



HAL
open science

Afromestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el Puerto de Veracruz

Christian Rinaudo

► **To cite this version:**

Christian Rinaudo. Afromestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el Puerto de Veracruz. Universidad Veracruzana, pp.226, 2012, Afro-mestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el Puerto de Veracruz, 9786075021966. <halshs-01082428>

HAL Id: halshs-01082428

<https://shs.hal.science/halshs-01082428v1>

Submitted on 15 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Afromestizaje y fronteras étnicas

Una mirada desde el puerto de Veracruz



Christian Rinaudo

Biblioteca
Universidad Veracruzana

Biblioteca

AFROMESTIZAJE Y FRONTERAS ÉTNICAS

Una mirada desde el puerto de Veracruz

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raúl Arias Lovillo

Rector

Porfirio Carrillo Castilla

Secretario Académico

Víctor Aguilar Pizarro

Secretario de Administración y Finanzas

Leticia Rodríguez Audirac

Secretaria de la Rectoría

Agustín del Moral Tejeda

Director General Editorial

Christian Rinaudo

**AFROMESTIZAJE Y FRONTERAS
ÉTNICAS**

Una mirada desde el puerto de Veracruz

Traducción de Lorraine Karnoouh



Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial



Institut de recherche
pour le développement

Biblioteca
Xalapa, Ver., México
2012

Diseño de portada: Queta

Traducción realizada con el apoyo del programa AFRODESC (AIRD, Francia)

Dibujo de portada: Julio Torres Lara

Clasificación LC: F1392.B55 R56 2012

Clasif. Dewey: 305.896072

Título: Afromestizaje y fronteras étnicas : una mirada desde el puerto de Veracruz / Christian Rinaudo ; traducción de Lorraine Karnoouh.

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana, 2012.

Descripción física: 222 p. : ilustraciones ; 21 cm.

Serie: (Biblioteca)

Nota: Bibliografía: p. 193-222.

ISBN: 9786075021966

Materias: Negros--México--Veracruz (Veracruz-Llave).

Mestizos--Identidad racial--México--Veracruz (Veracruz-Llave).

Veracruz (Veracruz-Llave, México)--Civilización--Influencias africanas

Veracruz (Veracruz-Llave, México)--Condiciones sociales.

Veracruz (Veracruz-Llave, México)--Historia.

Autor secundario: Karnoouh, Lorraine.

DGBUV 2012/45

Primera edición, 10 de diciembre de 2012

© D.R. 2012, Institut de recherche pour le développement

Calle Anatole France, 17

Col. Chapultepec, Polanco

C. P. 11560 México, D.F.

www.ird.fr

© D.R. 2012, Universidad Veracruzana

Dirección General Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz

Apartado postal 97, C. P. 91000

diredit@uv.mx

Tel/fax (228) 818 59 80, 818 13 88

ISBN: 978-607-502-196-6

Impreso en México

Printed in Mexico

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a Juan Antonio Flores Martos (Universidad Complutense de Madrid), Alfredo Delgado (INAH-Veracruz), Ricardo Pérez Montfort (CIESAS), Kali Argyriadis (IRD-URMIS), Bernardo García Díaz (Universidad Veracruzana) e Hipólito Rodríguez (CIESAS-Golfo) por su amistoso apoyo en el momento de armar mi proyecto de investigación; a Ishtar Cardona (CADIS-EHESS), Miguel Ángel Montoya (Universidad Veracruzana), Rafael Figueroa Hernández (Universidad Veracruzana), Romeo Cruz Velázquez (archivo histórico de Veracruz) y Álvaro Alcántara López (UNAM) por las informaciones muy preciosas que me divulgaron durante mi estancia en el Puerto; a María Teresa Rodríguez y Carmen Blázquez Domínguez (CIESAS-Golfo) por su afectuoso papel de anfitrión durante mi estancia como investigador huésped en el CIESAS-Golfo.

También, agradezco a Julio Torres Lara por su amistad y por la donación del dibujo para la portada del presente libro; a Luis Figueroa, los integrantes del grupo Juventud Sonera y los bailadores del Portal de Miranda; a Gilberto Gutiérrez, los integrantes del grupo Mono Blanco y los aficionados del Casón; a Nohemí Palomino Galván y la gente del Barrio de la Huaca; a Lucia Fortuno, gerente del Rincón de la Trova; a Rolando Torres y Violeta Pacheco por su gran ayuda en mi búsqueda de los archivos en el Instituto Veracruzano de la Cultura; a Francisco Morán, David Barquero, María Luisa González, del mismo Instituto; a Salvador Flores y Claudia, Jessica Gottfried y Mario Constantino, Luz Zepeda Murillo, Fernando Guadarrama, Gonzalo y Cheo, Carolina Vázquez Villa, Carlos Mizuno Guzmán, Homero Ávila Landa, Yolanda Juárez, Manuel González de la Parra.

Agradezco particularmente a mi esposa, Sandra Ryvlin, por su ayuda cotidiana y su mirada fotográfica de mi campo etnográfico, así como a mis dos hijos, Silvio y Milan Rinaudo, por su gran entusiasmo durante nuestra larga estancia en la ciudad de Veracruz.

Varias instituciones de investigación y de la cultura me dieron su apoyo a lo largo de estos años de trabajo: en México, la Coordinación Nacional de Antropología del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Dirección de Etnología y Antropología Social (DEAS) del mismo Instituto, el Centro INAH de Veracruz, el Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) de la Ciudad de México así como el CIESAS-Golfo en Xalapa, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y su Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), el Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA), la Universidad Veracruzana y en particular el Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de Xalapa así como el grupo de trabajo Comunicación y Estudios Emergentes de la Facultad de Ciencias y Técnicas de la Comunicación, el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), la Alianza Francesa de Veracruz y su Directora, Martine Guibert, el Observatorio Cultural Veracruz, el Centro Cultural Lagunilla (Veracruz), la Fototeca de Veracruz, el Centro Veracruzano de las Artes, el Museo de la ciudad de Veracruz; en Francia, el Institut de Recherche pour le Développement (IRD), sus publicaciones (Éditions de l'IRD) así como su representación en México, en particular Renaud Fichez, Susana Ferret, Sophie Hvostoff, Alicia G. Armendariz, María Eugenia Ramírez y Martine Galtier; la Unidad de Investigación "Migraciones y Sociedad" (URMIS, UMR 205), Jocelyne Streiff-Fénert (CNRS), y José Darrieumerlou (Université de Nice-Sophia Antipolis); la Agencia Nacional de Investigaciones (ANR) y el programa AFRODESC coordinado por Elisabeth Cunin (IRD-URMIS); el 7ème PCRD

y el programa EURESCL coordinado por Myriam Cottias (CIRES) y Odile Hoffmann (IRD-URMIS) por las investigaciones en México; Gracias a todos.

La versión definitiva de este libro debe mucho a las observaciones realizadas por Kali Argyriadis (IRD-URMIS), Elisabeth Cunin (IRD-URMIS), Bernardo García Díaz (Universidad Veracruzana), Horacio Guadarrama (Universidad Veracruzana) y Odile Hoffmann (IRD-URMIS), así como a la traducción en español del manuscrito llevada a cabo por Lorraine Karnoouh; a ellas y ellos, mi agradecimiento.

Finalmente, un agradecimiento especial a las autoridades que participan en la coedición: por la Universidad Veracruzana, Agustín del Moral Tejeda, Director General, Magdalena Cabrera Hernández y Jesús Alfonso Guerrero García; por el IRD, Michel Laurent, Director General y Thomas Mourier, responsable de ediciones.

INTRODUCCIÓN

El presente libro pretende hacer énfasis en los modos de identificación étnico-raciales que remitan a las raíces africanas, a la percepción del color de la piel y los rasgos fenotípicos considerados como más o menos “negros” y a las características culturales definidas como “afrodescendientes”, “afrolatinas” o “afrocaribeñas”.¹ El objetivo es entender cómo estas formas de identificación se movilizan, modelan, ponen en escena, controvierten, evitan o cuestionan, pero también cómo se insertan dentro de otros modos de identificación y organización de la vida social que se fundan en las diferencias de clase, género, generación o características percibidas –social e históricamente– en términos regionales.

Tras la introducción de algunos elementos de las poblaciones de origen africano en México, con énfasis tanto en su reciente consideración por parte del campo político como en la constitución de un campo académico especializado en los

¹ Este trabajo se realizó en el marco de un convenio de investigación entre el IRD (Instituto de Investigación para el Desarrollo, por sus siglas en francés), el CIESAS (Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social) y el INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia). También, se benefició del apoyo de dos programas de investigación: AFRODESC: Programa de la ANR (Agencia Nacional para la Investigación, por sus siglas en francés) y la AIRD (Agencia del Instituto de Investigación para el Desarrollo, por sus siglas en francés) llamado “Afro-descendientes y esclavitudes: dominación, identificación y herencias en las Américas (siglo XV-XXI)” (<http://www.ird.fr/afrodesc/>); EURESCL: Programa europeo 7^{mo} PCRD EURESCL “Slave Trade, Slavery, Abolitions and their Legacies in European Histories and Identities” (<http://www.eurescl.eu/>).

llamados “estudios afromexicanos”, se justificará –de forma más detallada en el primer capítulo– la elección de dirigir esta investigación al ámbito veracruzano. De hecho, hasta ahora, la mayoría de los trabajos de investigación sobre esta temática se había llevado a cabo en localidades aisladas cuyos habitantes presentaban rasgos culturales y fenotípicos fácilmente asimilables a su origen africano, como es el caso de la Costa Chica entre los estados de Guerrero y Oaxaca o pueblos como Coyolillo, en el estado de Veracruz. Hoy, estas localidades han sido muy estudiadas y suscitan el interés tanto de los investigadores que trabajan alrededor de las poblaciones de origen africano como de los militantes afrodescendientes, implicados en los procesos de reconocimiento de la “negritud”² en México y que, muchas veces, se encuentran en contacto con organismos internacionales.

A pesar de lo interesante que resulta este fenómeno como objeto de estudio (Lara Millán, 2008, 2009; Lewis, 2000), no logra dar cuenta de los otros usos sociales de aquellas categorías que remiten a la herencia africana en el México urbano y contemporáneo. Estos usos son los que aparecen en el marco histórico de la transformación de las representaciones –tanto del mestizaje como de las identidades regionales–, pero también los que se observan en situaciones concretas de lo cotidiano. En los espacios urbanos, por ejemplo, la dimensión étnico-racial no se encuentra necesariamente presente y puede

² En el presente trabajo y en la realidad del México contemporáneo, el término de negritud no remite al movimiento de la negritud como corriente literaria y política creada después de la Segunda Guerra Mundial, y ligada al anticolonialismo a través de escritores como Aimé Césaire y Léopold Senghor. Este término corresponde más bien a la traducción al español del término inglés *blackness*, tal como se usa en el ámbito académico y en las organizaciones afronorteamericanas.

tomar varios significados según los contextos: de valoración a estigmatización y de la expresión de un “plus espiritual” (Waters, 1993) a exclusión.

A pesar de la larga historia de Veracruz como puerto de llegada, del comercio de esclavos africanos y del reconocimiento político gradual de la importancia de la raíz africana dentro de la cultura local, no se observan –en la ciudad– actividades colectivas encaminadas a formar una conciencia de pertenencia a un grupo social autoidentificado como “negro”, afroestizo o afrodescendiente. Tampoco se puede destacar la existencia de organizaciones negras, cuya labor se centre en el reconocimiento y la legitimación de este tipo de identificación étnico-racial. De esta manera, la idea de un grupo específico afroveracruzano o una comunidad negra de Veracruz no tiene mucho sentido dentro del espacio urbano, donde los habitantes se identifican más a partir de distinciones de clase o diferencias regionales.

Muchas veces de manera indistinta, el término *jarocho* se usa para nombrar a los habitantes del Estado, de la costa o de la ciudad de Veracruz. Por lo tanto, este vocablo remite más a la problemática del mestizaje o a un mestizaje específico –y a sus diferentes raíces– que a la cuestión de la negritud. Aunque, en un momento de la historia local, se podía hacer referencia con este término a la población negra y rural del sur del Estado de Veracruz (Delgado Calderón, 1995, 2004; Pérez Montfort, 2007a).

Además, las variaciones somáticas entre los habitantes (color de la piel, morfología, rasgos) son escasas, lo que no deja de provocar el desconcierto de los militantes afrodescendientes de Norteamérica cuando visitan Veracruz. Ellos esperan encontrar una población negra que comparta su misma condición, pero no logran entender las reglas del juego de las identificaciones étnico-raciales que sustentan las relaciones sociales,

las políticas públicas y las descripciones de la ciudad y sus habitantes. Una de las características de la vida urbana en México es, sin duda, el uso constante de las categorías étnico-raciales (indígena, mestizo, criollo, moreno, negro, mulato, güero), aunque sean pocos los rasgos que marquen las diferencias.

Al visitar Veracruz, una de las cosas que más sorprende a los conocedores de otras regiones de América marcadas por la historia de la esclavitud, es el uso del término “negro” para identificar a personas que, en otros lugares, serían clasificadas como “claras”. Sin embargo, la población local, acostumbrada a construir distinciones a partir de diferencias somáticas poco contrastadas, asocia muchas veces la piel muy oscura y los rasgos negroides con características extranjeras —particularmente de cubanos, dado el lazo estrecho entre Cuba y Veracruz.

Después de presentar, en el segundo capítulo, algunos elementos que permitan entender la evolución y las características actuales de la ciudad de Veracruz, nos ubicaremos en el marco de la política descentralizada de los años ochenta (capítulo 3). Esta política hizo énfasis en el anclaje caribeño de la cultura popular local y en la influencia de la “tercera raíz del mestizaje”, fomentando la transición de un periodo histórico de ignorancia e indiferencia frente a la herencia africana (1930-1960) a un periodo en el que la “raíz africana del mestizaje” se reconoce como parte de la representación de la identidad local.

A partir del análisis de las descripciones elogiosas de la ciudad en las guías turísticas y de los relatos más eruditos y académicos de la historia citadina, en el cuarto capítulo pondremos énfasis en la relación explícita e implícita entre la definición festiva y alegre de Veracruz, su inserción en el espacio caribeño y las aportaciones de rasgos culturales, físicos y psicológicos asociados con la herencia africana.

El capítulo siguiente girará en torno a la patrimonialización de un antiguo barrio popular, el cual estaba ubicado

fuera de las murallas que se desmantelaron a finales del siglo XIX. Actualmente, este barrio forma parte de los programas de renovación y turismo del centro histórico. Después de haber estudiado la evolución del discurso historiográfico, veremos la manera en la que este barrio se destacó, gracias al activismo militante de diferentes líderes. Este activismo logró proporcionarle a la cultura popular de Veracruz un sello de autenticidad, pues la “herencia africana” y “afroantillana” de este antiguo “barrio de negros” —o lugar de experimentación de una “civilización popular” nacida de un “mestizaje específico”— se convierte en una de las principales fuentes de desarrollo para el turismo cultural.

A partir de lo anterior, se puede también observar un énfasis en la dimensión cultural negra o africana —bajo las formas musicales populares de la ciudad y la región, es decir, el son jarocho tradicional y la música afroantillana o afrohispanica de las Antillas. En los dos casos, en el capítulo sexto veremos cómo estas expresiones remiten de forma recurrente a las raíces del mestizaje y a las diferentes influencias culturales consideradas como constitutivas de la “identidad” veracruzana. Este proceso permite elaborar una definición de “lo que somos” a partir del reconocimiento del mestizaje entre diferentes culturas, grupos y razas, y que puede hacer énfasis en la dimensión afro.

El último capítulo analizará los mecanismos entrecruzados que producen diferencias entre clase, género y raza, tal como se manifiestan en las experiencias cotidianas de la vida social de Veracruz. Nuestro interés girará en torno a las formas de expresión moral de la sociedad local, con base en las apariencias, el color de la piel, la forma de vestir y comportarse, las actividades y el espacio para la vida social. Esta parte del análisis pretende ir más allá de la exclusiva observación de las expresiones de racismo en la ciudad y de las concepciones

relativas a lo racial de la sociedad, a partir de las cuales los actores se posicionan, hacen juicios, actúan y justifican sus comportamientos. En la última parte de este capítulo, analizaremos la dimensión actoral de estas fronteras a partir de observaciones etnográficas llevadas a cabo en una discoteca de la ciudad, conocida por su promoción de la música y la cultura del reggaeton,³ y por el espectáculo organizado por el animador principal que hace de este lugar una especie de teatro popular de los tiempos modernos (capítulo VII).

³ El reggaeton nació en Puerto Rico a principios de los años noventa y se difundió rápidamente en toda América Latina. Es una música popular valorada por la juventud de los barrios populares y, como el rap en Estados Unidos, se desarrolló como una forma de expresión cultural basada en la desconfianza, la valentía, el hablar duro, la extrema virilidad de los muchachos y la extrema sexualidad de las muchachas.

I. CONSIDERACIONES GENERALES

Esclavitudes, migraciones, mestizaje

La Conquista marca el inicio de la historia de la población de origen africano en México. Poco después, el comercio de esclavos se convierte en un paliativo para el descenso demográfico de la población indígena. Con base en un trabajo de análisis y síntesis de fuentes e interpretaciones disponibles, el historiador Paul Lovejoy calcula la llegada de cerca de doce millones de personas africanas a América entre 1501 y 1850. De ellas, doscientas mil llegaron a Nueva España (Lovejoy, 1982, 2008) o doscientas cincuenta mil, según otra fuentes (Velázquez y Hoffmann, 2007). En México, la gran mayoría de los esclavos que llegaban de África se introdujo durante el primer periodo de la época colonial, es decir, entre 1580 y 1640 (Aguirre Beltrán, 1972). En contraste, las islas españolas del Caribe continúan intensivamente con una trata hasta el siglo XIX (Benítez Rojo, 1983). Según los cálculos que Nicolás Ngou-Mve hizo a partir de la documentación oficial, la cantidad de esclavos que desembarcaron entre 1590 y 1640 fue de treinta mil en el puerto de Veracruz y de cien mil con los otros puertos de la costa mexicana del Atlántico (Ngou-Mve, 1994, citado en Alcántara López, 2002, p. 180; y 1999) .

La reducción relativamente rápida de la trata en México y la reanudación del crecimiento demográfico de la población indígena dieron como resultado una generalización rápida del mestizaje y la incorporación de poblaciones de origen africano dentro de una “civilización popular” —que, en gran parte, era rural—. Como muestra de lo anterior, tenemos la descripción que Antonio García de León hace del Caribe afroandaluz:

Contrariamente a otros países de América en los que el comercio esclavista siguió hasta finales del siglo XVIII e incluso el XIX (Cuba, Brasil, EU, Colombia), la intensidad del comercio oficial de esclavos en México empezó a disminuir a partir de los años 1650. El mestizaje se generalizó y el porcentaje de negros o mulatos libres rebasó pronto el de los esclavos. Al mismo tiempo se amplió el espectro de actividades y ocupaciones asumidas por la población negra y mulata, hombres y mujeres (citado en Hoffmann, 2008).

Durante este periodo, se lleva a cabo un verdadero proceso de “incorporación” que llegó a tener un impacto tanto en el ámbito de las prácticas culturales como en el de las formas de organización social. Este proceso, que se conforma durante el periodo colonial, continuará después de la Independencia:

Los negros y mulatos forjan, junto con sus vecinos indígenas, mestizos y algunos españoles y europeos, una sociedad rural compleja, rica en prácticas culturales propias como el fandango y el son jarocho (García de León 2006), organizada alrededor del ganado y la arriería, en la que las jerarquías no siempre siguen lógicas racializadas aunque sí las manejan en el discurso y en la cultura popular (tradición oral)(Hoffmann, 2008).

Por lo tanto, estas expresiones culturales de tradición oral del Caribe afroandaluz o (indo)afro-andaluz (Pérez Montfort, 2007a, p. 183) no se encontraban aisladas de la ciudad. Por el contrario, se nutrían de los intercambios continuos entre los puertos y sus *hinterlands*, como bien lo describe Antonio García de León:

El Caribe que llamo afro-andaluz es el que ha desarrollado los géneros ‘campesinos’, ‘jíbaros’ o ‘guajiros’ que han brotado todos en los *hinterlands* rurales de estos complejos portuarios abier-

tos al comercio internacional durante los siglos coloniales. Es un Caribe comercial y colonial y sus expresiones tienen eso en común y muchos otros rasgos: son géneros musicales y poéticos cultivados por campesinos vaqueros y pescadores afro-mestizos, mezcla de tres orígenes étnicos: españoles (principalmente andaluces), negros e indios; generalmente asociados a la ganadería y que ya para el siglo XVII habían constituido nichos culturales muy característicos y fuertemente mestizados: *guajiros* en Cuba, *jíbaros* en Puerto Rico y Santo Domingo, *llaneros* en Colombia y Venezuela, *criollos* en Panamá, *jarocho* en Veracruz (García de León, 1992, p. 28).

Desde el principio del período colonial, la ciudad de Veracruz albergó un número importante de personas —esclavas o libres— de origen africano, las cuales se beneficiaron de un nivel bastante amplio de tolerancia, comparado con otras regiones de México. Esta tolerancia se debió, en gran medida, a la reducida presencia de españoles y sus descendientes criollos, quienes preferían huir de la ciudad durante el largo y caluroso verano —a excepción de la temporada de llegada de los barcos— para encontrar refugio en las ciudades del Altiplano:

Luego de los meses en los que se trata de descargar los avíos traídos allende la mar, queda el resto del año. Y es entonces cuando los negros y afro-mestizos se enseñorean en este puerto tan propenso a los incendios, sitio que ante la amenaza constante de muerte (enfermedades, ataques de piratas, incendios, nortes y huracanes) parece empeñado en afirmar la vida. Si la distinción entre el ocio y el trabajo marca la llegada de las flotas, en la calma chicha de la ciudad son los negros y afro-mestizos quienes llevan las riendas en eso de organizar los ritmos de lo cotidiano. Los grados de libertad no son extraños si se piensa que este puerto, inhabitable para los europeos, les ha permitido

a la población africana y a sus descendientes sentirse como en casa. Lo que por ley estaba prohibido a la población negra y mulata de todo el país, o lo que en otras regiones eran prácticas más bien atípicas, en las tierras bajas e insanas de las costas del Golfo de México –y en especial en la vida diaria de la Veracruz Nueva– parecen ser escenas no extrañas: exención de los pardos a pagar tributos, montar a caballo, portar armas, comerciar o tener propiedades (Alcántara López, 2002, pp. 181-182).

Desde esos primeros momentos, y a todo lo largo del siglo XVIII, la ciudad de Veracruz conservó un aura de tolerancia y fue lugar de mestizaje biológico-cultural, lo que contribuyó al desarrollo de esta cultura popular –tanto urbana como propia de los *hinterlands* rurales– hoy llamada “jarocho”.

A partir del siglo XIX, con la lucha por la independencia en toda la región, llegan nuevas olas migratorias provenientes de Cuba, Puerto Rico, Haití, Jamaica, Santo Domingo, Colombia y Venezuela. A través del puerto de Veracruz, este arribo –que se encontraba al margen del sistema esclavista mexicano– trajo también consigo nuevas formas de circulación e intercambio culturales. Esto contribuyó a que la presencia de poblaciones de origen africano se volviera más compleja y alimentara, desde la perspectiva de la historiografía local contemporánea, una “cultura popular urbana” caracterizada en gran parte por la incorporación de la música cubana (danzón, son montuno o cubano,⁴ bolero) y de la música afroantillana.⁵

⁴ Así lo llaman en Veracruz para distinguirlo del son jarocho.

⁵ Existen muchos trabajos que relatan la llegada de esta música a Veracruz y su influencia en la configuración de la cultura popular urbana; los analizaremos más adelante. Figueroa Hernández, 2002; García Díaz, 2002a; Gómez Izquierdo, 1990; José Rodríguez, 2001; Juárez Hernández, 2002, 2006; Mac Masters, 1995; Stigberg, 1980.

Sociedad nacional y retos políticos

En el ámbito político, la Constitución de México reconoce en teoría –pues nunca se llegó a publicar una ley de aplicación– el carácter multiétnico y multicultural⁶ de sus ciudadanos. Si bien en países como Colombia el Estado centralizado tiene prevista una representación política –nacional– de las comunidades negras e indígenas, en México cada uno de los 32 estados de la federación es responsable de su propia legislación al respecto. El estado de Oaxaca es el único en el que se votó por una serie de reformas en 1995, con el fin de regular el reconocimiento constitucional de la “diversidad étnico-cultural” adoptada en 1990 (Agudelo y Recondo, 2007, p. 60). Exceptuando este caso, la representación política mexicana se da principalmente a través de los partidos o grupos corporativistas que carecen de especificidades étnico-raciales.

Bajo estas circunstancias, las organizaciones negras o afrodescendientes se desarrollaron sobre todo en lo local –en particular en la Costa Chica del Pacífico, región principalmente rural ubicada entre los estados de Guerrero y Oaxaca, la cual estuvo mucho tiempo aislada del resto del país.⁷

Desde hace algunos años, estas organizaciones locales empezaron a insertarse dentro de redes transnacionales que reconocen a las “poblaciones afrodescendientes” y llevan a cabo una lucha contra la discriminación racial.⁸ Esta inser-

⁶ Reforma Constitucional de 1992, artículo 4.

⁷ Desde los trabajos de Gonzalo Aguirre Beltrán (1989), existen muchas investigaciones sobre esta región (Hoffmann y Rodríguez, 2007; Lara Millán, 2008; Campos, 1999, 2005; Correa, 2005; Vaughn, 2001, 2004; Motta Sánchez y Correa, 1996; Motta Sánchez y Machuca Ramírez, 1993; Althoff, 1994).

⁸ Es el caso, por ejemplo, de la red Afroamérica XXI, organización no gubernamental nacida en Colombia y con sede en Washington que difunde en inglés y en español información y “soluciones a los problemas que encuen-

ción favoreció los intercambios de experiencias entre los países de América Latina y a ampliar los temas de debate, los cuales solían centrarse solamente en la cuestión de “rasgos culturales” comunes. Internacionalmente, en la actualidad se siente cada vez más la influencia de los instrumentos político-jurídicos elaborados a semejanza de los acuerdos de la Conferencia de Durban y la Convención 169 de la Organización Internacional del Trabajo. Además, estos temas interesan también ya a algunos académicos y funcionarios del Estado Federal Mexicano, y se han vuelto interlocutores de estas organizaciones.

Dentro de este marco, el programa México Nación Multicultural de la UNAM lleva a cabo varios proyectos de investigación y gestión en diferentes comunidades de la costa de Oaxaca. Por ejemplo, uno de ellos realiza un censo piloto de la población afrodescendiente (Lara Millán, 2009).

Hasta ahora, la ausencia en Veracruz de organizaciones políticas conectadas a estas redes transnacionales,⁹ y cuyo objetivo es defender los derechos de las poblaciones negras de origen africano o afrodescendientes, ha dado como resultado una configuración regional distinta. En Veracruz, la problemática política contemporánea no tiene tanto que ver con

tran los “afrodescendientes” originarios de “comunidades afrodescendientes pobres, rurales y periurbanas presentes en 13 países de América Latina” (www.afroamerica21.org).

⁹ Kali Argyriadis describe la inserción de actores sociales dentro de redes transnacionales de prácticas religiosas de “origen africano” (Argyriadis y Juárez Huet, 2008) o de “promotores de la cultura afro en México” que quieren dar a conocer o implantar localmente el repertorio musical y coreográfico afrocubano –en particular desde las grandes ciudades de Xalapa y Veracruz (Argyriadis, 2011). En los dos casos, con estas prácticas se hace énfasis en los aportes africanos a la cultura regional local y no en el reconocimiento y la organización política de un grupo étnico específico.

cuestiones de reconocimiento, encasillamiento y censo de un grupo social sobre una base étnico-racial sino con tomar en consideración –junto con los rasgos que remiten supuestamente a los orígenes españoles e indígenas– los rasgos culturales de supuesto origen africano (música, danza, prácticas festivas o elementos gastronómicos) como parte de una cultura regional vinculada a la “identidad jarocho”¹⁰ y que se asume como mestiza (Hoffmann, 2007). En estas condiciones, la “presencia africana” ha sido objeto de debate y posturas específicas por parte de los actores locales. Dentro de estas posturas, cabe destacar la formulación de políticas culturales en términos de la tercera raíz, con su característico aporte al patrimonio regional. Este tema se desarrollará en el tercer capítulo del presente trabajo.

Los estudios afromexicanos

En lo académico, los estudios afromexicanos se vieron marcados por los trabajos precursores de Fernando Ortiz en Cuba, Arthur Ramos en Brasil y Gonzalo Aguirre Beltrán en México.¹¹ También podemos señalar, a partir de los años sesenta, el

¹⁰ Como lo subraya Alfredo Delgado Calderón, el término *jarocho* se volvió un símbolo de identidad regional. Cabe señalar, no obstante, que primero tuvo un sentido peyorativo. El diccionario de sinónimos lo asocia a “patán”, “grosero”, “insolente”, “descortés”. Este término se usaba antiguamente para designar a los campesinos y a los vaqueros mulatos de la costa de Sotavento, en el centro-sur del estado de Veracruz. La palabra *jarocho* se usó luego para llamar a todos los individuos con rasgos negroides y sirve hoy para identificar a los habitantes de la costa que se asumen con orgullo como *jarochos* (Delgado Calderón, 2004, p. 78).

¹¹ En 1943 se creó en la Ciudad de México el Instituto Internacional de Estudios Afro-americanos que pudo contar con la participación de Fernando Ortiz, Melville Herskovitz y Gonzalo Aguirre Beltrán; y la publicación de la revista *Afroamérica* comenzó entre 1945 y 1946.

papel que jugó la UNESCO en la promoción de y el apoyo a los *Afro-American Studies* y los *Afro-Latino-American Studies*.

Como ejemplo, podemos subrayar el papel que desempeñó la UNESCO en la organización de los primeros simposios internacionales llamados Estudios sobre las relaciones culturales entre América Latina y África. Estos congresos dieron lugar a una reflexión sobre los aportes culturales africanos en América Latina y el Caribe. La organización patrocinó también otras reuniones internacionales, la publicación de numerosos trabajos sobre esta temática (Moreno Fragninals, 1977; UNESCO, 1970) y la aplicación del programa La Ruta del Esclavo en los años noventa.

El compromiso de la UNESCO y de otras agencias internacionales (Banco Interamericano de Desarrollo, Banco Mundial, Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo) –cuyo financiamiento de proyectos de desarrollo estuvo condicionado a la introducción de la variable étnico-racial y a la realización de programas de investigación internacionales desde los Estados Unidos– contribuyó ampliamente a difundir y a hacer circular por el medio académico y político nociones como “aportes culturales”, “influencia”, “presencia africana”, “huellas de africanidad” (Friedemann (de), 1992, 1996) o “tercera raíz” (Martínez Montiel, 1993a). Claramente, estos organismos apoyaban la importancia de la “presencia” negra en las Américas y denunciaban la “invisibilidad” de las culturas “afroamericanas”.

En este contexto, durante los últimos quince años se desarrollaron en el ámbito nacional los estudios afromexicanos. Era evidente la herencia académica –mucho tiempo sin sucesión– de Aguirre Beltrán (1972; Acosta Saignes, 1973). Las dinámicas que permitieron este reciente impulso son múltiples y ahora bien conocidas: el lanzamiento del programa La Tercera Raíz, coordinado por Luz María Martínez Montiel (Martínez Montiel, 1993a; Reynoso Medina, 2005); la participación aca-

démica de México en el programa de la UNESCO La Ruta del Esclavo; la creación del seminario permanente Poblaciones y culturas de origen africano en México que, desde 1997, imparte un grupo de investigadores del Departamento de Etno-Historia y Antropología Social del INAH.

Si bien tras la publicación de *La población negra de México*, en 1946, el mundo académico se sumergió en un desinterés en este ámbito, desde 1990 ha habido un importante desarrollo de trabajos que, de forma general, ha enfatizado la importancia del aporte de las poblaciones de origen africano en la cultura y la historia mexicana. Nuevos conocimientos se han destacado no solo en los ámbitos demográfico, económico, cultural –particularmente, en el campo de la música y la danza–, lingüístico, médico y ritual, sino también alrededor de las distintas formas de esclavitud, las condiciones de trabajo, el racismo y la discriminación, las relaciones interculturales y la cuestión del género.¹²

Se puede hacer una doble constatación a partir de estos trabajos. La mayor parte de ellos se funda en fuentes históricas y habla sobre la época colonial, la más estudiada; las escasas investigaciones del contexto contemporáneo fueron, durante mucho tiempo, estudios de caso que dieron continuación a las encuestas etnográficas llevadas a cabo por Aguirre Beltrán. Estos trabajos se realizaron en pueblos aislados donde el “factor negro” era más relevante que en otras partes (Aguirre Beltrán, 1989). El objetivo era identificar las “huellas de africanía” o “supervivencias”, conservadas a pesar del largo

¹² Véase, entre otros: Velázquez y Correa, 2005; Martínez Montiel, 1994; Moedano Navarro, 1988; Torres Cerdán, Careaga Gutiérrez y Cruz Carretero, 1995; Gutiérrez Ávila, 1988; Suárez Blanch, 1999; Althoff, 1994; Cruz Carretero, 1989; Cruz Carretero, Martínez Maranto y Santiago Silva, 1989; Pérez Fernández, 1990; Martínez Maranto, 1994; Ruiz Rodríguez, 2007.

proceso de mestizaje entre las diferentes herencias culturales de la sociedad mexicana. Como lo escribió Luz María Martínez Montiel en 1988:

Los negros se diluyen en la mezcla racial y cultural, por esto la cultura africana no sobrevivió como tal. Sólo algunos poblados de las costas conservaron los vestigios de su origen africano. Casos significativos son los de Yanga en Veracruz, y de Cuajinicuilapa y San Nicolás en la Costa Chica de Guerrero (1988a, p. 12).

Las consecuencias de esta “tentación afro-genética” son múltiples y han sido ampliamente estudiadas (Hoffmann, 2005). Este enfoque, centrado en los orígenes africanos de ciertas prácticas culturales de la actualidad, tiende a establecer un lazo con las culturas auténticas de ciertas poblaciones afrodescendientes, que en otros lados se ha diluido por el mestizaje. Dicho de otra manera, esta perspectiva fomenta la idea cuestionable de una relación entre la transmisión genética de rasgos fenotípicos identificados como negros y la conservación de las culturas afro. Más aún, este enfoque conlleva una confusión entre, por un lado, la identificación de huellas de africanía en las regiones donde las poblaciones afrodescendientes son más “visibles” y el trabajo de rescate, reinención, patrimonialización y narración de estas “huellas” fenotípicas y culturales. De hecho, el análisis se enfocará en la forma en la cual este trabajo de rescate se ubica dentro de un contexto político de construcción de la diferencia.

Finalmente, al mismo tiempo que descontextualiza y deshistoriciza las condiciones de expresión de las “supervivencias culturales” afroamericanas en la sociedad mexicana actual, esta postura se ubica a veces dentro del paradigma del reconocimiento del carácter multicultural del México contemporáneo. De esta forma invita, a su vez, junto con el trabajo militante

de los emprendedores de identidades,¹³ a considerar a los afroamericanos o afrodescendientes como un grupo étnico constitutivo de la sociedad nacional. Los términos afroamericanos, afroestizos o afrodescendientes se usan como sustantivos o etnónimos, y nos remiten a la idea de un grupo constituido, específico, separado de los demás y con tendencia a promover una representación del mundo como un “mosaico multicromático de bloques culturales, étnicos o raciales monocromáticos” (Brubaker, 2002, p. 164).

Planteamiento empírico

El trabajo empírico que se llevó a cabo en esta investigación se ubica dentro de un marco teórico compartido por varios investigadores desde hace algunos años.¹⁴ Este marco teórico considera la cuestión de la afrodescendencia como un elemento, entre otros, que nos ayuda a entender procesos sociales más amplios –como el racismo y las discriminaciones raciales, los procesos de racialización y etnicización, los fenómenos de *empowerment* y el desarrollo de organizaciones militantes, los desafíos de la patrimonialización y construcción de memorias

¹³ Esta expresión se inspira en la noción de “emprendedores de la moral” presente en la obra del sociólogo Howard Becker. Usa esta expresión para describir a las personas que adoptan una actividad encasillada socialmente como desviada (Becker, 1985). Según esta misma lógica, los “emprendedores de la identidad” son personas que militan para que lo que consideran como una “identidad específica” sea reconocida socialmente como tal.

¹⁴ En particular, se ubica en la continuidad de las investigaciones llevadas a cabo entre 2002 y 2006 en el marco del programa IDYMOV, Identidades y movildades, las sociedades regionales frente a los nuevos contextos políticos y migratorios. Una comparación entre México y Colombia (IRD-CIESAS-ICANH), coordinado por Odile Hoffmann y dirigido por Ma. Teresa Rodríguez, en México.

colectivas, el surgimiento de políticas multiculturales y las redefiniciones de la ciudadanía.

Desde esta perspectiva, la pregunta no es tanto saber si, dentro del contexto contemporáneo, todavía se puede hablar de “poblaciones negras”, dados los fenómenos reales de mestizaje, sino saber cuándo, cómo y por qué razones se marcan, se mantienen, se significan, se reivindican, se niegan o se reconocen las distinciones entre negros y no negros. También, se puede llevar a cabo un análisis histórico de las categorías, teniendo en cuenta las especificidades de los actores sociales que las usan (académicos, militantes, instituciones culturales, ámbitos políticos).

Podemos observar, entonces, las condiciones de emergencia, difusión, apropiación o rechazo de categorías como “negro”, “moreno”, “afromestizo”, “afromexicano”, “afrodescendiente”, “afroandaluz”, “afrocaribeño”, “afroantillano” o simplemente “afro”. Sin hablar de las categorías de identidad local como la de “jarocho” para citar a Gonzalo Aguirre Beltrán, que recordaba, al respecto, su origen racialista. Ricardo Pérez Montfort describió, a su vez, las condiciones de olvido de este uso original del término “jarocho” como categoría del mestizaje entre las “razas” (Pérez Montfort, 2007a).¹⁵

El enfoque etnográfico adoptado en el presente trabajo se centra en los siguientes aspectos:

¹⁵ “Jarocho fue el término aplicado en la región veracruzana a la mezcla entre negro e indio. El vocablo deriva, según parece, del epíteto *jaro* que en la España musulmana se aplicaba al puerco montés, añadido a la terminación despectiva *cho*. Los españoles, al llamar jarochos a los mulatos pardos veracruzanos, querían simplemente decirles puercos. El eufemismo clasificatorio del siglo XVIII olvidó el sentido despectivo de la voz. Con la Independencia y la Reforma el calificativo tomó una acepción noble y hoy día la población entera de Veracruz es titulada *jarocho* y el puerto de Veracruz es comúnmente llamado el *puerto jarocho*” (Aguirre Beltrán, 1972). También ver Delgado Calderón, 2004.

- Los contextos o momentos en los que se pudo observar una expresión de *grupalidad*,¹⁶ de amplitud variable y definida en términos culturales.
- Los usos sociales de las categorías de color o de las categorías que remitan a un origen africano putativo.
- Las organizaciones ciudadanas implicadas en los procesos de patrimonialización de una memoria urbana de la esclavitud y el mestizaje.
- La valorización de la tercera raíz mediante las políticas culturales del estado y la ciudad de Veracruz.
- Los actores del ámbito cultural que trabajan la cuestión de las raíces africanas de una ciudad ubicada en un espacio regional caribeño.
- Las expresiones individuales y colectivas de una relación afectiva con África, el Caribe y el Atlántico negro.
- El manejo de las apariencias físicas que conlleva la expresión de una cultura negra sin que se produzca necesariamente un movimiento cultural (como la promoción de un tipo “negro” de música o danza), ni el reconocimiento que, por ejemplo, reclamarían los emprendedores de la identidad negra.

De esta manera, el trabajo se fundó en la siguiente hipótesis: estos fenómenos que, en ocasiones, son poco consistentes y hasta inconsecuentes, juegan en realidad un papel importante en la conservación de las fronteras étnicas. Tener en cuenta los cam-

¹⁶ Según Brubaker, la noción de “grupalidad” (*groupness*) remite a un evento, algo que sucede o no en el mundo social, se cristaliza o no, a pesar de los esfuerzos por imponer su existencia de los emprendedores de identidad. En este sentido, esta noción se opone a la de “grupismo” (*groupism*) que tiende a considerar a los grupos étnicos, naciones y “razas” como entidades sustanciales (Brubaker, 2002).

bios políticos de los últimos veinte años orientó las investigaciones hacia formas de acción colectiva cuyo objetivo es la producción o la cristalización de solidaridades étnicas. Por lo tanto, estos procesos de etnicización que se dan en algunas regiones no rinden cuenta de los espacios, tiempos o campos en los cuales las categorías étnicas –muchas veces productos de la época colonial– se expresan y transforman ni del reforzamiento, atenuación o flexibilidad de ciertas distinciones. A excepción de los casos en donde las conciencias de identidad se elaboran en contra de la ideología del mestizaje y sus principios de indiferencia a las diferencias –que niegan las desigualdades sociales y las discriminaciones étnicas–, se pueden observar otras relaciones entre mestizaje y etnicidad. Por ejemplo, la que se establece dentro de la ciudad, en las formas de dominación que se construyen desde las distinciones recurrentemente marcadas y reproducidas entre la “gente bonita” –de piel clara y bien vestida que vive en los barrios residenciales y va a los restaurantes caros y a las discotecas de moda– y la gente pobre del pueblo –los indios, negros, campesinos u obreros–. Así lo señalaba Guillermo Bonfil en su descripción de la ruptura entre el “México imaginario”, moderno, de cultura urbana, cosmopolita, heredero de la conquista española y los proyectos de civilización, y el “México profundo” (Bonfil Batalla, 1990).

En este sentido, uno de los principios metodológicos que adoptamos se funda en la conservación a distancia de dos puntos de vista opuestos, generalmente implicados en el estudio de las llamadas “poblaciones de origen africano” en América Latina. A la vez, se trató de incluir estos enfoques como objeto del análisis. Estos puntos de vista son, por una parte, el que defendió Gonzalo Aguirre Beltrán¹⁷ y apoyó Guillermo de la Peña (1995, p. 205-

¹⁷ Como lo destaca Guillermo de la Peña, “Aguirre Beltrán fue el principal teórico e ideólogo del indigenismo aculturador, en México y Latinoamérica, y se esforzó como funcionario en ponerlo en práctica.” (2008, p. 35).

206), y que consiste en abordar las identificaciones étnico-raciales en México a partir de un análisis de los procesos de aculturación e incorporación de las poblaciones indígenas y de origen africano a una sociedad nacional mestiza. Por otra parte, está la postura que Aguirre Beltrán llamó “eticista” –impulsada por Guillermo Bonfil (Aguirre Beltrán, 1988, p. 12)–, la cual defiende un proyecto multiétnico incluyente de la república mexicana. Pero estudiar las manifestaciones de diferenciación o no diferenciación étnico-raciales en la vida social no implica necesariamente adoptar una postura de compromiso en cuanto a la integración o particularización, como fue el caso de la antropología mexicana, los *Afro-American Studies*¹⁸ o los estudios realizados por organizaciones internacionales, centradas precisamente en la promoción de la visibilidad de las “poblaciones negras”.¹⁹

Otro de los principios adoptados como elemento central del enfoque empírico fue la voluntad de no dirigir nuestra atención únicamente a los contextos donde sobresalta la dimensión étnico-racial, sino más bien de restituir el sentido social que le atribuyen los actores entre otras dimensiones posibles (sexuales, generacionales, profesionales, etc.). Dicho de otra manera, se trata de tomar en serio el comentario de M. Moerman cuando observa que

¹⁸ Por ejemplo, en un libro para los estudiantes norteamericanos, Alkalimat empieza por describir los estudios afroamericanos como “un campo académico que combina una historia intelectual general, una especialización en las ciencias sociales y las humanidades y un movimiento radical a favor de una reforma educativa fundamental” (2009, p. 1).

¹⁹ Véase, por ejemplo, el informe del *Minority Rights Group International* donde la parte sobre México, escrita por una estudiante de la UNAM, expone el “problema”, denunciando el hecho de que los “Afromexicanos es hoy el grupo étnico menos representado y más oprimido en México”. Esta organización insiste en que “la voz de los Afromexicanos” no ha sido escuchada, cuando los grupos indígenas han recibido atención y apoyo tanto nacional como internacional. Ella se hace promotora de “una sociedad mexicana tri-étnica, opuesta a la visión de un país de mestizos” (Muhammad, 1996).

...la etnicidad no es una piel dentro de la cual las personas están cosidas, según la fría metáfora de Jean-Paul Sartre. Por el contrario, es una prenda más de su ropero; la etnicidad no es un trabajo de tiempo completo, sino una tarea práctica que a veces se cumple, un papel que a veces se actúa, un reflejo que a veces se provoca (1994, p. 135).

