

Lo “afro”, lo ”popular” y lo ”caribeño” en las políticas culturales en Cartagena y Veracruz

Christian Rinaudo

▶ **To cite this version:**

Christian Rinaudo. Lo “afro”, lo ”popular” y lo ”caribeño” en las políticas culturales en Cartagena y Veracruz. Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz, y La Habana, Publicaciones de la Casa Chata, 2011. halshs-01086263

HAL Id: halshs-01086263
https://shs.hal.science/halshs-01086263

Submitted on 23 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.

Lo "afro", lo "popular" y lo "caribeño" en las políticas culturales en Cartagena y Veracruz[*]

Christian Rinaudo
IRD-URMIS, Francia / CIESAS-INAH, México

Los especialistas en políticas culturales señalan que a nivel mundial se ha reforzado el marco local que corresponde a la voluntad de desarrollar las políticas de descentralización cultural (Lacarrieu, 2008; Jiménez, 2006). Igualmente han puesto de relieve que "el siglo XX ha sido marcado por la afirmación de políticas culturales a escala nacional". Se puede apreciar así, a partir de finales de los años ochenta y con la entrada al siglo XXI, una utilización cada vez más significativa a nivel institucional de dos nociones: una de la "cultura local" y otra sobre la "diversidad cultural" (Bonet y Négrier, 2008: 9). La primera, con base en el programa CREA del Ministerio de Cultura de Colombia, remite a lo que sucede dentro de un territorio dado, lo que es considerado como lo más típico y característico de la región (Ochoa Gautier, 2002). La segunda, es generalmente interpretada como un nuevo valor dentro de un mundo globalizado, como "una fuerza motriz del desarrollo" —de acuerdo a la UNESCO—, como una emulación de los derechos culturales y de la creatividad humana, una garantía de interacción armoniosa entre las diferentes "culturas" (Arizpe, 2006). Si bien estas nociones se impusieron como dos de los principales componentes de la definición y de la puesta en marcha de las políticas culturales contemporáneas, su utilización como materia prima de numerosos planes y programas culturales sufre de un déficit de reflexión.

En particular, este salto de políticas culturales centradas en la identidad nacional —que también contribuyen a su instrumentación[1]— hacia políticas dirigidas a las "identidades culturales locales", plantea varios problemas entre los que destaca la vinculación instaurada entre *lo local* y *lo diverso*, entre políticas territorializadas de la cultura y políticas de la diferencia, entre valorización de una cultura popular localizable y la puesta en evidencia de sus herencias específicas, entre la definición nacional del multiculturalismo tomando en cuenta la pluriculturalidad de los espacios urbanos, entre valorización de la diversidad y lógicas racializantes.

Esta problemática es particularmente sensible en los casos de Veracruz y Cartagena, dos localidades marítimas, portuarias y multiculturales, que durante mucho tiempo han compartido rasgos de una misma historia: herencia colonial, puertos de entrada de esclavos africanos, lugares de intercambio cultural y comercial con movilidad de personas y de ideas y con un importante desarrollo turístico. En recientes años en ambas localidades se observa igualmente una revalorización de su ubicación en el Caribe y de los aportes propios de una población afrodescendiente.

De la relegación a los retos de valorización cultural en el Caribe colombiano

En el contexto colombiano así como en otras regiones de América Latina, el periodo colonial estuvo determinado por la formación de una "sociedad de castas" dentro de la cual las posiciones sociales dependían estrechamente del grado de "mezcla racial" (Mörner, 1967; Rex, 1977). Después de la Independencia, el estatus inferior de las poblaciones negras e

[*] Este trabajo se inscribe en el marco del programa ANR-07-SUDS-008 AFRODESC (www.ird.fr/afrodesc), y del programa Europeo EURESCL FP7-SHS.

[1] Como bien lo señala Néstor García Canclini a partir del caso particular de México, "las políticas culturales han sido preocupación casi constante de los antropólogos en México. Aún 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).

indígenas se mantuvo vigente. Pero la construcción de una nueva nación que se pretendía moderna y progresista, inspirada de los modelos europeos y estadounidense, y conducida localmente por elites criollas que habían sido alejadas del control político durante el periodo colonial, dio lugar a una reflexión sobre la definición de la identidad nacional. Esta buscó conciliar la realidad del mestizaje con las connotaciones abiertamente racistas las cuales formaron parte de las ideas liberales del progreso y de modernidad (Jaramillo Uribe, 1989). La solución a este dilema pasó por la construcción de la ideología nacionalista del "blanqueamiento", la cual tuvo como objetivo glorificar los orígenes diversos de la población a partir de una visión romántica de poblaciones negras e indígenas; y a la vez pensar en el destino de la nación dentro del marco de un proceso de "mezcla de razas" reforzado por una política dirigida a atraer a inmigrantes europeos. Así, una de las características de esta ideología nacionalista de la "mezcla de razas" elaborada y propagada por la elite política e intelectual, a partir de la independencia y hasta avanzado del siglo XX, fue la de incluir al mismo tiempo un discurso democrático sobre el mestizaje ocultando las diferencias[2] y un discurso jerárquico de blanqueamiento marcando las fronteras raciales y culturales. Esto valorizaba a las elites blancas en perjuicio de las poblaciones negras e indígenas (Wade, 1997).

Dentro de este contexto nacional, Cartagena, que en el siglo XVII se le conocía como uno de los centros de actividades comerciales y financieros de la nueva economía mundial más importantes y que albergaba una elite intelectual y cultural ampliamente dirigida hacia el Caribe[3], dejó de ser el corazón del poder regional caribeño en beneficio de la ciudad de Barranquilla desde entonces en plena expansión. Más aún, el sentimiento de pertenencia al mundo caribeño no encontró ninguna expresión por parte de la elite intelectual de la Costa, la cual aspiraba a reconstruir sus viejos vínculos con Europa y hacer parte de la nueva nación, cuyo centro geográfico y cultural fue, de ahí en adelante, ubicado indiscutiblemente en el interior andino. Y de acuerdo con Múnera, una de las palancas de la construcción de la identidad andina como el "ser" que representaba mejor la nación colombiana "imaginada", consistía en hacer de la Costa caribeña y de su población la imagen del "otro", "salvaje", "indisciplinado", "negro y mulato", responsable de la ausencia del progreso y de su imposibilidad de alcanzarlo (Múnera, 2005). No es extraño pues que, en estas condiciones, las elites criollas de la Costa aspiraran a encontrar un lugar valorizante y valorizado en este nuevo espacio, considerando a la cultura local y a sus herencias indígenas y africanas como un estigma social del cual era necesario diferenciarse, a partir de un sistema de segregación territorial, de un interés por la cultura europea y norteamericana y de la valoración de una identidad blanca y católica.

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX comienza un nuevo periodo de la historia nacional conocido con el nombre de "Regeneración". Este término nos remite a la puesta en marcha de una política voluntarista inscrita en un movimiento reformador orientado hacia la modernización del país. Llevada a cabo por Rafael Nuñez, originario de Cartagena y expresidente de la República de Colombia, esta política se implementó en su ciudad natal con importantes reformas dirigidas al mejoramiento de infraestructuras y al desarrollo industrial: la construcción de un acueducto municipal, de una central eléctrica, de una terminal marítima

[2] Esta ideología de integración y homogeneización estuvo igualmente presente en otros países de América latina notablemente a la visión de Vasconcelos sobre México y de su noción de "raza cósmica" (Vasconcelos, 1925; Vasconcelos, 1966), o también de la voluntad de Gilberto Freyre de definir a la nación brasileña como una "democracia racial" (Freyre, 1997).

[3] Como se puede apreciar en la exposición permanente del Museo de Historia de la Ciudad, "En el siglo XVII, a finales del período colonial, Cartagena de Indias vivió uno de los momentos más brillantes de su historia. Con unas relaciones económicas y culturales muy estrechas con el Caribe; con un papel central en la alta política del Virreinato de la Nueva Granada; con una elite intelectual muy sofisticada; con un conjunto urbanístico de importancia y un sistema defensivo de los mejores dotados de América, pero sobre todo, con un incesante proceso de intercambio cultural entre los tres mundos que aquí se mezclaron para fundir las esencias de esta ciudad, pieza clave del Caribe" (Álvarez Martín, 2005).

petrolera, de vías de ferrocarril, de un mercado público, de una Cámara de Comercio, etc. La ciudad se expandió más allá de las murallas con la creación de barrios residenciales de estilo republicano, pero también con nuevas y numerosas colonias periféricas cada vez más alejadas del Centro Histórico, provocando que la mayoría de los habitantes no tuvieran acceso a los servicios públicos (Cabrales, 2000; Samudio Trallero, 2000). Este proceso de expansión urbano fue posible gracias a la prosperidad de un pequeño sector socio-económico que no dejó de resaltar las diferencias entre las clases sociales, de reforzar la ruptura territorial entre "dos Cartagenas" denunciada aún en la actualidad (Díaz de Paniagua, 1994; Noventaynueve, 2004; Abello Vives, 2003), y de mantener la frontera entre una elite "culturalmente apta para enfrentar los nuevos retos modernizadores" y una cultura popular "lúdica y trasgresora como suelen ser las culturas caribeñas" (Ortiz Cassiani, 2001: 5-6).

Dentro de este contexto, una de las claves para comprender cómo se plantearon los objetivos alrededor de la inscripción cultural de Cartagena de la "Costa" en el espacio caribeño a lo largo del siglo XX reside en la persistencia y las reformulaciones de movilizaciones colectivas frente a la elite local. Es lo que Orlando Fals Borda describió en un texto publicado recientemente como la formación y la renovación de movimientos anti-elitistas, cuya primera manifestación se remonta según él al "periplo de la antiélite socialista de Nieto" que denomina "la primera antiélite" y que no dejará desde entonces de reconstituirse:

> "Lo interesante y poco estudiado del caso cartagenero es la existencia de un reto cultural persistente contra la tradición decimonónica local, en una lucha intelectual y política que se siente por oleadas a partir de los inicios del siglo XX. Si comprendo bien mis lecturas, hay un enfrentamiento entre dos grupos: uno poderoso y arrogante que se aferra al pasado hispánico y a la estructura de castas cuyos personeros han sido Gabriel Porras Troconis y Fernando de la Vega. Su obsoleta visión de la ciudad como "la Arcadia helénica del Caribe" fue dando paso a un endiosamiento del Norte y a una infecunda imitación de la Florida semitropical de los Estados Unidos. El otro grupo, que ha sido valiente, desinhibido y bohemio a veces, ha buscado, consciente o inconscientemente, subvertir el orden social y la orientación citadinas existentes que resultaron insatisfactorios a sus ojos. Por la pertenencia social y/o la prestancia de sus miembros, estos intelectuales conformarían otra antiélite, la segunda, según mis cuentas. Sus más visibles miembros serían Luís Carlos "el tuerto" López y los periodistas Aníbal Esquivia Vásquez, Jorge Artel y Antonio J. Olier" (Fals Borda, 2004).

