

Article

Afrocubanismo: algo más que una opción

RAMÓN TORRES ZAYAS

Resumen. Cuba inició el siglo XX con un nuevo discurso descolonial, con un presidente, una constitución y una bandera representativos. Sin embargo, en lo social, lo económico y lo político, la Antilla Mayor se convertía en un apéndice más de los Estados Unidos. No es casual, entonces, que germinaran renovadas interpretaciones de expresión nacional, que devino afrocubanismo, toda vez que las formas que más se podían erigir como emblemas de cubanía eran aquellas amestizadas entre lo venido de Europa y el Continente Negro. En ello influye la persistente cultura de resistencia y la esencia de la religiosidad popular, cuyas estrategias permitieron conservar la tradición, aún sin instituciones legalizadas ni cuerpos teóricos ni discursos oficiales establecidos que estimularan su posicionamiento. El afrocubanismo llegó para quedarse, y se resignifica cual expresión descolonial en una dimensión renovada cual arte o discurso de combate.

Palabras claves: discurso, descolonialidad, negrismo, afrocubanismo, nacionalidad, mestizaje.

Abstrac. Cuba began XX century with a new decolonial discourse with a representative president, constitution and flag. However socially, economically, and politically, the greater Antilles became one more appendage of United States. It is not by chance, then, that renewed interpretations of national expressions germinated, which forms that could be erected the most as emblems of cubaness. Were those stande between what came from Europe and black continent. This is influenced by the presisten culture of resistance and the essence of popular religiosity, whose strategies made it possible to preserve the tradition, even without legalized institution, theoretical bodies or established official discourses to simulate its positioning Afro-Cubanism is here to history and it redefines what decolonial expresión in a renewed dimension like art or combat discourse.

Keywords: discourse, decoloniality, negrism, afro-cubanism, nationality, micesgenation.

Aunque casi todas las personas le atribuyen el nacimiento de un siglo a los dígitos terminados con los ceros de la centena, lo cierto es que en rigor ese sería el número que marca su final, de manera que el siglo primero —por ejemplo— ocupó entre los años uno y el cien; el segundo, del 101 al 200 y así sucesivamente. Por tanto, el vigésimo no comenzó en 1900 como se le supone, sino un año después.

Podemos afirmar con certeza, entonces, que Cuba inició el siglo XX con un nuevo discurso descolonial, ya que el 21 de febrero de 1901 quedaba aprobada por los legisla-

dores de la Isla una Constitución que daba vida al naciente Estado, antes sometido a la metrópoli española.

Sin embargo, las libertades acusaban un mero espejismo, pues en lo social, lo económico y lo político, la Antilla Mayor se convertía en un apéndice más de los Estados Unidos.

De tal suerte, la nueva centuria emergía con un sentimiento/mezcla de desasosiego y emancipaciones. Mientras contábamos con un presidente, una constitución y una bandera representativos, el sector de la cultura —que es dónde descansaban las bases ideológicas de la nación— quedaba visiblemente deprimido.

Tras fracasar la guerra cubano-española-estadounidense y la ulterior intervención norteamericana, la creatividad nacional de principios de XX, se vio escamoteada. Para ejemplificar, la literatura sufría poderosamente luego de la temprana desaparición de José Martí y Julián del Casal; la plástica continuaba derroteros academicistas y la producción músico-danzaria fue objeto de presión ante cualquier viso que denotara africanía.

De cualquier manera, un numeroso grupo de creadores reelaboraron discursos *otros* que reacomodaban los diversos productos llegados de latitudes diferentes, lo adaptaban a las emergentes reclamaciones, y construían utilidades con un sabor cada vez más cubano.

No es casual, entonces, que germinaran renovadas interpretaciones de expresión nacional, que devino antesala de del afrocubanismo. La trilogía poética integrada por los pardos Regino Eladio Boti, José Manuel Poveda y Agustín Acosta se alzaba con una voz criolla que abandonaba el tradicional clasisismo castellano y enrumba por caminos menos trillados y de auténtica cubanía.