Desde este punto de vista, otra dimensión importante para la investigación consiste en considerar el alto nivel de entrecruzamiento de cuestiones como la identificación racial con lógicas propiamente sociales de reconocimiento de la aportación de origen africano y la legitimidad de la cultura popular que exhibe estas aportaciones. El contexto urbano de Veracruz se caracteriza por la presencia de una élite económica y una clase media comerciante que se esfuerzan por hacer visible públicamente su distancia social con las clases populares, los obreros y el personal doméstico, mediante la evidencia pública de las diferencias y el desprecio. En el ámbito lingüístico, las diferencias se observan en la oposición presente entre la “gente bonita”, *nice*, “de sociedad”, “de la alta”, “decente”, “de razón”, “civilizada”, “fresa” y la “gente fea”, “coloniera”, “de mala educación”, “vulgar”, “corriente”.

El trabajo de campo se funda, entonces, en esta mirada sociológica indiferente a las cuestiones políticas de identidad, pero capaz de captar lo que acontece en las situaciones concretas y lo suficientemente panorámica como para ver los modos de identificación étnico-raciales y la manera en que éstos se articulan con otras lógicas sociales. Desde un punto de vista estrictamente metodológico, fue necesario reunir todo tipo de materiales (escritos, orales, entrevistas etnográficas, observación de situaciones sociales concretas). Esta recolección se llevó a cabo en varios ámbitos donde se pudiera ubicar una frontera para las diferencias somáticas (relacionadas con la piel –negra, morena– o los rasgos físicos negroides) o culturales (ligadas a la imputación de caracte-

rísticas culturales negras o africanas), las cuales se manifestarán de una forma u otra *en y con relación a* la ciudad de Veracruz.

Identificaciones étnico-raciales

Ahora bien, el fundamento del marco teórico consiste en evitar la diferencia analítica entre raza y etnicidad, tal como se encuentra en muchos autores que trabajan la cuestión de las identificaciones raciales, y buscan separarse del campo de la etnicidad. Esta problemática de la diferenciación o no diferenciación analítica entre raza y etnicidad ha sido objeto de debate —particularmente, en los últimos años— por la sociología norteamericana²⁰ y respecto a América Latina (Wade, 1997 2000; Wagley, 1994). Como lo recuerda Peter Kivisto, la noción de “grupo étnico” (*ethnic group*) se forjó primero para evidenciar los fenómenos de identificación y representación del “yo y el otro”, como se llegó a estudiar en el caso de las segundas y terceras generaciones de inmigrantes en Estados Unidos con el trabajo pionero de Lloyd Warner en los años 40.²¹ Esto significa que el uso de este término ha estado condicionado a circunstancias históricas particulares y que al usar esta noción así, los especialistas abrieron la puerta a un abordaje de la raza y los grupos raciales como una realidad distinta de la etnicidad y los grupos étnicos (Kivisto, 2003, p. 531).

En este contexto, la cuestión de la “eticidad” se asoció al estudio de los *ethnics*, es decir, de las personas de origen

²⁰ Véase, por ejemplo, Banton, 2005; Bonilla-Silva, 1997, 1999; Bonilla-Silva y Baiocchi, 2001; Grosfoguel, 2004; Kivisto, 2002, 2003; Loveman, 1999; Mason, 1999; Omi y Winant, 1994; Van den Berghe, 1991; Wacquant, 1997; Winant, 2000.

²¹ Véase, en particular, en la serie editorial titulada *Yankee City*, Warner y Strole, 1945.

europeo. Al mismo tiempo, la cuestión de la raza se llegó a usar, dentro del marco de la sociología estadounidense, como término operativo para describir a las poblaciones de origen no europeo (*African Americans*, *Native Americans* y, a menudo de manera más implícita, los *Latino Americans* y *Asian Americans*). Esta postura se encuentra en autores como Michael Omi y Howard Winant en su análisis de “la formación de la raza en Estados Unidos” (1994). Otros autores también buscaron abordar los grupos étnicos y raciales de manera distinta, vinculando las categorías analíticas de “raza” y “etnicidad” a sus usos sociales. De esta forma, definieron a los “grupos raciales” “con base en sus características físicas reales o supuestas, y de selección subjetiva” y a los “grupos étnicos” “con base en características culturales o nacionales” (Feagin y Feagin, 1993, pp. 7-9).

La raza tiende entonces a manifestar una realidad supuestamente más inflexible que la etnicidad (Barth, 1969a). Se trata, entonces, de marcar una diferencia entre, por un lado, los inmigrantes voluntarios y no discriminados, los cuales pueden jugar fácilmente con su identidad étnica escogiendo —o no— exponerla y, por otro lado, lo que se ve como una experiencia histórica muy diferente, es decir, la experiencia vivida por las víctimas de la esclavitud (*African Americans*) y la conquista colonial (*Native Americans*). Uno de los muchos problemas que implica hacer esta distinción consiste en no considerar las transformaciones históricas de las mismas fronteras étnico-raciales.

Si por un lado la mayoría de los migrantes provenientes de Europa ha sido nombrada en el lenguaje cotidiano de Estados Unidos desde los años cuarenta como *ethnics*, por otro los descendientes de esclavos africanos y los indígenas son descritos, más bien, como grupos raciales. Sin embargo, su realidad no es menos ahistórica y muchos inmigrantes europeos estuvieron también definidos por sus rasgos físicos al final del siglo XIX y principio del XX (Waters, 1990, 1993; Whyte, 1996).

Algunos autores, apoyándose en el razonamiento de Bourdieu y Wacquant respecto a la universalización del *folk concept* norteamericano de *race* (Bourdieu y Wacquant, 1998; Wacquant, 1997), subrayan la manera en que las diferencias propias de un momento particular de la historia estadounidense sirven de base para una generalización conceptual, cuando la peculiaridad de la situación americana es particularmente obvia y lejos de ser ejemplar:

Históricamente, las diferencias específicas entre el significado y el carácter operativo de la raza y la etnicidad, como sistemas de categorización vigentes en una sociedad dada, no pueden constituir la base de una distinción analítica general y generalizable entre “raza” y “eticidad”. Afirmar el estatus ontológico único de la “raza” puede, en realidad, minar cualquier intento por entender mejor el carácter operativo y las consecuencias de la “raza”, el “racismo” y la “dominación racial” en lugares y periodos distintos. El aislamiento arbitrario de la “raza” frente a la “eticidad” disuade cualquier acercamiento comparativo, con el objetivo de descubrir lo que es específico (si es que algo lo es) en la “raza” o en sus consecuencias como categoría práctica esencializante y distinta de otros esquemas de categorización que naturalizan las diferencias sociales entre los seres humanos (Loveman, 1999, p. 895).²²

²² Cita original: “Historically specific differences between the meaning and operation of ‘race’ and ‘ethnicity’ as systems of categorization in practice in one society cannot be the foundation for a general and generalizable analytical distinction between ‘race’ and ‘ethnicity’. Asserting the unique ontological status of ‘race’ may actually undermine attempts to approve understanding of the operation and consequences of ‘race’, ‘racism’, and “racial domination’ in different times and places. The arbitrary theoretical isolation of ‘race’ from ‘ethnicity’ discourages the comparative research needed to discover what, if anything, is unique about the operation or consequences of

En estas condiciones, la opción seleccionada consiste en hacer de la noción de etnicidad una herramienta de alcance analítico más general a partir de que las características somáticas lleguen a constituir un tipo de marcador de identidad. Este marcador se puede distinguir de –o asociar a– diferenciaciones de tipo cultural. Lejos de manejar una universalización de los *folks concepts* norteamericanos que sirven para pensar la raza y luchar contra el racismo (Bennett, 2006), una herramienta de esta índole permitiría ubicar a las especificidades estadounidenses y compararlas con otras experiencias:

Una definición inclusiva no implica que la raza no cuente en Estados Unidos. Al contrario, permite medir cuánto cuenta, ubicando el caso de este país dentro de una perspectiva comparatista. Desde esta perspectiva, podríamos encontrar sociedades que integran variaciones fenotípicas dentro de la población, pero sin grupos racializados; sociedades sin variaciones fenotípicas, pero con grupos racialmente definidos en oposición total con los demás; y sistemas no racializados de diferenciación étnica tan excluyente como el sistema racial estadounidense. Una definición inclusiva no sólo nos permite situar la experiencia estadounidense, sino que también nos ayuda a no malinterpretar el orden etno-somático específico de esta sociedad concreta como forma universal de organización social, y proyectar esta forma sobre las demás sociedades en el mundo (Wimmer, 2008b, p. 975).²³

‘race’ as an essentializing practical category, as opposed to other categorization schemes that naturalize social differences between human beings.”

²³ Cita original: “An encompassing definition does not imply that race no longer matters in the United States. Quite to the contrary, it allows one to see how much it matters by situating the U.S. case in a comparative horizon. Within that horizon, we will find societies with phenotypical variation among the population but without racialized groups, societies without phenotypical variation but racially defined groups in stark opposition to each other, and

Para restituir lo mejor posible toda la riqueza de estas identificaciones en el contexto mexicano y especialmente en la ciudad de Veracruz, este trabajo se funda en la distinción entre niveles de análisis: el nivel de la vida oficial e institucional, en particular a partir del análisis de las políticas culturales locales; el nivel de las representaciones globalizantes de la ciudad y sus habitantes, basado en el análisis de las descripciones turísticas y las narraciones historiográficas; el nivel de las organizaciones urbanas formales o informales (asociaciones civiles constituidas, líderes de barrios) y su implicación en el proceso de patrimonialización del Barrio de la Huaca —presentado hoy como el lugar por excelencia del “mestizaje popular”, lugar de memoria de la cultura afro-mestiza y cuna de la cultura popular urbana—; y el nivel de las interacciones informales y cotidianas dentro del espacio público urbano, analizado a partir de la restitución de diferentes escenas y experiencias sociales que tuvieron lugar en la ciudad durante el periodo de la encuesta.

nonracialized systems of ethnic differentiation that are as exclusionary as race is in the United States. An encompassing definition not only allows us to situate the U.S. experience better but also prevents us from misinterpreting the specific ethnosomatic order of this particular society as a universal form of social organization and then projecting this form onto other societies across the globe.”

II. VERACRUZ-BOCA DEL RÍO

Fundada por Hernán Cortés en 1519, Veracruz es la ciudad más antigua de México. En el periodo colonial, el puerto de Veracruz fue uno de los más ricos del imperio español y una de las principales puertas de entrada de los esclavos africanos a toda la región (Carroll, 2001; Alcántara López, 2002; Naveda Chávez-Hita, 1987; Ngou-Mve, 2005). Desde mediados del siglo XVI, se ubicó en medio de un tráfico marítimo y mercantil intenso proveniente de la península ibérica, La Habana, las Antillas y muchos puertos del Caribe continental y de la costa mexicana —como Cartagena, Porto Bello, Maracaibo, Pánuco, Tampico, Coatzacoalcos y Campeche (Antuñano Maurer, 1996; Blázquez Domínguez, 2000; Blázquez Domínguez y Díaz Cházaro, 1999). Pero al mismo tiempo, Veracruz fue siempre un lugar poco propicio para la vida cotidiana dados su clima tropical, las epidemias, los piratas y los incendios, todos ellos elementos que devastaban con frecuencia la ciudad y frenaban considerablemente su desarrollo urbano.

Como consecuencia de ello, su actividad económica no era regular y dependía mucho de las llegadas de los barcos. Si bien Veracruz generó potentes grupos oligárquicos y propició grandes fortunas entre los comerciantes del puerto, también contribuyó a que la ciudad fuera un simple “lugar de tránsito” para entrar en la Nueva España y embarcar y desembarcar mercancías y materiales para las ciudades del Altiplano (Xalapa, Córdoba, Orizaba, México), que se encontraban en pleno desarrollo (Blázquez Domínguez y Díaz Cházaro, 1999, p. 85). Estos elementos también ayudaron a crear condiciones para que el comercio se convirtiera en una de las actividades centrales de la ciudad, a costa de otros sectores de la vida económica —como la agricultura y la

industria— que estaban más desarrollados en las ciudades del Altiplano (Chávez Orozco y Florescano, 1965). Para protegerse de los asaltos de los piratas y los enemigos de España, se construyó, a finales del siglo XVII, todo un sistema de defensa formado por la fortaleza de San Juan de Ulúa, ubicada en una isla frente a la ciudad, con murallas y baluarte alrededor del cerco urbano (Martín Muñoz Espejo, 2005; Henández Aranda, 2002; Robelo Arenas, 1953, 1990). En esta época, casi toda la población urbana vivía intramuros (ver figura 1).

La construcción de Veracruz como plaza mercante, abierta al comercio internacional, y lugar de distribución de mercancías y esclavos en toda la región, dio finalmente lugar al crecimiento de una población urbana que se veía atraída por esta actividad, a pesar de las condiciones de vida difíciles (Widmer Sennhauser, 2009). Por estas razones, no solo se asentaron comerciantes en la ciudad sino también otros inmigrantes dedicados a las ocupaciones y profesiones que reclamaba la vida urbana y portuaria. En su retrospectiva de la ciudad y el puerto de Veracruz, Carmen Blázquez y Concepción Díaz enumeran estos oficios:

Cargadores, enfardeladores, dependientes, artesanos, jornaleros, pulperos, carpinteros, albañiles, posaderos, herreros, carreteros, bodegueros, armeros, canteros, peluqueros, talabarteros, toneleros, veleros, zapateros, sastres, carniceros, pescadores, panaderos, sirvientes, escribanos, médicos, boticarios, etc. (1999, pp. 88-89).

Después de la Independencia, en los años de construcción del Estado-Nación, se sucede en todo México un largo periodo de inestabilidad política y crisis económica. En Veracruz, la guerra civil entre liberales y conservadores, las luchas armadas, las fricciones políticas y varias invasiones extranjeras contribuyeron a que la vida portuaria se volviera aún más esporádica, afectando



Figura 1. Vista panorámica de Veracruz en 1846.
FUENTE: Espacio Alternativo Histórico, Veracruz.

la fluidez de las comunicaciones con las demás ciudades que aseguraban el florecimiento de las actividades comerciales. Sin embargo, la ciudad nunca perdió su influencia ni su postura estratégica dentro del desarrollo nacional y a pesar de los bombardeos que a menudo sufrió el puerto, la reconstrucción de las infraestructuras urbanas y portuarias se realizó. En 1873, se inauguró la primera línea de ferrocarril entre Veracruz y México (Cruz Velásquez, 2002), lo que tuvo como impacto una expansión considerable de los intercambios comerciales y una mayor atracción hacia la ciudad, dando como resultado la llegada, en esta época, de muchos inmigrantes tanto del extranjero como del interior del país (Contreras Utrera, 1992).

A partir de los años 1860-1870, con la llegada de Porfirio Díaz a la presidencia de la república, una serie de reformas contribuyó considerablemente a la transformación del paisaje urbano. La primera de ellas fue el completo desmantelamiento de la muralla que se expandía hacia el sur y el oeste. Sin embargo, se quedó el Baluarte de Santiago, hoy protegido y erigido como atracción turística. Después, se llevó a cabo un trabajo de extensión de la zona portuaria con la creación de canales de navegación lo suficientemente hondos como para dejar que atracaran los grandes barcos de vapor. También se construyó un sistema de muelles y grúas de descarga, entre otros (Domínguez Pérez, 1990; Kuntz Ficker y Connoly, 1999). Los trabajos más importantes, como la construcción del gran malecón, fueron llevados a cabo por una empresa inglesa, Pearson & Sons,¹ que jugó un papel determinante en la transformación del paisaje urbano.

¹ En este periodo, Weetman Pearson fue uno de los empresarios británicos más prósperos con sede en ultramar, en particular en Estados Unidos y México (Frierman, Andrew C. Godley y Wale, 2007). En todo el sur del estado de Veracruz, controlaba tanto la especulación inmobiliaria como el desarrollo de la explotación petrolera (Velásquez, Léonard, Hoffmann y Prévôt-Shapira, 2010).

En esta época, se necesitaba mucha mano de obra, lo que produjo un crecimiento importante de la población y una expansión rápida de la ciudad más allá del centro histórico. Durante este periodo surgieron varios barrios populares extramuros, como el Caballo Muerto o el hoy famoso Barrio de la Huaca. En los últimos años, este barrio ha sido objeto de una verdadera lucha por el reconocimiento, la patrimonialización y la ubicación espacial tanto de la cultura popular urbana como de la presencia africana y afrocaribeña y el mestizaje. En aquel entonces, vivían allí estibadores, pescadores, artesanos ambulantes y muchos obreros originarios de diferentes regiones de México, las Antillas y Cuba, que venían a trabajar en la construcción del ferrocarril, la extensión del puerto y el malecón o la de grandes edificios públicos que se edificaron en la ciudad.

Después de la Revolución y la nueva invasión de Estados Unidos que ocuparon la ciudad durante siete meses, en 1914 (Pérez Montfort, 2008), la presencia de anarquistas y militantes obreros provocó un clima de agitación social y efervescencia política que resultó en el movimiento inquilinario de los años 1920:

A lo largo del siglo XIX el diseño y la administración de la ciudad respondió a los intereses de los grupos de comerciantes y propietarios, dejando de lado las necesidades de la población mayoritaria asentada extramuros. El crecimiento y la expansión creada durante el Porfiriato agudizaron los problemas, que encontraron salida en el radicalismo revolucionario. Así se explica el violento sindicalismo y el movimiento inquilinario² encabezado por

² El movimiento social urbano de los arrendatarios (*inquilinario*) constituye, según Andrew Grant Wood, unos de los movimientos más dinámicos de la historia mexicana del siglo XX. Un grupo de prostitutas del barrio popular de la Huaca empezó el movimiento, dejando de pagar su renta para protestar contra los abusos de los propietarios que se aprovechaban de la penuria de los

Herón Proal en la década siguiente (Blázquez Domínguez y Díaz Cházaro, 1999, p. 125).

Una de las consecuencias del movimiento inquilinario fue, a través de la promulgación de leyes, una nueva ola de expansión de la ciudad alrededor del centro histórico. Más recientemente, desde principios de los años 70, se dieron nuevos asentamientos de la población en el noroeste, en el oeste y en el suroeste del centro histórico. Las zonas residenciales³ se ubicaron a lo largo de la orilla del mar, al sureste de la ciudad.

Del otro lado de la franja urbana, al extremo oeste y suroeste, se extendió la mayoría de los nuevos barrios populares, en espacios poco propicios para el uso habitacional (lagunas, dunas de arenas, etc.). Esta población se compuso, en gran parte, de migrantes de la región. Entre los dos extremos, se contruyeron varios complejos habitacionales de tipo Infonavit;⁴ en el noroeste: Buena Vista, Las Brisas, Médano del Perro, Chivería, Río Medio y Hortalizas; al suroeste: Infonavit El Coyol; y al sur del espacio urbano, en el territorio municipal de Boca del Río: Casas Tamsa, El Morro y Las Vegas (Rodríguez Herrero, 1996). Hoy, la ciudad de Veracruz colinda con la municipalidad de Boca del Río, antiguamente pequeño pueblo de pescadores, ubicado a 15 kilómetros al sur del centro histórico de Veracruz. Se urbanizó rápidamente en los últimos treinta

alojamientos, y reclamar una reforma legislativa de las rentas. Véase Wood, 2001; Maples Arce, 1927; Bolio Trejo, 1959; García de León, 1996; García Mundo, 1976; Lozano y Nathal, 1990c; Jean Norvell, 1996; Landa Ortega, 1996; García Morales, 1986, 1996.

³ Más conocidas como “fraccionamientos”, para diferenciarlos de las “colonias”, más populares.

⁴ Infonavit (Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores) fue fundado en 1972 como encargado de proveer un crédito inmobiliario a los trabajadores.

años y se desarrollaron allí muchas zonas residenciales, centros comerciales y una zona hotelera prestigiosa.

Según el censo de población que se llevó a cabo en 2005, el municipio de Veracruz contaba con 512 310 habitantes y Boca del Río con 141 906, lo que representa un total de 654 216 habitantes para el conjunto de la zona urbana, es decir, casi 40% más que la capital del estado, Xalapa (413 136 habitantes en 2005). La tabla 1 provee otros indicadores de comparación y permite observar la evolución poblacional para estas tres localidades, el estado de Veracruz y la totalidad de la república mexicana desde el censo de 1970 que se llevó a cabo por parte del INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía). También se pueden observar las diferencias de crecimiento poblacional: Boca del Río es el municipio que más desarrollo tuvo en los últimos treinta años, y le sigue Xalapa.

Finalmente, en estos diferentes censos, la distribución por edad permite notar también un envejecimiento general de la población y la reducción de las diferencias entre Boca del Río y Veracruz.

Sin embargo, estos dos municipios se diferencian marcadamente en cuanto a su manera de representarse, pues cada uno tiene su historia propia, a pesar de pertenecer por completo al mismo espacio urbano, y cada vez más equivalencias en términos de distribución de la población según la edad. Esta diferenciación es visible de forma muy simbólica en el eslogan que escogieron estos dos municipios para distinguirse uno del otro en el periodo estudiado (2008-2010). El de Veracruz fue concebido por la nueva administración municipal priísta y se encuentra, desde entonces, junto con el blasón histórico en el logotipo oficial que sirve para identificar a la ciudad. Este eslogan insiste en la antigüedad de la localidad y su carácter patrimonial: *Veracruz, Primer municipio en América.*

Tabla 1. Síntesis estadística

		<i>Veracruz</i>	<i>Boca del Río</i>	<i>Xalapa</i>	<i>Edo. de Veracruz</i>	<i>Rep. Mexicana</i>
<i>Población</i>	1970	230 220	22 967	130 380	3 815 422	48 225 238
	1980	305 456	61 883	212 769	5 387 680	66 846 833
	1990	328 607	144 549	288 454	6 228 239	81 249 645
	2000	457 377	135 804	390 590	6 908 975	97 483 412
	2005	512 310	141 906	413 136	7 110 214	103 263 388
<i>Superficie (km²)</i>		241,00	42,77	118,45	72 815,00	1 967 183,00
<i>Densidad (hab/km²)</i>						
	1970	955	537	1 101	52	
	1980	1 267	1 447	1 796	74	
	1990	1 364	3 380	2 435	86	
<i>Crecimiento (%)</i>						
	1970-1980	2,77	10,05	4,85	3,38	
	1980-1990	0,75	9,07	3,16	1,49	

(continúa)

	<i>Veracruz</i>		<i>Boca del Río</i>		<i>Xalapa</i>		<i>Edo. de Veracruz</i>		<i>Rep. Mexicana</i>	
<i>Grupo de edad</i>	%		%		%		%		%	
<i>1970</i>										
<i>-15 años</i>	85 856	37,29	10 760	46,86	52 154	40,00	1 747 553	45,80	22 286 680	46,20
<i>15-64</i>	134 069	58,24	11 591	50,48	72 452	55,57	1 929 473	50,57	24 147 173	50,10
<i>65 y +</i>	10 295	4,47	611	2,66	5 774	4,43	138 396	3,63	1 791 385	3,71
<i>1980</i>										
<i>-15 años</i>	101 272	33,20	24 036	38,80	76 057	35,75	2 291 243	52,50	28 726 174	43,00
<i>15-64</i>	189 010	61,90	36 023	58,20	127 461	59,90	2 879 422	53,40	35 366 290	52,90
<i>65 y +</i>	14 868	4,87	1 714	2,77	9 061	4,26	208 413	3,87	2 561 120	3,83
<i>1990</i>										
<i>-15 años</i>	97 045	29,50	47 595	32,90	91 741	31,80	2 394 991	38,50	31 146 504	38,30
<i>15-64</i>	212 825	64,80	91 860	63,60	182 725	63,40	3 547 738	57	46 234 035	56,90
<i>65 y +</i>	17 381	5,29	4 718	3,26	12 966	4,49	258 863	4,16	3 376 841	4,16
<i>2000</i>										
<i>-15 años</i>	123 009	26,89	35 263	25,97	111 101	28,40	2 338 475	33,85	32 586 973	33,43
<i>15-64</i>	302 948	66,24	91 433	67,33	255 189	65,30	4 134 987	59,85	58 092 327	59,59
<i>65 y +</i>	26 260	5,74	7 468	5,50	19 768	5,06	373 119	5,40	4 750 311	4,87

FUENTE: INEGI y Velásquez Ortiz, 1995.

El eslogan de Boca del Río está presente en todas las señalizaciones de la ciudad e insiste, a su vez, en el futuro y sus posibilidades: *Boca del Río, lugar de oportunidades*. Más que una mirada hacia el futuro, este eslogan se puede también leer como una manera de distinguirse de la gran ciudad vecina. De hecho, el centro histórico de Veracruz se ve como un lugar muy deteriorado en donde las normas de conservación del patrimonio histórico impiden la realización de ciertas obras urbanísticas, inmobiliarias y arquitectónicas. De la misma forma, en los barrios residenciales de los años 1950-70, prácticamente no se puede construir por falta del espacio requerido por las normas de las clases sociales más acomodadas. De hecho, muchas de estas familias dejaron primero el centro histórico de Veracruz para asentarse en los fraccionamientos del sur. Más recientemente aún, la tendencia de esta categoría social es dejar Veracruz para irse a los barrios residenciales de mayor prestigio, ubicados en Boca del Río, en el fraccionamiento Costa de Oro o en privadas construidas como fortalezas de gran lujo, más al sur, a lo largo de la carretera costera que une Boca del Río y Antón Lizardo.

A partir de lo anterior, se puede leer el eslogan de Boca del Río como una invitación a nuevos residentes para que aprovechen “el paraíso de modernidad” que dicen que es este municipio.

La cuestión de la concepción y los usos sociales de los espacios públicos es otro de los elementos que caracterizan la distinción entre los dos municipios de la zona urbana: Veracruz y Boca del Río. El centro histórico de Veracruz, como en la mayoría de las ciudades coloniales de América Latina, se compone de muchas plazas públicas y callejones. Algunos de estos espacios fueron objeto de programas de rehabilitación que llevó a cabo el municipio de Veracruz para crear zonas peatonales en los años setenta y ochenta. Hoy estos callejones están muy animados, en particular cuando anochece y durante los fines de semana. Los niños juegan, los adultos conversan, los turistas pasean y muchos

vendedores ambulantes “bajan” cada día desde los barrios periféricos del oeste y el noroeste de la ciudad. Como suele ser el caso en otras ciudades, los espacios públicos del centro histórico son también el lugar de los portales en donde se ubican los cafés y los restaurantes —particularmente, en la plaza principal de la ciudad, el zócalo, el malecón y las pequeñas plazas del centro—. Pero en todos los espacios se lleva a cabo, desde hace algunos años, un proceso de reproducción de la cultura popular urbana de Veracruz. A petición de las instituciones culturales y, en algunos casos, con el apoyo financiero de los dueños de los cafés, en estos lugares tocan orquestas de danzón y de son (Malcomson, 2010; José Rodríguez, 2001; Castañeda, 2004; Galván López, 2009). Todos los años, a la hora de preparar el carnaval, las comparsas se reúnen también en estos lugares para ensayar, varias tardes por semana, de diciembre a febrero. Atraen una muchedumbre de acompañantes y viandantes que se impregnan paulatinamente del ambiente festivo, participando así en lo que Juan Antonio Flores Martos llamó la carnavalización de la ciudad (1998, 2004a). De esta forma, el municipio de Veracruz trató de reforzar, a través de una política de rehabilitación y patrimonialización, la cultura popular “callejera”, con la finalidad de convertirla, junto con el carnaval, en una de las atracciones turísticas.

Por otro lado, Boca del Río se desarrolló estos veinte últimos años con una lógica muy distinta. Por una parte, conservó alrededor de su zócalo un pequeño centro histórico que se ubica en la orilla sur de la desembocadura del río Jamapa. Allí se organizan los festivales culturales y otros eventos públicos. Este espacio se concibe, entonces, como una especie de pueblo dentro de la ciudad donde se construye, tanto para los turistas como para los lugareños, una imagen de pequeño pueblo de pescadores, cuna de la cultura tradicional rural donde los “jarochos vestidos de blanco” bailan *La Bamba* (ver figura 2).

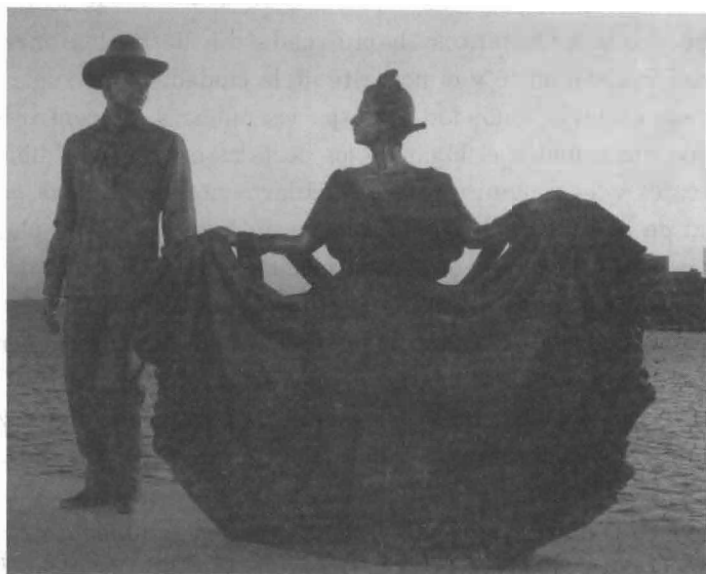


Figura 2. Boca del Río, estatua de “los jarochos”.

FOTO: C. Rinaudo, 2007.

Por otra parte, el desarrollo propiamente urbano de Boca del Río, en particular en la parte norte del territorio municipal hasta la frontera con Veracruz, dio lugar a grandes plazas comerciales a las que se llega en coche, como en el modelo norteamericano: Plaza Mocambo, Plaza Boca del Río, Plaza Santa Ana, Plaza Las Palmas y –la más importante y concurrida– Plaza Las Américas. Esta plaza está compuesta por galerías comerciales de alta calidad, un hotel de lujo, restaurantes distinguidos y de *fast food*, cines y grandes marcas nacionales e internacionales. Gran parte de las clases medias y acomodadas llega a estos “nuevos espacios públicos” con su familia o amigos el fin de semana o por las tardes –pero también llegan muchas personas de bajos ingresos que no pueden comprar casi nada y que lo único que pueden cubrir es el pago del transporte colec-

tivo desde sus barrios—. ⁵ En estos espacios domina la lógica de consumo (Ghorra-Gobin, 1998, 2001), y cuentan con galerías ultra-aseguradas y servicios de policía privada, son asépticos e iluminados, tienen aire acondicionado y se encuentran ricamente adornados, exhiben una arquitectura modernista, por lo que la gente se queda con el sentimiento de haber participado de una civilización planetaria fascinada por el mundo mercantil (Ghorra-Gobin, 2001, p. 13).

Otro elemento que caracteriza el desarrollo urbano de Boca del Río es la vida nocturna. Paulatinamente, se fueron multiplicando las discotecas y los antros, tanto en el malecón como a lo largo de los grandes avenidas al este del municipio. En su mayoría, son clubs privados que proponen música “joven” seleccionada y mezclada por los DJ’s. En estos lugares, los interiores son mullidos, climatizados y rompen con el universo tanto de las cantinas populares donde se reúnen los obreros cuando salen del trabajo como de las plazas públicas del centro histórico de Veracruz, en las que se baila al aire libre (Aguirre Aguilar, 2001, 2004). A esta división socio-territorial de la vida nocturna de la zona urbana se añade una división generacional —la cultura de los jóvenes se ubica más del lado de Boca del Río y la cultura de los viejos (danzonera y sonera), en el centro histórico de Veracruz.

Por ende, otro elemento característico de la zona urbana de Boca del Río es el desarrollo reciente de instalaciones turísticas de lujo cerca de Plaza Las Américas y a lo largo de la costa hasta el centro histórico de Boca del Río, que se encuentra más al sur. Además del Hotel Mocambo que se construyó en los años cuarenta y que era, hasta entonces, el único hotel

⁵ Existen también plazas comerciales en el norte de Veracruz, cerca de las colonias populares. Son lugares de salida para las familias humildes, aunque son consideradas menos atractivos que la lujosa Plaza Las Américas de Boca del Río.

de primera categoría de los alrededores de Veracruz (De la Peña, 1946, p. 330), el municipio diseñó recientemente una infraestructura con el objetivo de hacer de la localidad un centro atractivo y económico rentable para el turismo de negocios. Con este propósito, aceptó el proyecto estatal de edificación de un mega-complejo de salones para congresos llamado *World Trade Center*, conformado por cuatro salas con capacidad para 2 600 personas; cinco para 450 a 800; y siete para 80 a 140 personas, así como la construcción de varios hoteles de primera categoría que tienen alberca privada y sus propias salas de conferencias para la organización de congresos. En esto también Boca del Río contrasta fuertemente con su vecina Veracruz, la cual alberga un tipo de turismo en su gran mayoría popular y nacional, atraído por el carnaval de Veracruz. El carnaval fue creado en 1925 por los comerciantes de la ciudad, quienes querían darle un nuevo impulso a la economía, después de la Revolución y los movimientos sociales que la sucedieron (Guadarrama Olivera, 2002).

Este tipo de turismo acude a Veracruz también por las actividades balnearias que se llevan a cabo en el verano y durante las vacaciones de Semana Santa (animaciones, espectáculos de variedades subvencionados por marcas de cerveza y refrescos). Exceptuando estos periodos de afluencia que transforman significativamente el paisaje urbano (miles de personas duermen en la playas, en los coches o hasta en las banquetas después de haber bebido durante horas bajo el sol), el turismo de Veracruz no representa una actividad tan importante como la de otras localidades de México —DF, Cancún o Acapulco.⁶

⁶ La actividad turística no se compara con la de otras localidades de la república mexicana. En 2004, Veracruz obtuvo la séptima posición en términos de cantidad de cuartos disponibles y la quinta posición en términos de cantidad de visitantes, según las estadísticas del Secretaría de Turismo (véase tabla 2).

Tabla 2. Actividad hotelera de los principales centros turísticos en 2000, 2003 y 2004

Centro turístico	2000			2003			2004		
	Cuartos ^a	% de ocupación	Llegada de turistas (miles) ^b	Cuartos ^a	% de ocupación	Llegada de turistas (miles) ^b	Cuartos ^a	% de ocupación	Llegada de turistas (miles) ^b
Distrito Federal	46 302	56.6	9 124.0	42 630	52.2	9 524.7	42 847	54.6	10 729.2
Cancún, Q. Roo	24 702	73.8	3 043.2	25 014	69.9	3 057.3	25 416	76.3	3 368.0
Acapulco, Gro.	17 440	47.1	2 178.4	16 587	31.6	1 724.6	16 547	41.3	3 531.0
Guadalajara, Jal.	12 256	54.4	2 149.8	13 667	43.6	1 930.1	13 782	45.7	2 100.0
Pto. Vallarta, Jal.	9 896	67.2	1 383.2	10 702	55.1	1 132.6	10 532	55.2	1 162.9
Monterey, NL	7 801	63.8	1 470.2	9 071	53.7	1 456.8	9 142	53.4	1 384.5
Veracruz, Ver.	6 851	45.6	1 448.8	7 944	49.7	1 693.1	8 344	45.2	1 728.8
León, Gto.	4 532	57.5	1 316.9	4 529	39.1	800.3	4 493	39.9	898.9
Mazatlán, Sin.	7 601	45.6	991.3	6 713	37.6	726.7	6 713	37.9	699.8
Ixtapa Zih., Gro.	4 608	48.6	392.8	4 353	47.1	711.0	4 533	61.0	590.2
Tijuana, BC	5098	51.4	1 098.4	4 189	53.4	1 042.9	4 326	54.4	937.4

FUENTE: Secretaría de Turismo. *Estadísticas del turismo en México, 2004.*

^a Cuartos disponibles al mes de diciembre

^b El concepto turista se refiere a los visitantes, nacionales o internacionales que permanecen una noche por lo menos en un medio de alojamiento colectivo o privado del lugar visitado.

III. PROMOCIÓN DE LA TERCERA RAÍZ EN LAS POLÍTICAS CULTURALES¹

Los especialistas de las políticas culturales destacan un “impulso de lo local”, que corresponde a la voluntad de desarrollar políticas de descentralización (Lacarrieu, 2008; Jiménez, 2006). Como lo menciona una obra reciente sobre el tema, “el siglo XX estuvo marcado por la afirmación de políticas culturales a escala nacional” a través de la extensión del modelo de Estado heredado del siglo XIX, y fundado en una fusión entre identidad cultural y nacional y la creación de grandes instituciones patrimoniales y artísticas (Bonet y Négrier, 2008: 9). Sin embargo, desde finales de los ochenta, y ya por entrar al siglo XXI, observamos que las nociones de “cultura local” y “diversidad cultural” empiezan a formar parte de la agenda política. Muchas veces se entiende por “cultura local” al conjunto de lo que sucede en un territorio dado, y a lo que resulta de la selección de lo más típico y característico de una región (Ochoa Gautier, 2002). Por otro lado, se concibe a la “diversidad cultural” como un nuevo valor en un mundo globalizado, como una “fuerza motriz del desarrollo” –según la UNESCO–, como una emulación de los derechos culturales y la creatividad humana, como una garantía de interacción armoniosa entre las diferentes “culturas” (Arizpe, 2006).

¹ El contenido de este capítulo también sirvió para el análisis comparativo de la puesta en marcha de las políticas culturales localizadas en el espacio caribeño y en particular en Veracruz y Cartagena (Rinaudo, 2011)

Si bien estas nociones se impusieron como dos de los principales componentes de la definición y la aplicación de las políticas culturales contemporáneas, no obstante queda por estudiar su uso como materia prima de muchos planes y programas culturales. De manera específica, la transición entre las políticas culturales de identidad nacional² y las políticas culturales de identidad local cuestiona la relación entre lo “local” y lo “diverso”, entre políticas culturales territorializadas y políticas de la diferencia que valoran una cultura popular localizable con herencias específicas.

Este planteamiento es particularmente sensible en el caso de Veracruz, en donde desde hace algunos años sucede una revalorización de la región caribeña y de los aportes de la llamada tercera raíz a la cultura nacional y local. Habría que determinar cuáles son las lógicas sociales que contribuyeron a esta revalorización e identificar lo que está en juego en su adscripción a las políticas culturales locales y sus significados en los ámbitos institucional, partidario, académico y comercial.

Puesta en marcha de una política cultural localizada

Como lo enfocaba R. Duharte Jiménez al principio de los años 1990:

² Es lo que muestran Néstor Canclini y Ana Rosas Mantecón a partir del caso de México: “Las políticas culturales han sido preocupación casi constante de los antropólogos en México. Aun cuando no se nombrara con esos términos, desde el libro seminal de Manuel Gamio, *Forjando patria*, hasta *México profundo*, de Guillermo Bonfil, la antropología mexicana tuvo como línea directriz de su programa indagar cómo construir la nación, cuáles debían ser las tareas del Estado y de otros actores sociales para lograrlo” (García Canclini y Mantecón, 2005, p. 168).

México es un país que no se considera a sí mismo como caribeño. Expresiones como 'nuestra tercera frontera' (referida al Caribe) no van más allá del campo de ocasionales intereses políticos. Para la mayoría de los mexicanos [...] el Caribe es Cuba: "una pequeña isla vecina habitada por negros y mulatos y con una música divina" (Duharte Jiménez, 1993, p. 80).

En sus obras sobre la cultura popular y los estereotipos nacionalistas mexicanos, Ricardo Pérez Montfort quien, en la línea de Antonio García de León (García de León, 2006), estudió el *fandango jarocho* y su integración cultural en el "Caribe afroandaluz" del siglo XVII al siglo XIX (García de León, 1992), demostró que, en los años 1920-1930, la construcción de los símbolos culturales nacionales se llevó a cabo al costo de la reducción de las diversidades regionales:

La diversidad tuvo que sacrificarse a la hora de buscar la representación de lo 'típico mexicano' [...] El charro y la china poblana bailando un jarabe tapatío se convirtieron en el cuadro mexicano por excelencia poco a poco. Dicho cuadro parecía ser una síntesis de 'mexicanidad'. Huastecos y jarochos, yucatecos y guerrerenses, jaliscoquillos y norteros asistieron a una especie de contienda por la representación nacional, en la que no se les escatimó identificación regional. Pero a la hora de definir 'lo mexicano' propiamente dicho, quedaron bajo el yugo del charro y la china, y de la música [de] mariachi (Pérez Montfort, 2003, p.130).

Los años 1970-1980 marcaron el final de este largo periodo posrevolucionario y del nacionalismo cultural, centralista y homogeneizador (Jiménez, 2006). A partir de ahí, empezó un proceso de descentralización cultural impulsado por la administración federal y la creación paulatina de secretarías, institutos o consejos de la cultura en todos los estados de la

república. La coordinación nacional³ los consideraba como “las expresiones auténticas de la descentralización”.⁴

En este marco, en febrero de 1987 se creó, con la Ley 61 del Gobierno del Estado de Veracruz, el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC). Se trataba de crear “un organismo descentralizado con personalidad jurídica y patrimonio propio, con sede en el puerto de Veracruz, y con el objetivo general de ‘auspiciar, promover y difundir la actividad cultural por medio de la afirmación y consolidación de los valores locales, regionales y nacionales, y del fomento e impulso a las artes’”.⁵ En los años siguientes surgió una dinámica de reflexión, de definición de grandes orientaciones y experimentación de lo que debía ser una política cultural descentralizada aplicada al estado de Veracruz (García Díaz y Guadarrama Olivera, 2012). Además del desarrollo de un circuito de Casas de Cultura erigidas en muchas localidades del Estado, nos interesaremos particularmente aquí por tres elementos que dejaron huellas profundas en la unificación caribeña y afrocaribeña de la política cultural veracruzana: la revitalización del son jarocho como elemento “tradicional”, el intento por rescatar la “tradición afroantillana” como cultura urbana de Veracruz y la promoción local del programa nacional centrado en la “tercera raíz del mestizaje”.

³ El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) fue fundado en diciembre de 1988 y es hoy la instancia nacional de coordinación de las políticas culturales.

⁴ Programa Nacional de Cultura 2007-2012, Conaculta, México, 2007.

⁵ *Gaceta Oficial*, Órgano del Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, Xalapa, 10 de febrero 1987, t. CXXXVI, núm. 18.

Son jarocho tradicional y cultura fandanguera

Desde su creación, el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) contribuyó a la institucionalización de un trabajo iniciado a finales de los setenta por músicos y promotores culturales. Este trabajo consistía en la recuperación y difusión del son jarocho “tradicional”, para distinguirlo de la imagen producida por la industria cinematográfica a partir de los años treinta. Junto con el son, se promovieron también en este periodo los bailes folclóricos del domingo por la tarde en las plazas veracruzanas, así como la música de los marisqueros, es decir, los músicos callejeros que tocan en varios restaurantes de mariscos de la costa.⁶ En este contexto, cuando se definió una política cultural local, el son jarocho “tradicional” o “campesino” fue considerado como una “auténtica tradición musical de Veracruz” y el fandango, o sea su dimensión festiva, como la “fiesta comunitaria tradicional de la región”.⁷ Esta política se puede considerar como una obra de distanciamiento con el fandango jarocho, el cual constituyó el marco regional estereotipado del estado de Veracruz, dominante desde los años cuarenta y cuyo objetivo era deshacerse tanto de su connotación como cultura pobre y rural como de su relación histórica con lo negro y la negritud (Pérez Montfort, 2007a, p. 200). Fue así que se destacó el cliché del “jarocho vestido de blanco y bailando la bamba”:

El atuendo y los accesorios que portaban los que representaban a los entonces llamados ‘jarochos’, nada tenían que ver con el

⁶ Existen muchos escritos sobre el son jarocho “tradicional”, su comercialización y su recuperación contemporánea. Cf. por ejemplo, Barahona Londoño, 1993; Cardona, 2006; Figueroa Hernández, 2007; Pérez Fernández, 2003; Pérez Montfort, 2000, 2002; Sheehy, 1979; Son del Sur, 1998a, 1998b, 2002.

⁷ Sobre los fandangos en el estado de Veracruz: García de León, 2006; Pérez Montfort, 1991, 1992, 2002.

campesinado y los sectores populares de la costa. Ahora se llamaba 'traje de jarocho' a un atuendo blanquísimo, sumamente elaborado y costoso, con el que vestían las élites hispanófilas del puerto, de las principales ciudades y de las antiguas haciendas veracruzanas. [...] Aquel cuadro del fandango jarocho ingresaría de manera definitiva al repertorio de las representaciones estereotípicas regionales hacia 1940 cuando un grupo de veracruzanos favoreció el baile y la música de la Bamba como leitmotiv de campaña política entre 1945 y 1946 (Pérez Montfort, 2001, pp. 156-157)

Gilberto Gutiérrez, del grupo Mono Blanco creado en México en 1978, y quien iba a tomar la dirección del Departamento de Música Tradicional del IVEC cuando se fundó, recuerda que, en aquella época, habíamos “olvidado” la influencia africana de esta cultura jarocho “campesina”:

En los ochenta, que era en parte muy importante para tener conciencia de la tercera raíz como se le llama ahora y que no se le llamaba así en aquel entonces, Don Arcadio porque era negro quizás como que de alguna manera la conciencia visual que teníamos de lo del son, pues no lo pensábamos en lo negro en parte porque oficialmente ya todo lo era blanco y en parte porque digamos que racialmente la existencia de los negros estaba soslayada [...] pero sí nosotros empezamos a tener conciencia de eso y empezamos a este pues a sentir de que teníamos raíces africanas también y yo no sé cómo pero de repente pues ya lo decíamos porque en estos conciertos didácticos que hacíamos nosotros ya empezamos a hablar y decir que el son jarocho y que el flamenco y lo africano y este aunque no estábamos mintiendo, la verdad es que no sabíamos mucho de lo que estábamos diciendo pero bueno ya como que empezábamos a tener más conciencia de todo eso y de la existencia de África y total que para cuando sale el disco del Primer Canto del Gallo, nosotros quitamos la música de las

cuerdas y dejamos la percusión nada más como una manera de reivindicar lo africano y dejándolo así suena a África... (entrevista con Gilberto Gutiérrez, enero de 2009).

