascalientes, Jalisco y en la Ciudad de México.

Previo a su arribo al Distrito Federal y con el nuevo sobrenombre *Tin Tan* (que le asignó Paco Miller), la pareja cómica *Tin Tan y su carnal Marcelo*, debutó en la Ciudad de México el 5 de noviembre de 1943, en el Teatro *Esperanza Iris*, acompañado de un fastuoso elenco (que incluyó a *Cantinflas*, María Victoria y Agustín Lara) y el éxito e impacto fue impresionante. Así, en menos de un mes, importantes empresas llevaron a sus espacios a *Tin Tan y Marcelo*, como la radiodifusor XEW, el teatro *Follies* y el centro nocturno más importante: *El Patio*, hasta hacer su debut cinematográfico, en 1943, en la película *Hotel de Verano*, del director René Cardona.

Así, tras su debut cinematográfico, Germán Valdés estelarizó cinco películas con el cineasta Humberto Gómez Landero: *El hijo desobediente* (1945); *Hay muertos que no hacen ruido* (1946); *Con la música por dentro* (1946); *El niño perdido* (1947); y *Músico Poeta y Loco* (1947) y de inmediato, el pachuco *Tin Tan* mostró sus notables facultades humorísticas. En este contexto, una fórmula se repitió: argumentos inconsistentes pero con un sólido personaje: el pachuco *Tin Tan*, quien a su vestimenta, lenguaje *spanglish*, y entonación de rebeldía añadió un sentido lúdico, musical y relajiento que enriqueció notablemente a su personaje. Cito a Carlos Monsiváis:

Tin Tan es el primer gran ejemplo del “habla indocumentada”, enriqueciendo a fin de cuentas el español de México. Sobre todo en sus primeras películas Tin Tan es gloriosamente impúdico, y aprovecha todas las voces para construir su caló esencial.

Tin Tan elabora a la perfección el collage lingüístico donde participan las voces anglosajonas impuestas por la necesidad de nombrar a lo nuevo, el español del campo cuajado de arcaísmos y los dichos y expresiones de todo el país. Tin Tan le pregunta a Marcelo: “Y el jale que conseguiste de guachador? ¿Y todavía te forgetean tus relativos? Y uno debe traducir en el acto jale es empleo y guachador es velador, y los relativos que forgetean son los parientes que olvidan.”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Carlos Monsiváis, “Ahí está el detalle. El cine y el habla popular /II y última” en *La Jornada*, México, 18 de abril de 1997; y del mismo autor véase “El pachuco”, *Op. cit.*, 1992.

Sin embargo, *Tin Tan* fue satanizado por los grupos conservadores y nacionalistas de la época que llegaron a pedir que salieran sus cintas de las carteleras. En este contexto, fueron constantes las agresiones a su personaje, incluso de intelectuales de la talla de José Vasconcelos “por deformar el idioma y la imagen del mexicano”. Lo cito:

Me opongo al pochismo lingüístico de espectáculos mediocres, cuando no vulgares... El esfuerzo de patriotas ilustrados ha logrado contener el abuso de la jergonza tintanesca. ¡Pero ahora ocurre que es la ciudad de México la que aplaude y disfruta el pochismo!<sup>5</sup>

Aunado a lo anterior, existieron ataques durísimos que no sólo agredieron a un personaje cinematográfico, como uno más de los existentes del cine nacional sino también a la persona de Germán Valdés a quien acusaron de “lépero, vulgar, obsceno, simiesco, estúpido y pervertido”. Cito a la crítica de cine Paulita Brook:

Con tal de complacer al público sin moral, Tin Tan cultiva la más baja de las leperadas, Lépera es su manera de hablar y de moverse y hasta la de estarse quieto, puesto que son léperas sus actitudes. Si el amigo lector hace un esfuerzo por representarse de memoria a Tin Tan, acudirá a su mente una imagen que trataré de describir: un hombre con una indumentaria más que estrafalaria, antipática, encorvado simiescamente. En el rostro una expresión entre estúpida y pervertida, la boca abierta, y las mandíbulas en constante movimiento de rumiante.<sup>6</sup>

La misma oposición al humor de *Tin Tan* la expresaron compañeros de oficio como Mario Moreno *Cantinflas* en la cinta *Si yo fuera diputado* (Dir. Miguel M. Delgado, 1952). En el filme, *Cantinflas* interpreta a un peluquero que en la lista de precios escribe: “*Para pachuchos no hay servicio porque me caen muy gordos*”. Asimismo, el reconocido cómico-político Jesús Martínez *Palillo*, mencionaba:

A ese Tin Tan ya lo tengo hasta en la sopa. Si yo no soy cómico, él lo es menos. Ya pasaron los tiempos del húngaro con su oso por la calle. Y eso es él; Tin Tan es el húngaro y Marcelo el oso... y para colmo, destroza una bellísima lengua como lo es la nuestra.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> José Vasconcelos en *Novedades*, México, 4 de junio de 1944.

<sup>6</sup> Paulita Brook, en *Cinema Reporter*, México, junio de 1950. (subrayado mío).

<sup>7</sup> Jesús Martínez *Palillo*, citado por Jaime Contreras, en *Tin Tan. Hacia la sociología de un personaje cinematográfico*, Tesis, UNAM, 1984.

Aunado a lo anterior, los ataques al comediante fueron constantes y muy agresivos por ejemplo, *Tin Tan* fue calificado como *persona non grata* por grupos conservadores y en diversos medios lo juzgaron de indecente e inmoral a través de publicaciones e inserciones pagadas. Era tal el hostigamiento al joven cómico, que el propio Germán Valdés *Tin Tan* se deslindó de su personaje pachuco y declaró a manera de justificación:

Excepto algunos casos, no oiré usted decir a nadie las tonterías que yo digo imitando a esa plaga pachuquista... Mi propósito al popularizar el tipo de pachuco no es como usted ahora y otras personas antes me han dicho: destrozar el idioma. No hago otra cosa que ridiculizarlos. Y mis imitaciones, desde luego exactas, no tienen más propósito que ese.<sup>8</sup>

Más allá de los duros cuestionamientos en distintos medios que padeció durante varios años, Germán Valdés *Tin Tan* también fue valorado y defendido por personajes representativos de la cultura nacional como José Revueltas:

(*Tin Tan*) Me interesó vivamente a causa de su fenómeno de interlocución con el mexicano del otro lado. Como yo había visto eso con prejuicios me sirvió para comprender mejor el problema idiomático por lo cual me parecía muy bien la introducción de esa corriente, no debido a una actitud conservadora respecto a las tradiciones lingüísticas del español, sino porque me resultaba necesario hacer frente a esa psicología del lenguaje.<sup>9</sup>

Asimismo, otro intelectual que reparó en la personalidad de *Tin Tan* fue el notable cronista Salvador Novo quien a mediados de los cuarenta escribió:

A *Tin Tan* acusan de estar corrompiendo el idioma con sus pochismos que los niños repiten. A *Tin Tan*, que une a su atuendo el uso de un lenguaje híbrido, el spanglish de los pochos, abundante en términos tomados del inglés, se le acusa de corromper el idioma, como si éste dependiera de la influencia de un cómico en la gente. Mucho más perjudica al idioma el lenguaje de políticos, periodistas y locutores adictos a modas culturales... Es fuerza reconocer que *Tin Tan*, cuando nos molesta, nos molesta porque encarna la culpable conciencia de nuestro voluntario o pasivo descastamiento.<sup>10</sup>

Más allá de estos aislados apoyos, lo cierto es que el éxito de *Tin Tan* en el medio artístico era arrollador, reconocimiento que creció, a partir de 1948 con su encuentro con el director Gilberto Martínez Solares que paulatinamente lo despojó

---

<sup>8</sup> Germán Valdés en *Cinema Reporter*, México, 27 de septiembre de 1950, p. 40.

<sup>9</sup> José Revueltas en *Testimonios del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1976.

<sup>10</sup> Salvador Novo en *Mañana*, México, enero de 1944.

de la identidad regional fronteriza del pachuco para convertirlo en un personaje pícaro urbano, inteligente y enamorado. A estas alturas, *Tin Tan* era el artista más taquillero y mejor pagado del cine nacional. En resumen, *Tin Tan* ofreció en sus primeros trabajos fórmulas que en su momento no fueron entendidas y por ende fueron menospreciadas: en especial su sentido cosmopolita del humor más allá de su abierto gusto de patrones estadounidenses (*swing*, el *boggie woogie*, el uso del *spanGLISH* o la alusión a actores norteamericanos).

En este horizonte, entre 1943 y 1948, los años de total pachuquismo de *Tin Tan*, Germán Valdés no solamente se proyectó como un actor de notables facultades artísticas, sino que abrió nuevas rutas al reinventar su personaje más allá del estereotipo del pachuco de sus inicios a otros caracteres (pícaro urbano y parodiador) para posicionar con inteligencia su posición lúdica, hedónica, gozosa de hacer comedia. Asimismo, un rasgo nodal de su propuesta humorística fueron sus críticas y posturas irreverentes a los valores tradicionales y a las instituciones del Estado.

En este contexto, en 1953, la fórmula exitosa de los filmes de Germán Valdés *Tin Tan*, comenzó a decaer y este singular actor consciente de que la fama en el medio artístico podía ser muy efímera, extendió al máximo su popularidad como actor, pero también como productor de sus películas para lograr mayores ingresos. En este momento, las aptitudes histriónicas de *Tin Tan* se trasladaron a un nuevo ámbito discursivo en la derivación de su personaje fílmico: la parodización, que en un primer momento se convirtió en una fórmula exitosa y rentable, pero con el paso del tiempo, el exagerado número de películas que filmó (en ocasiones ocho cintas por año) y sus cada vez menos cuidadas producciones, contribuyeron a su inevitable desgaste.

### ***El mariachi desconocido o Tin Tan en la Habana (1953)***

En el caso específico de Germán Valdés *Tin Tan*, su periodo de mayor éxito fílmico y de mayor creatividad lo situó entre 1943 a 1956. En ese lapso, Valdés filmó cuarenta y cinco películas de diferentes calidades pero la mayoría de ellas fueron muy taquilleras. Por esta cualidad, las empresas productoras más poderosas del cine mexicano de aquellos años *AS Films*, *Producciones Grovas*, *Clasa Films Mundiales*, *Producciones Dyana*, *Mier y Brooks* o *Producciones Rodríguez*, pugnaban arduamente por incluir en sus filmes al singular cómico.

Sin embargo, consciente de las grandes ganancias que tenía un círculo cerrado de empresarios cinematográficos, alentado también por el monopolio fílmico que tenía en la distribución de las películas el estadounidense William Jenkins, Germán Valdés, en 1951 fundó su propia casa productora que llamó *Producciones Cinematográficas Valdés* y que dejó al cuidado de su hermano mayor Rafael. El objetivo de Germán Valdés además de lograr mayores participaciones económicas coproducir durante la década de los cincuenta la mayoría

de sus filmes, pugnaba por mayor libertad creativa que dilapidó por su exagerada participación en decenas de películas mediocres y malas.

En este derrotero, la pésima administración económica de Germán Valdés *Tin Tan* lo orillaron a filmar un mayor número de películas, en detrimento de las calidad de las mismas; en ocasiones con participaciones especiales en algunas cintas y trabajando con variados productores y directores (Ismael Rodríguez, Fernando Méndez, Benito Alazraki, Rogelio A. González, Rafael Baledón, Miguel Morayta, Tito Davison o Fernando Cortés). Pero muy pocos lograron explotar la enorme inventiva de *Tin Tan* cuyo personaje comenzó a dar visos de desgaste y agotamiento.

En este panorama, en el año de 1953, Germán Valdés filmó *El mariachi desconocido o Tin Tan en la Habana*, una película producida por Felipe Mier, Óscar Brooks y el propio Germán Valdés; con la dirección de Gilberto Martínez Solares; con el guion de éste y de Juan García *El Peralvillo* (quienes gestaron los mayores éxitos de Valdés); con locaciones en los Estudios Azteca y en la ciudad de La Habana, Cuba y con un reparto encabezado por Germán Valdés *Tin Tan*, Marcelo Chávez, Rosa de Castilla, Gloria Monge, Tito Novaro y la vedette cubana Rosita Fornés.<sup>11</sup>

A principios de los años cincuenta del siglo pasado había una estrecha relación cinematográfica entre México y Cuba, ya fuera por figuras relevantes del mundo artístico de la isla que habían desarrollado una importante carrera fílmica en nuestro país: María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Rosa Carmina, Amalia Aguilar, Carmen Montejo u Óscar Ortiz de Pinedo, o los músicos Dámaso Pérez Prado y Kiko Mendive. Este vínculo se fortaleció con la producción y coproducción de películas en la isla como bien apunta, Rosario Vidal Bonifaz:

Algunas de las cintas mexicanas que se filman en la isla en dicho periodo fueron: *Al son del mambo* (antes, *El rey del mambo*), dirigida por Chano Urueta en 1950, con fotografía de Agustín Jiménez; *Te sigo esperando* (Tito Davison, 1951), fotografiada por Agustín Martínez Solares y las actuaciones de Libertad Lamarque, Arturo de Córdova y Víctor Junco; *Mulata* (Gilberto Martínez Solares, 1953), fotografía de Agustín Martínez Solares, con Ninón Sevilla y Pedro Armendáriz; *El mariachi desconocido (Tin Tan en La Habana)*, realizada por Gilberto Martínez Solares en 1953 con el genial cómico Germán Valdés Tin Tan,

---

<sup>11</sup> *El mariachi desconocido o Tin-Tan en La Habana*, Año: 1953, 100 minutos, Blanco y Negro. Estudios Azteca (en México) y locaciones en la ciudad de La Habana. Director: Gilberto Martínez Solares; Guión: Gilberto Martínez Solares y Juan García; Productores Felipe Mier y Óscar J. Brooks y *Cinematográfica Valdés*. Director de Fotografía: José Ortiz Ramos; Reparto: Germán Valdés *Tin Tan*, Rosa de Castilla, Rosita Fornés. Gloria Monge, Marcelo Chávez, Tito Novaro, Lupe Carriles, Eulalio González *El Piporro*.

y *Un extraño en la escalera* (Tulio Demichelli, 1954) fotografiada por Jack Draper con Arturo de Córdoba y Silvia Pinal.<sup>12</sup>

El argumento de la película se basa en la historia del campesino Agustín, oriundo de Tequila, Jalisco, que ha regresado de Estados Unidos después de trabajar como bracero y se comunica con *espanglish*. El campesino tiene problemas de personalidad cada vez que se golpea en la cabeza ya que su conducta, seria y fiel con su novia Lupita, muta a la de un ser extrovertido y mujeriego. En su pueblo, Agustín rehúye al trabajo y de las intenciones matrimoniales de Lupita quien trabaja en la fonda de su tía y mantiene a su holgazana pareja. Tras un enredo en la feria del pueblo, la tía de Lupita golpea a Agustín en la cabeza y entonces se vuelve una persona enamoradiza y desenvuelta, por ello se entusiasma con Yolanda, una guapa cantante de una caravana itinerante.

Ante este desaire, Lupita acepta la propuesta del director de la caravana y se convierte en una cantante exitosa en la Ciudad de México. Agustín que recupera su personalidad la busca pero se reencuentra con Yolanda quien lo contrata como animador pero es despedido por su mal trabajo. Agustín se mantiene de propinas afuera de la cantina *El Tenampa* y al ocasionar un pleito entre los mariachis es golpeado con una guitarra en la cabeza que lo transforman nuevamente en un ser avivado que desaira a Lupita y además se involucra con una pareja de estafadores estadounidenses que trasladan a Agustín a ciudad de La Habana.

La policía mexicana denuncia a su similar en Cuba que Agustín es parte de ese grupo delictivo. Es aprehendido pero escapa y en la persecución, por algunos lugares representativos de La Habana, se involucra con una vedette cubana (canta y baila con ella) y con beisbolistas profesionales (juega béisbol). Hasta que es golpeado nuevamente aprehendido y extraditado a México y regresa derrotado a Tequila, Jalisco, para recuperar el amor de Lupita, quien lo imagina triunfante. Marcelo, el mejor amigo de Agustín, le explica la extraña condición de su novio y soluciona con un casco de futbol americano para evitar que Agustín se golpee nuevamente.

Como se puede observar en la enredada trama, Germán Valdés y su equipo fílmico recurrente concibieron una historia que trató de conjuntar los principales rasgos de la comicidad de *Tin Tan* que tuvieron éxito en películas anteriores: reminiscencias del pachuquismo; saltos del personaje de un ambiente a otro: feria de pueblo, campo de béisbol, teatro, cantina, cabaret y desfiles en Cuba; mujeres hermosas que ven con simpatía al bracero; interpretación de éxitos populares (*El jinete o Piel canela*) y cuadros de baile en distintos espacios y motivos.

---

<sup>12</sup> Rosario Vidal Bonifaz, "Los vínculos cinematográficos entre Cuba y México a través de un estudio de caso: El empresario Celestino Díaz González (1904-1987)", en *Historia y espacio*, México, Universidad de Guadalajara, julio de 2016.

Lo anterior, da como resultado una película con varios momentos divertidos pero cuya trama se nota muy forzada por el traslado a diversos escenarios de la capital cubana, del campesino-bracero-pachuco Agustín. Incluso el título de la película se modificó puesto que empresarios cubanos aportaron dinero a los productores mexicanos (*Mier y Brooks* y *Cinematográfica Valdés*) para que, en la segunda parte del filme, el argumento se orientara a la difusión turística de algunos lugares representativos de la ciudad de La Habana como el centro nocturno *Tropicana*, en tiempos del dictador Fulgencio Batista (1952-1959).

El producto final es un compendio de *gags*, que no siempre tienen una ruta clara. Para 1953, el extenso número de películas de *Tin Tan* agotaban la inventiva de Martínez Solares y Juan García, y el actor y productor Germán Valdés hacía lo que podía con historias inconexas y en muchos sentidos improvisadas. Aunque también es cierto, en algunos pasajes de la cinta, *Tin Tan* recurrió con maestría a su capacidad gestual y a su sentido de improvisación que hacían reír incluso a sus propios interlocutores, como la cubana Rosita Fornés en el centro nocturno *Tropicana*.

### **Aprehensiones y representaciones cubanas en el filme**

Como expuse anteriormente, la trama de *El mariachi desconocido* o *Tin Tan en La Habana*, se bifurcó en dos historias: una desarrollada en México y otra en la capital cubana. En este sentido, en el presente apartado, a través del examen de una de las cintas más representativas de *Tin Tan* de su vasta filmografía, exploraré cómo se aprecia a la otredad identitaria, en este caso de Cuba, para la construcción de una historia fílmica que si bien obedeció a términos económicos más que artísticos, es una excelente oportunidad para visualizar qué pasaba en el escenario fílmico nacional con uno de sus principales exponentes en relación con el país caribeño en el particular contexto de la dictadura de Fulgencio Batista.

En términos económicos y de distribución de la cinta en países de América Latina y del Caribe en específico, la cinta cuyo título original era *El mariachi desconocido* se le cambió por *Tin Tan en La Habana* como un gancho publicitario para tener un éxito comercial entre el público de dichas latitudes. Incluso en la campaña publicitaria del filme, tal como ocurrió en otras películas de Germán Valdés, se contrató al gran dibujante Ernesto García Cabral “El chango” quien realizó varios carteles de la cinta (Ver imagen 1).

La trama argumental de la película es una comedia de enredos, que se pasa de una situación a otra sin mucha coherencia ni claridad, con el pretexto de trasladar la historia a La Habana. La película tiene una duración de cien minutos y los últimos cuarenta se desarrollan en la isla caribeña con motivos turísticos, ya que continuamente se hacen alusiones a imágenes del Carnaval, del aeropuerto y del centro nocturno más importante: *El Tropicana*, fundado en 1939 y en el que han desfilado importantes estrellas internacionales.

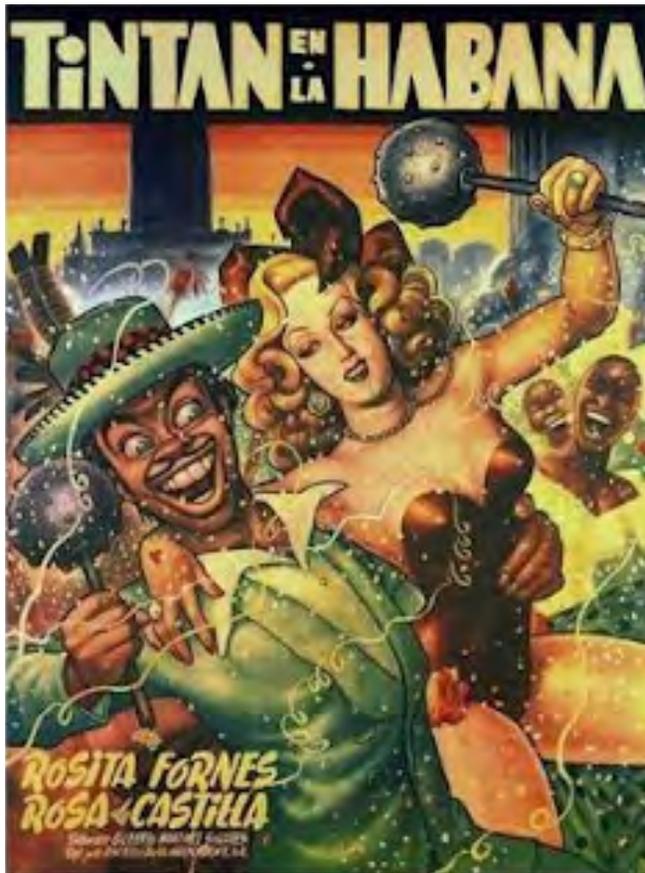


Imagen 1: Cartel publicitario de la película *Tin Tan en La Habana*, 1953. Ernesto García Cabral.