Así, en los ámbitos intelectuales y literarios, poetas como Gregorio Castañeda Aragón, Luis López de Mesa —a veces llamado "el padre de la caribeñización de la literatura colombiana" (García Usta, 2006a: 447)—, Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo, participaron de una exaltación de la cultura popular regional y de la promoción del mestizaje (Zapata Olivella, Sin fecha), en particular en el entorno de la música y las danzas populares (Castillo Mier, 2006; García Usta, 2000; García Usta, 2006a). De esta manera, en los años cuarenta y cincuenta, se aprecia el renacimiento de una visión cultural vertida hacia el Caribe (segunda ola anti-elitista). Géneros musicales como el danzón, el son, la guaracha, la rumba, el mambo, el chachachá, el merengue, importados de las orillas cubanas, mexicanas o dominicanas, y mediatizadas por la industria disquera, el cine y la radio, van a enriquecer las programaciones culturales alrededor de las festividades populares, junto con los ritmos locales como el porro, la cumbia, el vallenato o el fandango (Bermúdez, 2006; Bermúdez, 2004; Gilard, 1986a; Gilard, 1986b; Wade, 2000; véase también Wade en este libro).

Opuesta a esta cultura popular relacionada con el Caribe, y exaltada en los escenarios del Concurso Nacional de Belleza a veces llamado "fiesta oligárquica" (Gutiérrez, 2000: 223) o en las páginas de "Sociales" del periódico local, donde es común que aparezcan las fotografías de los aniversarios y cenas de gala, así como en los clubes privados donde se

encuentran los "grandes blancos"[4], la cultura de la elite local valoriza sobre todo la elegancia, el refinamiento y la buena educación marcando su distancia con el pueblo, enfocándose hacia Europa y los Estados Unidos, y manteniendo una frontera entre las "razas":

> "Las expresiones afroamericanas son criticadas por la elite empresarial de la ciudad que se siente orgullosa de su aristocrática blancura —presidentes de clubes y organizadores de los concursos de belleza— y entonces emerge un discurso racial que marca las diferencias entre los seres humanos y establece una discriminación vertical para las singularidades simbólicas y culturales" (Gutiérrez, 2006: 141).

Según el análisis de Orlando Fals Borda, los últimos veinte años corresponden a la aparición de una tercera ola de movilizaciones anti-elitistas y, con ella, nuevos actores implicados en la vida literaria y artística local, dentro de la renovación del periodismo crítico, y en el ámbito universitario. Ésta ha sido notablemente marcada por el surgimiento de una generación de escritores, intelectuales y actores culturales formada en las luchas estudiantiles de los años 70, que más tarde se constituiría en un núcleo renovador de la actividad cultural y literaria en la ciudad y la región" (Patiño, 2008). Siguiendo el ejemplo del grupo "En tono menor" fundado en 1979 por estudiantes de la Universidad de Cartagena, una nueva visión crítica acompañada de una postura militante que buscaba transformar la sociedad local, se estaba desarrollando. Sus principales argumentos de indignación eran una vez más el rechazo a "lo popular" —tomado en su sentido político[5]— y la negación del mestizaje y la herencia "afro". La propuesta consistió sobre todo en la reflexión ciudadana y en la acción colectiva. Y es alrededor de la revitalización de las Fiestas de Independencia de Cartagena en particular y contra la hegemonía del Concurso Nacional de Belleza que esta nueva elite anti-elitista se reconfiguró. Primero en torno de un movimiento de recuperación cívica del barrio "popular" de Getsemaní[6], de la creación de la Fundación Giman Cultural[7] y del "Cabildo negro de Getsemaní"[8]; luego con la creación del Instituto de Cultura de Cartagena en el 2000 y de su transformación en Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena (IPCC) en el 2003[9]; y finalmente a partir del 2003 dentro del marco del surgimiento de lo que fue nombrado "el

---

[4] Por analogía a los "pequeños blancos" descritos por Gunnar Myrdal, Elizabeth Cunin utiliza el término "grandes blancos" para designar a estas grandes familias con prácticas endogámicas muy marcadas, quienes en Cartagena se proclamaban de sus ancestros italianos, franceses, españoles o catalanes, y que sus apellidos, sus lugares de residencia y de sociabilidad (club Cartagena, Academia de Historia, Sociedad de Pesca) los identifican inmediatamente y les dan el carácter cerrado y elitista de este grupo (Cunin, 2002b).

[5] Como lo escribe Frank Patiño, "no lo popular como lo premoderno, como una defensa de la tradición, del folclor local, sino lo popular como un elemento de la modernidad, como un elemento universal: la cultura popular opuesta a la cultura de la elite, que la niega, que la discrimina" (Patiño, 2008).

[6] Después de haber vivido un periodo industrial y comercial próspero en la primera mitad del siglo XX que favoreció el renacimiento de una cultura popular productora de un fuerte sentimiento de identidad, el barrio de Getsemaní sucumbió a una crisis económica y social en los años 70' ligada al desplazamiento del mercado central de la ciudad hacia otro sector, pero también al desarrollo de la prostitución, de la venta de droga y de formas de violencia ocasionadas por este tipo de actividades. Es en todo caso, como una reacción colectiva a esta situación, que hoy se presenta el nacimiento de un movimiento de "recuperación cívica" llevado por los habitantes del barrio y cuyo objetivo es redescubrir sus tradiciones ancestrales a fin de recrear un sentimiento de pertenencia y de reencontrar, gracias a este tipo de acciones, una atmósfera social más pacífica (Díaz de Paniagua y Paniagua, 1993).

[7] Es dentro de este espíritu de "recuperación cívica" que fue creado en los años 80's la Fundación Gimaní Cultural en la que una de sus primeras ambiciones era la de realizar investigaciones sobre los viejos habitantes con la finalidad de "recuperar" la memoria oral y de "salvar" la identidad del barrio.

[8] Artistas, poetas, periodistas, historiadores, folkloristas comenzaron desde entonces un trabajo de patrimonialización y revitalización de la memoria de los *Cabildos de Negros;* y la Fundación Gimaní Cultural crea en 1989 el Cabildo Negro de Getsemaní, jugando a la vez sobre la herencia cultural de los *cabildos negros* del siglo XVIII y sobre el rol histórico desempeñado por los *Lanceros de Getsemaní* que participaron en los combates por la Independencia.

[9] El Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena nació como Instituto Distrital de Cultura el 7 de mayo del año 2000, como "un establecimiento público, con personería jurídica, autonomía administrativa y patrimonio independiente, que realizaría la promoción, programación, integración, coordinación y financiamiento de las actividades culturales y festividades cívicas y populares de la ciudad y sus corregimientos" (http://www.ipcc.gov.co).

proceso de revitalización de las Fiestas de Independencia"[10], de la reflexión colectiva alrededor de una "política pública de Fiestas"[11] y de un "Comité Asesor de las Fiestas".[12]

En primer lugar, es necesario mencionar que estas movilizaciones culturales y políticas se llevan a cabo en lo sucesivo dentro de una situación que ha cambiado notablemente desde el periodo de José Nieto y de los años cuarenta y cincuenta. Basta con ver el espacio otorgado por el Museo de Historia de Cartagena, a la resistencia contra la esclavitud a través de los *cabildos negros*, de las *juntas* y *palenques*; a las culturas populares contemporáneas y a la importancia de sus raíces africanas para darse cuenta de este cambio.[13] Pero también hay que constatar que los términos "caribeño" y "Caribe" remplazaron progresivamente a los de "costeño" y "Costa" (Bell Lemus, 2006) dentro del lenguaje cotidiano, significando de esta manera el paso de una asignación identitaria negativa a una identificación positiva, valorizante y valorizada, inscribiendo a Cartagena y su región dentro de un nuevo territorio. Y finalmente basta con apreciar cómo el tema del Caribe terminó por imponerse como un objeto de estudio legítimo, reconocido y valorizado. Esto puede observarse con la creación del Instituto de Estudios del Caribe de la Universidad de Cartagena a principios de los años noventa y del Seminario Internacional de Estudios del Caribe realizado cada dos años desde 1993, así como con la fundación en 1997 del Observatorio del Caribe Colombiano, centro autónomo e independiente de investigación pluridisciplinario y de difusión del saber. Igualmente, hoy en día es imposible negar que la cultura popular forma parte de la preocupación de las instituciones culturales de Cartagena, del IPCC en particular, y del Plan Distrital de Cultura, aunque como lo han notado diversos analistas, queda mucho por hacer en este tema para que verdaderamente se pueda hablar de una "política cultural" a escala local (*Noventaynueve,* 2007).

Por otra parte, al poner fin al fuerte centralismo de la Constitución de 1886, el reconocimiento de la nación colombiana como pluri-étnica y multicultural a partir de 1991 dio la posibilidad de la legitimación de las culturas populares locales y de sus diversos aportes étnico-culturales.[14] Dentro de este nuevo contexto, la crítica a la visión hispano-céntrica de la cultura y de la historia de Cartagena, así como la promoción de los estudios sobre el Caribe, su riqueza cultural y sus herencias múltiples, se volvieron de alguna manera más políticamente correctas. Lo anterior contribuyó a la formación de una elite local heredada de

[10] Este proceso es parte de la organización de dos foros, uno en agosto del 2003 con la iniciativa de la revista *Noventaynueve*, y el otro en junio del 2004 bajo la coordinación del Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena con el objetivo de comprender mejor la situación de crisis por la que atravesaban las Fiestas de Noviembre y de visualizar un plan de acción para "rescatarlas" (Otero, 2004; Arce Morales, 2006).