Como lo destaca Ishtar Cardona: “...jóvenes músicos, historiadores y antropólogos, en su mayoría originarios de la región, comienzan por buscar y sacar del olvido a los viejos jaraneros rurales, a los que nunca se profesionalizaron, pero que eran reconocidos en los antiguos fandangos” (Cardona, 2006, p. 396).



Figura 3. Carátula de un disco de Mono Blanco con Arcadio Hidalgo, grabado en 1984 y estrenado como CD en 2007.

En este contexto, el son jarocho tradicional empezó a consolidarse y a desarrollarse como movimiento cultural importante en la región. El IVEC apoyó los encuentros de jaraneros, organizados en Tlacotalpan desde 1979, así como otros encuentros del mismo tipo en muchos municipios del estado de Veracruz. También facilitó la publicación de textos, boletines, notas informativas, edición de versos antiguos y nuevos, transmisiones radiofónicas y producción de discos, organización de fandango

gos en las comunidades rurales y en la ciudad, así como la formación de promotores culturales; y favoreció la creación de muchos talleres de fabricación de instrumentos, composición musical, escritura de versos y zapateado —con el apoyo de las casas de cultura erigidas en la región—. Al final, esta política contribuyó a darle un impulso a la reintegración de antiguos grupos de son y a la formación de nuevos. Además, participó en el desarrollo de un “movimiento jaranero” que se vuelve cada vez más importante en los medios culturales.

Sin embargo, tras haber reivindicado la recuperación de las formas de expresión tradicionales, relacionadas con el mundo rural y los sectores populares de la costa, este movimiento se reveló más elitista que popular. En realidad, la verdadera música popular y comercial que se escucha actualmente —tanto en los barrios pobres como en los lugares a los que asiste la juventud dorada de Veracruz— es la salsa, la cumbia, la “chunchaca”, el reggaeton o la música electrónica. Además, aunque se defina como “campesino”, este movimiento es más urbano que rural, dada su difusión en los últimos años dentro de la clase media “ilustrada” de las ciudades de Veracruz y Xalapa. Por ende, se puede plantear que este movimiento es más afín a los medios universitarios, políticos y comerciales que a la fiesta colectiva que representaban los “fandangos inocentes de tipo antiguo” (García de León, 2006, p. 58). Pues los promotores culturales, los musicólogos, los músicos, los antropólogos y los estudiantes que están comprometidos con estos movimientos por sus actividades son sus observadores-participantes-analistas-promotores bastante alejados de la visión de los participantes ordinarios que conviven el fandango como una mera reunión festiva. Sin embargo, esta política de recuperación de la “cultura popular” de los *hinterlands* del Caribe afroandaluz contribuyó a la producción de un nuevo estilo cultural y artístico. Este estilo, a pesar de la discrepancia con la realidad de antaño que intentaba reencontrar, forjó nue-

vos vínculos con el espacio cultural. Las formaciones musicales contemporáneas de la región como Mono Blanco, Estanzuela, Son de Madera, Los Soneros de Tesechoacán, Los Pájaros del Alba, introdujeron o reintrodujeron instrumentos caribeños como el marimbol,⁸ la quijada de burro, la leona, el cajón o hasta el *steel drum* de Trinidad, y mezclaron las bases rítmicas, instrumentales y armónicas del son jarocho y de la música afroantillana. Estas experimentaciones musicales, los intercambios y la circulación de conocimientos, propiciados por la multiplicación de los encuentros y los festivales, han hecho más visibles y audibles las diferentes influencias de esta música, en particular la que remite a África.

Tradición afroantillana de Veracruz

Otro elemento de importancia acerca de la política cultural local fomentada por el IVEC, al principio de su existencia, ha sido el trabajo de revalorización del danzón y el son montuno en la ciudad de Veracruz. Estos dos estilos de origen cubano se introdujeron a finales del siglo XIX y principios del XX, gracias a los intercambios permanentes entre el puerto de La Habana y Veracruz, pero también gracias a la presencia de una pequeña comunidad cubana que facilitó sin duda la veloz implantación de estos estilos musicales en los barrios populares y las plazas públicas de Veracruz. Hoy son, incluso, una de las principales atracciones de la ciudad que señalan las guías turísticas.⁹

⁸ En el caso del marimbol (o *marímbola*, como se dice en Cuba), véase Rebolledo Kloques, 2005.

⁹ Existen muchas referencias historiográficas sobre el vínculo histórico y cultural entre Veracruz y Cuba alrededor del danzón y el son montuno o son cubano. Cfr. García Díaz, 1995, 2002a, 2002b; Figueroa Hernández, 2002; García de León, 1993; Juárez Hernández, 2002; Rivera Ávila, 1992.

Como lo destacó Rafael Figueroa Hernández,

fue de esta manera que [...] el danzón fue penetrando en la sensibilidad veracruzana para estacionarse ahí. Hasta la fecha se siguen dando reuniones populares con el fin de bailar danzón, tanto en lugares públicos como privados; han aparecido nuevas danzoneras y muchas de las viejas siguen activas; los clubes y talleres de danzón se han multiplicado y difícilmente se ve en el futuro cercano que esta tendencia se modifique (Figueroa Hernández, 2002, p. 385).

Lo mismo pasó con el son montuno –así llamado localmente para distinguirlo del son jarocho–. Varios analistas¹⁰ señalan los diferentes periodos de esta evolución: su llegada en los años 1920, su reubicación en Veracruz durante más de treinta años –con orquestas como Son Clave de Oro, Moscovita y sus Guajiros, Quinteto Mocambo, Memo Salamanca, Pregoneros del Recuerdo–, y la creación de lo que algunos llamaron “un son cubano al estilo mexicano” (Gómez Izquierdo, 1990).

Por lo tanto, en los años ochenta, la práctica del danzón en Veracruz no era tan fuerte, y ya la edad de oro del son montuno había pasado. Muchos músicos y orquestas se asentaron en el Distrito Federal para seguir una carrera y llegar a vivir de su música. Además, llegaron nuevos ritmos que compitieron ventajosamente en contra del son montuno, como la salsa y la cumbia. En este contexto, una de las primeras medidas que tomó el Instituto Veracruzano de la Cultura fue pedir a los promotores culturales que encontraran a los músicos y grupos de esta

¹⁰ Ver, además de las referencias ya señaladas, las crónicas periodísticas o literarias publicadas en forma de libro (Mancisidor Ortiz, 2007; Mac Masters, 1995; González, 2007), o las recopilaciones de entrevistas a músicos (Figueroa Hernández, 2000, 2003, 2005a).

época para ofrecerles nuevas posibilidades de carreras en la ciudad y reactivar los vínculos con una red de familias de músicos que no habían dejado de marcar la cultura popular citadina. Así lo cuenta la primera directora del IVEC, Ida Rodríguez Prampolini:

Fui a buscar a las personas que todavía bailaban danzón y fui a ver al Presidente Municipal para que volvieran a establecer el danzón en el Zócalo [...] Hicimos unas clases de danzón en el IVEC [...] y también fuimos a ver a unos viejos músicos que vivían en Veracruz que ya eran retirados, y empezamos también a tratar de que la música que era una especie de salsa y el mambo y todo esto empezaran otra vez a tocar y los llevábamos a todos lados (entrevista con Ida Rodríguez Prampolini, mayo de 2008).

A partir de esta labor iniciada a finales de los ochenta, fue posible, varios años después, la creación del Festival del Son Montuno. En el 2000, cuando se celebró el centenario del nacimiento de Agustín Lara, se creó también un festival internacional del mismo nombre, junto con otros eventos de importancia, y el desarrollo de muchas actividades organizadas con el objetivo de promover las manifestaciones artísticas de la llamada “tradición afroantillana de Veracruz” (Figueroa Hernández, 2002). Se inauguraron, entre otras actividades, las Noches de Danzón, cursos de danza y percusiones afrocubanas, talleres de salsa, son y danzón, etc. En noviembre de 1996, con el apoyo de la Coordinación Nacional de Descentralización de Conaculta, el Centro de Difusión de la Cultura Afrocaribeña del IVEC creó el Festival de Son Montuno con sede en el *Rincón de la Trova* –un café-restaurant ubicado en el centro histórico de Veracruz–. El objetivo era difundir localmente este género musical como parte integrante de la cultura de este puerto. El informe de prensa del primer encuentro justificaba el evento, insistiendo particularmente en la dimensión afrocaribeña de esta música:

El son cubano es uno de los géneros musicales de la alta tradición popular del Caribe hispanoparlante, en el que ocurre la síntesis óptima o sincretismo máximo de los ingredientes culturales afrocubanos que conforman esta región [...] El son cubano desde su nacimiento ha tenido una influencia muy amplia en la producción musical del resto de los países del Caribe, así como de una gran parte de Latinoamérica, de los Estados Unidos y a partir de la década de los sesenta, de varios países de África occidental. Indubitablemente este ritmo conforma la estructura musical básica de uno de los estilos caribeños de mayor difusión internacional. A Veracruz llega este ritmo por el año 1928 con el grupo 'Cuba de Marianao' mismo que causó expectación y revuelo en los músicos jarocho quienes se interesaron por aprender la ejecución del tres, la guitarra, el bongó, la marímbola y las claves...¹¹

**PRIMER FESTIVAL DE
SON MONTUNO**



DEL 27 AL 29 DE NOVIEMBRE, VERACRUZ, VER. 1996

Figura 4. Afiche del primer festival de Son Montuno.

FUENTE: Archivos personales de Lucía Fortuno.

¹¹ Dossier de prensa del Primer Festival de Son Montuno. Fuente: archivos personales de Lucía Fortuno.

Desde entonces, este festival se organizó todos los años entre 1996 y 2004, y contribuyó ampliamente a reanudar el vínculo cultural entre Veracruz y Cuba, y a suscitar el interés académico sobre el tema a través de mesas redondas, conferencias y presentaciones de libros. También propició muchos encuentros entre músicos y mayor presencia de este género musical en la ciudad (en la Plaza de la Campana se develaron placas conmemorativas a Compay Segundo y a Celia Cruz en 2003; en un callejón peatonal del centro histórico, se erigió una estatua a Benny Moré en el 2001; y se instauró, desde el año 2000 por parte de las autoridades municipales, el programa cultural Son en el Callejón que, cada jueves por la noche, reúne a músicos y bailadores en una plazuela del centro). Sin embargo, la promoción del son montuno no alcanzó a convertirse en un proceso de la envergadura del llamado movimiento jaranero. No ocurrió un recambio generacional entre los músicos en tanto no se creó un puente como el que significó un grupo como, por ejemplo, Mono blanco.

Inscripción de Veracruz en el Caribe y promoción de la tercera raíz

Finalmente, el tercer elemento de la política cultural de Veracruz que interesa a este análisis es, precisamente, el que consistió en impulsar una reflexión académica sobre el Caribe y su herencia africana, y que desembocó en la creación del Festival Internacional Afrocaribeño. Esta reflexión se inició con la organización de dos foros universitarios en 1989 y 1990, con el título de Veracruz también es Caribe. Estos encuentros, organizados por el IVEC, tenían como objetivo promover a Veracruz como región culturalmente orientada hacia el Caribe, a partir de la presentación de trabajos de investigación:

En octubre de 1990, el Centro de Estudios del Caribe del Instituto Veracruzano de la Cultura llevó a cabo su Segundo Foro “Veracruz también es Caribe”. Al igual que en el primero, la idea era llamar la atención a los investigadores de la región y del país, sobre la importancia de retomar como objeto de análisis los aspectos socioculturales que en algunas zonas del estado de Veracruz existen como vetas sin explotar y que guardan estrecha vinculación histórica con los países de la zona del Caribe. La razón de ser un Centro de Estudios del Caribe en Veracruz y que el Instituto Veracruzano de la Cultura ha impulsado no es sino la consecuencia lógica y necesaria de rastrear y estudiar los aspectos concretos que en el perfil cultural veracruzano persisten, producto de la interrelación con las culturas migrantes que dieron al Caribe su especificidad y que refuerzan la gran riqueza cultural que nuestro estado posee. [...] Por esta razón pensamos que el concepto Caribe desborda la visión geográfica y plantea que Veracruz se ubica en la Cuenca del Caribe y que su vecindad geográfica le ha permitido impregnarse de este proceso histórico y cultural. Producto de ese desarrollo similar, y con esa historia común que nos une, nuestro país, y en particular Veracruz, participamos de una cultura afín que se refleja en costumbres, música, danza, alimentación, ritos, en fin un sincretismo cultural producto del mestizaje indígena, negro y europeo (Juárez Hernández, 1990, p. 7).

Así mismo, en 1992, el IVEC organizó otro foro académico con motivo de la celebración de los 500 años del Encuentro entre Dos Mundos, titulado Veracruz: las Culturas del Golfo y el Caribe a 500 años. En cada uno de estos encuentros, todos los aspectos de la relación con el Caribe —históricos, migratorios, culturales, socioeconómicos, de seguridad, marítimos y, por supuesto, los relativos a la esclavitud y su impacto económico y cultural en el Caribe— se invocaron. Estos encuentros estuvieron acompañados

dos de presentaciones musicales, artísticas, cinematográficas y folclóricas.

Una dinámica similar tuvo lugar en el mismo momento en Cancún, con el Festival Internacional de Cultura del Caribe, apoyado por Conaculta desde 1988 hasta 1992. Pero lo que se iba a convertir en una característica de la política cultural de Veracruz era la asociación de esta ubicación regional en el Caribe con un programa nacional iniciado también en 1989 y titulado Nuestra Tercera Raíz. Este programa, que inició Guillermo Bonfil Batalla en la Dirección General de Culturas Populares de Conaculta, tenía como objetivo estudiar y valorar la presencia africana en México y reconocerla como la tercera raíz de la cultura mestiza del país; además, propició la realización de trabajos de investigación (Martínez Montiel, 1993a, 1993b, 1994, 1995a y 1995b), exposiciones, simposios y talleres tanto nacionales como internacionales. Dentro de este marco, también se llevó a cabo la organización de los encuentros nacionales de los afroamericanistas cuya primera edición, convocada por Guillermo Bonfil Batalla, fue presidida por Gonzalo Aguirre Beltrán (1996; Reynoso Medina, 2005).

Esta definición de una política cultural local, centrada tanto en la inscripción de Veracruz en la “cuenca cultural caribeña” como en una participación local en el programa nacional Nuestra Tercera Raíz, se debe en gran parte a la presencia y el compromiso de Luz María Martínez Montiel como Directora del Patrimonio Cultural cuando se creó el IVEC. Ella estuvo a cargo de la renovación del Museo de la Ciudad, en donde se abrió lo que fue presentado en aquella época como la primera sala dedicada a la esclavitud en un museo mexicano. En este mismo periodo, Luz María Martínez Montiel fue también coordinadora del programa Nuestra Tercera Raíz, de la Dirección General de Culturas Populares de Conaculta. En una ponencia que presentó en Cancún, en el marco de la primera edición del Festival Internacional de Cultura del Caribe, expuso un pro-

grama de investigación titulado Veracruz en el Caribe. Este programa tenía como objetivo “alcanzar la importancia de las relaciones entre Veracruz y el Caribe”, a partir de una perspectiva centrada en los “aportes culturales mutuos” (Martínez Montiel, 1988b).

Por un lado, la dimensión caribeña de Veracruz se estuvo creando, a lo largo de su historia reciente, junto con otras lógicas. En particular, la del desarrollo de un turismo festivo, no directamente relacionado con la problemática de la tercera raíz, así como de la lógica de valorización del patrimonio cultural vinculado al espacio caribeño, como veremos en los siguientes capítulos. Desde este punto de vista, no se puede definir esta dimensión como estrictamente local, en la medida en que se ubica dentro de las políticas turísticas y patrimoniales, cuyo objetivo es identificar las costas orientales de México y colocar lugares de entretenimiento e interés cultural dentro de un mercado internacional muy competitivo.

Por otro lado, el programa centrado en la tercera raíz del mestizaje es, a su vez, estrictamente nacional y no responde a lógicas de atracción turística. En este contexto, es interesante ver cómo, en un momento dado, el Caribe y el tema de la tercera raíz se entrecruzaron en Veracruz en el marco de la aplicación de una política cultural local. Este entrecruzamiento se dio precisamente a raíz de esta dinámica iniciada por el Centro de Estudios del Caribe del IVEC en la cuarta edición de los Encuentros Nacionales de los Afroamericanistas, en junio de 1994. El entrecruzamiento se fortaleció con el Primer Festival Internacional Afrocaribeño, considerado en aquella época como un “proyecto prioritario nacional” por la Dirección General de Culturas Populares, que recibió el apoyo del Gobierno del Estado de Veracruz y del IVEC. Así, en la presentación del festival, se justificó esta orientación de política cultural:

La irrupción de grupos sociales en la vida cultural del país, con nuevas propuestas y alternativas que responden a la consolidación y creación de identidades culturales cada vez más complejas, confirma la naturaleza pluricultural y multiétnica de nuestra Nación. El reconocimiento de nuevas realidades entre grupos indígenas y mestizos en contextos tanto rurales como urbanos, en la conformación cultural de América latina, conlleva el reconocimiento de una raíz tan profunda y ancestral como la india y la europea: nuestra Tercera Raíz, de origen africano, que se configuró durante la colonización europea, mediante la incorporación de esclavos negros a los territorios conquistados y que, mezclados con el resto de la población, aportaron nuevos y riquísimos elementos culturales que llegaron a sellar definitivamente enormes extensiones del continente, que particularmente cobró dimensiones magníficas en el Caribe. En nuestro país, existe una gran influencia negra en estados como Guerrero, Yucatán, Oaxaca y Tabasco, incluso en estados del norte del país como Coahuila pero quizá no exista otro en el que tenga tanta vigencia como en Veracruz. Así, resulta de suma importancia impulsar acciones que tiendan a la integración afrocaribeña a través del reconocimiento de raíces culturales comunes, que nos hermanan y fortalecen como países, al valorar e incorporar en su proyecto nacional su Tercera Raíz, su origen negro.¹²

Ambiciones y ambigüedades del Festival Internacional Afrocaribeño de Veracruz

Nuestro objetivo no es presentar una visión crítica de cada una de las numerosas ediciones de este festival (entre 1994 y 2012),

¹² Festival Afrocaribeño Veracruz 94, 15 al 18 de junio, 1994, Guía general del evento.

sino exhibir algunos elementos de su organización y transformaciones a lo largo de los años, antes de entrar en un análisis de cómo se expresó y se recibió localmente esta promoción de la cultura de origen africano. Desde su primera edición, el festival Afrocaribeño mostraba una gran ambición internacional. Como países invitados, contaba con las Antillas Holandesas, Belice, Colombia, Costa Rica, Cuba, España, Haití, Jamaica, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela. La idea era reunir, en un mismo festival, diferentes eventos que tendrían lugar en diversos puntos de la ciudad entre el 15 y el 18 de junio de 1994. En primer lugar, la ya mencionada cuarta edición de los Encuentros de Afroamericanistas; en segundo, el Encuentro Iberoamericano de Decimistas; la presentación de la *Revista Internacional de Música Afrocaribeña*; una exposición de las tradiciones de "origen negro" titulada El México de Raíz Africana; exposiciones fotográficas; un concierto sinfónico caribeño; ceremonias de reconocimiento para distintos artistas que representaron a la cultura afrocaribeña de Veracruz; un desfile inaugural a la manera de carnaval afrocaribeño.

Esta forma de organización del festival se modificó a partir del siguiente año. Debido a que lo empezó a producir el IVEC, se inició con un foro académico con conferencias magistrales, mesas redondas, presentaciones de libros, reunión de los embajadores de los países invitados, un foro artístico con desfile inaugural, conciertos en el Malecón, espectáculos de danza, teatro y fandangos animados por grupos de son jarocho de la región, proyecciones de películas y exposiciones de pinturas y fotografías. En 1995 y 1996, se inauguró también un evento que primero se llamó Experiencias y Vivencias y posteriormente, Ritos, Magias y Hechicerías. Se centraba en la presentación al público de ritos mágico-religiosos y la organización, dentro de los locales del IVEC, de consultas públicas con médicos tradicionales, curanderos y brujos de diferentes

tradiciones afrocaribeñas¹³ (santería cubana, vudú haitiano, espiritismo, chamanismo y brujería de Veracruz).

La otra innovación de este periodo fue la expansión territorial del festival, que proponía entonces presentaciones en Xalapa y en varios municipios del Estado. En 1995, se rindió también un homenaje especial a Gonzalo Aguirre Beltrán por “sus investigaciones pioneras y su trabajo como promotor de los estudios sobre la negritud en la antropología latinoamericana”.¹⁴ A partir del siguiente año, el Consejo directivo del IVEC instauró, durante el festival, la entrega de la medalla Aguirre Beltrán a personalidades del mundo académico, destacadas por sus trabajos de investigación sobre esta temática. Otra transformación importante a nivel simbólico se dio a partir de 1999, después de un cambio de dirección del IVEC. El foro cultural Ritos, Magias y Hechicerías desapareció, y el nombre del evento pasó a ser Festival del Caribe. En el programa de la sexta edición, se justificaba este cambio:

El siglo XVI, época de descubrimientos y conquistas [...] inicia un nuevo proceso histórico entrando en colisión mundos diferentes en un mismo punto, El Caribe, región donde confluyen el mundo europeo, la presencia africana y las culturas árabe y oriental con los habitantes autóctonos de los nuevos territorios encontrados en la búsqueda de un sueño comercial que dará nuevos visos y conformará en el futuro otras naciones en esta zona americana. La huella de África en América, México y por supuesto en Veracruz, es innegable, ese ha sido el propósito que se planteó

¹³ Para un análisis de las prácticas religiosas y su escenificación en el Festival Afrocaribeño, ver los trabajos de Kali Argyriadis (Argyriadis, 2006).

¹⁴ Festival Internacional Afrocaribeño Veracruz, 1995, Programa general, IVEC.

en sus inicios, en 1994, el Festival Internacional Afro-caribeño. Hoy, el rostro del Caribe, sabemos, es más diverso e intenso. El Caribe es una síntesis de la humanidad, el crisol que reúne los más disímolos elementos que amalgaman culturas tan ricas y variadas a lo largo y ancho de un territorio insular y continental que se antoja, a veces, una 'caja de Pandora'. Por ello, esta ocasión que marca el sexto año consecutivo de su realización, el Festival del Caribe Veracruz-99 abordará temas como las migraciones europeas, africanas y asiáticas en esta zona, así como el mestizaje y la importancia económica de la mencionada región, rica en recursos naturales y cuna de movimientos políticos y sociales que la han mantenido en el orden mundial como una muestra de su potencialidad económica, crecimiento y expansión comercial.¹⁵

El otro cambio que se llevó a cabo este mismo año fue la estructuración de cada edición del festival alrededor de una o dos temáticas centrales, como La producción de tabaco y las fortificaciones en 1999; Cuba y Veracruz: culturas gemelas en 2000; El café en 2001; o La poesía negra en 2002. A partir de 2001, después de un nuevo cambio de dirección, el festival retomó su nombre anterior de Festival Internacional Afrocaribeño. Con este nombre se hacía nuevamente énfasis en la tercera raíz, "los aportes de la raza negra a la mestiza", "la creación de la cultura afrocaribeña y la negritud".¹⁶ Desde este periodo, se volvió también más espectacular, enfocándose en la organización de grandes conciertos populares en la plaza del Malecón.

¹⁵ "El Caribe. Diversidad e identidad cultural", Festival del Caribe Veracruz 99, Programa general, IVEC, agosto, 1999.

¹⁶ "Nuestra raíz negra... como el color de la tierra", *Memoria del 10^{mo} Festival Internacional Afrocaribeño Veracruz 2003*, Programa general, IVEC, julio, 2003.

En 2005, después de otro cambio más de dirección del IVEC, el festival anunció su suspensión, pero el nuevo gobernador de Veracruz¹⁷ lo “salvó”. Desde entonces, no se ha modificado el nombre del festival, como en 1999-2000, sino que se le adjunta un subtítulo con el propósito de hacer énfasis en la diversidad: 12^{mo} Festival Internacional Afrocaribeño... un festival para todos.¹⁸ Se llevó a cabo en 2006 y sufrió una suspensión en 2007, cuando hubo cambio de dirección en el IVEC. “Renació” en 2008 y continuó hasta la fecha.

Este festival logró imponerse junto con el Carnaval de Veracruz como uno de los elementos de identificación de la ciudad.¹⁹ A pesar de los cambios que se han dado a lo largo del tiempo, constituye el único evento cultural de gran amplitud que logró asentarse dentro de la ciudad de Veracruz –su ubicación principal–. El público local se ha acostumbrado a estas grandes concentraciones festivas que proporciona este festival, y a los grupos invitados de renombre internacional. De esta manera, forma parte del paquete promocional del Gobierno del Estado de Veracruz junto con otros eventos que se llevan a cabo en diversos municipios y que remiten, en su mayoría, a la cultura indígena (ver figura 5).

De manera general, podemos plantear que el Festival Internacional Afrocaribeño es por excelencia el producto de una política cultural que es, a su vez, el fruto de reflexiones académicas llevadas a cabo durante un periodo de transición de la historia de México y de América Latina, donde surgieron

¹⁷ Véase “El Afro-caribeño no desaparecerá: Fidel”, *El Dictamen*, 6 de agosto de 2005,

¹⁸ Programa oficial del 12^{mo} Festival Internacional Afrocaribeño, IVEC, 2005..

¹⁹ Sin embargo, desde el punto de vista de su popularidad, el Festival Internacional Afrocaribeño nunca alcanzó el impacto y la envergadura del carnaval de Veracruz.



Figura 5. Afiche gubernamental sobre la preservación de la cultura de Veracruz durante el Carnaval de 2007.

FOTOGRAFIA: C. Rinaudo (Veracruz, febrero 2007).

—tanto en los debates como en las agendas públicas— las cuestiones de la diversidad, el multiculturalismo, el patrimonio cultural, la memoria de las minorías y su reconocimiento, la descentralización y la globalización cultural. La dinámica que desembocó en la creación del festival consistió en asociar diversas orientaciones emergentes, tanto en el ámbito de la investigación académica como en la esfera de la acción pública. Una de estas orientaciones se enfocaba en el estudio de la herencia cultural africana del mundo latinoamericano. Nació de un interés académico y político, que dirigía su atención específicamente a la historia de la esclavitud y estaba directamente vinculado con la influencia de Luz María Montiel, coordinadora del programa Nuestra Tercera Raíz, de Conaculta. Se trataba, entonces, de promover la tercera raíz del mestizaje, es decir, la contribución histórica de los esclavos y descendientes de esclavos a la cultura mexicana.

Por otro lado, varios académicos que, en algunas universidades norteamericanas, profundizan en el conocimiento en torno a los *Blackness Studies*, y que son afines a los movimientos militantes afrodescendientes, sostienen una postura distinta que trató de insertarse en el juego de la definición y la aplicación de las políticas culturales, sin lograr imponerse (Cruz Carretero, 1989, 2005; Cruz Carretero, Martínez Maranto y Santiago Silva, 1989). Desde esta visión, el objetivo es asumir la especificidad “cultural” y “somática” relacionada con la presencia africana en México, no solo como herencia común sino también como característica que hoy logra reafirmarse en el marco de una visión multiétnica de México. Además, plantea que los afroamericanos o afrodescendientes son tan constitutivos de la sociedad nacional como cualquier otro grupo étnico-racial. Esta postura se puede apreciar en la introducción de una exposición titulada *Presencia africana en México: de Yanga al día de hoy*. Esta exposición fue producida por el *Mexican Fine Arts Center Museum* de Chicago y presentada en Veracruz en noviembre de 2007, en las instalaciones del IVEC. Su texto de presentación empieza así:

Ser afro-mexicano significa ser descendiente de la población africana que ha sido parte esencial de la historia y cultura de México desde inicios del siglo XVI. A pesar de la participación africana en la conformación de México como nación, poca gente está consciente de la existencia de los afro-mexicanos.

Otra de las orientaciones que tuvo mucha influencia en Veracruz hace énfasis en la diversidad de influencias culturales en el “Caribe afroandaluz”, del cual habla Antonio García de León. Esta perspectiva trata de promover el mestizaje como esencia de la cultura popular, reconociendo la importancia de la herencia africana sin que se reduzca a ella. En sus textos, García de

León evoca esta “civilización popular” que generó el mestizaje en la época colonial en contra de los conquistadores españoles y la élite blanca de la ciudad. Hace énfasis en una “cultura popular nutrida de influencias africanas, caribeñas, europeas” que se desarrolló al margen de la cultura elitista de la clase dominante. En esto se diferencia marcadamente de las lógicas militantes “afro” que, por lo general, buscan destacar una identidad negra única en contra de la ideología del mestizaje (García de León, 1992, 1993, 1996).

Las dificultades para lograr unir estas orientaciones se revelan, por ejemplo, a la hora de concebir los afiches del festival. La mayoría de estas posturas hacen énfasis en los rasgos fenotípicos y las posturas corporales de una africanidad muy estilizada, pero a la vez muy alejada de la misma idea del aporte de la tercera raíz a la cultura nacional y mestiza del México contemporáneo:



Figura 6. Festival Afrocaribeño, afiche de 1996.



Figura 7. Festival Afrocaribeño, afiche de 1997.



Figura 8. Festival Afrocaribeño, afiche de 2001.



Figura 9. Festival Afrocaribeño, afiche de 2004.

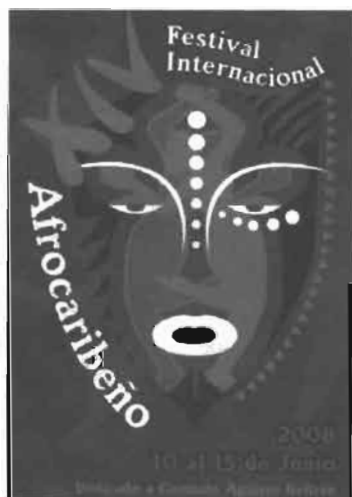


Figura 10. Festival Afrocaribeño, afiche de 2008.



Figura 11. Festival Afrocaribeño, afiche de 2009.

Ahora bien, en el afiche de 1999 –cuando el evento se llamó Festival del Caribe– y en el de 2005 –cuando se adjuntó el subtítulo Un Festival para Todos– esta representación gráfica de la “africanidad” desapareció. En 1999, fue sustituida por una evocación muy depurada del Caribe alrededor de la letra “C” y un sol; en 2005, los rasgos africanos dejaron lugar a una estilización de la diversidad a partir de la representación de una multiplicidad de rostros distintos.



Figura 12. Festival Afrocaribeño, afiche de 1999.

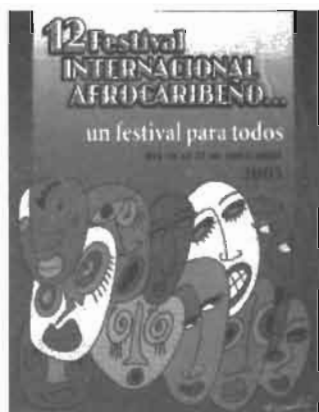


Figura 13. Festival Afrocaribeño, afiche de 2005.

Las tensiones entre las diferentes orientaciones de la política cultural constituyen, sin duda, uno de los elementos para entender la pérdida paulatina de credibilidad de este festival. Primero, se impuso desde el centro del país como “una de las promesas *festivas* del país”,²⁰ ya que se había concebido como un espacio de encuentro entre intelectuales y artistas, reflexión académica

²⁰ Cf. la entrada del blog Observatorio Cultural Veracruz, titulada “La promoción cultural en Veracruz. El Afro-caribeño”, del 30 de junio de 2008. (<http://observatorioculturalveracruz.blogspot.com>)

y manifestaciones populares. Pero cuando quedó básicamente en manos del IVEC, que depende de manera directa del Gobierno del Estado, este evento entró rápidamente a la rutina, impidiendo que los promotores culturales tuvieran la iniciativa y obligándolos a desempeñar solo un papel de ejecutantes de decisiones, dictadas cada vez más por el poder político.

Junto con Christina Sue, podemos entonces concluir que esta política de promoción institucional de la tercera raíz no llegó a forjar localmente un sentimiento comunitario alrededor de la afrodescendencia (Sue, 2007, 2009). Poco influyente dentro de la ciudad de Veracruz, la orientación sostenida por los movimientos militantes afromexicanos se desarrolló principalmente en algunos pueblitos del Estado; en particular en Yanga,²¹ donde, desde los años ochenta, cada año se organiza un carnaval llamado Fiesta de la negritud, que es apoyado por la Dirección General de Culturas Populares de Conaculta y por varias organizaciones.

Pero también se puede plantear la hipótesis sobre la huella que sí dejó esta serie de años de promoción de la tercera raíz del mestizaje mexicano. Desde el principio, los diferentes actores implicados en la aplicación de una política cultural se encontraron en medio de una crítica irrevocable por parte de la élite conservadora local, que negaba cualquier forma de reconocimiento tanto de una herencia común relacionada con orígenes africanos como de la cercanía cultural de Veracruz con el Caribe. Así lo describe la primera directora del IVEC:

Quando hicimos la primera exposición sobre la relación de Cuba donde figuraba evidentemente mucho la población negra, amigas

²¹ Yanga es conocido hoy día como “el primer pueblo libre” fundado por una comunidad de negros cimarrones [http://es.wikipedia.org/wiki/Yanga_\(Veracruz\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Yanga_(Veracruz)), consultado en julio 2011.

mías de la infancia y reaccionarias como ellas solas y de derecha, me reclamaron, “¿Por qué haces esto? Lo que nosotros queremos olvidar tú nos lo estás recordando”. Y esa fue la reacción de la clase alta de Veracruz y todos con pelo chino, de raza negra a tres generaciones pa’ tras y negando todo eso, fue terrible e impresionante (entrevista con Ida Rodríguez Prampolini, mayo de 2008).

Desde este punto de vista, podemos decir que treinta años de políticas públicas enfocadas en el son jarocho tradicional, la música afroantillana, el Caribe como espacio cultural específico y la tercera raíz del mestizaje tuvieron un impacto en la modificación de los criterios de legitimación cultural. Más aún, contribuyeron a la transición de un periodo histórico (1930-1970) caracterizado por la negación de la herencia africana y las actividades de blanqueamiento de la identidad estereotipada jarocho (Pérez Montfort, 2007a), a un periodo donde la raíz africana y el mestizaje llegaron a formar parte de la representación de la sociedad local.

El próximo capítulo estará dedicado al análisis de los discursos turísticos e historiográficos sobre la ciudad que participan en la afirmación de la existencia de un mestizaje particular constituido por tres “raíces”, “pueblos” o “razas”. No significa que esta representación sea aceptada como tal por todos, sino que se impone ahora como una especie de norma de definición de la identidad local. En esta condición, las estrategias de los actores sociales involucrados en situaciones concretas consisten en tomar postura frente a esta norma que pueden aceptar o rechazar, asumir o sufrir, y definirse en relación con esta dimensión específica de la representación del mestizaje local que en México se identificó con el nombre de tercera raíz.

IV. DISCURSO TURÍSTICO E HISTORIOGRAFÍA LOCAL

En la obra titulada *Describir a la ciudad. La construcción de los saberes urbanos en la interacción y el texto*, Lorenza Mondada dirigió su atención a los discursos que construyen la ciudad:

Describir la ciudad no constituye una actividad neutra, transparente o disyuntiva de la realidad a la cual se hace referencia. Es una actividad estructurante que construye sus objetos de discurso a través del modo en el que los organiza, los ubica en relación con los otros y les atribuye voces autorizadas o marginadas (Mondada, 2000).

En este sentido, el objetivo no consiste en analizar las descripciones en sí mismas, sino en atender los procesos descriptivos de los diferentes actores sociales, así como su manera de concretarse discursivamente en formas específicas (orales, interactivas y escritas). Si bien los lugares de enunciación de la ciudad son varios, no son equivalentes: algunas voces se sedimentan en la repetición, mientras otras callan apenas se enuncian; algunas son hegemónicas y otras coexisten de manera heterogénea, competitiva o complementaria. Esta polifonía permite apreciar la ciudad desde un enfoque que

...consiste en reconocer y explicar las perspectivas particulares de los locutores sobre la ciudad, así como en elaborar temas a partir del punto de vista de ciertas categorías de actores; estos temas no son simplemente reconstruidos como tales, sino que tienen un carácter estructurante para las prácticas urbanas (*ibid.*, p. 3).

De esta forma, se vuelve objeto de análisis la descripción que hacen tanto los actores que construyen la ciudad como destino turístico como aquellos que elaboran un discurso erudito para contar su historia.

Descripciones turísticas de la ciudad y sus habitantes

El tránsito por América Latina que hacían viajeros y cronistas extranjeros, característico del siglo XIX, también sucedió en Veracruz, uno de los principales puertos por los que se entraba al continente o se salía hacia otros destinos. Existen muchas huellas escritas de las descripciones de la región y sus habitantes; las principales se recopilaron en una colección de once libros, coordinada por Martha Poblett Miranda, titulada *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos* (1992).

Algunos relatos de viaje han sido ya ampliamente comentados y analizados,¹ y presentan una imagen de Veracruz como ciudad peligrosa, inhospitalaria e insalubre. De hecho, era considerada como un lugar lúgubre y de acceso difícil. A su vez, a la población se la describía como indolente y “durmiendo todo el día bajo los rayos de un sol atroz”, y perteneciente “a todas las razas mexicanas cuyo color varía desde el ocre hasta el ébano” (García Díaz, 2002c, pp. 215-238).

El desarrollo del turismo como tal no empezó antes de los años 1920-1930, cuando las amenazas de fiebre amarilla parecían alejarse definitivamente y llegaba de Europa y Estados Unidos un movimiento a favor de la higiene y el deporte, el cual reconocía los méritos del sol y los baños marinos. Como

¹ Ver, por ejemplo, De los Arcos, 1992; Pasquel, 1979; García Díaz, 2001, 2002c; Pérez Montfort, 2001; Dugast, 2008.

lo explica Bernardo García Díaz, en esta época, “Veracruz perdía su maligna y secular reputación de ciudad mortal para el visitante, y llegaba incluso a adquirir el carácter de saludable lugar de descanso” (García Díaz, 1998, p. 48). En esta misma época, llegan a Veracruz varias líneas de ferrocarril junto con la modernización de los transportes urbanos, el uso siempre más común de la energía eléctrica y la voluntad de hacer de la ciudad un destino turístico. Para este propósito fue revitalizado el carnaval, cuyas huellas históricas remiten a principios del siglo XVII. Así, la organización del carnaval corrió a cargo de clubes sociales y asociaciones de comerciantes y hoteleros, y su financiación por parte del municipio y el Gobierno del Estado de Veracruz, con el objetivo de atraer más visitantes a la ciudad y de transformar el acontecimiento en un fenómeno mediático y popular de renombre nacional e internacional (Guadarrama Olivera, 2002; Del Río Cañedo, 1948; Münch Galindo, 2005).

A finales de la década de los 30 y principios de los 40, Miguel Alemán Valdés, en aquel entonces gobernador del estado de Veracruz (antes de acceder a la presidencia de la república en 1946), impulsó el desarrollo turístico promoviendo la adquisición de terrenos y la construcción de infraestructura turística como el Hotel Mocambo, considerado como el lugar idóneo “para las celebridades y los ricos que gustaban alojarse en lugares llenos de romance y tranquilidad”.² Es precisamente a este tipo de clientes al que se dirige una de las primeras guías turísticas del estado de Veracruz, publicada en 1940 por la Asociación Mexicana de Turismo y la Secretaría de Gobernación. Proponía un itinerario titulado Viaje al país de las flores, que iba de México a Veracruz.

² Véase *Historia del Hotel Mocambo*, folleto informativo distribuido por el Hotel Mocambo, Veracruz.



Figura 14. Portada de la guía Veracruz México.

FUENTE: Veracruz, México, Asociación Mexicana de Turismo-Departamento de Turismo de la Secretaría de Gobernación, 1940.

En cuanto a la costa, el capítulo titulado “Alegría de Veracruz” insiste en las diversiones propias del turismo balneario y describe el ambiente de la ciudad como resultado de la mezcla entre el encanto colonial y las infraestructuras modernas:

En otras ciudades estarán las flores y los frutos, pero la alegría está aquí, en esta Veracruz marinera que tiende sus brazos por mar y tierra para la buena acogida del viajero [...] Comienza a ser alegre desde que se siente su sabor marino por las verdes llanuras que preceden al mar. Luego, cuando se la encuentra tan familiar, con las mesas en que se toma cerveza bajo los soportales de su Plaza de la Constitución, entre el Palacio Municipal y la Parroquia, o todas sus rejas y balcones abiertos a la noche, o sus pregones y sus trajes ligeros, se halla una tranquilidad de espíritu y corazón de las que recomiendan médicos y poetas. Desde el primer paseo por las calles [...] nos familiarizamos con el ambiente. El muelle con su mercado de caracoles y caprichos marinos; los viejos mesones [...] los itinerarios coloniales que se nos ofrecen por cualquier callejón:

con soportales o plaza evocadora; los tranvías que salen a cada rato hacia Villa del Mar, la playa que mañana y tarde se aprovecha como balneario y por la noche para bailar; las carreteras que van a Boca del Río, cercano lugar de recreo y de guisos típicos hechos con el pescado recién sacado del agua, y Mocambo, donde está instalado sobre un cerro, frente al mar, un gran hotel de tipo moderno... (Anónimo, 1940, pp. 24-26)

Las numerosas fotografías que acompañan al texto enseñan, por un lado, representaciones estereotipadas de una población local alegre –los jarochos– cantando, tocando música o bailando. Con el nacionalismo posrevolucionario, los jarochos se deshicieron tanto de la connotación de pobres y campesinos como de la herencia africana. Presentan, entonces, una imagen blanqueada que evoca un linaje aristocrático, tanto en el color de la piel como en las posturas y el vestuario (Pérez Montfort, 2007a, p. 200).

Por otra parte, esta guía incluye fotografías de turistas en trajes de baño y vestuarios de moda para las clases medias y altas de la metrópolis, que acuden a la costa para aprovechar este ambiente festivo y alegre, el clima tropical y los baños de mar en un paisaje idílico de arena fina, palmas y terrazas anidadas a la orilla del mar.



Figura 15. “En las playas de Veracruz, acariciadas por el sol de los trópicos, sonríen bellezas como esta”.

FUENTE: Anónimo, 1940, p. 14.



Figura 16. “Fiestas costeñas, bellas mujeres, música y canciones”.

FUENTE: Anónimo, 1940, p. 19.



Figura 17. “Villa del Mar... brisa marina, música, danza y conversaciones animadas a la sombra de las palmas”.



Figura 18. “Aprovechándose de la brisa en las terrazas del Mocambo”.

FUENTE: Anónimo, 1940, p. 24.

En esta guía, se construye una visión de las costas tropicales a partir de la mirada capitalina, libre de la evocación de la presencia africana y las raíces indígenas. Esta representación n

se relacionaba todavía con el espacio cultural caribeño y atendía únicamente los placeres estivales de visitantes adinerados, refinados y “modernos” de la capital.

Más recientemente, la política turística del estado de Veracruz se concentra de manera principal en las diferentes zonas arqueológicas del territorio, en particular en el sitio prehispánico de El Tajín, ubicado en la zona norte, y cuya Pirámide de los Nichos fue catalogada por la UNESCO en 1992 así como el ritual de los voladores de Papantla fue declarado patrimonio intangible de la Humanidad en 2009 (Pérez Espino, 2000). Siguiendo esta lógica, desde 2008 la campaña oficial de la Secretaría de Turismo y Cultura y de los Congresos del Estado de Veracruz usa un eslogan que gira en torno a la “sonrisa ancestral” de los habitantes de la entidad: “Veracruz, el estado que sonríe”.

El texto de la campaña insiste en la dimensión idiosincrática de la población local, y se concentra en la raíz prehispánica de la cultura totonaca:

Los veracruzanos son alegres por naturaleza desde tiempos ancestrales. Su sonrisa eterna la llevan plasmada en el rostro, en el corazón y en su historia. Desde tiempos prehispánicos, la cultura totonaca brinda una sonrisa a propios y extraños.³

De esta forma, el discurso dirigido hacia los turistas potenciales del estado de Veracruz hace énfasis en la alegría legendaria y ancestral de los habitantes de la entidad. Esta calidad turística se atribuye indistintamente a tres cualidades idiosincrásicas locales: primero, la herencia de la naturaleza y la

³ Presentan nacionalmente la campaña promocional “Ven a Veracruz, el estado que sonríe”, Conferencia de prensa, México DF, 30 de julio de 2008.

cultura totonaca simbolizada en el rostro sonriente de una figurita prehispánica que fue descubierta en la región; luego, la tercera raíz dentro del marco de las campañas que se concentran en el Festival Afrocaribeño y, finalmente, en el mestizaje entre tres razas, promovido por la cultura popular urbana y, en particular, por el carnaval “más alegre del mundo”.