En la película, previo al arribo al aeropuerto de la Habana en la Línea Aérea Cubana Aviación del desenvuelto Agustín y de la estafadora estadounidense (interpretada por la actriz Alta Mae Stone), se exhiben distintas imágenes aéreas de la capital cubana y de su llamativo carnaval con bailes y carros alegóricos, mientras una voz *en off*, exactamente en el minuto 59 de la película describe lo siguiente:

Esta es La Habana, corazón de “Cubita la bella”, tendida como el mar como una sirena y abierta como una rosa blanca hacia todos los rumbos. Es pleno carnaval y La Habana anuncia a sus más bellas mujeres y la gracia incomparable de su música seductora.<sup>13</sup>

Al arribar al aeropuerto de la Habana se aprecian las características del inmueble, los taxis y la moda de la época de los transeúntes. En el recorrido del taxi al hotel que hacen *Tin Tan* y su acompañante por la carretera principal de la capital cubana se aprecian rasgos de la ciudad como monumentos, edificios y paisajes. (Ver imagen 2).

<sup>13</sup> Véase *El mariachi desconocido o Tin Tan en La Habana* (Dir. Gilberto Martínez Solares, 1953), <https://www.youtube.com/watch?v=pHLF38TniSc>



Imagen 2. Fotograma de una panorámica de la ciudad de La Habana.

En la trama, Agustín, ataviado de pachuco (algo que resulta ilógico por su condición de campesino jalisciense, que habla con modismos de la región) es acorralado en el hotel por tres agentes secretos, sin embargo, Agustín, logra escapar y se infiltra en el carnaval de La Habana, en medio de los carros alegóricos y bailes caribeños en las calles principales.

En el tema de los estereotipos, Agustín permite que un cubano mulato le bolee los zapatos mientras él se esconde con un periódico que lee. Sus perseguidores lo ubican y le quitan el periódico pero Agustín los evade al pintarse previamente la cara con grasa negra para pasar inadvertido entre tantos mulatos insertos en el carnaval. El día y la noche transcurren en esta repetitiva persecución y, al día siguiente, en un cambio de secuencia, Agustín aparece dormitando en uno de los jardines del Cabaret *Tropicana*. En dicho recinto mantiene la personalidad de su *alter ego* cubano, Quico Guanabacoa, quien se relaciona con una guapa vedette cubana, interpretada por la estrella caribeña Rosita Fornés e interpreta *Piel canela* que es una canción de moda de la autoría del puertorriqueño Bobby Capó (Ver imagen 3).



Imagen 3. Germán Valdés interpretando *Piel Canela* en el cabaret *Tropicana*.

Como la vedette Rosita Fornés es novia de un manager de béisbol, la película se desplaza a un campo de dicho deporte, simplemente para mostrar las habilidades y torpezas de Quico Guanabacoa quien logra convencer a sus interlocutores que es un beisbolista con grandes condiciones. Así, de manera fortuita, Quico Guanabacoa se convierte en el héroe del partido y a la vez escapa nuevamente de sus perseguidores. (Ver imagen 4).



Imagen 4: Rosita Fornés y Germán Valdés Tin Tan.

Nuevamente, la película se traslada al Cabaret *Tropicana*, en el que se muestran diversos números musicales y cuadros de baile de Rosita Fornés. Se realiza un operativo y capturan a los delincuentes estadounidenses y en la trifulca *Tin Tan* recibe un golpe en la cabeza y vuelve a su condición pasiva. Hasta ahí termina esta singular aventura de *Tin Tan* en La Habana, tal como se tituló la cinta. El destacado crítico cinematográfico Emilio García Riera resume esta parte de la película de la siguiente manera:

Más adelante (Tin Tan) llega a La Habana, vestido de pachuco, con todo y plumota, y grita “¡Tierra!” después de estar a punto de caer del avión, haciéndose paso entre la multitud que asiste al carnaval, se pregunta por qué un negro limpiabotas lo llama papá (“¿Te limpio el calzado papá?” o algo así), en el Tropicana canta Piel canela, rodeado de unas tremendas coristas mulatas, anda de besucón con Rosita Fornés y baila y exclama con ella y con otros las siguientes proposiciones rumberas: “Pídele el yoyo prestado a Teresa” y “Échale semilla a la maraca pa’ que suene”, en el parque de béisbol se convierte en un personaje cubano Quico Guanabacoa, y no será ésta la única cinta en que lo haga; finalmente sus aventuras de amnésico intermitente concluyen en un ambiente de cine arrabalero”.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Emilio García Riera, *Las películas de Tin Tan*, México, UdeG y Cineteca Nacional.

En este sentido, lo que se puede advertir en la cinta es que los elementos retóricos que subyacen en el discurso del cómico en el pasaje cubano del filme son meramente incidentales. Es decir a *Tin Tan*, como a la película misma no le importa reparar en la cultura, las costumbres o la historia de Cuba, al cómico simplemente le interesan la fiesta, el baile, las mujeres y el béisbol. El espacio es meramente el telón de fondo de sus acciones humorísticas. Por lo tanto, las diversas representaciones de la realidad política y cultural que el personaje realiza a través de su estilo humorístico en un país caribeño se quedan en el terreno del estereotipo o de simples alusiones

Así, ya sea desde el lenguaje, el humor o la vestimenta, en el filme *El mariachi desconocido o Tin Tan en La Habana* el personaje que se desdobra en otros de *Tin Tan*, tuvo y tiene un impacto que hasta el día de hoy permanece en diversos sectores. En esta directriz, esta película, resulta muy utilitaria, no solamente en función de sus diversos desdoblamientos a lo largo de su trayectoria fílmica, sino también para acceder a la imagen o representación que el cómico proyectó tanto en el humor, la cultura y la cinematografía de aquellos años en otras latitudes como Cuba.

### **Reflexiones finales**

La cinematografía, en tanto arte, imagen y discurso, ofrece numerosas posibilidades de análisis y, por ende, de lecturas que tienen que delimitarse. El objetivo del texto fue reparar en un filme representativo del cine mexicano como Germán Valdés *Tin Tan*, que tiene matices dignos de análisis como su incursión en el tema de la producción de sus propias películas que lo hacían modificar los planteamientos originales, de historia y argumento, para satisfacer un mercado como el cubano, muy activo a inicios de los años cincuenta del siglo pasado.

Así, además de los rasgos humorísticos de Valdés que pueden extraerse y examinarse me interesó también subrayar la importancia de vincularlos con los elementos políticos y culturales (personajes, políticas y cotidianidad) que dan forma a la particular etapa histórica en el que el personaje ejerció su humor. Por lo tanto, en todo examen hermenéutico de una película como *El mariachi desconocido o Tin Tan en La Habana*, quedará incompleto si no se atiende el contexto en la que fue elaborada; el lugar de emisión en el cual fue difundida; el género cinematográfico en el que se inserta (discurso); así como el público potencial al cual están dirigidas las cintas (receptores).

De este modo, la prodigalidad discursiva (en la palabra y en los gestos) que definió la personalidad de *Tin Tan* en el cine mexicano se proyectó también en producciones en otros países. Y es que su peculiar lenguaje, su exagerada gestualidad, su irreverencia en el hablar y en el decir, su inserción del relajado como actitud, no solo fílmica, sino como forma de vida, incidieron en la aceptación y simpatía de sus receptores que acudían a presenciar sus películas de manera

masiva (en México y Latinoamérica), a pesar de los esfuerzos que grupos de la derecha, como la *Liga de la Decencia* y algunos párrocos, hacían para boicotear sus cintas.

Por lo tanto, los lenguajes verbal (diálogos y frases) y visual (imágenes, modas, representaciones) que emanan de la película *El mariachi desconocido o Tin Tan en La Habana* ayudan a escudriñar el particular universo fílmico de *Tin Tan*, de un periodo muy significativo en la historia del cine nacional en la pasada centuria, pero también la particular industria cinematográfica que se asocia a otras similares en Latinoamérica y en Cuba específicamente nos muestran los vínculos entre los países a partir de la producción, distribución y exhibición de cintas de personajes icónicos del cine mexicano como Germán Valdés *Tin Tan*.

En este orden de ideas, *Tin Tan* en tanto personaje peculiar de la cinematografía nacional durante la llamada “época de oro” (etapa muy importante por la construcción de modelos, arquetipos y estereotipos que generaron en el imaginario popular), también alude a lo que hay detrás de esta relevante industria de entretenimiento: los protagonistas de esta, las políticas culturales que la caracterizan, así como la influencia en la sociedad en la década de los cincuenta del siglo pasado.

Por lo anterior, la cinematografía de *Tin Tan*, además de ser la expresión artística de un personaje humorístico, también alude a la representación de la realidad en la que le tocó vivir. Por lo tanto este tipo de fuentes resultan un importante material de apoyo para el trabajo historiográfico, debido a que estas gráficas visuales está gestadas en imágenes que pueden ser leídas y resignificadas –desde un determinado espacio de recepción– y que proporcionan importante información respecto a las visiones de aquellos años.

## **Bibliografía**

Brook, Paulita, en *Cinema Reporter*, México, junio de 1950.

Contreras, Jaime en *Tin Tan. Hacia la sociología de un personaje cinematográfico*, Tesis, UNAM, 1984.

García Riera, Emilio, *Las películas de Tin Tan*, México, UdeG y Cineteca Nacional, p. 94.

Monsiváis, Carlos, “*El pachuco un sujeto singular*”, en *Intermedios*, Núm. 4, México, 1992.

Monsiváis, Carlos, “Ahí está el detalle. El cine y el habla popular /II y última” en *La Jornada*, México, 18 de abril de 1997.

Novo, Salvador en *Mañana*, México, enero de 1944.

Revueltas José, en *Testimonios del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1976.

Rivero Mora, Jorge Alberto, *Wachando a Tin Tan: Análisis Historiográfico de un personaje fílmico (1944-1958)*, México, Tesis de Doctorado, Posgrado en Historiografía, UAM. Azcapotzalco, 2012

Vasconcelos José, en *Novedades*, México, 4 de junio de 1944.

Valdés Germán en *Cinema Reporter*, México, 27 de septiembre de 1950, p. 40.

Vidal Bonifaz, Rosario, “Los vínculos cinematográficos entre Cuba y México a través de un estudio de caso: El empresario Celestino Díaz González (1904-1987), en *Historia y espacio*, México, Universidad de Guadalajara, julio de 2016.

# **Danzas veracruzanas como grafías de la memoria Recuerdos de indios, moros, negros y cristianos**

*Veracruz's dances as spellings of memory. Memories of Indians,  
Moors, Blacks and Christians*

6

**Dra. Guadalupe Sánchez Álvarez**

Universidad Veracruzana  
Instituto de Antropología  
guadalusanchez@uv.mx

**Contenido:** Introducción | Una realidad entre memorias e historias | Tres grafías en una sola danza | Notas a manera de conclusión

---

## **Resumen**

Las danzas tradicionales, como las de los pueblos originarios del estado de Veracruz en México, son invaluable discursos históricos de la memoria. A través de ellas y su constante repetición, las comunidades y pueblos practicantes transmiten valores y consolidan sus identidades. Es por lo que se constituyen como complejos sistemas interculturales mantenedores de conocimiento, atributos por los cuales, necesitan ser replanteadas para un análisis en profundidad que vaya más allá de las formas prototípicas acostumbradas. Por lo anterior, en este trabajo se propone examinarlas desde el enfoque historiográfico, no sin antes repensarlas grafías no escriturarias, resultado de la sistematización historiográfica.

**Palabras clave:** Danzas prehispánicas, enfoque historiográfico, memoria, identidad, Veracruz.

## **Abstract**

Traditional dances, such as those of peoples from the state of Veracruz in Mexico, are invaluable historical discourses of memory. Through them and their constant repetition, practicing communities and peoples transmit values and consolidate their identities. Therefore, they are constituted as complex intercultural systems maintaining knowledge, attributes by which, they need to be rethinner for an in-depth analysis that goes beyond the usual proto-typical forms. Therefore, in this work it is proposed to examine them from the historiographic approach, not without first rethink them non-writing spellings, the result of historiographic systematization.

**Key words:** Pre-Hispanic Dances, historiographical approach, memory, identity, Veracruz.

## Introducción

Se suele definir como *danza* al conjunto de personas que realiza una ejecución coreográfica, pero también a la interpretación y al género mismo. Se trata de tres dimensiones reunidas en una expresión, un tres-en-uno insertado en otras categorías culturales que favorecen la posibilidad de expandir nuestros análisis e investigaciones, puede incrementarse en varias dimensiones, como un hipertexto. En esta ocasión no ampliaremos demasiado el análisis hermenéutico de los significados de las tríadas o la trinidad, pero sí lo suficiente para destacar la individualidad de cada danza.

Y es que, cuando de danzas se trata, cada elemento se conjuga para hacer evidente la existencia de un contenido subyacente, contenido simbólico que resguarda memorias e identidades del mundo indígena. Recordemos que los símbolos son sentimientos e ideas que representan las propiedades de fenómenos, eventos o circunstancias que deben ser comunicados eficientemente, pero no a través de la literalidad o la denotación. Los contextos de la necesidad de transmitir o comunicar exigen métodos tácitos o subrepticios; de ahí que algunos aspectos y elementos como cualidades, hechos históricos, fechas, deidades, personas, etcétera, se reduzcan a un color, una línea, una forma, un grito, un movimiento, un sonido, o bien, un grupo de elementos que en conjunto articulan una grafía no escrituraria, pero que puede ser desentrañada o interpretada. Eso ocurre con las danzas (en lo general y en lo particular) dado que existen diferencias entre una y otra y de acuerdo con la comunidad practicante; de tal manera que cada danza es en sí misma un discurso de la memoria.

Por esa razón es erróneo continuar estereotipándolas como “populares”, principalmente porque los significados de este término han generado opiniones equívocas. Prácticamente son una invitación a considerarlas algo público y no un acto y/o producto digno para los dioses.

Los diccionarios de uso cotidiano, incluidos en programas para PC diseñados para utilizarse en México señalan que lo popular es “lo público” y que “público” es sinónimo oficial, legal, estatal, gubernamental y lo administrativo, acepciones claramente rubricadas por un Estado interesado en proyectar la falsa idea de que coincide en el mismo nivel que pueblo. Lo relevante de dicha proyección es que altera desfavorablemente el desarrollo conceptual y cultural de la población que continúa sus tradiciones. Para sustentar lo dicho veamos las definiciones que ofrece el Diccionario de la Real Academia Española, el contrapeso natural, que indica se trata de un adjetivo proveniente del latín *populāris*, del que destaca cinco acepciones:

1. adj. Perteneciente o relativo al pueblo.
2. adj. Que es peculiar del pueblo o procede de él (p.ej. Lírica popular).
3. adj. Perteneciente o relativo a la parte menos favorecida del pueblo.
4. adj. Que está al alcance de la gente con menos recursos económicos o con menos desarrollo cultural. Precios populares.

Paradójicamente, se les refiere de esa manera en ámbitos turísticos, académicos y entre grupos de personas que se consideran “letradas”. En cuanto a escenarios mediáticos el panorama es menos alentador pues el significado de los conceptos se manipula para desvirtuar su indiscutible valor y contenido. Quizá el problema radica también en el significado “moderno” que se dice del término “pueblo”.

Lo cierto es que las danzas regionales, no populares, son una herencia que se remonta más allá del contacto europeo con los naturales de México. Existe constancia de su existencia a través de los códices y un sinnúmero de objetos arqueológicos rescatados a lo largo del territorio mexicano.

Los acercamientos hasta ahora realizados insisten en estandarizarlas a pesar de identificarse abiertamente que las interpretaciones que suelen hacerse de algún suceso o información nunca son idénticas entre los integrantes de los grupos y la asimilación queda determinada por factores particulares de cada individuo, con respecto a sus experiencias de vida. Como consecuencia, toda historia o dato que pueda transmitirse a través de la oralidad para, a su vez, nutrir la historia memoria contenida en las danzas, no se encuentra exento de alteraciones y reactualizaciones derivadas de la experiencia, estado de ánimo e intención del informante que emite. Los sustentos e historias que impregnaron los inicios de la danza como una práctica regular de los pueblos prehispánicos no fueron comunicados únicamente a través de la oralidad, sino que se utilizaron diversos medios, puesto que la urgencia por hacer trascender la información simbólica, a través de una historia narrada, de forma subrepticia y subyacente, requirió de otras formas de expresión. Así, la oralidad se reforzó con escritura pictográfica plasmada en la piel de animales (códices), en piedra y en pintura al fresco, y en la danza, en los movimientos coreográficos, la música, los atuendos y demás elementos asociados que, en su conjunto, consolidan la narrativa que se transmite.

Derivado del contacto entre Europa y América, se produjeron códices presumiblemente elaborados por manos indígenas, considerando el tipo de abstracción y ciertos elementos; no obstante, la estética habría sufrido cambios, sobre todo en la representación del cuerpo. La temática también varió y se reforzó con textos en castellano. Se piensa que la escritura se plasmó por el mismo indígena dibujante, pero también pudo ser que, con base en una explicación, un europeo escribiera para que sus compatriotas comprendieran los contenidos plasmados en el código. Aunque la mayoría de los autores piensan lo contrario, en este caso se considera que la danza fue uno de los legados que quedó de aquel mundo. Ciertamente, en trabajos anteriores a este he insistido en que la alegoría prehispánica se perdió en el devenir, los significados cayeron en el olvido tanto como su estructura original.

Es de esperarse que los guiones aparentemente traídos por los frailes no se siguieran ni se representaran fidedignamente. En principio, por las limitaciones que se generan al hablarse muchos idiomas y lenguas en un solo lugar, parti-

cularmente la situación de Veracruz, con una gran diversidad de lenguas y culturas; ésta debió ser tan confusa como la descrita en la fábula que cuenta la construcción de la Torre de Babel. Otras razones son las dinámicas e historias propias de cada comunidad, cuyos habitantes procesaron la información que recibieron de manera particular para más tarde expresarla utilizando como recurso la danza teatral.

Lo cierto es que, por antagónicos que parezcan, ambos conceptos: olvido y repetición, son técnicas efectivas para fijar un conocimiento sin que se trate de algo verdadero como el contenido cultural implícito en una danza. Lograr la tarea puede, incluso, conllevar la eliminación premeditada de los elementos que se quieren resguardar.

Para ejemplificar lo anterior, abordaré de modo genérico las Danzas de los Negritos que se ejecutan en diversas comunidades de Veracruz, Puebla e Hidalgo; particularmente analizaré unos *negritos* que se ejecutan en la región cultural totonaca de Veracruz.<sup>1</sup> En general, este trabajo es producto del análisis directo realizado a varias danzas.

### **Una realidad entre memorias e historias**

A lo largo del tiempo, cada danza ha sufrido transformaciones relacionadas directamente con la comunidad o grupo cultural que la ejecuta. Sobrellevan modificaciones y adaptaciones si la nueva visión del mundo recomienda, reclama o lo exige. Un ejemplo apropiado para explicar las transformaciones es el tema de la igualdad que, sin llegar a tratarse de un cliché, simplemente nos muestra que la idea original está siendo transformada para permitirle a la danza y a su contenido histórico permanecer. Sin embargo, la línea entre el proceso histórico natural puede alterarse cuando la danza es modificada siguiendo tendencias y hábitos sociales externos a la comunidad.

Los cambios que experimenta son discontinuos y es por esa razón que en un determinado momento las personas involucradas “no recuerdan” por qué existe tal o cual elemento, ni por qué forma parte de la danza. Pero cabe señalar que en ocasiones se permite deliberadamente que esa discordancia ocurra porque será, en sí, la evidencia de un tiempo o acontecimiento. Es precisamente de esa manera que las danzas articulan el tiempo propio, el pasado con el tiempo del encuentro (con otras culturas) y el principio de una historia diferente que ya no pertenecía solo a algunos.

---

<sup>1</sup> La cultura totonaca se extendía en las regiones costeras y montañosas del Este de México abarcando lo que ahora conocemos como Veracruz, Puebla e Hidalgo (prehispanico y hasta 1519), sitios donde actualmente residen sus descendientes. Los principales centros totonacas en Veracruz fueron Papantla, (con una población estimada de sesenta mil), Xalapa (con unos ciento veinte mil habitantes) y Cempoala (con unos ochenta mil totonacas). Los tres “estados totonacos” fueron agrupados y catalogados por los mexicas con el nombre “Totonacapan “. Las cifras poblacionales son de 1519.

Un ejemplo de esos procesos inherentes que suelen darse al interior de las comunidades son las costumbres de los huicholes. Suelen decir que ellos se vierten su pensamiento en los objetos de chaquira que manufacturan, una actividad propia de las mujeres junto con la de bordar. Los hombres hacen tablas y figuras talladas que posteriormente decorarán con chaquira. Ellos tocan y curan, y cuando llegan a ser jicareros es natural que tengan más de una esposa conviviendo en armónicamente en la misma vivienda. Puede suceder que vivan cada una en una casa, cerca o lejos, o bien, que alguna de ellas no se adapte a pesar de ser una costumbre ancestral y decida separarse y marcharse cuando el esposo termine su cargo como jicarero.