[11] Seguido de estos foros, un seminario titulado "Pensar las Fiestas de Independencia", fue organizado en julio del 2004 bajo la iniciativa de un colectivo de entidades públicas y privadas con el objetivo de elaborar la llamada "política pública de las Fiestas".

[12] Este Comité fue creado en el 2004 por un grupo de trabajo constituido a partir de los debates públicos, los cuales dieron origen: a la creación de un diploma universitario sobre las fiestas; a la imposición de la expresión "Fiestas de Independencia" en lugar de la de "Fiestas de Noviembre", la cual negaba la dimensión política y conmemorativa de estas fiestas; a la reforma de la reglamentación del Concurso popular de belleza; así como a la preparación de la programación de las festividades.

[13] Por ejemplo, en un panel nombrado "Nuestras raíces africanas", se puede leer: "La ciudad de Cartagena de Indias es sin duda una de las ciudades más afroamericanas de todo el continente. Las herencias de África que constituyen su personalidad están vivas y a la vista de toda la gente colombiana y de todos los extranjeros que tan amablemente se dejan seducir por el encanto de nuestra ciudad y de sus gentes. [...] Otro legado importante de África a la personalidad Cartagenera, caribeña y nacional constituyen sin duda los ritmos musicales de la región que se han forjado alrededor del toque del tambor. Este instrumento maravilloso se tropicaliza en el Caribe continental e insular desde el siglo XVI e interviene de manera directa en la formación del bullerengue y la cumbia para sólo mencionar dos de los ritmos más importantes. Del mismo modo, y desde la perspectiva del patrimonio inmaterial de la nación, las diferentes formas de canto y baile, desde los sagrados como el Lumbalú del Palenque de San Basilio hasta los que se crean con el fin de divertir como la cumbiamba y más recientemente la Champeta, recrean estructuras polifónicas y coreografías de marcado acento africano" (Panel del Museo Histórico de Cartagena de Indias, 2005).

[14] Es así por ejemplo que uno de los "objetivos primordiales" del Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena, mencionado en su sitio de Internet, consiste en "generar y consolidar procesos para el reconocimiento, fortalecimiento y divulgación del carácter pluriétnico y multicultural de la ciudad y sus corregimientos" (http://www.ipcc.gov.co).

este anti-elitismo que en la actualidad ocupa puestos importantes en las instituciones y organizaciones locales (Universidad de Cartagena, Instituto de Patrimonio y de Cultura de Cartagena, Observatorio del Caribe Colombiano, etc.), la cual está deseosa de recrear una continuidad histórica con la región caribeña, encargándose de diseñar una política cultural descentralizada.

Más allá de los consensos sobre el hecho de querer salir de una visión hispanófila, hispanocentrista e hispanocentrada de la ciudad, y de reintroducir los elementos de la cultura popular dentro de la reflexión sobre lo que debería de ser una política cultural local, podría ser útil destacar uno de los puntos de tensión que aparecieron a raíz de diferentes episodios que marcaron esta movilización colectiva en torno de las Fiestas de Independencia. Esta tensión se da por la coexistencia de dos tendencias en la manera de actuar contra las prácticas de la elite cartagenera: la que podemos calificar de "afrófila", la cual pone específicamente el acento sobre la dimensión *afrocaribeña* de la cultura popular local; y otra que podemos definir como "heterófila" y que insiste sobre la *diversidad cultural*. Estas dos tendencias se unen al momento de denunciar los discursos y las prácticas "hispanófilas" de la ciudad que niegan su realidad pluri-étnica y su herencia africana. Pero ambas pueden también tomar caminos opuestos al tratar, por un lado, de poner en el centro del proceso la recuperación de los *cabildos negros* como elementos de la identidad afrocaribeña, los cuales forman parte de una historia común de las poblaciones negras (Cuba, Jamaica, República Dominicana, México, etc.), no tomando en cuenta únicamente la historia de las fiestas, sino también la construcción de un universo simbólico y religioso específico; y por otro lado, la posibilidad de reconocer esta "herencia africana" por largo tiempo ausente de la historia oficial, pero igualmente de insistir sobre las múltiples raíces que constituyen la cultura popular local (española, indígena y africana) incluyendo también los aportes de los nuevos inmigrantes en la ciudad, tal como lo reivindicó Jorge García Usta:

> "En Cartagena sólo se acostumbra a hablar estrictamente del elemento afro, que es importantísimo, prioritario como elemento central de la vida caribeña, pero una revaloración de la cultura indígena local, no la ha habido. Un estudio de los aportes culturales de las culturas europeas, incluso de lo popular español ahí más o menos se hace… Por ejemplo, las expresiones que tienen que ver con la literatura popular como la Copla, como la Décima, como la Canción, que es tan importante para este proceso, fundamental lo popular español. ¿Qué está ocurriendo en Cartagena?, bueno, en Cartagena siguió todo el permanente flujo migratorio, no sólo de esta zona de la Costa, sino de otros departamentos, y en el último período con los desplazados, especialmente los de Mandela y los del Pozón. Yo diría que ahí debe haber una serie de expresiones en términos de música, de danza, de comida que es menester investigar e incorporar a esto, reconocer. Un trabajo sobre la vida cultural de estas comunidades no hay."[15]

Estas dos tendencias se reflejan claramente en la elección de los símbolos festivos. En la "afrófila", la legitimidad de la "revitalización" se basa en la continuidad histórica vinculada a la presencia de los "cabildos de negros" dentro de las Américas negras durante la época colonial, y se simboliza por los dos personajes centrales que son la "reina vitalicia" del cabildo[16] y el "rey" o "dios Momo".[17] En la "heterófila", su legitimidad se funda en la participación heroica de los "lanceros" en los combates por la independencia y se representa

[15] Entrevista con Jorge García Usta, agosto del 2005.

[16] "Como es un ser que tiene más que ver con lo sagrado, la Reina es la jefa única del Palco Real Escénico […] y dentro del orden jerárquico esta señora debe ser vitalicia hasta que se muera, por sus leyes. En Brasil hay una señora que tiene noventa y pico de años y ella sale en los carnavales y continúa siendo la reina del Cabildo […], cuando ella se muera la reemplazan, lo mismo en República Dominicana, lo mismo es en Puerto Rico, lo mismo es en Cuba…" (Entrevista con Pedro Blas, julio del 2006).

[17] "No existe la Gran Lancera, no existe el Gran Lancero como iconos festivos, el icono festivo, después que los cabildos fueron subiendo su declive, fue el dios Momo, y en el referente colectivo de los cartageneros existe." (Entrevista con Nilda Meléndez, julio del 2006).

con los personajes del *Gran Lancero* y de la *Gran Lancera* presentados como las "autoridades festivas".

Lo que está en juego en la diferenciación de estas dos tendencias, ya no es la marginalización de un universo simbólico "negro y popular", sino la coexistencia o la superposición de una visión *racializante* (el Dios Momo descrito como una divinidad "afro") y de una visión *política* centrada en la expresión de la ciudadanía en toda su diversidad. La primera responde a una lógica que hace de Cartagena uno de los lugares de expresión de una cultura "afro" que va más allá del marco local; y la segunda, se inscribe en la continuidad del anti-elitismo de izquierda y de la resistencia "popular" al orden socio-racial de la ciudad.

Si estas dos visiones siguen coexistiendo, es debido a que este movimiento colectivo alrededor de la revitalización de las Fiestas no se despliega ni dentro de una perspectiva única de la dilución de las diferencias, ni dentro de una perspectiva contraria, la cual tiende a limitarse en el reconocimiento único de la cultura "negra". Más allá de esta oposición, es menester abrir una reflexión sobre la posibilidad de alimentarse de estas diferentes visiones y de la ambivalencia de los modos de identificación múltiples que juegan a la vez sobre especificidades territoriales, étnicas y clasistas que permiten la expresión de una "competencia mestiza"[18] de los actores sociales sin hacer muestra de un etiquetaje racial.

En los puntos señalados de lo que se llamó "Principios para la política pública de Fiestas"[19], las Fiestas de Independencia se definieron como la expresión del "valor histórico de los sectores populares y subalternos en la construcción de una ciudad caribe". Dichas fiestas fueron identificadas como una "conmemoración multicultural y policlasista, incluyente, plural y decentralizada"; como un experimento pedagógico que permite exponer "el humor crítico y constructivo y la creatividad como elementos centrales del ethos caribe de la comunidad urbana y el sueño colectivo de ciudad caribe", como "una oportunidad del desarrollo económico" y como "un elemento significativo de la promoción social y turística de Cartagena". Así es como otra continuidad se establece con el pasado de la ciudad y recompone de manera diferente las tensiones entre "tradición" y "modernidad", entre "homogeneidad" y "heterogeneidad", entre lo que es visto como "autentico" y lo que es tachado de "inautenticidad", entre "witheness" y "blackness", entre "el caribe colombiano", la nación y las circulaciones culturales mundializadas. Esta misma continuidad define otra visión de la inscripción de Cartagena dentro de un Caribe festivo y alegre. No se trata sólo de un lugar de diversión para un escenario internacional de música electrónica[20], o de un centro de expresión de músicas africanas modernas realizado a partir del desarrollo y de la comercialización de la "champeta".[21] El significado otorgado al Caribe parece ser el de un

---

[18] A partir de un enfoque goffmaniano, según el cual el orden social es continuamente renegociado por los actores sociales dentro de las situaciones concretas en las cuales evolucionan, Elisabeth Cunin define la "competencia mestiza" en el contexto contemporáneo de la ciudad de Cartagena como "la capacidad de jugar con el color de la piel y sus significaciones, contextualizar las apariencias raciales para adaptarse a las situaciones, pasar de una norma a otra" (Cunin, 2002a: 291).

[19] Son 12 "principios" que salieron del seminario-mesas de trabajo "Pensar las Fiestas de Independencia" en 2004 y que más adelante fueron entregados al alcalde de la ciudad, explicados y discutidos en los barrios y las universidades (http://www.ocaribe.org/noticias/2004/agosto/fiestas.htm).