En este contexto, se describe la ciudad de Veracruz como un destino turístico que invita a “festejar”, a “divertirse”, a “pasarla bien”. Esta especificidad del puerto como lugar visitado por su “característica alegría”, asociada a las raíces ancestrales de sus habitantes, alimenta el estereotipo atribuido a la población local. A su vez, los mismos habitantes y los profesionales del mito que viven del folclore urbano sobreactúan ampliamente este estereotipo frente a los extranjeros, y en particular alrededor de la plaza principal de la ciudad, como lo podemos ver en la etnografía del Puerto de Veracruz escrita por Flores Martos:

Dentro del estereotipo del jarocho, del habitante de Veracruz, elaborado desde la cultura nacional mexicana, se encuentra el rasgo de ser gritón, de hablar a voces. Como otros rasgos del ‘jarocho imaginario’, este también ha sido internalizado por la gente de la ciudad del presente, e incorporado a su reflexión o comentario sobre las particularidades del Puerto y del ‘carácter’ de su gente [...] Estos rasgos del ‘carácter’ jarocho son así convertidos en ‘mercancía’ de lo propio, de una identidad jarocho, bajo las retóricas del tropicalismo, atractiva para pensarse a sí mismo y proyectada ante extranjeros y visitantes (Flores Martos, 2004b, pp. 72 y 78).

En las guías de viaje contemporáneas, folletos de agencias, presentaciones en línea y otros escritos publicitarios que elogian los méritos de la localidad, se hace énfasis en la asociación explícita o implícita entre la definición –festiva, alegre,

convival, alborotadora— de Veracruz y sus habitantes, su ubicación dentro del espacio caribeño y los aportes de rasgos culturales, físicos y psicológicos heredados de la presencia africana. Por ejemplo, el *Guide Bleu*, referencia francesa en cuanto al turismo cultural de alta calidad, insiste en la importancia comercial del puerto colonial y en el carácter de sus habitantes:

Primera villa fundada por los conquistadores en la Nueva España, Veracruz fue, durante la época colonial, la única ventana abierta a Europa y su aduana fue, hasta el siglo XIX, la única fuente de ingreso para la Tesorería mexicana. Sus habitantes, los jarochos, mestizos de españoles con indígenas y africanos muestran una alegría en particular en el carnaval, uno de los más brillantes después de los de Río y de Trinidad (*Guide Bleu*, 2005).

De la misma forma, el *Guide du Routard*, que pertenece al mismo grupo de prensa Hachette, proporciona una concepción más bohemia del turismo cultural (turismo mochilero, alojamiento en casa de particulares, etc.). Sobre todo, hace énfasis en el encanto, la animación nocturna y el hedonismo tropical del lugar y de la población local:

En Veracruz, no hay muchas cosas para ver, pero la ciudad tiene su encanto con sus plazas bordeadas de palmas y su paseo por el Malecón. Reina sobre todo un ambiente muy cálido en los alrededores del zócalo hasta tarde en la noche. Es la ciudad de la música y la danza (influencia afro-cubana). Y si llegan a ir en febrero para el carnaval, es pura locura. No se visita a Veracruz por sus playas de arena gris, sino por sus encantos propios como los músicos callejeros de marimba, las danzas folklóricas, los vendedores de mariscos, la indolencia, la humedad y la sensuali-

dad. También por la amabilidad de sus habitantes, los jarochos, alegres y abiertos (*Guide du Routard*, 2006).

Paradójicamente, a pesar de que el turismo en México, y en particular en Veracruz, sea sobre todo un fenómeno nacional, como lo es en muchos países de América Latina (Raymond, 2004), existen pocas guías turísticas nacionales. En una edición en línea, el capítulo introductorio de *TravelByMéxico, Guía turística de México*, describe a Veracruz como la cuna de la nación mexicana, insistiendo en la naturaleza jovial de los jarochos y “el encuentro entre dos mundos” (español e indígena) que, en México, remite principalmente a la diversidad de las culturas del mundo indígena.

En 1518, el capitán español Juan de Grijalva arriba al islote que llamó San Juan de Ulúa. Después, en las playas que se encontraban frente a dicho islote, es fundada por el conquistador español Hernán Cortés La Villa Rica de la Vera Cruz el 22 de abril de 1519. Podríamos decir que la ciudad y puerto de Veracruz fueron los primeros en dar luz a esta floreciente nación, por haberse convertido en punto de partida para la mezcla de dos mundos. Actualmente Veracruz brilla como uno de los más atractivos destinos turísticos gracias a su notable diversidad cultural, suntuosas construcciones, la música, el folklore y el sentir jovial de los ‘jarochos’, como también se les conoce a los veracruzanos.⁴

Si las descripciones nacionales insisten en describir a Veracruz como lugar histórico del encuentro entre “dos mundos”, una guía temática local dedicada a la cultura del son presenta a su vez un paisaje más complejo, donde las diferentes influencias

⁴ <http://www.travelbymexico.com/veracruz> (consultado el 26 de noviembre de 2009).

se relacionan con las raíces del mestizaje y los aportes culturales procedentes del Caribe:

La cultura del son se extiende por casi todo el litoral veracruzano, aunque con diferencias según la región de que se trata; rumbo al norte, el son huasteco marca con el violín un ritmo pausado y un tanto melancólico; mientras que en la región de Los Tuxtlas, el sur del Estado, el son campesino o abajeño es mucho más alegre, por la influencia de la cultura africana y antillana introducida en la región (Jiménez Illescas, 2002, p. 6).

En cuanto a la ciudad de Veracruz, se destaca un párrafo histórico que pinta el contexto de llegada de las poblaciones de origen africano y su importancia en la formación de la cultura local nacida del mestizaje entre “tres mundos”: el español, el indígena y el africano. El autor de *La ruta del son* hace énfasis en la influencia de la zona costeña rural en la constitución de un “ser porteño” y su relación con la ciudad:

Otra migración substancial la integran los secuestrados de África, que constituyen la tercera raíz étnica de la costa veracruzana. Por el debilitamiento de la población nativa, arriba mano de obra en calidad de esclava. Desde el puerto se distribuían para el durísimo trabajo en las minas o para los ingenios de azúcar. Un siglo más tarde, en 1681, la mitad de los mil habitantes del puerto eran negros. Del intercambio erótico entre negros e indígenas nació el ‘jarocho’, vocablo que describe a la población rural de las llanuras costeras del sotavento. Será en la música jarocho, género que surge de este mestizaje [...] donde se funden los tres mundos que confluyeron en los campos veracruzanos desde la época de la conquista. Su cultura, de claros tintes vaqueros y campesinos, fue un ingrediente central en el ser porteño. (Jiménez Illescas, 2002, p. 58).

Se pueden destacar varios elementos de análisis en estos ejemplos. En primer lugar, podemos observar el cambio que se opera entre la descripción de los años cuarenta y la del periodo contemporáneo. Desde entonces, se hacía ya énfasis en el ambiente alegre y hospitalario de la costa y la ciudad, contrastando con la mayoría de los relatos de viajes del siglo XIX. El del comerciante inglés William Bullock, por ejemplo, describía a Veracruz como “el lugar más desagradable de la tierra” y “menos saludable del mundo”, que hacía “temblar de horror” a los extranjeros “cada hora que permanecían intramuros” (Bullock, 1992, p. 42).

El discurso turístico siempre trata de destacar y valorar los encantos de los destinos por visitar. Pero desde la emergencia del discurso turístico en torno a Veracruz, son tanto el ambiente festivo y amistoso como la alegría de los habitantes los que constituyen los elementos centrales del atractivo del destino jarocho. Sin embargo, el enfoque en el mestizaje de la población para enfatizar esta característica local de la ciudad y de la región costeña es reciente. Se hace énfasis en los diferentes orígenes, las influencias africanas y afrocubanas relacionadas con la historia de la esclavitud y las circulaciones culturales en el espacio caribeño, así como en la riqueza de sus expresiones. Desde este punto de vista, el discurso turístico enfocado en Veracruz y sus habitantes sigue las representaciones de la identidad local tal como se manejó en el capítulo anterior. Quedan por estudiar, entonces, las formas en las cuales estos elementos de descripción que conforman una visión “desde afuera” están presentes en la narración historiográfica.

Veracruz en los relatos historiográficos

Existe en Veracruz un corpus importante de libros sobre la ciudad, que relatan anécdotas, leyendas, escenas de la vida cotidiana,

y presentan personajes pintorescos, eventos específicos, impresiones personales o comentarios. Por lo general, estas obras no pretenden proporcionar un análisis académico, distanciado de la historia local, y la mayor parte de las veces están escritos en un tono de complicidad entre autores y lectores que comparten una “identidad” común. Estos relatos se inscriben dentro de una tradición inspirada en la obra de José María Esteva, *Tipos veracruzanos y composiciones varias*, publicada en 1894 y retomada en los años 1940-1950 por grupos literarios como el *Ateneo Veracruzano* o *Generación*.⁵ Estos textos tienen en común un modo muchas veces romántico y nostálgico de pintar el mundo popular de Veracruz (la música, la danza, el carnaval, el deporte, etc.). Por lo tanto, contribuyen también a forjar una visión autorreferenciada de la “identidad jarocho”, que descansa ampliamente en la inversión del estigma atribuido a los habitantes de la costa y al énfasis en la “mezcla de razas”. Desde afuera, esta mezcla se narró en los relatos de viajes del siglo XIX y, posteriormente, se ignoró durante el periodo de blanqueamiento del estereotipo jarocho. Un ejemplo de esto se encuentra en una de las obras del escritor y político Anselmo Mancisidor Ortiz, titulada *Jarochilandia* y publicada en 1971. En el prólogo, este autor, conocido por su participación activa en la Revolución Mexicana (Guadarrama Olivera, 2008), justifica de la siguiente manera el título de *Jarochilandia*, palabra compuesta del vocablo “jarocho” con el anglicismo “landia” (tierra jarocho):

Jarochilandia representa la expresión del verdadero carácter veracruzano. Lo he escrito con todo cariño y dedicación a esos

⁵ Podemos señalar el libro de Rafael Domínguez titulado *Veracruz en el ensueño y el recuerdo (Apuntes de la vida jarocho)*, publicado en 1946; el de Eduardo Turrent Rozas, *Veracruz de mis recuerdos* publicado en 1953; o el de Edmundo Fentanes Beauregard, *Sensaciones y estampas veracruzanas*, publicado en 1954.

que dejaron en este amado jirón de suelo mexicano algo de su yo, algo de su alegre carácter; a esos cuya existencia ha contribuido para que se nos considere como un pueblo amante de la alegría, la jocosidad, la algazara, la hospitalidad y sincera amistad que brindamos a todos aquellos que nos visitan y nos tratan [...] Jarochilandia habla de los jarochos, de su modo de ser, de los avecindados que unieron su buen humor al de los hijos de estas tierras costeñas, que han contribuido a ganarnos la fama de humanos, nobles, sinceros, francos y leales [...] Estas tierras costeñas, de sofocante clima cálido, con sus rayos de sol abrasadores, fueron inhospitalarias, habitadas tan sólo por gente bravía y peleadora, pobladas además por toda clase de animales y fieras salvajes, reptiles repugnantes y venenosos, y solamente hombres que tuvieran el atributo de jaquetones, bravucones y malhablados pudieron sentar sus plantas en estas tierras. De la mezcla de dos razas bravías nacimos los costeños; lo dicharachero lo debemos a los hijos de Andalucía (Mancisidor Ortiz, 2007, pp. 23-24).

Con este libro, Mancisidor contribuyó ampliamente a la impresión de un estilo esencialista, asumido como tal dentro del universo semántico y narrativo de la reapropiación local del tropicalismo,⁶ que consiste en afirmar con orgullo la propia identidad exótica. De esta manera, describe una galería de personajes pintorescos de varios orígenes, entre los cuales se encuentran tipos populares tales como los que describe Benítez Rojo: “el bohemio cubano Pepe Frade”, el “violinista ruso”, “Tanis [...] de lustrosa piel de ébano [...] llevando atravesado sobre uno de sus

⁶ Sobre el análisis crítico de la ideología tropicalista –en la línea del orientalismo de Edward Said (1980)– y su forma de pintar la cultura caribeña desde las capitales del mundo occidental, véase Benítez Rojo, 1983, con las figuras de la “nativa”, la “indígena pintoresca”, la “negra contenta”, la “mulata sensual” o la “criolla barroca”.

hombros un largo tubo galvanizado con el que interpreta diversas melodías, reminiscencias de cantos manigüeros, importados del África” (Mancisidor Ortiz, 2007, p. 269), o la “bella negra Belem”:

Entre la festiva y galante tropa de hermosas sirenas que desbordaban alegría por algunos rumbos de la ciudad, militaba la guapa Negra Belem, real hembra, dicharachera como ninguna, cuyo lenguaje, muy peculiar, iba adornado invariablemente con la flor y nata de la picardía veracruzana [...] La hermosa Negra Belem, toda esbeltez y majestad al caminar, de almendrados ojos negros, muy expresivos bajo la suave y oscura seda de sus espesas pestañas, con aquella su boca de labios sensuales, tan húmedos y rojos como un clavel, soltaba sus gracejos sin la más mínima intención de ofender. Siempre risueña y alegre, toda ella desbordaba simpatía y amistad, ya entre hembras, ya entre machos. Hija auténtica de este solar veracruzano, era muy popular y muy querida por todos cuantos la conocían (Mancisidor Ortiz, 2007, pp. 61).

Nuestra intención no es realizar un inventario de estos tipos populares y este modo de narración, que se encuentran en muchas otras producciones de este tipo.⁷ Se trata más bien de hacer énfasis en este discurso en torno a la identidad, que contribuye a perpetuar la representación de una identidad local con el estereotipo positivo. Esta identidad usa tanto la reivindicación de un mestizaje local y popular como la valorización de la raíz africana descrita como su aporte principal. Por ejemplo, Tanis, “el negrito de mi relato que anda por las calles Veracruz siempre acompañado de su ‘tubófono’” dice Mancisidor, se presenta como “el

⁷ Dentro de esta abundante literatura, podemos señalar a González, 2007; Beltrán y Rivas Paniagua, 1991; Cazares Vergara, 1989; Lorenzo Camacho, 1991; Rivera Azamar, 1998; Cordero Medina, 2004, 2006, 2008; LLarena y del Rosario, 2008.

último de los plañideros que quedaron en estas tierras como herencia de aquellos negros traídos del continente africano, y que al romper sus cadenas de opresión en tierra jarocho, nos legaron sus costumbres tribales” (Mancisidor Ortiz, 2007, p. 270). Con este tipo de retratos, Mancisidor usa un resorte retórico que le permite hacer énfasis en la coexistencia de conceptos extremadamente opuestos en términos analíticos: el “mestizaje” y la “negritud”. Tannis representa tanto al “negrito”, descendiente de esclavos, como a esta raíz africana, fuente del carácter particular del “nosotros”, “mestizo”, “jarocho”, tan autoproclamado y valorado.

Esta postura y compromiso personales acerca del énfasis en el afroestizaje y la cultura popular regional se encuentran también, aunque de otra forma, en los relatos históricos más académicos. En este periodo, se puede observar un movimiento de renovación de la historiografía local por parte de una nueva generación de historiadores universitarios. De manera general, este movimiento se ubica dentro de una tendencia nacional que pretende, a partir de los aportes de la Escuela de los Anales y las metodologías desarrolladas por las ciencias sociales, “trasladar al pasado las perplejidades del presente” para producir “una lectura inteligible de la estructura económica y social, de los ciclos económicos, de las disparidades entre el sistema productivo y la población, de las desigualdades entre las clases sociales y de las diferencias entre diversos espacios y tiempos” (Florescano, 1997, p. 29).

En el ámbito local, este movimiento consistió, en primer lugar, en distanciarse de la visión del pasado, elaborada a partir de la nostalgia de un tiempo ido, como se leía en las obras de los cronistas locales. Pero, fundamentalmente, a partir de la renovación historiográfica, ya que este movimiento tenía como objetivo no limitar el relato histórico a los únicos aspectos políticos, militares o diplomáticos de una historia contada desde el centro de la nación, sino abarcar un campo todavía poco trabajado por los estudios universitarios. La intención era hacer énfasis en las

especificidades regionales, las prácticas culturales, las luchas sociales y las acciones colectivas, desarrollando a la vez investigaciones con problemáticas más amplias. Historiadores como Antonio García de León, Alfredo Delgado, Bernardo García Díaz, Ricardo Pérez Montfort, Álvaro Alcántara y Horacio Guadarrama participaron en este movimiento de renovación de la historiografía desde finales de los años ochenta:

En esa época apenas estaba despuntando la historia regional, ya había algunos productos por ahí pero ya se estaba cambiando esa visión centralista de la historia y ver que en realidad la historia de Veracruz era más que eso, más que esos grandes momentos de la invasión americana y de la invasión del '47, cuando Juárez había estado, cuando Carranza, digamos los momentos cumbres, que eran momentos pues cumbres pero escondían una serie de cosas (entrevista con Horacio Guadarrama, octubre de 2009).

Es precisamente en este contexto que nació un proyecto de renovación del Museo de la Ciudad de Veracruz, inaugurado en noviembre de 1970 en un antiguo edificio colonial. Pero después de un periodo de auge, la administración municipal lo dejó en el abandono. La renovación la inició Luz María Montiel —a cargo de la Dirección del Patrimonio del IVEC— cuando el museo estuvo temporalmente bajo la tutela del Gobierno del Estado de Veracruz. Aunque modestamente, los historiadores empezaron en esta época a introducir nuevos elementos historiográficos, junto con lo que había forjado la visión de Veracruz en México: su descripción como ciudad “cuatro veces heroica”, por su resistencia ante las diversas invasiones extranjeras a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Además, se reunieron materiales museográficos acerca de la historia del carnaval, el movimiento inquilinario, las diferentes olas migratorias, las circulaciones culturales en el espacio caribeño, etc. Sin embar-

go, el elemento más emblemático de esta primera renovación del museo fue la inauguración de lo que se presentó como la primera sala dedicada a la esclavitud en un museo mexicano. En aquel entonces suscitó una importante polémica y una fuerte resistencia por parte de las autoridades municipales, en particular del presidente municipal:

Una cosa interesante que cabe destacar es la sala de los Africanos, porque esa era la mano digamos de Luz María, que ese fue un punto donde fue muy álgida la discusión sobre todo con la oligarquía del Puerto, porque, yo platicaba mucho con Luz María y ellos le decían, pues bueno por qué quieren imponer esa sala de negros si aquí nunca hubo negros, decían ellos, y yo le decía, pues que [el presidente municipal] nunca se ha visto en el espejo, es un tipo moreno, chino, labios gruesos, o sea aunque es de la oligarquía obviamente había ahí resabios de esa cultura [...] Y entonces bueno, finalmente a punta de fregadazos se inauguró eso y se quedó la sala de la negritud en donde se veía el famoso triángulo entre África y América, el tráfico con la ruta triangular y bueno esa fue una aportación que a mí me pareció muy importante [...] que sí le abrió los ojos a mucha gente que decía, ¿Qué aquí hay negros en Veracruz? Y como que era algo inconcebible... (entrevista con Horacio Guadarrama, octubre de 2009).

Después de esto, el Museo de la Ciudad volvió a ser administrado por el municipio, que ya no se interesaba por él y lo dejó casi abandonado; la sala dedicada a la historia de la esclavitud y las poblaciones negras terminó desmantelada. Al final de los años noventa, el municipio de Veracruz inició una nueva renovación del museo con el apoyo de varios historiadores de esta nueva generación, entre otros Horacio Guadarrama, Bernardo García Díaz y Ricardo Pérez Montfort. Con el uso de herramientas museográficas que hacían énfasis en la imagen (videos, fotografías, cuadros,

presentaciones multimedia), estos historiadores buscaron introducir nuevos conocimientos históricos respecto a la ciudad, que se habían producido en los últimos quince años. Hicieron énfasis en el mundo obrero, la cultura y los barrios populares, la expansión urbana y sus consecuencias, el desarrollo industrial y las transformaciones del sindicalismo, la ubicación de Veracruz en el Caribe, etcétera.



Figura 19. Instrumentos de música popular.

FUENTE: Museo de la Ciudad de Veracruz, 2008.

En la primera renovación del museo, todos estos elementos, con excepción de la sala dedicada a la esclavitud, eran todavía marginales frente a la tendencia historiográfica de la narración de los “hechos y hombres relevantes”.

Con la nueva inauguración, en diciembre del año 2000, el museo empezó a dedicar un espacio importante a la cultura popular jarocho y específicamente urbana, como podemos verlo en la elección de los instrumentos de música que pertenecen al mundo del son jarocho (jarana, harpa, requinto), a la música afroantillana (congas, bongós, marimbal, maracas), al universo cultural africano e indígena (marimba) y al europeo (instrumen-

tos de cuerdas). Pero ahora, en vez de insistir en la frontera socio-racial entre los personajes ilustres de la historia política, militar y diplomática de Veracruz de un lado y los “olvidados” de esta historia (los esclavos y sus descendientes en la ciudad y la región) del otro, se hizo énfasis en una cultura local marcada por el mestizaje y las influencias diversas del mundo popular. Esta perspectiva se inspiró ampliamente en los análisis y las huellas que dejó el historiador Antonio García de León en su obra de renovación de la historiografía local. Lo anterior puede observarse en el texto del cartel titulado Nuestra Cultura Popular:

Durante los siglos XVII y XVIII el litoral veracruzano formaba parte del llamado Caribe afro-andaluz, conjunto de rutas de mar que comprendía las Islas Canarias, el arco de las Antillas y la costa continental de la cuenca del Caribe y del Golfo de México. Se creó así una comunidad cultural que compartía y recreaba un cancionero lírico-musical, indumentaria, gastronomía y fiestas populares con rasgos semejantes. Algunas de estas influencias se reflejan en una de las fiestas que identificarían al jarocho: el fandango. Ya desde el siglo XVII se llevaban a cabo celebraciones que constituyen antecedentes remotos del carnaval en Veracruz. De raíz africana, se cantaba y bailaba El Chuchumbé –censurado por sus burlas de los asuntos de la fe cristiana. De origen español, se realizaba la fiesta Corpus Christi, con su desfile de moji-gangas por las calles de la ciudad. Por su parte, la gastronomía porteña recibe y combina elementos de las tradiciones alimentarias prehispánicas, españolas y caribeñas.

Como se puede ver, el discurso historiográfico propuesto en esta última versión de la museografía insiste particularmente en el mestizaje de la cultura popular de la costa veracruzana y sus diferentes “raíces”. Al mismo tiempo, hace énfasis en la formación de una cultura popular en las primeras décadas del

siglo XX. Esta cultura se describe como específicamente urbana (música de influencia antillana, carnaval, beisbol) y propia de los barrios populares de Veracruz, como el de La Huaca. La cultura popular así erigida en emblema se presenta como un “Barrio de aguardiente y faca, de negros y pescadores”:

Una de las particularidades que definen a la ciudad de Veracruz es la gran fuerza y energía de su cultura popular. Ésta, que es añeja, tendría durante la primera mitad del siglo XX un florecimiento particular, como se advierte en el desarrollo de la música popular, el carnaval, la sociabilidad de los barrios, y aún en una práctica no comercial y masiva del deporte, en especial el béisbol. La cultura musical porteña de carácter popular, de evidente corte antillano, vivirá uno de sus mejores y más prolíficos periodos a partir de la tercera década del siglo XX. No sólo surgieron un sinnúmero de grupos musicales e intérpretes solistas fenomenales —como Toña la Negra—, sino también de compositores, arreglistas y letristas de danzón, son y bolero, entre otros géneros. A ello se agregaría la inspiración que el puerto provocó en diversos compositores nacionales, como el caso del extraordinario Agustín Lara. El carnaval que —por iniciativa de las clases acomodadas— se comenzó a celebrar en forma ininterrumpida desde 1925, el pueblo lo viviría rápidamente no como una celebración que se le organizaba, sino como una fiesta que se otorgaba a sí mismo. Privilegiadas sedes de la cultura popular serían los barrios, que fueron lo mismo la incubadora de la efervescencia social que el vivero de donde saldrían intérpretes y músicos inolvidables, peloteros de fama mundial y las comparsas más rumbosas del carnaval. Dentro de ellos destacaría el de La Huaca, barrio bravo: “Barrio de aguardiente y faca, de negros y pescadores” como escribiera Paco Píldora.

En el próximo capítulo veremos lo que está en juego en cuanto al reconocimiento y la patrimonialización del Barrio de La Huaca, así como su definición como “negro” y/o “mestizo”. Pero para terminar este análisis de las descripciones de la ciudad, podemos decir que no dejaron de hacer énfasis en las fronteras étnicas, el mestizaje y las diferencias que lo caracterizan como específico, refiriéndose permanentemente a sus diferentes “raíces”. En este caso, las descripciones de los viajeros y cronistas extranjeros en el siglo XIX, observadores de la vida local, la preocupación por pintar una sociedad de castas, la curiosidad por “la mezcla de razas”, el interés por la descripción de rasgos físicos asociados a disposiciones psicológicas operan como elementos de un relato a través del cual se cuenta la aventura del viajero en tierra tropical, tanto exótica como inhospitalaria. Más recientemente, la influencia africana de los jarochos en las descripciones turísticas de la ciudad constituye ahora una atracción para los visitantes. Como dicen las guías, no vale la pena ir a Veracruz por sus playas o su patrimonio histórico, sino más bien para aprovechar el hedonismo tropical y la alegría de sus habitantes, que se asocia a estas raíces negras e indígenas y a este mestizaje específico.

En el caso de la historiografía académica, la problemática de la influencia africana se ubica en otro contexto, pues a partir de una manera de escribir la historia de Veracruz que se limitaba al relato de los asaltos piratas o a la defensa de esta ciudad “cuatro veces heroica” frente a las invasiones extranjeras, propone una nueva mirada, desde la cultura urbana, a una historia olvidada por la historiografía tradicional. Este fue uno de los retos principales de las renovaciones del Museo de la Ciudad y el compromiso de varios historiadores en los años 1980-2000, deseosos de presentar una historia cultural y social de Veracruz, sus barrios populares, su carnaval, su música y su ubicación en este espacio caribeño llamado afromestizo o afroandaluz.

Así, el análisis de estas diferentes formas de describir la ciudad permite confirmar la evolución de la representación de la identidad local, cuya dinámica parcialmente impulsada por la creación de una política cultural en los años ochenta fue el motor principal. Sea en las presentaciones turísticas de la ciudad o en los relatos historiográficos, se realiza una transición desde una ausencia de referencia al afroestizaje —e incluso una ignorancia, indiferencia, y a veces hostilidad respecto a los aportes de las poblaciones negras a la cultura local— hasta la constitución de marcos narrativos donde la “raíz africana del mestizaje” constituye ya uno de los elementos centrales de la definición de la ciudad, su cultura popular y su ubicación en el espacio caribeño. Veremos en los siguientes capítulos cómo estos marcos, culturales y turísticos —con énfasis a veces de la dimensión africana de la cultura “jarocho”—, no impiden para nada la reproducción de discursos racistas en la vida cotidiana donde los “morenos” pertenecen a las clases marginales de la ciudad. Además, crean una discrepancia cada vez más aguda entre la valoración del afroestizaje propia de los discursos académico-culturales y el rechazo expresado en términos racistas.

V. LA HUACA: BARRIO DE NEGROS Y LABORATORIO DEL MESTIZAJE

Antiguo suburbio extramuros de Veracruz, el Barrio de La Huaca se define hoy como parte del centro histórico, pero durante largo tiempo cargó con la imagen –todavía vigente– de barrio de delincuentes y narcotraficantes. Algunos habitantes de Veracruz aún se acuerdan de los grandes enfrentamientos, entre la policía y los delincuentes, que se dieron en los años setenta, narrados en las páginas de los sucesos criminales de la prensa cotidiana local. El “Barrio”, como lo llaman, era y sigue siendo percibido como el lugar “donde vive la gente del mercado”, a la que la clase media de la ciudad considera de segunda clase. Y esta fama de “barrio bravo” a veces es asociada a una imagen de “barrio de negros”, aunque no se distinga de los demás barrios pobres de la ciudad ni desde el punto de vista demográfico y los modos de identificación étnico-raciales ni en términos de marginalidad social y delincuencia. Por lo tanto, cualquiera que se aventure por sus callejones y sus patios se dará cuenta de la gran diversidad fenotípica de la población que vive allí desde hace varias generaciones –en muchos de los casos–. Esta diversidad es la misma en todos los sectores populares de la zona urbana. En otros términos, no podemos detectar a un mayor número de gente que pueda identificarse como “negra”, de “origen africano” o “afrocubana” en La Huaca que en otros sectores populares marginales. Sin embargo, la imagen de La Huaca como “barrio de negros”, laboratorio del mestizaje popular y sello de autenticidad de la identidad urbana se construye desde este barrio y es objeto de un proceso de patrimonialización.

Ignorada por la historiografía local, las representaciones de la ciudad y las políticas urbanas hasta principios de los noventa, La Huaca ocupa hoy un lugar central en las agendas políticas, pero también en el interés de muchos actores locales (artistas e intelectuales, poetas y dramaturgos, fotógrafos y documentalistas, historiadores y antropólogos, arquitectos y urbanistas, folcloristas y promotores culturales, trabajadores sociales y profesionales del turismo) y de instituciones y organizaciones no gubernamentales nacionales e internacionales (Universidad Veracruzana, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Banco Internacional de Desarrollo, UNESCO, World Monuments Fund). Muchos barrios populares cuyos habitantes llegan a vivir en situaciones de pobreza extrema se extendieron por la periferia de Veracruz en los últimos treinta años (Rodríguez Herrero, 1996). Algunas de estas colonias no tienen el beneficio de ningún tipo de servicio público. Los únicos actores sociales que se comprometen allí, con un evidente interés proselitista, son las organizaciones carismáticas de tipo pentecostales y los grupos paramilitares vinculados con los cárteles de la droga. A pesar de esta situación, estos barrios no cuentan con la cantidad de proyectos de recuperación, salvaguardia, patrimonialización de la memoria visual, cultural, social, familiar, obrera o femenina que se han llevado a cabo en el Barrio de La Huaca. Estos proyectos de restauración, rehabilitación y patrimonialización de los edificios tienen como objetivo armar una vitrina turística de la memoria siempre viva del “afromestizaje” y la cultura popular “porteña”, elemento central en la imagen de identificación ciudadana. Para entender este fenómeno, vamos a presentar algunos elementos históricos de este barrio antes de interesarnos por las implicaciones locales –en términos de patrimonialización y memoria urbana– y las formas más destacadas de identificación étnico-raciales.

De la marginalización al reconocimiento

El Barrio de La Huaca es un antiguo suburbio extramuros que se construyó durante la segunda mitad del siglo XIX en la zona sur y oriente del centro histórico de la ciudad, en donde se ubicaba la puerta de la Merced antes de que se destruyera la muralla, en 1880. En este barrio, cercano a la capilla del Cristo del Buen Viaje, “cohabitaba” antes de su expansión “una población muy mezclada” (Lozano y Nathal, 2002). Allí se desarrollaron grandes obras de construcción (ferrocarril, extensión del puerto, destrucción de la muralla, expansión de la ciudad). Además, fue un lugar de reproducción de la fuerza laboral (Blázquez Domínguez, 2000), concebida en gran parte por los ingenieros de la sociedad inglesa Pierson & Sons a partir del modelo de los ghettos de trabajadores ingleses que se exportó al Caribe (Cano Anzures, 2009). Estos complejos habitacionales, hechos de tablas de madera y tejas de barro, se caracterizan arquitectónicamente por la presencia de pequeños callejones que llevan a patios interiores colectivos llamados *yards* en las ciudades del Caribe anglófono; solares, tapancos o barbacoas en Cuba; y cuarterías o patios de vecindad en Veracruz. Desde estos patios, se distribuyen las pequeñas casas, y sus habitantes comparten con sus vecinos los lavaderos, que también son un pretexto para la socialización.

Hoy, lo que se conoce localmente como el Barrio de La Huaca no es una entidad administrativa como tal, sino que forma parte de la Colonia Ricardo Flores Magón, que se extiende hacia el sureste de la ciudad. Así, sus fronteras no son fijas y son más o menos inclusivas según las personas o las instituciones implicadas en los planes de rehabilitación del espacio urbano. Con frecuencia, la definición de sus fronteras va desde la calle Manuel Doblado o Víctimas del 25 de Julio en el norte hasta Mariano Abasolo al sur, y desde la avenida General Prim al oeste hasta 16 de Septiembre o Xicoténcalt al este. Sin embargo, los habitan-

tes concuerdan en reconocer como lugar más representativo del barrio la zona ubicada alrededor de la avenida Primero de Mayo, entre las calles Emiliano Zapata y Mariano Escobedo (Casco López, 2008).

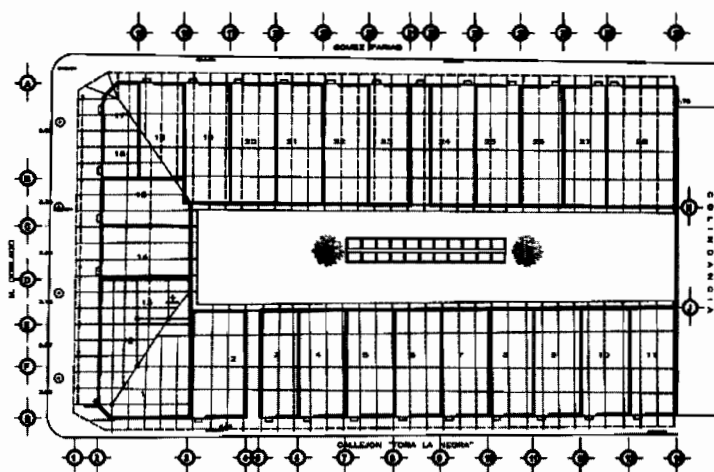


Figura 20. Barrio de La Huaca, mapa del patio de vecindad "La Favorita". FUENTE. Municipalidad de Veracruz, Dirección del Centro Histórico 2005-2007, Proyecto La Huaca.

El barrio se compone de una treintena de patios de vecindad, así como de habitaciones más modernas. Actualmente, hay un conjunto de cerca de 350 hogares con un total de 1 750 personas.¹ Determinar su composición social es todavía una labor aproximativa, porque las estadísticas del censo de población solo dan informaciones sobre la colonia Ricardo Flores Magón, que es muy heterogénea. El barrio está ahora en un estado de

¹ Municipio de Veracruz, Dirección del Centro Histórico 2005-2007, Proyecto La Huaca.

deterioro avanzado, lo que conlleva a la presencia de una proporción importante de personas sin recursos y sin acceso al Infonavit (personas mayores sin pensión de retiro, desempleados, etc.). De hecho, existe una fuerte movilidad residencial desde La Huaca hacia los barrios del Infonavit en el noroeste de la ciudad, en particular el barrio de Buenavista, en donde viven varias familias originarias de La Huaca que llegaron allí cuando sus hijos tuvieron acceso a un empleo asalariado con derecho a este tipo de alojamiento. Por un lado, la salida del barrio de las familias más solventes entre las clases populares y, por otro la llegada al barrio de clases medias, atraídas hacia el centro por la oferta inmobiliaria de conjuntos residenciales, contribuyeron a reforzar el fenómeno de marginalización social del alojamiento tradicional del barrio, cada vez más concentrado en la zona descrita por la población como la más representativa del mismo (ver fig. 21).

A finales de los ochenta, con la creación del IVEC y la emergencia de un interés por la cultura popular en la nueva historiografía de la ciudad, el barrio empezó a ser objeto de un reconocimiento social por parte de la élite cultural e intelectual. Este proceso tiene mucho que ver con el compromiso de personalidades públicas que, al igual que el cronista Francisco Rivera Ávila, llamado *Paco Píldora*, hicieron de este barrio marginal una especie de “lugar destacado” de una cultura popular en vía de patrimonialización. Paco Píldora, como luego muchos otros cronistas de la ciudad, evocaba siempre este barrio, su ambiente, sus personajes truculentos, las fiestas improvisadas en los patios de vecindad. En particular, es el autor de un poema titulado “La Huaca”, que empieza así:

Viejo barrio de La Huaca
nido de grescas y farra,
de rumberos con guitarra

y guapetones con faca;
hembras de “empuja y atraca”
para la grey marinera,
quien como antaño te viera
sonando como maraca,
quien a tus patios volviera
y en la noche veraniega
se enredara en la refriega
de una bullanga rumbera.²

La realización del evento público Primer Gran Concurso de la Tradición de Fin de Año permite entender como este barrio, menospreciado por la clase media conservadora de la ciudad durante mucho tiempo, representa hoy un sello de autenticidad de las tradiciones populares locales. Este evento fue organizado el 30 de diciembre de 2008 por el Gobierno del Estado de Veracruz, el IVEC y Televisa Veracruz en el zócalo de la ciudad. Su retransmisión nacional e internacional, en vivo, gracias a la red de cable Sky TV, se hizo en un horario de gran audiencia.

Este evento mediático-cultural se organizó en tan solo una semana a partir de una decisión del gobernador del estado, quien además estuvo presente esa misma noche en la tribuna de honor. Con el deseo de un “espectáculo impactante para el fin de año”, el gobernador pidió al IVEC que lo organizara en forma de concurso mediatizado, cuyos premios representarían sumas importantes de dinero. La idea era bastante simple y se difundió unos días antes del evento en la prensa local y la radio. Los grupos de amigos que querían concurrir podían inscribirse hasta el 29 de diciembre. Estos grupos tenían que contar con un número de seis a diez personas y representar a una familia, a un barrio de la ciudad o a un

² Rivera Ávila, “La Huaca”, 1988, p. 6.

pueblo cercano. Participaron cuarenta y cuatro grupos y cada uno de ellos tuvo tres minutos para presentar al público y al jurado, compuesto por funcionarios del IVEC y personalidades del mundo de la cultura popular, la “tradicción local” de tocar y cantar la canción del *Viejo de Fin de Año* e interpretarla lo más explícitamente posible, respetando el refrán y adaptando las estrofas a su manera.



Figura 21. Composición social del Barrio de La Huaca.

FUENTE: Municipalidad de Veracruz. Dirección del Centro Histórico 2005-2007, Proyecto La Huaca.

Hubo una gran variedad de grupos que eligieron, en la mayoría de los casos, inscribirse bajo el nombre de su barrio de residencia. En su puesta en escena, muchos escogieron jugar con el estereotipo afrocaribeño del viejo flaco y jorobado tomando ron y toqueteando las nalgas redondeadas de la “mami”, cuyos rasgos físicos africanos fueron exagerados y sobreactuados. Uno de los

grupos esperado por jurado era el del Barrio de La Huaca. El presentador del evento, funcionario del IVEC, lo introdujo de una forma muy particular, explicando al público que las grandes comparsas del carnaval salían de este barrio y que era la cuna de la cultura popular de la ciudad. Este grupo estuvo compuesto por diez personas y se formó tres días antes del concurso, bajo la iniciativa de Noemí Graciela Palomino Galván, mejor conocida como La Maestra, y uno de los líderes autoproclamados del barrio al igual que Luis Figueroa y Juanleo, dos músicos de la ciudad. Los demás miembros, en su mayoría músicos, fueron reclutados en el último momento. La mayor parte de estos músicos se mueve alrededor de un grupo de son montuno llamado Juventud Sonera. La idea escogida para su puesta en escena y la presentación musical consistió en interpretar esta tradición regresando a los orígenes, es decir, respetando la manera en la cual se ejecutaba en La Huaca, y usando herramientas de la vida cotidiana de los obreros para acompañar el canto (hierro de pala con clavo, llanta de coche), así como los instrumentos más tradicionales de la música caribeña (tumbadora, guijo, flauta, etc.). Según La Maestra, esta canción nació en La Huaca con los trabajadores del puerto que salían en grupos por los muelles o por la ciudad, cantando alegremente para recolectar dinero para las fiestas de fin de año.³

Al final de las presentaciones, mientras el jurado deliberaba para escoger a los cinco finalistas, todos los grupos se juntaron en el patio del Palacio Municipal, donde fueron acogidos por una gran tribuna. El ambiente fue muy festivo, pero también dirigido. A la manera de los “capos” en los estadios de

³ Véase “El viejo en La Huaca con los muelleros” y la entrevista en el periódico *El Notiver* del 28 de diciembre de 2008. Sobre los orígenes de esta tradición, ver también la crónica titulada *El Viejo en Mi Veracruz de Ayer* de Juan Cordero Medina (Cordero Medina, 2008. pp. 161-163).

fútbol, dos personas se encargaron de “organizar” el desorden desde abajo de la tribuna y provocar el desbordamiento para que los fotógrafos y las cámaras de video de las diferentes cadenas televisivas captaran el ambiente festivo de Veracruz, “ciudad donde se sabe festejar”. Por otro lado, también se encargaron de limitar, dirigir o parar el desorden.

Además de contar con la asistencia de muchos periodistas, la tribuna tenía entre 350 y 400 personas. En el clímax de la fiesta carnavalesca, el gobernador, su esposa, los delegados locales y los representantes del municipio entraron al patio a saludar a los participantes y a posar delante de ellos para la televisión y los fotógrafos. Después, todo el mundo regresó al zócalo para ver la final. Los presentadores explicaron al público las reglas del concurso. Los cinco finalistas debían presentar de nuevo su número y ganarían según el aplausómetro. Dos de los grupos participantes representaban a pueblos cercanos; otros dos, a barrios populares de la periferia urbana; y el último fue el que tomó el nombre de Barrio de La Huaca. Según los criterios de selección, los grupos de los alrededores, con poca representación en el público, no tuvieron mucho apoyo y recibieron el cuarto y el quinto premio. El tercer grupo que se presentó fue más aplaudido por los habitantes de su barrio, pero no lo suficiente como para ganar, obtuvo el tercer lugar. Quedaban por otorgarse los dos primeros lugares, así como los grupos Barrio de La Huaca y otro que también tomó el nombre de una colonia y que contaba con jóvenes cantantes de reggaeton, conocidos por todos localmente. Como el jurado no los lograba desempatar, les pidió otra presentación. En este momento, había dos opciones culturales muy distintas. Por un lado, el grupo Barrio de La Huaca desempeñaba el papel de los “orígenes” de la tradición popular porteña, con el cual se ganó el apoyo de los miembros del jurado y el del presentador del IVEC que insistía en el papel ineludible del barrio en la for-

mación supuesta de “nuestra identidad”. Por el otro, los jóvenes reggaetoneros contaban con el apoyo de las clases populares contemporáneas –de manera contraria a la visión de lo “popular” de las élites culturales, que tampoco esconden su aversión hacia el reggaeton, al que consideran una subcultura de masas sin interés alguno–. Las cosas se definieron cuando una joven presentadora de Televisa Veracruz apoyó a estos últimos, representantes del interés del público. Frente a este dilema, el jurado no pudo más que constatar la discrepancia de popularidad entre los dos grupos y otorgó finalmente el primer premio a los jóvenes reggaetoneros.

Sin embargo, el segundo lugar otorgado al grupo representante del Barrio de La Huaca confirmaba este reconocimiento del barrio –por parte de las instituciones culturales– como “cuna y alma siempre viva de la tradición y la identidad porteñas”. Por ello, el barrio funciona hoy como sello de autenticidad, en el sentido antropológico de la palabra (Warnier, 1994; Warnier y Rosselin, 1996), en la medida en que opera como signo de reconocimiento, pues testifica el origen y la calidad de algunas tradiciones o expresiones culturales frente a las amenazas de la cultura de masas globalizada (Menant, Rakhamaa y Sedal, 1996, p. 41). Por ello, ante la simple mención del nombre Barrio de La Huaca, las instituciones culturales locales son propensas a otorgar subvenciones. Con solo organizar manifestaciones en este barrio, se garantiza su autenticidad, lo que también suscita el interés por parte de estas mismas instituciones. Esto lo entendieron muy bien algunos actores y promotores culturales independientes ya que, desde el periodo 2007-2008, escogieron este barrio y algunas ubicaciones específicamente reconocidas como representativas de su “alma popular” para organizar fandangos y talleres de música, danza o décimas.