Lo mismo ocurre con las danzas, aunque es verdad que algunas están siendo alteradas por los medios de comunicación que contribuyen a “ponerlas de moda”, pero también depende de las generaciones que lo permitan. Ejemplificamos con los personajes que vistiendo trajes de payasos se suman a las danzas, específicamente cuando se trata de comparsas porque cuando se trata de danzas temáticas, es decir, con una estructura determinada desde tiempo atrás, no se acepta que intervengan.

Es claro que esa “regla” no siempre se cumple y que los motivos de fondo para que no ocurra pueden no ser lo que parece. Así se entendería la presencia de inconsistencias como la que vemos en la danza de moros contra cristianos que se baila en Boca del Río, en la que no se encuentra correspondencia entre nombre y contenido. Se compone por tres “caínes”, un caballito, un pilato, negros y “santiagos”, todos librando una batalla en la que el caballito (propiedad de los caínes) no debe permitir que los negros lo monten. Ellos, a su vez, cargan mazos para detener los machetazos que les propinan los “caínes”, aunque nunca deben atacar, sólo los usan para la defensa, pues tienen prohibido golpear. La interpretación no antropológica que hacemos a partir de la Historiografía es que, si bien a simple vista los “santiagos” representan al santo que lleva el mismo nombre, emula al caballero cristiano que libró batalla en Hispania y exterminó a moros (y judíos). No sorprende que el desarrollo de la danza haga referencia a los musulmanes que lucharon contra los católicos, lo que destaca es que los “caínes” representen a los cristianos, es decir, a Caín, el asesino de Adán. Llama la atención que una de las reglas de esa danza revele simbólicamente la ideología cristiana esclavista: los “negros” no pueden golpear a los “caínes”, los mazos que traen en las manos sólo deben ser utilizados para su defensa y, en cambio, deben permitir que los “caínes” los ataquen con sus machetes.

En esta danza se evidencia el abuso que la religión y/o los cristianos cometen o cometían hacia los “negros” que, a saber, en estas danzas representan a los indios, pero también a los judíos, a los moros y en general, a todo aquél de ideología distinta o de estrato inferior a los representantes de la iglesia. El “pilato”<sup>2</sup> interviene

---

<sup>2</sup> “Pilato viejo” monta una mula hecha de madera y su vestuario consta de un pantalón y camisa de color rojo, con dos colitas atrás, una máscara de madera, sombrero blanco, melena de hilo de ixtle, huaraches, un garrote, y al igual que los Santiagos, una corteza de

casi al final para luchar contra el “caballito”, que pertenece a los “caínes”, pero éste también pierde la batalla y cae prisionero; este personaje representa históricamente la vileza<sup>3</sup>, porque “se lavó las manos” y toleró la muerte de Jesucristo para proteger los intereses políticos de Roma. En la religión católica, todo creyente lo rememora con la oración del *credo* que reza: “*Padeció y fue sepultado bajo el poder de Poncio Pilatos*”, por lo que el pasaje de la danza puede ser leído de distintas maneras, ya sea de forma literal, porque se le castiga por su participación o complicidad para que Jesús fuera muerto; o bien de modo implícito, por su tibieza, en el sentido de que el indígena, como alusión a Jesús, necesitaba que “alguien” pudiera librarlo del yugo opresor en tiempos de la conquista.

El discurso aparentemente cristiano de la danza omite que Caín estaba maldito porque asesinó a su hermano y se centra en que nadie debe dañarlo sin especificar que, al hacerlo, la venganza de dios se desataría. Los danzantes actuales desconocen estos detalles y prácticamente resulta imposible saber si alguna generación los conoció alguna vez, sobre todo si constantemente leen o escuchan las lecturas literales que se realizan desde la academia perpetuando, de ese modo, la historia institucional, incluida la visión explotadora del catolicismo que fomenta la pobreza prometiendo la riqueza en el cielo cuando, contradictoriamente, no será necesario nada relacionado con la materia. Específicamente me refiero al discurso que se lee detrás del visible contraste entre los vestuarios que usan los moros –supuesta encarnación del mal– destacando sus enormes y esplendorosas coronas revestidas de flores, mientras que los buenos cristianos usan sencillos sombreros de palma con aplicaciones hechas con “papel de china”. Esta discrepancia es evidente en la danza de “Santiagos y Negros” que se ofrenda a la Virgen de la Candelaria de Chocamán (montaña alta).

Cabe mencionar que la confusión del simbolismo y significación se acentúa cuando aparece el “pilato” para iniciar la lucha contra el “caballito”, se trata de un “pilato viejo” que monta una mula hecha de madera y viste pantalón y camisa confeccionados con tela aterciopelada de color rojo, lleva dos colitas atrás, una máscara de madera, sombrero blanco, melena de hilo de ixtle, huaraches, un garrote y una corteza de piel con cascabeles. Desde luego, se trata de la caracterización de un personaje distinto al pilato bíblico; se antoja más como una representación de los abuelos, quienes a su vez encarnan la sabiduría, el tiempo y una etapa de la vida. En cuanto al color rojo, nos remitimos al significado que los colores tuvieron en el mundo prehispánico y su consecuente representación simbólica.

---

piel con cascabeles. En algunas danzas y regiones se incluye un “Pilato turco”.

<sup>3</sup> Señala José Antonio Pérez-Rioja en su *Diccionario de Símbolos y Mitos* que Pilato se ha convertido en un símbolo tradicional de la vileza y de la sumisión a los bajos intereses de la política.

Tampoco es fortuita la confección de la peluca a partir de ixtle, un material que hace referencia al pasado, como elemento fundamental en la economía y cultura prehispánica. Proviene del agave lechuguilla, la planta más aprovechada en los tiempos antiguos porque sus fibras se utilizaron para tejer ropa, redes para pesca, ayates para cargar a niños pequeños, mecapales para transportar cargas mayores, abanicos, cuerdas, cañas de pescar, bolsas, sandalias, hilo y cuerdas para instrumentos musicales; sus espinas sirvieron como agujas y, por supuesto, para confeccionar huaraches, como los que usa “pilatos viejo”. Resulta singular la presencia de una planta que hace referencia directa a Aridoamérica (Coahuila, Nuevo León, Durango y Tamaulipas), la parte norte de México. Posiblemente se refiere a alguna relación entre las culturas propias del norte de Veracruz con las pertenecientes a aquella zona del país.

La corteza de piel con cascabeles no escapa al mundo prehispánico; en ese contexto la piel de venado recibía un tratamiento que permitía plasmar representaciones de la historia, de los acontecimientos, de la cosmovisión, es decir, se utilizaron como soportes para la escritura (códices). En las culturas del norte se consideró al venado como dios. En cuanto a los cascabeles se debe precisar que en el pasado se les llamó *coyolli* a los confeccionados con metal (entre otros materiales) y fue la pieza de joyería que más se produjo en Mesoamérica; estas piezas se diseñaron en formas complejas que incluyeron una amplia variedad de animales, plantas, deidades, personajes y seres fantásticos. Se les puede apreciar en los códices y esculturas antiguas; fueron utilizados por los danzantes quienes los hacían sonar para producir música y acompañar la danza. También formaron parte de los atuendos de gobernantes, guerreros y religiosos, y el desarrollo del diseño de estos objetos permitió incorporarlos en accesorios como pulseras, collares, aretes, anillos, insignias, pectorales y colgantes. Los vestuarios continúan siendo reminiscencias de los atuendos utilizados hace siglos por los danzantes de las diversas culturas de México.

En algunos lugares de la zona montañosa central del estado de Veracruz, por ejemplo Naolinco, se ejecuta la “Danza de los Santiagos”, también conocida como “Danza de Moros y Cristianos” y “Danza de Pilatos”, sin tener en cuenta que el guion de la última es distinto al de la primera, ya que se estructura en dos grupos, no de *españoles* y *moros* o de *españoles* e *indios*, sino de *maceguales* liderados por el Apóstol Santiago, *nahuitas* y *turcos*, encabezados por un personaje llamado *pilato viejo*. Todos se centran en la “Batalla de la Botella”, una danza secundaria que se incorpora dentro de la principal para representar el enfrentamiento de los “moros contra los cristianos”, quienes libran una lucha que definirá la supremacía de los dioses de cada bando.



Imagen 1. Un señor de Chalco sentado en un trono mira la danza con dos de sus súbditos. Lámina del códice atribuido a Juan de Tovar. Fecha de creación, circa 1546-circa 1626. Cortesía de la Biblioteca John Carter Brown. Disponible en: <https://www.wdl.org/es/item/6747/>

En la imagen 1 podemos ver que los danzantes amenizan una ejecución en la que además se observan también varias escenas. Destacan personajes luchando con objetos muy similares a los que actualmente se utilizan para luchar entre "santiagos", "caines" y demás personajes. Pero al margen del contexto, la escena es muy similar a las que vemos en la actualidad, es decir, se reproducen aquellas danzas a pesar de que al elenco se incorporen personajes europeos. La representación del pasado es evidente si no realizamos una interpretación literal de la presencia de los "conquistadores".

En el mundo precolombino los *macehuales* o *macehuallin* (*macehualli* en singular), conformaban la clase social jerárquicamente por debajo de los nobles, pero sobre los esclavos. Los *nahuitas* también son una representación de aquella memoria pues hacen referencia a los hablantes del nahua que permanecen en la actualidad. Es claro que los *turcos* rememoran a los extranjeros, detalle que no se puede tomar a la ligera, ya que en esta variante se omite la utilización de cualquier título que haga referencia a los españoles o a cualquier deidad católica. (Ver Imagen 2).



Imagen 2. Una danza ejecutada por nobles. Lámina del códice atribuido a Juan de Tovar. Fecha de creación, circa 1546-circa 1626. Cortesía de la Biblioteca John Carter Brown. Disponible en: <https://www.wdl.org/es/item/6751/>

En términos generales, estos aspectos no son suficiente evidencia para cuestionar el origen de la danza o los motivos que la originaron, especialmente porque se clasifica dentro de la categoría de danzas de “moros y cristianos”, a pesar de que los detalles de la vestimenta refieren temas, símbolos, significados, historias y tiempos distintos a las batallas libradas por los cristianos contra los moros. Por ejemplo, el Apóstol Santiago viste falda rosada de tres olanes, blusa de manga larga de tres picos, una cruzada azul con una cruz bordada en medio, corona, máscara, medias, huaraches y una corteza de piel con cascabeles casi siempre colocada a modo de carrillera. Dejando de lado la mirada occidental o eurocéntrica, es posible sugerir que el personaje rememora a una deidad femenina puesto que el mundo antiguo designó el número tres para representar a la mujer.

La “Danza de Santiagos” de Zongolica incluye cascabeles, una variante de los instrumentos que producen sonidos con el movimiento y un elemento cuyo objetivo es, como en muchas culturas del mundo, la conexión con espíritus o animales ya sea para atraerlos o ahuyentarlos.<sup>4</sup> Es importante destacar que los cascabeles no son objetos que representen evidencia o funcionen como indicadores de mestizaje, como se ha manejado.

Los cascabeles han aparecido en diversas regiones del mundo y en distintas épocas, mucho tiempo antes de que fuese posible ningún tipo de contacto entre gentes de Europa y América. Se trata de lo que solemos llamar *paralelismos*. Por ejemplo, en Navarra se hallaron tres tipos distintos, más grande, de 25 milímetros de altura y más pequeño, de 15. Los dos primeros se fabricaron con fina chapa de bronce, mientras que el tercero se confeccionó con chapa de plata. El primero está formado por dos casquetes acampanados separados por una fina moldura, donde el superior lleva una argolla para colgar y el inferior un orificio. El segundo tipo presenta un largo arranque con un orificio circular para colgar, y la chapa se dobla en la parte inferior en cuatro secciones. El tercer tipo es el más pequeño y sencillo, tiene dos casquetes semiesféricos rematados por la pequeña argolla circular para colgar.

En cuanto al territorio veracruzano y en general de casi toda la región hispanoamericana, la metalurgia fue una actividad importante que incluyó la elaboración de un sinfín de cascabeles, desde los más sencillos hasta los más elaborados y en materiales como oro y cobre. Los museos de los países que conforman esta región cuentan con miles de piezas en exposición y en resguardo, entre ellos, el Museo de Antropología de Xalapa (MAX) cuya colección incluye figuras de barro con pulseas de cascabeles pertenecientes directa e indiscutiblemente al pasado veracruzano, como también, una variedad de cascabeles hechos en metal.

En conclusión, es erróneo considerar que el uso de cascabeles metálicos en la confección de los trajes utilizados en las danzas forma parte de la herencia española, pues el uso de estos objetos no se limita a la decoración de un vestuario, como

---

<sup>4</sup> Los cascabeles se utilizan también para ahuyentar animales o indicar la ubicación, como ejemplo, el uso de los cencerros en el cuello de las vacas.

vimos líneas atrás, sino que formó parte de la cosmovisión indígena prehispánica. Los errores cometidos en cuanto a la interpretación de la presencia de los cascabeles como marca histórica de la Conquista sirven como ejemplo para destacar la importancia de profundizar en este tipo de acercamientos para concretar los estudios y validar evidencias.

Hasta aquí puede resultar impensable la existencia de una “danza mexicana” que posea contenidos históricos sin relación con el periodo novohispano, pero hay algunas otras de origen difuso, casi misterioso. Una es la “Danza de la brincona”, típica de la zona huasteca, que se conjuga con el son. Se trata de una ofrenda a los cuatro vientos y a la Madre Tierra; se relaciona con el cultivo de la caña de azúcar. No guarda relación con las “Danzas de Conquista” ni con las de “Moros y cristianos”, que finalmente hacen referencia a la ocupación del territorio peninsular cuyo último nombre es España; sin embargo, las refiere, pues en su ejecución incluye un arpa y un rabel de cedro (instrumento similar al violín). En ella participan mujeres reales, no se trata de hombres vestidos como ocurre en la mayoría de las danzas. Van descalzas, usan nagua negra, blusa blanca de manta con olán y encima un *quechquémitl*<sup>5</sup> bordado de colores con predominio del rojo, que en el pasado representaba el punto cardinal “mujer”. Su cabello va trenzado con es-tambre rojo formando un tocado que llaman *petop*; *réplica exacta del que lucen piezas arqueológicas de diversas zonas del país*. Llevan también aretes y collares de colores, una talega (bolsa de manta tejida) y una jícara pintada de colores hecha con un guaje.

Sabemos que en el pasado no fue azarosa la asignación de cada color, número y movimiento, sino que cada elemento era cargado de significado y función precisa ligada a sus creencias e identidad y marcada con las características simbólicas asociadas a cada color, modo y característica como si se tratara de un lenguaje. El hecho de que no se tenga certeza de aquellos significados no desprovee a la danza de su contenido y significación original. En la dimensión simbólica de las danzas destaca la participación femenina, casi siempre restringida, especialmente en las danzas totonacas. Se conforma con más de setenta y cinco sones o danzas que se bailan ordenadamente distribuidas en mañana, tarde y amanecer, todas y cada una ejecutadas con pasos diferentes, es decir, contando historias particulares que son anunciadas en sus títulos, por ejemplo: *La cadena*, *El tapatío*, *Santiago caballero*, *La cruzada*, *El alferiz*, *La balanceada*, etcétera.

### **Tres grafías en una sola danza**

Todas las variantes de la Danza de Negritos recrean la matanza de una víbora, pero en cada sitio le dan un estilo propio, tanto a la ejecución como al vestuario que utilizan. De ahí que se distinguen al menos tres tipos de agrupaciones:

<sup>5</sup> La confección de esta prenda se remonta a tiempos prehispánicos. Se elabora usando algodón en una región de la zona totonaca: en Puebla, Veracruz, San Luis Potosí e Hidalgo. En el Estado de México se hila usando lana.

1. Negros Reales de la Sierra: Llamada en totonaco Xatalhman negro (negro alto) o Xalaktalhman negro (negro de los altos), debido a que los danzantes son originarios de las tierras altas de la sierra. También se dice que el nombre hace referencia a la estatura de los negros y que simbólicamente se les representa a través del sombrero que, adornado con grandes plumas, aumenta en apariencia la estatura de los danzantes. (Ver Imagen 3)

2. Negros agachados o de la Costa: En lengua totonaca se llaman Lakapunkswa negro (negro agachado) o Xatutsú negro (negro bajo), el nombre refiere a la posición que adoptan al bailar, pues realizan todas las ejecuciones de la danza con el cuerpo inclinado hacia el frente, descansando el peso del cuerpo en la región lumbar.

3. Negros amarillos: Constituyen la tercera variante de la Danza de los Negritos y se ejecuta en la región serrana. En totonaco se dice smukuku negro, es decir, “amarillo negro” ya que smukuku significa “amarillo”, y se refiere al color del vestuario.

Estas danzas con sus tres variantes principales también han sido etiquetadas genéricamente como “tradicionales”, pero no hay duda de que se trata de importantes manifestaciones culturales surgidas al unirse la conciencia africana con las antiguas culturas que ocupan hoy la entidad veracruzana y las colindancias referidas.

En lo particular, quiero revisar una variante de los “Negritos amarillos”, que se ejecuta en la comunidad de Allende en el municipio de Papantla, como una manifestación cultural que pervive junto con muchos rasgos totonacos tales como apellidos, recetas culinarias, ceremonias y rituales. Particularmente, este grupo adopta además la postura de los Negritos Agachados, con lo cual, se rompe el estereotipado académico que he venido criticando en este y otros trabajos. Incluso también lo concerniente a la suma de elementos totonacos con los africanos porque si bien es cierto que fue propiciada por los europeos que ocuparon la zona siglos atrás, ello no implicó una aprobación, guía, o algún tipo de intención dirigida para beneficio de negros e indios totonacas. (Ver Imagen 4)

A Esta danza de negro-amarillos en la comunidad de Allende se le podría considerar “danza loba”, dado que surgió de la unión negro-india o negra-indio.<sup>6</sup> Esto si nos guiamos con el rigor de la Pintura de Castas que consigna ambos términos raciales: mestizo y lobo.

---

<sup>6</sup> El término “loba” es una categoría incluida en la pintura de castas.



*Imagen 3. Negritos Reales.  
Autora: Karina Núñez G.  
Tomada de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=44239968>*

Como en el caso de todas las agrupaciones dancísticas, los intérpretes se autonombran “danza”, de modo que así se les referirá. Ellos explican que con los pasos ejecutados y todos los recursos asociados a su ejecución, relatan la historia de un esclavo africano que fue traído con su madre en los tiempos de conquista.<sup>7</sup> Cuentan que una serpiente venenosa lo mordió en un cañaveral. La madre, al ver lo sucedido, llamó a sus compañeros esclavos para atrapar a la serpiente y juntos danzar alrededor del muchacho a pesar de que no había esperanzas de salvarlo debido al letal veneno; sin embargo, danzaron durante horas y no se detuvieron hasta que el chico dio señales de mejoría.

Esa supuesta historia que encierra la danza suele ser repetida en distintas referencias de la web y fuentes impresas, no obstante, el análisis que realizamos demuestra que en ella radica contenido histórico y simbólico oculto y, al mismo tiempo, apoya nuestra propuesta de redimensionar las danzas para analizarlas desde la Historiografía como si se tratara de documentos no escriturarios en sentido occidental. Traer al presente ese contenido contribuirá al esclarecimiento de la memoria de la cultura africana que subsiste en la Danza de los Negritos, cohabitando con el pasado identitario totonaca de la región ahora conocida con el nombre de Ignacio Allende.

Pero antes de adentrarnos en esas memorias, ensayemos la búsqueda en las capas más superficiales a partir de la siguiente información: nuestro informante, un miembro de la danza, enfatiza que el sentido de esta danza ha sido “burlarse” de aquellos africanos, específicamente de sus costumbres, de ese modo de “curar”. Al debatir su comentario, dijo que no sabe por qué razón se diseñó una danza para tal efecto, como tampoco por qué, tratándose de una burla, se le procura tanto cuidado y empeño para ofrendarla a San Juan (24 de junio), el patrono del pueblo, y a San José (19 de marzo). Estos elementos del santoral católico se suman a la tercera memoria raíz que subyace en la danza: la católica.

---

<sup>7</sup> El informante es un integrante de la danza.



Imagen 4. Negritos Amarillos de Allende, Papantla (Zona Totonaca). Tomada del muro de Facebook de Brehnis Xochihua.

A los datos anteriores agregaremos la estructura numérica de la danza: doce integrantes de los cuales ocho son danzantes, uno de ellos es caporal y otro es subcaporal, tres músicos y la *maringuilla*, que es un hombre vestido como mujer. El simbolismo se hace evidente pues la *maringuilla* representa a la madre de un negro, el caporal, mientras que el subcaporal puede representar al esposo o simplemente a otro negro, por esa razón suelen llevar máscaras que emulan el fenotipo racial comúnmente conocido como “negro”.

El desglose simbólico queda así: doce integrantes, tres músicos y nueve danzantes; números simbólicos cuya raíz se difumina entre culturas, espacios y tiempos. Doce por correspondencia a los astros alrededor del sol y por un ciclo solar. Nueve, los meses de gestación; el doce representa la hora en que el sol alcanza el cenit, el momento en que el Sol-Quetzalcóatl inicia el recorrido que lo llevará a las puertas del inframundo, al Mictlan, cuya estructura es de nueve niveles. En otra interpretación se refiere que fueron doce los apóstoles, tres por la trinidad y el número de meses que transcurren entre el onomástico de San José y el de San Juan, día 24 de junio, y que coincide con el equinoccio de verano y las fiestas del fuego. Ese día, la liturgia católica celebra el nacimiento de San Juan el bautista, quien limpiaba lo malo con el agua de los ríos para un renacer a una nueva vida.