[20] Desde hace unos años, la reputación de Cartagena como la "Meca de la rumba" sirve de argumento de marketing para promover enormes eventos festivos. Éstos proponen la presentación de DJ's quienes forman parte del escenario electrónico internacional. Por ejemplo, es el caso del *UltraMar Festival* cuya cuarta edición tuvo lugar en torno al año nuevo del 2007 en el Parque de la Marina ubicado entre en Centro Histórico, el sector turístico de Bocagrande y las playas, así como también del *Summer Dance Festival II 2007* que se llevó a cabo simultáneamente con el anterior en la playa de Marbella situada al otro extremo del Centro Histórico. En este último, el objetivo era, más allá del interés comercial del evento (el costo de los boletos iba desde 120,000 pesos colombianos por una noche, hasta 280,000 pesos por los tres días del festival, equivalentes a los 55 y 120 dólares) y según los organizadores, de hacer de Colombia un lugar ineludible de la música electrónica en el mundo, y de Cartagena el anfitrión más apropiado para este tipo de encuentros.

[21] Tal como lo podemos leer por ejemplo en un artículo del Monde 2, suplemento semanal del conocido periódico francés *Le Monde*, "Dentro de los ghettos de Cartagena, el gran puerto colombiano, los Negros descendientes de esclavos inventaron la champeta, un género musical que abraza todas las influencias del Atlántico negro: chalupa local, salsa puertorriqueña,

espacio dotado de una capacidad de liberación del orden socio-racial, donde el reconocimiento de la herencia africana, del papel desempeñado por las "milicias de pardos" en el acceso a la independencia, de la existencia de signos culturales "afros" no va a la par con las asignaciones raciales. Y es entonces que se implanta otra representación de la historia de la ciudad y de su cultura. No es solo la de los "grandes blancos", de los bailes de salón y de los escenarios del Concurso Nacional de Belleza, ni tampoco aquella exclusivamente centrada en los "héroes negros" de la resistencia africana a la esclavitud, el cimarronaje, la historia particular de Palenque de San Basilio, de su lengua y de su música "africana". Se trata más bien de aquella representación de la clase popular mestiza y mulata, de la música costeña de los años cincuenta y sesenta de Pedro Laza, Rufo Garrido y Climato Sarmiento que las Fiestas de Independencia buscaron rehabilitar como la verdadera música popular del Caribe, del Concurso Popular de Belleza que corona la sensualidad femenina del "barroco popular" la cual no encaja en los criterios habituales de belleza[22], y de la figura de Pedro Romero, comandante de los Lanceros de Getsemaní a principios del siglo XIX y de "su enorme papel insurreccional al lado de los artesanos y del pueblo raso como los gestores genuinos en la conducción y logro de la independencia de Cartagena el 11 de noviembre de 1811".[23]

A partir de esta "contra-memoria" se está elaborando una política cultural de la ciudad en Cartagena. Parte de un movimiento colectivo y del compromiso de artistas e intelectuales y busca poner el tema del mestizaje en el centro de la reflexión. No del mestizaje como ideología política queriendo ignorar las diferencias socio-raciales que aún son muy fuertes en la sociedad local, sino del mestizaje como modo de expresión de la diversidad cultural y de la fluidez de las pertenencias. Dentro de este contexto, como lo hemos visto, es el Caribe el que ha sido puesto en el centro, y los signos culturales "afros" son también elementos que vienen a enriquecer el espectro de las formas de expresiones de la cultura popular local.

Del nacionalismo cultural al Festival Afrocaribeño de Veracruz

R. Duharte Jímenez ya ha señalado con justa razón que, "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 Jimenez, 1993: 80). Esto no es fortuito. Justamente dentro de sus trabajos sobre la cultura popular y los estereotipos nacionalistas mexicanos, Ricardo Pérez Montfort explica cómo la construcción de símbolos culturales nacionales pasó por la reducción de las diversidades regionales en México en los años veinte y treinta:

> "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, jalisquillos y norteños 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 mariachi" (Pérez Montfort, 2003: 130).

Los años setenta y ochenta marcaron el fin de un largo periodo posrevolucionario, de un nacionalismo cultural centralista y homogenizador, del desarrollo de las infraestructuras

---

baile de salón jamaiquino, bikutsi camerunés, rumba congolesa." (Jaques Denis, "L'Afro-colombie au rythme de la champeta", *Le Monde 2* del 5 de enero del 2008, pp. 30-33).

[22] "Pasan las reinas populares, altivas, morochas, gruesas en su ley familial, de bustos y facciones prominentes; de vez en cuando, salen de entre ellas bellezas fulminantes: un cruce de razas permite esa fascinante revoltura de imperfecciones cautivantes. […] Esa es la belleza cartagenera más autentica" (García Usta, 2006b: 74).

[23] Enrique Múñoz Vélez, "Evolución histórica de las Fiestas de Independencia de Cartagena", texto publicado en el sitio web del Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena en el marco de la difusión del proceso de revitalización de las Fiestas de Independencia.

culturales y de la multiplicación de las instituciones nacionales destinadas a promover la cultura. Como bien lo señala Lucina Jímenez, "a partir de entonces, en México, se produce una reorganización del aparato cultural, aparejado con un paulatino retiro del Estado de la acción directa en materia de gestión cultural, lo que implicó la búsqueda de nuevos esquemas y mecanismos de vinculación con la sociedad" (Jiménez, 2006: 24). Es así que en diciembre de 1988 fue creado el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) como una instancia de coordinación de las políticas culturales cuyo objetivo era establecer una nueva relación entre el Estado y la sociedad en materia de cultura. Al poco tiempo fue instaurado el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, organismo que funciona gracias a medios públicos y privados destinados a financiar proyectos individuales o colectivos y becas, a partir de programas de apoyo que fomentan la creatividad.

Durante este mismo periodo, otra modificación importante en la administración pública fue el proceso de descentralización cultural impulsado por la federación y la puesta en marcha progresiva en todos los Estados de la República de Secretarías, Institutos o Consejos de Cultura definidos como promotores y ejecutores "de toda política cultural que aspire a ser nacional" [24]. Estas instancias fueron consideradas por la coordinación nacional de CONACULTA como "auténticas expresiones de la descentralización" que ponían el acento, como se menciona en el preámbulo del último Programa Nacional de Cultura, en la importancia de la diversidad cultural y de las "comunidades indígenas":

> "La diversidad cultural constituye la característica central de nuestro país, que tiene como columna vertebral a los pueblos y las comunidades indígenas, y se expresa en tradiciones, costumbres, creaciones de artes populares, y en muy variadas disciplinas artísticas tanto en la esfera urbana como rural".[25]

Es dentro de este marco que en febrero de 1987 se crea el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC) bajo el amparo de la Ley 61 del Gobierno del Estado de Veracruz, como "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".[26] Los años que siguieron a la creación del IVEC estuvieron marcados por una verdadera dinámica de reflexión, de definición de ejes importantes y de la experimentación de lo que debería ser una política cultural descentralizada aplicada al Estado de Veracruz.[27] Además del desarrollo de un circuito de Casas de Cultura dentro de numerosas localidades del Estado, nos interesa destacar en particular varios elementos que marcaron profundamente lo que podemos analizar como una inscripción caribeña y afrocaribeña de la política cultural de Veracruz.

1. El primero es el que consistió, con la creación del IVEC, en institucionalizar un trabajo iniciado desde finales de los años setenta, con el rescate y difusión del son jarocho campesino como "autentica tradición musical veracruzana" y del fandango como "fiesta comunitaria tradicional de la región". Se trataba no solamente de romper con la visión centralista de la cultura, sino igualmente de escapar de la rutina del son comercial instaurado desde el desarrollo de la radiodifusión en los años cuarenta y de la fijación progresiva del cliché de "los 'jarochos' vestidos de blanco, bailando la bamba", el cual va de la mano con las nuevas lógicas de entretenimiento cultural y con la espera de la presentación de un "folclor nacional" buscando a deshacerse de su connotación de "pobre y campesino" y de su relación histórica con 'lo negro' y 'la negritud' (Pérez Montfort, 2007: 200). Como lo señala Ishar Cardona,

---

[24] *Programa Nacional de Cultura 2007-2012*, Concejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007, p. 14.
[25] *Ibid*.
[26] *Gaceta Oficial*, Órgano del Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, Xalapa, 10 de febrero de 1987, t. CXXXVI, núm. 18.
[27] Sobre este punto, ver el excelente informe realizado por Bernardo García Díaz y Horacio Guadarrama Olivera, solicitado por el Gobierno del Estado de Veracruz y el IVEC, publicado en 2004, pero nunca fue difundido ya que se consideró demasiado crítico hacia la Institución (García Díaz y Guadarrama Olivera, 2004).

"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: 396).

Dentro de este contexto, numerosos "encuentros de jaraneros", talleres y cursos de música y zapateado fueron organizados, aprovechando la red de Casas de Cultura implantadas en la región Sur del Estado llamado Sotavento, y buscando a restablecer esta tradición más campesina que urbana del Caribe afroandaluz el cual Antonio García de León describió con gran pertinencia[28]. Impulsada por el nombramiento de Gilberto Gutiérrez del grupo Mono Blanco como Director del del Departamento de Música Tradicional del IVEC, esta política ha contribuido a formar nuevos *conjuntos jarochos* y a desarrollar un "movimiento jaranero". El cual, finalmente, resultó ser: 1) más elitista que popular (la verdadera música popular y comercial escuchada en las colonias pobres de Veracruz es hoy en día la salsa, la chunchaka, en particular los "chunchakeros jarochos Junior Klan" o el reguetón); 2) más urbano que rural (este "movimiento jaranero" se desplegó mucho en estos últimos años en las ciudades de Veracruz, Xalapa y por supuesto de México); 3) más cercano a los medios académicos, políticos y comerciales que al del regocijo colectivo de los "fandangos 'inocentes' de tipo antiguo" (García de León, 2006: 58), los promotores culturales, musicólogos, músicos, antropólogos y estudiantes vinculados a este "movimiento" (debido a sus propias actividades, a menudo entrelazadas, de observadores-participantes-analistas-promotores) están bastante lejos de la visión de los participantes ordinarios que ven en el fandango una simple agrupación festiva, un escape de la cotidianidad, un "momento de liminaridad" (Van Gennep, 1981) que "se despliega por el solo placer de desplegarse" (Durkheim, 2002). No queda más que este movimiento, que veía en un principio un regreso a la tradición campesina del Caribe afroandaluz, el que contribuyó a fomentar un nuevo estilo cultural y artístico que, aunque bien distinto de la realidad de antaño que buscaba revitalizar, ha creado nuevos lazos con este espacio cultural, introduciendo o reintroduciendo los instrumentos del Caribe tales como el marimbol[29], la quijada de burro, la leona, el cajón o el "steeldrum" de Trinidad, mezclando las bases rítmicas, instrumentales y armónicas del son jarocho y de la música afroantillana.