Contrahistoria de Veracruz desde La Huaca

En la historiografía local, las referencias a la ciudad extramuros y luego al Barrio de La Huaca estuvieron prácticamente ausentes en algunas grandes obras históricas, las que se centraron en la ciudad intramuros y en las fechas importantes que contribuyeron a crear su identidad como “ciudad heroica”.⁴ Como ya vimos, el desarrollo de la historia social y cultural de la ciudad popular contribuyó a cambiar de enfoque. Por ejemplo, varios trabajos se centraron en las movilizaciones sociales y políticas posrevolucionarias, y contribuyeron por lo mismo a elaborar una descripción de La Huaca como centro de intensas acciones colectivas y reivindicaciones sociales.⁵ De la misma forma, algunos trabajos sobre las expresiones de la cultura popular urbana empezaron a plantear a La Huaca como “el barrio popular por excelencia” (Flores Martos, 2004b, p. 155):

El barrio más famoso fue el de la Huaca, palabra de origen quechua que trajeron los peruanos en la época colonial, que significa cementerio, y que confirma cómo el Puerto estuvo hecho siempre de múltiples raíces. De sus patios saldrían lo mismo beisbolistas de hazañas memorables que artistas inolvidables, y muchas de las comparsas que se disputarían la supremacía durante las fiestas de carnaval. Como botón de muestra baste señalar que de la Huaca

⁴ Véase, por ejemplo, Lerdo de Tejada, 1857.

⁵ Sobre el movimiento inquilinario ver en particular Bolio Trejo, 1959; García Mundo, 1976; Wood, 1998, 2001; García de León, 1996. Sobre las luchas políticas y la vida de las organizaciones sindicales ver Agetro, 1942; Domínguez Pérez, 1986, 1995; García Auli, 1977; García Morales, 1986, 1996; Gill, 1953; González Sierra, 1986; Jean Norvell, 1993, 1996; Landa Ortega, 1989, 1996; Lozano y Nathal, 1990a, 1990b; Mancisidor, 1932; Maples Arce, 1927. Sobre la importancia del teatro anarquista en el trabajo político de las organizaciones sindicales ver Nahmad Molinari, 2009.

surgieron Antonia Peregrino, más conocida como Toña la Negra, y el nunca bien ponderado Pedro Domínguez, alias Moscovita, quien como director de su propia orquesta se convertiría en uno de los más fieles intérpretes de la música antillana. Hubo otros barrios notorios extramuros como el del Caballo Muerto pero el más conocido siempre fue el de la Huaca (García Díaz, 1998, p. 46).

Más aún, este barrio se impuso como lugar de referencia a partir del cual se pudo escribir una contrahistoria de Veracruz, que pintaba una continuidad histórica desde la llegada de los primeros esclavos hasta la formación de la cultura popular porteña contemporánea. Podemos ver un ejemplo de ello en un artículo de García de León llamado “Los patios danzoneros”, publicado en 1993 en un número especial de la revista *Del Caribe* que apareció en el treceavo Festival de la Cultura Caribeña en Santiago de Cuba (García de León, 1993). Este texto tiene una escritura muy peculiar pues mezcla, por un lado, las exigencias académicas que rinden cuenta del movimiento inquilinario y, por otro, se trata de un ejercicio literario con la ambición de contar esta historia inspirándose en el ritmo y la estructura del danzón: “introducción o paseo”, “trío romántico con cinquillo acentuado”, “melodía o tema principal”, “estribillo o son montuno”.⁶ Pero este artículo no es solo un doble ejercicio, tanto académico como literario, sino que también reúne en el mismo el análisis histórico del movimiento social y la descripción del contexto cultural de Veracruz. En particular, cuenta cómo el Barrio de La Huaca jugó un papel importante en las movilizaciones políticas y ciudadanas, así como en la conformación de una cultura popular porteña vinculada al danzón y posteriormente al son montuno. En esta descripción

⁶ El danzón se compone en general de cuatro partes: desde la introducción (o paseo) hasta el montuno (la parte final tocada con un ritmo más rápido que luego dio luz al son montuno).

construyó al barrio como lugar de coexistencia de dos movimientos sociales y culturales, usando dispositivos categoriales (Sacks, 1974) y formas narrativas propias de cada ámbito. Por un lado, se trata de obreros, proletarios, sindicalistas, anarquistas que luchan contra enemigos capitalistas y propietarios de lotes urbanos, que en su gran mayoría son españoles o descendientes de españoles. Por otro lado, la descripción insiste en el personaje de La China Asunción, una bailarina de danzón descrita como “la más bella mulata del puerto”. También hace énfasis en las “influencias múltiples” de la cultura popular de la ciudad de Veracruz, la “masa heterogénea de gente que llega de todas partes”, el “proceso continuo de cambios”, el “ciclo itinerante” que marcó a Veracruz desde su creación y “el florido abigarramiento de su vida cotidiana”. Lo anterior llevó al autor a hablar de Veracruz como de “esta Babel tropical de las Indias, en donde convivían todas las razas y todas las mezclas posibles”. Y a la hora de rendir cuentas de esta dimensión cultural, la racialización no se piensa como algo incompatible respecto a la descripción de la diversidad, la mezcla, el mestizaje. Por el contrario, en esta descripción la gracia y la belleza negra o mulata se consideran atributos de este mestizaje particular, cuya figura prototípica es el personaje de La China Asunción. Usando metáforas marinas, García de León compara la cultura de este puerto con “una barca instalada sobre los ires y venires de un mundo en constante expansión y cambio o una formación coralina resistente al embate de las más poderosas corrientes”. En otros términos, esta civilización popular se presenta a partir de imágenes frágiles (barca, coral), pero permeables a los aportes (culturales) arrastrados por el mar y cuya capacidad de absorción permite resistir los ataques (la corriente para la barca, las embarcaciones que naufragan por el coral, etc.). De esta manera, el punto de vista adoptado es el –ya clásico– de la descripción de las “astucias de la inteligencia” (De Certeau, 1990). Cuando García de León habla de “civilización popular”

evoca precisamente los fracasos de “todos los esfuerzos del Santo Oficio, o de la estrecha visión comercial de la Carrera de Indias” que terminaron “devorados por sus contrarios: el libre comercio, el contrabando, la piratería, la relajación de las costumbres, el derrumbe de los prejuicios raciales”. Además, señala como especie de caza furtiva “el avance de uno de los procesos de mestizaje más interesante surgido en el Nuevo Mundo”.

En este sentido, el texto propone una relectura de toda la historia de Veracruz —y no solo del Barrio de La Huaca— desde el punto de vista de los olvidados de la historia oficial. Tampoco es una historia *dè los márgenes* sino una historia general vista *desde los márgenes* y sus protagonistas. Por eso, hace menos énfasis en los conquistadores españoles que buscaron preservar la pureza de la raza blanca europea durante la época colonial, y más en los que se abrieron a los diversos aportes, introdujeron el mestizaje, favorecieron las transformaciones culturales; menos en los residentes de la ciudad intramuros que en los de los espacios extramuros; menos en los portadores de una cultura ilustrada desde la clase dominante europea que en los de una cultura popular de varias influencias —africanas, caribeñas, europeas.

A partir de esta tesis central, se hizo énfasis en la continuidad histórica desde la primera fundación de Veracruz hasta las reivindicaciones actuales de rescate y rehabilitación de los patios de vecindad, donde se perpetuó la cultura porteña a medida que se iba también transformando al contacto con aportes exteriores, en particular cubanos. En este texto, Antonio García de León subraya el inicio del siglo XX como momento donde coincide el desarrollo de La Huaca como barrio obrero con la emergencia de movimientos sociales y la llegada del danzón —y luego del son— a Veracruz. Por lo tanto, lo presenta como momento particular dentro de una continuidad histórica con sus diferentes episodios: la construcción de la ciudad

de tablas en los siglos XVI-XVII y la llegada de los africanos; la mezcla con los elementos indígenas preexistentes, la cultura popular andaluza, canaria, portuguesa y de las ciudades porteñas del Caribe en el siglo XVIII; la ola migratoria cubana del siglo XIX y la llegada de los anarquistas catalanes cuando:

... la Ciudad saltaba a extramuros y se formaban los populares barrios de La Huaca y Caballo Muerto, con sus solares o 'patios' donde se hacinaban los migrantes del campo veracruzano y los jornaleros de la isla empleados en la ampliación del muelle, y los torcedores de origen cubano, una mezcla explosiva en muchos sentidos.

Esta contrahistoria se encuentra también en otras producciones culturales, en particular en un documental de ficción llamado *La Huaca, Barrio de Negros* realizado en 1997 por José Luis Reza, un cineasta mexicano conocido por su compromiso político con la izquierda y con la defensa de los derechos humanos. De igual manera, esta contrahistoria está presente en una obra de teatro titulada *Homenaje a La Huaca. Alegría de mi barrio*,⁷ presentada en varias ocasiones en la ciudad.

La guerra de los líderes: El Pollo, El Buda y La Maestra

Vimos anteriormente la forma en que La Huaca se volvió un desafío político importante. También, fue objeto de una verdadera guerra entre diferentes personas y clanes que buscaban erigirse como portavoces legítimos del barrio entero. En el concurso del

⁷ Se trata del grupo de teatro SIDS dirigido por Isabel Díaz, igualmente autora de esta obra.

Viejo de Fin de Año, se presentó al final de la primera parte del evento otro grupo también llamado Barrio de La Huaca. Lo hizo como un grupo “fuera de la competencia” que, sin embargo, merecía presentarse delante del público. Se trataba de un grupo formado en última instancia por El Pollo y su clan, para no dejar que La Maestra ocupara el espacio. También se trataba de denunciar públicamente su participación “en nombre de La Huaca” y demostrar su apoyo incondicional al gobernador del estado de Veracruz y al PRI. Todos los miembros de este grupo estaban vestidos de rojo, ostentando playeras con el nombre del gobernador y carteles donde se podía leer “Nosotros sí somos de La Huaca”. El Pollo es un personaje carismático del barrio y su nombre real es Mario González. Nació en 1940 y siempre ha vivido en La Huaca. Desde hace 35 años, preside el Comité Cívico Popular del Barrio de La Huaca, una asociación civil que él creó y que reúne a todos los miembros de su clan. Desde esta asociación, realiza lo que él llama “su trabajo social y político”:⁸ legalizar la situación de los habitantes, hacer peticiones de reparación y renovación de los patios o acondicionamiento urbano, denunciar a los promotores inmobiliarios que quieren “comprar el barrio” para construir complejos residenciales. También, como interlocutor del barrio, trata de presionar a las autoridades municipales y estatales para lograr ayuda social, servicios sanitarios, medicinas o juguetes para los niños, que posteriormente distribuye entre su “clientela”. A El Pollo también se le conoce como activista social y militante político del PRI, que trató de involucrarse en la Confederación Nacional de las Organizaciones Populares, una instancia del sector popular del PRI.⁹ También es reconocido y respetado en el barrio

⁸ Entrevista con Mario González, El Pollo, octubre 2009.

⁹ La Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP) está concebida como una herramienta de lucha política y social de los ciudadanos. Desde su fundación, en 1943, participa en la vida política nacional promoviendo las peti-

como principal protagonista de una huelga de hambre espectacular que llevó a cabo en 2004 para impedir la realización de un proyecto de acondicionamiento de una marina llamada Playa Regata. Por ende, en el periodo carnavalesco, este personaje llega a ser Mario *Pollo* I, rey del carnaval de La Huaca, proclamado en una ceremonia alocada de “coronamiento de la realeza popular” y organizada en el espíritu del Carnaval de locos de 1931, quien fuera inmortalizado por las narraciones de numerosos cronistas de la vida popular del Puerto.

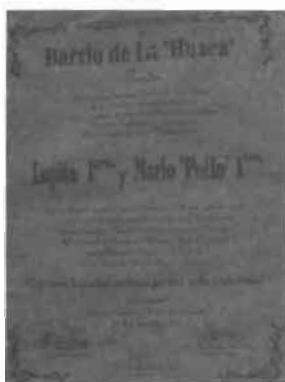


Figura 22. Afiche del Comité Cívico Popular del Barrio de La Huaca.

FOTO: Sandra Ryvlin, enero de 2008.

Como El Pollo, Víctor Manuel Palacios Buda –también llamado El Buda–, ha sido militante del PRI desde joven, cuando empezó a trabajar como estibador en los muelles del puerto comercial. Nació en 1953 y pasó su infancia en el Barrio de La Huaca. Fue reclutado por el PRI para repartir propaganda, a finales de los sesenta. Es también un personaje reconocido del

ciones de los grupos populares y abriéndoles camino a los líderes que empiezan carreras políticas en el marco del partido.

barrio y un líder autoproclamado que se impuso primero por su fuerza física y luego por su red de relaciones y sus contactos con el medio sindical y político, red que moviliza desde la asociación civil que preside: Regeneración de Veracruz. Uno de los objetivos de El Buda es que el Barrio de La Huaca se incluya en los programas de restauración del Centro Histórico.¹⁰

Por su parte, Noemí Graciela Palomino Galván fue maestra de primaria desde los 18 años y hoy es presidenta de la Asociación de los Vecinos del Barrio de la Huaca, que fundó en el 2000 para poder trabajar con las instituciones públicas y con las organizaciones no gubernamentales. En el año 2008, surgió una polémica en la prensa local cuando la destituyeron como presidenta de la asociación, pues la denunciaban por hacer uso personal de la misma. La Maestra reaccionó formando un equipo de trabajo y patentando a su nombre la marca La Huaca en el registro de comercio. En 2009, recuperó su estatus de presidenta de la asociación. Desde entonces, juega con las dos entidades jurídicas para seguir sus actividades militantes ante las instituciones locales, regionales, nacionales e internacionales.

No vamos a entrar aquí en el análisis de los conflictos interpersonales y políticos, pero es pertinente señalarlos ya que permiten entender lo que representa el control de este barrio y lo que implica el reconocimiento de tal o cual asociación civil como interlocutor legítimo ante los poderes públicos y las organizaciones no gubernamentales. Una de las implicaciones importantes reside en el hecho de que las instituciones públicas del estado, cualquiera que sea su nivel de autoridad, tienen la obligación legal de trabajar junto con las organizaciones ciudadanas y las asociaciones civiles cuando se trata de aplicar los programas

¹⁰ Entrevista con Victor Manuel Palacios Buda, diciembre de 2009 (realizada por Miguel Ángel Montoya).

de acondicionamiento urbano. Además, estas instituciones no pueden pedir directamente apoyo ante los fondos internacionales –como el BID, la UNESCO, el World Monuments Fund o los fondos privados locales– sin la intervención de asociaciones civiles que representen a determinadas poblaciones. Por lo mismo, la Asociación de los Vecinos del Barrio de La Huaca ha sido oficialmente interlocutora de instituciones públicas como el municipio de Veracruz, el INAH y la Universidad Veracruzana, en muchos proyectos de desarrollo social y urbano, y de apoyo a la restauración del centro histórico de Veracruz cuyo Barrio de La Huaca ya forma parte de él. Primero, esta asociación jugó un papel importante en el periodo 2003-2005 –cuando la ciudad de Veracruz estaba bajo la administración del PAN– en la elaboración del Programa de Ordenamiento, Mejoramiento y Revitalización del Centro Histórico de Veracruz.¹¹ La actividad militante de La Maestra en favor del Barrio de La Huaca se realizó con un grupo de trabajo constituido para establecer un diagnóstico y propuestas concretas para el mejoramiento y la revitalización del centro histórico de Veracruz. Contribuyó al reconocimiento del barrio no solo como uno de los cinco sectores constitutivos de la zona centro sino también como uno de los dos “polígonos de atención prioritaria” (Anónimo, 2006, p. 224). A partir de ese momento, La Huaca se presenta como sector del centro histórico, del cual se beneficia por su gran potencial arquitectónico, social y turístico que contribuye al mismo desarrollo social del sector (p. 256).

Después del informe realizado por la Universidad Cristóbal Colón, La Maestra siguió trabajando para lograr propuestas concretas de mejoramiento de las condiciones de vida y desarrollo económico del barrio, primero en nombre de la asociación y

¹¹ Este programa fue preparado para el Gobierno del Estado de Veracruz por un grupo de trabajo de la Universidad Cristóbal Colón (anónimo, 2006).

luego en nombre de la patente Barrio de La Huaca. Por ejemplo, fue así como se definió la creación de una “trayectoria turística” desde la Capilla del Cristo del Buen Viaje hasta Playa Regata, pasando por diferentes puntos de interés turístico en el barrio –como el Callejón Toña La Negra y varios patios de vecindad escogidos por su gran valor anecdótico.

Esta propuesta fue elaborada en 2007 y retomada en el Programa Integral Emergente de Rescate del Barrio de La Huaca, apoyado por el Gobierno del Estado de Veracruz, la Universidad Veracruzana, el municipio de Veracruz y el programa HABITAT de la SEDESOL. Este programa fue objeto de una campaña de propaganda del estado en diciembre de 2007, que enfatizaba la figura emblemática de Toña La Negra, “orgullo de La Huaca”, proponiendo la creación de una marina moderna por el Club de Yates, en Playa Regata.

En asociación con la Dirección del Centro Histórico del municipio de Veracruz, La Maestra y su equipo presentaron, esta vez, una solicitud ante el World Monument Fund, organización privada sin ánimo de lucro, establecida en Nueva York desde 1965. Esta organización se dedica a la protección de monumentos históricos y sitios culturales en el mundo. La comisión de expertos de la World Monuments Watch aceptó la solicitud. Este programa de la organización tiene como objetivo establecer cada dos años una lista de 100 sitios amenazados (<http://www.wmf.org/watch/>). En la lista publicada en el 2008 por esta organización, aparece el Barrio de La Huaca con la siguiente mención:

El barrio histórico de La Huaca, México, fue creado en 1870 con el objetivo de albergar, extramuros, a los trabajadores inmigrantes de Veracruz. Estos alojamientos fueron agrupados en complejos dotados de patios compartidos y callejones interiores, conforme los conceptos urbanos que se desarrollaban en Europa

en la Revolución Industrial. El barrio está amenazado por una fuerte especulación inmobiliaria y una profunda falta de recursos, así como el deterioro de las estructuras.¹²

La presencia de La Huaca en esta muy mediatizada lista de los 100 sitios históricos y culturales más amenazados en el mundo tuvo un impacto importante en todo México, lo que contribuyó a reforzar el interés de las autoridades locales por este barrio.

Políticas culturales y turismo en La Huaca

Una de las implicaciones más importantes de estos proyectos de acondicionamiento urbano y patrimonialización del Barrio de La Huaca se debe apreciar no tanto desde la escala del barrio sino desde el municipio de Veracruz en su conjunto. Habíamos visto la forma en que Veracruz entraba en una lógica de competencia con el municipio vecino de Boca del Río, más atractivo desde el punto de vista económico y demográfico. De hecho, el Programa de Ordenamiento, Mejoramiento y Revitalización del Centro Histórico de Veracruz justifica su acción explicando el declive del centro histórico como lugar central en la economía y el turismo:

El Centro Histórico de Veracruz presenta, en los últimos 15 años, un fenómeno urbano caracterizado por el acelerado crecimiento de la marginalidad social, despoblamiento, construcciones en estado ruinoso y un franco proceso de abandono del Patrimonio Histórico que han provocado, entre otras cosas: deterioro de las condiciones de vida de la población; baja competi-

¹² <http://www.wmf.org/watch/>, consultado en enero de 2009.

vidad urbana y comercial; deficiencia en los servicios básicos de infraestructura y equipamiento; espacios públicos y edificios sin mantenimiento, imagen urbana poco atractiva para el turismo nacional e internacional (Anónimo, 2006, p. 3).

En este contexto, el diagnóstico establecido por el programa evidencia que, para el municipio de Veracruz, se trata de encontrar un nuevo modelo de desarrollo económico, basado en la patrimonialización turística del centro histórico, que se distinga del de Boca del Río. En la definición de los objetivos a largo plazo, el informe recomienda la adopción de un modelo de desarrollo fundado en el siguiente planteamiento:

El Centro Histórico de Veracruz como núcleo urbano poli-funcional, con énfasis en las actividades turísticas y culturales que lo mantienen vivo, con sus valores de uso, servicio y simbólicos, para toda el área metropolitana Veracruz-Boca del Río-Medellín-Alvarado y que pueda ser declarado Patrimonio de la Humanidad (Anónimo, 2006, p. 181).

Por otro lado, el trabajo de patrimonialización del Barrio de La Huaca toma otro sentido en este contexto más general y se convierte en un argumento central. El hecho de ser reconocido internacionalmente por el World Monuments Fund constituye un elemento legitimador a la hora de mandar solicitudes para el reconocimiento del centro histórico de Veracruz –como patrimonio mundial de la humanidad por la UNESCO– o para conseguir fondos del BID para su rehabilitación. Entonces, el objetivo consiste en subrayar el potencial del barrio en esta gestión y, en particular, en lo que se escribió antes sobre la importancia que tuvo en la historia social y cultural de Veracruz.

A partir de esta dinámica, y de la iniciativa de un estudiante xalapeño, quien hizo ahí su servicio social, desde 2007

se han organizado en el círculo popular de La Huaca talleres culturales, fandangos, conciertos de son montuno y danzón. Posteriormente, se llevaron a cabo bajo la dirección de un nuevo colectivo llamado Piedra Muca, constituido por promotores culturales jóvenes e independientes, originarios tanto de Xalapa como de Veracruz, quienes estaban interesados en el son jarocho tradicional y en “el sentido de la cultura local”. Este colectivo también contaba con La Maestra, así como con el Centro Cultural La Lagunilla, fundado en octubre de 2007 por Luis Figueroa, joven director del grupo de son montuno Juventud Sonera. Con esta dinámica cultural, una parte del colectivo Piedra Muca trataba de revitalizar los fandangos populares en el espacio urbano. Es por esta razón que se escogieron dos lugares simbólicos para organizar varios fandangos tradicionales en el año 2008: el Callejón Toña la Negra en La Huaca y el Callejón de La Lagunilla, cuna de las actividades de revitalización del son montuno. Sin embargo, para La Maestra, se trataba más bien de lograr la promoción de La Huaca como lugar emblemático de estas dos tradiciones populares locales: por un lado, el son jarocho y, por otro, las influencias cubanas que llegaron a Veracruz con las migraciones y los intercambios culturales y contribuyeron a la definición de la cultura popular urbana.

Podemos presentar dos eventos para ilustrar esta dinámica, sus implicaciones y las referencias étnico- raciales que se movilizaron en este contexto. El primero, organizado por el colectivo Piedra Muca, tuvo lugar el 12 de diciembre de 2008 en la intersección del Callejón Toña la Negra y la calle Manuel Doblado. Fue concebido como un evento más espectacular que los fandangos tradicionales, producidos mensualmente por y para los actores del movimiento jaranero en los callejones Toña la Negra y La Lagunilla. Por lo general, lo que se hacía era sacar una pequeña tarima de madera de dos metros cuadrados para instalarla en

medio del callejón, y empezar a tocar y a bailar hasta producir un grupo festivo muy codificado¹³ que pudiera durar toda la noche.



Figura 23. Afiche del Fandango Extramuros (La Huaca, diciembre de 2008). FUENTE. Colectivo Piedra Muca.

Paralelamente a estas actividades, empezó a surgir, a partir de las conversaciones y reuniones, la voluntad de algunos miembros del colectivo para presentar algo más ambicioso. A nivel de organización, consistía en presentar el trabajo que se había realizado hasta entonces, independientemente de las instituciones culturales, en el Barrio de La Huaca. Esta dinámica consistió en instalar una gran tarima, con muchas luces y una sonorización potente, invitar a grupos de son reconocidos en la región, etc. El nombre de Fandango Extramuros fue escogido por el colectivo para hacer énfasis, 120 años después, del desmantelamiento de la muralla –tanto en la frontera simbólica como en la urbana, tanto

¹³ Véase, por ejemplo, las descripciones de todos los códigos del fandango tradicional que sirven como referencias para valorar las prácticas y prestaciones de los participantes (Pérez Montfort, 1991, 1992 y 2002).

social como racial— que separó durante mucho tiempo la ciudad centro de sus márgenes y que sigue siendo, hoy en día, una referencia en la definición de la cultura popular urbana.

Cuando se concibió la programación, se impuso la realización de un homenaje a La Negra Graciana como elemento central de la fiesta. Oriunda de una familia de músicos de la región de Veracruz, Graciana Silva García, mejor conocida como La Negra Graciana, es reconocida internacionalmente como una de las más célebres intérpretes del son jarocho.¹⁴ También se la conoce localmente por haber tocado el arpa durante medio siglo frente a los cafés y restaurantes del zócalo de Veracruz. Por otro lado, la élite cultural local la considera, no sin connotación peyorativa, una más de los músicos “marisqueros” que tocan de plaza en plaza y en los restaurantes de la costa. Precisamente por eso se organizó el homenaje ya que esta artista retirada no había recibido uno oficial por parte de las instituciones culturales; por ello, el colectivo Piedra Muca quiso hacérselo de manera independiente en el Barrio de La Huaca, insistiendo en el hecho de que se trataba de un homenaje de la misma ciudad popular. Para acompañar este homenaje, los organizadores del evento proyectaron un documental en presencia de su realizador, Rafael Rebollar Corona, que apareció en 2001 con el título de *La raíz olvidada*.¹⁵ Esta película, que se realizó con la asesoría científica de Luz María Martínez Montiel y que fue dedicada a la memoria de Gonzalo Aguirre Beltrán, trata de la contribución de los africanos al mestizaje de la población en México. El colectivo escogió precisamente esta película porque empieza con un retrato de La Negra

¹⁴ Su disco más famoso se titula *Sones jarochos con el Trío Silva*, Discos Corason, S. A., México, 1994.

¹⁵ *La raíz olvidada*, documental dirigido por Rafael Rebollar Corona con el apoyo de Conaculta-Fonca y Canal 22, 2001, 50 minutos, México. Versión en español con subtítulos en inglés.

Graciana tocando el arpa bajo los portales del zócalo de Veracruz, y porque permitía hacer énfasis en esta “raíz olvidada del mestizaje mexicano” que el Veracruz popular encarna por su historia y su emblemático Barrio de La Huaca.

Aunque de otra índole, existe un evento cultural interesante que da cuenta de cómo esta dinámica convirtió el barrio en un argumento importante para la valoración del patrimonio del centro de Veracruz. Ya no se trata de una fiesta organizada por un colectivo independiente, sino de una de las festividades oficiales del municipio dentro del marco de las fiestas de celebración de los 490 años del Ayuntamiento de Veracruz. Esta fiesta fue titulada Gala tradicional: fandango jarocho al estilo La Huaca y tuvo lugar en el Callejón Toña la Negra, en abril del 2008 (ver carta de invitación).



Figura 24. Octavilla del “Fandango al estilo de la Huaca” (abril de 2008). FUENTE: municipio de Veracruz.

En realidad, esta fiesta fue organizada con el apoyo de La Maestra con la intención de promover a La Huaca ante el Municipi-

pio de Veracruz, inscribiéndola en el marco del programa de patrimonialización del centro histórico. Se trataba entonces de demostrar la capacidad atractiva de este barrio como sitio imprescindible para el desarrollo del turismo cultural en Veracruz. Además, con esta experiencia de colaboración con el municipio se trataba de comprobar que era posible organizar eventos públicos (conciertos, fandangos turísticos, etc.) y trayectorias o visitas guiadas en el barrio. En la fiesta, los niños de los talleres de música y danza fueron invitados a subirse al escenario para demostrar que la tradición estaba viva y que nuevas generaciones empezaban a tomar el relevo. Asimismo, la casa ubicada en la esquina del Callejón Toña la Negra y Manuel Doblado se transformó en taquería, y en la otra esquina, entre Gómez Farías y Doblado, se distribuían gratuitamente a los invitados vasitos de torito, otra especialidad de la región, elaborado a base de aguardiente de caña. Las casas estaban abiertas y había mesas afuera para ofrecer de beber y de comer a los participantes de la fiesta. En otros términos, se trataba de demostrar a los funcionarios del Ayuntamiento, quienes estaban a cargo de los expedientes de rehabilitación del centro, la viabilidad de otro tipo de visitas posibles alrededor de una cultura popular viva y cálida. Más tarde, en presencia de la encargada de los expedientes de turismo, La Maestra presentó a los diferentes invitados: grupos de son jarocho de la tradición fandanguera, músicos de son montuno y varios versadores, entre ellos Fernando Guadarrama, reconocido en el ámbito del movimiento jaranero y cuyos versos declamados delante de los oficiales constituyeron un verdadero himno al mestizaje popular, entreverando sin tregua la valoración de la mezcla de las razas y las culturas con un recuerdo de los diferentes orígenes. Demuestra un rechazo de las formas de explotación de los poderes, la denuncia del orden colonial y la ubicación dentro de esta contrahistoria de Veracruz:

Yo soy el hijo menor
de la guerra más antigua
cuando a la verde manigua
llegó el colonizador.
Traigo mezclado el color
de rojo, moreno y claro,
traigo a Jesús en mi amparo
y la protección del trueno
y nunca me siento ajeno
en la tierra en que me paro.

Soy de mar y de montaña,
soy de café y de maíz,
tengo abierta la raíz.
Soy de amaranto y de caña,
soy de México, de España,
soy nieto de indios y moros,
soy el jaguar, soy los toros,
Caribe y Mediterráneo,
soy el verde momentáneo
de una parvada de loros.

[...]

Soy Malinche y soy Cortés,
soy hijo de la chingada.
Mi tierra fue conquistada,
mi sangre, pura, no es,
y si lo fue alguna vez
fue sangre de emperadores,
y a tan ilustres señores
yo no les presto atención
pues al cabo que ellos son
los mismos explotadores.
[...]

Mi sangre llegó de lejos
en barcos negros de esclavos
de sus pueblos arrancados
por Alvarado y Montejo.
Mi sangre es el fiel reflejo
de ese original despojo.
Y es también el cielo rojo
que pintó el amanecer
de otro pueblo que al nacer
dejó atrás odio y enojo.

Pues lo que fue alguna vez
cruel violación y conquista
por obra de algún artista
se volvió el mundo al revés.
Y con la mezcla de tres
culturas del mundo entero,
a la orilla de un estero
y entre la selva escondida
mi pueblo surgió a la vida,
el jarocho fandanguero.

Traigo sangre amestizada
de indios, negros y español,
y toda la luz del sol
en esta sangre mezclada
que hoy es fronda en la enramada
de mi pueblo americano.
Como la Ceiba en el llamo
con su raíz tan profunda,
así se nace y se funda
el pueblo veracruzano.

Esta afirmación de la identidad elogia a la bastardía original, resultante de la conquista española. Reivindica la herencia de los dominados, explotados y esclavizados, transfigurándolos en pueblo fandanguero. Esta representación es totalmente opuesta a los valores y al universo social de muchos de los representantes del municipio que asistieron a esta fiesta. Sin embargo, fue un argumento de peso para demostrar el potencial de La Huaca en términos de desarrollo turístico en Veracruz.

Finalmente, la organización de estos dos eventos en este barrio, con tres meses de intervalo, permitió evaluar las implicaciones de la elaboración y la realización de los proyectos de patrimonialización del centro histórico de la ciudad. En cada uno de ellos pudimos ver cómo la cuestión del mestizaje particular se vuelve uno de los objetos de atracción turística que este barrio permite poner en escena. El Viejo de Fin de Año, el fandango con sus versadores y sus músicos de son jarocho, el danzón y el son montuno, las especialidades culinarias locales y el modo de vida comunitario de los patios de vecindad que se mantuvieron en este barrio operan como “tradiciones ancestrales” a partir de las cuales la mezcla de las razas se recuerda, describe, explicita y valora, insistiendo en la importancia del predominio físico, cultural y estético de la raíz olvidada y el cuerpo negro.

Situación presente en el discurso de La Maestra, ella de piel muy clara, cuando explica, a su manera, la mezcla de razas que tuvo lugar en este barrio:

La Huaca es una historia [...] de meretrices, de mujeres que hacían favores no nada más a los de adentro sino a todos los que venían, los que venían en los barcos [...] Porque hay que decirlo, aquí hay mucha mezcla, porque muchas de las mujeres se dedicaban a la vida galante [...] entonces hay muchas mezclas con españoles, con africanos, con cubanos, con franceses, con ingle-

ses, con griegos, con rusos, con de todo [...] entonces la Huaca es una gama de nacionalidades hechas y fertilizadas en los cuerpos de las meretrices de hace mucho tiempo y actualmente también se da. Entonces a lo mejor todas esas mezclas nos han hecho [...] Pero ha predominado algo, eso para los sociólogos y que estudian otras cosas como la genética, cómo la mujer mayormente asentada en la Huaca, que fue la mujer negra, predominó su genética (entrevista, enero del 2008).

El trabajo realizado en este barrio de Veracruz permite aclarar las formas según las cuales se puede articular una lógica del mestizaje con lógicas más etnicizantes. Podemos subrayar particularmente la ambigüedad de la definición del barrio mismo. La referencia al mestizaje es central, a pesar de que el barrio nunca se identifica en las acciones públicas ni en el trabajo militante como un barrio negro o de negros. En el texto de García de León, La Huaca es el lugar extramuros desde el cual se hace posible escribir una contrahistoria de Veracruz, a partir de una visión política del mestizaje. Pero, al mismo tiempo, la definición étnica siempre puede volver a aparecer como en el documental-ficción de José Luis Reza, *La Huaca, barrio de negros* que insiste sobre esta filiación específica desde los primeros momentos de la conquista hasta hoy. Podemos destacar otro ejemplo del predominio de esta definición a través de una conversación que tuve con unos empleados del Centro INAH Veracruz. Al principio de mi investigación, les explicaba que buscaba información sobre el barrio y me aconsejaron ponerme en contacto con una antropóloga que trabaja en esta institución. Uno de ellos también dijo que “desde hacía algunos años, se había especializado en los negros de La Huaca”. De forma menos anecdótica, esta identificación de La Huaca con los negros está muy presente en los discursos de algunas familias acomodadas. Así, en entrevistas colectivas que llevé a cabo con alumnos de dos preparatorias ca-

tólicas en Veracruz y Boca del Río, el marco de la conversación sobre este barrio —por ejemplo, sobre los lugares de esparcimiento— siempre llevaba a obtener respuestas sobre lo peligroso de este sector de Veracruz, peligro a veces asociado en los discursos con la noción de barrio de negros.

Por otra parte, tanto a través del estudio del proceso de patrimonialización como desde las narraciones, la frontera más determinante para la definición de este barrio y la justificación de las acciones es más social que étnica. En lo que vimos, la distinción entre lo elitista y lo popular es lo primero que transmite un sentido y se destaca tanto en la reconsideración de la historia de Veracruz como en las actividades militantes y políticas que tienden a comprobar el potencial turístico de este barrio. Esta frontera social se ubica dentro de la ciudad y se entrecruza con la frontera urbana de intramuros y extramuros recordada por los promotores culturales y presente todavía en el imaginario de la gente educada que conoce la historia de Veracruz. También se cruza con una frontera étnica cuyo sentido remite a la historia de la conquista y al periodo colonial. Tanto en las luchas sociales del movimiento inquilinario en los años veinte, como en la poesía popular y los usos sociales del pasado que se llevan a cabo en la actualidad, la frontera que tiene sentido es la que distingue entre el mundo de los españoles, propietarios, ricos, privilegiados, distinguidos, de cultura europea y que son parte del centro de la ciudad; y el mundo abigarrado, mestizo, pobre, popular y escandaloso de los barrios de la periferia. Ahí, pululan los apodos evocadores de las apariencias físicas (“el negro”, “la morena”, “el güero”, “la gorda”, “el pollo”, “la vieja”, etc.) que se usan constantemente o expresiones como la “belleza negra”, la “sangre del esclavo liberado”, los bailes y las percusiones “de origen africano”, la cultura del “mestizaje popular” o el “color mezclado” que operan como marcadores y modos de valoración asociados a esta configuración de sentidos.

VI. RUMBEROS Y JAROCHOS. AFRICANIDAD ELECTIVA Y CULTURA CALLEJERA

Rumberos y jarochos

La música popular veracruzana ha estado siempre influenciada por dos polos: el son jarocho, confluencia de las culturas española, indígena y negra en nuestro estado, y la música del Caribe, área sociocultural de la cual Veracruz formó parte natural desde el periodo colonial hasta nuestros días. Estas dos columnas soportan el edificio de la identidad veracruzana, o dicho en otras palabras, los veracruzanos hemos sido y somos 'rumberos y jarochos' (Figueroa Hernández, 2005a, solapa).

Esta cita describe un contexto general, y se encuentra en la solapa de un libro dedicado al grupo de son montuno de Veracruz llamado *Pregoneros del Recuerdo*, que celebró sus 50 años de vida tocando en la ciudad de Veracruz. La cita es interesante en muchos aspectos: en primer lugar, recuerda una vez más las raíces del mestizaje y las diferentes influencias culturales concebidas como constitutivas de la "identidad" de los habitantes de Veracruz. En segundo, habla también de la música popular erigida, desde el punto de vista de su autor, en una dimensión central de esta "identidad" —de "lo que somos" como habitantes de Veracruz—. También es interesante por su manera de presentar, desde la metáfora arquitectónica, la doble tradición veracruzana como un edificio sustentado por dos columnas: la tradición del mundo jarocho, los *hinterlands* de García de León, de la vida rural de los ranchos y los pueblos del Sotavento en el sur de Veracruz, por un lado, y la tradición del Caribe o las Antillas por el otro. El autor

etiqueta esta tradición con el nombre de *rumbera*, con referencias tanto a la cultura cubana tradicional de la rumba (Martré, 1997; Orovio, 1994) como a la imaginaria popular en torno a las rumberas tropicales, personajes que nacieron en la época dorada del cine mexicano. Estos personajes muchas veces son “rubias esculturales y de sexualidad agresiva”, rodeadas de músicos negros, como la actriz cubana Ninón Sevilla, por ejemplo (Juárez Huet, 2007).

El autor de esta cita, Rafael Figueroa Hernández, es un promotor cultural conocido en la región de Veracruz. Entre sus actividades, anima un programa de radio,¹ produce programas de televisión, desde 1991 dirige un programa de información y difusión dedicado a la música² y ayudó a organizar el festival de Son Montuno a finales de los noventa. También es autor de libros sobre el tema y recopilador de entrevistas a músicos, presentadas como testimonios de estos “polos de influencia” de la música popular local.³ Desde hace algunos años, emprendió el rescate de los elementos culturales supuestamente representativos de la identidad local, a partir de un programa que tituló “Rumberos y jarochos”.

Salsa y música afrolatina

Rafael Figueroa es también un actor importante en la vida intelectual y cultural veracruzana, que ha contribuido localmente a desarrollar una definición de “lo que somos y lo que

¹ *Como suena la clave*. Programa difundido en *Radio Más*, una estación del grupo RTV, producida por el Gobierno del Estado de Veracruz (<http://radio.rtv.org.mx>, consultado en enero de 2010).

² *Comosuenacom*

³ Véase Figueroa Hernández, 1992; 1993; 1994; 1996a; 1996b; 1997; 2000; 2002, 2003; 2005a; 2005b; 2007 y 2008.

fuimos”, que se funda en el reconocimiento y la reivindicación del mestizaje entre diferentes culturas considerado como una dimensión particular e ineludible de esta identidad; a su vez, se ve sustentada por las dimensiones africana y afrocaribeña también consideradas como particulares e ineludibles. Por ejemplo, su compromiso dentro del ámbito de la música popular del Caribe hispanohablante en torno a la cuestión de la denominación consiste en sustituir el término “salsa”, que nació junto con la industria discográfica norteamericana a principios de los años sesenta, y que agrupaba bajo una categoría única la mezcla de todo el mercado latino de Nueva York,⁴ por otros términos que insistan más en la dimensión africana de este mestizaje: música afrohispanica de las Antillas o afroantillana.

Mucho se ha hablado de la definición de la salsa como un género musical. Hay quienes prefieren, yo me cuento entre ellos, denominaciones más precisas y conscientes del devenir histórico, como Música Afrohispana de las Antillas, pero en los géneros populares normalmente lo que digan los académicos tiene poco que ver con las denominaciones, y la palabra salsa ha corrido con mucha mejor suerte. El concepto de Música Afrohispana de las Antillas deja muy claro el origen y devenir histórico de este grupo de géneros que nació del encuentro [...] de dos universos culturales en un lugar muy preciso del mundo: las Antillas de habla hispana, específicamente Cuba, Puerto Rico y República Dominicana (Figueroa Hernández, 1996b, p. 18).

⁴ Acerca de esta historia de la “salsa” y el papel que jugó la industria discográfica, en particular el sello Fania All Star, creado en Nueva York por Johnny Pacheco en 1964, ver Boggs, 1992; Lemaire, 2002; Padura Fuentes, 1999; Quintero Rivera, 1997, 1999; Romero, 2000; Rondón, 1980; Waxer, 2002. Por ende, sobre la historia social y cultural de la salsa en el estado de Veracruz, y en particular en la ciudad de Xalapa, ver Montalvo Torres, 2007 y 2009.

Cuando se creó el Festival Afrocaribeño y surgió el tema de la tercera raíz, Rafael Figueroa —con sus primeros trabajos y las publicaciones e intervenciones más recientes— nunca dejó de defender y promover estas dos categorías de música afroantillana y música afrohispanica de las Antillas; de hecho, empiezan a utilizarse actualmente en los medios de comunicación y en la industria discográfica en México. Por ejemplo, en las ediciones Pentagrama, que se presentan como una alternativa en el mundo musical mexicano,⁵ existe una entrada de catálogo con la categoría música afroantillana, donde se encuentran registrados artistas como Omara Portuondo y Chucho Valdés, Yomiré John, Miguel Valdés, Bola de Nieve o la recopilación del Primer Festival *Como Suena la Clave* organizado en Xalapa en 1997. Estas diferentes categorías hacen énfasis en las dimensiones africanas y antillanas, y también subrayan el mestizaje a menudo presente en los discursos de los músicos de salsa y son de Veracruz. Desde que empezó el Festival Afrocaribeño y el trabajo local de los promotores culturales, estos músicos empezaron a utilizar estas categorías junto con la asociación del término “salsa” a la idea de música comercial, pero también a la de “mezcla latinoamericana de las razas”. Además, el planteamiento es que este mestizaje se erija en un valor popular, opuesto a las expresiones del racismo ordinario. Por ejemplo, Cheo y Gonzalo, dos músicos de salsa, hoy profesores de percusión y piano en la Escuela de Música del Instituto Veracruzano de la Cultura, fueron mucho tiempo miembros de varias agrupaciones musicales desde principios de los años noventa. Ellos hablan ampliamente del uso y la pertinencia de estas categorías:

Cheo: —En el mes de abril del año '82, yo tuve la oportunidad de estar en un baile aquí en Veracruz donde estuvo la Sonora

⁵ <http://www.pentagrama.com.mx/>, consultado en enero 2010.

Veracruz, estuvo Melón y traían a Johnny Pacheco de invitado y me colé a la entrevista de radio y de las mismas palabras [que] Johnny Pacheco decía en aquella época, con respecto a la definición de la palabra Salsa: “Lo que pasa es que nosotros en Nueva York manejamos tantas etnias, tantas razas que para comercializar el nombre de algo que englobe todo, le pusimos Salsa, y Salsa ya abarca la música autóctona de Venezuela, de Cuba, de República Dominicana, de Puerto Rico [...] te vas a encontrar con gente que es muy tradicionalista y te va a decir, no eso es Afro-antillano y si le dices, pero es Salsa, te dice, sí pero es Afro-antillano [...] Por qué Afro-antillana, porque casi todo nace lo que es en las Antillas, cuestión de esclavos africanos que llegaron y se establecieron en las Antillas y se crea el Afro-antillano...

Gonzalo: —Yo pienso, bueno que hasta hace tres, cuatro años yo decía, sí es música Afro-antillana, pero cuando empecé a ver precisamente, música brasileña y ritmos de Bosanova, o de Zamba metidos en alguna pieza [...] a ver, a ver, eso no son las Antillas, eso está para América del Sur y cuando escuché Cumbia en Colombia y dije, no a ver aguántame es Colombia y Colombia no está en las Antillas [...] y entonces por eso digo yo que es Salsa, porque Veracruz tampoco son las Antillas. México no es Antilla, Colombia no es Antilla, Brasil no es Antilla. Y aunque bien es cierto, como dice Cheo que las bases y las raíces vienen de allá... [...] La Salsa es una mezcla de elementos, que se creó obviamente con un sentido comercial y que yo pienso que en cierta forma con lo afro-latino...

Cheo: —Afro, porque definitivamente la raíz es negra y nunca se va a perder, es la síncopa.

Gonzalo: —Aunque le quites los tambores y todo eso, mientras mantengas el ritmo de síncopa y así de pam, pam, pam, eso es africano... (enero del 2008).

Más tarde, en esta conversación abierta, Gonzalo planteó la cuestión del racismo. Él se autocalifica como moreno y se presenta como una persona de origen popular que vivió toda su infancia en un barrio pobre del norte de Veracruz. Cuenta cómo pasó mucho tiempo rondando por las esquinas con sus cuates. De ahí, el nombre de su última formación musical con Cheo: *Son de la esquina*, que juega con el doble sentido de “son”. Este nombre evoca tanto su infancia personal en las esquinas de las calles y la valoración del barrio como el movimiento salsero latinoamericano, que se identifica como lugar donde se fabrica la “salsa dura”, la “salsa picante” o la “salsa brava”.⁶ Así, Cheo va retomando esta evocación para precisar elementos del contexto mexicano donde surgió el movimiento salsero:

Gonzalo: —Y algo que me duele, pero te lo voy a decir: México es un país que todavía conserva muchísimo racismo, sobre todo en cuanto a lo indígena o negro. Aquí todo el mundo quisiera ser hijo de español, de francés, de gringo o de no sé donde. Pero así como que negro, te lo dicen así feo [...] Eso es un motivo por el cual la música aquí en este país que tiene tanta influencia negra, africana, para que pegue está canijo. Más vale ser de los blancos, altototes ojo claro de por acá del Norte, que aunque qué bueno que ellos están ahí porque eso somos una mezcla de todo, pero hay quienes no aceptan esa mezcla y te dicen: “por mis venas corre pura sangre gallega”.