La dualidad agua-fuego reunidas en un mismo personaje, pero también, el agua que apaga el fuego, entendiéndolo que éste simboliza lo malo y el elemento del diablo. Una interpretación menos drástica sería simplemente trascender lo malo a través del fuego ya que también simboliza limpieza o renacimiento, como el ave fénix que resurge de las cenizas. Ese día simboliza equilibrio, ya que es el único día del año en que noche y día tienen la misma duración.

Actualmente, Papantla es un municipio conformado por unas ciento veinte secciones (ejidos, colonias, rancherías) entre las que se encuentra Ignacio Allende (o simplemente *Allende*). En cuanto a la historia particular de Allende, inició en el momento en que Papantla fue otorgada como encomienda. Esa historia experimentó su propio devenir y transitó los siglos ostentando nombres diferentes y como propiedad de familias poderosas (nunca indígenas o africanos). Oficialmente se le reconoce desde finales del siglo XIX y se le relaciona con una familia pudiente de Puebla, a su vez, emparentada con Porfirio Díaz. No fue hasta 1936 que las fuentes

la registraron con el nombre de *Allende* en lugar de *Rancho Nuevo*. El contacto entre la cultura totonaca y la africana no pudo suceder de modo diferente a los “otros contactos” dados en el contexto de la llegada de Hernán Cortés. La convivencia entre ambas dio lugar a un importante intercambio cultural que hoy conservamos significativamente más allá de la música y el baile, a través de aspectos culinarios, de fenotipo, lenguaje y herbolaria, entre otros.

La visión de ambas culturas confluyó en los aspectos religiosos y de ahí que pueda encontrarse simbólicamente en las distintas manifestaciones religiosas que se realizan aparentemente dentro de los cánones católicos, justo donde ubicamos la Danza de los Negritos, que ostenta este nombre para hacer referencia directa a los esclavos africanos y no al tono de piel de los totonacas, cuya religión tradicional fue bastante compleja. Desafortunadamente, conocemos apenas lo descrito en la década de 1960 por el etnógrafo francés Alain Ichon (1969) quien explicó que la cultura totonaca sostenía una estructura de poder matriarcal, de modo que existían Diosas Madres que jugaron un papel preponderante en el horizonte mítico-mágico de las comunidades, una de las creencias más arraigadas es que ellas creaban un alma para que existiera dentro de cada persona. Los totonacas pensaban que al morir un adulto su alma marchaba al oeste, al lugar de los muertos; en cambio, si se trataba de un niño el alma viajaba al este, el sitio donde se hallaban las almas de las madres y donde nace el sol.

Lo anterior nos permite pensar que esta danza fue ideada para recordar a esas Diosas Madres totonacas sin hacerlo evidente, pero también a la madre africana porque, además, en ella quedaban contenidas. Del mismo modo podemos decir que el bailado agachado hace referencia directa a la madre tierra añorada: África. El zapateado en la madera hace referencia a los instrumentos musicales de ambas culturas: el *huehue* que representa al abuelo, a la sabiduría ancestral. En caso de los africanos recordemos que aún en la actualidad hacen sonar sus instrumentos para comunicarse con sus dioses, con el cosmos. En los “tiempos de la Conquista” ni los unos ni los otros podían bailar en libertad, recordemos lo que se dijo atrás acerca de la prohibición de bailar si no se concebía para festejar a una deidad católica. Del mismo modo, los veinticuatro sonos que componen la danza que se ejecuta el día del santo patrono, forman un conjunto simbólico ya que cada una representa una hora del día. Ese día del equilibrio entre la luz y las sombras, entre el bien y el mal, entre el cielo y el inframundo.

El informante comentó que es necesario prepararse para pertenecer a la agrupación, se precisa un ritual, y que, incluso, nadie sabe lo que contiene en realidad la bolsa donde supuestamente se lleva a la serpiente. En ese caso, el objeto es entregado al nuevo caporal tal y como ocurre cuando una mayordomía saliente entrega una imagen de veneración a la mayordomía entrante; o también, un bastón de mando. Con esta información apreciamos la importancia ritual de la danza y de la transmisión de valores identitarios que se conservan en la parafernalia que envuelve esa danza muchas veces considerada “souvenir”, “espectáculo” o “fiesta popular”.

## Conclusiones

Hemos visto que estas danzas que hacen referencia a la cultura prehispánica de Veracruz trascienden fronteras espaciotemporales ya que también contienen fragmentos de la cultura y la historia no reconocida del esclavo, acaso para decir, como temiendo un castigo, que se danza caracterizado como “negrito” para burlarse de aquella visión arcaica que sana a través de la danza.

No es casual que el 24 de junio, el día de San Juan, es también el único día del año que la danza ejecutará completo el ciclo de 24 sones, como marcando el equilibrio de lo que es arriba es abajo, ídem Yin- Yang. Esto nos habla de la cosmovisión de las antiguas culturas que habitaron las regiones que actualmente conforman Veracruz y parte de las entidades territoriales con las que colinda. Vemos pues que las danzas no son simples costumbres consecuencia del mestizaje, ni simples espectáculos para los días de festejo. Las danzas son ventanas históricas que nos transportan a otros tiempos y hechos, a mundos simbólicos que escapan a las mentalidades actuales y, desafortunadamente, a la memoria de los propios danzantes y sus comunidades.

Ante esto, presentaré un ejemplo que brinde una visión final y al mismo tiempo sea útil para reforzar la naturaleza plural de este tipo de representaciones de la memoria histórica, se trata de la Danza de los Tocatines, realización que goza de fama internacional. Se ejecuta por indígenas ataviados con suntuosos trajes que rememoran el mundo prehispánico, en los que abundaban las piedras preciosas, plumas, tambores de madera y otros elementos. Se trata de una dramatización hecha baile, cuyo texto, siglos atrás, podía pronunciarse en náhuatl, español o una mezcla de ambas lenguas.

Esta danza destaca particularmente porque su ejecución influyó a los literatos de aquella época, es decir, se convirtió en un recurso estético que se tradujo en un referente literario. Sor Juana Inés de la Cruz llevó al tocotín literario a su máxima expresión, logrando dos de sus dramas litúrgicos más conocidos; también son clasificados autos sacramentales por su estructura alegórica: *El Divino Narciso*<sup>8</sup> y *El Cetro de José*.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Obra teatral de 1692 que describe la escena de auto enamoramiento de Narciso y de su muerte como equivalente de la crucifixión. A partir de una loa introductoria en la que se hace una analogía entre la antropofagia ritual prehispánica y la eucaristía católica, representa el misterio del sacrificio de Cristo, alegóricamente representado por Narciso y con él a la naturaleza humana. El demonio está encarnado por una ninfa llamada Eco que se hace acompañar por Soberbia y Amor Propio, dos entidades abstractas.

<sup>9</sup> Ignacio Arellano consigna esta importante pieza en su libro *El teatro en la Hispanoamérica colonial*.

El auto sacramental es una pieza de teatro que consta de un solo acto de tinte dramático litúrgico, siendo *El día de Corpus*<sup>10</sup> el más representado entre los siglos XVI y XVII. En otras palabras, tocotín y auto sacramental fueron uno en el mundo de la literatura; no obstante, en su modalidad literaria fue prohibido en 1765, quedando vigente su versión original: la danza. Debido a la prohibición en general de las expresiones dancísticas, quedaron como recurso este tipo de representaciones que se combinaron con la teatralidad y se apegaron a las narrativas bíblicas y pasajes históricos que daban gloria a los conquistadores. El nombre *autos sacramentales* fue usado a partir de la segunda mitad del siglo XVI, de ahí que se antoje reduccionista la idea de que el Tocatín fue traído a Veracruz y representado por los frailes para evangelizar.

Resulta difícil imaginar que nuestros tocotines veracruzanos hagan referencia a una representación teatral del medioevo, que abarcaba temas de cualquier índole y se les llamaba *actos de misterios* o *moralidades* cuando trataban de temas religiosos. En cambio, los negritos que danzan fusionan su pasado totonaco con el pasado del negro esclavo, como si al hacerlo dejaran constancia de un cruce histórico determinado por un tiempo compartido.

La historia de las danzas no puede limitarse a las interpretaciones, tampoco la memoria que guardan y el simbolismo que esconden, es por ello que urge replantear su valor como objetos de estudio. Sin duda, como vimos, se trata de memoria hecha danza y de la danza hecha historia

## **Bibliografía**

Arellano, I. & Rodríguez-Garrido, J.A. (eds.). (2008). *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Editorial Iberoamericana.

De la Cruz, J. I. (1983). *El divino Narciso*. En Sabat de Rivers, J., (ed.), *Inundación Castálida*. Editorial Castalia. (Original publicado en 1689).

Pérez-Rioja, J. A. (1997). *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Ed. Tecnos. España.

---

10 Sesenta días después del Domingo de Resurrección, específicamente, el *Corpus Christi* es el jueves que sigue al noveno domingo después de la primera luna llena de primavera del hemisferio norte. Regularmente en el mes de junio.

# **Lo jarocho, un origen geográfico-sociocultural en la creación del imaginario popular sobre la América y el trasplante de España a la Nueva España**

*The jarocho, a geographical-sociocultural origin in the creation of the popular imaginary on America and the transplant from Spain to New Spain*

**Dr. Raúl Romero Ramírez**

Universidad Veracruzana.

Facultad de Historia

raromero@uv.mx

**Contenido:** Importancia de Sanlúcar de Barrameda | Los habitantes de la Playa Jara, España y los asentamientos entre Antón Lizardo y la Villa Rica de la Vera Cruz | La dimensión físico-geográfica y biológico-social de los jareños y los jarochos | Conclusión.

---

## **Resumen**

Lo “jarocho” es un término sociocultural asociado al Caribe, de una conocida región del Sotavento del Golfo de México y con un origen aún no bien definido, por lo que este documento intenta determinar su origen a partir de una serie de situaciones particulares que ocurren desde 1519 hasta 1810 por la actividad de los navegantes que salen del puerto de Sanlúcar de Barrameda en España hacia la Vera Cruz de Nueva España. Entre dichas situaciones figuran hechos históricos como las rutas de los navíos y sus cargamentos legales e ilegales; la comparación geográfica entre los puertos de Sanlúcar y la Vera Cruz; el tipo de poblamientos de Chipiona y Antón Lizardo; el tipo de pobladores de las playas que unen a estos poblamientos; la nomenclatura popular de plantas y otras palabras a partir de actividades productivas y recreativas como la piratería y la música.

**Palabras clave:** Jarocho/ Veracruz/ España/ Nueva España.

## **Abstract**

The “jarocho” is a sociocultural term associated with the Caribbean, from a well-known region of the Leeward Gulf of Mexico and with an origin not yet well defined, so this document tries to determine its origin from a series of particular situations that occur from 1519 to 1810 by the activity of sailors leaving the port of Sanlúcar de Barrameda in Spain to Vera Cruz of New Spain. These situations include historical events such as ship routes and their legal and illegal cargoes; the geographical comparison between the ports of Sanlúcar and Vera Cruz; the type of populations of Chipiona and Antón Lizardo; the type of inhabitants of the beaches that unite these settlements; the popular nomenclature of plants and other words from productive and re-creational activities such as piracy and music.

**Key words:** Jarocho/ Veracruz/ Spain/New Spain

## Importancia de Sanlúcar de Barrameda

La gran carrera comercial-imperialista europea de fines del siglo XV hasta mediados del siglo XVI dio paso a una gran aventura expedicionaria en búsqueda de una ruta más corta para el comercio entre Europa y Asia, la Corona Española inició un proyecto con el interés de iniciar nuevas rutas comerciales y descubrir los confines de la Tierra, mostrando el coraje suficiente para apoyar a marineros como Cristóbal Colón. De sus cuatro viajes que lo llevaron a creer que había encontrado una ruta más cercana entre Europa y Asia, éstos salieron de tres puertos suratlánticos hispanos de Andalucía: el primero del puerto de Palos de la Frontera (actualmente en Huelva), volviendo al mismo puerto (1492-1493); el segundo de Cádiz (actualmente en Cádiz), volviendo al puerto de Sanlúcar (1493-1496); el tercero de Sanlúcar de Barrameda (actualmente en Cádiz), volviendo a Cádiz (1498-1500); y el cuarto de Cádiz, volviendo a Sanlúcar (1502-1504).



Imagen 1. Los cuatro viajes de Cristóbal Colón.

Acceso libre en: <https://sites.google.com/site/2viajedecristobalcolon/>

La Corona Española se dio a la tarea de hacer buen uso de varios *puertos*, *antepuertos* y *fondeaderos* para los barcos que harían el trayecto hacia las expediciones “mar adentro”. En los mapas portulanos del siglo XVI los puertos hispanos se señalan de acuerdo a su sitio geográfico: los del litoral cantábrico, los del Atlántico, los del sur-atlántico y los del mediterráneo. En éste penúltimo se hallaban los tres puertos en que zarpó y ancló de regreso sus navíos; entre los principales los de Saltes, Sevilla, Sanlúcar, Santa María y Algeciras.

Saltes corresponde al río de Huelva (como el de Palos de la Frontera); Sevilla al de Guadalquivir; Sanlúcar como un *antepuerto*, al de Sevilla, siendo éste el centro del comercio de Europa con las Indias del Occidente (América). En tiempos de Felipe II (1556-1598) el puerto de Sevilla será constituido el mercado más importante de los comerciantes andaluces, la Lonja, y para ello existirán los muelles del Barranco, del Arenal, de la Aduana, los de las Mulass, de las Muelas y de Camarones, tal como aparece en el grabado de 1593 de Hoefnagel en la obra *Civitates Orbis Terrarum*.

Un ejemplo más de la importancia de los puertos de Sevilla y Sanlúcar de Barrameda en esta carrera comercial-imperialista, lo fue la expedición de Fernando de Magallanes y de Juan Sebastián Elcano, quienes apoyados por la Corona Española, tras el fallido intento de Colón por hallar una nueva y más corta ruta comercial de las especias y el Tratado de Tordesillas de 1494, salieron del puerto de Sanlúcar en 1519 con este mismo objetivo; volverían al mismo puerto en 1522 habiendo realizado la hazaña más impresionante de la época, la circunnavegación de la Tierra.



Imagen 2. Mapa del primer viaje de circunnavegación alrededor de la Tierra  
 Acceso libre en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Expedici%C3%B3n\\_de\\_Magallanes-Elcano](https://es.wikipedia.org/wiki/Expedici%C3%B3n_de_Magallanes-Elcano)

El puerto de Sanlúcar, antepuerto al de Sevilla, cobró fama e importancia por estos viajes, pronto varios propietarios de navíos zarpaban de este puerto hacia las Indias Occidentales, particularmente a la isla de La Española (actualmente República Dominicana y Haití), donde la ciudad fundada por Colón de Isabella (1492-1500) apoyaría las campañas hacia una isla más grande: Cuba (Parodi,2018 b).

Hacia 1511, desde La Española, dio inicio la expedición de conquista de Cuba dirigida por el gobernador Diego Velázquez, quien fundaría la ciudad de Santiago (1515); en ella participarían Francisco Hernández de Córdoba, Juan de Grijalva y Hernán Cortés.

En los meses de marzo de 1517 Francisco Hernández de Córdoba viajó más al occidente descubriendo Yucatán como una península (desde Isla Mujeres hasta Champotón) y en junio de 1518 Juan de Grijalva viajó a la península para inspeccionar y “mapear” la costa del Golfo de México, desde los actuales lugares de Bahía de la Ascensión, isla Cozumel, Champotón, Villahermosa, la entrada del río Grijalva, río de Dos Bocas, río Tonalá (que divide los estados de Tabasco y Veracruz), San Juan de Ulúa, hasta el Río Pánuco en Tamaulipas.

En este viaje quien estaba al mando era el Juan de Grijalva y junto con él, el piloto de la escuadra Antón de Alaminos. Como era de costumbre la posición de estos dos exploradores y conquistadores españoles tocaba poner nombre a los lugares de acuerdo al calendario católico, al santoral bautismal católico, al nombre de los exploradores y al parecido con los sitios europeos de su vida. De tal modo la isla Cozumel fue llamada “Santa Cruz de Puerta Latina” por haber llegado a ella el 3 de mayo de 1518; al primer gran río encontrado en su camino hacia tierra adentro “Río Grijalva”; al poblado de Ahualulco por su parecido a los brillos de sus casas “La Rambla”; al río Tonalá por su descubridor, el piloto Antón, “San Antón”; y a la bahía San Juan de Ulúa por haber llegado allí el día de San Juan el 24 de junio de 1518.

Gracias a las noticias que recibió de los indígenas mayas, refiriéndose “hacia donde se pone el sol, en ‘Culúa’ y ‘México’ existe un imperio muy poderoso y rico en oro”, es que en 1518 Diego Velázquez decide enviar una tercera expedición a “tierra firme” pero duda confiarla a Hernán Cortés. Sin embargo, el 10 de febrero Cortés abandona Cuba por su parte y por piloto toma a Antón de Alaminos (originario de Palos de la Frontera, grumete en el cuarto viaje de Colón 1502; piloto en la expedición de Ortubia y Ponce de León a Florida en 1513; descubridor de la Corriente del Golfo; piloto de Francisco Hernández de Córdoba en 1517; y piloto de Juan de Grijalva en 1518).

De acuerdo al estudio del documento original más antiguo conservado y hasta ahora conocido de los españoles en la Nueva España, fechado el 20 de junio de 1519, Hernán Cortés y sus hombres han llegado a la actual Veracruz, muy cerca de San Juan de Ulúa, y en él se refiere a la petición que presentó el procurador Francisco Álvarez Chico “en el Cabildo de Veracruz”, y que por él se nombró a Cortés como gobernador y capitán general.

Hay que hacer mención de un interesante trabajo de Carmen Martínez (Martínez, 2013), a través del cual no solo se asienta que Hernán Cortés y sus hombres desembarcaron en las costas del Golfo de México el 21 de abril de 1519.

Finalmente, Cortés erigió el primer ayuntamiento fundado en América continental “Villa Rica de la Vera Cruz” (de la Verdadera Cruz) confiriéndose plena autoridad, con total independencia del Gobernador de Cuba, por lo que informó al emperador Carlos V y I de España, de los sucesos en una carta conocida como «Primera Carta de Relación» (primera Carta del Cabildo). Así, pues, el 26 de julio de 1519 envió a dos cabilderos o procuradores a que la llevaran al rey de España, así como regalos al soberano y para su padre Martín Cortés. Como piloto de esta encomienda, Antón de Alaminos (a favor) partió a España con los procuradores Francisco de Montejo (no muy a favor) y Alonso Hernández Portocarrero (a favor), en el navío “Nuestra Señora de la Concepción”, y tras escapar de ser detenidos en Cuba, llegó la comisión a Sanlúcar de Barrameda en octubre de 1519; aunque en Sevilla fueron apresados.

Un tercer y no menos importante ejemplo, lo son los viajes del maestro Anton Niçardo, de quien el investigador Jesús Rodríguez Mellado considera de gran similitud con Cristóbal Colón (Rodríguez, 2018 b). En el año de 1522 (Peña, 1957) el contra maestro Antonio Niçardo parece haber emprendido su primer viaje al Nuevo Mundo, el cual se repetiría en muchas ocasiones más. A partir de 1526 según consta en el Archivo General de Indias, Contratación, 1092, N. 24, 5536 L.2.f. 40, aparecerá como maestro en la mayoría de sus viajes (1530, 1532, 1534, 1539 y 1541), tal como se indica en el Archivo General de Indias, Indiferente, 422, L. 16, F.67V-68R y en el mismo Archivo General de Indias, Contratación, 5536, L.5, fs. 205v-219v. "Pasajeros a Indias"; y como piloto en dos de ellos (1534 y 1542) según Peña (1957), saliendo del puerto de Sevilla, haciendo escala en Sanlúcar y las Canarias (todos los viajes a América hacen parada en las Canarias), y de ahí hacia las Indias.

De acuerdo a los registros navieros, el contra maestro Antonio Niçardo, salió con el itinerario Sevilla-Sanlúcar-Las Canarias y de ahí hacia las Indias, hasta la Villa Rica de la Vera Cruz, y de la cual saldría y regresaría a Sevilla en 1522. Este viaje lo hará de forma confirmada por cinco veces: 1530-1531; 1532-1533; 1534-1535; 1539-1540 1542-1543 (Chaunu, 1504-1650); y quizá cuatro más aún sin confirmar del todo: 1526?, 1534?, 1536? y 1541? (Juárez, 2018).

Es así un hecho, que el puerto de Sanlúcar Barrameda fue, al menos desde 1496 y durante el siglo XVI, uno de los más vitales e importantes en cuanto a llegadas y salidas de las embarcaciones hacia el Nuevo Mundo.

### **Los habitantes de la Playa Jara, España y los asentamientos entre Antón Lizardo y la Villa Rica de la Vera Cruz, México**

Para la salida desde Sevilla hacia "mar adentro" era invariablemente necesario el paso por Sanlúcar, así como los viajes de ida y vuelta a las Indias pasaban por las Canarias y en esos "paraderos" subían mercancías y marineros. "Al establecer por la Corona de Castilla, la capitabilidad de las tierras descubiertas por Cristóbal Colón en el puerto fluvial de Sevilla, dará a Sanlúcar de Barrameda, lugar donde se encontraba la 'barra' del Guadalquivir con el Océano Atlántico, un especial protagonismo" (Benítez, 1991).