El 30 de marzo de 1913 escribía Poveda en el diario santiaguero *El cubano libre*:

Atravesamos un momento trascendental en nuestra vida literaria. Después de un largo estancamiento artístico, de una esterilidad nacional, nuevos impulsos han surgido del seno de la juventud (...) Cuba empieza a laborar seriamente hacia un poderoso renacimiento. Han sido proscritos todos los viejos modelos, ha sido exaltado el yo, proclamado el culto de la Forma (...) Y esa labor de los modernistas que libera a Cuba de las últimas trabas coloniales, tiene la hostilidad pública. Incapaz nuestro ambiente de comprender las enormes conquistas realizadas por el siglo XIX, ahogadas prematuramente las voces de Martí y Casal, que pregonaban entre nosotros esas conquistas, la juventud lucha sola, bien cierta de la victoria (...).

Así mismo, se reinventaba una música picaresca que se acercaba a lo europeo con aderezos de lo africano: el compás de rumba se iba imponiendo ya en la poesía, en las tablas, en la música, en las danzas.

1. El despertar

Hacia los años 20 del pasado siglo se disparó en el país una búsqueda de lo nacional que desembocó en lo que llamamos afrocubanismo. Pero ese despertar no llegaba solo, sino que obedecía a un conjunto de acontecimientos de magnitud universal: la Primera Guerra Mundial, por un lado, los movimientos de liberación por el otro, asociados a los males heredados por las excolonias españolas, inglesas, portuguesas, holandesas y francesas, sobre todo en América Latina y el Caribe, se encargarían de generar movimientos patrióticos, antimeritistas y antirracistas, que estimulaban sistemas más esperanzadores.

París es testigo de una corriente artística que pone de moda al negro. Estatuillas del Dahomey, monedas y cabezas de terracota nigerianas, esculturas de madera del Congo ocupan la atención de diversos creadores. Hay una legitimación de afro desde “arriba” que de alguna manera repercute en los de “abajo”

El Caribe en específico cristaliza como locus descolonial y es lugar de donde provienen muchos pensadores situados también en suelo europeo (Aimé Césaire, Fran Fanon, Édouard Glissant, son martiniqueños; Alejo Carpentier, Wifredo Lam y Lydia Cabrera provienen de Cuba. Por eso, aunque instalados en un mundo occidental, casi todos se “descolocan” y territorializan su pensamiento a través del desplazaje temporoespacial que les permite teorizar sobre los traumas de la esclavitud y la identidad negra.

En la capital francesa hierven ideas descoloniales: allí tiene lugar el primer congreso panafricano en 1919; Josephine Baker hace furor en el país de la moda; en los bares de St Germain des Prés los afroamericanos tocan y escuchan jazz y biguina antillana; las hermanas Paulette y Jane Nadal, primeras mujeres negras en ingresar en la Sorbonne, reciben en su salón de Clamart a toda la *intelligentsia* negra que pasaba la capital del Sena: Césaire, Leopold Senghor, Fanon, Glissant y muchísimos militantes de los derechos civiles son figuras frecuentes en el local.

Pese a su formación occidental, un grupo de chicas antillanas estudiantes en París (entre las que figuran las Nadal) sienten la necesidad de solidaridad racial y lejos de la desesperanza de nunca ver la raza negra igualar la blanca, empezaron a estudiar y divulgar autores afroamericanos desconocidos en Francia.

Las Nadal son precursoras de la negritud, y como caribeñas expatriadas en la metrópoli no niegan ni rechazan el papel de la cultura blanca, pero crean *La revista del mundo negro*, donde insisten en no tener como propósito declarar la guerra al mundo blanco, sino recabar su ayuda y la de todos los amigos negros para que sus congéneres recobren el orgullo de pertenecer a una “raza” cuya civilización era tal vez de las más antiguas del mundo..

El elemento realmente significativo del despertar afrocaribeño descansaba, precisamente, en el hallazgo antillano de sí mismos como negros, hermanados directamente con África. “El Caribe antillano se descubre entonces como un territorio marcado por los avatares del racismo —ratifica la estudiosa mexicana Tania Gómez (2017, 11)—, y de la aplicación del sistema racial como forma de sumisión de ciertos seres humanos a manos de otros”.