Christian: —Entonces ¿esta música tiene que ver con este aspecto?

Gonzalo: —Para mí, en lo personal, el hecho de que estemos tocando este tipo de música nosotros va bajo esa idea de la esqui-

⁶ La expresión *Son de esquina* es también otra forma de responder a la pregunta “¿de dónde son los cantantes?” de la famosa canción de Miguel Matamoros y cuya respuesta original le dio su refrán y su título: *Son de la loma* (o sea de la región rural y montañosa que rodea a Santiago de Cuba).

na, de Salsa. Porque, cuando yo supe por fin qué es lo que dio pie a que existiera un grupo como Las Estrellas de Fania que son las que trabajaron esa denominación “salsa”, a mí me fascinó y me vi tan reflejado en la necesidad que tenía el pueblo latinoamericano de expresarse tal y como era [...] esto es lo que somos. Porque aquí en México, a veces parece que ni siquiera hay una definición de raza, el blanco es 100% blanco, el negro es 100% negro y el indio es 100% indio, y los que no somos ni blancos, ni negros, ni indios ¿qué rollo?, ¿qué somos?, ¿qué no somos nada? Porque yo no soy ni blanco, ni negro, ni indio, yo soy un poco de todo eso [...] Entonces es así como la Salsa, que es mezcla, la raza, lo que somos. Y en este caso de la salsa brava, o salsa picante, que deja un sabor que pa’ que se me olvide, que puede pasar media hora y yo todavía estoy enchilado, o sea que no te deja a la primera, no con el primer trago de agua se te quita, te hace llorar, y te zumban los oídos. Es todo un rollo todo eso, pero para nosotros significa muchísimo lo que estamos haciendo.

Cheo:—Es algo muy profundo (enero de 2008).

Esta conversación en torno a las categorías de identificación permitió ver cómo se articularon las diferentes dimensiones del mestizaje. La primera dimensión remite a la afirmación de una forma de expresión cultural de influencias diversas, y no obstante marcada por la herencia africana. Aunque los intelectuales menosprecian muchas veces la “Salsa” por su carácter comercial y supuestamente carente de autenticidad, este término proporciona nombre a uno de los aspectos de este movimiento cultural transnacional cuyo objetivo era evitar la oposición entre música blanca y música negra, y asumir esta “mezcla” de los barrios bravos latino-americanos. Las categorías construidas a partir del sello afro (afroantillano, afrocaribeño, afrohispanico, afrolatino, etc.) enfatizan la herencia cultural vinculada a la historia de la esclavitud, y llevan una huella rítmica propia: la

síncopa. En otros términos, la herencia cultural africana es lo que le da un toque particular a esta mezcla.

Pero, al mismo tiempo, la categorización de esta música provoca otro cuestionamiento en términos de identidad (“lo que somos”), y remite a una jerarquización de las características somáticas. Denuncia la mixofobia del racismo ordinario, que tiende a naturalizar las diferencias sociales de acuerdo con el color de la piel, específicamente en las grandes ciudades. Desde esta perspectiva, el color claro se vuelve un capital capaz de abrir puertas y el color oscuro una discapacidad que dificulta el ascenso social (Viqueira, 2010). Aquí no se trata de “mestizaje” sino de una población “mestiza”, nacida de esta mezcla. La respuesta de Gonzalo es un intento por articular la noción de “mezcla cultural” con la de “mezcla racial” (o sea “yo no soy ni blanco, ni negro, ni indio”). Además, su objetivo es asumir tanto las influencias africanas “poco recomendables” de la música como el hecho de ser parte de un “nosotros” que es “un poco de todo esto”, a pesar de que él no use ninguna categoría para nombrar a este grupo (o sea “la raza que somos”) dentro del cual, sin embargo, se reconoce.

Valoración de la herencia africana

Esta manera de asumir la mezcla haciendo énfasis en la herencia afroantillana y africana está presente en los discursos de los músicos y los promotores culturales de Veracruz. Muchos explican el éxito de la música oriunda de las Antillas hispanohablantes, en particular de Cuba, debido a la existencia de un sustrato cultural. Aunque este sustrato fue por mucho tiempo ignorado o negado, estaba a la espera de una reactivación. Rafael Figueroa lo plantea de esta forma:

Debido al sustrato africano existente en la música folclórica mexicana, la música proveniente de las Antillas encontró un terreno abonado para florecer y establecerse como en su casa. Si bien la relación con África se rompió cuando se abolió la esclavitud, México se siguió alimentando de la música de derivación africana, pero ahora a través de su enclave en las Antillas. De alguna manera nuestra identidad, expuesta a multitud de influencias, supo reconocer en la música antillana un pariente muy cercano que podía recibir sin trámites protocolarios (Figueroa Hernández, 1996b, p. 35).

Esta misma idea está también presente en el discurso de Gonzalo, cuando habla de Salsa. No lo expresa desde el parentesco, sino de la metáfora del pegamento entre dos cuerpos:

Esa influencia negra que hay aquí es real, no es de que aquí pegue lo cubano o lo dominicano, lo venezolano, lo colombiano, no es de que pegue nada más de gratis, o sea que aquí hay algo. Es como el pegamento, cuando pegas algo bien es porque en esta cara hay pegamento y en la otra hay también pegamento empalmas y eso no se quita jamás. Esta comparación de una cantidad de manifestaciones artísticas que han estado siendo [*sic*] apoyadas por una excesiva demanda comercial, y a pagar y a pagar, y a pagar a las radiodifusoras para que te pongan la misma pieza cuatro veces en una hora si es posible y en la televisión para que se te meta, se te meta y termines aceptándola, eso no existió en tiempos del cha cha chá, no existió en tiempos del mambo, del danzón, o sea de un sólo golpe, la gente decía este poquito que escucho es suficiente para que a mí me mueva. El hecho de que esta música pegue tanto y esté tan arraigada en estos territorios no es de gratis, es también por un antecedente africano que también hay aquí (enero de 2008).

Lucía Fortuno es también promotora cultural en Veracruz. Fue una de las instigadoras del Festival de Son Montuno y gerente de un café-restaurante donde tocaban varios grupos soneros de la ciudad. Ella también desarrolla la idea expuesta en la cita, y la vincula con la negación de la herencia cultural de la esclavitud en la región. Hace referencia en particular a lo que sucedió cuando, en 1928, llegó a Veracruz un grupo cubano llamado Son Cuba de Mariano, contratado por un productor mexicano en La Habana para trabajar durante una temporada en un teatro de México. Todo parece indicar que los músicos de Veracruz quedaron impresionados por este grupo que llevó el son a la ciudad:

Lucía: —Empieza a ejecutar este grupo de Mariano y los músicos de entonces se dan cuenta de que ellos también ejecutan este tipo de sonidos sin saber realmente cómo se llamaban.

Christian: —¿Porque tocaban casi lo mismo sin saberlo es una cuestión de herencia común?

Lucía: —Claro, acuérdate que en el puerto de Veracruz se dio mucho la cuestión del traslado y tráfico de esclavos, y tú puedes encontrar gente totalmente con rasgos africanos y tenemos pueblos con nombres africanos como lo que es Mocambo, Matamba, etc., y palabras africanas como marimba, por ejemplo. Cuando tú le preguntas a una persona que habita en Matamba, por ejemplo o en Jamapa o en Boca de Río por qué tienen el pelo, lo que en Cuba le llaman 'pelo malo', que aquí se llama 'pelo pasita' y le dices oye por qué tienes el pelo así y te contesta: 'bueno, es que así lo tenía mi abuelo y mi tatarabuelo'. Pero si tú le dices que eso es una característica de gente venida de África, te dicen: '¡No! Aquí nadie es negro'. Aunque toda tu piel sea oscura, aunque tus labios sean anchos, aunque tu nariz sea ancha, y ellos te dicen: 'No yo no soy negro, ¿qué te pasa?'

Christian: —¿Por qué eso?

Lucía: —La negación que se hace es porque el negro siempre ha sido considerado como una gente subvaluada o una gente de menor categoría. Entonces ellos te dicen: ‘yo soy lugareño de Jamapa, pero yo no soy negro...’ ‘Bueno, yo soy oscuro porque aquí hace mucho sol’ además la misma respuesta la encuentras tanto para el cabello como para la piel, como para la ejecución de instrumentos. Bueno y a ti quién te enseñó: ‘a mí me enseñó mi abuelo’ ¿Y a tu abuelo? ‘Pues su padre y a su padre, su padre’. Es decir, no distinguen que hay una herencia cultural e investigando nosotros acerca de eso, le preguntamos a mucha gente de esta región que sabe tocar el Tres líricamente, es decir, nunca han asistido a una escuela de música [...] te dice: ‘Es que así tocaba mi padre’. Investigando un poco más nos dimos cuenta [de] que hablaba de sus bisabuelos, como que no saben de dónde venían, pero que sus bisabuelos le contaban que ellos habían sido encadenados y mucha gente guardaba los grilletes y contaban historias de que su bisabuelo se escapó del Puerto [...] sin embargo esta gente se resiste a creer que sean descendencia negra aunque toda su estructura está ahí. Y la música no podía ser diferente de esto, son personas que inmediatamente se lanzan al baile, se lanzan a la música y al canto, porque es una herencia cultural... (diciembre de 2007).

La tesis y la herencia cultural vinculada a la historia común de la esclavitud es la que se manifiesta de inmediato para explicar el “injerto”—otra metáfora— de la música de las Antillas hispanohablantes en Veracruz. También participa en un proceso de revalorización de una “raíz” africana que por mucho tiempo fue rechazada o ignorada por la población local, y que sigue siendo objeto de desprecio en ciertos contextos.

Las expresiones de una africanidad electiva

Esta insistencia en la herencia africana junto con el mestizaje puede ser también una elección asumida, independientemente de cualquier idea de filiación real. Con el fin de entender este fenómeno, entre los años 2007 y 2009, me interesé en el programa de son montuno que tenía lugar cada fin de semana en el centro histórico de Veracruz. Trataba de ubicar este trabajo en el marco de un análisis de las expresiones identitarias, tal como se aprecian en el espacio público. En este caso, se pensó el espacio público como escenario de la comunidad urbana, como un conjunto de lugares donde se llevan a cabo principios de civilidad, presentación de sí y relaciones con los demás (Goffman, 1961, 1973). Desde Simmel y el trabajo empírico realizado por Isaac Joseph en Francia, este tipo de etnografía se enfocó en la experiencia del actor urbano y sus modos de exponerse a los demás. Es decir, el enfoque se dirigía más a los “transeúntes” que a los “residentes” (Joseph, 1984, 1998; Simmel, 1981). Desde este punto de vista, la ciudad de Veracruz, las plazas y los callejones peatonales del centro histórico, los establecimientos nocturnos y las largas banquetas del malecón, son de un interés particular para músicos, bailarines, miembros asiduos y turistas que los invaden. En el mismo cumplimiento de su co-presencia, todos ellos producen escénicamente y hacen interpretables modos de identificación social que combinan diferentes registros de afiliación y distinción sociales. Si bien ya se han llevado a cabo estudios profundos sobre el transcurso de las acciones en estas arenas públicas de la vida urbana (Aguirre Aguilar, 2001, 2004, 2005), decidí acercarme a esta cuestión desde un pequeño estudio etnográfico. El objetivo era restituir las formas de expresión de lo que llamé una *africanidad electiva*. Este estudio se centra entonces en un programa cultural titulado Noches

de Callejón, que tiene lugar cada fin de semana en el Portal de Miranda, un callejón que da al zócalo, en el corazón del centro histórico. Este programa fue impulsado por el director artístico del grupo Juventud Sonera cuyo proyecto inicial, inspirado en la película Buena Vista Social Club, era rehabilitar la tradición del son montuno que ha existido en Veracruz desde finales de los años veinte, al que se le han incorporado elementos modernos (batería, guitarra eléctrica...), con el objeto de atraer a un público joven.⁷



Figura 25. Cantante del grupo Juventud Sonera.

FOTO: Sandra Ryvlin, noviembre de 2007.

Asimismo, desde que apareció el disco *¡Guarachero!*,⁸ muy vinculado a la tradición afrocubana, el líder de Juventud Sonera

⁷ Este proyecto se parece a lo que Peter Wade llama “el rescate de lo nuestro” en el contexto de la música costeña colombiana. Analiza cómo el éxito del cantante y guitarrista Carlos Vives participó para reactualizar el vallenato tradicional con una imagen de joven estrella de pop moderna (Wade, 2000).

⁸ En Cuba, el nombre de “guarachero” hace referencia a un músico que compone y canta la guaracha, y que está visto como un personaje juguetón y que se enamora fácilmente, un género musical satírico.

cuidó su estilo de estrella de pop, con interés por el son. Se dejó crecer el cabello y escogió tocar guitarras eléctricas de marcas norteamericanas prestigiosas, con el objetivo de parecerse cada vez más a Jimi Hendrix, Lenny Kravitz o Ben Harper, multiplicando, así, las referencias de la cultura negra de Estados Unidos. De hecho, su público hizo hincapié en esto.



Figura 26. Portada del disco de Juventud Sonera. Gobierno del Estado de Veracruz, IVEC, 2004.

El programa Noches de callejón solo tenía autorizaciones precarias por parte de las autoridades locales. De hecho, ni es un producto de la Oficina de Turismo del Municipio de Veracruz y tampoco fue anunciado en las agendas culturales de la ciudad ni del IVEC sino hasta hace poco. Sin embargo, se volvió un evento cultural de la ciudad que atrae a un público asiduo proveniente de los barrios populares. Según los términos de un antiguo coordinador de la Oficina del Turismo, “es un producto interesante”:

Juventud Sonera, a mí me parece que es un producto muy interesante, porque te habla de un género como de barrio, y hay mucha gente que viene a verlo, yo veo los fines de semana cómo se pone acá súper atascado de gente, y es algo que llama la aten-

ción, pasar y ver a tanta gente aglomerada y bailando y escuchando la música a nivel de piso, sin escenario...⁹

Por su ubicación en el entrecruce de los circuitos turísticos y los paseos nocturnos de los habitantes, esta escena de la vida urbana de Veracruz constituye un lugar de encuentro. El transeúnte ordinario, interesado por lo que está pasando, se mezcla con los bailarines, compra discos a los vendedores ambulantes, pero también convive con un grupo de conocidos, compuesto de asiduos que saludan a los músicos, forman grupos de sociabilidad, bailan, conversan, etc. No se trata de un grupo social homogéneo ni de una generación. Muchos tienen entre 16 y 30 años, pero acuden también individuos de más edad, solos o con pareja. Algunos vienen del barrio popular vecino, La Huaca, otros viven en las colonias pobres o son parte de la pequeña clase media de la periferia. Otros pertenecen a una élite cultural local, y son aficionados a este tipo de música y ambiente urbano. Algunas noches, se puede encontrar ahí a la mayoría de los músicos de la ciudad que se mueven en el ámbito del son jarocho, el son montuno, la salsa y otra música tropical, el rap y el reggaeton. También hay músicos mexicanos de otros estados o extranjeros de visita en Veracruz, que se juntan con el grupo y comparten con los miembros permanentes un momento de buen ambiente musical.

Entre todos estos miembros asiduos del Portal de Miranda sucede algo particular cuando toca el grupo Juventud Sonera. Se puede observar que mujeres y hombres, bailarines y músicos manifiestan una forma de expresión basada en el hecho de compartir algunos elementos culturales, cuyos códigos pueden

⁹ Entrevista con el coordinador de la Oficina de Turismo del Municipio de Veracruz realizada con Hettie Malcomson, diciembre de 2007.

ser interpretados y significados. No se trata de *definirse* como “negro” sino de bailar algunas secuencias rítmicas, con sobreactuación, gestos y movimientos coreográficos que remiten al mundo afrocaribeño.



Figura 27. Bailarines en el Portal de Miranda.

FOTO: Sandra Ryvlin, marzo de 2009.

Es difícil dar cuenta de la sutileza de esta dimensión expresiva sin poder mostrar el material etnográfico que se utilizó aquí. Aparte de las numerosas notas que redacté al participar en este programa, produjimos con una estudiante de la Facultad de Ciencias y Técnicas de la Comunicación de la UV pequeñas secuencias filmadas de las proezas de diferentes bailarines o bailarinas, regulares u ocasionales. En primer lugar, este material etnográfico permite describir diferentes estilos coreográficos, las reacciones del público y las interacciones con los músicos. Además, sirvió de base para las conversaciones que se llevaron a cabo con diferentes personas en torno a los bailes y a su ubicación dentro del registro de la africanidad. La mayoría del tiempo estas manifestaciones se identifican como un show, distinto de los bailes de pareja más tradicionales. Paulatinamente, se va formando un círculo alrededor de una persona alentada por el público. Las personas asiduas intercambian

comentarios y los músicos salen de su rutina con improvisaciones y solos más empáticos. Algunas personas son asiduas a estos shows, como Rosa, una muchacha de 20 años que vive en un barrio popular de Veracruz y cuyo color de piel y rasgos físicos no se identifican particularmente como negros o mulatos. Ella se “avienta” regularmente a los shows cuando los músicos interpretan *Pelotero a la Bola*, de Carlos Oliva. Al final, una noche de junio del año 2009, uno de los músicos del grupo no deja de asombrarse delante del público manifestándolo con esta pequeña frase: “qué bárbaro, cómo baila esa negra”. Según las personas a las que interrogamos en cuanto a la proeza de Rosa, su estilo se inspira tanto en las rumberas de cabaret como en los bailes eróticos característicos de los *tabledances*. De manera estereotipada, se asocia una sexualidad desbocada con las mujeres negras y exuberantes del Caribe y sus ritmos.

Otras personas también se animan a ser parte de los shows, como Doña Eli, una mujer ya más anciana, de origen modesto de Veracruz, que generalmente baila para los turistas cerca de los restaurantes del zócalo. A veces viene a divertirse al final de la noche en el Portal de Miranda. En su caso, las personas asiduas y los músicos describen su forma de bailar como “criolla”. Esta categoría se usa en este caso para identificar las viejas tradiciones rurales del Caribe, los orígenes del son, la mezcla de la guitarra española con los ritmos sincopados traídos por los esclavos africanos. O sea que además de suscitar la admiración de este público conocedor, la proeza de esta dama se describe como una expresión de esta antigua herencia afrocaribeña de Veracruz.

Algunos muchachos y muchachas de la ciudad o de la región, acostumbrados a espacios culturales más alternativos, están regularmente presentes en las Noches de Callejón. Ellos también pueden entrar en este juego de puesta en escena de sí, combinando signos emblemáticos del Caribe negro (rastas,

barba, color y estilo de vestuario, etc.), maneras de moverse y bailar. Estos signos, aunque en un estilo diferente, se vinculan con formas de expresión de una africanidad electiva. Es lo que explica Lalo, un muchacho de 23 años, de un barrio popular de Veracruz, que toca percusiones y canta con sus cuates en los transportes urbanos cuando necesita dinero:

Lalo: —¡A mí me gusta venir aquí, al Portal en la noche cuando hay este ambiente un poco particular donde cada uno entra un poco en este juego del Negro que tienes dentro de ti! (risa)

Christian:—¿Tú te defines como negro?

Lalo: —No, no, pero pues... ¿Todos somos un poco descendientes de negro, no? Y entonces, cuando oyes esta música como que te metes en este ambiente, de plano te pones a moverte de una cierta manera...

Christian: —¿O sea, cuál es esta manera justamente? ¿Lo puedes explicar?

Lalo: —Pues realmente no... o sea yo no me veo... pero si tomas mis cuates... Ricardo, por ejemplo, él lo siente más como los jamaquinos, ves, así como reggaeman, tranquilo... Fallo le entra un chingo al rap, el hip hop y todo... y Sara, mi novia, ella como que se va más por la onda de la danza africana, ves, es otro estilo total... (abril de 2008, transcripción aproximativa).

De estas observaciones, puede destacarse otro elemento, y éste es que la expresión de esta africanidad electiva puede a veces combinarse con una frontera social que consiste en colocarse frente a prácticas de distinción que marcan fuertemente la organización de la vida nocturna de Veracruz. Por ejemplo, en una discusión colectiva sobre el tema, que tuvo lugar en una de las cervecerías del zócalo, Paco, un joven artista que frecuenta regularmente los diferentes lugares nocturnos del centro histórico de Veracruz, expresa a su manera lo siguiente:

Paco: —Yo sí prefiero ir ahí (al Portal de Miranda) que a los antros fresas del malecón. Primero porque aquí es música en vivo y es gratis. Estás en la calle... puedes ir y venir, ir a tomar una chela, ver lo que hay en otro lado, volver... o sea tiene mucho más que ver conmigo, esta onda callejera justamente... es verdaderamente el espíritu de Veracruz, ¿no? Y sobre todo, o sea lo que no soporto en los antros de moda, es esta manera muy codificada de vestirse, caminar, hablar... mirar a los demás, que te dicen algo de tus ropas, de tus cuates... bueno, no todos son así, hay lugares más chidos, más abiertos por decirlo de alguna forma pero en general es más así...

Christian:—¿Y aquí cómo es?

Paco: —Bueno, en este tipo de lugar puedes hacer lo que quieres, no te estás preguntando si estás bien o estás mal, hasta te gusta hacer lo contrario, ¿no? O sea hablar mal, vestirse mal, o sea hacer todo lo que se va a ver “mal” para la “gente bien”...

Christian: —¿O sea?

Paco: —O sea, ir a lugares populares, no estar con una chava que se mete horas vistiéndose para salir... cuando Julia [su novia] se viste un poco *nice*, ves, con un vestidito, unos tacones, con la uñas pintadas y todo, le digo: “¡Ojo! Te estas volviendo “fresa” y nos echamos a reír...

Christian: —¿Hay una relación con el hecho de escuchar este tipo de música con influencias afrocaribeñas antes de otra cosa?

Paco: —Bueno, esta música se refiere antes que nada a este pasado porteño, de los esclavos y los piratas, el contrabando, toda esta vida nocturna del puerto, de los muelles, las cantinas populares alrededor del mercado... aunque me gusten también otros tipos de música y de ambientes, me gusta esta idea deirme hacia lo que la “gente decente” rechaza más... (junio del 2008, transcripción aproximativa).

En otros términos, se trata aquí de compartir con los demás algunas prácticas culturales para transformarlas en signos. Estos signos no relevan solamente una cultura “popular”, sino todo un modo de vida que se ubica a cierta distancia de los marcos normativos fijados por la “gente bien”. O sea que se trata de signos de no-alineamiento con la gente *nice*¹⁰ que va a ciertos lugares de moda, que “hablan con la z”¹¹ para acentuar la distinción social o que escogieron huir del centro de Veracruz para irse a lugares más cómodos y modernos del municipio vecino de Boca del Río. Ahí se fueron los “fresas”¹² de la región en su voluntad afirmada de adjuntar la distancia espacial a la distancia social.¹³ Por ende, estos signos marcan una discrepancia común con la “gente decente”, y ejemplo de ello es la adopción de movimientos corporales sexualmente explícitos

¹⁰ Término del inglés usado para identificar o auto-identificarse como *nice* o sea la gente que se ve en las revistas *People* o más modestamente en las páginas “sociales” de los periódicos regionales.

¹¹ La expresión *hablar con la zeta* se usa en este caso para hablar de los españoles que pronuncian los sonidos “c” y “z” de manera distintas de los sonidos “s”, lo que se usa en México, en general, para evocar con cierto esnobismo sus orígenes españoles. También se puede decir “hablar agallegado”, “hablar gallego” o “hablar gachupín”, ya que “gallego” y “gachupín” son precisamente términos que sirven para identificar a los españoles muchas veces de forma peyorativa.

¹² “Joven de buena familia” pero con connotación peyorativa en la taxonomía local.

¹³ Por ejemplo, una muchacha eslovaca de 17 años que estuvo en Veracruz en el marco de un intercambio de alumnos del último año de la preparatoria, organizado por el Rotary Club, nos explicaba unos días antes de regresarse a Europa que pasó este año escolar con una familia de Costa de Oro, uno de los barrios residenciales más *nice* de Boca del Río. En este año, los fines de semana tuvo muchas oportunidades de salir con sus compañeros y compañeras de escuela pero nunca había ido al centro de Veracruz porque la gente de su entorno siempre le aconsejaba evitarlo. Sin embargo, desde su infancia estaba interesada en la danza africana y se inscribió al curso que se da en el IVEC pero nunca pudo ir por la fuerte presión de esta familia.

de la danza africana y la “rumbera”. Una de las características de la “gente decente” es justamente hacer manifiesta la distancia moral con la gente “corriente”¹⁴ y borrar todo lo que puede parecer un signo de “naquez”, en su manera de presentarse ante los demás (Schaffhauser, 2005). En este contexto, la escenificación de rasgos físicos, posturas, gestos y estéticas que evocan la herencia africana es una manera de significar su empatía con esta cultura callejera que reinterpreta a su manera las fronteras étnicas y se relaciona con África y las Américas negras de manera electiva. Es también una forma de ubicarse dentro de una relación de clase que se expresa desde los signos asignados localmente a los diferentes orígenes del mestizaje. Tanto bailar “como un negro”, como “hablar con la z” son marcadores sociales, fundados en la creencia compartida sobre los orígenes comunes que conforman la sociedad local. Esta creencia puede ser más o menos aceptada o negada. Los rasgos culturales que se le asocian pueden ser exhibidos, o enmascarados, ennegrecidos o blanqueados. En este sentido, las expresiones de una identificación a lo negro observables en estos contextos no operan *a pesar de* sino *por el mismo hecho* de la existencia de una representación del mestizaje, que se refiere permanentemente a una u otra de sus diferentes raíces, llevando a los individuos a situarse social, física y culturalmente frente a la supuesta “raíz africana”.

¹⁴ Las expresiones “gente fea”, “gente corriente”, “gente vulgar”, “gente colonial” sirven todas dentro de la taxonomía local para identificar a la gente pobre, sin distinción y vulgar de los barrios populares de Veracruz.

VII. LAS FRONTERAS DE LA DOMINACIÓN

En este capítulo trataremos de analizar los mecanismos entrecruzados de producción y reproducción de las diferencias y distinciones sociales, étnicas y de género –tal como se dan en la cotidianidad de la vida social en Veracruz–. Son pocos los trabajos sobre el racismo en México,¹ en particular el racismo hacia las poblaciones negras.² En *Blacks in Colonial Vera-*

¹ Como lo subraya Alicia Castellanos Guerrero, el mestizaje fue, por mucho tiempo, el enfoque de los discursos ideológico-políticos para legitimar la integración impuesta por intelectuales, funcionarios de Estado y antropólogos implicados en el movimiento indigenista. Solo de manera reciente los investigadores que estudian la ideología del mestizaje han revelado su carácter excluyente (Castellanos Guerrero, 2000). Véase también Barabás, 1979; Castellanos Guerrero, 2000, 2001, 2008; Castellanos Guerrero y Sandoval, 1998; Desacatos, 2000; Gómez Izquierdo, 2005; Knight, 1990; Molina, 1995.

² Sin embargo, esta cuestión apareció en la escena pública nacional e internacional con una acuidad particular en 2005, tras el suceso de dos “asuntos” en el marco de las relaciones diplomáticas y comerciales entre México y Estados Unidos. El primero fue la reacción ante una declaración del presidente Vicente Fox en mayo de 2005, quien hablaba del uso social de los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos, justificando su importante presencia en el país vecino. Explicó que hacían el trabajo que “hasta los negros no querían hacer”. El segundo suceso tuvo lugar en julio de 2005, después de que el servicio postal mexicano emitiera una serie de timbres en homenaje a una caricatura popular creada en los años cuarenta. Memín Pinguín era un joven negro estereotipado que vivía con su mamá en México y hacía miles de travesuras con sus cuates, siendo objeto de burla sin que fueran percibidas en México como racistas. Estados Unidos hizo una declaración oficial a través del portavoz de la Casa Blanca, quien denunciaba esta imagen que ridiculiza los rasgos físicos y el color de la piel, el carácter y las relaciones familiares de las poblaciones negras. Tres años después, “el asunto Memín Pinguín” volvió a ser parte de los debates mediáticos, cuando una mujer afroamericana levantó una demanda en Houston para prohibir la venta de esta caricatura en las tiendas Walmart.

cruz, Patrick J. Carroll describe con exactitud la marginalidad social que padecieron los africanos y sus descendientes en la época colonial y las maneras en que el racismo y el etnocentrismo de los españoles afectaban su vida cotidiana y su modo de pensar (Carroll, 2001). En los trabajos sobre periodos recientes, la cuestión de la experiencia dolorosa de la “coexistencia racial” (Hoffmann, 2008) apenas empieza a tenerse en cuenta como uno de los elementos de producción de la diferencia. Algunos trabajos abordan las expresiones racializadas de la identidad y las experiencias recurrentes y repetidas de discriminación y racismo en la vida cotidiana en México (Moreno Figueroa, 2006, 2008, 2010). Además, permiten apuntar al hecho de que el racismo ordinario descansa en jerarquías sociales y económicas, así como en una división sexual y racial del trabajo y los roles sociales. Los estudios de género hechos en Estados Unidos han demostrado eficazmente la manera en que el racismo ordinario contribuya a que los trabajos domésticos, menos valorados socialmente, incumban a las mujeres que pertenecen a las minorías racializadas y, a la vez, excluyan la figura femenina de la norma social dominante (Nakano Glenn, 1992).

Precisamente, fue esta imbricación de fronteras de la dominación lo que fue objeto de una particular atención en la ciudad de Veracruz. Se consideraron las categorías ideológicas e historicizables de género, clase y raza, las normas dominan-

Esta caricatura es un elemento de la cultura mexicana y/o revelador de los prejuicios raciales que ofenden a la población afroamericana. Este asunto fue objeto de muchos comentarios e interpretaciones en la prensa por parte de los intelectuales e investigadores que estudian las poblaciones de origen africano en México (Lomnitz, 2005; Monsiváis, 2008; Vaughn y Vinson III, 2008; Velázquez, 2008). Sin importar cuáles hayan sido los puntos de vista expresados, este asunto fue, junto con la metida de pata del presidente Fox, la oportunidad de debatir la cuestión del racismo y de ubicarlo como objeto de estudio válido y digno de interés.

tes que producen (en cuanto a belleza, moralidad, sexualidad, inteligencia, etc.), sus maneras de generarse mutuamente y aparecer como los significantes inestables de los unos y los otros (Dorlin, 2009, p. 16).

Para ello, veremos la manera en que las antiguas categorías del periodo colonial funcionan todavía como categorías del sentido común, marcando las diferencias y naturalizando las relaciones de dominación que operan en el espacio urbano. Estas relaciones se pueden observar en las formas de explotación, subordinación, normalización y alteración del poder. Finalmente, nos sumergiremos de nuevo en el universo de la ciudad nocturna, ya no para explorar los modos de expresión de una *africanidad electiva* sino para voltear la mirada hacia un antro muy famoso donde, cada fin de semana, desde hace veinte años, las expresiones de la dominación y las formas de humillación públicas se vuelven un espectáculo.³

División social y diferenciaciones étnicas en la ciudad

“Sociedad de casta” es una frase que llegó a utilizarse —de manera simbólica— para definir a la sociedad contemporánea mexicana, y remite a una visión jerárquica de la sociedad, fundada en los intentos coloniales de crear linajes distintos en función de orígenes europeos, mesoamericanos y africanos, supuestamente

³ Por supuesto, estoy muy consciente de que existen momentos de menos polarización socio-étnica en la vida cotidiana del Puerto y que los análisis de mis informantes puedan tener algo de generalización. Sin embargo, lo que me interesó en esta fase de mi investigación fue precisamente esta parte de generalización o, mejor dicho, la actividad de estereotipización que realizan los actores sociales a la hora de calificar y describir lo cotidiano de las relaciones sociales en la ciudad.

dotados de una serie de lineamientos en cuanto a matrimonios, servicios domésticos, elección de algunos oficios, maneras de comportarse y presentarse frente a los demás, etcétera.

Aunque nunca fueron realmente eficaces como sistema de ordenamiento en la época colonial, y menos por supuesto en el periodo más contemporáneo caracterizado por el desarrollo de una sociedad nacional de gran movilidad social, las “castas”, a pesar de existir realmente, a veces siguen alimentando las representaciones jerárquicas de la sociedad mexicana y de la vida local del puerto de Veracruz. Así lo describe, desde su propia experiencia, una socióloga originaria de esta ciudad:

Quando hablo de castas, a lo que me refiero es, evidentemente, a una alegoría [...] Pero esto que ocurre mucho en el Puerto y que a mí me tocó vivir de niña tiene que ver con la gente que se educa en tales colegios, la gente que vive en tales zonas, la gente que tiene tales apellidos y la gente que se ve de cierta forma; y cuando digo “se ve de cierta forma” estoy hablando de color de piel, forma de vida y consumo muy ligado a la apariencia [...] Y yo me acuerdo mucho, yo iba en un colegio de monjas que en alguna época había sido para niñas de una clase alta, muy alta, y para cuando yo estudiaba ahí, mis tías habían estudiado ahí, mi mamá había estudiado ahí, y para cuando yo era estudiante era más bien para gente de clase media alta y ya había otros colegios para las niñas ricas de Veracruz. En esos colegios de niñas ricas de Veracruz, había gente con apellidos extranjeros y güeras, o sea la gente morena era muy susceptible a comentarios como: “yo no entiendo por qué estás aquí, o yo no entiendo por qué mis hijos se tienen que juntar con gente así como tú”. Y era evidente a quiénes invitaban a las fiestas infantiles, quién era amigo de quién y si fulanito se casó con quién, y a eso es a lo que me refiero con el sistema de castas: quién trabaja con quién, quién es empleado de quién. O, por ejemplo, comentarios que yo

todavía escucho en mi círculo familiar, todavía el día de ayer escuché un comentario de un matrimonio; él tiene un apellido muy famoso en el Puerto y alguien decía: “Ah, es que la mujer sí está mona,⁴ pero no sé por qué no se consiguió a alguien de su clase”, “¿Por qué se consiguió a alguien tan vulgar?”, “¿Por qué se consiguió a alguien tan pobre y que era maestra?”, “¿Cómo es posible eso?” Ese tipo de comentarios todavía los sigo escuchando. Y entonces a eso es a lo que me refiero con el sistema de castas en Veracruz...⁵

Este tipo de expresión moral de la división social fundada en los orígenes, las apariencias, el color de la piel, la manera de vestirse o comportarse, la profesión, los lugares de salidas, el medio de transporte —público o privado— para moverse dentro de la ciudad, la manera de llevarse con el personal de casa, no es exclusivo de Veracruz y se puede observar en la mayoría de los barrios residenciales de las grandes ciudades mexicanas. Además, revela prácticas de distinción social que pudieron elaborarse desde algunas visiones étnicas de las diferencias, hayan sido fundadas en las apariencias fenotípicas o en los rasgos culturales.

Esta división social y étnica puede tomar múltiples formas en la ciudad, empezando por las grandes manifestaciones festivas y el carnaval, supuestamente caracterizado por una inversión del orden social. Como lo constataba Juan Antonio Flores Martos, a partir de un análisis hecho por uno de sus informantes, la oposición entre “gente bonita” y “gente fea” se vuelve

⁴ Aquí, el término “mona” juega voluntariamente con la ambigüedad del doble sentido. *Estar mona* en el sentido de bonita y coqueta, pero también puede significar vulgar, ordinaria y parte de la “gente fea”, remitiendo a la hembra del mono. El uso de este juego de palabras en este tipo de medio social significa *Aunque la mona se vista de seda, mona se queda*.

⁵ Entrevista con Ishtar Cardona, noviembre del 2008.

muchas veces manifiesta desde otra oposición que marca la organización de los grandes desfiles del carnaval: la oposición entre los que están “arriba”, encima de las carrozas alegóricas, y los que están “abajo”, dentro de las comparsas, representando sus barrios, empresas, sindicatos o grupo de amigos. Los de arriba tienen una visión panorámica del desfile y no se desplazan a pie, mientras los de abajo no hacen más que caminar y a veces hasta correr para alcanzar el ritmo, durante los siete kilómetros del corso. Así lo analizó una persona:

Yo, observando el carnaval estos años, me llama mucho la atención la diferencia de participar en él de las gentes. Mira, por un lado puedes ver la gente que va en las comparsas caminando, la gente que aprovecha el carnaval para representar a su gente y a su barrio, y que para ellos el carnaval es estar bailando, echando desmadre y chupando, y que son “gente fea” en el sentido de que es gente del pueblo, de las colonias, morenitos y gente que físicamente no se parece en nada a la gente de la “Sociedad” de Veracruz, a las niñas *nice*. Luego, miras para arriba, a los carros y sólo ves chavas y gentes que son pura “gente bonita”, las ves subidas en los carros alegóricos, algunas bailando y otras sin apenas moverse, sin tener que echarse el paseo caminando, sin romperse la figura como el pueblo que va en las comparsas. Y estas chicas resaltan porque son altas y más güeras, y ven a toda la gente y las comparsas desde allá lejitos, desde arriba... (citado en Flores Martos, 2004b, p. 493).

Es interesante subrayar que esta manera de percibir la diferencia socio-étnica permeó la historia del carnaval, institucionalizado en 1925 a través de la creación de un comité constituido por clubes sociales y los principales grupos de poder de la ciudad. Al principio, se enfocaba sobre todo en la figura de la reina, llamada en aquella época Reina de Belleza. Esta reina se elegía

entre las hijas de las familias acomodadas de Veracruz y podía beneficiarse de importantes apoyos financieros (el Rotary Club en 1925). Por lo tanto, esta festividad fue primero pensada como un carnaval de clubes dirigida hacia la élite social de la ciudad que quería hacer de su reina la más prestigiosa reina del salón.

A partir del año siguiente, el intento de reapropiación de esta fiesta por parte del sector popular, excluido en 1925, dio lugar a la escenificación de otro personaje, a partir de la iniciativa del poderoso sindicato de ferrocarrileros. Al crear su propio club llamado Roatán (del plátano), con el espíritu grotesco de los carnavales, lo que hizo fue burlarse del nombre del Rotary Club. Este club organizó un concurso para la designación de un Rey Feo (más tarde se llamó Rey de la Alegría), para que los sectores populares de la ciudad también tuvieron un personaje con quién identificarse, invirtiendo ahí la lógica de la belleza impuesta por la élite para lograr una “estética de la fealdad” (Flores Martos, 2004a). Más adelante, se hizo imprescindible obtener apoyos financieros cada vez mayores, así como un sistema de elección que implicaba cada vez más recursos. Por ello, el comité terminó reduciendo la distinción reina-belleza-élite-piel clara *versus* rey-fealdad-pueblo-piel morena que había marcado el carnaval. Tanto para el observador externo como para los participantes, la diferencia significativa se transfirió hacia la oposición entre carnaval de carrozas y carnaval de comparsas.

Otra manera de expresar esta división social en la ciudad se puede observar en otro tipo de distinción tanto social como étnica, fundada esta vez en la atribución diferenciada de rasgos culturales. Es lo que se puede constatar dentro de la historia del desarrollo urbano en México, con el ejemplo de la oposición entre la “cultura cerrada” de los “fraccionamientos” y la “cultura abierta” de las “colonias”. Además, esta oposición está vinculada a la frontera entre blanco (o español, güero, gallego, etc.) y no blanco. Así lo describe, por ejemplo, un maestro de

etnografía urbana de Veracruz que cada año realiza, con sus estudiantes, trabajos sobre este tema:

El Fraccionamiento Reforma se empieza a habitar de puros españoles y sus familias, eran blancos y se empieza a establecer como el fraccionamiento más exclusivo de Veracruz en la época de los sesenta, setenta y actualmente es un fraccionamiento clase media deteriorado que lo están remozando, que tiene unas calles muy bonitas pero que son poco funcionales, porque si ves y revisas lo que hicieron al fraccionamiento del lado de la calle de Isabel La Católica tiene hasta unas mesas con dibujos para jugar dominó o jugar ajedrez, cosa que nadie va a hacer ahí, o sea que la cultura del habitante del fraccionamiento no es tan abierta, como la gente del Barrio de la Huaca o de las colonias, ellos están más en el modelo del confort que en el modelo de la cultura abierta [...] Ésta se va a reproducir en las plazuelas públicas del centro histórico y en las colonias de la periferia [...] y sobre todo si tú revisas estos barrios en la tarde vas a ver a los niños jugando en los callejones y la gente platicando a las 9 o 10 de la noche en la calle, y vas a ver también cómo la mayoría de los artesanos viven en estos barrios, los que hacen piñatas por aquí los ves pasar, los que hacen la nieve, por aquí los ves pasar, los que hacen tamales, todos ellos pasan y es una cultura cotidiana, todos los días están bajando por aquí hacia el centro [...] inclusive hay gente que ocupa la calle como taller [...] Y eso es una cultura que niega en parte a la cultura española que es una cultura cerrada...⁶

Así, doscientos años después de la independencia de México, y aun cuando la categoría de mestizo funciona para diferenciar

⁶ Entrevista con Miguel Ángel Montoya, septiembre de 2009.

el mundo “mestizo” de la ciudad, del de las pequeñas comunidades rurales indígenas o afromexicanas, esta frontera entre españoles (blancos) y no españoles (no blancos) sigue estando presente y es utilizada para marcar las distinciones tanto sociales como culturales que se remiten a los diferentes orígenes del mestizaje.

Cuando le pedí a este mismo interlocutor precisiones en cuanto a esta frontera y a sus formas de expresión, me describió las maneras diferenciadas de hacer énfasis en la valentía o el poder en las festividades públicas, o sea, en otras maneras de movilizar características culturales para producir etnicidad:

Christian: —Pero cuando dices españoles ¿quieres decir que todavía esta frontera existe hoy en día y la gente la reconoce?

Montoya: —Sí claro, los españoles no alburean, no conocen el juego lingüístico del albur y tampoco se permiten apodos, no, tú le tienes que decir “Sr. Rodríguez” o “Sr. Fernández”, pero no le puedes decir “cara de alambre” o “de torta”, “el gordo”, “el chaparro”, “el flaco”, “el negro”, “el niche” porque de inmediato hay una represión implícita [...] Ahora que también hay que aclarar esto de las injurias, por ejemplo, tú te vas a encontrar en los festejos callejeros, y mucha gente va a que le canten las mañanitas jarocho, que es una mentada de madre, es una injuria, pero tiene ese sentido de que uno viva más y él lo agradece y aunque le están mentando la madre no se está enojando, él está saludando y respondiendo igual y bravo y eso no lo vas a encontrar jamás en una fiesta de los españoles.

Christian: —Y, entonces, ¿cuál es una fiesta de los españoles?

Montoya: —La Covadonga, ellos hacen una fiesta para la Virgen de la Covadonga y celebran su fiesta con gaitas [...] Las Cabalgatas, las cabalgatas tienen que ver con la colonización y el uso del caballo que estaba prohibido para el indio y el negro, los españoles tenían caballos pero la población autóctona y

esclava tenía la prohibición de montar a caballo y entonces La Cabalgata es la presencia del poder en el campo, es una muestra de poder y es traer el mejor caballo, el más engalanado y sacarlo a una cabalgata con tu hija o con tu hijo, y es obvio que refleja quién es el más fuerte, el más guapo y ocupa el espacio [...] y entonces ya nada más lo haces de manera festiva con estas cabalgatas, que traen ese profundo contenido de clase y dominación...⁷

Por supuesto, los mecanismos que operan en estos fenómenos no son exclusivos de Veracruz aunque, como es el caso del carnaval, puedan tomar formas que remiten a la historia de esta ciudad y a la manera en que las relaciones de poder se expresan localmente.

Por otra parte, las categorías a partir de las cuales se marcan estas fronteras sociales y culturales son muy parecidas a las que sirven para la reproducción de las formas de dominación que atravesaron la época colonial. La oposición entre “gente decente” y “pueblo desmadroso” o entre “gente bonita” y “gente fea” son las mismas que las que describía Guillermo Bonfil en su análisis de la reproducción –y a pesar de la Independencia y la Revolución– de una historia colonial cuyas huellas siguen presentes dentro de la sociedad mexicana (Bonfil Batalla, 1990, p. 10-11).

De igual manera, las categorías español, indio y negro que remiten a los orígenes del poblamiento colonial y a las diferentes raíces del mestizaje, se siguen usando constantemente en la organización de la vida social.