Los maestros de los navíos contrataban marineros a su paso por los puertos, de acuerdo con las necesidades del barco, así como del tiempo que trascurriría el viaje (alrededor de 65 días de navegación y en total 110 días de viaje con escalas). Un ejemplo del viaje desde Sevilla a la Villa Rica de la Vera Cruz iniciaba de este modo:

... fueron al puerto de Sanlúcar de Barrameda, donde embarcaron y dieron a la vela el martes 24 de enero de 1524, día de la Conversión de San Pablo... Llegaron estos doce santos varones a Gomera, isla de

las Canarias, viernes 4 de febrero, y tomando allí puerto, el sábado siguiente, dicha la misa de Nuestra Señora por uno de ellos en la iglesia llamada Santa María del Paso, y comulgando los demás con mucha devoción, se tornaron a embarcar, y navegando por espacio de 27 días, llegaron a la isla de San Juan de Puerto Rico, donde desembarcaron a 3 de marzo, y habiendo allí descansando durante diez días, se dieron tercera vez a la vela en 13 de marzo, que fue Domingo de Pasión, y fueron a la Isla Española o Santo Domingo, donde entraron miércoles de la Semana Santa. Y por ser el tiempo que era y la ciudad de españoles, se detuvieron en ella seis semanas, al cabo de las cuales se embarcaron la cuarta vez y desembarcaron en la isla de Cuba donde llaman La Trinidad, posterior día de abril y allí recrearon sus cuerpos por espacio de tres días. Vueltos a embarcar por quinta vez, dieron consigo en el deseado puerto de San Juan de Ulúa, que es en la Tierra Firme de Nueva España, en 13 de mayo del mismo año de 24, un día antes de la Pascua del Espíritu Santo... (Benítez, 1991).

Este viaje en un principio fue un “sueño por realizar”, pues embarcarse hacia las Indias no era solo de exploración, descubrimiento, avistamiento de “maravillas” sino en particular, una oportunidad de un botín y hacer fortuna. Sin embargo en poco menos de dos décadas (1500-1520) este sueño decayó, pronto los propietarios y maestros de las naves tuvieron que recurrir a la obligación o al engaño para embarcar a sus marinos los cuales en número dependían del tonelaje de carga y del tipo de navío (aproximadamente): en carabelas (60 toneladas conducidas por 24 marineros); cocas (200 toneladas conducidas por 48 marineros), carracas (200-600 toneladas conducidas por 60-80 marineros), naos (100-500 toneladas conducidas por 35-90 marineros), galeón (500-2,000 toneladas conducidas por 90-400 marineros).

De tal forma los contra maestros españoles, como menciona Cervantes en los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, usaron los juegos de azar, naipes o dados, muchas veces marcados y cargados (hechos fullería) con los que en aquella época de furor “...en la puerta del mesón estaba puesta la mesa y alrededor della, mucha gente mirando jugar a los dados... Los perdidosos perdían y se hacían prender del rey para bogar seis meses al remo y el que ganaba, recibía veinte ducados...” (Benítez, 1991, p. 4) Así pues, se consiguieron marineros de esta forma, desde 1520 y durante todo el siglo XVI.

Con el paso del tiempo, debido al avance técnico en las embarcaciones y a la necesidad de un mayor tonelaje de carga, los barcos que salían de Sevilla debían hacer un transbordo, tal como lo apunta la Real Cédula de 1577 para las embarcaciones de más de 200 toneladas, pues “... por razón de haber de cruzar la barra de Sanlúcar, no habían de exceder los navíos de América de las 200 toneladas, ya que en caso contrario, habría necesidad de hacer transbordo de las mercancías a la altura de Chipiona, con grave peligro” (Benítez, 1991).



Imagen 3. Mapa de Sanlúcar – Chipiona y la Playa Jara.

Acceso libre en: <https://www.google.com/maps/place/11540+Sanl%C3%BAcar++de+Barrameda>

Siendo Sanlúcar desde un inicio paso de los navíos, y después el terreno entre Sanlúcar y Chipiona paso de transbordo, siempre constituyó una “tierra de embarcadero” y muchos de sus habitantes fueron embarcados, por gusto, obligación o engaño. Este terreno intermedio se denomina Playa Jara, debido al nombre de una planta que crece silvestre en la zona, una flor parecida a la margarita americana. En la zona se encuentran diferentes especies vegetales destacando principalmente el pino piñonero, acompañado por un matorral espeso constituido por jaras, lentiscos, brezos y sabinas. Los habitantes de la Jara se habrían de embarcar, en un buen número, durante el siglo XVI hacia América (Parodi, 2018a.).

Los *jareños* fueron los “habitantes de extramuros” de la ciudad amurallada de Sanlúcar de Barrameda y habitaban en las playas cercanas, la Playa de la Jara (con una longitud de 1,550 m y una anchura media de 40 m.), que se encuentra protegida por los acantilados de barro llamados del “Espíritu Santo” y por dunas y rompeolas artificiales; se dedicaron al principio a la pesca en los unos de los tres corrales de pesca que tuvieron en los siglos XVI y XVII; aún existe el llamado “Corral de Merlín” (Parodi, 2018a).

Los habitantes de la Playa Jara vivían de manera “liberta” y trabajaban en la pesca y fondeaderos de Chipiona o en los puertos y tendejones de la villa de Sanlúcar. Cervantes mencionó que los habitantes de las playas de Sanlúcar como las de La Jara eran “finibusterre de la picaresca”, marginados de la época que andaban “a la que salta”. Vivían en chozas construidas de desperdicios de ambos poblados y eran considerados “picarescos” o habilidosos para sobrevivir en condiciones precarias gracias a su simpatía, vivacidad y carentes de una moral civil, por lo que se duda de su honradez, rectitud y se conocen como sinvergüenzas (Moral, 2018a).

Fueron muchos de estos pícaros los embarcados a América y mencionaban que “se las habían dado con queso”, esto por haber perdido en los juegos de azar y haber pagado con embarcarse, comiendo en el camino queso. Durante el trayecto se comía esencialmente libra y media de bizcocho al día (pan dos veces fermentado),

mazamorra (sopa de bizcocho) o sopa menestra (agua, arroz, garbanzo y lentejas), poco de cerdo y pescado, y mucho queso en conserva, en aceite o vino, hasta tres onzas al día; pues era lo que más duraba sin echarse a perder.

Entre los años de 1520-1577 muchos navíos llevaron mercancías de diversos usos; caballos, vacas, mulas, cerdos, cabras; platería, joyas, telas finas; funcionarios reales, frailes, soldados, negros (esclavos africanos) y faenadores (trabajadores europeos), según Chaunu. Pero este trayecto no estaba exento de dificultades y serios accidentes.

Se sospecha que el naufragio que dio nombre a la actual población de Antón Lizardo, cercana al actual Puerto de Veracruz fue la del viaje realizado en 1536 según Seoane (1534-1536), con salida de Sevilla-Sanlúcar (Peña, 1957 y Juárez 2018). Esto, primero porque el nombre del navío, Santa María la Victoria, es el mismo en el que navegó Antón Niçardo en cuatro ocasiones; la primera y segunda a su llegada a Sevilla en 1533 (según el Archivo General de Indias, Indiferente, 1092, N. 45); y 1534; la tercera cuando salió en 1534 y llegó en 1535 de Sevilla; y la cuarta y última, cuando salió de Sevilla en 1536, sin haber vuelto en el mismo barco. En esta última salida de Sevilla a las Indias aparece en el registro como maestre un tal Pedro y no hay nombre del piloto, siendo que lo había sido Niçardo en el viaje anterior del navío en 1534-1535 como piloto.

Si este viaje fue el primero como piloto, es probable que este sea el viaje al que se refiere Peña Fentanes (Peña, 1957) y por lo tanto, en él ocurrió el accidente a su nao, lo que vendría a coincidir con lo que documenta la historia en naves que regresaban vacías (según consta en el Archivo General de Indias, Contratación, 1092, N24) y como mencionan los dominicos sobre los viajes a América, en donde



Imagen 4. Mapa correspondiente entre Veracruz y Antón Lizardo con Sanlúcar y Chipiona. Imagen de autoría propia sobre Google Maps

sufrieron el embate de una tempestad que casi los llevo a naufragar, según relata Rodríguez Cabal (Rodríguez, 1934), y en la Relación de la fundación de la orden donde se mencionan “tormentas y naufragios”, en plural, hecha en 1569 (Fernández, 1866). De tal forma este puede ser el viaje en donde ocurrió el incidente que dio nombre a la punta geográfica de Veracruz por el piloto de la nao.

De acuerdo con Luis Benítez Carrasco, “Muchos de estos marineros a los que ´se las habían dado con queso´, llegados a bordo de sus naves al Puerto de San Juan de Ulúa, junto a la Villarica de la Veracruz en la Nueva España, cuando podían, desertaban, y siguiendo por las Barracas, hacia Antón Luzardo y Alvarado, se asentaban en aquellas playas, (...) y allí, ellos y sus descendientes, se llamaron a sí mismos con el paso del tiempo “jarocho”, como procedentes de la playa de La Jara en España (jareños) y también allí, tienen por patronas a la Virgen del Rosario y a la Virgen del Rocío” (Benítez, 2013). A propósito, el topónimo de “jareño”, aunque no de uso común en Sanlúcar de Barrameda o Chipiona si se aplica entre los “fuereños” para distinguirlos de las ciudades que los limitan de acuerdo a Manuel Jesús Parodi Álvarez, originario de Sanlúcar; tal como lo emplea Luis Benítez Carrasco.

La denominación toponímica “jarocho”, como “jareño” no aparece escrito en ningún lugar en los siglos XVI y XVII. Pero esto es razonable pues no parece haber sido de mayor interés puesto que no se ligaban a estos grupos con alguna actividad económica en particular. Se sospecha que el topónimo pudo haber sido creado en esos siglos como una tradición oral devenida, o bien, de una minoría lugareña marginada, de los habitantes intramuros, o de los visitantes a esta región para distinguirlos. Así, “jareño” es una denominación para distinguirlos de los habitantes de Sanlúcar y Chipiona, y para “jarocho” la de los habitantes extramuros cercanos al puerto de Veracruz, ambos asociados a pícaros habitantes de las playas que viven “de lo que haya”.

Sin embargo, hacia el siglo XVIII, los “jareños” ya se distinguen por actividades como la pesca y las faenas en los fondeaderos, mientras que los “jarocho” se distinguen como pastores y cuidadores de ganado cabrío y vacuno, eso sí, sin perder ambos su esencia picaresca.

El término “jarocho” de acuerdo al antropólogo Fernando Winfield (1971), refiere que proviene de jara, en el sentido de saeta, flecha o lanza, llamándose antiguamente “jarocho” a la vara o garrocha con que los arrieros puyaban a los animales, y jarocho a los que usaban este instrumento; y a los milicianos negros integrados en los cuerpos o compañías de lanceros que custodiaban las costas. Por su parte el historiador José Velasco (2000), y los antropólogos Rosalba Quintana y Jairo Jiménez, hacen referencia a este término a quienes son “vaqueros mulatos, hijos de indígenas y africanos, del sur de Veracruz, que usaban lanzas o garrochas, conocidas como jaras para arrear y dominar los hatos de reses al estilo andaluz” (Quintana, 2010).

Si bien está terminología es por ahora aceptada por la Academia, aquí consideraremos una raíz distinta, partiendo de que el término es un verdadero topónimo y su origen no tiene relación alguna con la saeta, flecha o lanza, sino desde distintos puntos de investigación a través de pistas que han generado semejanzas importantes en este terreno apoyadas en puntos de vista físico geográficos y biológico sociales.

### **La dimensión físico geográfica y biológico social de los *jareños* y los *jarochos***

Como hemos mencionado anteriormente, definitivamente los españoles al llegar a América, iniciaron un proceso de “trasplante”, dotando a los lugares que pasaban o llegaban, con nombres extraídos de la vivencia de los europeos, el calendario católico, el santoral bautismal. el nombre del marinero que lo descubrió, el del capitán de la nave, de los exploradores, y del parecido físico con los sitios que ellos conocían en Europa. Al descender en las islas o en tierra firme buscaron alguna señal, divina o terrenal, que les brindara seguridad, las plantas y los animales conocidos o similares eran observados como “amistosos”, y ya mencionamos la similitud entre la planta de la jara y la de la margarita en ambas playas de los dos continentes, lo que valió para asegurar su estadía. Sin embargo, hubo muchas más diferencias, aunque no por ello resultó a la postre en bienaventuranza.

Los españoles al llegar a Tierra Firme americana se dieron cuenta de inmediato que las dimensiones geográficas entre Europa y el Nuevo Mundo eran diametralmente enormes, simplemente Europa era “muy pequeña” frente a este *terranova*. Sin embargo, los marineros europeos se mostraron atentos y convencidos de que al duplicar las medidas habría más que descubrir, más tesoros, más gente, más botín; el tamaño importaba.

De tal manera las medidas se duplicaban o triplicaban y ello resultó común, por lo tanto, la geografía en sus formas y distancias se podían entender en sus travesías tal como sucede en los lugares de los que tratamos, siendo entre Chipiona y Sanlúcar de Barrameda unos 9.7 kilómetros, frente a las distancias entre Antón Lizardo-Boca del Río de 16.2 kilómetros o de Boca del Río-Villa Rica de la Vera Cruz de 10.2 kilómetros; generándose una playa triplicada de 26 kilómetros, muy grande esperando habitarse.

Así pues, es en las playas entre Villa Rica y Alvarado que comienzan a ser habilitadas y habitadas. Siendo un terreno intermedio, se prestó como fondeadero en algunos puntos y generó la oportunidad del desembarco ilegal de animales, personas y productos para ser contrabandeados a través de las canoas conocidas como fayucas. Sus habitantes, marineros que por propio pie o naufragio escapaban de sus deudas podían vivir de forma “liberta”, procurándose de la pesca y mezclándose, con el paso del tiempo, con indígenas y negros fugitivos (cimarrones), siendo esta masa de marginados unos “finibusterre de la picaresca”.

Un fondeadero en particular, frente a la población actual de Antón Lizardo, pudo ser uno de los principales puntos de este “comercio subterráneo”, la “Isla de Salmedina”. Esta isla fue denominada y utilizada de la misma manera que en España la isla “Piedra de Salmedina”, en una posición geográfica muy semejante, frente a Chipiona.

Ciertamente, como Luis Benítez Carrasco lo menciona, “(...) los marineros que desertaban y se asentaban en las playas hacia Antón Luzardo y Alvarado así mismos llamados “jarochos”, al igual que los “jareños” en aquel mar de México, a corta distancia de la orilla hay una isleta a la que nombraron “Salmedina”, que es el mismo nombre que tiene la piedra que está en el mar en frente de Chipiona a la izquierda de la desembocadura del Guadalquivir” (Benítez, 2013).

De acuerdo al investigador de Chipiona, Antonio Lucas del Moral (2018b), la maniobrabilidad en la ruta, la cercanía a tierra y los fondeaderos fueron asimilados por los marineros españoles que salían de Sanlúcar, por lo que, al llegar al continente americano, buscaron semejanzas geográficas y elementos físicos que les dieran certeza o seguridad a su llegada, por lo que buscaron y encontraron una Piedra de Salmedina.

Por su parte, el historiador Abel Juárez (2018b), comenta que el contrabando era algo usual entre los marineros y no era de extrañar que el comercio ultramarino se vio intensificado gracias a este necesario y ancestral tipo de comercio ilegal. La playa entre el puerto de Veracruz-Boca del Río y Alvarado sirvió de refugio, almacenamiento y cuidado del contrabando, el cual quedó en manos de los pastores españoles, cimarrones e indígenas que habitaban esta amplia franja de playa.

Las semejanzas entre la Playa de la Jara que se encuentra entre Sanlúcar de Barrameda y Chipiona, con las playas entre el puerto de Veracruz-Boca del Río y Antón Lizardo, se fortalece desde un punto de físico con los fondeaderos, las entradas y salidas para embarcación y sus playas; desde un punto de vista geográfico con la isla de Salmedina; desde un punto de vista biológico, con la semejanza física entre las plantas de Jara y de la Margarita que crecen silvestres en esta zona, y la mezcla entre indígenas, negros fugados con los habitantes de la zona toman un matiz étnico particular; desde un punto de vista social, el contrabando y la inquietud por vivir en libertad de estos habitantes los hace habitantes extramuros que se dedican además a la pesca y pastoreo; además, existen otras regularidades en el imaginario social, como las creencias y festividades religiosas.

Al respecto, y para terminar, solo una breve referencia de las que más se destacan: en febrero Carnaval, documentado desde el siglo XIX (en Andalucía y Veracruz); en marzo o abril la Semana Santa (Andaluza y Veracruzana); en Pentecostés, entre el 22 de marzo y el 25 de abril, la Romería de la Virgen del Rocío, “Reina de las marismas” (Sanlúcar y Chipiona); el primer domingo de junio la Romería de la Virgen de Regla del Pinar (Chipiona); el 16 de julio la festividad de la Virgen del Carmen, la patrona de los marineros siendo embarcada al mediodía y paseada

por las mares de la Villa (Chipiona, Antón Lizardo-Alvarado); el 15 de agosto la Festividad de Nuestra Señora de la Caridad Coronada (patrona de la ciudad de Sanlúcar); el 8 de septiembre fiesta a Nuestra Señora de Regla paseada de su iglesia hacia la playa finalizando con fuegos artificiales (Chipiona); el 7 de octubre festividad de la Virgen del Rosario (Antón Lizardo-Alvarado); el 18 de octubre la Festividad de San Lucas Evangelista (patrón de la ciudad de Sanlúcar).

## Conclusiones

Que mejor que poder apreciar a la vista en un mapa, una conclusión sobre el posible origen del término jarocho a partir de una serie de elementos distintos insertados en el origen del propio término.

Aquí se presenta a ambas playas y en ellas podemos apreciar las semejanzas físicas, geográficas, biológicas y sociales que generan una síntesis que puede explicarnos con mayor claridad el ambiente natural y el contexto social en el cual, desde este análisis se concluye el origen de jareños y jarochos entre los siglos XVI y XVII para luego, tras estas pruebas, observar una Historia con un matiz distinto, en la cual se ha perdido la toponimia por ser de un origen no escrito.

Este estudio pretende terminar con una etnología y una historia positiva, que olvida el imaginario social y solo permite lo escrito o respaldado por tradiciones acorde con este tipo de pensamiento. Explicar cada vez con mayores evidencias emanadas desde distintos campos disciplinares, conllevará a un análisis más concreto y certero olvidando el confinamiento de la disciplina y generando nuevas incógnitas que obliguen a reabrir toda investigación aparentemente ya concluida.

## Bibliografía

Benítez Carrasco, Luis. (1991) "Dárselas con queso". En Revista San Lucas de Barrameda. España.

Chaunu, Huguette, et al., Séville et l'Atlantique (1504-1650). t. II, Paris. S. E. V. P.E. N., 1955, p. 163.

Juárez Martínez, Abel. (2018). Mesa Redonda "Travesía de las embarcaciones españolas y Antón Lizardo". Celebrando lo jarocho. Semana cultural, artística y de historia. Fundación 500 Años de la Veracruz A.C. (Evento realizado el 23 de abril). Antón Lizardo, México.

Fernández Rodríguez, Pedro, (1866). *Los dominicos en el contexto de la primera evangelización de México, 1526-1550*, Editorial San Esteban, 1994, p. 159 /Torres de Mendoza, Luis, Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas en América y Oceanía, Volumen 5, Madrid: Imprenta de Frías y compañía.

- Martínez Martínez, María del Carmen. (2013) *Veracruz 1519. Los hombres e Cortés*. Conaculta / Universidad de León. León, España.
- Moral Rodríguez, Antonio Lucas del. (2018a). Mesa Redonda “Lo Jarocho: orígenes y significados en el tiempo”. Celebrando lo jarocho. Semana cultural, artística y de historia. Fundación 500 Años de la Veracruz A.C. (Evento realizado el 22 de abril). Puerto de Veracruz, México.
- Moral Rodríguez, Antonio Lucas del. (2018b). Mesa Redonda “Travesía de las embarcaciones españolas y Antón Lizardo”. Celebrando lo jarocho. Semana cultural, artística y de historia. Fundación 500 Años de la Veracruz A.C. (Evento realizado el 23 de abril). Antón Lizardo, México.
- Parodi Álvarez, Manuel Jesús (2018a). Mesa Redonda “Lo Jarocho: orígenes y significados en el tiempo”. Celebrando lo jarocho. Semana cultural, artística, y de historia. Fundación 500 Años de la Veracruz A.C. (Evento realizado el 22 de abril). Puerto de Veracruz, México.
- Parodi Álvarez, Manuel Jesús (2018b). Mesa Redonda “Travesía de las embarcaciones españolas y Antón Lizardo”. Celebrando lo jarocho. Semana cultural, artística, y de historia. Fundación 500 Años de la Veracruz A.C. (Evento realizado el 23 de abril). Antón Lizardo, México.
- Peña Fentanes, José. (1957). *Antón Lizardo: de navegante a sitio geográfico*. s/e. Veracruz, México.
- Quintana Bustamente, Rosalba y Jairo E. Jiménez Sotero (2010) “¿Quiénes son los Jarochos? “. En *Relatos e Historias en México*. No. 98. México.
- Rodríguez Cabal, Juan, (1934). *El P. Fr. Domingo de Betanzos, O.P., fundador en Guatemala de los dominicos*, Guatemala: Tip. Sánchez & de Guise, Guatemala.
- Rodríguez Mellado, Jesús (2018a). Mesa Redonda “Lo Jarocho: orígenes y significados en el tiempo”. Celebrando lo jarocho. Semana cultural, artística, y de historia. Fundación 500 Años de la Veracruz A.C. (Evento realizado el 22 de abril). Puerto de Veracruz, México.
- Rodríguez Mellado, Jesús (2018b). Mesa Redonda “Travesía de las embarcaciones españolas y Antón Lizardo”. Celebrando lo jarocho. Semana cultural, artística, y de historia. Fundación 500 Años de la Veracruz A.C. (Evento realizado el 23 de abril). Antón Lizardo, México.
- Seoane, José Castro, O. de M. y Ricardo Sanlés Martínez, O de M.; (1534-1536) Aviamiento y catálogo de misioneros a Indias y Filipinas en el siglo XVI, según los libros de la Casa de la Contratación (Expediciones de Dominicos), en *Revista Missionalia Hispánica*, núm. 113, 1981, p. 137.
- Velasco Toro, José y Jorge Félix Báez, comp., (2000). *Ensayos sobre la cultura en Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Winfield, Fernando (1971). "Jarocho, formación de un vocablo". Anuario Antropológico 2: 222-234.