2. Otro elemento importante de la política cultural local impulsada por el IVEC en los primeros años de su existencia fue el trabajo de revalorización del danzón y del son montuno en la misma ciudad de Veracruz. Estos dos estilos musicales y de danza de origen cubano fueron introducidos a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, gracias a las comunicaciones permanentes que existían entonces entre los puertos de La Habana y Veracruz, pero también gracias a la presencia de una pequeña comunidad cubana que sin duda facilitó su rápida infiltración en las colonias populares y su expresión en las plazas públicas de Veracruz hasta convertirse en una de las principales atracciones de la ciudad señaladas en todas las guías turísticas (véase García Días en este libro)[30]. Así, como lo señala Rafael Figueroa Hernández:

---

[28] "El Caribe que llamo *afroandaluz* es el que ha desarrollado los géneros 'campesinos', 'jíbaros' o 'guajiros' que han brotado *todos* en los *hinterlands* rurales de estos complejos portuarios abiertos 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 afromestizos, 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, *jarochos* en Veracruz" (García de León, 1992: 28).

[29] En el caso del marimbol, Rebolledo Kloques, 2005.

[30] Las referencias historiográficas de este lazo histórico y cultural entre Veracruz y Cuba en torno del danzón y del "son montuno" o del "son cubano" son numerosos. Ver en particular García Díaz, 1995; García Díaz, 2002a; García Díaz, 2002b; Figueroa Hernández, 2002; García de León, 1993; Juárez Hernández, 2002; Rivera Ávila, 1992.

"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 en activo; 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: 385).

Pasa de igual manera con el "son montuno" (así llamado localmente para distinguirlo del son jarocho), cuyos diferentes episodios desde su llegada en los años veinte, y su reubicación en Veracruz por más de 30 años alrededor de la formación de orquestas locales tales como Son Clave de Oro, Moscovita y sus Guajiros, Quinteto Mocambo, Memo Salamanca, los Pregoneros del Recuerdo, y la creación de un "son cubano al estilo mexicano" (Gómez Izquierdo, 1990), han sido señalados por numerosos analistas.[31] Ahora bien, al momento de la creación del IVEC, la tradición del danzón y la época de oro del son montuno habían quedado atrás, numerosos músicos y orquestas se habían instalado en la ciudad de México para continuar su carrera y poder vivir de su música. Fue así que una de las primeras medidas puestas en marcha por la primera directora del Instituto, Ida Rodríguez Prampolini, consistió en solicitar a los promotores culturales que encontraran a los músicos y a los grupos de esta época para ofrecerles nuevas posibilidades en su desarrollo artístico en la ciudad y así mismo reactivar los lazos con redes de familias de músicos que desde los años treinta y cuarenta han influido en la cultura popular de Veracruz:

"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."[32]

A partir de este trabajo iniciado a finales de los años ochenta que fue posible, algunos años más tarde, la creación del *Festival Internacional Afrocaribeño* en Veracruz, y más adelante del *Festival Internacional Agustín Lara* y del *Festival de Son Montuno*, así como también el desarrollo de otras numerosas actividades organizadas con el propósito de promover las manifestaciones artísticas de lo que llegaría ser la "cultura afrocaribeña", como por ejemplo las *Noches de danzón*, las clases de danza y de percusión "afrocubanas", los talleres de salsa, de son y de danzón, y más recientemente las *Noches de callejón* del grupo Juventud Sonera que tienen lugar cada fin de semana en el Centro Histórico de Veracruz.

3. El último y tercer elemento de la inscripción caribeña en la política cultural de Veracruz es precisamente el que consiste en impulsar una reflexión académica sobre el Caribe y su herencia africana, lo que dio lugar a la creación del Festival Internacional Afrocaribeño. Es así que en 1989 y 1990 fue organizado el Foro "Veracruz También es Caribe" por el Centro de Estudios del Caribe coordinado por Yolanda Juárez, fundado por Ida Rodríguez Prampolini y Luz María Martínez Montiel quien a su vez estaba al frente de la Dirección de Patrimonio Cultural del IVEC. Tal como fue expuesto en la introducción del segundo Foro, su objetivo era el de:

"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 explorar y que guardan estrecha vinculación histórica con los países de la zona del Caribe" (Juárez Hernández, 1990: 7).

Igualmente en 1992, otro Foro académico fue organizado con la iniciativa del IVEC, titulado en esta ocasión, a propósito de la celebración del Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos, "Veracruz: Las culturas del Golfo y el Caribe a 500 años". En cada uno de estos

[31] Ver además de las referencias ya señaladas, las crónicas periodísticas o literarias (Mancisidor Ortiz, 2007; Mac Masters, 1995; González, 2007), o también la recopilación de entrevistas de músicos (Figueroa Hernández, 2000; Figueroa Hernández, 2003; Figueroa Hernández, 2005).

[32] Entrevista con Ida Rodríguez Prampolini, mayo de 2008.

Foros fueron evocados múltiples aspectos de la relación del puerto jarocho con el Caribe: históricos, migratorios, culturales, diplomáticos, socioeconómicos, marítimos, sin olvidar la esclavitud y su impacto en el terreno cultural.

Durante este mismo periodo, Luz María Martínez Montiel se encargó de la renovación del Museo de la Ciudad, en el cual fue instalado lo que en aquel entonces fue presentado como la primera sala dedicada a la esclavitud en un museo mexicano, así como de la coordinación del programa Nuestra Tercera Raíz impulsado por Guillermo Bonfil Batalla quien estaba a la cabeza de la Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Es precisamente dentro del marco nacional de este programa dirigido a reconocer, a estudiar y a valorizar "el aporte africano en la identidad mexicana" que fueron organizados por CONACULTA, a partir de 1991, una serie de eventos académicos llamados "Encuentro de Afromexicanistas", cuya cuarta edición tuvo lugar en la ciudad de Veracruz en junio de 1994 al mismo tiempo que la celebración del Festival Afrocaribeño. Éste fue igualmente organizado e impulsado como proyecto prioritario nacional por la Dirección General de Culturas Populares con el apoyo del Gobierno del Estado y del IVEC. He aquí, cómo el texto de presentación del festival justificaba 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."[33]

Aquí no insistiremos en los detalles y en las diversas transformaciones que este festival ha sufrido desde su primera edición en 1994. Lo que hasta ahora hemos tratado de mostrar es que dicho festival fue en realidad el resultado de la puesta en marcha de una política cultural instaurada a partir de las reflexiones académicas producidas durante este periodo clave de la historia de México y de América Latina en el que las cuestiones de la diversidad, del multiculturalismo, del patrimonio cultural, de la memoria de las minorías y de su reconocimiento, de la descentralización y de la globalización cultural, surgieron en las agendas y en los debates públicos. Ahora bien, la dinámica que conllevó a la creación del Festival Internacional Afrocaribeño, consistió en asociar de una manera coyuntural dos orientaciones distintas que comenzaron a emerger tanto en el terreno de la investigación académica, como en el de las acciones de políticas públicas: una centrada en África, y la otra en el Caribe; una dedicada a estudiar la herencia cultural "afro" en el mundo latinoamericano, otra insistiendo en la diversidad de las influencias y en la creatividad cultural y social de las sociedades regionales que no se identifican como "negras" pero que sí reconocen sus influencias africanas (Hoffmann, 2006). Por un lado, Luz María Martínez Montiel, profesora de la UNAM, coordinadora del programa Nuestra Tercera Raíz de CONACULTA y representante de México en el programa de la UNESCO "La Ruta del esclavo", expresó un claro interés académico y político, específicamente centrado en la historia de la esclavitud en

[33] Festival Afrocaribeño Veracruz 94, 15-18 de junio 1994, Guía general.

la "América de las plantaciones" (véase Argyriadis en este libro). Por otro lado, también fue importante el papel desempeñado durante estos años por algunos intelectuales en la vida bohemia de Veracruz y enrolados en un trabajo de redefinición de su historia. Se trataba entonces de salir de la única presentación de la ciudad como "Cuatro veces heroica"[34] y de permitir el conocimiento de otros aspectos de la vida local, a partir de una orientación historiográfica menos centrada en los grandes eventos y más orientada en la historia social (vida obrera, sindical, movimientos sociales) y cultural del Puerto (comunidades inmigrantes, cultura popular, grupos carnavalescos).

Esto venía del particular compromiso voluntarista de algunas personas, tales como Ida Rodríguez Prampolini, primera directora del IVEC, Francisco Rivera "Paco Píldora", autor de una crónica semanal en un reconocido periódico de Veracruz titulada "Estampillas Jarochas" y que le gustaba decir que "Veracruz es Caribe y decir Caribe para Veracruz, es decir Cuba"[35]; igualmente Bernardo García Díaz y Horacio Guadarrama Olivera, involucrados en la renovación del Museo de la Ciudad, Antonio García de León y Ricardo Pérez Montfort, presentes en numerosos eventos académicos de Veracruz; Alfredo Delgado; y Yolanda Juárez Hernández, catedrática de la Universidad Veracruzana y miembro fundador de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe.