La antropóloga argentina Milena Anecchiarico (2017) no sin razón reconoce el impacto exterior en el movimiento que también florece en Cuba, un país igualmente caribeño y signado por parecidas historias de esclavitud, colonialismo y una ulterior condición dependiente:

(...) las experiencias poéticas y artísticas negristas que surgían con fuerza en todo el Caribe y en los Estados Unidos, como el movimiento de la negritud en el Caribe francófono, el Renacimiento de Harlem en los Estados Unidos, confluyeron en Cuba en un ambiente intelectual y artístico propicio. Tanto las artes —la poesía, la plástica, la música y la danza— que el campo intelectual —lingüistas, etnólogos e historiadores— estaban involucradas en la tarea de precisar y dimensionar el legado africano en la región y su conexión con África.

En cambio, el afrocubanismo como movimiento social, político y artístico, no resulta elaboración exclusiva de los negros. De hecho, es un colectivo de personas de piel blanca quienes en la búsqueda de un nacionalismo visceral se encargan de impulsarlo.

2. Buscando lo nacional

El clima de desesperanza, dependencia y entreguismo a los Estados Unidos, hizo a los intelectuales blancos empeñarse en localizar un símbolo que identificara la nación. Por eso, el 6 de enero de 1923 un grupo de estos hace causa común y crea la Sociedad de Folklore Cubano, con Enrique José Varona como presidente y Fernando Ortiz, Israel Castellanos, Emilio Roig, Jorge Mañach, Rubén Martínez Villena y Juan Marinello, entre otros intelectuales que pretendían estudiar las particularidades hispánicas presentes la Isla (ver Moore, 2002, 181).

Pero, si somos fieles a la verdad histórica, justo es reconocer que esta avanzada no se interesó, al menos inicialmente, por la producción afro. A ella le reservaba un serio análisis solo como labor terapéutica social que “ilustrara” a sus portadores y les convenciera de sus prácticas “atrasadas”, propias de un estado de barbarie que debían superar.

Estos primeros estudios no cuestionaron realmente la imagen estereotipada y los prejuicios existentes hacia los afrocubanos, asociados con la criminalidad, la pobreza y la ignorancia, más bien pretendían estudiar sus prácticas culturales porque se las consideraba en vías de extinción bajo la inexorable llegada de la modernización que la reluciente nación prometía (Anneckiarico 2017).

Sin embargo, los “nacionalistas” encontraron la disyuntiva de que las formas que más se podían erigir como emblemas de cubanía eran aquellas amestizadas, sincretizadas, mezcladas con los vilipendiados negros.

Se popularizaba tanto el son y la rumba que hasta los niños le cantaban, tocaban y bailaban en su “ambiente” natural. La música campesina que pretendían promover los líderes nacionalistas tenía poca aceptación; por tanto, los intelectuales y críticos del grupo nacionalista tuvieron que revisarse. El guajirismo no fructificó como representación de lo cubano.

Los prejuicios perduraron todavía un poco y se ensayó entonces con el indigenismo: se incitó a resaltar al siboney o arawak de antes de la conquista, se coreó a los areitos, a Hatuey, a Anacaona, a Guamá, y se retomó a los poetas del decimonónico Cristóbal Nápoles Fajardo (El Cucalambé) y José Fornaris. Pero el reinvento tampoco cuajó. Ninguna de esas alternativas tuvo la suerte del afrocubanismo para recurrir a lo nacional.

A esto se unía que en el contexto internacional crecía una situación propicia con la irrupción del vanguardismo que buscaba temas en África, así como la explosión del jazz, el tango, la samba que influyeron poderosamente en el movimiento que se estaba gestando en Cuba. Se empezó a cuestionar el término de “raza” y los propios Ortiz y Marinello variaron sus discursos.

3. El afrocubanismo

Ya desde principios de la República va adquiriendo carta de legitimidad el vocablo “afrocubano”, que fuera profusamente utilizado por el joven abogado Fernando Ortiz en su libro *Los negros brujos*, y que según advirtió el propio autor años después, no fue de su invención, sino empleado anteriormente por Antonio Veitía en 1847, del cual se apropiara Ortiz con el objetivo de “valorar la significación de la presencia africana en la formación de la cultura nacional cubana”

El fenómeno “negrista” adquiere en la Antilla Mayor un ribete de singularidad en lo que se llamó afrocubanismo, que a decir de la doctora argentina Milena Anecchiarico (2017):

(...) desde su fundación en la primera mitad del siglo XX, este campo de estudio se fue orientando hacia los estudios etnográficos y del folklore, a la par que los estudios históricos relativos a la esclavitud, los procesos de cimarronaje y rebeldías y la participación de los afrocubanos en las guerras de independencia. El objetivo principal era relevar y sistematizar los elementos africanos en la cultura cubana en términos de raíces, las “huellas de africanía”, analizando aspectos religiosos, musicales, estéticos, literarios y lingüísticos.

