

Noches de fiesta africana El cine de rumberas y el miedo a la religiosidad negra

*African Feast Nights
Rumbera Movies and Fear to Black Religiosity*

Rodrigo Daniel HERNÁNDEZ MEDINA

<https://orcid.org/0000-0001-5892-348X>

Investigador independiente (México)

quetzaldanirod@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza cómo el cine de rumberas contribuyó al surgimiento de narrativas del miedo en torno a la religiosidad negra latinoamericana. Desde sus inicios, a finales de la década de 1930, este género cinematográfico registró en su estética e historias distintas manifestaciones religiosas, formales y festivas, retratándolas como parte del *estado primitivo* e *inmoral* de la población negra. Esto se articularía con los temores existentes en torno a las grandes urbes, la violencia y los legados coloniales de los países latinoamericanos, lo cual generó productos culturales donde se percibe un miedo latente. El artículo presenta un breve análisis de estos procesos principalmente en algunos filmes protagonizados por Ninón Sevilla en la década de 1950.

Palabras clave: miedo, religiosidad festiva, santería, candomblé, cine de rumberas.

Abstract

This article analyzes how rumbera movies contributed to the emergence of narratives of fear around black Latin American religiosity. From its beginnings in the 1930 decade, the aesthetics and stories of this film genre cast diverse formal and festive religious manifestations as a part of black people's primitive and immoral condition. This joined with fears around big cities, violence and the colonial legacy of Latin American countries, so creating cultural products in which a latent fear can be perceived. This article makes a brief analysis of these processes, mainly in some films performed by Ninón Sevilla in the 1950 decade.

Keywords: fear, festive religiosity, santería, candomblé, rumbera movies.

Introducción

El miedo a los *dioses africanos* es tan antiguo como las religiones del atlántico negro.¹ Se manifiesta en el estereotipo de la *brujería* y en el ataque a los lugares de culto o a los propios practicantes. En la tradición oral de dichas religiones ese miedo tiene tres explicaciones: la primera supone que surge de la interpretación cristiana de la religiosidad negra como demoníaca.² La segunda refiere que fueron los propios esclavizados quienes, para enfrentar la violencia colonial, divulgaron rumores acerca de los poderes que tenían los *dioses africanos* para hacer el bien o el mal.³ La tercera explicación tiene que ver con el profundo desconocimiento que existe en torno a dichas prácticas religiosas.

En el ámbito académico, este miedo se explica como parte del racismo, la intolerancia y los movimientos revolucionarios negros del siglo XIX.⁴ Juárez Huet y Argyriadis sugieren que, en el caso mexicano, tal temor sería resultado del proceso histórico de transnacionalización de la santería.⁵ De

¹ Por *dioses africanos* refiero a los orishás de la santería, Regla de *osha* o religión lucumí/yoruba de Cuba, así como a los *lwas* del vudú haitiano y a los *voduns* u *orixás* del candomblé y la umbanda brasileños. Sobre las *religiones del atlántico negro*, véase J. Lorand Matory, *Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé* (Princeton, N. J: Princeton University Press, 2005).

² Existen registros coloniales con interpretaciones cristianas de los pueblos fon o yoruba escritos por misioneros protestantes del siglo XIX. Véanse los textos del diácono bautista Thomas Jefferson Bowen, *Central Africa: Adventures and Missionary Labors in Several Countries in the Interior of Africa, from 1849 to 1856* (Southern Baptist Publication Society, 1857). Véase también Reginaldo Prandi, “Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e democratização do orixá Exu”, *Revista USP*, n. 50 (2001): 46-63, <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i50p46-63>.

³ Alejandra, santera, comunicación personal, 2017 en el Mercado Abelardo L. Rodríguez del Centro Histórico de la ciudad de México.

⁴ Jesús Fernández Cano, “Ocha, santería, lucumí o yoruba. Los retos de una religión afrocubana en el sur de Florida” (Tesis Doctoral, España, Departamento de Antropología Social, Universidad de Granada, 2008); Jorge Camacho, *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial* (Madrid: Iberoamericana, 2015).

⁵ Kali Argyriadis y Nahayeilli B. Juárez Huet, “Acerca de algunas estrategias de legitimación de los practicantes de la santería en el contexto mexicano”, en *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*, dir. de Kali Argyriadis, Renée de la Torre, Cristina Gutiérrez Zúñiga y Alejandra Aguilar Ros (México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2008), 281-308; Nahayeilli B. Juárez Huet, “Redes transnacionales y reafricanización de la santería en la ciudad de México”, en *Mestizaje, diferencia y nación. Lo negro en América central y el Caribe* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Universidad Nacional Autónoma de

acuerdo con estas autoras dicho proceso habría sucedido en tres etapas: 1) en las décadas de 1940 y 1950, las *industrias culturales* del cine y la música sentaron las bases para consolidar la imagen exótica de *algunos elementos* de la santería como los cantos religiosos y la *danza*; 2) de 1959 a 1990, las oleadas migratorias postrevolución cubana transnacionalizaron la santería. Sería en la década de 1980 cuando se *popularizaría* el miedo a la religiosidad de origen africano al asociarla con el satanismo, la delincuencia y el narcotráfico a raíz del escándalo de los *narcosatánicos* de Matamoros;⁶ y 3) a partir de 1990, los medios de comunicación dieron gran visibilidad a dicha asociación con el crimen organizado. Si bien esta periodización funciona para entender el miedo a la santería, es necesario puntualizarla y ampliarla.

En el periodo esclavista la religiosidad negra funcionó como marcador cultural de un tipo de otredad específica y desde finales del siglo XIX se integró en la circulación transnacional de *narrativas del miedo*.⁷ Este concepto refiere a producciones artísticas o mercantiles, hechas por la industria y por las políticas culturales internacionales, destinadas a incidir en el ámbito local de ciertas poblaciones a través de literatura, teatro, cine, música o espectáculos en vivo donde el miedo era un elemento estructural y simbólico recurrentemente usado para crear tipologías morales.⁸ En tanto lo que da miedo está condicionado cultural y temporalmente, en el cine requirió de un tratamiento específico.⁹ La religiosidad negra, asociada con la noche, el

México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Institut de Recherche pour le Développement, 2010), 299-329.

⁶ Sara Aldrete, *Me dicen la narcosatánica* (México: Debolsillo, 2013); Diana Cano Miranda, “Santería cubana en la ciudad de México: estudio de caso en una colonia popular al sur de la ciudad”, *Revista Brasileira do Caribe*, v. 17, n. 33 (2016), 161-186.

⁷ Gabriela Pulido Llano y Ricardo Chica Geliz, *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo xx: Colombia, Cuba, México y Panamá. Antología*, ed. de Freddy Badrón Padau (Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, 2018).

⁸ Cristina Bravo Rozas, *La narrativa del miedo. Terror y horror en el cuento de Puerto Rico* (Madrid: Editorial Verbum, 2013); Kees Koonings y Dirk Kruijt, *Las sociedades del miedo. El legado de la guerra civil, la violencia y el terror en América Latina* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002); Marco Ramírez, Karen Langer y David Rozotto, eds., *Narrativas del miedo. Terror en obras literarias, cinematográficas y televisivas de Latinoamérica* (Nueva York: Peter Lang, 2018).

⁹ Joanna Bourke, “Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History”, *History Workshop Journal*, v. 55, n. 1 (1 de marzo de 2003): 111-33, <https://doi.org/10.1093/hwj/55.1.111>; Peter Burke, “Is there a Cultural History of the Emotions?”, en *Representing Emotions. New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine* (Aldershot: Routledge, 2017), 35-48; Barbara H. Rosenwein y Riccardo Cristiani, *What is the History of Emotions?* (Malden, MA: Polity, 2018).

crimen y la sexualidad, se usó para crear atmósferas *pecaminosas, peligrosas o inmorales*. Entonces debemos precisar que se integró al entramado de terror y violencia que arrastraba América Latina desde etapas más tempranas.

En este artículo se analiza antropológicamente la presencia de manifestaciones de la religiosidad negra en diversas fuentes documentales y cinematográficas. Aunque otros filmes del cine de oro mexicano hacen alusión a este aspecto religioso de la negritud, entendida como una forma de configuración cultural de ciertos elementos comunes a los que se les atribuye un origen africano, en el subgénero de rumberas tiene mayor presencia.¹⁰ Se pone particular atención en películas puntuales protagonizadas por Ninón Sevilla que visibilizan la experiencia corporal religiosa de los negros latinoamericanos. En la Regla de Osha, Palo Mayombe, umbanda, vudú o candomblé dicha experiencia se ratifica al *danzar* en un rito público donde conviven manifestaciones religiosas *formales y festivas*.¹¹ Esas *danzas* y sus gestos *coreográficos* son realmente *trances* donde entidades divinas *montan* a los iniciados, mientras los cantos rememoran sus hazañas. El carácter de festividad popular de dichas ceremonias públicas atrajo a distintos sectores poblacionales, popularizándose como muestras del folklor de las ciudades latinoamericanas

En el cine fungieron como un *disfraz negro*, dotando de misticismo al atractivo sexual de las rumberas. Esto se manifiesta en la representación de los espacios, el uso de la música y en la propia presencia de la bailarina, pues estas películas eran rentabilizadas mediante presentaciones personales y espectáculos en vivo que contribuyeron a difundir la asociación de la religiosidad negra con lo prohibido.¹² Al igual que los cabarets, las

¹⁰ Esto bajo una representación filmica cargada de elementos estigmatizantes que muestran a los negros como *primitivos, extraños, exóticos* y ajenos a la nación mexicana criolla o mestiza. Sobre cómo el carácter dialógico y polifónico de la negritud se leyó en función de dos valores centrales del nacionalismo, la modernidad y el mestizaje, véase Leopoldo Gaytán Apáez, “La representación del negro a través de las imágenes del cine mexicano 1931-1970”, en *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo xx: Colombia, Cuba, México y Panamá. Antología*, ed. de Freddy Badrán Padaí (Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, 2018), 125-154.