Aunque muy distintas en sus orientaciones teóricas y en su manera de centrar la reflexión sobre una *población,* "afrodescendiente", o sobre un *territorio*, "el Caribe", estas dos tendencias se reencontraron en su rechazo al "blanqueamiento" expresado por una sociedad local no siempre deseosa de reconocer y rememorar sus propios orígenes afromestizos y su cercanía cultural con el Caribe. Asi lo describe la primera directora del IVEC con relación a esta elite de la derecha conservadora de Veracruz:

> "Cuando hicimos la primera exposición sobre la relación de Cuba donde figuraba evidentemente mucho la población negra, a mis amigas 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`trás y negando todo eso, fue terrible e impresionante."[36]

Mientras, estas dos tendencias se distinguieron claramente en la definición de los marcos de referencia a partir de los cuales el Festival fue pensado: la "herencia", las "raíces", las "influencias" africanas por un lado, las cuales se estudian en contextos específicos —particularmente en el de las plantaciones— y que vienen a justificar la puesta en marcha de las políticas memoriales que no tienen nada que ver con las prácticas culturales contemporáneas; y por el otro lado, la "creatividad" y la "innovación" propias de las culturas populares que se desarrollaron hasta nuestros días en este espacio caribeño, y cuyo Festival quiso ser igualmente su promotor. Fue precisamente el carácter artificial de esta mezcla entre el reconocimiento de la Tercera Raíz y la promoción de la cultura popular regional, entre "lo afro" y "lo caribeño" lo que explica el fracaso de esta política y la pérdida progresiva de la credibilidad del Festival Afrocaribeño. Diseñado como un espacio de encuentro entre intelectuales y artistas, entre reflexiones académicas y manifestaciones populares, este Festival fue, en un principio, impuesto como "una de las promesas 'festivaleras' del país"[37]; en poco tiempo se volvió rutina —al mismo tiempo que el IVEC se burocratizaba—, haciendo así que los promotores culturales se desmotivaran pues no eran más que ejecutores de decisiones dictadas cada vez con mayor énfasis por el poder político.[38]

---

[34] Ver por ejemplo: Fuentes, Cárdenas de la Peña, Domínguez Loyo y Fernández del Castillo (1978); Peña Fentanes (2006).

[35] Citado por García Díaz y Guadarrama Olivera (2004: 51).

[36] Entrevista con Ida Rodríguez Prampolini, mayo 2008.

[37] Ver el artículo del 30 de junio de 2008 del blog *Observatorio Cultural Veracruz*, titulado "La promoción cultural en Veracruz. El Afrocaribeño" (http://observatorioculturalveracruz.blogspot.com).

[38] A tal punto que en el 2007, las personas encargadas de la programación y de la difusión del Festival no supieron sino hasta el último momento que éste no se llevaría a cabo. También a tal punto que en el 2008, aunque el Festival parecía estar definitivamente enterrado en el año anterior, la decisión de "resucitarlo" se dio en las oficinas del IVEC, y es así que en

A lo anterior, le podemos añadir otros dos aspectos para comprender la evolución de las políticas culturales en Veracruz. El primero es el que consiste en concebir la cultura como un instrumento de marketing turístico y que se inscribe en una visión de la cultura descaradamente como medio de entretenimiento.[39] Es así que el IVEC, y la administración de los asuntos culturales del Estado de Veracruz, pasaron recientemente de la tutela de la Secretaría de Educación y Cultura a la de la Secretaría de Turismo y Cultura una decisión administrativa muy celebrada por el Secretario de esta última dependencia y sus colaboradores que nunca dejan pasar la ocasión para presumir los beneficios económicos del turismo cultural y las ventajas que del mismo obtiene Veracruz. Desde este punto de vista, los festivales, y más aún la organización de los espectáculos culturales, ocupan un lugar cada vez más importante en las políticas culturales, tanto a nivel nacional como local. Con esto, se cumple, entre otros, con el objetivo de propiciar el gozo y la recreación de los espectadores[40], bajo la condición de que su programación no sea "demasiada fina y profunda", permitiendo así "jalar" a numerosos visitantes.

El segundo elemento, éste sí, es menos abiertamente aceptado, consiste en hacer de la cultura un instrumento de marketing político, escondiéndose detrás de la máscara de la promoción turística. En este sentido y en la realidad, el público al cual se dirigen tales acciones no es tanto al *turista* (con el gran pesar de restauranteros y hoteleros de la ciudad)[41], sino más bien al *elector* atraído por los grandes espectáculos de entretenimiento completamente gratuitos y completamente pintados con los colores del partido en el poder.[42] La selección de la programación depende menos de la coherencia de un proyecto cultural que de la diversidad sociológica de los electores a quien se dirige: reguetón para los jóvenes, danzón para los viejos, son jarocho para el folclor local, chunchaka para todos… y "lo afro" para el exotismo.

Con este desplazamiento progresivo y cada vez más palpable de la política cultural local, el Caribe como escenario y la legendaria alegría de la población de Veracruz, permiten consolidar su imagen de ciudad de entretenimiento de la cual hablan las guías turísticas y que constituye desde este punto de vista una curiosidad no solamente para los turistas sino para la misma población local. Tal como lo expresa —en forma de lamento— un promotor cultural del IVEC, el público no ve, en los espectáculos del Festival Afrocaribeño, más que la

---

menos de tres semanas se improvisó un programa, se contrataron grupos, aprovechando la inauguración del Congreso *Diáspora, nación y diferencia. Poblaciones de origen africano en México y Centroamérica,* éste sí organizado con anticipación y con el apoyo de numerosas instituciones nacionales e internacionales.

[39] Es de notarse que esta transformación de la cultura, dentro de las políticas culturales, vista en un principio como "cultura-educación", cambió a un instrumento de diversión y de distracción, y por consiguiente a una "cultura-espectáculo", lo cual fue señalado por numerosos analistas como una tendencia relativamente general de la evolución de las políticas públicas en las democracias neoliberales, a nombre de la democratización cultural.

[40] Ver el artículo del 31 de diciembre de 2007 en el blog *Observatorio Cultural Veracruz*, titulado "El peso excesivo de la difusión artística en las políticas culturales" (http://observatorioculturalveracruz.blogspot.com).

[41] Así, por ejemplo, al momento de la decisión de "resucitar" el Festival Afrocaribeño en junio del 2008, restauranteros y hoteleros de la ciudad señalaron en la prensa que este tipo de eventos sin una continuidad, sin un calendario preciso (las fechas del Festival no han dejado de cambiar desde su primera edición en junio de 1994: junio, luego agosto, más tarde septiembre, después julio, también en noviembre en 2005, una vez más en agosto en el 2006, antes de regresar al mes de junio en el 2008) e improvisado en el último minuto, sin un verdadero trabajo de promoción nacional e internacional, no sirve de nada al desarrollo del turismo en Veracruz (*El Notiver*, 13 de junio del 2008).

[42] Por ejemplo, el verano del 2008, fue particularmente rico en espectáculos de entretenimiento gratuitos y en un marketing político: primero con el Festival Afrobaribeño, organizado del 10 al 15 de junio por el PRI (Partido Revolucionario Institucional), con gigantescos carteles en la ciudad y un escenario monumental situado en la macroplaza del Malecón con un fondo completamente rojo, el color del partido del Gobierno del Estado de Veracruz y del Ayuntamiento del Puerto; luego el Festival Cultural, Gastronómico y Musical BocaFest 2008, del 4 al 27 de julio en Boca del Río, ciudad colindante con Veracruz, con carteles y escenarios completamente azules que son los colores del PAN (Partido Acción Nacional) que administra esta ciudad desde las últimas elecciones municipales; y a manera de contrarrestar éste último, se organiza unos días más tarde en Veracruz, el Primer Festival Cultura, Fiesta y Tradición 2008 "VeraVer", del 31 de julio al 2 de agosto de 2008 (y nuevamente, carteles y escenarios gigantes sobre un fondo rojo). Y como lo señalaba con sarcasmo un periodista xalapeño: "Los festivales culturales veracruzanos no son aptos para daltónicos" (Sergio Raúl López, "Veracruz vs Boca. Del Afrocaribeño al BocaFest", *Performance*, 4 de agosto de 2008).

oportunidad de venir a disfrutar de esta "música divina"[43], acentuando la diferencia entre "ellos" y "nosotros". Como él lo explica, "las personas que vienen a ver los espectáculos propuestos dentro del marco del Afrocaribeño tienden a decir: 'Ay, mira, vamos a ver a los negros bailar' aunque ellos sean también de color". De esta manera, podría afirmar que la inscripción caribeña en la política cultural de Veracruz no es más que una "mascarada afro" sostenida por el poder gracias a las oportunidades políticas.

Lo "afro" en las políticas culturales locales

Las políticas culturales en la actualidad se inscriben dentro de un contexto global que presenta la doble característica del desarrollo del multiculturalismo como valor general, y de un desplazamiento de la escala nacional hacia la escala local. Así, tanto en Veracruz como en Cartagena, la historia reciente de la puesta en marcha de políticas culturales descentralizadas, muestra cómo éstas han consistido en romper con las lógicas de homogeneización cultural pensadas desde los centros nacionales y en reconstruir una continuidad con el espacio caribeño. En este nuevo contexto, y a partir de marcos constitucionales diferentes, estas políticas han contribuido también a producir, aquí como allá, un tipo específico de reflexión y de acción que se sitúa dentro de una relación compleja y ambigua con tres series de fenómenos empíricos estudiados por los especialistas de las Américas negras. A saber: La aparición y el reconocimiento de una identidad "afrodescendiente", a partir del trabajo de organizaciones internacionales y de la movilización de líderes étnicos dentro de diferentes regiones de América; El desarrollo de un mercado globalizado de ciertos rasgos de lo que es visto como una "cultura negra" a partir del cual los jóvenes urbanos de clase media y popular retoman su inspiración para configurar versiones locales de esta "cultura" (Sansone, 2003); y la organización local de puestas en escena turística de una identidad negra esencializada que responde a una búsqueda de un exotismo sin riesgo y que produce una imagen de la localidad mezclando una visión tropical y fantasías asociadas a un mundo afrocaribeño sin poner en tela de juicio las estructuras jerárquicas y las relaciones del poder (Cunin y Rinaudo, 2008; véase también Ávila Domínguez en este libro).