Con todo, no es hasta la segunda mitad de los años veinte que se reconfiguran los estudios afrocubanos más orientados a combatir los prejuicios raciales y abandonando las teorías positivistas y evolucionistas como expresión descolonial que se va apoderando del discurso científico del quehacer artístico, unos y otros involucrados en precisar y dimensionar el legado africano en la región y su conexión con África.

Lo anterior tiene una mayor significación debido a las propias características del cubano y de los protagonistas del movimiento. Guillermo Rodríguez Rivera argumenta sobre lo que significaba es corriente:

El negrismo fue un bofetón al colonialismo; porque los colonialistas europeos decían que iban a África a llevar, filantrópicamente, la cultura, a civilizar a aquellos pueblos bárbaros, y este descubrimiento del arte negro por intelectuales europeos está demostrando que allí había una cultura, un arte, una poesía, una narrativa, nada despreciables; y que en realidad los europeos habían ido a África no a civilizar, ni a llevar cultura, sino a enriquecerse con los recursos naturales de una región entonces inexplorada del mundo. Creo que esto no fue bien visto por la burguesía europea; pero sí por la intelectualidad, y así llega el negrismo a América. El maestro Ángel Augier ha dicho que en Europa el tratamiento del negro dentro de la vanguardia era una moda; pero en América se convierte en un modo. La razón es simple: el negro, entonces, no estaba ampliamente representado en la población europea, como sí lo estaba en América. Aquí tenía una presencia real, no era un tema cultural exótico. Por eso el negrismo tiene una expresión propia en el Caribe, y por supuesto, en Cuba (Rodríguez, 2015, 352).

En el año 1928 un poeta blanco, Ramón Guirao, publica en el suplemento cultural del *Diario de la Marina* el poema “Bailadora de rumba”. Al año siguiente, otro poeta blanco, José Zacarías Tallet hace lo mismo con “La rumba”. Pero ya para 1930 cambia el panorama: el mestizo Nicolás Guillén saca a la luz en la columna “Ideales de una raza” del mencionado rotativo los primeros ocho poemas del que más tarde se convirtiera en un libro denominado *Motivos de son*.

El son, pieza musicalailable, se convierte en una síntesis de los géneros más importantes producidos en Cuba a lo largo de un paulatino proceso de mestizaje y Guillén aprovecha ese ritmo mestizo para dar voz a su poesía, lo mismo que en su segundo poemario, *Sóngoro cosongo* (1931), sobre el cual diría su autor: “estos versos mulatos participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba (...). Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: color cubano. Estos poemas quieren adelantar ese día”.

Otro poeta señero del mestizaje lo fue Marcelino Arozarena, a quien le publicó *El Mundo*, en su edición del 23 de marzo de 1933 el poema “Caridá”, pero cuya presentación en el

periódico *La palabra*, en marzo 3 del 35, recayó en Salvador García Agüero de la siguiente y original manera: “Esto no es una presentación. Tal vez quedaremos más satisfechos llamándolo denuncia. Denunciamos la presencia de un poeta, Marcelino Arozarena” (ver Suárez, 1971).

Guillen, Ballagas y Arozarena son los maestros de esta lírica, que refuta el “alma africana”, el “renacimiento de África a partir de su psique”: Ballagas es blanco, Arozarena es negro. El ritmo fascinante se extiende por toda América Latina; su método fue adoptado y elaborado por Luis Palés Matos en Puerto Rico, por Adalberto Ortiz en El Ecuador, por Solano Trinidad en el Brasil, por León Damas, Martín Cárter y Jan Carew en la Guayana, por Virginia Brindis de Salas en el Uruguay y por otros muchos (Jahn, 1963, 287).