¹¹ Émile Durkheim mostró cómo ambas manifestaciones de la vida religiosa reflejan las configuraciones culturales de los grupos donde se producen. Émile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life* (Londres: George Allen & Unwin, 1915).

¹² Esto suscitó la reacción de autoridades y defensores de la decencia, la moral o las buenas costumbres. Gabriela Pulido Llano, “Disfraces negros: de las rumberas a Mamá Dolores. 1940-1970”, en *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo xx: Colombia, Cuba, México y Panamá. Antología*, ed. de Freddy Badrán Padaí (Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, 2018), 181-208. La minimización de *lo negro* en el discurso

rumbas o festividades religiosas de origen africano tenían gran importancia en la vida nocturna de las grandes urbes.

La rumba y otras manifestaciones festivas de la religiosidad negra

La rumba, la samba, el mambo, el guaguancó, la cumbia y la salsa fueron inicialmente manifestaciones festivas de la religiosidad *negra* reconocidas como parte de las experiencias urbanas cotidianas.¹³ El cine las integró como *ritmos afro* a la identidad cultural *mestiza* y la vida nocturna del México multicultural de principios del siglo xx. Sin embargo, como se verá en este apartado, los estudios antropológicos y la prensa destacaron la asociación histórica entre la religiosidad y las *tendencias criminales* de los negros cubanos. De ahí la religiosidad fue retomada por la industria cultural del siglo xx para construir una *tropicalidad* musical que se nutrió especialmente de la rumba.¹⁴

Inicialmente ésta tenía una connotación religiosa analizada por Fernando Ortiz en 1916 a través de una nota escrita en marzo de 1905 por la prensa de La Habana.¹⁵ Ahí se dice que en la Villa de Managua, región

nacionalista sobre el mestizaje, al margen de relaciones de género asimétricas, supone un control estricto de la sexualidad porque los privilegios raciales y los racismos varían según clasificaciones sexo-genéricas. Verena Stolcke, *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial* (Madrid: Alianza Editorial, 1992); Mara Viveros Vigoya, “La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual”, *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*, v. 1 (diciembre 2009): 63-81; Maricruz Castro Ricalde, “Rumberas, pero decentes. Intérpretes cubanas en el cine mexicano de la edad dorada”, *Hispanic Research Journal*, v. 21, n. 1 (2020): 70-89, <https://doi.org/10.1080/14682737.2020.1791421>.

¹³ Su papel en las narrativas de ficción permite conocer ciertos aspectos de la vida cotidiana y religiosa de la población negra latinoamericana. Véase Christopher Ames, *The Life of the Party: Festive Vision in Modern Fiction* (Athens: University of Georgia Press, 2010).

¹⁴ El concepto *tropicalidad* emerge del *orientalismo* y refiere a un sistema de ficciones ideológicas con que se imaginan las identidades latinoamericanas. Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman, eds., *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad* (Hanover: University Press of New England, 1997).

¹⁵ Fernando Ortiz, *Hampa afro-cubana. Los Negros Brujos* (Apuntes para un estudio de etnología criminal), Biblioteca de Ciencias políticas y sociales 13 (Madrid: Editorial-América, 1916), 335-336. Entre 1900 y 1940 este intelectual cubano publicó una serie de ensayos donde se aprecia la tensión entre el rechazo etnocéntrico de lo negro y su valoración como componente de la identidad nacional cubana. Véase Gustavo J. Godoy, “Fernando Ortiz, las razas y los negros”, *Journal of Inter-American Studies*, v. 8, n. 2 (1966): 236-244, <https://doi.org/10.2307/165106>; Carmen Ortiz García, “Cultura popular y construcción nacional: la institucionalización de los estudios de folklore en Cuba”, *Revista de Indias*, v. 63, n. 229 (2003): 695-736, <https://doi.org/10.3989/revindias.2003.i229.455>; Kali Argyriadis, “Religión de indígenas, religión de científicos: construcción de la cubanidad y santería”, *Desacatos*, n. 17

central de Cuba, el *pardo Ángel* y la *morena Claudia* se habían hecho célebres por organizar borracheras o *rumbas* donde hacía “escándalo” hasta altas horas de la madrugada, se “bailaba el Santo”, se daban sesiones de brujería y se practicaban curaciones.¹⁶ La palabra *rumba* denominaba a un baile religioso afrocubano de “indecoras contorsiones de cintura”, a la música “espontánea” y “primitiva” del mismo baile y a una orgía o juerga “muy obscena” que tenía fuerte presencia en los mundos “bajos”.¹⁷ Sería resultado de la fusión de diferentes razas de la costa occidental de África, desde donde esta forma religiosa festiva se importó a Cuba.

En la isla incorporó elementos andaluces y gitanos que la volvieron inmensamente popular en los barrios pobres durante el siglo XIX. Desde entonces en teatros de La Habana comenzó la explotación del contenido pornográfico de esos bailes *lascivos* diluido en zarzuelas sobre las costumbres de los negros delincuentes.¹⁸ Así fue como en la concepción oficial de la *rumba* se aglutinaron las ideas de criminalidad y lascivia.¹⁹ Asimismo, se volvió un símbolo para los intelectuales de los movimientos llamados afrocubanismo y negrismo donde se comenzó a hablar de la esclavitud, la discriminación racial y los *conflictos de sangre*; las religiones del atlántico negro comenzaron a tener mayor presencia en los ámbitos literarios.²⁰ La rumbera mulata, la santera o el músico negro encarnaban el carácter popular y festivo de la cultura cubana.

(abril 2005): 85-106; Alejandra Marta Mailhe, “Avatares de la conceptualización de la cultura negra en la obra de Fernando Ortiz, 1900-1940”, *Orbis Tertius*, v. 16, n. 17 (2011).

¹⁶ Esto coincide con las descripciones etnográficas de los llamados *toques de tambor* que integran elementos formales y festivos para la plenitud espiritual de los creyentes y erigen un espacio participativo por excelencia. Victoria Eli, “Fiesta y música en la santería cubana”, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (Madrid: Ediciones Akal/Sociedad Estatal para la Cultura Exterior, 2010), 177.

¹⁷ Fernando Ortiz, “Rumba”, en *Glosario de afronegrismos* (Habana: Imprenta “El Siglo XX”, 1924).

¹⁸ M. M. Miranda, *Memorias de Ricardo* (La Habana: s/e 1892).

¹⁹ En Brasil sucedió algo similar con la *macumba* y el *candomblé*. Véase Reginaldo Prandi, “Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século xx”, *Tempo Social*, v. 2, n. 1 (1990): 49-74, <https://doi.org/10.1590/ts.v2i1.84787>.

²⁰ Por ejemplo, entre 1927 y 1928 los poemas “Bailadora de rumba”, de Ramón Guirao, o “La rumba”, de José Z. Tallet, y las novelas Écue-Yamba-Ó (1927), de Alejo Carpentier, *Caníqui* (1936), de José Antonio Ramos, o los *Cuentos negros* (1942), de Lydia Cabrera. Miguel Arnedo-Gómez, *Writing Rumba: The Afrocubanista Movement in Poetry* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2006); Gabriela Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019); George Cole, “Transcultureo cubano’: la santería, el negrismo y la definición de la identidad cultural cubana a comienzos del siglo xx”, *Dissidences*, v. 3, n. 5 (2012): 1-25.

Sin embargo, antes del 30 de mayo de 1937, sólo los iniciados tenían acceso a cierto momento de la rumba: los toques de tambor batá. Se dice que el trío de *bataleros Okilapkuá* presentó públicamente por primera vez *cantos y bailes religiosos lucumí* en una conferencia del etnólogo Fernando Ortiz sobre la música sagrada de los negros yoruba, quien obtuvo permiso de los “dioses negros”, mediante ruegos y sacrificios, para este acto sagrado en ambiente profano.²¹ Se consolidó la idea de que esos *ritmos* encarnaban una serie de valores *africanos*, así que comenzaron a aparecer en las orquestas y los grupos de baile.²² Después la rumba saltó a la Radio Cadena Suaritos, que promovía los toques de tambor y divulgó las expresiones festivas de la Regla de Osha en toda la isla. Un par de años más tarde también llegaron a los teatros, cines, cabarets de México y Estados Unidos, donde se enfatizó el carácter sexual de las *danzas africanas*, desviando la atención de su componente religioso.²³ La rumba se convirtió entonces en el *rostro público* de la religiosidad negra cubana, como la samba en Brasil.

Pensemos en *Siboney* (1938), de Juan Orol, filme ambientado en la guerra de independencia cubana (1868).²⁴ Trata de Gastón de Montero, *noble caballero* español abolicionista, quien *rescata* a una mulata clara de la *miseria moral y material* de la esclavitud que es retratada en una escena desarrollada en tres espacios simultáneamente. El día de Reyes, en el exterior, la niña Siboney (Lolita Feliú) canta “Compa Valdé” del maestro Rafael Barros. La canción dice que el Compa Valdé ya no baila “la rumba” ni el “sambá” porque la Negra Inés le dio “mayumba” en el café, aunque, con un “bembé”, podría limpiarse del “ñequé”.²⁵ Después se ve una *potencia* o *combate* entre dos

²¹ Se cree que desde entonces la música sagrada comenzó a incorporarse a las orquestas de percusión afrocubana. Olga Fernández, *Solo de música cubana* (Quito: Ediciones Abya Yala, 2005).