1. En cuanto al primer fenómeno, hemos visto, cómo, aunque de manera distinta, tanto en Veracruz como en Cartagena, las políticas culturales no se conectan más que parcialmente sobre las redes de lo que realmente contribuyó a forjar lo que Stefania Capone llamó un "panafricanismo cultural" (Capone, 2005) alimentado desde los años treinta por los artistas, intelectuales y militantes, y en el que algunos de los retos consistieron en luchar contra las discriminaciones raciales y denunciar las ideologías del mestizaje (véase también Capone es este libro). Estas conexiones existen en Colombia y en México[44], pero no constituyen un elemento central de la definición de una política cultural localizada. El programa nacional mexicano Nuestra Tercera Raíz, sí desempeñó un papel en la creación del Festival Afrocaribeño. Pero hemos mostrado cómo lo anterior estuvo asociado con otro tipo de reflexión académica sobre la inscripción caribeña de Veracruz sostenida por los investigadores que no tuvieron como único interés el de destacar el patrimonio cultural "afro". Más bien estaban interesados en mostrar la gran proximidad cultural de las sociedades locales que se encuentran en las diversas regiones del Caribe y marcadas por el mestizaje entre españoles, negros e indígenas. En Cartagena, el proceso de revitalización de las Fiestas de Independencia que permitió iniciar la reflexión sobre una política cultural local surgió de una revalorización de los cabildos de negros y de la formación del Cabildo negro de Getsemaní. Pero en esta ciudad también pudimos constatar que esta tendencia a la patrimonialización de

[43] Según lo dice Rafael Duharte Jímenez.
[44] Ambos países participan en el programa internacional de la UNESCO La ruta del Esclavo.

una herencia cultural "afro" coexistía con una visión más amplia y no específicamente "afrocentrada".[45]

2. En cuanto al segundo fenómeno, podemos decir que el consumo juvenil y urbano de una "cultura negra" es prácticamente inexistente en Veracruz si no es a través de la vida bohemia de los músicos locales que adoptan una serie de estilos culturales "afrocubanos", por ejemplo en su manera de tocar música, de moverse, de vestirse, de hablar... Y en Cartagena este consumo de 'lo afro' sí existe, pero a través de un marketing privado de la industria cultural. Es distante y distinto de la reflexión y de las acciones colectivas de una política pública que dio lugar a la formulación de elementos centrados en las fiestas y en la cultura local. Pero justo es decir que está más interesada en establecer una continuidad con las formas de expresión de una cultura popular regional, mestiza y mulata, que con las corrientes musicales y artísticas más fácilmente etiquetadas como "negras".

3. Tercer y último fenómeno: gracias a la construcción de una imagen turística existente en estas dos localidades, en particular en Cartagena, donde la conexión cultural con África y las Américas negras no es más que una de las distintas formas de vinculación cultural mundializada que busca identificar a las ciudades-puertos como lugares de experiencia festiva en dos dimensiones: una relacionada con el movimiento de la escena electrónica mundial; y otra considerando a África y a las Américas negras como una reserva de símbolos culturales "afros".

Para concluir este análisis de las políticas culturales locales y de su inscripción en un espacio regional "caribeño" o "afrocaribeño", es necesario tomar en cuenta la cuestión de la *imbricación* de las dimensiones locales, sociales y raciales a partir de las cuales se definen las modalidades prácticas de la acción pública. Es en este juego entre *lo afro*, *lo popular* y *lo caribeño* que se pueden apreciar todas las sutilezas del análisis y no dentro de un marco centrado únicamente sobre la dimensión *afro*caribeña o *afro*descendiente. Es también a partir de esta base analítica que la comparación entre Cartagena y Veracruz encuentra un particular interés.

En Cartagena, aunque la acción pública se sitúa dentro de un marco institucional definido como pluri-étnico y multicultural y que reconoce la existencia de poblaciones "afrocolombianas" desde principios de los años 90's, las reflexiones y acciones colectivas que se llevaron a cabo sobre la definición de una política cultural local surgieron de un movimiento intelectual y artístico "anti-elitista" centrado en la revalorización del Caribe y en el reconocimiento de una cultura popular caribeña, la cual tiene numerosos lazos con las otras orillas de este espacio regional. La dimensión propiamente "afro" apareció como una de las características comunes al interior de este espacio, ligada a la historia de la esclavitud y de las migraciones más recientes, y como un elemento que había que rehabilitar frente a la visión hispanófila y hispanocentrada hasta entonces dominante y dominadora. Pero, hasta ese momento, no fue identificada como un principio exclusivo, ni como un motivo de exclusión; más bien, abrió la puerta a una reflexión sobre el mestizaje y sus aportes culturales a esta "civilización popular caribeña" (García de León, 1993).

En el caso de Veracruz, aunque el mestizaje sigue siendo un valor fundamental de la sociedad mexicana y de la definición de la nación, y que la referencia a una "cultura" o a una "identidad negra" contemporánea no forma parte del repertorio utilizado por la población local, la dimensión "afro" fue particularmente enfatizada por el impulso del Festival Afrocaribeño después de las reflexiones llevadas dentro del marco del programa Nuestra Tercera Raíz. Ahora bien, insistiendo en el legado cultural de la presencia africana hacia la cultura nacional y local, esta línea de pensamiento no se dio sin introducir un cierto número de ambigüedades: entre los aportes históricos a un "nosotros" común contemporáneo, tales

[45] Es importante constatar que poco tiempo después de su creación el "Cabildo negro de Getsemaní" ya no se le conocía más que con el nombre de "Cabildo de Getsemaní".

como fueron discutidos en los debates académicos, y entre sus puestas en escena presentadas a través de los grupos musicales y de los emblemas folklóricos exhibiendo una "cultura negra" contemporánea; entre los que son vistos como aportes culturales y entre los que son descritas como disposiciones naturales de este "nosotros"; entre el discurso sobre el legado cultural y entre la insistencia, dentro de la iconografía del festival, en los rasgos fenotípicos y las posturas corporales representativas de una africanidad muy estilizada y muy alejada del concepto que se tiene de la cultura nacional amestizada del México contemporáneo. No es sorprendente, debido a estas ambigüedades, que esta visión cultural "afrocaribeña" terminó por convertirse en un espectáculo del "otro" y en una herramienta política de entretenimiento de un público local en busca de exotismo.

Bibliografía

ABELLO VIVES, ALBERTO

2003 "La ciudad de los espejos", en *Aguaíta (Revista del Observatorio del Caribe Colombiano)*, núm. 9, Diciembre.

ARCE MORALES, ALFONSO

2006 "Fiestas de la Independencia: misión posible", en *Noventaynueve (Revista de Investigación Cultural)*, núm. 6.

ARIZPE, LOURDES

2006 *Culturas en movimiento. Interactividad cultural y procesos globales*, H. Cámara de Disputados, LIX Legislatura-UNAM-Miguel Angel Porrúa editor, México D.F.

BELL LEMUS, GUSTAVO

2006 "Costa Atlántica? No: costa Caribe", en Alberto Abello Vives (ed.), *El Caribe en la Nación colombiana. Memorias*, Museo Nacional de Colombia-Observatorio del Caribe Colombiano, Bogotá, pp. 123-143.

BERMÚDEZ, EGBERTO

2004 "¿Qué es y qué no es Vallenato?", en Hugues Sánchez Mejía y Leovedis Martínez Durán (eds.), *Historia, identidad, cultura popular y música tradicional en el Caribe Colombiano*, Ediciones Unicesar (Universidad Popular del Cesar), Valleduar, pp. 65-74.

2006 "Detrás de la música: el vallenato y sus 'tradiciones canónicas' escritas y mediáticas", en Alberto Abello Vives (ed.), *El Caribe en la nación colombiana*, Museo Nacional de Colombia-Observatorio del Caribe Colombiano, Bogotá, pp. 476-516.

BONET, LLUÍS, EMMANUEL NÉGRIER (eds.)

2008 *La fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, La Découverte/Pacte, París.

CABRALES, CARMEN

2000 "Los barrios populares en Cartagena de Indias", en Heroldo Calvo Stevenson y Adolfo Meisel Roca (eds.), *Cartagena de Indias en el siglo XX*, Banco de la República-Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, pp. 181-209.

CAPONE, STEFANIA

2005 *Les Yoruba du Nouveau Monde. Religion, ethnicité et nationalisme noir aux Etats-Unis*, Karthala, París.

CARDONA, ISHTAR

"Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del son jarocho", en Lourdes Arizpe (ed.), *Retos culturales de México frente a la globalización*, H. Cámara de Disputados, LIX Legislatura-Miguel Angel Porrúa, México D.F., pp. 393-417.

CASTILLO MIER, ARIEL

2006 "De Juan José Nieto al premio Nobel: la literatura del caribe colombiano en las letras nacionales", en Alberto Abello Vives (ed.), *El Caribe en la nación colombiana*, Museo Nacional de Colombia-Observatorio del Caribe Colombiano, Bogotá, pp. 377-432.

CUNIN, ELISABETH
2002a "Asimilacion, multiculturalismo y mestizaje: formas y transformaciones de la relación con el otro en Cartagena", en Claudia Mosquera, Mauricio Pardo y Odile Hoffmann (eds.), *Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias*, Universidad Nacional de Colombia, Bogota, pp. 279-294.
2002b *Identités à fleur de peau. Le "noir" entre apparences et appartenances: métissage et catégories raciales à Carthagène (Colombie)*, Thèse de Sociologie, Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse.

CUNIN, ELISABETH, CHRISTIAN RINAUDO
2008 "Consommer la ville en passant: visites guidées et marketing de la différence à Cartagena de Indias (Colombie)", *Espaces et Sociétés*, núm. 135, pp. 139-156.

DÍAZ DE PANIAGUA, ROSA (ed.)
1994 *Cartagena popular. Aproximación al análisis socio-cultural*, Centro de Cultura Afrocaribe-Coreducar, Cartagena.

DÍAZ DE PANIAGUA, ROSA, RAÚL PANIAGUA
1993 *Getsemaní: Historia, Patrimonio y Bienestar Social en Cartagena*, Coreducar, Cartagena.