Páginas antes, el mimo autor se negaba a fijarse en el color de la piel de estos artistas, y defendía el contenido y la forma de sus obras como elemento distintivo que le permitía incluirlos a todos en una misma corriente:

Los autores de la lírica afrocubana son negros y blancos y mestizos de todos grados. No es el color de piel de sus autores, sino su estilo y sus contenidos los que nos mueven a incluirlos en la cultura neo-africana. Tenemos en primer lugar su ritmo. Los poetas reproducen los ritmos con grupos sonoros onomatopéyicos que, tomados en ocasiones de algún idioma africano, se varían y repiten como hilos directores y que determinan el ritmo básico de una poesía, ritmo que con frecuencia es roto por un contrarritmo, siguiendo en ello por completo la tradición de las antífonas africanas (ob. cit., 126).

Es un fenómeno que se viene dando en todas las manifestaciones del arte. Así, un irreverente grupo de músicos jóvenes estudia los géneros afro y empieza a ensayar con ellos en formatos sinfónicos desafiando la crítica purista y ortodoxa. En noviembre de 1925 un mulato, Amadeo Roldán, estrena su *Obertura sobre temas cubanos* y en el 27 se une al blanco de ascendencia franco-rusa Alejo Carpentier para presentar *La rebambaramba*, que recuerda las tradicionales fiestas del Día de reyes del siglo XIX. Dos años más tarde, es Carpentier quien se asocia al remediano Alejandro García Caturla y exhiben *Manita en el Suelo*, mientras Ernesto Lecuona y Gonzalo Roing dejan otras piezas emblemáticas.

Con la danza sucede otro tanto. “Un baile africano o afroamericano se profana apenas cuando es europeizado, cosa que ha ocurrido con la rumba”, nos seguirá diciendo Jaheinz Jahn (1963, 113), para continuar:

A medida que en Cuba ese baile africano se va acriollando y “amulatando”, se amengua su mímica originaria y sus episodios lascivos se truecan por movimientos y ademanes estilizados y simbólicos. La *obligada* y el *boiao* van desapareciendo y el *vacunao* se sustituye por un simple señalamiento del sexo femenino, que el bailarador puede hacer instantáneamente con una mano o con un pie (...). La rumba es esencialmente pantomímica, la simulación del cortejo amoroso hasta su peripecia orgásmica, y siempre se desarrolla estilizando con crudeza o con sutil comedimiento ese diálogo de los sexos. En Cuba fue baile de mala fama, que no se ejecutaba desenfadadamente, sino en el campo y a hurtadillas en locales reservados de las ciudades, hasta que en 1932, en ocasión de la Feria Universal de Chicago, fue llevada a dicha exhibición y allí, bailada con cierto recato, tuvo gran éxito (Íbidem).

En la misma época varios artistas de la plástica viajan a Francia, donde se desarrolla todo una corriente visual orientada hacia África que va a dejar huellas significativas en

figuras como Víctor Manuel, Amelia Peláez, Eduardo Abela, Wifredo Lam... Es desde allá que verdaderamente redescubren Cuba.

Sin embargo, a decir de Jahn, el tema negro dentro de la plástica cubana asalta la Isla con bastante retraso, si lo comparamos con el resto de las artes en boga. De cualquier manera, es bien señalado como arma descolonial por el paladín universal de la negritud, el poeta martiniqués Aimé Césaire:

La pintura es una de las pocas armas que poseemos en contra de la sordera de la historia. Wifredo Lam lo confirma. Y éste es uno de los significados de su pintura tan arrebatadoramente rica: detiene la marcha del conquistador; significa que a partir de ahora en las Antillas sucede algo, que los hombres acosados por dudas, tentaciones contradictorias e invitaciones inciertas que los hacían indecisos se han encontrado a sí mismos no obstante el tanteo nervioso, las divergencias y las oposiciones. En el nombre de estos hombres, en el nombre de los reaparecidos del más grande naufragio de la historia universal habla Wifredo Lam (citado por Jahn, ob. cit., 256).

Lam regresa a América desde Francia en 1941, pero no se dirige directamente a su tierra, sino que salido de Marsella es retenido en Martinica donde entabla amistad con Césaire a quien le ilustra la traducción que le hace la etnóloga cubana Lydia Cabrera de *Retorno al país natal*; pasa por Santo Domingo y entonces es que enrumba hacia la patria.