²² Por ejemplo, las obras “Yari, yari, mamá Olúa” (1941), de Paco Alonso, y “Juana Revolico” (1944), de Flora Díaz Parrado, abrieron las puertas al teatro y la música. Véanse Cole, “Transcultureo cubano...”, 14-15; Yvonne Daniel, *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba* (Bloomington: Indiana University Press, 1995).

²³ Los *ritmos afro* incorporados a la industria musical internacional gracias a México y Estados Unidos incluso se *indigenizaron* en África subsahariana como marcador de identidad congoleña. Cole, “Transcultureo cubano...”, 17; Bob W. White, “Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms”, *Cahiers d’Études Africaines*, v. 42, n. 168 (1 de enero de 2002): 663-686, <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.161>.

²⁴ Juan Orol, *Siboney*, 35 mm, Mono Sound Mix, Blanco y Negro, Cine de rumberas (Producciones Juan Orol, 1938).

²⁵ *Mayumba* es usada peyorativamente como sinónimo de brujería, pero deriva de *mayombe* que nombra la religión surgida entre los negros esclavizados provenientes del Congo. *Bembé* es un baile africano muy antiguo y tambiéun un toque de tambor especial cuyo nombre

íremes o *diablitos ñáñigos*, representados por seres de cabeza cubierta por un capuchón, vestimenta colorida, cascabeles y accesorios de fibras vegetales.²⁶ Mientras tanto, dentro de una habitación, se lleva a cabo una *potencia secreta* o *baile del Santo*. Ahí, Ligia (Luisa María Morales) canta “A Caridad le da el Santo” o “¿Qué le pasa a Caridá?”, de Humberto Rodríguez Silva. Se tocan los tambores sagrados —iyá, itótele y okónkolo—, los *agbes* o güiros y los *chaworo* o campanillas. A Caridad (“Chela” Castro), una de las mujeres blancas, *le da el Santo* frente a un altar y realiza gestos característicos de las ceremonias lucumí e, incluso, del candomblé brasileño. Esa era la *miseria moral* que dio origen a la *moral primitiva* de las bailarinas *tropicales*.

Tal fórmula se popularizó en los años cuarenta cuando la religiosidad negra floreció. En Cuba la nueva constitución de la república facilitó mayor apertura hacia estas religiones mientras se divulgaba la idea, vigente hasta la actualidad, de que la *cultura popular cubana* era un producto de la *transculturación* y se incrementó la práctica simultánea de distintas religiones entre la población negra.²⁷ Surgieron cultos sincréticos y se popularizaron los cantos yorubas en la música que se exportaba por todo el mundo como emblema del *folklor negro* de la isla.

deriva del yoruba y significa *rogar* o *suplicar*. Ñeque refiere a una enfermedad causada por brujería. Estas referencias a la religiosidad conga o bantú como *perjudiciales* son reflejo de las tensiones entre ésta y la religiosidad yoruba o lucumí, similar al caso brasileño. Julia Cuervo Hewitt, “Ifá: Orcáculo yoruba y lucumi”, *Cuban Studies*, v. 13, n. 1 (1983): 25.

²⁶ La escena recuerda cuando Fernando Ortiz habla de la participación de los cabildos en la celebración del día de Reyes donde los *disfrazados*, eran *sacerdotes* que espantaban a los espíritus maléficos. Ortiz, *Hampa afro-cubana...* En el año de 1900 el periodista español Domingo Blanco escribió que los “ñáñigos” eran una “asociación extraña” surgida entre los negros “carabalís” esclavizados en Cuba, como forma de resistencia contra la tiranía esclavista. Con el tiempo pasaron del estado “salvaje”, con cierta legitimidad, al estado “criminal y ridículo” haciendo referencia a las insurrecciones en las que participaron los “ñáñigos” entre 1896 y 1898. Véase Domingo Blanco, “Los ñáñigos. Cómo nacieron. Su objeto. Sus ceremonias”, *Alrededor del Mundo. Revista Ilustrada dirigida por Wanderer*, 15 de febrero de 1900. Ésta en realidad es la danza de *diablitos Abakuá*, relacionada con la sociedad secreta del mismo nombre, cuyos rituales fueron llamados *partidos* o *potencias* donde se incorporaban los *santos* en los cuerpos de los iniciados. Lydia Cabrera, “Ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakua”, *Journal de la Société des Américanistes*, v. 58, n. 1 (1969): 139-171; Jorge Camacho, “The Death and Resurrection of Ñáñigos”, *Islas Afro-Cuban Quarterly Magazine*, v. 6 (2008): 32-40.

²⁷ Natalia Bolívar Aróstegui, “El legado africano en Cuba”, *Papers. Revista de Sociología*, n. 52 (1997): 155-166, <https://doi.org/10.5565/rev/papers.1886>; Maricruz Castro Ricalde, “Cuba exotizada y la construcción cinematográfica de la nación mexicana”, *Razón y Palabra*, v. 15, n. 71 (2010): 1-15.

El cine, la Guerra Fría y la peligrosa seducción del trópico

Después de las grandes guerras mundiales surgió un proceso de polarización de género que se exacerbó con las tensiones morales de la Guerra Fría.²⁸ Esto transformó la producción literaria, periodística, académica, artística y cultural particularmente a partir de la Revolución cubana.²⁹ Así, en las décadas de 1940 y 1950, el cine de rumberas fue un arma poderosa de circulación transnacional de ideologías de género, por lo que el Departamento de Estado norteamericano destinó grandes presupuestos para proyectos cinematográficos latinoamericanos.³⁰ Veían los filmes como elemento crucial para incidir en la experiencia cultural de los sectores populares.

Así, cuando en 1944 México buscó regular la industria cinematográfica, Hollywood le brindó apoyo para la exportación de filmes y temáticas.³¹ El cine mexicano de esa manera obtuvo una posición dominante en Latinoamérica y, bajo lógicas de la Guerra Fría, produjo encarnaciones binarias de las identidades nacionales, específicamente representaciones fílmicas sexualizadas y feminizadas de los otros. En políticas internacionales, la feminización sirvió para diferenciar al enemigo, marcando la masculinidad militar estadounidense como la normalidad.³² Así surgió la imagen de la *femme fatale tropical*: la rumbera que, animada por bandas de músicos negros y poseída por dioses africanos, incitaba a la *inmoralidad*.³³ La sensual

²⁸ Naoko Shibusawa, *America's Geisha Ally. Reimagining the Japanese Enemy* (Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2010); Robert D. Dean, *Imperial Brotherhood. Gender and the Making of Cold War Foreign Policy* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2003).

²⁹ Rafael Rojas, *La polis literaria. El boom, la revolución y otras polémicas de la Guerra Fría* (México: Taurus, 2018); Vanni Pettinà, *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina* (El Colegio de México, 2018).

³⁰ Russell E. Shain, "Hollywood's Cold War", *Journal of Popular Film*, v. 3, n. 4 (1 de octubre de 1974): 334-350, <https://doi.org/10.1080/00472719.1974.10661746>; Cyril Buffet, *Cinema in the Cold War: Political Projections* (Londres: Routledge, 2017).

³¹ Joanne Hershfield y David R. Maciel, *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmmakers* (Wilmington: Rowman & Littlefield Publishers, 1999).

³² Ella Shohat, "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema", *Quarterly Review of Film & Video*, v. 13, n. 1-3 (1991): 45-84, <https://doi.org/10.1080/10509209109361370>; Lisa Shaw y Stephanie Dennison, *Latin American Cinema. Essays on Modernity, Gender and National Identity* (Jefferson: McFarland, 2005); Naoko Shibusawa, "Ideology, Culture, and the Cold War", en *The Oxford Handbook of the Cold War*, ed. Richard H. Immerman y Petra Goedde (Oxford: Oxford University Press, 2013).

³³ Mujeres jóvenes y hermosas, cuya *tropicalidad* peligrosa, salvaje, fue fundamental en el desarrollo histórico del *miedo* a la ciudad y los lugares de disfrute nocturno, convertidas en prostitutas, o mujeres *cínicas* que utilizan a los hombres a su conveniencia dentro de historias

santera negra o mulata se colocó como uno de los *peligros* de cabarets y prostíbulos, atentando contra la masculinidad hegemónica blanca.

Víctimas y victimarias, como *peligro moral*, manifestaba las ansiedades, deseos y contradicciones implícitos en la industrialización de América Latina. Fueron ícono predilecto del cine criminal-erótico al representar la modernidad, la monetarización y la comercialización de las relaciones sociales.³⁴ Este retrato de una realidad popular incidió profundamente en el público latinoamericano.

Su Majestad La Rumba y El Rey del Candomblé

En tal contexto de fuertes tensiones morales, las rumberas tomaron sus historias de vida como estrategias de supervivencia.³⁵ Por ello, la presencia de religiones de raíz africana de Cuba y de Brasil cobró gran relevancia en la carrera de *Su Majestad La Rumba*, Ninón Sevilla, una de las *reinas del Trópico*.³⁶ Al presentarse como *iyawo* —iniciada— en una religión afro se envolvió en las *atmósferas del pecado* y al ser *la primera* en introducir formalmente al cine las danzas de la Regla de Osha, catapultó la exportación de sus películas hacia Centroamérica, Sudamérica y Europa. Empecemos con *Víctimas del Pecado* (1951) de Emilio “El Indio” Fernández, que contiene varias referencias a la religiosidad negra.³⁷

dramáticas alternadas con números musicales de rumba, mambo y conga en un esquema de *melodrama erótico musical*. Francisco de la Peña Martínez, “Imaginarios filmicos e identidad nacional: el cine de rumberas en México”, en *XI Congreso Argentino de Antropología Social* (Rosario, 2014); Francisco de la Peña Martínez, “Género, incesto e identidad. Una aproximación antropológica al cine de rumberas en México”, *ACENO. Revista de Antropología do Centro-Oeste*, v. 2, n. 3 (2015): 192-211; Gabriela Pulido Llano, *El mapa “rojo” del pecado: miedo y vida nocturna en la ciudad de México 1940-1950* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016).