#### *Archivos*

Archivo General de Indias. Indiferente, 422, L. 16, F.67V-68R.

Archivo General de Indias, Indiferente, 1092, N. 45 & 109.

Archivo General de Indias, Contratación, 1092, N. 24, 5536 L.2.f. 40.

Archivo General de Indias, Contratación, 5536, L.5, fs. 205v-219v. "Pasajeros a Indias".

#### *Fuentes electrónicas*

Tema: Antón Lizardo.

<https://aguapasada.wordpress.com/2017/02/21/los-viajes-de-anton-nicar-do-a-la-nueva-espana-siglo-xvi/>

Tema: Antón Lizardo

<https://aguapasada.wordpress.com/2016/12/15/1957-la-verdad-sobre-anton-ni%20abardo-por-jose-pena-fentanes/>

Tema Los Jarochos

<https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/quienes-son-los-jarochos/>

# Los seres alados y solares del arte maya en el Norte de Yucatán

*The winged and solar beings of Mayan art in Northern Yucatan*



**Dr. Rubén B. Morante López**

Universidad Veracruzana

Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes

rморante@uv.mx

**Contenido:** Los seres híbridos en el arte | Simbolismo de las plumas y las aves | Los seres alados de Mesoamérica | Los seres alados en el norte de Yucatán | Los personajes solares en el arte maya de Yucatán | Conclusión

---

## Resumen

En nuestro trabajo de campo en el norte de Yucatán estudiamos la iconografía de sitios como Chichén Itzá, Ek Balam y Mayapán. En ellos observamos esculturas con gran calidad artística de seres humanos que portan alas y que, por ello, se presentan como seres celestes relacionados con deidades del panteón maya de los periodos Clásico tardío, Clásico terminal y Posclásico temprano. Para esta investigación partimos de un breve contexto etnohistórico, geográfico y arqueológico de otros sitios mayas, del centro y oriente de México, incluyendo imágenes de códices y pinturas que nos hablan del posible significado que las plumas, las alas y las aves tuvieron en Mesoamérica. Procedimos al análisis de las figuras aladas que se presentan en relación con importantes edificios de sitios del norte de Yucatán. La advocación solar que sugieren parece haber sido común y en esta zona, no sólo hablan de los grandes artistas que los esculpieron, sino de un sistema de creencias que pudo emanar de tradiciones mayas muy tempranas, que en el siglo IX d.C. se manifiesta de manera clara mediante un estilo depurado, una maestría técnica y una alta sensibilidad estética.

**Palabras clave:** Arte maya, seres alados, Norte de Yucatán, Chichén Itzá, Ek Balam.

## Abstract

In our field work in northern Yucatán we studied the iconography of sites such as Chichén Itzá, Ek Balam, and Mayapán. There we saw great artistic quality sculptures of human beings that carry wings, and because of that we think that represented celestial beings related to deities of the Mayan pantheon of Late Classic, Terminal Classic and Early Postclassic periods. In our research we started with reviews of ethnohistorical, geographical and archaeological contexts in other Mayan sites, from central and eastern Mexico, including images from codices and paintings that tell us about the possible meaning of feathers, wings and birds in Mesoamerica. We proceeded analyze winged figures presented in relation to important buildings in northern Yucatán sites. Solar evocation suggested probably was common in this area and, sculptures not only speak about belief systems that could emanate from very early Mayan traditions, but also speak about great artists, that in 9th century AD. clearly manifested it through a refined style, technical mastery and high aesthetic sensitivity.

**Key words:** Mayan art, feathers and birds, Northern Yucatán, Chichén Itzá, Ek Balam/

## Los seres híbridos en el arte

Todas las antiguas culturas de la humanidad han representado en esculturas y pinturas a mujeres y hombres que adquieren atributos animales para demostrar su poder, generalmente se presenta el cuerpo del hombre con la cabeza del animal, aunque en ocasiones el rostro humano se bestializa; también se representan individuos con cuerpo y rostro humano, dotados con algunos atributos animales, como garras o alas. Se indica así que se trata de seres distintos, la mayoría de las veces de deidades o bien de hombres que adquieren poderes sobrenaturales de manera permanente o transitoria, durante algún ritual. Los seres híbridos que se representan en casi todas las culturas humanizan a los animales más temidos; las serpientes y los felinos destacan entre ellos, aunque también se presentan las aves, estas últimas por su facultad de volar, como los astros y como los propios dioses que tienen la facultad de habitar el espacio celeste.

Los egipcios representaron a los dioses Horus y Ra con cabeza de halcón y a Thot con cabeza de ibis; entre los griegos y romanos Hermes-Mercurio y en ocasiones Afrodita-Venus, se presentan con alas y entre estos pueblos se observan pequeños bebés alados que anteceden a los ángeles, arcángeles y querubines de la religión católica. Los hindúes tienen al dios Ganesh, con cuerpo humano y cabeza de elefante (Ver Imagen 1).

Narasinja tiene cabeza de león y Hanuman de mono. Los cuatro dioses que según un mito chino habitaban los cuatro cuadrantes del cielo, asumían formas de cuatro animales míticos: el pájaro rojo, el tigre blanco, el dragón azul y la tortuga negra. Los olmecas, por su parte, representaban a un infante con rasgos felinos, como el que carga el llamado Señor de Las Limas (Ver Imagen 2).



*Imagen 1. Dios Ganesh en la religión hindú.*

*Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.*

*Imagen 2. El Señor de Las Limas con el bebé jaguar en brazos. Museo de Antropología de Xalapa.*

*Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.*

En los abrigos rocosos de Oxtotitlán, Guerrero, datadas hacia 500 a.C. aparece la pintura cuyo estilo nos parece totalmente olmeca, donde se ve a un personaje que se desdobra en un ave rapaz a la cual identificamos como águila arpía. Está sentado sobre un trono con forma de cabeza de jaguar, que representa el mundo de abajo, mientras que el águila, metáfora del Sol, habla del mundo de arriba, el personaje aparenta transitar ambos espacios (Ver Imagen 3).



*Imagen 3. Mural de Oxtoticpac, Guerrero.*

*Fuente: David C. Grove (1970)  
Los murales de la cueva de  
Oxtotitlán, Acatlán, Guerrero.  
INAH, Serie Investigaciones,  
México.*

### **Simbolismo de las plumas y las aves**

Las plumas son el elemento principal de las alas, su importancia para Mesoamérica fue alta, no sólo como objeto de comercio, sino como símbolo de estatus entre un grupo social y como símbolo sagrado dentro de la religión. Los gobernantes y personajes principales de una etnia demostraban su nivel mediante la portación de vistosos tocados que tenían como uno de sus elementos principales a las plumas; éstas eran ligeras, lo que las hacía ideales para ser tejidas o adosadas a la estructura (generalmente hecha con tejido de palma); también eran muy llamativas porque las aves seleccionadas para este fin tenían vistosos colores. Mencionaremos en náhuatl-español los principales ejemplos: el Quetzalcoatl-quetzal (*Pharomachrus mocinno*), el alo-guacamaya (*Ara macao*), el tlauhquechol-espátula rosada (*Platalea ajaja*), el cuappachtototl-pájaro vaquero (*Piaya mexicana*), el xochitenecatl-tucán (*Aulacorhynchus prasinus*) y la chachayaut-chachalaca (*Ortalis sp.*), el xiuhtototl-cotinga (*Cotinga amabilis*).

Durán describe de la siguiente manera la importancia de las plumas dentro de la sociedad mexicana:

...los caballeros de pies a cabeza vestían de armas todas de plumas sobre el estofado, y a los que no lo eran, no les daban cosa de pluma, sino, sobre el estofado, cuero de diferentes animales. La causa era porque había pragmática que la pluma no usase sino a quien los reyes diesen licencia por ser la sombra de los señores y reyes y llamarla ellos por ese nombre y guardábanse, cierto, con más rigor que las pragmáticas de nuestros tiempos de no traer seda... (Durán, 1967).

Hay dos profesiones claramente ligadas a las aves y su plumaje: los guerreros y los comerciantes a larga distancia. En cuanto a los primeros, tenemos que el prestigio de algunos guerreros se manifestaba también con los plumajes que portaban, los vemos avanzar orgullosos en las pinturas del Códice Mendoza (Ver Imagen 4) y los llamados “guerreros águila” llevaban incluso un yelmo con la cabeza de una enorme águila, de cuyo pico salía el rostro de su portador y de cuyos brazos, cual alas, brotaban las plumas. Durán (1984) les llama “caballeros del sol” que habitaban el *cuauhcalli*, y quienes iban “...volando, como águilas en armas y valentía y en ánimo invencible...” De hecho, la misma México Tenochtitlan se decía haber sido fundada en el sitio donde el águila derrota a la serpiente y para confirmar la importancia de la presencia de esta ave uno de sus fundadores era llamado *Cuauhtlequetzqui* (Durán, 1984). Si bien al dios tribal de los aztecas lo identificaban con el Sol y con el águila, no llevó el nombre de esta rapaz; le llamaron Huitzilopochtli, colibrí zurdo, destacando la combatividad de esta pequeña ave, al igual que las ventajas de los guerreros zurdos en el combate contra uno diestro.

Las plumas también eran usadas por los amantecas, artesanos especializados en la confección de trajes, penachos, escudos y textiles plumarios, quienes, cual, si fuesen las teselas de un mosaico pétreo, entrelazaban las más delicadas plumas en los tejidos. También fabricaban el llamado “hilo emplumado” donde entre las torceduras de la fibra vegetal se entrelazaban finas plumas. Este arte típicamente mesoamericano ha distinguido a nuestras culturas a lo largo del mundo, ya que alcanzó una perfección tal que cuando los vemos, nos hace dudar de si estos te-



Imagen 4. Guerreros en la página 67 del Códice Mendoza.  
Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.

jidros o mosaicos no son en realidad pinturas llenas de color y detalle. Su barrio en México Tenochtitlán estaba al lado del barrio de los comerciantes, ya que ellos transportaban su materia prima desde las tierras calientes del sur y el oriente de México (Imagen 5). Eran conocidos como pochtecas entre los nahuas y entre los mayas como *koonol*, *konol* o *jkoonol*. Los mercaderes mexicas (Sahagún, 1949) llamaban a sus principales quauhiacame (águilas). En la matrícula de Tributos y el Códice Mendoza, vemos que los tributos más ricos provenían de regiones donde abundaban las aves, como Xoconochco, Tochtepec y Tochpan. Las imágenes de los códices nos muestran que contenía entre sus más preciados bienes a las aves mismas y sus plumas. (Ver Imagen 6)

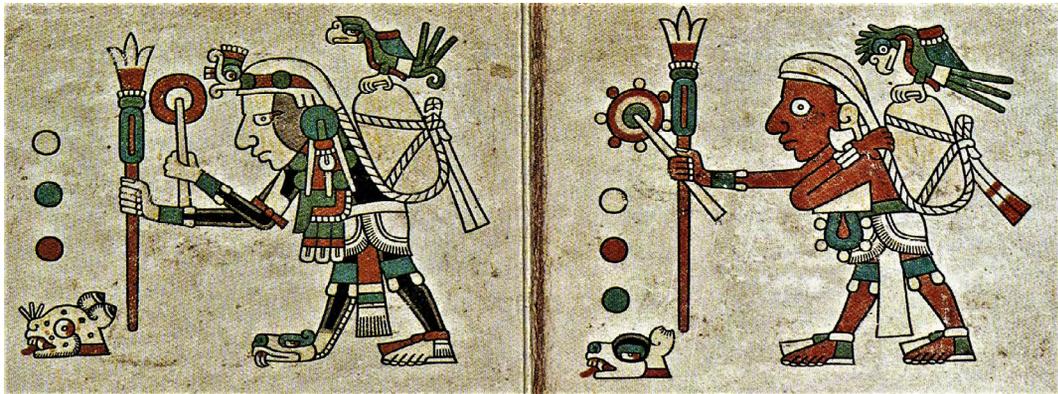


Imagen 5. Comerciantes a larga distancia en las láminas 31-2 del Códice Féjerváry Mayer. Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.

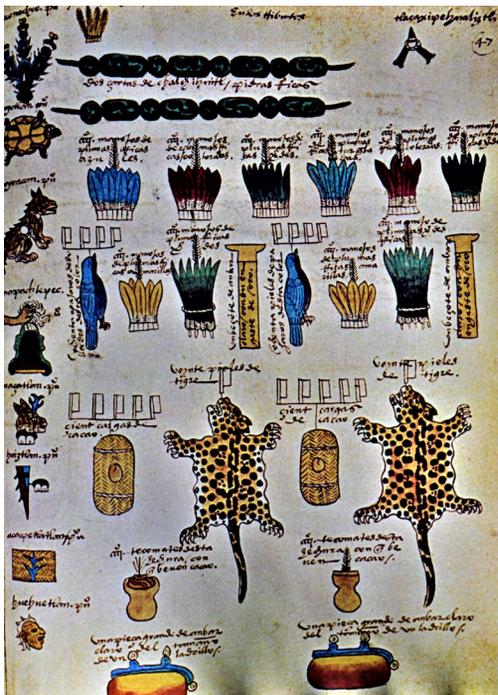


Imagen 6. Tributos de Xoconochco en la página 27 del Códice Mendoza. Fuente: David C. Grove (1970) Los murales de la cueva de Oxtotitlán, Acatlán, Guerrero. INAH, Serie Investigaciones, México.

Las aves, y en general los volátiles (como las mariposas) se asocian a los días de las trecenas, así en códices, como el de Aubin y el Borbónico (Ver Imagen 7), tenemos la representación de colibríes, lechuzas, quetzales, guacamayas, codornices, palomas, águilas, halcones, pavos, zanates y mariposas. El Sol fue visto como un ave, concretamente como un águila o un papagayo, aunque al parecer todas las culturas mesoamericanas identificaban al Sol con ambas aves, entre los mayas y los zapotecas era más común la guacamaya, mientras que entre los pueblos del centro de México se representó más como un águila. Cada deidad se identificaba con el color de las plumas: los dioses acuático-telúricos como Chalchiuhtlicue, Tláloc o Quetzalcóatl las usaban verdes o azules, provenientes del quetzal y de la cotinga (llamada xiuhtototl, del náhuatl xihuitl-año y tototl-ave), ya que tienen los colores de la turquesa y el jade, de lo precioso identificado con el agua, la vegetación y la vida. Los dioses guerreros, como Huitzilopochtli las tenían amarillas o rojas como el sol.



Imagen 7. Dioses y volátiles de la trecena. Códice Borbónico (lámina 7).

Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.

## Los seres alados de Mesoamérica

Aparte de las aves, los murciélagos y las abejas sirvieron como inspiración para las imágenes de seres alados en Mesoamérica. En el centro de México no son muy comunes las representaciones de seres con alas, sin duda las más abundantes corresponden a los guerreros águila. En Cacaxtla tenemos dos magníficos murales con representaciones de seres con alas, ambos parecen ser guerreros, uno de ellos está ataviado como águila (Ver Imagen 8) y el otro como jaguar. El contexto en que aparecen nos hace pensar en su alta jerarquía dentro de la milicia. Estas pinturas tienen una fuerte connotación maya y probablemente fueron realizadas por un grupo ligado a comerciantes de larga distancia cuya etnia, según las fuentes, era olmeca xicalanca y, posiblemente, procedían de la región cercana a la Laguna de



Imagen 8.

Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.

Términos, por lo cual pudieron estar ligados también con los chontales que habitaban sitios como Acallan y Champotón. No obstante, la imaginaria que inspiró las escenas nos parece una rica mezcla de las tradiciones nahuas y mayas. Se han datado para el Clásico tardío, entre el 650 y el 1000 d.C. y, al menos su etapa terminal, entre el 800 y el 1000 d.C. coincidió con dos sitios de Yucatán de los que nos ocuparemos en detalle. Coincide no sólo temporalmente, sino en los vestigios de representaciones de seres alados, con los inicios del esplendor de Chichén Itzá y con la caída de Ek Balam.

### **Los seres alados en el norte de Yucatán**

Aparte de sus edificios más conocidos, tenemos en Chichén Itzá un grupo de estructuras ubicadas dentro de una zona amurallada conocidas como el “Conjunto del Osario” llamado así por su pirámide principal que fue excavada por Edward H. Thompson entre 1893 y 1896 quien la llamó “Tumba del Gran Sacerdote”, ya que su descubridor pensó que allí encontraría un importante sepulcro, algo que no sucedió (Thompson y Thompson, 1938). Tras excavar el tiro central se descubrieron los restos óseos de siete individuos por lo que también se le llamó pirámide del Osario (Ver Imagen 9).

Sus funciones son eminentemente rituales y muy probablemente astronómicas (Morante, 2018). La pirámide del Osario fue excavada y reconstruida en la década de 1990 por Peter Schmidt (Op. Cit., 1999) quien la llamó Estructura 3C1. La pirámide se construyó en ese punto porque allí existe una cueva natural y para no cubrirla, se construyó un tiro vertical desde la cúspide de la pirámide, al cual se entra por un orificio que está en el piso del santuario, o sea que se trata de un lugar sagrado por excelencia que comunica los tres niveles del cosmos: el cielo, la tierra y el inframundo.



*Imagen 9. El Osario de Chichén Itzá.*

*Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.*

Los muros del santuario superior del Osario estaban revestidos con un mosaico de piedra donde apreciamos una compleja composición de imágenes en bulto y relieve. En las esquinas tenía mascarones de Chaac del más puro estilo Puuc. Son cuatro superpuestos y estaban en las esquinas del edificio. Como motivo central de la decoración del santuario del Osario, al lado de los mascarones de Chaac, aparecen labrados en bulto y relieve personajes alados de frente que se presentan por parejas, uno encima del otro. Dan la idea de que están suspendidos en el aire; son cuatro para cada una de las fachadas sur, poniente y norte (la fachada principal no tiene espacio para ellos). Han sido considerados danzantes debido a que extienden ambos brazos y tienen juntas las piernas.

Sin embargo, creemos que se trata de personajes que tienen una importancia mucho mayor. La posición estática de sus pies, además de la compleja y rica indumentaria, al igual que los objetos que portan en ambas manos, más que a bailarines, nos recuerdan las imágenes de los dioses o las de sus representantes en la Tierra, que vemos en códices y esculturas.

Los rasgos faciales, al igual que sus atavíos, señalan diferencias entre los personajes dentro de cada pareja, pero los agrupan en dos tipos dentro del conjunto, ya que todos los personajes inferiores son similares entre sí, lo mismo que los superiores: los de abajo tienen máscara bucal en forma de pico de ave y ojos pequeños, mientras que los de arriba tienen la nariz roma y portan una especie de anteojeras cuadradas; estos últimos abren la boca y muestran los



*Imagen 10 e imagen 11: Personajes alados de la fachada del templo superior de El Osario de Chichén Itzá.*

*Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.*

dientes (Ver Imagen 10), mientras que los primeros tienen la boca cerrada y en ocasiones parecen esbozar un leve sonrisa (Ver Imagen 11).

En general notamos que los de arriba son jóvenes mientras que los de abajo son ancianos. Portan vestimenta similar: sandalias y un ceñidor a la cintura del que salen lienzos de tela que conforman un braguero o ex y una especie de enredo anudado que les llega hasta los tobillos y en el cual sobresalen borlas y tiras de tela.

Tienen ajorcas y sobre el torso descubierto se observa la caída de un gran pectoral redondo que tiene labrado un signo a su interior. Sus tocados inician con un elemento tubular que se ajusta a la cabeza mediante bandas; es alto, ostentoso y complejo, ya que está formado por tres capas cónicas que sostienen ricos manojos de plumas, las cuales se unen a las que tienen las alas que aparecen detrás de ellos, sujetas a sus brazos o espalda. De acuerdo con Mercedes de la Garza “La presencia de las plumas o las alas indica el carácter celeste o la elevación por encima del plano natural de la existencia.” Y se asocian “...con el elemento aire e “Implican así la noción de ligereza y elevación de la tierra al cielo” (De la Garza, 2000).

## Los personajes solares en el arte maya de Yucatán

En el tocado de algunos de estos personajes destaca una flor, en ocasiones con cuatro pétalos, que nos recuerda al signo “kinh” el día y el Sol, que así mismo, parece estar representado en el pectoral redondo, que todos llevan. Tenemos entonces que estos dos signos pueden identificar a los personajes, de manera muy evidente, con Kinich Ahau, el dios solar, el cual también se relacionaba al gobernante para reiterar su poder. El día Ahau tiene importantes implicaciones calendáricas, como ser el que completaba la cuenta de los meses del Haab y de las treceñas del Tzolkin, tras haber transcurrido 52 ciclos de 365 días y 73 de 260. Por último, diremos que fue el emblema del primer día de la era que vivieron los mayas, con un numeral cuatro.