Este dialogar de Cuba con el Caribe en discursos descoloniales se continúa con la visitas del pintor Roberto Diago y los escritores Carpentier y Guillén a Haití, nación que inspirará algunas de sus obras emblemáticas, y sobre todo con la muestra en 1945 de la primera exposición de arte cubano en ese país antillano, donde participan René Portocarrero, Mario Carreño y Carlos Enriquez, entre otros.

Sin embargo, el movimiento (si bien no la tendencia) afrocubanista resultó efímero, puesto que la mayoría de sus exponentes representaban a las elites que reflejaban las más modernas tendencias estéticas de la época: cubismo, realismo vanguardismo y otros estilos. El afrocubanismo es descolonial por naturaleza, pero no contó con el total apoyo de la clase media negra cubana, que prefería (en su mayoría) alinearse a la cultura blanca (ver Moore, 2002, 273-274). Los clubes de Atenas y Minerva, así como la Unión Fraternal, prestigiosas sociedades de negros, renegaron en sus predios del entusiasmo afro.

Los representantes del afrocubanismo, por su parte (a excepción de unos pocos) vieron en el folklore negro una fuente de inspiración para sus obras, pero muy pobre cuando los "incultos" las representaban. Su arte, por tanto, no atrajo en líneas generales ni al público burgués ni al proletariado.

Tal vez esa sea la causa de que un nutrido grupo de investigadores cuestione el término, por su sentido polisémico, y argumente que, entre otras razones, la cubanía descansa en una esencia mixta, donde lo afro se diluyó de la misma manera que lo europeo.

De cualquier manera, en la horizontalidad, los portadores culturales continuaron el disfrute de la heredad venida del mal llamado Continente Negro, y en el solar, el barrio, la cuartería se siguieron potenciando sus prácticas con una fuerza indetenible.

4. Revolución, afrocubanismo y descolonialidad

El triunfo revolucionario de 1959 constituyó un acto descolonizador en potencia, sobre todo porque abrió las puertas de la participación a los sectores preteridos histórica-

mente, donde los negros eran mayoría. Se estimuló la difusión y el conocimiento de prácticas culturales de ascendencia africana, así como el estudio de sus actividades performáticas, musicales y danzarias. Sin embargo, al mismo tiempo en aquellos años se coartó el análisis de la problemática negra en Cuba y se consideró el racismo una herencia del pasado colonial y capitalista en vías de desaparición. Las investigaciones sobre la historia de la esclavitud, las artes, el patrimonio histórico y las religiones de matriz africana adolecieron de una renovación teórica-metodológica.

No es hasta finales de los 80 que se revitalizaron políticas culturales relacionadas con la presencia africana, principalmente a partir de conversaciones del presidente cubano Fidel Castro con líderes religiosos y tras la salida del libro *Fidel y la religión*, del fraile dominico brasileño Frei Betto.

Pero no cabe duda que en ello también influyó la persistente cultura de resistencia y la esencia descolonial de la religiosidad popular, cuyas estrategias permitieron conservar la tradición, aún sin instituciones legalizadas por el Estado ni cuerpos teóricos ni discursos oficiales establecidos que estimularan su posicionamiento.

En las postrimerías del siglo XX arranca una política de valorización y rescate de las huellas de africanía. Desde 1996 se produce en el Museo Casa de África de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana (creado diez años antes) el Taller internacional de Antropología Social y Cultural Afroamericana, por esos años se crea la Asociación Cultural Yoruba de Cuba, al tiempo que se legitima la Organización Unidad Abakuá. En la esfera intelectual se reaviva la reflexión acerca de la problemática racial, y la narrativa negra adquiere nuevos matices que van desde el cuestionamiento de la voz “afrocubano” hasta su defensa casi absoluta.

El doctor Jesús Guanche impugna el enunciado por considerarlo “un vocablo ‘impropio y anacrónico’, que lejos de aclarar, tergiversa la riqueza, complejidad y diversidad actual de la cultura nacional” (Guanche, 2000, 13).