³⁴ Álvaro A. Fernández, “La rumbera en el cine mexicano”, *Estudios Jaliscienses*, n. 76 (2009): 7-18.

³⁵ Pulido Llano y Chica Geliz, *Sensibilidades negras y mulatas...*; Castro Ricalde, “Rumberas, pero decentes...”.

³⁶ Su nombre real fue Neé Emelia Pérez Castellanos y su nombre artístico estuvo inspirado en la poetisa Ninón de Lenclos, precursora de la revolución sexual francesa. David Ramón, *Sensualidad: las películas de Ninón Sevilla*, Filmografía nacional 6 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989); Maricruz Castro Ricalde, “Ninón Sevilla, el Caribe y la publicidad gráfica en el cine mexicano de la Edad de Oro. El caso de los hermanos Renau”, *Hispania*, v. 100, n. 4 (2017): 636-649, <http://doi.org/10.1353/hpn.2017.0104>.

³⁷ Emilio Fernández, *Víctimas del Pecado*, 35 mm, Mono Sound Mix, Blanco y Negro, Cine de rumberas (Películas Mexicanas (PELMEX), 1951).

La trama parece orientada por Òrìṣà Ṣàngó, antiguo rey de la ciudad de Oyó, señor de la justicia, de los rayos, del trueno y del fuego, pues se desarrolla en torno al cabaret “Changoo”. Esto es evidente cuando la rumbera Violeta (Ninón Sevilla) y su *madrina* (Rita Montaner) interpretan cantos sagrados y *danzas* del Òrìṣà de la justicia que hoy continúan practicándose en ceremonias de la Regla de Osha en Cuba y México. De hecho, al momento en que ella aparece en escena, su madrina Rita canta en yoruba: *Qba yè, Qba séré, Ṣàngó ilórò* (“El rey de los sonajeros, Ṣàngó, es rico” o “el rey de las maracas, Shangó, es poderoso”) y los músicos emiten el saludo del òrìṣà: *¡Kaó Kabiesilé!*³⁸ El antiguo rey, en el cuerpo de Violeta, danza con su comportamiento lascivo característico. De forma que lo que se interpreta como la sexualidad liberada de la bailarina solitaria, aquí es entendido como la presencia del *àṣẹ* —fuerza inmaterial— del propio Ṣàngó, incorporado en Violeta.³⁹ El cuerpo de la rumbera da *espacio* para placeres subversivos que retan la hegemonía de género al correlacionarse con una identidad racial y religiosa específica.

Otra referencia aparece en la película *Sensualidad* (1951) cuando Ninón canta la samba titulada “Se você”, acompañada por *Os Anjos do Inferno*, un grupo vocal brasileño muy famoso.⁴⁰ Esta canción habla de la reacción de espanto de los brasileños al confundir la rumba cubana con los *atabaques* o tambores de la *macumba* brasileña. Este guiño al Brasil es reflejo del gran éxito que Sevilla tenía en aquel país.

A pesar de que las películas de rumberas tenían *restricciones* en las áreas *nobles*, recibían gran atención de la prensa popular y eran exhibidas en

³⁸ En un análisis de la versión interpretada por Compay Segundo, se traduce como “Rey del trueno, Changó es poderoso”. Enrique Balsameda Maestu, “La huella africana en el español caribeño a través de Mojana, Drume Negrita y Saludo Changó”, en *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*, ed. de Inés Olza Moreno, Manuel Casado Velarde y Ramón González Ruiz (Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008). Shangó también presentado con varias referencias simbólicas en torno al personaje de Rodolfo (Rodolfo Acosta), un proxeneta que encaja en la descripción de los *hijos* de este *santo*. Por ejemplo, su carácter mujeriego y voluntarioso. Juan Manuel Saldívar Arellano, “Shangó el gran varón: representaciones y prácticas de la masculinidad en la santería tradicional”, en *Masculinidades en el México contemporáneo*, ed. de Oscar Misael Hernández Hernández, Arcadio Alejandro García Cantú y Koryna Itzé Contreras Ocegueda (México: Plaza y Valdés, 2011), 183-204.

³⁹ Dolores Tierney, “Gender, sexuality and the Revolution in *Salón México, Las abandonadas* and *Víctimas del pecado*”, en *Emilio Fernández. Pictures in the Margins* (Manchester: Manchester University Press, 2019).

⁴⁰ Alberto Gout, *Sensualidad*, 35 mm, Mono Sound Mix, Blanco y Negro, Cine de rumberas (Películas Mexicanas (PELMEX), 1951).

cines de las periferias, mayoritariamente negras. Incluso a lo largo de la década de 1950 Ninón Sevilla visitó tres veces al gigante del sur con fines de trabajo causando gran sensación como se registró en uno de los diarios de mayor circulación de aquel país, el periódico varguista *ULTIMA HORA*.⁴¹ La segunda visita, en 1953, cuando la actriz fue invitada al Primer Festival Internacional de Cine de São Paulo, es una muestra del éxito que sus filmaciones estaban teniendo entre la población negra.

En este período Sevilla protagonizó la película *Mulata* (1954) donde además del *lado festivo* de la religiosidad africana, se mostraría su *lado formal*. En ella aparece el famoso *babalawo* —dueño de todos los secretos— José “El Chino” Poey, cuyo nombre ritual fue *Oshe Paure*.⁴² El *padrino* aparece haciendo una lectura de *opelé* o *ékuele* —cadena de ocho piezas de cocos, capachos de jicotea o semillas—, una de las formas del sistema de adivinación *ifá*.⁴³ El *babalawo* le dice a la consultante, María (Ninón Sevilla), que su hija mulata Caridad está protegida por Yemayá, pero que deben hacer un *ebbó*, trabajo, ofrenda o ritual para garantizarlo. La participación de uno de los mayores *babalawos* de Cuba en este filme es crucial porque, de acuerdo con Abel Castro, fue él quien inició a Ninón Sevilla en la Regla de Osha.⁴⁴ Cuando Caridad (Ninón Sevilla) es adulta participa de un *bembé auténtico* en la

⁴¹ Diario dirigido a las clases populares, de los primeros en dedicar espacio a las religiones de *matriz africana* y afrobrasileñas. Circuló entre 1951 y 1991, marcando una época en la historia de la prensa brasileña por tratar temas como el cine. Mantenía relaciones con Películas Mexicanas (PELMEX), dependencia del Sistema del Banco Nacional Cinematográfico de México, encargada de la distribución y exhibición internacional de películas producidas en México. En 1951 PELMEX abrió una oficina en Río de Janeiro que coordinó la primera producción México-Brasil: “Aventura en Rio” (1952). Banco Nacional Cinematográfico, S. A., “Sistema del Banco Nacional Cinematográfico, S. A.”, en *Anuario de la Producción Cinematográfica Mexicana: 1970* (México: PROCINEMEX, s/f), 10-11. Sobre las restricciones a las películas de rumberas y el éxito de Ninón Sevilla en Brasil, véase “Aventura no Rio da Pecadora Mexicana”, *ULTIMA HORA* (RJ), 3 de abril de 1952, 00248 (1) edición, Biblioteca Nacional Digital de Brasil.

⁴² Sobre su nombre ritual existen divergencias. Según un santero de ascendencia china y africana, que al hacer *moyubá* —invocación a los *egun*, ancestros o espíritus de santeros ya fallecidos— llama a los “chinos lukumises”, entre ellos a José “El Chino” Poey, lo nombra *Oshe Yekun*. Véase Martin A. Tsang, “Yellow Blindness in Black-and-White Ethnoscape: Chinese Influence and Heritage in Afro-Cuban Religiosity”, en *Imagining Asia in the Americas*, ed. de Zelideth María Rivas y Debbie Lee-DiStefano, Asian American Studies Today (New Brunswick: Rutgers University Press, 2016), 13-33.

⁴³ Natalia Bolívar Aróstegui, *Ifá: su historia en Cuba* (La Habana: Ediciones Unión, 1996).

⁴⁴ Este importante líder religioso fue de los primeros *babalawos* cubanos en salir de la isla, antes de la Revolución cubana, para iniciar a personas como Benny Moré o Ninón, en México. Abel R. Castro Figueroa, *Quo Vadis, Cuba? Religión y revolución* (Bloomington: Palibrio, 2012). La iniciación de la rumbera en la religión lucumí también se registró en José Gil

playa, dedicado a Yemayá y a Şàngó o Santa Bárbara, donde *le da el santo* y, junto con otras mujeres, se descubre los senos y se entrega al *delirio*. A partir de aquí el tema de la religiosidad negra se volvió central en la siguiente producción cinematográfica protagonizada por Sevilla: *Yambaó* (1956).

Dirigida por Alfredo B. Crevenna se cataloga como parte del género de terror psicológico o suspenso por la temática vinculada a las religiones de los negros latinoamericanos.⁴⁵ Refleja la compleja diversidad religiosa cubana que, durante mucho tiempo, se ha percibido de forma homogénea bajo la apelación genérica de santería. De hecho, todo el filme está orientado por las tensiones entre la Regla de Osha y las Reglas de Palo. Esto es visible cuando Yambaó (Ninón Sevilla), nieta de una *palera* vengativa llamada Caridad (Fedora Capdevila), es sorprendida por la Nana Yeya (Celina Reynoso) robando prendas del esclavista Jorge (Ramón Gay) para *hacerle brujería* y, por ese medio, enamorarlo. Yambaó amenaza a la Nana del esclavista blanco diciéndole que sólo quiere hacer que la ame, pero, si llega a revelar algo, también puede hacer que muera.⁴⁶ Yambaó lleva los objetos

Olmos, *Los brujos del poder 3. Nuevo compendio del ocultismo y esoterismo en la política* (Méjico: Penguin Random House, 2019).