Un 4 Ahau se había iniciado el ciclo de 13 baktunes que recientemente concluyó y ese numeral está incesantemente reiterado en los elementos arquitectónicos y decorativos del Osario, ya que alude a los rumbos del cosmos. Los personajes alados con antifaz nos recuerdan a un dios solar de aspecto juvenil, el cual se parece mucho a la deidad suprema: Itzamnaaj. En el caso de los personajes alados con pico llegamos a una conclusión similar, ya que a Itzamnaaj se le consideraba y representaba también como un dios viejo. Todo lo dicho, para Miller y Taube (1993) no sería mera coincidencia porque estos elementos unían a ambas deidades bajo la denominación de Kinich Ahau Itzamnaaj.

Los objetos que todos estos personajes llevan en las manos nos ayudan a confirmar lo anterior: son objetos parecidos, hecho que también los identifica como dos advocaciones o aspectos de una misma deidad. El más común es un bastón con forma de serpiente de cascabel emplumada que, con la cabeza hacia abajo, abre amenazadoras mandíbulas. Nos recuerda a la serpiente que acompaña a Chaac en los códices mayas y al bastón de Tláloc en el centro de México (donde representaba a los rayos y truenos). Un segundo objeto, que distinguimos en las manos de estos personajes, consiste en una vasija con ofrendas que posiblemente sean alimentos y plantas con frutos y flores como cacao y maíz. El tercer objeto que portan es un bulto amarrado al cual sostienen con la cuerda: se trata del bulto sagrado, al cual los mayas denominaban *lcatz*, que en la mitología mesoamericana era llevado por cuatro portadores, en ocasiones asociados a los dioses de la lluvia. Por tanto, los tres objetos se vinculan con los mantenimientos y la agricultura. En el espacio de muro que queda entre los dos de los personajes alados del templo del Osario y la entrada a su santuario, se tiene otra escultura labrada en bulto y relieve, con un ave-serpiente (Ver Imagen 12).

El volar, al igual que el Sol y los cuerpos celestes, les permite transitar del ámbito de arriba a los del inframundo, en este caso, empleando para ello el ducto sagrado, el espacio abierto por el tiro de la pirámide hacia el interior de la cueva. La decoración alude tanto a Chaac, dios de las aguas, como a Kinich Ahau Itzamnaaj, dios del Sol, en sus aspectos duales y en sus ámbitos celestes: diurno y nocturno. Lo anterior porque une las facetas de estos dioses, creadores por excelencia entre los mayas de Yucatán, que eran omnipresentes, lo que les



*Imagen 12. Jaguar-serpiente emplumada en la fachada del templo superior de El Osario de Chichén Itzá.*

*Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.*

permitía aparecer en los cuatro rumbos y en los tres niveles del cosmos. La acción de volar los asocia a personajes alados en diferentes esculturas mayas, como los frisos de estuco del Ek Balam, los relieves del Castillo de Mayapán y el Templo del Dios Descendente de Tulum. Hay en estos seres alados algunas diferencias que se deducen del contexto de cada sitio.

En Ek Balam se conservan algunos de los relieves de estuco más exquisitos del arte maya. Se ubican en la fachada suroeste de La Acrópolis o estructura, a la entrada de un conjunto de cuartos con portadas teratomorfas, o con su portal con forma de mascarones (Ver Imagen 13) que posiblemente representaban las fauces del jaguar o de la serpiente y el templo-gruta que daba acceso al interior de la tierra pero que también eran "...monstruos cósmicos..." que representaban al cielo (Baudez, 1999). En su parte exterior se colocaron esculturas de estuco casi de tamaño natural y de las cuales las más importantes muestran personajes alados que portan sendos cinturones con el signo de las bandas cruzadas que significa movimiento (Ver Imagen 14). De la Garza (2000,) piensa que son miembros de la elite gobernante y que "... tal vez aludan también al juego, que fue una de las prácticas de los gobernantes con sentido iniciático."

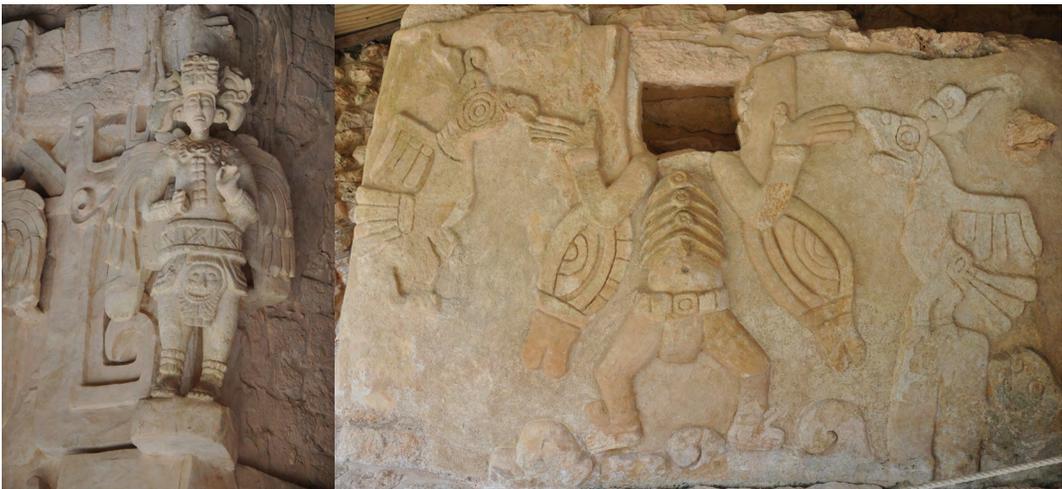


*Imagen 13. Fachada teratomorfa de una de las habitaciones de La Acrópolis de Ek Balam, Yucatán.*

*Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.*

Este hecho los asociaría además con "...la muerte, la noche y el inframundo, con el Sol nocturno..." para el caso de los personajes alados del Osario notamos una diferencia medular con los de Ek Balam: estos últimos muestran rasgos individuales, mientras que las parejas del Osario se repiten en serie. Aunque se puede decir que en el Osario también puede tratarse de gobernantes, el hecho de que no se individualicen sugiere que han pasado al plano sobrenatural y que por tanto se han identificado, y quizá hasta confundido, con la deidad que representaban en la tierra, o sea que se han vuelto omnipresentes.

En la esquina sudeste del llamado Castillo de Kukulcán en Mayapán, la pirámide más importante del sitio, se encontraron los relieves en estuco que representan a cuatro individuos que se distinguen porque donde debía estar su cabeza se abrió un nicho, al interior del cual se ha supuesto que se colocaba el cráneo real de una persona, ello debido a que allí se hallaron restos de un maxilar y fragmentos de cráneo (Peraza Lope, 1999). Este hecho los vincularía con el inframundo. Uno de estos individuos está flanqueado por dos aves que tocan con sus picos sus dedos. (Ver Imagen 15).



*Imagen 14. Personaje alado en la fachada de La Acrópolis de Ek Balam.  
Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.*

*Imagen 15. Relieve de estuco con personaje en la subestructura de la pirámide de El Castillo en Mayapán, Yucatán.  
Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.*

El personaje parece tener el torso descarnado y en sus brazos porta alas similares a las de algunos insectos, como las abejas, que nos recuerdan una pintura de la página 50 del Códice de Dresde (Ver Imagen 16) donde aparece un cuerpo humano que aparenta descender y el cual también carece de cabeza, siendo esta sustituida por el símbolo del planeta Venus; en ambas piernas tiene los glifos de los eclipses, lunar y solar respectivamente, lo cual lo hace un ser alado que se vincula a los fenómenos celestes relacionados con la noche, el inframundo y

la obscuridad. También nos remonta al Templo del Dios descendente de Tulum, donde se ve a una deidad que mira al poniente, mientras su cuerpo, con la cabeza hacia abajo, parece seguir al Sol en su descenso (Ver Imagen 17).



Imagen 16. Deidad descendente en la lámina 58 del Códice de Dresde.

Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.

Imagen 17. Deidad en la fachada del templo del Dios Descendente de Tulum, Quintana Roo.

Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.

## Conclusiones

Las aves y sus plumas tuvieron un alto valor comercial que llevó a que formaran parte de intercambios a muy larga distancia. Tuvieron un simbolismo fundamental en Mesoamérica, ya que se les asoció con lo sagrado, el poder y estatus de gobernantes, sacerdotes, guerreros, artistas y comerciantes. Acaso como parte de un discurso que los ligaba con lo divino, los personajes que empleaban las plumas en su indumentaria se involucraban con escenas míticas, como la que presenta a Venus - Quetzalcóatl bajar del cielo por una cuerda emplumada (lámina 48, *Códice Vindobonensis*) o en la que se ve al Sol-Tonatiuh (Ver imagen 18) viajar de este a oeste impulsado por un águila (lámina XXIV del *Códice Laud*), idea similar a la que se representó en las pinturas de la Estructura 1 de Las Higueras (Morante 2005) donde la decoración del templo se usó como metáfora del movimiento solar. (Ver Imagen 19).

Los personajes con alas que los mayas representaron en sus esculturas y pinturas debieron responder a esta misma lógica que identifica a los hombres con los dioses y a éstos con los astros porque, como ellos, vuelan y cruzan el cielo para marcar el paso del tiempo sagrado y de los días que marca el calendario. Tonatiuh

en el centro de México, Chichiní entre los totonacos y Kinich Ahau Itzamnaj entre los mayas, hablan de un Sol alado que, junto con los demás cuerpos celestes, participaron en el momento de la creación del mundo y, como deidades creadoras, hacen que el tiempo transcurra; son seres omnipresentes que se mueven entre los espacios del cosmos. Kinich Ahau Itzamnaj, al igual que Quetzalcóatl, dan al hombre el calendario, un instrumento cultural que cambió la idea del mundo, ya que integró el tiempo a su cosmografía, un tiempo en sentido filosófico, pero también práctico, porque con él predecían el clima y planeaban los ciclos agrícolas, base de su vida material.



*Imagen 18. Tonatiuh, dios solar, en la lámina XXIV del Códice Laud.*

*Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.*



*Imagen 19. Deidad solar en la fachada del templo superior de la Estructura 1 de Las Higueras, Veracruz.*

*Fuente: Imagen proporcionada por el autor del texto.*

## Bibliografía

- Baudez, C. F. (1999). Los templos enmascarados de Yucatán. *Arqueología Mexicana*, 7 (37), 54-59.
- De la Garza, M. (2000). El Templo-Dragón de la Acrópolis de Ek Balam. *Estudios Mesoamericanos*, (2), 23-36.
- Durán, F. D. (1984). *Historia de las indias de Nueva España e islas de tierra firme*. México: Editorial Porrúa S.A.
- Miller, M. & Taube, K. (1993). *An Illustrated Dictionary of The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Morante López, R. B. (2005). *La pintura mural de Las Higueras*. Veracruz, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- (2018). El conjunto Osario-Xtoloc en Chichén Itzá como modelo cósmico-astronómico durante el Clásico terminal. *Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones Regionales*, 40 (1), 47-78.
- Peraza Lope, C. A. (1999). Mayapán. Ciudad-capital del Posclásico. *Arqueología Mexicana*, 7 (37), 48-53.
- Sahagún, F. B. (1946). *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Nueva España.
- Schmidt, P. (1999). Chichén Itzá. Resultados y proyectos nuevos (1992-1999). *Arqueología Mexicana*, VII (37), 32-39.
- Thompson, E. H. & Thompson J. E. S. (1938). The High Priest's Grave, Chichén Itzá, Yucatán, México. *Anthropological Serie*, 27 (1), 45-53.

## Códices

Códice Borbónico.

Códice de Dresde.

Códice Féyerváry Mayer.

Códice Laud.

Códice Mendoza.

Códice Vindobonensis.

# El paisaje maya en la experiencia turística de finales del siglo XX en el territorio yucateco

*The Mayan landscape in the late 20th century tourist experience in the yucatec territory*

9

**Dr. Daniel Jesús Reyes Magaña**

Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco.

División de Ciencias y Artes para el Diseño

dajre@azc.uam.mx

**Contenido:** Introducción. | Un paisaje para un nuevo viajero: el turista | Percepción turística del territorio yucateco en la obra “palmeras de la brisa rápida” de Juan Villoro | El paisaje maya en la mirada de villoro, una experiencia sensorial

## Resumen

Los recorridos turísticos de miles de visitantes por año en el territorio maya yucateco, al norte de la Península de Yucatán, son herencia de los primeros viajeros extranjeros del siglo XIX. Desde esa época, estos aventureros se establecieron como los guías que, a través de su legado, conducen la mirada hacia la contemplación del pasado. Los turistas en la actualidad caminan por los pasos de dichos viajeros, atestiguando la mirada del paisaje depositada en los vestigios mayas ancestrales, que articulan cada uno de los elementos del paisaje del territorio. Sin embargo, la velocidad del viaje en el escenario turístico contemporáneo ha detonado la pérdida de la integralidad paisajística originaria debido a la actual búsqueda de emociones efímeras en el turismo. La parafernalia turística ha cubierto el patrimonio paisajístico maya de consumismo y mercantilización, enfocados a la venta de experiencias. En contraparte, el encuentro profundo entre el hombre y el paisaje, condicionado determinantemente por la dinámica turística, es posible en la experiencia humana como se descubre en la poética paisajística de la obra literaria “Palmeras de la brisa rápida” de Juan Villoro publicada por primera vez en 1989, y que revela las pautas del acontecimiento paisajístico en los viajeros contemporáneos.

**Palabras clave:** Yucatán/turismo/ experiencia paisajística/ Juan Villoro/ paisaje maya

## Abstract

The sightseeing tours of thousands of visitors per year in the Yucatan Mayan territory, north of the Yucatan Peninsula, are the heritage of the first foreign travelers of the nineteenth century. From that time on, these adventurers established themselves as the guides who, through their legacy, printed in travel books, engravings, and holiday triptychs, turn their gaze to the contemplation of the past. Tourists today walk through the footsteps of such travelers, attesting to the view of the landscape deposited in the ancestral Mayan vestiges, which articulate each of the elements of the landscape of the territory. However, the speed of travel on the contemporary tourist stage has detonated the loss of original landscape integrality due to the current search for ephemeral emotions in tourism. Tourist paraphernalia has covered the Mayan landscape heritage of consumerism and commodization, focused on the sale of experiences. In contrast, the deep encounter between man and landscape, conditioned decisively by tourist dynamics, is possible in the human experience as discovered in the poetic landscape of Juan Villoro's literary work “Palmeras de la brisa rápida” first published in 1989, and which reveals the patterns of the landscape event in contemporary travelers.

**Key words:** Yucatan/ tourism/landscape experience/ Juan Villoro/ Mayan landscape

## **Introducción. Los primeros acercamientos al paisaje maya**

La mirada de quien recorre un territorio, a través de la experiencia en él, es un proceso que forja al paisaje además de aquella establecida por los habitantes de un sitio determinado (Bessé, 2006). Así, la visión de quien realiza desplazamientos o movilizaciones por un territorio es fundamental para el desarrollo de un paisaje.

Dentro del territorio yucateco esta conceptualización del paisaje maya se produjo a partir del siglo XIX, cuando arribaron al territorio viajeros extranjeros procedentes de EE. UU. y Europa (Barrera, 2015), quienes en su trayecto por la Península de Yucatán documentaron cada uno de los puntos visitados a través de relatos, imágenes y cartografía, en la exploración del área desconocida del territorio peninsular.

El principal motivo de la llegada de estos viajeros se enfocó en el descubrimiento de las huellas del pasado mesoamericano y, en el caso de Yucatán, de la civilización maya. La fascinación por el pasado, con su distintiva mezcla de nostalgia, era una característica del Romanticismo, período en que se sitúan estas movilizaciones. Ya en Europa, los viajes hacia Grecia e Italia habían comenzado en el siglo XVII. En estos sitios, los vestigios del pasado se mostraron como lugares míticos llenos de secretos y misterios sobre su emplazamiento, sus pobladores, la forma de sus construcciones y su abandono.

En Yucatán, a partir de los recorridos de los viajeros, se desarrollaron imágenes paisajísticas del territorio durante los siglos XIX y XX, así como la elaboración de libros de viaje. Para dicho acto, fue necesaria la irrupción de la selva maya, la cual se caracteriza por la selva baja caducifolia, con áreas de cactáceas columnares, aguadas, humedales y vegetación de cenotes en el extremo norte, así como por la selva alta perennifolia hacia el sur de Yucatán, en los actuales Estados de Campeche y Quintana Roo (CICY, 2010); dicha vegetación fue representada dentro de las imágenes del paisaje de los viajeros como un complemento significativo de las ruinas mayas.

De esta forma surgieron senderos y vistas de interés en las recién descubiertas zonas de ruinas mayas y, con ello, la elaboración de imágenes en litografías, pintura, acuarela, entre otras técnicas artísticas. La creación de estas imágenes permitió la generación de valoraciones que pasaron, desde lo histórico y lo bello a lo patrimonial y lo turístico, convirtiéndose en un punto de interés, primero para extranjeros y con el paso del tiempo para los mismos habitantes del territorio, quienes contemplaban dichas áreas desde su memoria como un recuerdo distante de sus antepasados.

Posteriormente, la percepción de dichas valoraciones se extendió en un mayor conjunto, ya que fueron atribuidas no solo a los vestigios materiales sino también a los intersticios entre ellas, así como a las áreas verdes, dando lugar a las zonas o

conjuntos patrimoniales que fueron transformados en símbolos nacionales. Es así como diversos componentes fueron adosándose a los elementos arqueológicos mayas fomentando el surgimiento de su valor paisajístico.

### **Un paisaje para un nuevo viajero: el turista**

Yucatán, en el mundo contemporáneo, se convirtió en un polo magnético de miles de turistas anuales que transitan en las sendas trazadas por los primeros viajeros de aquel ya lejano siglo XIX. Siguiendo dicha línea conductual, el turismo toma como elementos de atracción la historia, el pasado maya y su paisaje.

El desarrollo conceptual de la dinámica turística en la Península de Yucatán tiene sus bases en los viajeros decimonónicos y en las consideraciones sobre la protección del patrimonio gestadas en el siglo XX por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, así como por los gobiernos federales que impulsaron el ordenamiento del patrimonio arqueológico.

En este aspecto, es necesario referir al viajero Jhon Lloyd Stephens en su paso por Yucatán, cuando señaló sobre el futuro de las antiguas ruinas mayas y su potencial conversión en espacios para la visita de futuros viajeros, aspecto que fue aprovechado por el empresariado yucateco (Stephens, 1843). Así, Stephens se convertiría en uno de los primeros personajes en atribuir un valor turístico a lo que ni siquiera se contemplaba como sitio arqueológico.

A finales del siglo XIX, el paisaje era admirado como un espacio de creación de escenas ideales para la generación de vistas adecuadas en la exhibición de las ruinas, de ahí que se privilegiaran los planos y la profundidad mediante la selección de vegetación en la obra artística. Esto condujo a la limpieza de fachadas de las ruinas, la cual, permitió generar enmarcamientos idílicos y bucólicos para la escena paisajística representada.

En los años subsecuentes, en particular durante el desarrollo de la Arqueología, aquellas vistas fueron incrementadas, y se generaron caminos de conducción hacia ellas, aspecto que consolidó la vegetación para el confort visual e higrotérmico.

El turismo de masas, en el escenario contemporáneo, acrecentó la transformación de las zonas arqueológicas en recorridos turísticos especializados para recibir una mayor cantidad de visitantes nacionales y extranjeros. En su ordenación comenzó paulatinamente a gestarse la idea de un conjunto paisajístico.

Esta modalidad turística se ha caracterizado también por la explotación de las emociones efímeras proyectando deseos pretenciosos, fantasías artificiales, modas folklóricas y religiosidades eclécticas sobre los paisajes relictos, en gran medida, con fines de lucro.

Esta situación contrasta con las dictaminaciones culturales internacionales, tales como las declaratorias de Zonas Patrimoniales, Patrimonio de la Humanidad y Paisajes Culturales (UNESCO, 2020), que privilegian la conservación y protección del patrimonio arqueológico y cultural.

En la actualidad, la globalización, los vuelos económicos, los paquetes vacacionales y los movimientos macroeconómicos han acelerado los procesos para que, en cada país, el turismo cobre mayor relevancia. Basta mencionar el rol de esta actividad en la economía nacional mexicana, el cual ha posicionado al país en el número siete del ranking mundial por llegada de turistas (Organización Mundial de Turismo (OMT), 2019 en la Secretaría de Turismo México, 2020).<sup>1</sup>

### **Percepción turística del territorio yucateco en la obra *Palmeras de la brisa rápida* de Juan Villoro**

En Yucatán, México, se han acrecentado los anuncios y campañas publicitarias que ofrecen dentro del mercado turístico múltiples opciones, desde zonas arqueológicas, sitios naturales, patrimonio cultural intangible, gastronomía hasta las ciudades coloniales y pueblos mágicos, estableciendo paquetes de viaje con experiencias únicas e irrepetibles.

Los turistas producen año con año una cantidad inconmensurable de imágenes del territorio que contienen sabores, olores, texturas y sensaciones. Éstas son guardadas en fotos o videos para ser exhibidas en las aplicaciones digitales y redes sociales en internet, las cuales pretenden capturar algo de la efímera vivencia frente al paisaje visitado.

En este contexto es fundamental señalar la obra titulada *Palmeras de la brisa rápida* escrita por Juan Villoro en 1989, época en que el turismo de masas se encontraba en uno de sus mayores repuntes históricos, a veinte años del surgimiento de la ciudad de Cancún como primer experimento turístico de la paraestatal Fondo Nacional de Fomento al Turismo (FONATUR). Asimismo, en esta época ocurre la expansión de dicha actividad económica hacia la zona hotelera en el tramo Cancún-Playa del Carmen y la aparición de la tipología hotelera denominada *all inclusive*.