A estas alturas de nuestra historia —refiere el desaparecido investigador Tato Quiñones—, el empleo del término afrocubano continua siendo válido para calificar el arte, las artes, las costumbres y las religiosidades cubanas que acusen una perceptible oriundez africana, aunque sean cada día más, y más, los iniciados e iniciadas en la Santería y en las Reglas Congas de Mayombe y de Briyumba, porque blancos ñáñigos, como es bien sabido, existen en Cuba desde 1857.

Con todo, el uso la expresión “afrocubano” —que obviamente no alcanza ya a definir lo que quiere nombrar— continúa siendo objeto de debate y polémica entre intelectuales y académicos cubanos (Quiñones, 2014).

La ya citada argentina Milena Anecchiarico profundiza al respecto, y lo hace de una manera que merece especial atención por las implicaciones que adquiere el término a la luz del siglo XXI:

(...) advierto dos enfoques simultáneos y no antagónicos: por un lado, la africanía asumida como emblema identitario de la cultura cubana por parte de las narrativas hegemónicas de nación, muy similar a un “artefacto cultural” espectacularizado que no permite ver las desigualdades raciales. Por el otro, la africanía como proyecto político decolonial de la diferencia negra cubana. Sobre este último punto, las perspectivas recientes elaboradas por los propios sujetos afrodescendientes/negros, según los diferentes usos y vocablos, reflexionan desde sus experiencias situadas según una triple conciencia (...): la conciencia de raza, de nación y una conciencia transnacional (...). En este sen-

tido, la africanía se torna un concepto político-identitario que participa de la toma de conciencia reflexiva de lucha y de transformación, abriendo nuevos espacios para pensar e intervenir en la discusión sobre sus propias prácticas culturales y políticas (Anecchiarico, 2017).

El afrocubanismo llegó para quedarse, y se resignifica cual expresión descolonial en una dimensión renovada cual arte o discurso de combate: en el songo, el chagüü, la timba; el casino, la rumba, el son; en la poesía de Eloy Machado, Sinecio Verdecia y Ediel González; en el teatro de Abraham Rodríguez, Eugenio Hernández Espinosa, Gerardo Fullea; y hasta en ese núcleo de mujeres que decidieron autodenominarse Afrocubanas, entre las que figuran Deysi Rubiera, Bárbara Danzie, María Ileana Faguaga y Zuleika Romay. Un tributo desde dentro hacia una cultura universal, porque se trata de una posición de contrapoder que supera la mera condición opcional que le dio origen allá por los años veinte de la vigésima centuria.

5. Bibliografía

- Anecchiarico, Milena. “La africanía y la cuestión racial en los estudios afrocubanos”. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Tabula Rasa, núm. 27, 2017. En <https://doi.org/10.25058/20112742.451>, Consultado 8 de marzo de 2021.
- Cairo Ballester, Ana. “La cuestión racial en la cultura cubana”. En *Presencia negra en la cutura cubana*, ed. sensemayá, La Habana, 2015.
- Gómez Hernández, Tania Sairi. “Caribe, espacio colonial, resistencias anticoloniales”. Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México “El pensamiento filosófico antillano de la diferencia y la alteridad. Crisis, identidad y Caribe”. En www.institutomora.edu.mx, SP AMEC 30 VI 2017.pdf (Consultado 8 de marzo de 2021).
- Guanche, Jesús y Gertrudis Campos. *Artesanía y religiosidad popular en la santería cubana: el sol, el arco y la flecha, la alfarería de uso ritual*. Ed. Unión, La Habana, 2000.
- Moore, Robin D. *Música y mestizaje. Revolución artística y camio social en La habana. 1920-1940*. Ed. Colibrí, Madrid, España, 2002.
- Quiñones, Tato. “Negro, Negro criollo... Afrocubano, Afrodescendiente (Croniquilla desde el fondo del caldero)”. En *Boletín digital Desde la Ceiba*, septiembre de 2014.
- Suárez, Adolfo. “Acusado de poeta”. En *La Gaceta de Cuba*, no. 96, sept. 1971.
- Valero, Silvia. “Mapeando las narrativas de la diáspora en Cuba: la imaginación de la negritud en la literatura de entre siglos”. En *Casa de las Américas*, No. 264, 2011, pp. 93-105.