⁴⁵ En la época el cine mexicano enfrentaba la popularización de la televisión, el industrialismo en crisis y el *agotamiento* de la fórmula de las rumberas. Esto incrementó las tramas relacionadas con lo sobrenatural, la religiosidad negra o indígena, musicales, conflictos tecnológicos, la sexualidad. Esta mixtura ha sido denominada *mexploitation* y tiene un ejemplo clásico en la cinta *Santo contra la magia negra*, dirigida también por Alfredo Crevenna. Silvana Flores, “El cine de terror en México: entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares”, *Secuencias*, n. 48 (2018): 9-34, <https://doi.org/10.15366/secuencias2018.48.001>.

⁴⁶ Dos años antes del estreno, Lydia Cabrera publicó *El monte* donde analizó las diferencias entre las tradiciones yoruba/lucumí y congo/bantú; es decir, entre la santería o Regla de Osha y los Palos Monte/Mayombe. De acuerdo con Cabrera, los *santos lucumís* son teóricamente *inconciliables* con las fuerzas mayombe, porque estas últimas, al trabajar con huesos obtenidos del cementerio, se consideraban más cercanas a la brujería. Lydia Cabrera, *El monte* (La Habana: Ediciones C. R., 1954). Las divisiones entre ambas prácticas fueron registradas con informantes ancianos quienes refirieron a la Regla de Osha como una religión y a las Reglas Congo como brujería. Lydia Cabrera, “Reglas de Congo: Palo Monte/Palo Mayombe”, *Miami. Colección del Chichereku en el Exilio*, 1979. Hasta finales del siglo, las Reglas Congo permanecieron a la sombra de la santería y, de hecho, las investigaciones de la primera década del siglo XXI coinciden en una abrumadora necesidad de profundizar al respecto. Véase Miguel Barnet, “On Congo cults of Bantu origin in Cuba”, *Diogenes*, v. 45, n. 179 (1997): 141-164, <https://doi.org/10.1177%2F039219219704517912>; Armin Schwegler y Constanza Rojas-Primus, “La lengua ritual del Palo Monte (Cuba): estudio comparativo (Holguín/Cienfuegos)”, *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, n. 15, 2010, 187-244; Todd Ramón Ochoa, *Society of the Dead: Quita Manaquita and Palo praise in Cuba* (Berkeley: University of California Press, 2010).

robados a un altar montado con rocas y palos, según algunos fundamentos del Palo Mayombe, al pie de un gran árbol.

Ahí se observa un *kitenta* o trono de poder, donde reside el alma de un rey del pueblo luba, grupo etnolingüístico hablante de lenguas bantú de la región sur-centro del Congo.⁴⁷ También se pueden ver alusiones a algunos elementos presentes en los altares de las religiones de origen congo o bantú en Cuba, como los palos de madera, sustancias importantes para curar o lastimar, y las *prendas* o *ngangas*.⁴⁸ Este acto ritual hace que Jorge enferme y Yambaó se ofrezca para cuidarlo, resultando en algunos encuentros amorosos entre ambos.

El contraste con la religiosidad yoruba que practica *el bien*, se aprecia cuando muere la abuela de Yambaó. Los negros esclavizados realizan una parte del *itutu*, la ceremonia de la Regla de Osha en la que se canta a los Òrìṣà yoruba para tranquilizar y refrescar al espíritu de los muertos de modo que no afecten a sus descendientes, sanguíneos o rituales, que permanecen vivos.⁴⁹ La articulación melodramática de la diversidad religiosa con la estética de lo abyecto, codificada en términos raciales y de género, marcó un parteaguas en la historia de la religiosidad negra.⁵⁰ Se fijó la idea de que las prácticas religiosas negras pueden hacer el mal y el bien por lo que es necesario tenerles miedo, particularmente a los cultos congo-bantúes. Este contraste entre cultos *más tradicionales, más puros vis á vis* cultos *más sincréticos, menos puros*, expresado en la oposición

⁴⁷ Sobre la importancia de los taburetes y tronos en el culto a los muertos o antepasados y la historia de los pueblos luba, véase Mary Nooter Roberts y Allen F. Roberts, “Memory: Luba Art and the Making of History”, *African Arts*, v. 29, n. 1 (1996): 23-103.

⁴⁸ Sobre el altar mayombe, véase Todd Ramón Ochoa, “Prendas-Ngangas-Enquisos: Turbulence and the Influence of the Dead in Cuban-Kongo Material Culture”, *Cultural Anthropology*, v. 25, n. 3 (2010): 387-420; Katerina Kerestetzi, “Making a ‘Nganga’, Begetting a God: Materiality and Belief in the Afro-Cuban Religion of Palo Monte”, *Ricerche Di Storia Sociale e Religiosa*, N. S. 44, n. 87 (2015): 145; Diana Espírito Santo, “Assemblage making, materiality, and self in Cuban Palo Monte”, *Social Analysis*, v. 62, n. 3 (2018): 67-87, <https://doi.org/10.3167/sa.2018.620304>.

⁴⁹ Sobre las diferencias entre los ritos funerarios yoruba y congo, véase Ana Stela de Almeida Cunha, “Muerte, muertos y ‘llanto’ palero. Los funerales como reveladores de la diversidad religiosa cubana”, *Ateliers d’Anthropologie*, n. 38 (julio 2013), <https://doi.org/10.4000/ateliers.9413>.

⁵⁰ Sobre el papel de la racialidad y el género en la estética de la abyección, véase Julia Kristeva, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (México: Siglo XXI Editores, 2004); Nahayeilli Juárez Huet, “La estética de las religiones afrocubanas en la re-fracción de escenarios trasatlánticos”, *Encartes Antropológicos*, v. 1, n. 1 (2017): 84-100, <https://doi.org/10.29340/en.v1n1.17>.

religión/brujería se encuentra presente en muchas regiones de América.⁵¹ En Brasil sucedía algo muy similar.

Por esto, en 1956, Ninón Sevilla viajaría nuevamente a aquel país para filmar la película *Mujeres de fuego*. Esta cinta narraría un *romance brasileiro*, que en portugués se nombró *Lina, a Mulher de Fogo*, basada en la obra literaria *Vazante* de José Mauro de Vasconcelos.⁵² El 31 de agosto de ese año el *Diario Carioca* anunció que la famosa actriz lanzaba un desafío a la masculinidad del hombre brasileño, pues pronto visitaría Brasil junto con el cineasta argentino Luis César Amadori y el fotógrafo Jack Draper, premiado dos veces en Cannes. El *Diario de Noticias* afirmó que el actor Carlos Baena sería el *galán*, y la escenificación estaría a cargo del escritor brasileño Ulisses Petit de Murat y Origones Lossa. Algunos meses después se anunció que contaría también con escenas de una “auténtica macumba brasileira” y la participación de uno de los *babalaôs* más famosos de aquel país.

El 24 de septiembre apareció en primera plana, como parte de los intentos de la prensa varguista por consolidar el régimen de Juscelino Kubitschek, la noticia de la visita de Ninón Sevilla al *terreiro* de candomblé Congo-Angola de João Alves de Torres Filho (1914-1971).⁵³ Su *dijina* o nombre ritual fue *Tatá Londirá*, mejor conocido como Joãozinho da Goméia el *Rey del Candomblé*.⁵⁴ Seu João era uno de los *país de santo* más famosos

⁵¹ La hegemonía yoruba-nagô fue resultado de las micropolíticas locales de competencia entre los grupos étnico-lingüísticos que, a su vez, surgieron de las políticas nacionales de persecución religiosa. Véase Stefania Capone, “Entre yoruba et bantou”, *Cahiers d’Études Africaines*, v. 40, n. 157 (1 de enero de 2000): 55-78, <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.3>.

⁵² Vazante fue clasificada como literatura de ficción por la editorial que publicó la 10a. edición en portugués. Consta de dos partes: “Los desnudos” y “Los libertos”. Narra la historia de un hombre que llega a una isla con pocos habitantes donde conoce a Nina, una mujer alcohólica que tiene una mansión, con quien vive un romance desolador que lo lleva al alcoholismo y a descubrir su propio carácter violento. José Mauro de Vasconcelos, *Vazante*, 10a. ed. (São Paulo: Edições Melhoramentos, 1977); “Lança Ninon desafio a masculinidade do homem brasileiro”, *Diario Carioca (RJ)*, 4 de septiembre de 1956, 08633(1) edición, sec. Primera Plana; “Primeira Co-Produção Brasileiro Mexicana”, *Diario de Noticias*, 5 de septiembre de 1956, 10378(1) edición; “Ninon Sevilha no Rio”, *Cine Reporter. Semanário Cinematográfico*, 8 de septiembre de 1956; “Ninon Sevilla vem filmar ‘Vasante’ - Detalhes”, *Diario Carioca (RJ)*, 31 de agosto de 1956, 08630 (1) edición, sec. Próximos Lançamentos. Finalmente, el director fue Tito Davison.

⁵³ “Ninon Provou Abará no Terreiro da Goméia”, *ULTIMA HORA (RJ)*, 24 de septiembre de 1956, 1613 edición.