En las palabras que preceden, el sentido de estas categorías se encuentra en los procesos de distinción social. Los españoles

⁷ Entrevista con Miguel Ángel Montoya, septiembre de 2009.

son entonces los que se empeñan en mantener una frontera con la gente del pueblo –aunque por supuesto existen personas de origen español de condición humilde o pobre– vista como “mal educada”, “desmadrosa”, de piel más morena o más negra, “fea” –según los criterios de belleza a partir del color de la piel–, etc. Y las respuestas colectivas por parte del sector popular de la ciudad, como la organización para elegir al Rey Feo, por ejemplo, contribuyen finalmente a reforzar esta frontera cuando se trata de describir las relaciones sociales del Puerto. Pareciera que el proceso real de transición –del estatus de “indio” o de “negro” al de “mestizo”– a la hora de asentarse en la ciudad y adquirir el bagaje sociocultural que le corresponde fuera independiente de las movilizaciones de criterios de diferenciación fundados en rasgos culturales o características somáticas que operan en las lógicas de distinción social intraurbanas. Paradójicamente, lo que sucede es que se está desarrollando otra lógica de etnicización; es decir, no se trata de la que marca una diferencia entre “indio” o “negro” de un lado y “mestizo” del otro, sino de una lógica a través de la cual la división social se apoya en criterios culturales y somáticos que favorecen una visión étnicizante de la sociedad urbana. En el siguiente punto, intentaré ilustrar y prolongar este análisis introduciendo cuestiones de género y sexualidad a partir de un estudio de caso en un antro de Veracruz.

Capezzio Disco, “La casa de la raza”

Capezzio es una discoteca ubicada entre el centro de la ciudad y los barrios populares de la periferia occidental del municipio de Veracruz. Abrió sus puertas a principios de los años ochenta, cuando la salsa era la música popular de la clase obrera vinculada a la vida del “barrio”. Fue uno de los primeros antros de la ciudad en convertirse al reggaeton a mediados de los años

noventa, y adoptar el estilo propio de este género musical –cercano al rap– donde las mujeres, vistas muchas veces desde un punto de vista machista, constituye uno de los temas predilectos. El concepto actual del antro refuerza esta idea de cultura obrera pues la fachada del edificio representa una fábrica con chimeneas y pórtico. El logotipo muestra a un joven bailaror de hip-hop dentro de un engranaje.

El eslogan de la discoteca, “La casa de la raza”, acentúa esta dimensión. Se conoce localmente gracias a una canción del grupo veracruzano de reggaeton La Dinastía. Por otra parte, el término raza juega con varios sentidos. Remite, por supuesto, a “la raza” de José Vasconcelos que, desde entonces, sirve para identificar al producto del mestizaje y la creación del pueblo mexicano concebido como “nueva raza” (Vasconcelos, 1925). También hace referencia a la manera de designar al conjunto de personas de origen hispánico –en particular mexicano– en Estados Unidos, al desarrollo de movimientos políticos como *La Raza Unida* o asociaciones cuyo objetivo es la reducción de la pobreza y las discriminaciones, como el *National Council of La Raza*. Pero también evoca otro sentido, seguramente el sentido más antiguo de esta categoría en América Latina, vigente desde antes de la racialización del siglo XIX: el que, en la época colonial, remitía a un “nosotros” –refiriéndose a “la masa”– en oposición a la “élite”. Sin embargo, si este sentido de “la raza” es el más antiguo y fue desviado por el racismo científico del siglo XIX, no desapareció nunca y tomó fuerza en la segunda mitad del siglo XX. Por ejemplo, en Estados Unidos se pudo observar en las formas de resistencia cultural chicana en los años sesenta ante la cultura dominante americana y europea y en su reactivación en los años 1990-2000, a partir de la emergencia de una estética reivindicativa propiamente urbana (Alaniz y Cornish, 2008; Goldman, 1997). También fue sometida a un proceso de rea-

propiación en los barrios populares donde “la raza” se volvió una manera de autoidentificarse como parte de las colonias; una manera de identificarse con todo el sector popular de las ciudades donde se desarrolló una cultura callejera con su lenguaje, sus valores, sus códigos de comportamiento y muchas veces una pasión compartida por el reggaeton. Y es así como el animador de Capezzio Disco entra en escena, dando la bienvenida a todos estos jóvenes y valorando —a través de ellos— la presencia de las diferentes colonias de la ciudad que llama por su nombre.

Pero si este antro, con una capacidad para 1 500 personas, está deliberadamente orientado hacia esta juventud popular siempre muy numerosa durante los fines de semana, también fue concebido para recibir a una clientela de un nivel socioeconómico más elevado. Según los gerentes, el objetivo es atraer a personas de diferentes ámbitos sociales a quienes les guste el reggaeton y el tipo de ambiente que genera este estilo musical. Si esto, de hecho, excluye a gran parte de la élite cultural de la ciudad, que considera esta música como un subproducto comercial indigno de la “cultura popular”, a todo un sector de la clase media y media alta sí le gusta esta cultura de la diversión. Además, su fuerte poder económico se expresa aún más donde puede exhibirse, en este caso en todo tipo de prácticas de consumo y de distinción, marcación y transgresión de las fronteras socio-étnicas. De ahí, la importancia de un análisis en términos de clase social para entender los usos sociales de la categoría de “raza” que remita a esta masa “desmadrosa”, que provoca la admiración distante e irónica de la gente acomodada de la cual se distingue.

Capezzio Disco es también la “Casa del Reggaeton”, otro eslogan cuya verdadera fama ha sido adquirida a lo largo de los años, gracias a dos elementos que permiten ubicar las cuestiones de género y sexualidad en este ámbito. El pri-

mero es la promoción de grupos de reggaeton nacidos en las colonias de Veracruz, compuestos por muchachos deliberadamente “machos” que empezaron ahí antes de iniciar, en algunos casos, una carrera nacional. El segundo elemento es la presentación recurrente de grupos de danza compuestos por muchachas, también oriundas de los barrios populares de la ciudad, encerradas en una relación de poder que las incita a jugar papeles de bombas sexuales. Recordemos con Michel Foucault que “lo que define una relación de poder es un modo de acción que no actúa directa e inmediatamente sobre los demás, sino que actúa sobre su acción propia. Una acción encima de la acción, de las acciones potenciales o actuales, futuras o presentes”. Así, el ejercicio del poder se puede definir como “conjunto de acciones sobre acciones posibles; [que] opera en el campo de posibilidades donde se ubica el comportamiento de sujetos actuantes: incita o limita, vuelve más o menos probable” (Foucault, 2001, p. 1055 y 1056). Las muchachas que forman parte de estos grupos de danza actúan muy bien esta dominación, que las conduce a ser cada vez más provocadoras si no quieren pasar inadvertidas. “Es lo que gusta” o “es lo que hay que hacer para lograr llamar la atención en este medio”, dicen. En oposición a algunas que deciden quedarse en un segundo plano, escogen entrar en un juego ampliamente pre-formateado por esta relación de poder que orienta su propia acción en esta dirección.

Capezzio es también, y sobre todo, un lugar conocido por las proezas que realiza cada noche de fin de semana su animador estrella, quien transforma el antro durante casi dos horas en una verdadera sala de espectáculo. Es a la vez regidor, director, maestro de ceremonia y principal actor de lo que se llama “el show”. Desde este punto de vista, Capezzio se puede también ver como un teatro popular de los tiempos modernos. Como en el teatro bufó cubano presente en México en la

segunda mitad del siglo XIX,⁸ el espectáculo consiste en presentar números cómicos o *sketches* entremezclados con concursos donde participa el público e intervenciones del animador o sus amigos y colaboradores, conocidos como la “Banda Jarocha”. Estas intervenciones pueden ser cantadas o acompañadas de bailarines o bailarinas. En otros términos, este espacio constituye una tribuna para hablar de la vida social local y comparte en este sentido las mismas características formales que el teatro bufo: uso de la caricatura y los disfraces de todos tipos (trajes, malentendidos, mentiras, etc.), discursos no moralizadores, insistencia en la vida cotidiana (entrada al curso escolar, historias de compadres, broncas familiares, carnaval, etc.), la sátira y la burla, puesta en escena de personajes que representan tipos populares, insistencia en la idea de performance escénico e instantáneo, sin pretensión literaria. Por ende, como en el teatro bufo, los actores pueden interpretar papeles de tipos raciales que se pueden encontrar, de hecho, en el espacio caribeño. Por ejemplo, la vieja mami negra, con pechos y trasero grandes, que le da a su marido alcohólico y libidinoso con su bastón, forma parte de este repertorio.

Otro elemento característico del show es su ubicación dentro de una cultura de la vulgaridad y la obscenidad, alimentada de manera general por el movimiento reggaetonero.

Esta cultura también se reivindica como fenómeno local que los jóvenes de los ámbitos populares expresan permanentemente a través de los intercambios por internet, las salidas nocturnas en la ciudad, el carnaval o las grandes aglomeraciones de Semana Santa, en donde la vulgaridad muchas veces se presenta como rasgo de identidad y como afirmación de una cultura jarocha desmadrosa, característica de la reactivación

⁸ Sobre el teatro bufo cubano y su influencia en México, ver Leal, 1982; Pérez Montfort, 2007b; Pulido LLano, 2008; Robreño, 1961.

del primer sentido del término “raza”. En este aspecto, los espectáculos de Capezzio propician un buen espacio para el análisis de esta realidad social.⁹

Por el costo del acceso y la ausencia de filtro en la entrada, Capezzio es asequible para cualquiera, independientemente de su poder adquisitivo y de su apariencia física. Sin embargo, al interior, las diferencias se marcan. En primer lugar, podemos notarlas en el pedido de las bebidas: las costosas se piden desde una mesa; las baratas —cervezas servidas en grandes vasos de cartón—, directamente en el bar. Estas últimas las piden los jóvenes que se quedan alrededor de la pista de baile o en el entresuelo al fondo de la sala. El trabajo de los meseros es determinante en este aspecto, porque tienen que cuidar toda la noche que los jóvenes que no pueden pagar una botella de alcohol no molesten a los que sí lo hacen. Además, quienes pueden pagar las bebidas costosas gozan de un lugar privilegiado desde donde se aprecia mejor el espectáculo.

Como vemos, en la gestión del espacio y de los lugares, la relación entre clase y raza, en el sentido somático de la palabra, no está ausente y puede surgir a cada instante. Por ejemplo, una noche llegó el animador con el torso desnudo y un micrófono HF, e invitó a sus clientes a que consumieran alcohol utilizando frases como: “si tomas vodka, te vuelves más bella, las negritas se vuelven más güeras”. De esta manera, asocia explícitamente la belleza femenina con el color de la piel.

Por otro lado, en las discusiones informales de los grupos que se sientan en las mesas donde se consumen bebidas cos-

⁹ Por ejemplo, durante los últimos diez años, una de estas expresiones se volvió un leitmotiv de identidad y xenofobia, y consiste en marcar la frontera entre “jarocho” y “chilango” mediante un grito que lanzan los animadores: “¡jarocho!” al cual el público responde “¡a huevo!”, y luego “¡chilango!” al cual el público responde con entusiasmo: “¡puto!”.

tosas, se utilizan las etiquetas de “negritos” o “negritas” para identificar a los que se ubican en el entrepiso del fondo. Ellos pueden ser objeto de una atención particular, sea en el marco de una estrategia de seducción o de distanciamiento. En una discusión de grupo que tuve con estudiantes de una universidad de la ciudad, que van ocasionalmente a esta discoteca, una muchacha me explicaba cómo lograba que los “negritos de los barrios pobres” no la molestaran. Según ella, los “negritos” van a buscar chicas *nice*, en particular al área de los baños.

Cuando empieza el espectáculo, pasada la media noche, las fronteras se hacen más evidentes. En menos de cinco minutos, meseros y colaboradores despejan la pista de baile, dejando a los costados a los que quieren sentarse en el piso. Ellos saben que pueden ser parte del “show” y que los van a solicitar para los concursos, arriesgándose a recibir todo tipo de proyectiles: harina, cerveza, huevos, etc. La clientela VIP está instalada en las mesas ubicadas en una tarima que domina el escenario (igual que en el carnaval), por lo que se encuentra protegida. Eso es parte del juego y la mayoría de los jóvenes que se quedan cerca de la pista de danza está dispuesta a jugarlo, pues saben que si se quedan ahí podrán seguramente obtener algunas cervezas, gorras o playeras que Capezzio obsequia.

Pero también saben que el juego implica riesgos, porque estos concursos se basan principalmente en la humillación del otro, la deshonra, incluso la violencia sexual (levantar faldas, jalar por el calzón, agarrar por el cabello, etc.), para mayor diversión de los que son inasequibles. Este gesto de agarrar a las muchachas por el cabello se repite a lo largo del show, y remite al estereotipo del “verdadero macho”, cualquiera que sea su clase social, que demuestra a la mujer “quien manda”, agarrándola por el cabello con una sexualidad brutal. Este cliché lo sufren tanto las mujeres como los hombres, preocupados por

que los traten de “putos”. Y ahí, el “verdadero macho” es por supuesto el animador. El que acepta dejarse humillar acepta también su condición social: la de trabajador jornalero que sufre todo tipo de maltratos a cambio de un salario de miseria. En Capezzio Disco, estos jóvenes se someten voluntariamente a la humillación pública para demostrar su capacidad de resistencia a cambio de unas cervezas.

Podemos citar algunos “clásicos” de estos concursos, escogidos o no por el animador según el ambiente de la fiesta y el tipo de conejillos de Indias. Entre otros, está la pelea de box entre dos muchachas; el concurso de reggaeton entre chicas, llamado “mueve el culo”; el concurso de bofetadas; las relaciones sexuales con ropa. Por ejemplo, unas muchachas abofetean a un muchacho, hecho que les produce satisfacción pues significa dominarlo. Otro caso es cuando un hombre se deja golpear por una muchacha más fuerte que él. Por haber resistido los golpes, recibe como recompensa un six-pack de cervezas que va a poder distribuir entre sus amigos, quienes, no obstante, se burlarán de él por haberse dejado golpear por una mujer.

Otro ejemplo es el concurso de “sexo con ropa”, en el que los miembros de la banda jarocho agarran a dos muchachas con actitud ambivalente acerca de su participación. El propósito del juego es la inversión de los papeles sexuales. El maestro de ceremonia forma las parejas con dos jóvenes colaboradores vestidos de muchachas. El DJ pone la música. La primera de las muchachas empieza a bailar al estilo de los grupos de chicas que bailan reggaeton. El animador la agarra por el cabello diciéndole: “¡No, imbécil! ¡Eres estúpida! ¡Tú eres el hombre!” Su pareja la empuja contra una baranda metálica y empieza a moverse, simulando una relación sexual con un hombre. El animador se acerca a la pareja, se ríe y corea con la música, enseñando al hombre travestido: “¡Eres una puta! ¡Eres una puta! ¡Eres una puta!...” Luego, con un ademán de la mano,

pide que paren la música. Llegan nuevas instrucciones: “¡La mejor postura sexual es la que gana!... ¡Tú eres el hombre y tú, la mujer!” Vuelven a poner la música. El animador se queda cerca de la primera pareja. El muchacho travestido se acuesta en el suelo esperando a la muchacha “macho”. Como ella iba a adoptar una postura “femenina”, el maestro la agarra por el cabello y la quita violentamente: “¡Pendeja! ¡El hombre eres tú!”

Mientras tanto, la otra pareja se instala. El segundo muchacho travestido se acuesta en el suelo y abre las piernas. La muchacha se pone encima de él tímidamente. Como no va lo suficientemente lejos, para su gusto, el animador la empuja hacia las partes genitales del muchacho, la levanta y la vuelve a empujar violentamente contra él. Como la muchacha se da la vuelta, tomando una postura considerada como más “femenina”, la agarra por el cabello y le grita: “¡No pendeja! ¡Tú eres el macho! ¡Es que te gusta coger por el culo! ¡Pero tú eres el macho!” Risas del público, otros intentos, y por fin aplausos y distribución de premios: una botella de vodka para una de las muchachas y una botella de ron para la otra...

En la mayoría de los concursos, que son parte de la diversión que propone este antro, muchas secuencias son filmadas por el público y difundidas luego en Youtube. También las comentan los internautas. La intención es poner en escena situaciones en las cuales los papeles sociales se distribuyen para provocar discrepancias con los marcos de referencia de la sociedad (inversión de los roles sexuales, inversión de la relación de dominación, excesiva provocación sexual, etc.). Todos estos elementos son parte de lo que se presenta como “el desmadre del equipo de Capezzio”. En un anuncio de propaganda difundido por internet, se explicita el concepto de la discoteca:

No se trata de una manifestación política, tampoco es una invasión extraterrestre, y mucho menos un levantamiento de Estado... porque eso en realidad no nos importa. Bienvenido al lugar donde la música, la diversión, la pasión por el baile y la banda jarocho se mezclan en una comunión con el único fin de hacer que cada noche sea inolvidable. [...] Jarochos... a huevo... El Mole de Verga,¹⁰ performances, la comunión de la banda, cumpleaños, concursos, el amor por el baile y todo el desmadre de la banda única de Capezzio. Todo eso merece un aplauso por ustedes y por todos aquellos que han hecho de Capezzio Disco un lugar único donde la fiesta y la diversión no tiene censura... Capezzio Disco... la Casa de la Raza...¹¹

Aquí, la definición del “desmadre” constituye otra visión folclorizante de la sociedad local. Se encuentra lejos del cliché del “jarocho vestido de blanco” que interpreta danzas folclóricas en los restaurantes de mariscos. El “jarocho desmadroso” remite al sentido antiguo de la “raza” que se fue imponiendo en los últimos años como otro cliché de Veracruz y sus habitantes. Esta cultura “local” –reggaetonera y teibolera, de la grosería y la vulgaridad “sin censura” vinculada a la sexualidad violenta– se volvió famosa estos últimos años con las carrozas alegóricas de Capezzio Disco y ha sido ampliamente explotada por las grandes marcas de cervezas en los desfiles del Carnaval. También la difunden algunas canciones que ponen en todas las discotecas del país,¹² atrayendo a la juventud de México y de las

¹⁰ Trago regalado por la casa al principio de la noche. Se trata de una mezcla de alcohol y especies revuelto con un enorme consolador.

¹¹ Película de propaganda del 24 aniversario de Capezzio *Concepto de Capezzio Disco*, www.youtube.com, consultado en febrero de 2010.

¹² Véase, en particular, “Vaquero, vaquero” de la banda La Dinastía que empezó en Capezzio o “La mesa que más aplauda” de la banda Clímax cuyo

grandes ciudades mexicanas hacia Veracruz para pasarse los fines de semana y las vacaciones.

Por lo tanto, lo que muestran estos “concursos” de la diversión “sin censura” de Capezzio, donde la inversión de los roles sexuales y la violencia ponen a las muchachas y a los muchachos de los barrios pobres en situaciones de humillación pública, es que esta cultura del desmadre participa en realidad en la reproducción del orden de las dominaciones y las relaciones de poder. Con la frase “La mesa que más aplauda le mando una chica” repetida por Oskar Lobo, DJ de Veracruz en una canción que fue la número uno del *Billboard Top Latin Albums* en 2004, se explotaba esta cultura de la diversión y el consumo sexual, de lo cual Veracruz se volvió un lugar ineludible.

En las situaciones como las descritas en Capezzio, la clientela VIP es consumidora y hasta co-productora de la humillación social y sexual, quedando protegida por la frontera que distingue a la “gente nice” de “la raza”. En este aspecto, estamos ante todo frente a la expresión de una relación social de dominación en la cual los ricos son los que pueden protegerse de los riesgos. Son consumidores de esta humillación. Pero también se trata de un tipo de relación donde se cruzan constantemente las cuestiones de clase, género y sexualidad. Primero, porque el control espacial ejercido por los meseros a lo largo de la noche es también un control de los intercambios sexuales. En oposición a lo que se practica en otras discotecas de la zona urbana, los jóvenes de los sectores populares de la ciudad no sufren discriminación a la entrada. Sin embargo, una vez adentro, se los invita a quedarse con las chicas de su condición y se los aleja de las mesas donde se divierten otros

videoclip representa a Veracruz como lugar de la diversión sexual (ver Clímax – mesa que mas aplauda, www.youtube.com, consultado en febrero de 2010).

grupos de muchachas *nice*. Esto no deja de provocar en ellos un sentimiento de humillación.

Luego, para no ser invisibles, las muchachas pobres se someten a la escenificación de una sexualidad desbocada y/o a la aceptación de formas de humillación sexual, mientras que para las muchachas *nice* el cumplimiento de su feminidad podría fácilmente escapar al estereotipo de la sexualidad violenta.

En cuanto a la dimensión étnica, es más ambigua y remite a la polisemia del término “raza”. La frontera social entre la “gente bonita” y la “raza” puede siempre articularse con otra división fundada en diferencias somáticas, en particular el color de la piel más o menos claro y la textura más o menos lisa del cabello. Pero, al mismo tiempo, esta división es mucho más simbólica que real.

Por un lado, jala hacia el estereotipo de la potencia sexual de las negras, que son salvajes y pueden ser poseídas por un verdadero macho, como podemos observarlo por ejemplo en la expresión “mi negra” de la canción del grupo La Dinastía: *Báilale mi negra preciosa, ven por acá que te quiero sentir este cuerpo mujer es sólo para mí*.¹³ Pero, al mismo tiempo, como podemos verlo en el videoclip, la muchacha que juega el papel personificando a “mi negra” no se distingue —por el color de la piel supuestamente más oscuro— de cualquier muchacha de los sectores populares. Evocando la sexualidad y la posesión, esta expresión remite tanto a la dominación masculina ejercida en este cuerpo social que constituye “la raza” como al color de la piel más o menos negra.

Por otro lado, las “cuestiones de color” (Ndiaye, 2006) pueden remitir también hacia el estereotipo de la belleza física atribuida al hecho de tener la piel más clara. Al decir “si tomas

¹³ “Mi negra”, La Dinastía. Álbum *100 por ciento Mexicano*, DCM Records, 2005.

vodka, te vuelves más bella, las negritas se vuelven más güer-ras”, el animador juega evidentemente con este estereotipo. Y, al mismo tiempo, enfatiza el carácter social de la percepción del color. Al tomar vodka, o sea al tener acceso a una mesa VIP, las muchachas pasan del otro lado de la frontera social. De hecho, para ellas es otra manera de salir de la invisibilidad sexual acercándose a la norma estética de la “gente *nice*” y controlando su apariencia física (vestuario, peinado, maquillaje, tinte para el cabello, etc.). Como lo explica una joven estudiante de Comunicación de la universidad pública de Veracruz, eso permite evitar el “rechazo racial” del cual son víctimas las muchachas de los barrios populares a la hora de entrar en contacto con el medio acomodado.¹⁴ En este sentido, la expresión “la raza”, evocada en el eslogan de Capezzio “La Casa de la Raza”, no revela solo una autoafirmación de la resistencia cultural de la juventud popular desde la cultura reggaetonera, sino que evoca también todo tipo de transgresiones de las fronteras —otra manera de definir el desmadre—. Sin embargo, no por eso deja de contribuir a la reproducción de las divisiones de “género”, “clase” y “raza” que estructuran a la sociedad.

¹⁴ Aquí volvemos a encontrar lo que describe Didier Lapeyronnie a propósito de lo que llama en Francia “el ghetto urbano” (Lapeyronnie, 2008, p. 525).

CONCLUSIÓN

El enfoque de este trabajo se ubica dentro de una óptica más amplia que el simple estudio de los embriones políticos que promueven la movilización colectiva de una conciencia identitaria “negra”, asociada a experiencias de dominación y discriminación. En su estudio de la condición negra en Francia, Pap Ndiaye llama a este fenómeno “identidad fina” y la opone a una “identidad espesa”, propia de los grupos fundados en una cultura común (Ndiaye, 2009). Esta distinción entre identidad “fina” y “espesa” no me parece pertinente. ¿Por qué separar la cuestión política vinculada a la experiencia del racismo, objeto posible de movilizaciones colectivas y realidades étnicas supuestamente más “profundas” y hasta “secretas”¹ de las prácticas culturales que fabrican “subculturas” negras en el vasto mundo cultural de la juventud globalizada (Ndiaye, 2009, p. 59)? Esta separación impide analizar lo que está en juego en las políticas culturales que legitiman diferencias y jerarquías. Tampoco permite apreciar las variaciones culturales del racismo y el color de la piel que ni tienen el mismo sentido ni producen los mismos efectos en Europa, Estados Unidos o América Latina. No se trató ahí de darle la razón a uno u otro enfoque, sea el estudio sociopolítico de las minorías sociales, el de las prácticas culturales globalizadas (reservadas a los *Cultural Studies*) o el de los grupos étnicos portadores de cultura (desde una etnología culturalista pre-barthiana). El análisis se enfocó en los procesos de definiciones

¹ Como lo escribe Ndiaye: “La parte étnica es un pliegue más secreto que el yo que no se deja ver a cualquiera” (Ndiaye, 2009, p. 51).

étnicas y en la medida en que remiten a las raíces africanas o afroantillanas del mestizaje, los rasgos fenotípicos considerados como más o menos negros o a las características culturales negras o africanas. Además, uno de los objetivos era observar la manera en que estas definiciones son interpretadas o eludidas por diferentes tipos de actores (políticos, académicos, militantes afrodescendientes, promotores culturales, habitantes) de manera más o menos estable, duradera o variable según los contextos y las situaciones.

Desde el texto fundador de Frederik Barth (1969b), se han estudiado los procesos de fabricación-transformación de las fronteras y las actividades de agentes y agencias que procuran su reconocimiento y legitimidad social o, de lo contrario, su desaparición (Banton, 2005; Cohen, 2000; De Rudder, 1995; Hirschfeld, 1996; Lestage, 2001; Omi y Winant, 1994; Poiret, 1996). Recientemente, Andreas Wimmer inventarió los diferentes aportes de un enfoque comparativo centrado en el trabajo de fabricación de las fronteras en los estudios sobre etnicidad (*boundary-making approach*), y también propuso una nueva taxonomía que intenta organizar conceptualmente las maneras en que los actores sociales participan en las transformaciones de las fronteras étnicas (Wimmer, 2008a y 2008b).

Sin embargo, esta sobre-inversión en las actividades de estabilización o de pérdida del sentido social de estas fronteras, involucradas en procesos a largo plazo, no da cuenta de todos los tipos de situaciones. Por ejemplo, omite aquellas donde las fronteras tienen un sentido entre los actores y dan información sobre la vida social, cuando no implican necesariamente ni un proceso de construcción política de diferencias estabilizadas ni un proceso de desaparición, borrado paulatino o enredo de las diferencias.

Desde este punto de vista, centrar el análisis en las escenas de la vida urbana, en las definiciones de las políticas

culturales, en los procesos de transformación urbana o en las lógicas de distinción social observadas, sugiere nuevas pistas de investigación que permitan pensar mejor “el ser ambiguo” de estas fronteras (Bastide, 1996, p. 81).

Este planteamiento permite también un énfasis en las diversas interpretaciones de las escenas sociales: las categorizaciones étnicas que solo operan en ciertos ámbitos de la vida social; los estereotipos algunas veces utilizados en las interacciones; las formas de jugar con las apariencias sociales, fenotípicas y de género.

Como pude constatar, el uso de los términos “negro”, “africano”, “moreno”, “mulato”, “afrocaribeño” o “afrodescendientes” como sustantivos o calificativos no implica necesariamente la formación de categorías estabilizadas. Para algunos son herencia de la época colonial y para otros son productos más recientes de políticas públicas y visiones militantes. Estos términos pueden tener sentidos muy diferentes según remitan a características culturales relacionadas con la herencia africana o afroantillana (música, gastronomía, danza, etc.) o expresen relaciones de dominación. Pueden tener distintos significados dependiendo de si se usan en el marco de políticas de integración de poblaciones de origen africano al mestizaje o en el de las lógicas de diferenciación.

Desde esta perspectiva, el estudio del Festival Afrocaribeño mostró cómo se mantuvieron durante años tres visiones distintas, cada una con una representación específica de estas categorías. Una dirigida hacia la herencia cultural africana del mundo latinoamericano; otra en busca de la promoción de una definición multiétnica de México que considera a los afromexicanos o afrodescendientes como grupos étnicos; y la última con un enfoque en la diversidad cultural del mestizaje popular que describe las tradiciones afromestizas tal y como se encuentran en el Caribe Afroandaluz. Si la categoría de negro presente en las expresiones identidad negra, cultura negra o negritud se emplea indistin-

tamente en cada una de estas orientaciones, no alberga siempre el mismo sentido.

Existe entonces una gran fluidez de las categorías, pero también se observa una fluidez de las dimensiones —somáticas y/o culturales, a partir de las cuales se marcan las fronteras étnicas—. Así, pude demostrar con el análisis de las políticas culturales la forma en que su justificación fundada en el reconocimiento de la herencia cultural africana (música, danza, gastronomía, etc.) se acompaña de un lenguaje iconográfico que enfatiza principalmente las representaciones estereotipadas de los rasgos fenotípicos y las posturas corporales de las poblaciones negras. Desde el Barrio de La Huaca, vimos también cómo la escritura de una contrahistoria de Veracruz se apoyaba tanto en una descripción de los aportes culturales de las poblaciones de origen africano como en un elogio de la belleza negra o mulata, característica del mestizaje particular que se produjo en este sector popular de la ciudad. Por otra parte, a partir del análisis de las cuestiones de dominación se destacan expresiones de una división social consustancial a una frontera étnica fundada en las apariencias físicas a partir de criterios estéticos y morales. El análisis también muestra como esta dimensión somática no está dissociada de la percepción de características culturales diferenciadas que participan tanto en la conservación como en la significación social de esta frontera: diferencia entre dos culturas que hacen un uso distinto del espacio urbano, es decir, cultura cerrada y cultura abierta o cultura callejera que expresa una africanidad electiva; diferencia entre prácticas vinculadas a una cultura de la valentía y prácticas de distinción que participan en el mantenimiento de la distancia cultural, moral y estética frente a las primeras, sin excluir su consumo gozoso.

Esta fluidez de las fronteras puede ubicarse al mismo tiempo dentro de un análisis más dinámico de las transformaciones en periodos históricos dados, debidas a eventos ace-

leradores (Kergoat, 2009, p. 119). Vimos cómo en la década de los ochenta surgió el tema de la tercera raíz en México y en la definición de las políticas culturales del estado de Veracruz, justamente en un periodo de transición histórica en el que emergieron cuestiones de diversidad étnica y multiculturalismo en los debates y las agendas públicos. Es más, pudimos ver cómo, a lo largo de todos estos años de políticas públicas sobre el tema, se han generado cambios históricos importantes. Uno de ellos es la modificación de los criterios de legitimación cultural que conllevan, por ejemplo, a otorgarle al Barrio de La Huaca un sello de autenticidad de la cultura popular veracruzana, cuando previamente había sido ignorado por las instituciones locales. Otro es la transición de un periodo histórico caracterizado por la ignorancia, la indiferencia y hasta la negación aceptada de la herencia africana hacia otro donde las raíces africanas y afroantillanas llegan a formar parte de la representación local del mestizaje.

Al mismo tiempo, se demostró que por importantes que sean estas transformaciones, no caben dentro de un análisis de los procesos de estabilización (etnicización) ni de pérdida del sentido de las fronteras (desindianización, mestizaje, asimilación, etc.). Apoyándonos una vez más en el pensamiento dialéctico de Bastide, podemos dar cuenta de los procesos observados y analizarlos en términos de *inestabilidad estable* y *estabilidad inestable*.² Podemos entender por *inestabilidad estable* esta permanencia relativa de la fluidez de las fronte-

² Roger Bastide hablaba de discontinuidad continua y continuidad discontinua, retomando a Gurvich, para intentar ir más allá de la oposición que estructuró el campo de los estudios sobre las poblaciones negras en las Américas alrededor de análisis en términos de continuidad, como le gustaba a Melville Herskovits, y en términos de discontinuidad, que defendía Franklin Frazier (Bastide, 1996).

ras étnicas. Ningún elemento nos permite afirmar que dicha fluidez se encuentre amenazada por lógicas de radicalización de las diferencias y endurecimiento de las identidades. Esto no aparece en las políticas públicas en torno de la raíz africana; tampoco en las descripciones turísticas e historiográficas de Veracruz; ni en las acciones militantes para la patrimonialización del Barrio de La Huca; ni en los discursos de los músicos ni en los de los promotores culturales; y tampoco en las situaciones ordinarias de la vida social.

Como vimos, las fronteras étnicas tienen sentido dentro de su relación con las representaciones del mestizaje y de sus "raíces". No solo sobreviven a la realidad de los mestizajes esperando que desaparezcan, sino que, por el contrario, se nutren sin cesar de una representación del mestizaje que descansa en el recuerdo de las herencias, los pueblos o las razas que lo componen. Es un elemento que se puede poner en perspectiva con el trabajo que realicé sobre un barrio de la ciudad de Niza, en Francia. Uno de los resultados fue subrayar una paradoja: para que se respete el principio de indiferencia a las diferencias en la escuela republicana francesa, los maestros y el personal administrativo de la vida escolar no dejaban de distinguir entre los alumnos con base en cualidades, formas de actuar y reaccionar que tienen que ver con su pertenencia étnica: francés, magrebino, gitano (Rinaudo, 1999). Por cierto, la ideología de la asimilación y la del mestizaje no descansan sobre las mismas expectativas. Por un lado, la asimilación supone un proceso de fusión de los individuos (minorías, grupo de inmigrantes, etc.) dentro de un marco social nuevo (Eisenstadt, 1955). Por otro lado, el mestizaje remite al proceso de entrecruzamiento de los diversos orígenes de poblamiento hasta llegar a una homogeneidad social deseada y formar una nueva raza (Vasconcelos, 1925).

Sin embargo, en los dos casos la conservación de las diferencias se funda en ideologías que pretenden negarlas: aquí

son maneras de posicionarse, reaccionar y actuar frente a tal o cual raíz de la identidad jarocho, considerada como resultado de un mestizaje original; allá es la adopción de prácticas derogatorias que crea diferencias para mantener el principio de indiferencia a las diferencias, propio de la ideología republicana francesa.

Al mismo tiempo, esta *inestabilidad estable* de las fronteras y los usos sociales de las categorías étnicas se acompaña de una *estabilidad inestable*. La transición entre la ignorancia de la herencia africana, las actividades de blanqueamiento de los marcos estereotipados de la identidad jarocho y el reconocimiento de la raíz africana en el mestizaje aclaró la mayoría de los fenómenos observados en este trabajo (surgimiento de las diferencias en ciertos contextos, elusión de otros, escenificación de una definición étnica de la situación o desvío de una identificación fundada en rasgos culturales o somáticos para escapar al estigma, etc.). Si ellos tuvieron cierta permanencia histórica, nada permite predecir que siempre será así. Los procesos transnacionales de formación de una conciencia colectiva de pertenencia a un grupo único, apoyados por agencias internacionales de desarrollo, tal vez vencerán esta relación particular entre las representaciones del mestizaje y la etnicidad en acto, observada en la ciudad de Veracruz.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA SAIGNES, Miguel. "Un afroamericanista solitario", *Homenaje a Gonzalo Aguirre Beltrán*. I, Instituto Indigenista Interamericano, México, 1973.
- AGETRO, Leafar. *Las luchas proletarias en Veracruz: Historia y autocrítica*. Barricada, Xalapa, 1942.
- AGUDELO, Carlos y David Recondo. "Multiculturalismo en América Latina. Del Pacífico mexicano al Pacífico colombiano", O. Hoffmann y M. T. Rodríguez (eds.). *Los retos de la diferencia. Los actores de la multiculturalidad entre Mexico y Colombia*. Publicaciones de la Casa Chata, México, 2007, pp. 57-79.
- AGUIRRE AGUILAR, Genaro. *Los usos del espacio nocturno en el puerto de Veracruz*. Textos Universitarios, Universidad Cristóbal Colón, Veracruz, 2001.
- . "Vivencias nocturnas: los antros jarochos a la luz de la comunicación", *Comunicación y Sociedad*. Núm. 1, Nueva época (enero-junio), pp. 139-162, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2004.
- . "Rincones ciudadanos y prácticas amorosas juveniles. Una mirada a la zona conurbada Veracruz-Boca de Río", *Ulúa. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*. Año 3, núm. 6 (jul-dic), pp. 147-178, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2005.
- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo *La población negra de México: estudio ethnohistórico*. FCE, México, 1972 [1946].
- . "Sobre teoría e investigación en la antropología social mexicana", *Teoría e investigación en la antropología social mexicana*. Cuadernos de la Casa Chata, núm. 160, México, 1988, pp. 6-14.

- _____. *Cuijla: esbozo etnográfico de un pueblo negro*. FCE, México, 1989 [1958].
- ALANIZ, Yolanda y Megan Cornish. *Vava la Raza: a History of Chicano Identity and Resistance*. Red Letter Press, Seattle, WA, 2008.
- ALCÁNTARA López, Álvaro. "Negros y afroestizos del Puerto de Veracruz. Impresiones de lo popular durante los siglos XVII y XVIII", B. García Díaz y S. Guerra Vilaboy (eds.), *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*. Universidad Veracruzana-Universidad de La Habana, Xalapa, 2002, pp. 175-191.
- ALKALIMAT, Abdul. *Introduction to Afro-American Studies: A Peoples College Primer*. Twenty-first Century Books and Publications, Chicago, 2009 [1984].
- ALTHOFF, Daniel. "Afro-Mestizo Speech from Costa Chica, Guerrero: From Cuaji to Cuijla", *Langage Problems and Language Planning*. Vol. 18, núm. 3, pp. 242-256, 1994.
- ANÓNIMO. *Veracruz, México*. Asociación Mexicana de Turismo-Departamento de Turismo de la Secretaría de Gobernación, México, 1940.
- ANÓNIMO. *Programa Nacional: Nuestra Tercera Raíz*. CNCA/ Dirección General de Culturas Populares, México, 1996.
- ANÓNIMO. *Programa de ordenamiento, mejoramiento y revitalización del Centro Histórico de Veracruz*, Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, Veracruz, 2006.
- ANTUÑANO MAURER, Alejandro (ed.). *Veracruz, puerto del continente*. ICA-Fundación Miguel Alemán, México, 1996.
- ARGYRIADIS, Kali. "Transnacionalización y relocalización de la santería en Veracruz", *Colloque international Antropología 2006*. Centro de Antropología, La Havane, Cuba, 28 de noviembre, 2006.
- _____. "De instructores, asesores y promotores: redes de artistas cubano-veracruzanos y relocalización del repertorio

- ‘afrocubano’”, F. Ávila Domínguez, R. Pérez Montfort y C. Rinaudo (eds). *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz, y La Habana*. Publicaciones de la Casa Chata, México, 2011.
- ARGYRIADIS, Kali y Nahayeilli Juárez Huet. “Acerca de algunas estrategias de legitimación de los practicantes de la santería en el contexto mexicano”, A. Aguilar, K. Argyriadis, R. De la Torre y C. Gutiérrez (eds). *Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*. El Colegio de Jalisco/IRD/CEMCA/ CIESAS/ITESO, Guadalajara, 2008, pp. 281-308.
- ARIZPE, Lourdes (ed.). *Retos culturales de México frente a la globalización*. H. Cámara de Diputados, LIX Legislatura/ Miguel Angel Porrúa, México, 2006.
- BANTON, Michael. “Historical and contemporary modes of racialization”, K. Murji y J. Solomos (eds.), *Racialization. Studies in theory and practice*. Oxford University Press, Oxford, 2005, pp. 51-68.
- BARABÁS, Alicia. “Colonialismo y racismo en Yucatán: una aproximación histórica y contemporánea”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Núm. 97, UNAM, México, 1979.
- BARAHONA LONDOÑO, Andrés. “El son jarocho”, *Estela Cultural*. Vol. 1, núm. 9, Xalapa, 30 de mayo, 1993.
- BARTH, Fredrik. *Ethnic groups and boundaries : the social organization of culture difference*. Little Brown, Boston, 1969a.
- . “Introduction”, F. Barth (ed.), *Ethnic Groups and Boundaries*. University Press, Oslo. 1969b.
- BASTIDE, Roger. “Continuité et discontinuité des sociétés et des cultures afro-américaines”, *Bastidiana*. Núm. 13-14 (janv.-juin), pp. 77-88, Les Amériques noires et la recherche afro-américaniste, 1996.
- BECKER, Howard. *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*. A. M. Métailié, Paris, 1985.

- BELTRÁN, Alberto y Enrique Rivas Paniagua. *Jarocho Puerto*. Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 1991.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio. *La isla que se repite*. Casiopea, Barcelona, 1983.
- BENNETT, Alastair. "The Americanization of Anti-racism? Global Power and Hegemony in Ethnic Equity", *Journal of Ethnic and Migration Studies*. Núm. 32, pp. 1083-1103, 2006.
- BLÁZQUEZ DOMÍNGUEZ, Carmen. *Breve historia de Veracruz*. El Colegio de México, México, 2000.
- BLÁZQUEZ DOMÍNGUEZ, Carmen y Concepción Díaz Cházaro. "La ciudad y puerto de Veracruz: una retrospectiva", A. Antuñano Maurer (ed.). *Veracruz, puerto del continente*. Gobierno del Estado de Veracruz-Fundación ICA-Espejo de Obsidiana Ediciones, México, 1999, pp. 67-126.
- BOGGS, Vernon (ed.). *Salsiology. Afro-Cuban music and evolution of Salsa in New York City*. Greenwood Press, New York, 1992.
- BOLIO TREJO, Arturo. *Rebelión de mujeres: versión histórica de la revolución inquilinaria de Veracruz*. Editorial Kada, Veracruz, 1959.
- BONET, Lluís y Emmanuel Négrier (eds.). *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*. La Découverte/Pacte, Paris, 2008.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. CNCA-Grijalbo, México, 1990.
- BONILLA-SILVA, Eduardo. "Rethinking Racism: Toward a Structural Interpretation", *American Journal of Sociology*. Vol. 62, núm. 3 (June), pp. 466-481, 1997.
- . "Reply to Loveman: The Essential Social Fact of Race", *American Journal of Sociology*. Vol. 64, núm. 6 (December), pp. 899-906, 1999.

- BONILLA-SILVA, Eduardo y Gianpaolo Baiocchi. "Anything but Racism: How Sociologists Limit the Significance of Racism", *Race & Society*. Vol. 4, p. 117-131, 2001.
- BOURDIEU, Pierre y Loïc Wacquant. "Sur les ruses de la raison impérialiste", *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 121-122 (Mars), pp. 109-118, 1998.
- BRUBAKER, Rogers. "Ethnicity without Groups", *Archives Européennes de Sociologie*. Vol. XLIII, núm. 2, pp. 163-189, 2002.
- BULLOCK, William. "Seis meses de residencia y viajes en México", M. Poblett Miranda (ed.). *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos*. III, 1822-1830, Gobierno del Estado de Veracruz, Veracruz, 1992.
- CAMPOS, Luis Eurenio. "Negros y morenos. La población afromexicana de la Costa Chica de Oaxaca", A. Barabas y M. Bartolomé (eds.). *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*. III, Conaculta/INAH/INI, México, 1999.
- . "Caracterización étnica de los pueblos de negros de la Costa Chica de Oaxaca. Una visión etnográfica", M. E. Velázquez y E. Correa (eds.). *Poblaciones y culturas de origen africano en México*. Colección Africanía, Conaculta-INAH, México, 2005, pp. 411-426.
- CANO ANZURES, Israel. "Arquitectura del barrio de la Huaca", *La Huaca, tradición que vive*. Museo Apiver, Universidad Veracruzana, Veracruz, 2009.
- CARDONA, Ishtar. "Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del son jarocho", L. Arizpe (ed.). *Retos culturales de México frente a la globalización*. H. Cámara de Diputados, LIX Legislatura/Miguel Ángel Porrúa, México, 2006, pp. 393-417.

- CARROLL, Patrick J. *Blacks in Colonial Veracruz. Race, Ethnicity, and Regional Development*. University of Texas Press, Austin, 2001.
- CASCO LÓPEZ, Javier. "Comunicación, identidad y memoria histórica a través de la genealogía familiar en el Barrio de la Huaca, Cd. de Veracruz", *IX Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación*. Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, México, 9-11 de octubre, 2008.
- CASTAÑEDA, Angelina Nicole. "*Veracruz también es Caribe*": *Power, politics, and performance in the making of an Afro-Caribbean identity*. Ph. D. of Philosophy, Indiana University, 2004.
- CASTELLANOS GUERRERO, Alicia. "Antropología y Racismo en México", *Desacatos*. Vol. 4, CIESAS, México, 2000.
- . "Pueblos indios, racismo y Estado", G. Sánchez (ed.). *¿Estamos Unidos Mexicanos? Los límites de la cohesión social en México*. Informe de la sección mexicana del Club de Roma. Planeta Mexicana, México, 2001.
- . (ed.). *Imágenes del racismo en México*. Conaculta-Plaza y Valdés-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008.
- CASTELLANOS GUERRERO, Alicia y Juan Manuel Sandoval (eds.). *Nación, Racismo e identidad*. Nuestro Tiempo, México, 1998.
- CAZARES VERGARA, Moisés. *Mi viejo Veracruz y mis vivencias*. Veracruz, 1989.
- CHÁVEZ OROZCO, Luis y Enrique Florescano. *Agricultura e industria textil de Veracruz: Siglo XIX*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1965.
- COHEN, Anthony P. (ed.). *Signifying identities. Anthropological perspectives on boundaries and contested values*. New York, Routledge, London, 2000.