DUHARTE JIMENEZ, RAFAEL
1993 "¿Un Caribe mexicano?", *Del Caribe (Revista de la Casa del Caribe en Santiago de Cuba)*, núm. 20, pp. 77-83.

DURKHEIM, EMILE
2002 *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Montréal, Editions éléctroniques Jean-Marie Tremblay, Livre 1 : Questions préléminaires.

FALS BORDA, ORLANDO
2004 "Las Dos Cartagenas y la Historia Doble de la Costa", en *Noventaynueve (Revista de Investigación Cultural)*, núm. 5, Diciembre.

FIGUEROA HERNÁNDEZ, RAFAEL
2000 *Emilio Domínguez*, Con Clave-Conaculta-Fonca, México D.F.
2002 "Rumberos y jarochos", *in* Bernardo García Díaz y Sergio Guerra Vilaboy (eds.), *La Habana/Veracruz Veracruz/La Habana. Las dos orillas*, Universidad Veracruzana-Universidad de la Habana, Veracruz, pp. 383-399.
2003 *Julio del Razo*, Con Clave, México D.F.
2005 *Los veracruzanísimos Pregoneros del Recuerdo*, Xalapa, Ver.

FREYRE, GILBERTO
1997 *Maîtres et esclaves: la formation de la société brésilienne*, Gallimard, París.

FUENTES, IGNACIO Y OTROS
1978 *Por qué Veracruz es cuatro veces heroica*, Academia Nacional de Historia y Geografía, México D.F.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, ANA ROSAS, MANTECÓN
2005 "Políticas culturales y consumo cultural urbano", en Néstor García Canclini (ed.), *La antropología urbana en México*, Fondo de Cultura Económica-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., pp. 168-195.

GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO
1992 "El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular", *La Jornada Semanal*, núm. 135, 12 de Enero, pp. 27-33.
1993 "Los patios danzoneros", en *Del Caribe (Revista de la Casa del Caribe en Santiago de Cuba)*, núm. 20, pp. 36-46.
2006 *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, Conaculta-IVEC, México D.F,.

GARCÍA DÍAZ, BERNARDO
1995 "El Caribe en el Golfo: Cuba y Veracruz a fines del siglo XIX y principios del XX", *Anuario (Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales-Universidad Veracruzana)*, vol. X, pp. 47-66.
2002a "Danzón y son: desde Cuba a Veracruz (1880-1930)", en Laura Muños (ed.), *México y el Caribe. Vínculos, intereses, región*, Instituto Mora, México D.F., pp. 266-281.
2002b "La migración cubana a Veracruz, 1870-1910", en Bernardo García Díaz y Sergio Guerra Vilaboy (eds.), *La Habana/Veracruz Veracruz/La Habana. Las dos orillas*, Universidad Veracruzana-Universidad de la Habana, Veracruz, pp. 297-319.

GARCÍA DÍAZ, BERNARDO, HORACIO, GUADARRAMA OLIVERA
2004 *15 Años por la cultura en Veracruz, IVEC (1987-2002)*, Gobierno del Estado de Veracruz-Llave-Instituto Veracruzano de Cultura, México D.F.

GARCÍA USTA, JORGE
2000 "Periodismo y literatura en Cartagena en el siglo XX: Muros y rupturas del orden y risas de la modernidad", *in* Haroldo Calvo Stevenson y Adolfo Meisel Roca (eds.), *Cartagena de Indias en el siglo XX*, Banco de la República-Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, pp. 219-257.
2006a "Los 'bárbaros' costeños y la modernización de las letras nacionales", en Alberto Abello Vives (ed.), *El Caribe en la nación colombiana*, Museo Nacional de Colombia-Observatorio del Caribe Colombiano, Bogotá, pp. 433-455.
2006b "Por fin, ¿qué celebramos el 11?", en *Noventaynueve (Revista de Investigación Cultural)*, núm 6.

GILARD, JACQUES
1986a "Emergence et récupération d'une contre-culture dans la Colombie contemporaine", en *Caravelle (Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien)*, vol. 46, pp. 109-121.
1986b "Musique populaire et identité nationale. Aspects d'un débat colombien, 1940-1050", en *America (Cahiers du Criccal)*, vol. I, pp. 185-196.

GÓMEZ IZQUIERDO, ALEJANDRO
1990 "El son cubano al estilo mexicano", *Segundo Foro "Veracruz también es Caribe"*, Instituto Veracruzano de Cultura, Veracruz, pp. 37-43.

GONZÁLEZ, JORGE
2007 *Recuerdos y recuentos periodísticos*, Publicado por el autor, Veracruz.

GUTIÉRREZ, EDGAR
2000 *Fiesta. Once de Noviembre en Cartagena de Indias. Manifestaciones artísticas, Cultura popular (1910-1930)*, Edición Lealon, Medellín.
2006 "Las Fiestas de la Independencia en Cartagena de Indias: reinados, turismo y violencia (1930-1960)", en Edgar Gutiérrez y Elisabeth Cunin (eds.), *Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*, La Carreta Social, Medellín, pp. 125-150.

HOFFMANN, ODILE
2006 "Negros y afromestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado", *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 68, núm. 1, enero-marzo, pp. 103-135.

JARAMILLO URIBE, JAIME
1989 *Ensayos sobre historia social colombiana*, Tercer Mundo, Vol. 2, Temas americanos y otros ensayos, Bogotá.

JIMÉNEZ, LUCINA
2006 *Políticas culturales en transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*, Conaculta, México D.F.

JUÁREZ HERNÁNDEZ, YOLANDA
1990 "Introducción", *Segundo Foro "Veracruz también es Caribe"*, Instituto Veracruzano de Cultura, Veracruz, pp. 7-8.
2002 "Los aportes de la migración caribeña a la cultura veracruzana", *México y el Caribe. Vínculos, intereses, región*, México, Instituto Mora, México D.F., pp. 291-218.

LACARRIEU, MÓNICA
2008 "La construction des imaginaires locaux et des identités culturelles dans le cadre de la mondialisation", en Lluís Bonet y Emmanuel Négrier (eds.), *La fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, La Découverte-Pacte, París, pp. 33-52.

MAC MASTERS, MERRY
1995 *Recuerdos del son*, Conaculta, México D.F.

MANCISIDOR ORTIZ, ANSELMO
2007 *Jarochilandia*, Andrea López Monroy Edición, Xalapa, Ver.

MÖRNER, MAGNUS
1967 *Race Mixture in the History of Latin America*, Little, Brown and Company, Boston.

MÚNERA, ALFONSO
2005 *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XX colombiano*, Planeta, Bogotá.

NOVENTAYNUEVE
2004 "De devastaciones urbanas y esperpentos aristocratizantes (Editorial)", en *Noventaynueve (Revista de Investigación Cultural)*, núm. 5, pp. 2.
2007 "Desvaríos y ¿aciertos? de la política cultural en Cartagena", en *Noventaynueve (Revista de Investigación Cultural)*, núm. 7, febrero, pp. 110-114.

OCHOA GAUTIER, ANA MARÍA
2002 "Desencuentros entre los medios y las mediaciones: Estado, diversidad y políticas de reconocimiento cultural en Colombia", en Mónika Lacarrieu y Marcelo Alvarez (eds.), *La (indi) gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*, Ediciones Ciccus-La Crujía, Buenos Aires, pp. 121-139.

ORTIZ CASSIANI, JAVIER
2001 "Elite y cultura popular en Cartagena", en *Noventaynueve (Revista de Investigación Cultural)*, núm. 2, pp. 3-9.

OTERO, NEYLA
2004 "Revitalización de las Fiestas de Independencia de Cartagena: Crónica de un proceso", en *Noventaynueve (Revista de Investigación Cultural)*, núm. 5, Diciembre, pp. 48-58.

PATIÑO, FRANK
2008 "En tono menor. Visión del mundo en la poesía de En tono menor: de lo revolucionario a lo popular", *Salsa y Socialismo (http://salsaysocialismo.blogspot.com)*.

PEÑA FENTANES, JOSÉ
2006 *Veracruz: Cuatro veces heroica*, Asociación de la Heroica Escuela Naval Militar A.C.-Brigada Veracruz, Veracruz.

PÉREZ MONTFORT, RICARDO
2003 *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, CIESAS, México D.F.
2007 "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 D.F., pp. 175-210.

REBOLLEDO KLOQUES, OCTOVIO
2005 *El marimbol, origenes y presencia en México y en el mundo*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver..

REX, JOHN
1977 "Introduction. New nations and ethnic minorities, comparative and theorical questions", en Unesco (ed.), *Race and class in post-colonial society. A study of ethnic group relations in the English-speakin Caribbean, Bolivia, Chile and Mexico*, Unesco, París, pp. 11-52.

RIVERA ÁVILA, FRANCISCO "PACO PÍLDORA"
1992 *Algo sobre el danzón*, H. Ayuntamiento de Veracruz, Veracruz.

SAMUDIO TRALLERO, ALBERTO
2000 "El crecimiento urbano de Cartagena en el siglo XX: Manga y Bocagrande", en Haroldo Calvo Stevenson y Adolfo Meisel Roca (eds.), *Cartagena de Indias en el siglo XX*, Banco de la República-Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, pp. 139-175.

SANSONE, LIVIO
2003 *Blackness without ethnicity. Constructing race in Brazil*, Palgrave Macmillan, Nueva York.

VAN GENNEP, ARNOLD
1981 *Les rites de passage*, Picard, París.

VASCONCELOS, ANGEL
1925 *La Raza Cósmica*, Agencia Mundial de Librería, París.
1966 "La Raza Cósmica. Misión de la Raza Latinoamérica", en Carlos Rippol (ed.), *Conciencia intelectual de América, Antropología de Ensayo Hispanoamericano (1836-1959)*, Las Américas Publishing Co., Nueva York.

WADE, PETER
1997 *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Ediciones Uniandes, Bogotá.
2000 *Music, Race and Nation. Musica tropical in Colombia*, University of Chicago Press, Chicago.

ZAPATA OLIVELLA, MANUEL
S.F. "Trietnicidad colombiana", *Proceso de comunidades negras en Colombia*, Texto en línea (http://www.renacientes.org).