⁵⁴ João da Goméia es llamado así por el lugar en el que se localizaba originalmente su *terreiro*, en Salvador de Bahía, nordeste de Brasil. De origen bantú, incorporaba prácticas de los pueblos *jeje* y *nagô*. De hecho, el término *Goméia* indica la existencia de un *Dagomé* o

de Brasil por la belleza de sus ceremonias, por sus habilidades dancísticas y por una serie de comportamientos que fueron vistos como transgresores en la historia del candomblé.⁵⁵ Por ejemplo, fue iniciado en una casa de “Angola” y veneraba a los ancestros indígenas o caboclos.⁵⁶ También era criticado porque fue de los primeros hombres en desarrollar tareas designadas a las sacerdotisas, además era constantemente señalado por ser homosexual y travesti.⁵⁷ Rompía con aspectos de la tradición de su religión y desnaturalizaba las concepciones sociales de género de la época; además, su dedicación a las poblaciones marginadas llevó a que lo relacionaran con la criminalidad brasileña.⁵⁸ En ese sentido, la nueva película protagonizada por Ninón vendría a reforzar esa imagen que relacionaba el crimen, las religiones de origen bantú y la sexualidad abyecta.

La adaptación terminó siendo un musical cuya trama se desarrollaba en el mundo del crimen y el tráfico que impregnó la religiosidad congo-angola-bantú de João da Goméia. Es importante enfatizar también que el *terreiro da Goméia* se localizaba en la región metropolitana de Río de

altar traído de África y es similar a *Dahomey*, de donde provenían muchos negros esclavizados y libres que, en la primera mitad del siglo XX asistían al candomblé de João da Goméia. Vagner Gonçalves da Silva, *Candomblé e umbanda: caminhos da devação brasileira* (São Paulo: Selo Negro, 2005); Luis Nicolau Parés, *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*, 2a. ed. rev. (Campinas: Editora Unicamp, 2007).

⁵⁵ Elizabeth Castellano Gama, “Mulato, homossexual e macumbeiro: que rei é este? Trajetória de João da Goméia (1914-1971)” (tesis de maestría en Historia, Universidade Federal Fluminense, 2012); Thiago Almeida Ferreira, “João da Goméia: transgressões e identidades de gênero no candomblé” (trabajo de graduación de licenciatura en Historia, Universidade de Brasília, 2016); Rodrigo Pereira, “Análise Do Espaço e Da Cultura Material No Extinto Terreiro Da Gomeia (Duque de Caxias/RJ): Um Estudo Etnoarqueológico - Volume 1” (tesis de doctorado, Río de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Arqueología, Museu Nacional, da Universidade Federal do Río de Janeiro, 2019).

⁵⁶ *Caboclo* es una categoría étnico-racial que designa a los indígenas brasileños peyorativamente. Roger Sanjek, “Brazilian Racial Terms: Some Aspects of Meaning and Learning”, *American Anthropologist*, v. 73, n. 5 (1971): 1126-1143, <https://doi.org/10.1525/aa.1971.73.5.02a00120>; Richard Pace, “The Amazon Caboclo: What’s in a Name?”, *Luso-Brazilian Review*, v. 34, n. 2 (invierno 1997): 81-89.

⁵⁷ Sobre los primeros señalamientos de la homosexualidad de João, véase Ruth Landes, “A Cult Matriarchate and Male Homosexuality”, *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, v. 35, n. 3 (1940): 386-397, <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/h0061971>; Ruth Landes, *A cidade das mulheres* (Río de Janeiro: Editora UFRI, 2002).

⁵⁸ Sobre cómo esta asociación permaneció hasta la muerte del *babalorixá*, manifestada en su última aparición en la película *Copacabana Monamour* (1970) de Rogério Sganzerla, véase Rodrigo Daniel Hernández Medina, “Memoria y olvido del terreiro da Goméia” (Tesis de maestría en Historia Internacional, Centro de Investigación y Docencia Económicas, 2020).

Janeiro, específicamente en una ciudad llamada Duque de Caxias que, en esta década y en la siguiente, sería representada en la prensa como uno de los lugares más violentos del país, representación que terminó en la designación de la región como Área de Seguridad Nacional durante el régimen dictatorial instaurado con el golpe al presidente João Goulart en 1964.⁵⁹ Asimismo, es necesario mencionar que João da Goméia era representado en la literatura producida por escritores que lo conocieron, como uno de los dueños de la ciudad, de la cual se apropió a través del miedo que la *macumba* o brujería ocasionaba en la población, así como por la creencia de que a su espacio de culto acudían políticos, criminales, prostitutas y homosexuales por protección, consulta o remedios para sus diversos problemas.⁶⁰ Este contexto que, efectivamente, rodeaba al candomblé angola de João da Goméia se vio representado en toda la estética de la película. Así, se consolidó una imagen de las manifestaciones religiosas de las poblaciones negras latinoamericanas, asociada al crimen, a la sexualidad y al peligro.

Durante esa estancia en Río, Ninón Sevilla acudió a esta *casa de santo* en una segunda ocasión, cuando se hubo terminado la filmación de la película. Eso sucedió el 4 de diciembre de 1956, durante una celebración dedicada a la *nkisi Matamba* —en el candomblé yoruba es equivalente a la Òrìṣà *Iansá*, en la santería cubana a Oyá y en el Palo a Mariwara—, señora de los truenos, rayos, tempestades y los muertos, *nkisi* de cabeza de *pai João*.⁶¹ Esta festividad era reconocida por la originalidad de las vestimentas, el *exotismo coreográfico* y otros elementos que formaban parte de un *ritual africano*. A la vez, era un espectáculo abierto y popular que recibía grandes cantidades de curiosos y creyentes de todos los sectores sociales, como Ninón Sevilla.

⁵⁹ Israel Beloch, *Capa preta e Lurdinha: Tenório Cavalcanti e o povo da Baixada* (Río de Janeiro: Editora Record, 1986); José Cláudio Souza Alves, *Dos barões ao extermínio: uma história da violência na Baixada Fluminense* (Duque de Caxias: Associação de Professores e Pesquisadores de História, CAPPH/CLIO, 2003); Ana Lúcia Enne, “Imprensa e Baixada Fluminense: múltiplas representações”, *C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*, n. 14 (2011).

⁶⁰ “Macumba em Caxias. Cidade de Joelhos ante Changô”, *ULTIMA HORA (RJ)*, 6 de julio de 1951, 00022 edición; Silbert dos Santos Lemos, *Os donos da Cidade*, v. 3, Crimes que Abalaram Caxias 3 (Duque de Caxias: Gráfica Editora Corcovado, 1980).

⁶¹ También asistió Gabriel Landa, embajador de Cuba, junto con otros diplomáticos, quienes compartieron el espacio con el pueblo, los practicantes de candomblé y umbanda. “Ninon Sevilla e o Embaixador de Cuba no Terreiro de Goméia”, *Imprensa Popular (GB)*, 6 de diciembre de 1956, Museu de Arte Popular Edison Carneiro.

Conclusiones

Existen elementos básicos generalizados, más allá de los espacios fílmicos y la música, que configuran el miedo a la *otredad* en el cine de rumberas, especialmente la asociación con *lo prohibido*: el crimen, la sexualidad abyecta o la vida nocturna. Del mismo modo, la presencia de manifestaciones festivas y formales de la religiosidad de origen africano, certificado de la negritud de las rumberas, condiciona la elaboración estilística y narrativa de tales filmes, especialmente cuando se pinta como una explicación *natural* a la hipersexualización de las mujeres negras y mulatas. En un momento de fuertes tensiones morales como la Guerra Fría, esto supuso el desarrollo de una serie de estereotipos raciales, sexuales y étnicos, así como un conjunto de miedos al *otro*, especialmente al enemigo del *American Way of Life*. Es decir, en la ideología nacionalista del mestizaje, la religiosidad negra se pensaba como *primitiva*, por lo que en el cine dotaba a las rumberas de esa misma condición racial expresada en términos de tipologías morales.

Ahí yace el miedo, latente, sustentado en una atmósfera donde se funden lo grotesco, lo feo, lo malo, lo inmoral, lo peligroso y lo prohibido. Es decir, al encarnar dentro del mundo nocturno de crimen, cabarets, prostíbulos y fiestas callejeras, la religiosidad negra se reinserió en un complejo entramado de violencia y legados coloniales que sí han ocasionado el terror de algunos sectores poblacionales a lo largo de la historia latinoamericana. Con ello se dio un paso firme para crear una narrativa del miedo en torno a esa religiosidad. Dicha narrativa, explotada y transformada por las tensiones de la Guerra Fría, se renovó con la posterior asociación al mundo del narcotráfico en las décadas de 1980 y 1990.

Es preciso mencionar que falta una parte importante de esta investigación que será tarea de un trabajo futuro. En ella se debe analizar cómo fueron recibidas estas películas y si, efectivamente, causaron el miedo que late en las historias cinematográficas abordadas, con el objetivo de discutir hasta qué punto la audiencia mexicana estaba al tanto de los detalles que sí podían ser percibidos por quienes eran iniciados en las religiones del Atlántico negro. En ese sentido, la relación personal de Ninón Sevilla con la Regla de Osha y el candomblé, presente también en varios filmes aquí analizados, nos permite adelantar algunas cosas.

En específico, dice mucho su acercamiento a dos de los más importantes *babalawos* de Latinoamérica, José “El Chino Poey” y João da Goméia. Ambos fueron vitales en la dispersión de las religiones de origen africano,

el primero de Cuba hacia México y el segundo del noreste hacia el sudeste brasileño. Ambos aún son recordados en sus países de origen por ser *mestizos*, grandes conocedores de los secretos y por realizar festividades religiosas esplendorosas a las que acudían grandes multitudes. Esto hace probable que, en México, el número de personas que asistían a las rumbas *auténticas* haya sido mayor de lo que pensamos. El carácter festivo y popular de dichas religiones no permitiría que pasaran desapercibidas para los habitantes de los barrios urbanos donde se establecieron las primeras casas *de santo* entre 1920 y 1940.