- CONTRERAS UTRERA, Julio. *Los comerciantes del Porfiriato. El puerto de Veracruz. 1880-1890*. Facultad de Historia, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1992.
- CORDERO MEDINA, Juan. *Remembranzas: De un Veracruz que fue...* Ediciones Culturales Exclusivas, México, 2004.
- . *Historia y Brisas Veracruzananas*. Ediciones Culturales Exclusivas, México 2006.
- . *Mi Veracruz de ayer*. Ediciones Culturales Exclusivas, México, 2008.
- CORREA, Ethel. "Problemas y retos para los estudios de identidad en la población de origen africano de la Costa Chica de Oaxaca en México", M. E. Velázquez y E. Correa (eds.). *Poblaciones y culturas de origen africano en México*. Colección Africanía, Conaculta-INAH, México, 2005, pp. 427-440.
- CRUZ CARRETERO, Sagrario. *Identidad en una comunidad afro-mestiza del centro de Veracruz: La población de Mata Clara*. Tesis de licenciatura, Puebla, 1989.
- . "Yanga and the Black Origins of Mexico", *The Review of Black Political Economy*. Vol. 33, núm. 1 (september), Special symposium: The Black Presence in Mexico, 2005.
- CRUZ CARRETERO, Sagrario, Alfredo Martínez Maranto y Angélica Santiago Silva. *El Carnaval en Yanga: notas y comentarios sobre una fiesta de la negritud*. Dirección General de Cultura Popular y la Unidad Cultural del Centro de Veracruz del Conaculta, México, 1989.
- CRUZ VELÁSQUEZ, Romeo. *La llegada del ferrocarril al puerto de Veracruz, 1867-1875*. API, Veracruz, 2002.
- DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. Folio Essais, 1. Arts de faire, Gallimard, Paris, 1990.
- DE LA PEÑA, Guillermo. "Gonzalo Aguirre Beltrán: historia y mestizaje", E. Florescano y R. Pérez Montfort (eds.).

- Historiadores de México en el siglo XX*. Conaculta-FCE, México, 1995, pp. 190-210.
- . “Nación, ciudadanía e identidades culturales en los albores del siglo XXI”, F. Báez-Jorge (ed.). *Memorial Crítico. Diálogos con la obra de Gonzalo Aguirre Beltrán en el centenario de su natalicio*. Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 2008, pp. 23-37.
- DE LA PEÑA, Moisés. *Veracruz económico*. I, Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 1946.
- DE LOS ARCOS, María Fernanda. “Cinco siglos de viajes por Veracruz”, *La Jornada Dominical*. Octubre, México, 1992.
- DE RUDDER, Véronique. “Ethnicisation”, *Pluriel-Recherche*. Núm. 3, 1995.
- DEL RÍO CAÑEDO, Narciso. “Historia del Carnaval en Veracruz, desde hace medio siglo”, *Guía turística y de las fiestas de Carnaval de la Ciudad de Veracruz*. Comité de Carnaval de Veracruz, Veracruz, 1948.
- DELGADO CALDERÓN, Alfredo. “Los Negros del sur”, *Son del Sur*. Vol. 1, pp. 27-32. Centro de Documentación del Son Jarocho, Veracruz, 1995.
- . *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. Conaculta, México, 2004.
- DESACATOS. “Racismos”, *Desacatos*. vol. 4, CIESAS, México, 2000.
- DOMÍNGUEZ PÉREZ, Olivia. *Política y movimiento sociales en el tejedismo*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986.
- . “El Puerto de Veracruz: la modernización a finales del siglo XIX”, *Anuario VII*. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1990.
- . “Entre los muelles y los trabajadores portuarios de Veracruz”, *Anuario X*. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1995.

- DOMÍNGUEZ, Rafael. *Veracruz en el ensueño y en el recuerdo. Apuntes de la vida de un jarocho*. Editorial Bolívar, México, 1946.
- DORLIN, Elsa. "Introduction. Vers une épistémologie des résistances", E. Dorlin (ed.). *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*. Presses Universitaires de France-Actuel Marx Confrontation, Paris, 2009, pp. 5-18.
- DUGAST, Guy-Alain. *La tentative mexicaine en France au XIXe siècle. L'image du Mexique et l'intervention française (1821-1862)*. 2 vols., L'Harmattan, Paris, 2008.
- DUHARTE JIMÉNEZ, Rafael. "¿Un Caribe mexicano?", *Del Caribe. Revista de la Casa del Caribe en Santiago de Cuba*. Núm. 20, pp. 77-83, La Habana, 1993.
- EISENSTADT, S. N. "Assimilation sociale", *Encyclopaedia Universalis*, 1955.
- ESTEVA, José María. *Tipos veracruzanos y composiciones varias*, 1894.
- FEAGIN, Joe R. y Clairece Booher Feagin. *Racial and ethnic relations*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1993.
- FENTANES BEAUREGARD, Edmundo H. *Sensaciones y estampas veracruzanas*, México, 1954.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael. *Con salsa y sabor... Tesis de licenciatura*, Universidad Pedagógica Nacional, México, 1992.
- . *Ismael Rivera: El sonero mayor*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, 1993.
- . *Luis Ángel Silva "Melón"*. Conaculta-IVEC-ConClave, Xalapa, 1994.
- . *Memo Salamanca*. IVEC, Veracruz, 1996a.
- . *Salsa mexicana. Transculturación e identidad*. ConClave, México, 1996b.
- . *Pepe Arévalo: El gran león*. Conaculta, México, 1997.
- . *Emilio Domínguez*. ConClave, Conaculta, Fonca, México, 2000.

- . “Rumberos y jarochos”, B. García Díaz y S. Guerra Vilaboy (eds.), *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*. Universidad Veracruzana-Universidad de La Habana, Xalapa, 2002, pp. 383-399.
- . *Julio del Razo*. ConClave, México, 2003.
- . *Los veracruzantísimos Pregoneros del Recuerdo*. Xalapa, 2005a.
- . *Rutilo Parroquín*. IVEC, Xalapa, 2005b.
- . *Son jarocho. Guía histórico-musical*. Conaculta-Fonca, Xalapa, 2007.
- . *Tres generaciones del danzón veracruzano*. CNIDDAC, Veracruz, 2008.
- FLORES MARTOS, Juan Antonio. “Los encapuchados del carnaval del puerto de Veracruz: una indagación etnográfica en la memoria cultural e imaginación urbana”, *Sotavento. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*. Vol. 2, núm. 4 (verano) pp. 57-115, Universidad veracruzana, Xalapa, 1998.
- . “El carnaval veracruzano. Disciplinas, singularidad y política de la cultura popular”, P. Martínez-Burgos García y A. Rodríguez González (eds.). *La fiesta en el mundo hispánico*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2004a, pp. 107-144.
- . *Portales de múcara. Una etnografía del puerto de Veracruz*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2004b.
- FLORESCANO, Enrique. *La historia y el historiador*. FCE, México, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits II. 1976-1988*. Gallimard, Paris, 2001.
- FRIEDEMANN DE, Nina S. “Negros en Colombia: identidad e invisibilidad”, *América Negra*. Núm.3 (junio), 1992.
- . “Diablos y diablitos: huellas de africanía en Colombia”, *América Negra*. Núm. 11 (junio), 1996.

- FRIERMAN, Bud; Lisa Andrew C. Godley y Judith Wale. "Weetman Pearson in Mexico and the Emergence of a British Oil Major, 1901-1919", *Business History Review*. Vol. 81, 2007.
- GALVÁN LÓPEZ, Brenda. "Patrimonio/espacio público: procesos y desafíos", *Ciudades 81. Identidades regionales y construcción del espacio urbano (enero-marzo)*, pp. 19-26, 2009.
- GARCÍA AULI, Rafael. *La unión de estibadores y jornaleros del puerto de Veracruz: ante el movimiento obrero nacional e internacional de 1909 a 1977*. Edición de autor, Veracruz, 1977.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor y Ana Rosas Mantecón. "Políticas culturales y consumo cultural urbano", N. García Canclini (ed.), *La antropología urbana en México*. FCE-Conaculta-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005, pp. 168-195.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. "El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular", *La Jornada Semanal*. Núm. 135, 12 de enero, pp. 27-33, México, 1992.
- . "Los patios danzoneros", *Del Caribe. Revista de la Casa del Caribe en Santiago de Cuba*. Núm. 20, pp. 36-46, 1993.
- . "Con la vida en un danzón: notas sobre el movimiento inquilinario de Veracruz en 1922", M. Reyna Muñoz (ed.), *Actores sociales en un proceso de transformación: Veracruz en los años veinte*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1996, pp. 33-53.
- . *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. Conaculta-IVEC, México, 2006.
- GARCÍA DÍAZ, Bernardo. "El Caribe en el Golfo: Cuba y Veracruz a fines del siglo XIX y principios del XX", *Anuario*. Vol. X, pp. 47-66, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1995.

- _____. “El Veracruz de Joaquín Santamaría”, Joaquín Santamaría. *Sol de plata*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1998, pp. 24-60.
- _____. “Viajeros extranjeros en el Veracruz del siglo XIX”, *Veracruz y sus viajeros*. Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 2001, pp. 13-121.
- _____. “Danzón y son: desde Cuba a Veracruz (1880-1930)”, L. Muñoz (ed.). *México y el Caribe. Vínculos, intereses, región*. Instituto Mora, México, 2002a, pp. 266-281.
- _____. “La migración cubana a Veracruz, 1870-1910”, B. García Díaz y S. Guerra Vilaboy (eds.). *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*. Universidad Veracruzana-Universidad de La Habana, Xalapa, 2002b, pp. 297-319.
- _____. “Veracruz en la primera mitad del siglo XIX. Testimonios de viajeros”, B. García Díaz y S. Guerra Vilaboy (eds.). *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*. Universidad Veracruzana-Universidad de La Habana, Xalapa, 2002c, pp. 215-238.
- _____. “El Puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana”, F. Ávila Domínguez, R. Pérez Montfort y C. Rinaudo (eds.). *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz, y La Habana*. CIESAS-IRD-Universidad de Cartagena-AFRODESC, México, 2011.
- GARCÍA DÍAZ, Bernardo y Horacio Guadarrama Olivera. *Breve historia del Instituto Veracruzano de la cultura*. Tomo I: *Los primeros XV años*. Gobierno del Estado de Veracruz-Llave/IVEC, Xalapa, 2012.
- GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia (ed.). *Semo, fotógrafo (1894-1981)*. Conaculta-INAH-Filmoteca UNAM, México, 2001.
- GARCÍA MORALES, Soledad. *La rebelion delahuertista en Veracruz (1923)*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986.

- _____. "Cotidianidad, cultura y diversión durante la ocupación delahuertista del puerto de Veracruz", M. Reyna Muñoz (ed.). *Actores sociales en un proceso de transformación: Veracruz en los años veinte*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1996, pp. 103-128.
- GARCÍA MUNDO, Octavio. *El movimiento inquilinario de Veracruz, 1922, 1976*.
- GHORRA-GOBIN, Cynthia. *La ville américaine. Espace et société*. Nathan, Paris, 1998.
- _____. *Réinventer le sens de la ville: les espaces publics à l'heure globale*. Montréal, L'Harmattan, Paris, 2001, 265 p.
- GILL, Mario. "Veracruz: Revolución t extremismo", *Historia Mexicana*. Vol. 2, núm. 8 (abril-julio) pp. 618-636, Colmex, México, 1953.
- GOFFMAN, Erving. *Encounters*. Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1961.
- _____. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Éditions de Minuit, 2, Paris, 1973, 372 p.
- GOLDMAN, Dorie S. "'Down for La Raza'. Barrio art T-shirts, Chicano pride, and cultural resistance", *Journal of Folklore Research*. Vol. 34, núm. 2 (may-august) p. 123-138, 1997.
- GÓMEZ IZQUIERDO, Alejandro. "El son cubano al estilo mexicano", *Segundo Foro "Veracruz también es Caribe"*. IVEC, Veracruz, 10-12 de octubre, 1990, pp. 37-43.
- GÓMEZ IZQUIERDO, José Jorge (ed.). *Los caminos del racismo en México*. Plaza y Valdés, México, 2005.
- GONZÁLEZ, Jorge A. *Recuerdos y recuentos periodísticos*. Publié par l'auteur, Veracruz, 2007.
- GONZÁLEZ SIERRA, José. "Revolución y derecho obrero: Veracruz, 1914-1916", *Anuario*. Núm. 4, pp. 117-141, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986.
- GROSFUGUEL, Ramon. "Race and Ethnicity or Racialized Ethnicities?", *Ethnicities*. Vol. 4, Núm. 3, pp. 315-336, 2004.

- GUADARRAMA OLIVERA, Horacio. "Los carnavales del puerto de Veracruz", B. García Díaz y S. Guerra Vilaboy (eds.). *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*. México, Universidad Veracruzana/Universidad de La Habana, Xalapa, 2002, pp. 469-493.
- _____. "Jarochilandia o el colorido mundo popular de Anselmo Mancisidor", *Contrapunto*. Núm. 8 (mayo-agosto), pp. 34-49, 2008.
- GUTIÉRREZ ÁVILA, Miguel Ángel. *Corrido y violencia: entre los afromestizos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*. Universidad Autónoma de Guerrero, México, 1988.
- HERNÁNDEZ ARANDA, Judith. "La fortaleza de San Juan de Ulúa", B. García Díaz y S. Guerra Vilaboy (eds.). *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*. Universidad Veracruzana-Universidad de La Habana, Xalapa, 2002, pp. 149-164.
- HIRSCHFELD, Lawrence A. *Race in the Making: Cognition, Culture and the Child's Construction of Human Kinds*. MIT Press, Cambridge, 1996.
- HOFFMANN, Odile. "Renaissance des études afromexicaines et production de nouvelles identités ethniques", *Journal de la Société des Américanistes*. Vol. 91, núm. 2, pp. 123-152, 2005.
- _____. "De las 'tres razas' al mestizaje: diversidad de las representaciones colectivas acerca de lo 'negro' en México (Veracruz y Costa Chica)", *Diario de campo. Suplemento*. Núm. 42 (marzo-abril), pp. 98-107, 2007.
- _____. "De 'negros' y 'afros' en Veracruz", *Atlas del patrimonio histórico y cultural de Veracruz*. Xalapa, 2008.
- HOFFMANN, Odile y María Teresa Rodríguez. "Las narrativas de la diferencia étnico-racial en la Costa Chica, México. Una perspectiva geográfica", O. Hoffmann y M. T. Rodríguez (eds.), *Los retos de la diferencia. Los actores de la multi-*

- culturalidad entre Mexico y Colombia*. Publicaciones de la Casa Chata, México, 2007, pp. 363-397.
- JEAN NORVELL, Elizabeth. “La unión hace la fuerza” *Post-revolutionary workers mobilization in the port of Veracruz 1918-1924*. 1993.
- . “Los ciudadanos sindicalistas: la Federación Local de Trabaradores del puerto de Veracruz, 1919-1923”, M. Reyna Muñoz (ed.). *Actores sociales en un proceso de transformación: Veracruz en los años veinte*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1996, pp. 55-76.
- JIMÉNEZ ILLESCAS, Gloria (ed.). *La ruta del son. Guía turística Región Costera del Sotavento del Estado de Veracruz*. Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 2002.
- JIMÉNEZ, Lucina. *Políticas culturales en transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*. Conaculta, México, 2006.
- JOSEPH, Isaac. *Le passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*. Librairie des Méridiens, Paris, 1984.
- . “Les compétences de rassemblement. Une ethnologie des lieux publics”, *Enquête*. Núm. 4, pp. 107-122, La ville des sciences sociales, Paris, 1998.
- JUÁREZ HERNÁNDEZ, Yolanda. “Introducción”, *Segundo Foro “Veracruz también es Caribe”*. IVEC, Veracruz, 10-12 de octubre, 1990, pp. 7-8.
- . “Los aportes de la migración caribeña a la cultura veracruzana”, *México y el Caribe. Vínculos, intereses, región*. Instituto Mora, México, 2002, p. 291-318.
- . *Persistencias culturales afrocaribeñas en Veracruz. Su proceso de conformación desde la Colonia hasta fines del siglo XIX*. Gobierno del Estado de Veracruz, Veracruz, 2006.
- JUÁREZ HUET, Nahayeilli. Un pedacito de Dios en casa: transnacionalización, relocalización y práctica de la santería

- en la Ciudad de México. Tesis de doctorado en antropología social, CEA-ColMich, México, 2007.
- KERGOAT, Danièle. "Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux", E. Dorlin (ed.). *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*. Presses Universitaires de France-Actuel Marx Confrontation, Paris, 2009, pp. 111-125.
- KIVISTO, Peter. *Milticulturalism in a Global Society*. Blackwell Publishing, Oxford, 2002.
- _____. "The view of America. Comments on Banton", *Ethnic and Racial Studies*. Vol. 26, núm. 3 (mayo), pp. 528-536, 2003.
- KNIGHT, Alan. "Racism, Revolution, and Indigenismo: Mexico, 1910-1940", R. Graham (ed.). *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. University of Texas Press, Austin, 1990.
- KUNTZ FICKER, Sandra y Priscilla Connoly. *Ferrocarriles y Obras Públicas*. Instituto José María Luis Mora-El Colegio de México-Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, México, 1999.
- LACARRIEU, Mónica. "La construction des imaginaires locaux et des identités culturelles dans le cadre de la mondialisation", L. Bonet y E. Négrier (eds.). *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*. La Découverte/Pacte, Paris, 2008, pp. 33-52.
- LANDA ORTEGA, María Rosa. Los primeros años de la organización y luchas de los electricistas y tranviarios en Veracruz, 1915-1928. Tesis de licenciatura, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1989.
- LANDA ORTEGA, María Rosa. "La huelga general de 1923: una experiencia anarco-sindicalista en el puerto de Veracruz", M. Reyna Muñoz (ed.). *Actores sociales en un proceso de transformación: Veracruz en los años veinte*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1996, pp. 77-102.
- LAPEYRONNIE, Didier. *Ghetto urbain. Ségrégation, violence, pauvreté en France aujourd'hui*. Robert Laffont, Paris, 2008.

- LARA Millán, Gloria. Política, espacio y construcción social del poder local-regional en la Costa Chica de Oaxaca. Tesis de doctorado en antropología, CIESAS, México, 2008.
- . *La estructuración de una corriente etnopolítica en la Costa Chica, México (1980-2000)*, AFRODESC, México, 2009.
- LEAL, Rine. *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia (Historia del teatro cubano de 1868 a 1902)*. Editora Arte y Literatura, La Habana, 1982.
- LEMAIRE, Isabelle. *Cuban Fire. The story of salsa and latin jazz*. Continuum, London-New York, 2002.
- LERDO DE TEJADA, Miguel. *Apuntes históricos de la Heroica Ciudad de Veracruz*. Imprenta de Vicente García Torres, México, 1857.
- LESTAGE, Françoise. “La construction des différences chez les migrants à la frontière mexico-étasunienne”, *Etudes Rurales*. Núm. 159-160 (juin-décembre), pp. 189-204, 2001.
- LLARENA Y DEL ROSARIO, Ramón. *Chingonerías veracruzanas. Proezas heroicas, canallas y libidinosas del pueblo veracruzano. De Santa Anna a Fidel Herrera pasando por Alemán, Ruiz Cortines y otros*. Edamex, México, 2008.
- LOMNITZ, Claudio. “Mexico’s race problem and the real story behind Fox’s faux pas”, *Boston Review*. November/December, 2005.
- LORENZO CAMACHO, Bernardo (Nayo). *Las Mentiras de los Jarochos*. Ed. de autor, Veracruz, 1991.
- LOVEJOY, Paul. “The Volume of Atlantic Slave Trade”, *Journal of African History*. Núm. 23, pp. 473-501, 1982.
- . “Slavery and the Slave Trade in West Africa: Current Research”, *Congreso Diáspora, Nación y Diferencia, Veracruz*. CEMCA-CIESAS-INAH-IRD-UNAM, Veracruz, 10-13 de junio, 2008.

- LOVEMAN, Mara. "Is Race Essential? Comment on Bonilla-Silva, ASR, June 1997", *American Sociological Review*. Vol. 64, núm. 6 (december), pp. 891-898, 1999.
- LOZANO y Nathal, Gema. *Catálogo del archivo sindical del Puerto de Veracruz "Miguel Angel Montoya Cortés"*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1990a.
- . "La negra, loca y anarquista Federación Local de Trabajadores del puerto de Veracruz", *Antropología. Boletín Oficial del INAH*. Núm. 30 (abril-junio), pp. 10-19, INAH, México, 1990b.
- . *Patio de vecindad La Favorita, Barrio de la Huaca. Dictámen histórico-cultural*, Centro INAH, Veracruz, 2002.
- MAC MASTERS, Merry. *Recuerdos del son*. Conaculta, México, 1995.
- MALCOMSON, Hettie. *Creative Standardization: Danzon and the Port of Veracruz, Mexico*. PhD Thesis, Department of Sociology (PPSIS), University of Cambridge, Cambridge, 2010.
- MANCISIDOR, José. *La ciudad roja: novela proletaria.*, Editorial Integrales, Xalapa, 1932.
- MANCISIDOR ORTIZ, Anselmo. *Jarochilandia*. Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 2007 [1971].
- MAPLES ARCE, Manuel. *El movimiento social en Veracruz*. Telleres Gráficos del Gobierno del Estado, México, 1927.
- MARTÍN MUÑOZ, Espejo Francisco. *La construcción de la fortaleza de San Juan de Ulúa. VI: Historias de San Juan de Ulúa en la historia*. INAH, México 2005.
- MARTÍNEZ MARANTO, Alfredo. "Dios pinta como quiere. Identidad y cultura en un pueblo afroestizo de Veracruz", L. M. Martínez Montiel (ed.). *Presencia africana en México*. Conaculta-Dirección General de Culturas Populares, México, 1994, pp. 525-573.

- MARTÍNEZ MONTIEL, Luz María. *La gota de oro*. IVEC, Veracruz, 1988a.
- . “Veracruz en El Caribe”, *Cultura del Caribe. Memoria del Festival Internacional de Cultura del Caribe*. SEP, México, 1988b.
- . “La cultura africana: tercera raíz”, G. Bonfil Batalla (ed.). *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*. FCE, México, 1993a, pp. 111-180.
- . (ed.). *Presencia africana en Centroamérica*. Conaculta-Dirección General de Culturas Populares, México, 1993b.
- . (ed.). *Presencia africana en México*. Conaculta-Dirección General de Culturas Populares, México, 1994.
- . (ed.). *Presencia africana en el Caribe*. Conaculta-Dirección General de Culturas Populares, México, 1995a.
- . (ed.). *Presencia africana en Sudamérica*. Conaculta-Dirección General de Culturas Populares, México, 1995b.
- MARTRE, Gonzalo. *Rumberos de ayer. Músicos cubanos en México (1930-1950)*. Colección Ciencia y Sociedad, IVEC, Veracruz, 1997.
- MASON, David. “The continuing significance of race? Teaching ethnic and racial studies in sociology”, M. Bulmer y J. Solomos (eds.). *Ethnic and Racial Studies Today*. Routledge, London-New York, 1999, pp. 13-28.
- MENANT, Frédérique, Kreetta Rakhamaa y Julie Sedal. “La production d’une identité régionale: le cas de la Franche-Comté”, J.-P. Warnier y C. Rosselin (eds.). *Authentifier la marchandise: anthropologie critique de la quête d’authenticité*. L’Harmattan, Paris, 1996, pp. 39-72.
- MOEDANO NAVARRO, Gabriel. “El arte verbal afromestizo de la Costa Chica de Guerrero: situación actual y necesidades de su investigación”, *Anales de Antropología*. Vol. 25, pp. 283-296, 1988,

- MOERMAN, Michael. "Le fil d'Ariane et le filet d'Indra. Réflexion sur ethnographie, ethnicité, identité, culture et interaction", C. Lebat y G. Vermes (eds.). *Cultures ouvertes, sociétés interculturelles. Du contact à l'interaction*. Vol. 2, L'Harmattan, Paris, 1994, pp. 129-146.
- MOLINA, Ludy. "La ideología subyacente en la discriminación hacia los pueblos indios", R. Barceló (ed.). *Diversidad étnica y conflicto en América Latina. El Indio como metáfora en la identidad nacional*. Plaza y Valdés, México, 1995.
- MONDADA, Lorenza. *Décrire la ville. La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*. Anthropos, Paris, 2000.
- MONSIVÁIS, Carlos. "De las tribulaciones de Memín Pinguín", *e-misférica. Revue en ligne du Hemispheric Institute of Performance and Politics*. Núm. 5.2: Race and its Others (December), 2008.
- MONTALVO TORRES, Ariel. "Salsa en Xalapa. La presencia y la permanencia de una música de músicos para músicos, bohemios, fiesteros y uno que otro bailador en la capital del estado de Veracruz", *II Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Santiago de los Caballeros, República Dominicana, 13, 14 y 15 de abril, 2007.
- . *Salsa con sabor a xalapeños. Una historia social de la salsa en Xalapa*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2009.
- MORENO FIGUEROA, Mónica. *The Complexities of the Visible: Mexican Women's Experiences of Racism, Mestizaje and National Identity*. Goldsmiths College, University of London, Londres, 2006.
- . "Historically-Rooted Transnationalism: Slightedness and the Experience of Racism in Mexican Families", *Journal of Intercultural Studies*. Vol. 29, núm. 3, p. 283-297, 2008.

- . “Mestizaje, cotidianidad y las prácticas contemporáneas del racismo en México”, E. Cunin (ed.). *Mestizaje y diferencia. Políticas y culturas de “lo negro” alrededor del Caribe*. INAH, México, 2010.
- MORENO FRAGINALS, Manuel (ed.). *África en América Latina*. Unesco, París, 1977.
- MOTTA SÁNCHEZ, Arturo y Ethel Correa. “Población negra y alteridentificación en la Costa Chica de Oaxaca”, *Dimensión Antropológica*. Vol. 3, núm. 8 (sept.-dic.), INAH, México, 1996.
- MOTTA SÁNCHEZ, Arturo y José Antonio Machuca Ramírez. “La danza de los diablos celebrada en las festividades de muertos entre afromexicanos del poblado de Collantes, Oaxaca”, *Antropología. Boletín Oficial del INAH*. Núm. 40, INAH, México, 1993.
- MUHAMMAD JAMEELAH, S. “Mexico”, Minority Rights Group International (ed.). *Afro-Central Americans: Rediscovering the African Heritage*. Minority Rights Group International al Report 96/3, London, 1996, pp. 8-13.
- MÜNCH GALINDO, Guido. *Una semblanza del carnaval de Veracruz*. UNAM, México, 2005.
- NAHMAD MOLINARI, Daniel. *Teatro anarquista. La obra dramática de Ricardo Flores Magón y los sindicatos veracruzanos*. Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Oaxaca, Oaxaca, 2009.
- NAKANO GLENN, Evelyn. “From servitude to service work: Historical continuities in the racial division of paid reproductive labor”, *Signos Históricos*. Vol. 18, núm. 1, pp. 1-43, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1992.
- NAVEDA CHÁVEZ-HITA, Adriana. *Esclavos negros en las haciendas azucareras de Córdoba, Veracruz*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987.

- NDIAYE, Pap. "Questions de couleur. Histoire, idéologie et pratiques du colorisme", D. Fassin y E. Fassin (eds.). *De la question sociale à la question raciale? Représenter la société française*. La Découverte, Paris, 2006, pp. 37-54.
- . *La condition noire. Essai sur une minorité française*. Gallimard, Paris, Folio actuel, 2009.
- NGOU-MVE, Nicolás. *El África Bantú en la colonización de México (1595-1640)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, 1994.
- . "Los orígenes de las rebeliones negras en el México colonial", *Dimensión Antropológica*. Vol. 16, INAH, México, 1999.
- . "Historia de la población negra en México: necesidad de un enfoque triangular", M. E. Velázquez y E. Correa (eds.). *Poblaciones y culturas de origen africano en México*. Colección Africanía, Conaculta-INAH, México, 2005, pp. 39-64.
- OCHOA GAUTIER, Ana María. "Desencuentros entre los medios y las mediaciones: Estado, diversidad y políticas de reconocimiento cultural en Colombia", M. Lacarrieu y M. Álvarez (eds.). *La (indi) gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Ediciones Ciccus-La Crujía, Buenos Aires, 2002.
- OMI, Michael y Howard Winant. *Racial Formation in the United States*. Routledge, New York, 1994.
- OROVIO, Helio. *La conga, la rumba: columbia, yanbú y guaguancó*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1994.
- PADURA FUENTES, Leonardo. *Los rostros de la salsa*. Planeta Mexicana, México, 1999.
- PASQUEL, Leonardo. *Viajeros en el Estado de Veracruz*. Colección Suma Veracruzana, Serie Viajeros, Citlaltépetl, México, 1979.

- PÉREZ ESPINO, Socorro. *Veracruz turístico, sus espacios socio-culturales y recreativos 1998-1999*. Universidad Cristobal Colón, Veracruz, 2000.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando. *La música afromestiza mexicana*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1990.
- . “El son jarocho como expresión musical afromestiza”, S. Loza (ed.). *Musical Cultures of Latin-America: Global Effects, Past and Present*. UCLA Ethnomusicology Publications, Los Ángeles, 2003, pp. 39-56.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo. “La fruta madura. El fandango sotaventino del siglo XIX a la revolución”, *Secuencia: Revista de Historia y Ciencias Sociales*. Vol. 19 (enero-abril), Instituto Mora, México, 1991.
- . “El fandango veracruzano y las fiestas del Caribe hispanohablante”, *Anales del Caribe*. Vol. 12, Casa de las Américas, La Habana, 1992, p. 59-72.
- . “Acercamientos al son mexicano: el son de mariachi, el son jarocho y el son huasteco”, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. CIESAS, México, 2000, pp. 117-149.
- . “El jarocho y sus fandangos vistos por viajeros y cronistas extranjeros de los siglos XIX y XX. Apuntes para la historia de la formación de un estereotipo regional”, *Veracruz y sus viajeros*. Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 2001, pp. 123-187.
- . “Testimonios del son jarocho y el fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX”, *Antropología. Boletín Oficial del INAH*. Abril-junio, INAH, México, 2002.
- . *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. CIESAS, México, 2003.
- . “El ‘negro’ y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho durante los siglos XIX y XX”, *Expresiones*

- populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos.* CIESAS, México, 2007a, pp. 175-210.
- . *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos.* CIESAS, México, 2007b.
- . “La invasión a Veracruz en 1914. Aproximaciones a la vida cotidiana de un puerto ocupado”, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950.* Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS México, 2008, pp. 189-224.
- POBLETT MIRANDA, Martha (ed.). *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos.* 11 tomos, Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 1992.
- POIRET, Christian. *Familles africaines en France : ethnicisation, ségrégation et communication.* CIEMI-L'Harmattan, Paris, 1996.
- PULIDO LLANO, Gabriela. *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950.* INAH, México, 2008.
- QUINTERO RIVERA, Ángel G. “Salsa, democracia y cultura”, *Revista Archipiélago, México.* Vol. 2, núm. 10, pp. 45-48, México, 1997.
- . *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical.* Siglo XXI Editores, México, 1999.
- RAYMOND, Nathalie. “Las interrogantes que plantea América Latina al estudio del fenómeno turístico”, *Trace.* Núm. 45 (juin), pp. 11-31, 2004.
- REBOLLEDO KLOQUES, Octavio. *El marimbol. Orígenes y presencia en México y en el mundo.* Universidad Veracruzana, Xalapa, 2005.
- REYNOSO MEDINA, Aracieli. “Nuestra tercera raíz y los estudios sobre la presencia africana en México”, M. E. Velázquez y E. Correa (eds.). *Poblaciones y culturas de origen afri-*

- cano en México. Colección Africanía, Conaculta-INAH, México, 2005, pp. 427-440.
- RINAUDO, Christian. *L'ethnicité dans la cité. Jeux et enjeux de la catégorisation ethnique*. L'Harmattan, Paris, 1999.
- . “Lo ‘afro’, lo popular y lo caribeño en las políticas culturales en Cartagena y Veracruz”, F. Ávila Domínguez, R. Pérez Monfort y C. Rinaudo (eds.). *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. Publicaciones de la Casa Chata, México, 2011, pp. 37-68.
- RIVERA ÁVILA, Francisco. *Estampillas jarochoas*. IVEC, Veracruz, 1988.
- . “Paco Píldora”, *Algo sobre el danzón*. H. Ayuntamiento de Veracruz, Veracruz, 1992.
- RIVERA AZAMAR, Luz María. *Puerto mítico. Crónicas contemporáneas de la ciudad de Veracruz*. Ed. de autor, México, 1998.
- ROBELO ARENAS, Ricardo y Marco Aurelio Reyes Ledezma. *Historia general de la fortaleza de San Juan de Ulúa*. Veracruz, 1953, 1990.
- ROBREÑO, Eduardo. *Historia del teatro popular cubano*. Oficina del historiador, La Habana, 1961.
- RODRÍGUEZ HERRERO, Hipólito. Movilidad Social y espacio urbano en dos ciudades del Golfo de México (Xalapa y Veracruz). Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, CIESAS/Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1996.
- RODRÍGUEZ NICOLÁ, José. *A Gozá: Dancing Sexuality in Veracruz*. Part II-B Dissertation, University of Cambridge, Cambridge, 2001.
- ROMERO, Enrique. *Salsa, el orgullo del barrio*. Celeste Ediciones, Madrid, 2000.
- RONDÓN, César Miguel. *El libro de la salsa. Crónica del Caribe urbano*. Editorial Arte, Caracas, 1980.

- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos. "Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas", *Revista Transcultural de Música*. Núm. 11, 2007.
- SACKS, Harvey. "On the Analysability of Stories by Children", R. Turner (ed.). *Ethnomethodology*. Penguin Education, 1974, pp. 216-232.
- SAID, Edward. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Editions du Seuil, Paris, 1980.
- SCHAFFHAUSER, Philippe. "Nacos y nacadas al balcón: comentarios en torno a un estigma sociolingüístico mexicano", P. Schaffhauser (ed.). *La Problemática de la identidad en la producción discursiva de América Latina*. Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, núm. 28, pp. 215-225, 2005.
- SHEEHY, Daniel Edward. *The Son Jarocho: Style and Repertory of a Regional Mexican Musical Tradition*. University of California, Los Angeles, 1979.
- SIMMEL, Georg. *Sociologie et épistémologie*. PUF, Paris, 1981.
- SON DEL SUR. "Son jarocho", *Son del Sur*. Núm. 6 (enero), Centro de Documentación del Son Jarocho, Veracruz, 1998a.
- SON DEL SUR, "Son jarocho", *Son del Sur*. Núm. 7 (abril-dic.), Centro de Documentación del Son Jarocho, Veracruz, 1998b.
- SON DEL SUR, "Son Jarocho", *Son del Sur*. Núm. 9, Centro de Documentación del Son Jarocho, Veracruz, 2002.
- STIGBERG, David Kenneth. *Urban Musical Culture in Mexico: Professional Musicianship And Media in the Musical Life of Contemporary Veracruz*. Ph. D., University Of Illinois At Urbana-Champaign, Illinois, 1980, 408 p.
- SUÁREZ BLANCH, Claudia. "La reconstrucción de la identidad de los grupos negros de México: un recorrido histórico", *Dimensión Antropológica (INAH)*. Vol. 19, INAH, México, 1999.

- SUE, Christina Alicia. *Race and national ideology in Mexico: an ethnographic study of racism, color, mestizaje and blackness in Veracruz*. Ph. D. of Sociology, UCLA, Los Angeles, 2007.
- . “The Dynamics of Color: Mestizaje, Racism and Blackness in Veracruz, Mexico”, E. N. Glenn (ed.). *Shades of difference: why skin color matters*. Stanford University Press, Stanford, 2009, pp. 114-128.
- TORRES CERDÁN, Raquel, Dora Elena Careaga Gutiérrez y Sagrario Cruz Carretero. *La cocina afromestiza en Veracruz*. IVEC, Veracruz, 1995.
- TURRENT ROZAS, Eduardo. *Veracruz de mis recuerdos*. Edición de autor, México, 1953.
- UNESCO. *Introducción a la cultura africana en América Latina*. UNESCO, París, 1970.
- VAN DEN BERGHE, Pierre L. *The Ethnic Phenomenon*. Elsevier, New York, 1991.
- VASCONCELOS, Ángel. *La Raza Cósmica*. Agencia Mundial de Librería, Paris, 1925.
- VAUGHN, Bobby. *Race and nation: A study of blackness in Mexico*. Ph. D., University, Stanford, 2001.
- . “Los negros, los indígenas y la diáspora. Una perspectiva etnográfica de la Costa Chica”, B. Vinson III y B. Vaughan (eds.). *Afroméxico. El pulso de la población negra en México: una historia recordada, olvidada y vuelta a recordar*. Centro de Investigación y Docencia Económicas/FCE, México, 2004, pp. 75-96.
- VAUGHN Bobby, y Vinson III Ben. “Memín Pinguín, Changing Racial Debates, and Transnational Blackness”, *e-misférica (Revue en ligne du Hemispheric Institute of Performance and Politics)*. Núm. 5. 2: Race and its Others, December, 2008.
- VELÁSQUEZ ORTIZ, Flora. *Veracruz: cifras y perfiles 1970-1990*. II: *La población y su bienestar*, Tomo 1: *La población*

- y sus principales características demográficas*, IIESES, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1995.
- VELÁZQUEZ EMILIA, Eric Léonard, Odile Hoffmann y M.-N. Prévôt-Shapira. *El istmo mexicano: una región inasequible. Estado, poderes locales y dinámicas espaciales (siglos XVI-XXI)*. Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS, México 2010.
- VELÁZQUEZ, María Elisa. "Memín Pinguín: tres años después", *e-misférica (Revue en ligne du Hemispheric Institute of Performance and Politics)*. Núm. 5. 2: Race and its Others, December, 2008.
- VELÁZQUEZ, María Elisa y Ethel Correa (eds.). *Poblaciones y culturas de origen africano en México*. Colección Africanía, Conaculta-INAH, México, 2005.
- VELÁZQUEZ, María Elisa y Odile Hoffmann. "Investigaciones sobre africanos y afrodescendientes en México: acuerdos y consideraciones desde la historia y la antropología", *Diario de campo (Boletín interno de los investigadores de la Área de Antropología)*. Núm. 91 (marzo-abril), pp. 62-68, 2007.
- VIQUEIRA, Juan Pedro. "Reflexiones contra la noción histórica de mestizaje", *Nexos* (mayo), 2010.
- WACQUANT, Loïc J. D. "For an Analytic of Racial Domination", *Political Power and Social Theory*. Vol. 11, pp. 221-234, 1997.
- WADE, Peter. *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Ediciones Uniandes, Santafé de Bogotá, 1997.
- _____. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Ediciones ABYA-Yala, Quito-Ecuador, 2000.
- WAGLEY, Charles. "On the concept of social race in the Americas", J. I. Domínguez (ed.). *Essays on México, Central and South America. Scholarly debates from the*

- 1950s to the 1990s. Garland Publishing Inc., New York-London, 1994.
- WARNER, Lloyd W. y Leo Strole. *The Social System of American Ethnic Groups (Yankee City Series)*. Yale University Press, New Haven, 1945.
- WARNIER, Jean-Pierre (ed.). *Le paradoxe de la marchandise authentique. Imaginaire et consommation de masse*. L'Harmattan, Paris, 1994.
- WARNIER JEAN-PIERRE y Céline Rosselin (eds.). *Authentifier la marchandise: anthropologie critique de la quête d'authenticité*. L'Harmattan, Paris, 1996.
- WATERS, Mary C. *Ethnic Options. Choosing Identities in America*. California University Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1990.
- . "L'ethnicité symbolique: un supplément d'Ame pour l'Amérique blanche", *Hommes et Migrations*. Núm. 1162-1163 (Février-Mars) pp. 71-74, 1993.
- WAXER, Lise. *Situating salsa. Global markets and local meaning in latin popular music*. Routledge, London, 2002.
- WHYTE, William Foote. *Street Corner Society. La structure sociale d'un quartier italo-américain*. La découverte, Paris, 1996.
- WIDMER, Sennhauser Rudolf. Los comerciantes y los otros. Costa Chica y Costa de Sotavento, 1650-1820. Inaugural dissertation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern zur Erlangung der Doktorwürde" (1993), Instituto Filosófico Pedro Francisco Bonó, Santo Domingo, RD, junio, 2009.
- WIMMER, Andreas. "Elementary of ethnic boundary making", *Ethnic and Racial Studies*. Vol. 31, núm. 6 (September), pp. 1025-1055, 2008a.
- . "The Making and Unmaking of Ethnic Boundaries: A Multilevel Process Theory", *American Journal of*

Sociology. Vol. 113, núm. 4 (January), pp. 970-1022, 2008b.

WINANT, Howard. "Race and Race Theory", *Annual Review of Sociology*. Núm. 26, 2000.

WOOD, Andrew Grant. "Viva la revolución social! Postrevolutionary Tenant Protest and State Housing Reform in Veracruz, Mexico", J. Baer y R. Pineo (eds.). *Cities of Hope: People, Protests, and Progress in Urbanizing Latin America, 1870-1930*. Westview Press, Boulder, Co., 1998.

———. *Revolution in the Street: Women, Workers, and Urban Protest in Veracruz 1870-1927*. Scholarly Resources, Wilmington, 2001.

ÍNDICE

Introducción	11
I. Consideraciones generales	17
Esclavitudes, migraciones, mestizaje	17
Sociedad nacional y retos políticos.	21
Los estudios afromexicanos	23
Planteamiento empírico	27
Identificaciones étnico-raciales	33
II. Veracruz-Boca del Río	39
III. Promoción de la tercera raíz en las políticas culturales	55
Puesta en marcha de una política cultural localizada.	56
Son jarocho tradicional y cultura fandanguera.	59
Tradición afroantillana de Veracruz	63
Inscripción de Veracruz en el Caribe y promoción de la tercera raíz	67
Ambiciones y ambigüedades del Festival Internacional Afrocaribeño de Veracruz	71
IV. Discurso turístico e historiografía local	83
Descripciones turísticas de la ciudad y sus habitantes.	84
Veracruz en los relatos historiográficos.	94
V. La Huaca: barrio de negros y laboratorio del mestizaje	107
De la marginalización al reconocimiento.	109

Contrahistoria de Veracruz desde La Huaca	117
La guerra de los líderes: El Pollo, El Buda y La Maestra	121
Políticas culturales y turismo en La Huaca	127
VI. Rumberos y jarochos. Africanidad electiva y cultura callejera	139
Rumberos y jarochos	139
Salsa y música afrolatina	140
Valoración de la herencia africana	146
Las expresiones de una africanidad electiva	150
VII. Las fronteras de la dominación	161
División social y diferenciaciones étnicas en la ciudad	163
Capezzio Disco, “La casa de la raza”	171
Conclusión	185
Bibliografía	193

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Raúl Arias Lovillo,

Afromestizaje y fronteras étnicas.

Una mirada desde el puerto de Veracruz

se terminó de imprimir en diciembre de 2012,
en Editorial Ducere, S. A. de C. V., Rosa Esmeralda 3 bis,
colonia Molino de Rosas, CP. 01470, México DF.

La edición, impresa en papel cultural de 75 g,
consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición.
Se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:12 y 10:14 puntos.
Formación: Víctor Hugo Ocaña Hernández y Ma. Guadalupe M.Q.
Edición: Magdalena Cabrera Hernández y el autor.

A partir de un trabajo de campo llevado a cabo en la ciudad de Veracruz, el presente libro pretende hacer énfasis en los modos de categorización y/o identificación étnicos que remitan a la herencia africana en el México urbano y contemporáneo. El objetivo es entender cómo estas formas de identificación se movilizan, modelan, ponen en escena, controvierten, evitan o cuestionan, cómo se insertan dentro de otros modos de identificación y organización de la vida social que se fundan en las diferencias de clase, género, generación o características percibidas –social e históricamente– en términos regionales.

A pesar de la larga historia de Veracruz como puerto de llegada del comercio de esclavos africanos y del reconocimiento político gradual de la importancia de la “raíz africana” y del Caribe dentro de la cultura local, muy pocos son los estudios enfocados en los usos sociales de categorías como negro, moreno, afromestizo, afrocaribeño o afrodescendiente. Con sus análisis centrados en las escenas de la vida urbana, en las definiciones de las políticas culturales, en los procesos de transformación urbana o en las lógicas de distinción social, el autor sugiere nuevas pistas de investigación que permitan pensar mejor “el ser ambiguo” de las fronteras étnicas en el marco del proceso de afromestizaje.

Christian Rinaudo es sociólogo en la Universidad de Niza (Francia) e investigador en la Unidad Mixta de Investigaciones “Migraciones y Sociedad” (URMIS por sus siglas en francés), donde ha desarrollado estudios relacionados con el tema de las migraciones y de las relaciones interétnicas. Entre 2007 y 2010, trabajó en México en el marco de un convenio entre el IRD, el CIESAS y el INAH titulado “Construcción y modos de expresión de las diferencias en el Puerto de Veracruz y en el espacio Caribeño”.



Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial

