

ATMÓSFERAS TROPICALES Y PIELES AL CARBÓN TENTACIONES DEL CARIBE

Gabriela Pulido Llano*

En 1928, el pintor cubano Eduardo Abela plasmó la imagen que lleva por título *Triunfo de la rumba*. En este cuadro se subliman algunos de los elementos iconográficos que matizarán, a lo largo del siglo xx, la imaginación cultural al respecto de "lo cubano" y, por qué no decirlo, de "lo caribeño". Danza popular campesina que abrazando la tradición la desarma, esta pintura ejemplifica el desarrollo de una narrativa gráfica que recoge algunos planteamientos explorados en la región caribeña desde la literatura, los estudios del folclor, el teatro y la poesía, modernos y contemporáneos. En su mismo nombre, esta expresión plástica sugiere que las raíces de una cultura secular se elevan iluminando el lienzo, hasta consolidar el perfil de una identidad antillana. El *triunfo* de una danza que, en las plataformas instaladas en los patios rurales o en los solares urbanos, asemeja el cortejo de las aves de corral,¹ y que se convertirá en ese baile de vitrina, movimiento de fuego en los clubes nocturnos, baile representativo de moldeadas figuras, agitación que no toca al público que lo mira admirado y, sobre todo, baile que sólo puede ser ejecutado si "se lleva en la sangre".

Para enfatizar el ascenso de la rumba, cuerpo del cual brota la luz, el bongó aparece como el sustantivo sin el cual los orígenes africanos de esta danza distintiva no serían sino rasgos difusos del mestizaje que representa la forma femenina. Por ello, una y otra, danza y percusión, se acompañan siempre, porque para entender la imagen que asciende en el cuadro, en su esencia diferente, hay que ensoñar ese sordo matiz que sólo puede transcribir el instrumento que la acompaña. Al fin y al cabo, los pasos que prefiguran el *triunfo* son marcados por ese tenue vínculo musical.

Los nacionalismos caribeños propiciaron, en sus debates decimonónicos y contemporáneos, lecturas de "lo propio" que han introducido a la historia cultural multiplicidad de signos y que hoy en día forman parte de la imaginación con la que se piensa, recrea, relaciona, inventa, el espacio regional que los evoca. Estereotipos y atmósferas relacionadas con "lo caribeño" han dado como resultado lecturas, muchas veces implícitas, que remiten a otros temas como son "lo exótico" y "lo erótico". Frontera entre lo permitido y lo prohibido, el espacio caribeño, en general,

* Becaria y asistente de investigación del Instituto Mora/ AMEC

¹ Lisa Lekis, "The Dance as an Expression of Caribbean Folklore", en *The Caribbean, its culture*, edit. A. Curtis Wilgus, 1966, págs. 55-56.

planteó a los habitantes del continente americano, la alternativa cercana para identificar la región del *otro tropical*, parecida a la que en distintos momentos ofrecieron las poco conocidas regiones africanas y asiáticas para los europeos. Transgredida la objetividad por el ambiente tropical, aparece la fantasía; como mejor diría el periodista norteamericano, Leland Hamilton Jenks, en 1929,

De Nueva York a La Habana apenas hay tres días de viaje a vapor. Pero el tapiz mágico de los trópicos puede transportar al periodista desde un ambiente que podría juzgar con espíritu crítico a otro en que todas las cosas parecen igualmente extrañas e igualmente creíbles. La fantasía se desarrolla exuberante bajo la influencia del sol habanero y de ese maravilloso *cocktail* que [...] se ha bautizado con el nombre de *daiquiri*. Hay en el ambiente de La Habana un miasma que se desprende de un charloteo incesante y contra cuyo veneno están inmunizados los antiguos residentes, pero que merece pasar la cuarentena en los puertos de Norteamérica aun cuando viaje en valija diplomática.²

Una cantidad interesante de recursos literarios, escénicos y gráficos fueron empleados para consolidar distintas imágenes en torno a las nacionalidades en el Caribe hispano. No será sino hasta las primeras décadas del siglo xx, que la intelectualidad local, en sus esfuerzos por apreciar las aportaciones de la cultura popular caribeña, volverá la vista hacia los temas que emergieron como puntos de referencia del mestizaje y su desdoblamiento: "lo negro", "lo español", "lo nativo-indígena", "lo mulato".³ Así, los estereotipos regionales serán recreados en sus construcciones históricas, reparando en las características que, a lo largo de los siglos xviii y xix, habían ido sumándose a sus representaciones. En un primer plano tenemos al guajiro en Cuba, al jíbaro en Puerto Rico y al jarocho en Veracruz. Personajes todos ellos que remiten al relajamiento de la vida en el campo tropical, inmersos en planos costumbristas y bucólicos. Cada uno de ellos reforzó una identidad local que estableció una frontera con el resto de las identidades continentales. En su síntesis, la vida del campesino junto con las aportaciones de "lo negro" al lenguaje, la vida cotidiana, el baile, el comportamiento, el vestido, de estos hombres y mujeres de campo, han permitido salvaguardar una denominada tradición regional.⁴



¡Qué bravas son las costeñas!
Roberto Rodríguez, 195

- 2 Leland Hamilton Jenks, *Nuestra colonia de Cuba*, trad. Ignacio López Valencia, Madrid, M. Aguilar Editor, 1929, pág. 299.
- 3 Ricardo Pérez Montfort, "Folklore e identidad. Reflexiones sobre una herencia de medio siglo en América", ms.
- 4 Ricardo Pérez Montfort, "Lo negro en la formación del estereotipo jarocho durante los siglos xix y xx" en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, México, vol. 3, núm. 8, sep.-dic., 1996, págs. 127-145.

En contraste con este tipo popular mestizo, los estereotipos de la mulata y el negro, en su vida urbana, se convierten en los principales embajadores de la cultura caribeña contemporánea. Antes de que una representación sofisticada de los mismos ocupara el centro de una producción escénica cuya difusión y consumo adquiriría una fuerza considerable, con la ayuda de medios como la radio y el cine, el teatro popular los había colocado ya en la escena.

En la obra de teatro bufo cubana titulada *Los Cheverones*, representada a fines del siglo XIX, aparecen los negros, las negras, las mulatas y el gallego, en sus múltiples dimensiones. El pretexto de una noche de rumba para el adulterio de un catalán con una mulata que le había prometido corresponderle en amores, es el argumento tras el cual se ventilan las características de cada uno de los tipos. La mulata cadenciosa y erótica, que tiene por esposo al ingenuo galleguito, es el *quid* de una retórica musicalizada por el catalán en los siguientes versos:

La primera que yo tuve
era negra de nación,
muy bembona y muy coqueta
y de mucha pretensión.
Le gustaban los frijoles
y los huevos con arroz
y a su lado por la noche
no podía estar ni Dios.

Tuve otra que era conga
hija de carabalí,
que le gustaba el tasajo
todavía más que a mí.
Y una vez de guacamolas
tomó tal indigestión
que si no le ayudo un poco
revienta del atracón.⁵

Entretanto, los negros dicharacheros, las mulatas libertinas y la negra buena, aparecen haciendo el juego en lo que será una comedia de enredos, escenario popular que enmarca la noche de rumba, noche propicia para el desenfreno de las pasiones.

Las obras de teatro bufo cubano, desde fines del siglo XIX y hasta las primeras décadas del siglo XX, posibilitaron la diversificación de los estereotipos del negro y la mulata,⁶ proceso que se dio a la par en otros espacios artísticos, como la

⁵ "Los Cheverones. Sainete bufo lírico", original de José Barreiro, música del maestro Rafael Palau, 1890 (?), en *Teatro bufo. Siete obras*, Samuel Feijoo, edit. La Habana, Dirección de Publicaciones, 1961, pág. 35.
⁶ Laurie Aleen Frederik, "The Contestation of Cuba's Public Sphere in National Theatre and the Transformation from Teatro Bufo to Teatro Nuevo or What Happens when El Negrito, El Gallego and La Mulata Meets El Hombre Nuevo?", University of Chicago, Hewlett Foundation Working Papers Series, 1998, ms.

música, la danza y, por supuesto, tras su adopción, en el cine, otorgándoles características más compactas y si se quiere, exquisitas.

El recorrido, la reproducción y la asimilación de estas construcciones estereotípicas, en otros universos culturales extrapolados de las fronteras caribeñas, les han dado a las mismas una extraordinaria vigencia simbólica. Palmeras al fondo, danzas campesinas que narran la africanía, vestidos cuyos pliegues complementan los movimientos corporales, instrumentos cuyos golpes marcan los ritmos de las alegorías, en su repetición, son las herramientas propicias para ir edificando el imaginario que desglosan mulatas y negros. Lo que destaca de todo este entramado es la función que estos personajes cumplen al constituir un mismo universo de significación. Es decir, el momento en el que es imposible disociar la función de los elementos escénicos que rodean a los personajes, de estos últimos; el momento en que la herramienta ocupa el cuerpo mismo de aquello que intenta respaldar y en vez de hacerlo, lo describe.

Así es como llegamos a la rumba y el bongó. Danza y percusión, movimiento que deriva del golpe sordo del tambor africano. Para los años treinta, la revista *Bohemia* de La Habana, utilizó como portadas dibujos y fotografías que representan estos tipos populares. Me interesa destacar dos: el bongosero y la rumbera.

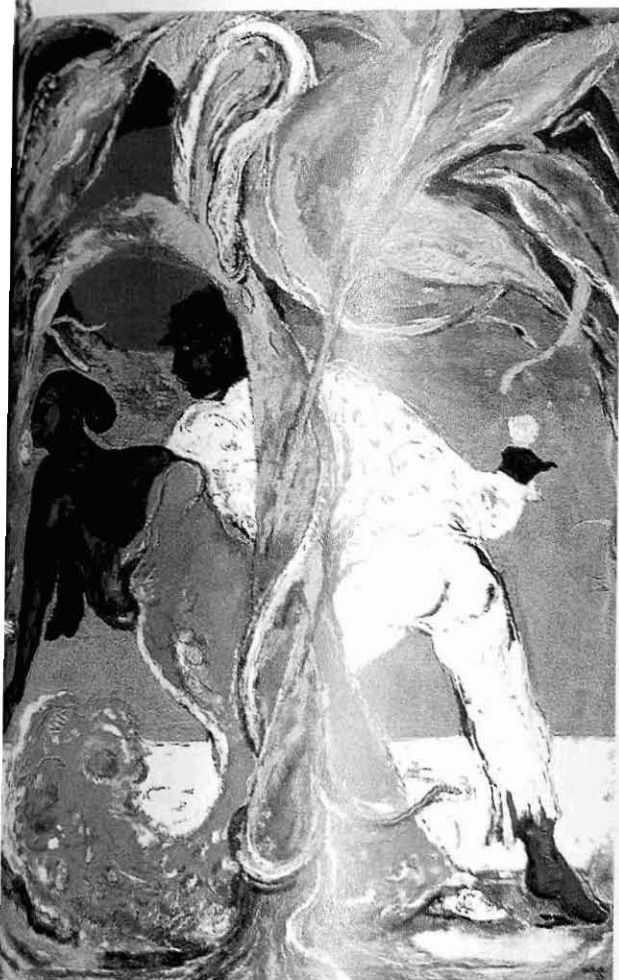
El bongosero aprieta entre los dientes un tabaco. El cuello de la camisa se abre dejando ver los pendientes que cuelgan en su pecho. Sus manos apenas rozan la piel de la percusión que da nombre a su estereotipo,

[...] el bongosero y el bongó forman un solo y armonioso espíritu de arte instintivo, duro y suave, cruel y compasivo, que expresa la vida salvaje y pura sin contaminaciones de venenosos y civilizados refinamientos. Sus golpes secos y rítmicos, como los del mar en los acantilados de las rocas, se han expandido ya por todos los lugares del orbe, llevando sus secretos y policromizando las costumbres clásicas de otras razas. El es el alma de la rumba y del son e impera y domina en la sensibilidad haciendo que los otros instrumentos se sometan a sus compases exóticos [...]⁷

En el desdoblamiento del estereotipo, como aparece descrito, el bongó y, por ende, el bongosero, o viceversa, aparece como precursor y guía, "alma", instinto, casi el "buen salvaje", "voz de pueblo". El bongó somete y domina, da forma a la tradición. En el camino, será la mulata en la danza quien traducirá ese lenguaje seco del bongó.⁸ La misma también será resumida en una elaborada representación visual. Su cuerpo es cubierto por una falda de olanes que se abre mostrando el muslo y casi la entrepierna. Con pliegues de tela en los brazos, pañuelo en la cabeza, la mulata baila agitando los puños. Toda ella es movimiento.

7 "El bongosero", portada *Bohemia*, La Habana, año XXIII, vol. XXIII, núm. 19, 4 de julio de 1931.

8 "Rumbera", portada *Bohemia*, La Habana, año XXVII, vol. XXXIV, núm. 8, 24 de febrero de 1935.



Palmeras borrachas de sol,
temple de José García Ocejón

El negro y el bongó serán la fórmula del bongosero; la mulata y el baile, la de la rumbera. Ambos juntos, en el dibujo en el que se miran de frente, formaron esa dualidad que representa la rumba.⁹ La mulata y el negro gozan del ritmo que imprime el bongó. Él muerde un cigarrillo, mientras ella sacude pañuelo y olanes en su media desnudez. Grandes pendientes, bocas blancas que sonríen mientras miran hacia arriba, en un instante en el que sonido y baile resumen el éxtasis musical.

El diseño gráfico de las portadas de *Bohemia* no evoca sino que concreta la representación visual, en algunos casos de forma caricaturesca, de estos dos tipos populares, pero sobre todo inventa una versión de mayor alcance de esta unidad simbólica que recorrerá el mundo. Estos dibujos permiten observar a cada uno en sus particularidades y a su vez, en su reunión.

Valga decir aquí que he hecho referencia a las producciones cubanas porque son éstas las que proporcionan una visión sumada de los recursos culturales caribeños que transitará por los grandes centros urbanos, y son los cubanos, así como los puertorriqueños, sus principales portadores. Sin olvidar, por supuesto, que la composición, a decir, el producto "final", es una compleja mezcla entre las propuestas visuales promovidas desde el teatro popular hasta los centros nocturnos habaneros y puertorriqueños; las del ámbito hollywoodense, que incorporan estilos

que van del carnaval brasileño a la sonoridad cubana; los éxitos taquilleros del cine de rumberas producido en México, por mencionar sólo algunos.

En México la máxima representación de la rumba, como momento escénico natural, salvaje y erótico, quedó plasmada en el conocido como cine de las rumberas, desde la década de 1930 y que tiene su auge durante los años cuarenta y cincuenta. Rumberas y bongoseros fueron recreados en el mismo con una también diversidad de matices, tanto en el campo de los trópicos mexicanos, como en la gran urbe capitalina. No sólo en este ciclo cinematográfico se aprovechó la presencia de los dos estereotipos. Habría que señalar que existe una vasta gama de argumentos a los que se acoplan ambos tipos en el cine mexicano. Uno de los más interesantes puede ser identificado en los escenarios urbanos: el teatro y los *cabarets*.

Amalia Aguilar, rumbera, en una escena de la película *Conozco a los dos*, dirigida por Gilberto Martínez Solares, en 1948, toca sutilmente el bongó. La falda, que se abre mostrando el muslo, se asemeja al vestido de las danzas hawaianas. Grandes pendientes, plumas en la cabeza, guías en los hombros, mulata estilizada

⁹ S/título (rumba), portada *Bohemia*, La Habana, año XXIV, vol. XXII, núm. 22, 29 de marzo de 1932.

aunque sencilla. Torso desnudo, mirada pícaro, labios entreabiertos que entonan una melodía acompañada. Los bongoseros le responden con una sonrisa, mientras ejecutan el ritmo de sus percusiones. Los pañuelos en sus cuellos recuerdan al guajiro, aquellos olanes en sus brazos los hacen rumberos. La luz ilumina el blanco movimiento de sus brazos y al centro, el bongó. La escenografía "improvisada" es la de una casa en la urbe. El cuadro completo remite al momento festivo.¹⁰ El ambiente tropical de la rumba es sugerido por los dibujos al frente del bongó, palmeras y notas musicales, y por las características de los vestidos de ambos personajes. La composición fotográfica no resalta el cuerpo de la rumbera como centro, sino el cuerpo de la percusión. Nuevamente pareja, rumba y bongó, recrean el mensaje de su unidad iconográfica.

Ninón Sevilla, rumbera, en la cinta dirigida por Fernando A. Rivero, en 1949, *Coqueta*, levanta los brazos que guían a su cuerpo envuelto por completo en una telaraña. Largas plumas cubren su cabeza y se confunden con las hojas de palma que nacen a su espalda, largas plumas en los hombros, en las caderas. Recta, fija la mirada al frente, como el animal/toro que cubre su pubis, avanza hacia el frente. Lentamente, en este escenario de *cabaret*, se avizora el momento en el que la danza aludirá a la naturaleza salvaje de la rumba. Los bongoseros marcan sus pasos con un golpeteo tenue. Desnudos del torso y sólo con pañuelos en el cuello, el centro que observan sus ojos es el del instante al que sirven como preludio: el de los espasmos de la rumbera.¹¹ El núcleo de esta otra composición sí es el del cuerpo de la mulata-rumbera, cubierto de pies a cabeza con ropajes que aluden a distintas especies de animales silvestres. La iluminación es vertida completamente sobre el cuerpo femenino, mientras que destaca a su vez el cuerpo de los bongoes, siempre a la derecha. Las máscaras dibujadas debajo de los bailarines remiten a la construcción teatral/artificial de la representación en *cabaret*.

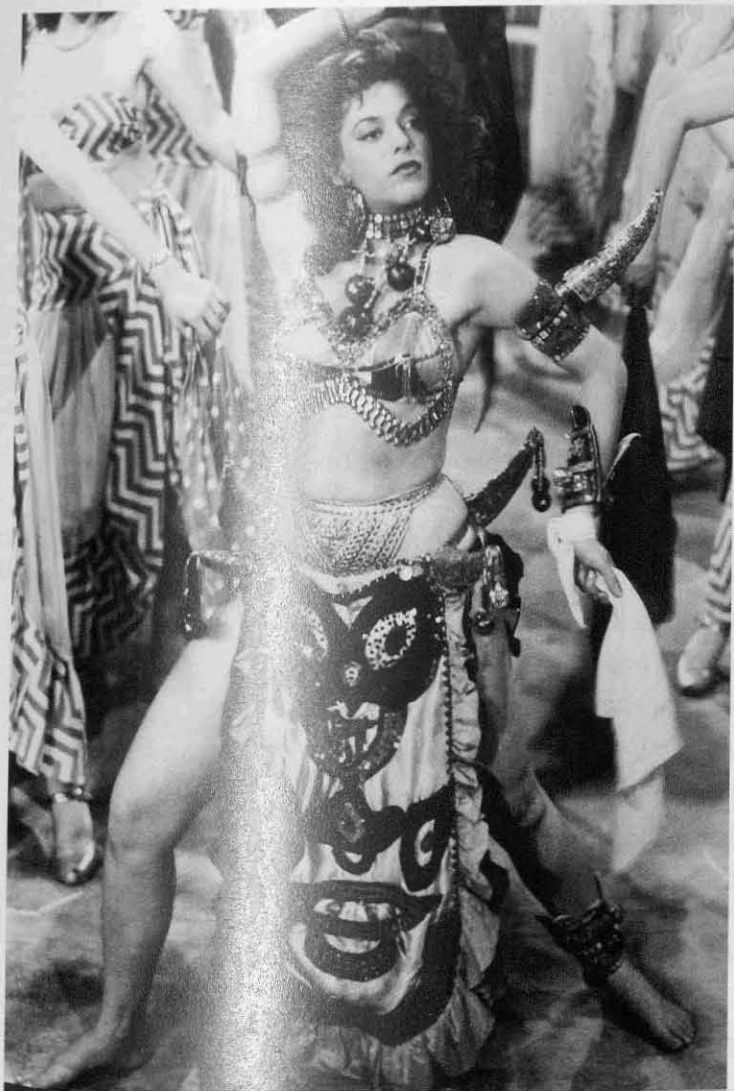
Ambas escenas recrean aspectos diversos de la rumba. Una el ambiente festivo y alegre, la otra el erótico y salvaje. En ambas, tanto la rumbera como el bongosero ocupan posiciones distintas en la representación escénica: en la primera ambos estereotipos aparecen en un plano horizontal, adelantándose el bongó y con ello el ritmo; en la segunda, el bongosero secunda a la rumba, se adelanta la danza y con ello el movimiento. Aunque con distintos mensajes, estas dos imágenes complementan una sola alegoría. El discurso matizado, estilizado y adaptado de ese simbolismo unívoco al que he hecho referencia, se coloca como objeto de la acción cinematográfica.

La representación fílmica permite una mayor difusión de esta narración gráfica. Tal parece que es a través de su invención y su comercialización que se construye un puente crucial en el reconocimiento de "lo caribeño". En *La reina del trópico*,¹² película protagonizada por María Antonieta Pons, la actriz representó a dos tipos de

10 "Conozco a los dos", dir. Gilberto Martínez Solares, 1948, en Fernando Muñoz Castillo, *Las reinas del trópico*, México, Grupo Azabache, 1993, pág. 135.

11 "Coqueta", dir. Fernando A. Rivero, 1949, en *ibid.*, pág. 172.

12 *La reina del trópico*, dir. Raúl de Anda, 1945.



Amalia Aguilar, 1950

mujeres del trópico caribeño: la jarocho y la mulata. Entre los avatares del argumento fílmico, que llevan a María Antonia, una sencilla mujer de la costa de sotavento veracruzana, a los escenarios nocturnos de la capital mexicana, destacan ambos estereotipos: el jarocho, representado por los hombres que se congregan en torno al fandango armado por Andrés Huesca y los Costeños, y la jarocho, que descubre su alma mulata al llegar a la ciudad de México. María Antonia pasa del estatus regional al cosmopolita convirtiéndose en "La reina del trópico", la de "los bellos ritmos cadenciosos", "la sacerdotisa del baile", "la reina más criolla y más linda", "la reina tropical". Erótica, mas no licenciosa, esta mulata quedará enmarcada por el ritmo de los bongoseros que forman la orquesta de Kiko Mendive.

La historia gráfica de la unidad simbólica rumba-bongó es amplia en su dimensión espacial y temporal, y abigarrada por la cantidad de matices que ha ido incorporando en la propia narración visual. Las construcciones discursivas que derivan de las representaciones gráficas aludidas, en sus muy diversas composiciones, sí posibilitan la discusión respecto de la diversificación y el tránsito de los este-

reotipos caribeños de la mulata y el negro. Del "triunfo" estético de la rumba al "triunfo" referencial, como idea de "lo caribeño", esta relación ofrece una perspectiva más para el estudio de la cultura latinoamericana contemporánea.

Los estereotipos que consolidan a la rumba como argumento central de una sola alegoría cultural, son los de la mulata y el negro. Triunfa así la rumba que emerge de la festividad campesina, semidesnudo o desnudo el cuerpo femenino, desnudez de la percusión. ✱