En esta obra, Villoro narra un viaje personal realizado hacia Yucatán, territorio en el que tiene vínculos hereditarios. Su descripción se desprende de cada momento significativo de su estancia por el territorio yucateco, haciendo énfasis en lo que aprecia, escucha y siente durante sus recorridos.

---

<sup>1</sup> Es significativo señalar que uno de los grupos de mayor crecimiento turístico es aquel conformado por el turismo doméstico, es decir de los habitantes de una nación que viajan en su propio territorio. En este grupo de viajeros, los mexicanos que viajan en su territorio han conformado una parte sustancial del ingreso económico nacional por encima del turismo internacional.

Inicia en la ciudad de Mérida como un turista más y transita por sus calles y sus recuerdos, teniendo como punto medular de la obra, el arribo a las zonas arqueológicas de Chichen Itzá y Uxmal.

Los detalles de su viaje permiten analizar la evolución de la experiencia de un viajero contemporáneo frente al territorio y el paisaje, así como comparar las percepciones del pasado y del presente, aspectos fundamentales para la comprensión del valor paisajístico en el turismo.

En su relato refleja la importancia que tuvo el viajero Stephen en el siglo XIX, y refiere como dicho personaje aún es una competencia para los escritores de libros de viaje, es decir su huella literaria es perceptible aún en Yucatán.

En la pared había dos reproducciones de los grabados de Catherwood, una vista de Uxmal y el arco de Labná; también el cuarto 22 estaba presidido por aquel viaje extraordinario. Según todas las probabilidades, yo visitaría Yucatán sin operar a nadie de estrabismo ni descubrir sitios arqueológicos; pero si la aventura era imposible, al menos podía viajar sin hacer “turismo” (Villoro, 2009).



*Imagen 1. Catherwood, F., (1844). Vista general de Uxmal realizada por Frederick Catherwood en 1844. Fuente: Charles S. Rhyne and Reed College, 2008. [cromolitografía].*

Desde esta perspectiva, Villoro busca realizar un viaje profundo y la integración al territorio de una manera personal, pretendiendo tomar distancia del peligro de la superficialidad en la que un turista puede hundirse. En este aspecto, la inaccesibilidad en las zonas de ruinas mayas representada en las litografías de Catherwood<sup>2</sup> (Ver Imagen 1), y que Villoro contempla, parece incrementar la sensación de aventura conjugada con la esencia de un viajero.

Actualmente, la infraestructura turística ha establecido una desconexión de valores en el recorrido del paisaje maya determinando únicamente los vestigios arqueológicos como polo de atracción paisajístico, aspecto que se aprecia en el viaje del autor.

<sup>2</sup> Representaciones románticas del paisaje en el siglo XIX realizada por Frederick Catherwood quien acompañó al Doctor Cabot y a John Lloyd Stephens en las expediciones realizadas a mediados del siglo XIX por la Península de Yucatán.

El paisaje era bucólico a la distancia y un basural junto a la carretera, bolsas y papeles atropellados o aventados por los coches. En Kantunil nos detuvimos a tomar refrescos (...). Un cartel anunciaba al grupo “Los Humildes” y un letrero en casa de la familia Pech Gamboa que ése era un hogar católico. Pasé el resto del camino contando las veletas que despuntaban en el horizonte (...) (Villoro, 2009).

Sin embargo, conforme transcurre el trayecto, Villoro resignifica su experiencia a partir de la acumulación polisensorial del paisaje carretero, particularmente la diversidad del entorno circundante, los cambios de altitud y sus topografías, así como la variación meteorológica que inciden en un cambio perceptivo.

En la carretera de Uxmal a Kabah. Al subir una colina se abre una extensión verde y café, sembrada de plantas bajas. Gruesas columnas de humo suben al cielo. Más que un método de cultivo pienso en una desesperada ofrenda a los dioses. Al descender la colina: una construcción dorada. El convento de Santa Elena absorbe la luz de la mañana. (Villoro, J., 2009).

Después de una de las clásicas hondonadas Puuc, entré a una región donde ya había llovido. Otro país: plantas espesas húmedas, de un verde deslumbrante, coronadas de bugambilias silvestres. [...] La sequía me había convertido en eso, un ser que aúlla cuando el agua aún es posible. (Villoro, 2009).

Más adelante, Villoro describe el recorrido entre los monumentos arqueológicos destacando su monumentalidad o su particularidad formal. La percepción en el espacio arqueológico paisajístico se centra en los relieves escultóricos de las fachadas, los caminos, las formas arquitectónicas, las fases de restauración, así como en los elementos de señalización turística.

Lo que más me impresiona es el contraste de parquedad y exuberancia; de la cintura para abajo, los edificios son austeros y de la cintura para arriba se permiten cualquier fantasía. Sin embargo, algunos puntos de la ciudad rehúyen de lo típico; La Pirámide del Adivino es un homenaje a la ascensión vertical y el Templo de las Tortugas, un cubo sin otro adorno que los caparzones en el techo. (...)

Como los otros edificios de Uxmal, el Palacio del Gobernador tiene una placa con informaciones que deben ser de gran utilidad para el trailerero que desee desmontar el edificio y llevárselo a Ohio: sólo habla de metros cúbicos, número de escalones, peso de las piedras (Villoro, 2009).

Los componentes naturales son referidos con menor trascendencia, relevados a su función de confort ambiental o de extrañeza momentánea, excepto por los cuerpos de agua los cuales son retenidos conceptualmente por su significado histórico. Asimismo, es significativo subrayar las menciones a los turistas dentro del reco-

rrido, por ser una fuerte presencia dentro del discurso del autor. De esta forma el camino es custodiado por distintas voces que arrojan percepciones diversas al visitante, incluyendo la de los guías, lo que disminuye la conexión entre el individuo y el paisaje.

El sacbé o camino de tierra blanca que seguimos para llegar al cenote sagrado fue una especie de coloquio móvil. El argentino había visto unas piedritas blancas en las paredes que señalaban lo que se había agregado en tiempos recientes: se había reconstruido y preservado, solución fenomenal. No nos importó escucharlo porque estábamos felices de ver agua. Con la sequía, la simple vista de un estanque era apaciguadora. Pero el cenote significaba otras cosas. Para los mayas era el lugar del sacrificio, ahí se deshacían de sus bienes más preciados: joyas, doncellas bellísimas y niños, muchos niños [...] (Villoro, 2009).

El cenote fomenta el acercamiento al paisaje y su conexión histórica, aunque de manera somera y vaga, influenciado por la interacción con otros visitantes y por el clima agobiante del sitio. En su expresión “la simple vista”, la connotación paisajística es demeritada y se expresa como un remanso placentero incidental; el paisaje es imperceptible, aspecto que puede enterearse en las últimas líneas del autor describiendo su paso por el cenote sagrado (Ver Imagen 2).

En el cenote nuestro grupo sufrió un cisma. La mayoría se quedó a beber refrescos y oír la nueva tesis del argentino sobre las piedritas. Sólo continuamos cuatro, una capitalina, dos vascos y yo, con gran aire de solidaridad y maledicencia: “Venir hasta acá para no ver todo, qué desperdicio” (Villoro, 2009).



*Imagen 2. Reyes, D. (2016) Cenote Sagrado de la Zona Arqueológica de Chichén Itzá, Yucatán. 21 de enero, 2016. [Fotografía].*

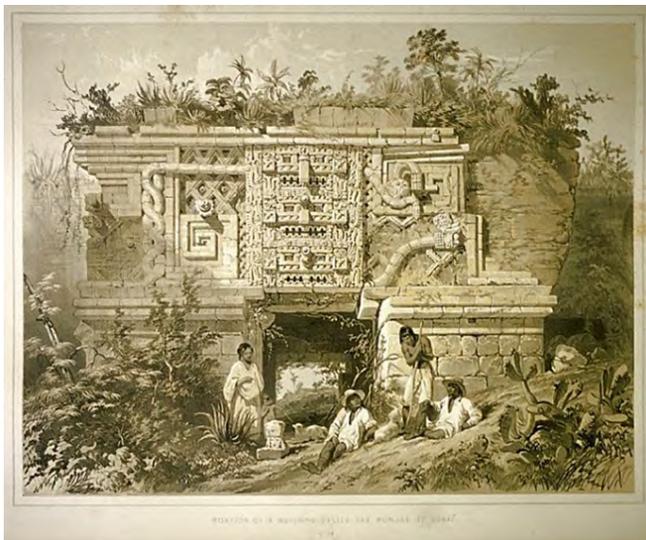
En Yucatán las zonas arqueológicas presentan un difícil reto para los visitantes debido a la humedad excesiva y a las altas temperaturas. De ahí que la regulación térmica del cuerpo se convierte en un aspecto vital para los turistas, en donde la falta de sombra en el trayecto turístico modifica también la apreciación paisajística de este conjunto patrimonial, como en el caso de lo que Villoro relata en su visita a Uxmal.

También yo busqué refugio en la sombra de los edificios, pero al poner un pie en un cuarto tuve la impresión de penetrar una insensata pajarera: una nube de golondrinas revoloteó hacia la puerta. Escuché el zumbido de los mosquitos, descendientes de los que acabaron con la primera expedición de Stephens y salí a lo que por convención llamaré “aire libre”.

Las delicadas configuraciones que había visto en los grabados de Catherwood carecían de relieve bajo el sol acuchillante. En el camino al juego de pelota encontré lagartijas, salamandras, iguanas y otros saurios menores...

Llegué al Palacio del Gobernador sintiendo que el corazón ya sólo me latía para posponer el descenso del zopilote que planeaba en lo alto [...] regresé hasta encontrar la sombra de un laurel. Me senté en una piedra, junto a una japonesa que veía una flor roja con un largo pistilo amarillo. (Villoro, 2009).

La apreciación paisajística es casi imperceptible dentro del texto, centrándose en detalles arquitectónicos y en algunos elementos naturales como flores o aves. Un aspecto significativo son las pinturas de Catherwood que ilustraron las ruinas de Uxmal (Ver Imagen 3) y que son distinguidas en el texto como un instrumento de comparación (Ver Imagen 4) entre la contemplación del paisaje del siglo XIX y la del autor, donde se advierte la dificultad para adquirir dichas experiencias.



*Imagen 3. Catherwood, F., (1844). Detalle del edificio conocido como “Las monjas” en Uxmal por Frederick Catherwood en 1844. Fuente: Charles S. Rhyne and Reed College, 2008. [cromolitografía].*



Imagen 4. Reyes, D. (2018) Cuadrángulo de las Monjas en Uxmal, Yucatán. 3 de junio, 2018. [Fotografía].

Jean Marc Bessé (2006) argumenta sobre la complejidad y la dificultad en la experiencia paisajística, la cual puede alcanzarse a través de un recorrido extenuante que permita desdoblarse el cuerpo ante el mundo: *Durante la marcha, en lo hondo de mi fatiga, se me manifiesta el mundo tanto como me manifiesto yo mismo, en un espacio poroso y común que es el espacio del paisaje* (p. 162). Sin embargo, es preciso señalar que es necesario un período en donde el descanso permita integrar los eventos y recorridos significativos en la elaboración de la experiencia del paisaje.

De acuerdo con Bessé (2006) el culmen del agotamiento se refleja en la pérdida del horizonte o en el sentir extenuante del espíritu que da pie al surgimiento de esbozos conceptuales del paisaje. En Villoro se encuentran dos referencias a dicho acontecimiento: *Me desplomé en la cama. Todas las pirámides que vi en el día se confundieron en mi mente. Soñaba con una escalinata inacabable [...]*. (Villoro, J., 2009), “En un momento perdí la conciencia y caí en un pozo sin imágenes ni ruidos.” (Villoro, 2009).

El extrañamiento y la pérdida son dos conceptos que pueden alcanzar el desconcierto o la locura, desencadenando un desarrollo cognitivo vinculado con el aspecto creativo, el cual permite converger diferentes sensaciones y vivencias mediante las experiencias sensoriales con el territorio. A través de ello, inicia la conformación de imágenes paisajísticas a través de la experimentación de nuevos lugares, que fomentan la interlocución de los recuerdos con los eventos posteriores de un recorrido turístico, hechos que enlazan un proceso fenomenológico (Reyes, 2018).

### **El Paisaje maya en la mirada de Villoro, una experiencia sensorial**

Con la vinculación del autor con el paisaje, las aproximaciones poéticas aumentan en las descripciones evidenciando la saciedad de los sentidos, de tal forma que, en la apreciación de la vegetación, la arena, la fauna, así como el mar y los fenómenos

naturales conjugados en él, la sensibilidad física, psicológica e incluso espiritual se intensifican exponencialmente. Es en este momento en el que el viajero se compe-  
netra en el paisaje y se deja llevar por él.

Al fondo, el incendio verde de la selva. La palabra “paraíso” no encaja en esa violenta exuberancia. [...] Al regresar, los ojos encandilados por tanta maravilla, vimos un islote de arena blanca, sembrado de arbustos bajos y unas cuantas palmeras. [...] Ignoraba el nombre de casi todas las plantas, pero de algún modo la vegetación me resultaba familiar. Después de pasar por la desmesurada jungla, aquella isleta parecía un barrio natural. Nos alejamos de la isla con una sensación de oportunidad perdida. (Villoro, 2009).

En la conformación del paisaje en este entorno descrito, se contempla la identificación entre quien mira y lo visto, extrapolando aspectos que ligan la percepción con el recuerdo y la interiorización, disolviendo al visitante con el territorio.

Esta determinante puede apreciarse en el texto final de Villoro, donde se describe poéticamente el viento y su paso por el territorio yucateco tomando los elementos del paisaje desde el patrimonio arqueológico hasta el patrimonio colonial, pasando por las ciudades, las localidades y los componentes naturales:

Es el viento que [...] reconoce Yucatán, la península más nueva del mundo, se estrella y desfigura en las moles coloniales, se reconstruye en las escalinatas de la gran pirámide, barre la costa con un anuncio de lluvia y aviones de despegue rápido, gira, se disipa, recomienza y silba entre las palmeras despeinadas. El viento que se va, acaba de volver. (Villoro, 2009).

La retrospectiva de un viaje turístico permite analizar y converger en la suma de valoraciones de los espacios visitados. Esto pondera el desarrollo de expresiones poéticas y filosóficas con los que el paisaje puede consolidarse.

Así, dicha reflexión transmitida por Villoro es la visión de un turista que puede sentir el paisaje, para internarse en un territorio y descubrirlo íntegro, es decir, el viento se establece como una analogía del visitante que recorre el territorio para convertirlo en paisaje. Es el viento con quien Villoro se identifica y con ello, logra materializar la percepción en un acontecimiento, resignificando al paisaje en Yucatán.

De nuevo en Mérida. Otra vez el cuarto 22 (...) Ya sin la obligación de dar paseos de reconocimiento la ciudad revelaba pequeños portentos: la sombra cárdena de los flamboyanes a las seis treinta de la tarde, el sabor de la pitahaya (una sensación de aire cuajado en fruta) (...) las coplas de Jorge Peniche y Antonio Mediz Bolio en los rincones más inesperados, los pliegues de una ciudad que ya no iba a conocer el viajero

de mayo. Aún me quedaban varios días, pero Yucatán se renueva tanto frente a los ojos que cualquier estancia parece un repentino “acechón”. (Villoro, 2009).

La obra literaria evidencia la evolución de la mirada que recae sobre el territorio, llevándola desde una apreciación simple, influenciada por las características físicas y geográficas del territorio hasta una hipersensibilización del visitante haciendo aparecer al paisaje en ella, como acontece en las últimas descripciones del autor. “La mayoría de los viajeros carecemos de autoridad botánica; sin embargo, no se necesita un dictamen de Chapingo<sup>3</sup> para saber que aquellos prados son un portento.” (Villoro, 2009).

Estas imágenes producto de la experiencia son equiparables a la valoración de la representación pictórica del paisaje debido a la maduración cognitiva, resultado de la percepción y las vivencias acaecidas en un territorio, en conjunción con la interacción de memorias tanto históricas como personales. De esta forma el libro de viaje y su poetización se pueden considerar como un reducto sólido de imágenes paisajísticas a valorar.

## **Conclusiones**

La mirada en el mundo contemporáneo se encuentra sometida a diversos factores que impiden recuperar la contemplación del pasado, cargada de valoraciones paisajísticas significativas. El turismo actual carece de profundidad en la mirada y distingue a una sociedad que busca emociones y sensaciones fugaces, situación determinante en el desarrollo de la experiencia del paisaje.

La dificultad para alcanzar este enfoque profundo se debe a la percepción inducida y adormilada de la sociedad, quien está acostumbrada a los servicios turísticos de primer nivel y que atienden a las necesidades del placer efímero, mediante comodidades o amenidades de manera inmediata.

Sin embargo, se evidencian hechos conducentes hacia la experimentación del paisaje como se constata en la obra de Villoro, conformando así un punto de partida de aproximación desde el turismo hacia el paisaje.

La clave de dicho encuentro se relaciona con la asimilación del recorrido. Éste, es posterior a un tiempo de reconocimiento del paisaje por los sentidos, donde se entremezcla el turista con un proceso de volcamiento hacia el territorio. Dentro de esta relación, el cansancio o agotamiento es significativo, ya que, por medio de este hecho, el cuerpo se sensibiliza ante los elementos del territorio.

---

<sup>3</sup> Referencia a la Universidad Autónoma de Chapingo cuyos objetivos se centran en la investigación y docencia sobre los recursos naturales, agropecuarios y forestales.

En la obra se aprecian diversos recorridos en su viaje como turista por Yucatán, y dentro de ellos se nota abatimiento y languidez, a causa de diversos factores entre los que destaca la caracterización climática. Posteriormente, al iniciar el descanso, se deja ver la revolución sensorial en los recuerdos de los tránsitos turísticos inmediatos.

Así, los territorios patrimoniales recorridos por Villoro comienzan a cargarse de brillos paisajísticos y se conjugan con otros sitios como las carreteras, las ciudades, los poblados rurales, y la costa, para poder ser asimilados por los sentidos y la mente. Es en este punto, cuando el cuerpo se convierte en un espíritu que tamiza el exterior y lo disfruta, permitiendo la manifestación de los elementos del paisaje en cada paso dado.

De este modo, en los libros de viaje surgen las valoraciones paisajísticas entretejiendo relatos y memorias de vital importancia, siempre y cuando esté presente, dentro de ellos, la evolución de la percepción humana que recae en los componentes paisajísticos reflejada en la transfiguración desde lo meramente descriptivo hasta lo poético. Con ello la obra literaria puede consolidarse como una imagen vital del paisaje de un sitio determinado, y en el caso de Villoro, de Yucatán.

## **Bibliografía**

- Besse, J. M. (2006). Las Cinco Puertas del Paisaje, Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas. En Maderuelo, J. (Dir.) Paisaje y Pensamiento. (pp.145-171). Madrid, España: Abada Editores.
- Barrera, A. (2015) En busca de los Antiguos Mayas. Historia de la Arqueología en Yucatán. Mérida, México: DANTE-CONACULTA-INAH.
- Catherwood. F. (1844). Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas, and Yucatan (London: F. Catherwood, 1844) en Charles S. Rhyne and Reed College, 2008. Architecture, Restoration, and Imaging of the Maya Cities of Uxmal, Kabáh, Sayil, And Labná. The Puuc Region, Yucatán, México- Library, Special Collections, American Museum of Natural History. Recuperado de: <https://www.reed.edu/uxmal/galleries/Thumbnails/Drawings/Drawings-Catherwood.htm>.
- Herbario CICY, Unidad de Recursos Naturales, Centro de Investigación Científica de Yucatán, A.C. (2010). Flora de la Península De Yucatán. Recuperado de <https://www.cicy.mx/sitios/flora%20digital/vegetacion.html>
- Reyes, D. (2018) Paisaje Cultural Maya, devenir y prospectiva a partir de la fenomenología del paisaje. (Tesis para optar por el grado de Doctor en Arquitectura. Posgrado de Maestría y Doctorado en Arquitectura). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Secretaría de Turismo México. (2020). Raking Mundial del Turismo Internacional. Gobierno Federal México. Recuperado de: <https://www.datatur.sectur.gob.mx/SitePages/RankingOMT.aspx>.

UNESCO, (2020). Lista de los Patrimonios de la Humanidad en México. Recuperado de: <https://whc.unesco.org/es/list/?iso=mx&search=&>.

Villoro, J. (1989). Palmeras de la brisa rápida. D.F., México: Alianza Editorial Mexicana.

***Memoria y Patrimonio  
Imágenes y representaciones  
desde México y El Caribe***

Última modificación el 16 de Junio de 2023 en  
la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad  
Azcapotzalco, Departamento del Medio Ambiente.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de  
Armando Alonso Navarrete y  
Lilian Alejandra Ortiz Moreno.

Memoria y Patrimonio  
Imágenes y representaciones  
desde México y El Caribe es un  
punto de convergencia de  
diversos campos del  
conocimiento y expresiones  
artísticas, cuyo centro de  
atención es un territorio  
pródigo en manifestaciones  
históricas, sociales, políticas y  
culturales que, estudiadas desde  
la antropología, la historia y el  
arte, constituyen los tres pilares  
analíticos sobre los cuales se  
cimentó la posibilidad de  
publicar una obra que reconoce  
y visibiliza la importancia de la  
transversalidad,  
multiculturalismo e  
interculturalidad de la región.