FUENTES

Fuentes Documentales

- “Aventura no Rio da Pecadora Mexicana.” *ULTIMA HORA (RJ)*, 3 de abril de 1952, 00248 (1) edición. Biblioteca Nacional Digital de Brasil.
- Banco Nacional Cinematográfico, S. A. “Sistema del Banco Nacional Cinematográfico, S. A.” *Anuario de la Producción Cinematográfica Mexicana: 1970*, 10-11. México: PROCINEMEX, s/f.
- Blanco, Domingo. “Los ñáñigos. Cómo nacieron. Su objeto. Sus ceremonias.” *Alrededor del Mundo. Revista Ilustrada dirigida por Wanderer*, 15 de febrero de 1900.
- Bowen, Thomas Jefferson. *Central Africa: Adventures and Missionary Labors in Several Countries in the Interior of Africa, from 1849 to 1856*. Southern Baptist Publication Society, 1857.
- Fernández, Emilio. *Víctimas del Pecado*. 35 mm, Mono Sound Mix, Blanco y Negro, Cine de rumberas. Películas Mexicanas (PELMEX), 1951.
- Gout, Alberto. *Sensualidad*. 35 mm, Mono Sound Mix, Blanco y Negro, Cine de rumberas. Películas Mexicanas (PELMEX), 1951.
- “Lança Ninon desafio a masculinidade do homem brasileiro.” *Diario Carioca (RJ)*, 4 de septiembre de 1956, 08633(1) edición, sec. Primera Plana.
- “Macumba em Caxias. Cidade de Joelhos ante Changô.” *ULTIMA HORA (RJ)*, 6 de julio de 1951, 00022 edición.
- Miranda, M. M. *Memorias de Ricardo*. La Habana: s/e, 1892.
- “Ninon Provou Abará no Terreiro da Goméia.” *ULTIMA HORA (RJ)*, 24 de septiembre de 1956, 1613 edición.
- “Ninon Sevilha no Rio.” *Cine Reporter. Semanário Cinematográfico*, 8 de septiembre de 1956.

- “Ninon Sevilla e o Embaixador de Cuba no Terreiro de Goméa.” *Imprensa Popular (GB)*, 6 de diciembre de 1956. Museu de Arte Popular Edison Carneiro.
- “Ninon Sevilla vem filmar ‘Vasante’ - Detalhes”. *Diario Carioca (RJ)*, 31 de agosto de 1956, 08630 (1) edición, sec. Próximos Lançamentos.
- Orol, Juan. *Siboney*. 35 mm, Mono Sound Mix, Blanco y Negro, Cine de rumberas. Producciones Juan Orol, 1938.
- Ortiz, Fernando. *Hampa afro-cubana. Los Negros Brujos (Apuntes para un estudio de etnología criminal)*. Biblioteca de Ciencias políticas y sociales 13. Madrid: Editorial-América, 1916.
- Ortiz, Fernando. “Rumba.” En *Glosario de afronegrismos*, 406-411. La Habana: Imprenta “El Siglo XX”, 1924.
- “Primeira Co-Produção Brasileiro Mexicana.” *Diario de Notícias*, 5 de septiembre de 1956, 10378(1) edición.
- Santos Lemos, Silbert dos. *Os donos da Cidade*. V. 3. Crimes que Abalaram Caxias 3. Duque de Caxias: Gráfica Editora Corcovado, 1980.
- Vasconcelos, José Mauro de. *Vazante*. 10a. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1977.

Bibliografía

- Aldrete, Sara. *Me dicen la narcosatánica*. México: Debolsillo, 2013.
- Almeida Cunha, Ana Stela de. “Muerte, muertos y ‘llanto’ palero. Los funerales como reveladores de la diversidad religiosa cubana.” *Ateliers d’Anthropologie*, n. 38 (julio 2013). <https://doi.org/10.4000/ateliers.9413>.
- Almeida Ferreira, Thiago. “João da Goméia: transgressões e identidades de gênero no candomblé.” Trabajo de graduación de licenciatura en Historia, Universidade de Brasília, 2016.
- Ames, Christopher. *The Life of the Party: Festive Vision in Modern Fiction*. Athens: University of Georgia Press, 2010.
- Aparicio, Frances R., y Susana Chávez-Silverman, eds. *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover: University Press of New England, 1997.
- Argyriadis, Kali. “Religión de indígenas, religión de científicos: construcción de la cubanidad y santería.” *Desacatos*, n. 17 (abril 2005): 85-106.
- Argyriadis, Kali, y Nahayeilli B. Juárez Huet. “Acerca de algunas estrategias de legitimación de los practicantes de la santería en el contexto mexicano.” En *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*, dir. de Kali Argyriadis, Renée de la Torre, Cristina Gutiérrez Zúñiga y Alejandra

- Aguilar Ros, 281-308. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2008.
- Arnedo-Gómez, Miguel. *Writing Rumba: The Afro Cubanista Movement in Poetry*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2006.
- Balsameda Maestu, Enrique. "La huella africana en el español caribeño a través de Mojana, Drume Negrita y Saludo Changó." En *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*, ed. de Inés Olza Moreno, Manuel Casado Velarde, y Ramón González Ruíz. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008.
- Barnet, Miguel. "On Congo cults of Bantu origin in Cuba." *Diogenes*, v. 45, n. 179 (1997): 141-164. <https://doi.org/10.1177%2F039219219704517912>.
- Beloch, Israel. *Capa preta e Lurdinha: Tenório Cavalcanti e o povo da Baixada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986.
- Bolívar Aróstegui, Natalia. *Ifá: su historia en Cuba*. La Habana: Ediciones Unión, 1996.
- Bolívar Aróstegui, Natalia. "El legado africano en Cuba." *Papers. Revista de Sociología*, n. 52 (1997): 155-166. <https://doi.org/10.5565/rev/papers.1886>.
- Bourke, Joanna. "Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History." *History Workshop Journal*, v. 55, n. 1 (1 de marzo de 2003): 111-33. <https://doi.org/10.1093/hwj/55.1.111>.
- Bravo Rozas, Cristina. *La narrativa del miedo. Terror y horror en el cuento de Puerto Rico*. Madrid: Editorial Verbum, 2013.
- Buffet, Cyril. *Cinema in the Cold War: Political Projections*. Londres: Routledge, 2017.
- Burke, Peter. "Is there a Cultural History of the Emotions?" En *Representing Emotions. New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, 35-48. Aldershot: Routledge, 2017.
- Cabrera, Lydia. *El monte*. La Habana: Ediciones C. R., 1954.
- Cabrera, Lydia. "Ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakua." *Journal de la Société des Américanistes*, v. 58, n. 1 (1969): 139-171.
- Cabrera, Lydia. "Reglas de Congo: Palo Monte/Palo Mayombe." *Miami. Colección del Chichereku en el Exilio*, 1979.
- Camacho, Jorge. "The Death and Resurrection of Ñáñigos." *Islas Afro-Cuban Quarterly Magazine*, v. 6 (2008): 32-40.
- Camacho, Jorge. *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial*. Madrid: Iberoamericana, 2015.
- Cano Miranda, Diana. "Santería cubana en la Ciudad de México: estudio de caso en una colonia popular al sur de la ciudad." *Revista Brasileira do Caribe*, v. 17, n. 33 (2016), 161-186.

- Capone, Stefania. "Entre yoruba et bantou." *Cahiers d'Études Africaines*, v. 40, n. 157 (1 de enero de 2000): 55-78. <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.3>.
- Castellano Gama, Elizabeth. "Mulato, homossexual e macumbeiro: que rei é este? Trajetória de João da Goméia (1914-1971)." Tesis de maestría en Historia. Universidade Federal Fluminense, 2012.
- Castro Figueroa, Abel R. *Quo Vadis, Cuba? Religión y revolución*. Bloomington: Palibrio, 2012.
- Castro Ricalde, Maricruz. "Cuba exotizada y la construcción cinematográfica de la nación mexicana." *Razón y Palabra*, v. 15, n. 71 (2010): 1-15.
- Castro Ricalde, Maricruz. "Ninón Sevilla, el Caribe y la publicidad gráfica en el cine mexicano de la Edad de Oro. El caso de los hermanos Renau." *Hispania*, v. 100, n. 4 (2017): 636-649. <http://doi.org/10.1353/hpn.2017.0104>.
- Castro Ricalde, Maricruz. "Rumberas, pero decentes: Intérpretes cubanas en el cine mexicano de la edad dorada." *Hispanic Research Journal*, v. 21, n. 1 (2020): 70-89. <https://doi.org/10.1080/14682737.2020.1791421>.
- Cole, George. "'Transcultureo cubano': la santería, el negrismo y la definición de la identidad cultural cubana a comienzos del siglo xx." *Dissidences*, v. 3, n. 5 (2012): 1-25.
- Cuervo Hewitt, Julia. "Ifá: Orcáculo Yoruba y Lucumi." *Cuban Studies*, v. 13, n. 1 (1983): 25-40.
- Daniel, Yvonne. *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Dean, Robert D. *Imperial Brotherhood. Gender and the Making of Cold War Foreign Policy*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2003.
- Durkheim, Émile. *The Elementary Forms of the Religious Life*. Londres: George Allen & Unwin, 1915.
- Eli, Victoria. "Fiesta y música en la santería cubana." En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, 173-80. Madrid: Ediciones Akal/Sociedad Estatal para la Cultura Exterior, 2010.
- Enne, Ana Lúcia. "Imprensa e Baixada Fluminense: múltiplas representações." *C-Legend-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*, n. 14 (2011).
- Espírito Santo, Diana. "Assemblage making, materiality, and self in Cuban Palo Monte." *Social Analysis*, v. 62, n. 3 (2018): 67-87. <https://doi.org/10.3167/sa.2018.620304>.
- Fernández, Álvaro A. "La rumbera en el cine mexicano." *Estudios Jaliscienses*, n. 76 (2009), 7-18.
- Fernández Cano, Jesús. "Ocha, Santería, Lucumí o Yoruba. Los retos de una religión afrocubana en el sur de Florida." Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Departamento de Antropología Social, 2008.

- Fernández, Olga. *Solo de música cubana*. Quito: Ediciones Abya Yala, 2005.
- Flores, Silvana. “El cine de terror en México: entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares.” *Secuencias*, n. 48 (2018): 9-34. <https://doi.org/10.15366/secuencias2018.48.001>.
- Gaytán Apáez, Leopoldo. “La representación del negro a través de las imágenes del cine mexicano 1931-1970.” En *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo xx: Colombia, Cuba, México y Panamá. Antología*, ed. de Freddy Badrán Padauí, 125-154. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, 2018.
- Godoy, Gustavo J. “Fernando Ortiz, las razas y los negros.” *Journal of Inter-American Studies*, v. 8, n. 2 (1966): 236-244. <https://doi.org/10.2307/165106>.
- Gonçalves da Silva, Vagner. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- Hernández Medina, Rodrigo Daniel. “Memoria y olvido del terreiro da Goméia.” Tesis de maestría en Historia Internacional, Centro de Investigación y Docencia Económicas, 2020.
- Hershfield, Joanne, y David R. Maciel. *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington: Rowman & Littlefield Publishers, 1999.
- Juárez Huet, Nahayeilli B. “Redes transnacionales y reafricanización de la santería en la ciudad de México.” En *Mestizaje, diferencia y nación. Lo negro en América central y el Caribe*, dir. de Elisabeth Cunin, 299-329. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Institut de Recherche pour le Développement, 2010.
- Juárez Huet, Nahayeilli B. “La estética de las religiones afrocubanas en la refracción de escenarios trasatlánticos.” *Encartes Antropológicos*, v. 1, n. 1 (2017): 84-100. <https://doi.org/10.29340/en.v1n1.17>.
- Kerestetzi, Katerina. “Making a ‘Nganga’, Begetting a God: Materiality and Belief in the Afro-Cuban Religion of Palo Monte.” *Ricerche Di Storia Sociale e Religiosa* N. S. 44, n. 87 (2015): 145-173.
- Koonings, Kees, y Dirk Kruijt. *Las sociedades del miedo. El legado de la guerra civil, la violencia y el terror en América Latina*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI Editores, 2004.
- Landes, Ruth. *A cidade das mulheres*. Río de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- Landes, Ruth. “A Cult Matriarchate and Male Homosexuality.” *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, v. 35, n. 3 (1940): 386-397. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/h0061971>.

- Mailhe, Alejandra Marta. "Avatares de la conceptualización de la cultura negra en la obra de Fernando Ortiz, 1900-1940." *Orbis Tertius*, v. 16, n. 17 (2011).
- Matory, J. Lorand. *Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*. Princeton, N. J: Princeton University Press, 2005.
- Ochoa, Todd Ramón. "Prendas-Ngangas-Enquisos: Turbulence and the Influence of the Dead in Cuban-Kongo Material Culture." *Cultural Anthropology*, v. 25, n. 3 (2010): 387-420.
- Ochoa, Todd Ramón. *Society of the Dead: Quita Manaquita and Palo Praise in Cuba*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Olmos, José Gil. *Los brujos del poder 3. Nuevo compendio del ocultismo y esoterismo en la política*. México: Penguin Random House, 2019.
- Ortiz García, Carmen. "Cultura popular y construcción nacional: la institucionalización de los estudios de folklore en Cuba." *Revista de Indias*, v. 63, n. 229 (2003): 695-736. <https://doi.org/10.3989/revindias.2003.i229.455>.
- Pace, Richard. "The Amazon Caboclo: What's in a Name?" *Luso-Brazilian Review*, v. 34, n. 2 (invierno 1997), 81-89.
- Parés, Luis Nicolau. *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. 2a. ed. rev. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- Peña Martínez, Francisco de la. "Imaginarios filmicos e identidad nacional: el cine de rumberas en México." En *XI Congreso Argentino de Antropología Social*. Rosario, 2014.
- Peña Martínez, Francisco de la. "Género, incesto e identidad. Una aproximación antropológica al cine de rumberas en México." *ACENO. Revista de Antropología do Centro-Oeste*, v. 2, n. 3 (2015): 192-211.
- Pereira, Rodrigo. "Análise Do Espaço e Da Cultura Material No Extinto Terreiro Da Gomeia (Duque de Caxias/Rj): Um Estudo Etnoarqueológico - Volume 1." Tesis de doctorado. Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.
- Pettinà, Vanni. *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*. México: El Colegio de México, 2018.
- Prandi, Reginaldo. "Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século xx." *Tempo Social*, v. 2, n. 1 (1990): 49-74. <https://doi.org/10.1590/ts.v2i1.84787>.
- Prandi, Reginaldo. "Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu." *Revista USP*, n. 50 (2001): 46-63. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i50p46-63>.
- Pulido Llano, Gabriela. *El mapa "rojo" del pecado: miedo y vida nocturna en la ciudad de México 1940-1950*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.

- Pulido Llano, Gabriela. "Disfraces negros: de las rumberas a Mamá Dolores. 1940-1970." En *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo xx: Colombia, Cuba, México y Panamá. Antología*, ed. de Freddy Badrán Padau, 181-208. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, 2018.
- Pulido Llano, Gabriela. *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019.
- Pulido Llano, Gabriela, y Ricardo Chica Geliz. *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo xx: Colombia, Cuba, México y Panamá. Antología*. Ed. de Freddy Badrán Padau. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, 2018.
- Ramírez, Marco, Karem Langer, y David Rozotto, eds. *Narrativas del miedo. Terror en obras literarias, cinematográficas y televisivas de Latinoamérica*. Nueva York: Peter Lang, 2018.
- Ramón, David. *Sensualidad: las películas de Ninón Sevilla*. Filmografía nacional 6. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Roberts, Mary Nooter, y Allen F. Roberts. "Memory: Luba Art and the Making of History." *African Arts*, v. 29, n. 1 (1996): 23-103.
- Rojas, Rafael. *La polis literaria. El boom, la revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*. México: Taurus, 2018.
- Rosenwein, Barbara H., y Riccardo Cristiani. *What is the History of Emotions?* Malden, MA: Polity, 2018.
- Saldívar Arellano, Juan Manuel. "Shangó el gran varón: representaciones y prácticas de la masculinidad en la santería tradicional." En *Masculinidades en el México contemporáneo*, ed. de Oscar Misael Hernández Hernández, Arcadio Alejandro García Cantú y Koryna Itzé Contreras Ocegueda, 183-204. México: Plaza y Valdés, 2011.
- Sanjek, Roger. "Brazilian Racial Terms: Some Aspects of Meaning and Learning." *American Anthropologist*, v. 73, n. 5 (1971): 1126-1143. <https://doi.org/10.1525/aa.1971.73.5.02a00120>.
- Santos Lemos, Silbert dos. *Os donos da Cidade*. V. 3. Crimes que Abalaram Caxias 3. Duque de Caxias: Gráfica Editora Corcovado, 1980.
- Schwegler, Armin, y Constanza Rojas-Primus. "La lengua ritual del Palo Monte (Cuba): estudio comparativo (Holguín/Cienfuegos)." *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, n. 15, 2010, 187-244.
- Shain, Russell E. "Hollywood's Cold War." *Journal of Popular Film*, v. 3, n. 4 (1 de octubre de 1974): 334-350. <https://doi.org/10.1080/00472719.1974.10661746>.
- Shaw, Lisa, y Stephanie Dennison. *Latin American Cinema. Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Jefferson: McFarland, 2005.
- Shibusawa, Naoko. *America's Geisha Ally. Reimagining the Japanese Enemy*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2010.

- Shibusawa, Naoko. "Ideology, Culture, and the Cold War." En *The Oxford Handbook of the Cold War*, ed. de Richard H. Immerman y Petra Goedde. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Shohat, Ella. "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema." *Quarterly Review of Film & Video*, v. 13, n. 1-3 (1991): 45-84. <https://doi.org/10.1080/10509209109361370>.
- Souza Alves, José Cláudio. *Dos barões ao extermínio: uma história da violência na Baixada Fluminense*. Duque de Caxias: Associação de Professores e Pesquisadores de História, CAPPH/CLIO, 2003.
- Stolcke, Verena. *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Tierney, Dolores. "Gender, sexuality and the Revolution in *Salón México, Las abandonadas* and *Víctimas del pecado*." En *Emilio Fernández. Pictures in the Margins*, 121-143. Manchester: Manchester University Press, 2019.
- Tsang, Martin A. "Yellow Blindness in Black-and-White Ethnoscape: Chinese Influence and Heritage in Afro-Cuban Religiosity." En *Imagining Asia in the Americas*, ed. de Zelideth María Rivas y Debbie Lee-Di Stefano, 13-33. Asian American Studies Today. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016.
- Viveros Vigoya, Mara. "La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual." *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*, v. 1 (diciembre 2009): 63-81.
- White, Bob W. "Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms." *Cahiers d'Études Africaines*, v. 42, n. 168 (1 de enero de 2002): 663-686. <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.161>.

SOBRE EL AUTOR

Rodrigo Daniel Hernández Medina es licenciado en Antropología Física por la Escuela Nacional de Antropología e Historia y maestro en Historia internacional por el Centro de Investigación y Docencia Económicas. Se interesa en temas relacionados con la antropología histórica, el cuerpo, la religiosidad, las emociones, las masculinidades y la homofobia. Entre sus publicaciones destaca el artículo "A guerra fria, o cristianismo e a militarização da América Latina no 'esquecimento' da goméia", *Periferia*, v. 12, n. 3 (septiembre-diciembre 2020): 201-223.