

# La belleza revelada del cedro y el yarey: La artesanía nacida de un grupo tradicional de ascendencia haitiana en Cuba

*The unveiled beauty of cedar and yarey palm: The handcraft of one Cuban traditional group of Haitian descent*

**Ligia LAVIELLE PULLÉS**

<https://orcid.org/0000-0002-7052-9095>

Universidad de Oriente / Santiago de Cuba, Cuba

**Diana Liset POMPA LÓPEZ**

<https://orcid.org/0009-0004-2677-0107>

Museo Provincial Manuel Muñoz / Bayamo, Cuba

LAVIELLE PULLÉS, Ligia; POMPA LÓPEZ, Diana Liset. La belleza revelada del cedro y el yarey: La artesanía nacida de un grupo tradicional de ascendencia haitiana en Cuba. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 32, p. 1-32, 2024.

DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-02672024v32e9>

RESUMEN: Las variopintas artes y oficios populares latinoamericanos son apreciadas por nutrirse de raíces étnicas ancestrales, que cuentan su historia en el tejido o el material de la pieza. Entre ellos, las artesanías distinguen el color mestizo del continente. En Cuba, algunas producciones de este tipo narran el paso de los siglos en manos de artífices alejados del conocimiento académico. Los saberes creativos, transmitidos fundamentalmente de forma generacional, en la comunidad o en la familia, aportan valores históricos a artículos de uso utilitario o no. Precisamente este tema expone a una familia descendiente de inmigrantes haitianos de una zona rural del oriente del país, herederos de una tradición artesanal también procedente de Haití. Su obra resulta interesante en tanto devela cómo las prácticas familiares y comunales rurales de este grupo portador conocido como Los Richard devienen en una producción cultural (artesanal y también musical) que favorece al entorno social donde se enclavan. La perspectiva cualitativa expresada en diversas entrevistas en profundidad y la observación etnográfica nos permitió no solo ahondar en la historia y las formas de hacer artesanía de esta familia creadora, sino también divulgar los valores de su producción y sus logros como grupo familiar portador dentro del mismo municipio y las redes de la cultura de toda la región oriental de la ínsula cubana.

PALABRAS CLAVE: Artesanía. Tradición. Descendencia haitiana.

ABSTRACT: The different Latin American handcraft tells us stories from any material used in the piece. Their differences have been nourished by ancient ethnic roots and they are based in the diversity of each continental region. The crafts are as mixed as Latin America itself. In Cuba, this kind of good is created by subjects who are far away from the academic sector. The empirical knowledge is transmitted from one generation to the next, within the same community and/ or family, and consequently, historical value is added to this production, rather than its use value. The present paper exposed the handcrafts made by a descendant family from Haitian immigrants, known as “The Richards” who have settled down in a rural place located in the East part of Cuba. They are heir of a long tradition proceeding from this nearby country. Their familiar social practices creating their handcraft and also music contribute to the neighbor community. Qualitative perspective used through some in-depth interviews and the ethnographic observation allow not only examine their history and the different ways to make their goods, but also to expose their creative values and the importance of this family as a traditional group within the region and the nets of institutional structure of the East part of this Caribbean island.

KEYWORDS: Handcraft. Tradition. Haitian descendants.

## INTRODUCCIÓN DEL TEMA O LA FIBRA PRIMIGENIA

Lejos de las magníficas catedrales apostadas en las plazas céntricas latinoamericanas y las pinturas de los maestros que atesoran galerías y academias, se yergue otra producción que, si bien no siempre se entendió alejada del corpus cognoscitivo que reconoce hoy a las Bellas Artes desde hace más de dos siglos, se deslinda como una esfera distinta a este. Se trata de las expresiones y prácticas culturales, entre ellas también artísticas, originadas en las capas sociales subalternas y transmitidas a través de generaciones, sin que medie necesariamente el soporte literario. Precisamente en ellas descansan algunas de las riquezas más elocuentes del continente americano, que han reclamado la atención del ojo curioso excontinental, del exotismo mercantil y ha dado quehacer a museos de artes populares o de antropología; una producción que si bien atrae la atención de otras partes del orbe por lo “bizarro” de sus formas y los elementos ideoestéticos contenidos en ella, resulta cotidiana o al menos cercana para quienes han construido sus identidades en el mismo tronco cultural donde se originaron.

Puede observarse una intención de las políticas públicas del continente por salvaguardar muchas de las expresiones de culturas ancestrales. De ello da señal, en primer lugar, el desarrollo de estructuras dispuestas al estudio, la preservación y la promoción de las riquezas populares y tradicionales, por ejemplo; el Fondo Nacional para el Fomento de la Artesanía y la Dirección General de Culturas Populares, ambas de México; el Centro de Culturas Identitarias, en Salvador de Bahía; el Ak´ Tenamit en Guatemala y la Casa de las Américas o la Casa del Caribe, en La Habana y Santiago de Cuba, respectivamente, obviamente en Cuba.

En segundo lugar, se ha formado una especie de culturalismo circunscrito a lo popular y lo tradicional que deviene en uno de los campos intelectuales más prolíficos del área. Los teóricos sociales, ya clásicos, de esta parte del mundo han hecho notable en sus agendas el análisis de la producción popular de larga data. De esa suerte, han usado los derroteros disciplinares de la antropología, la sociología, la comunicación social y las interconexiones entre ellas para dejar textos clave en el estudio de la cultura popular; sus fuentes ancestrales, su diálogo con el capitalismo y el mercado, sus valores patrimoniales, su vínculo con la historia y las identidades nacionales. Así, junto a García Canclini, Jesús Martín-Barbero, Guillermo Bonfil Batalla, Adolfo Colombres o Renato Ortiz, entre otros, ocupan puestos en Cuba desde la antológica figura de Fernando Ortiz hasta otros más recientes como Joel James, Dennis Moreno, Manuel Martínez Casanova y Jesús Guanche.

En tercer lugar, la producción teórica sobre culturas populares tradicionales se ha regularizado en diversas publicaciones periódicas en demostración del interés por continuar el desarrollo del tema y la conservación de la riqueza multiétnica ancestral del continente. Es el caso de disímiles revistas de cariz antropológico

1. Guanche (2020).

2. La Tumba Francesa La Ciudad de Oriente, en Santiago de Cuba, fue declarada patrimonio de la humanidad en 1998.

3. Se entiende el sistema mágico religioso de deidades denominadas loas o luases procedente de Haití, si bien en Cuba este sistema se sintetiza con la regla conga y adquiere tintes cubanos.

4. James Figuerola, Millet y Alarcón (1998).

5. Entre los poblados y ciudades del Oriente del país, se halla el municipio Guisa, perteneciente a la provincia Granma. Se distingue por una prolífica red de artesanos.

cultural, tales como *Artesanías de América*, *Dimensión Antropológica*, *Plural*, *Alteridades* y un largo etcétera. En Cuba contamos, por ejemplo, con las *Revistas Casas de la Américas*, *Del Caribe* e *Islas*.

Al decir del antropólogo cubano Jesús Guanche,<sup>1</sup> Cuba cuenta con una centenaria trayectoria de interesados en el saber popular si se tienen en cuenta los relatos de los cronistas viajeros. Los entresijos de la producción económica de la caña, el tabaco o el café, la culinaria doméstica, el poder de resiliencia en tantos momentos de crisis socioeconómicas (por ejemplo, el originado con la pandemia de la covid-19) sacan a relucir sistemáticamente un saber que estaba ahí: la herbología popular que se asume como receta ante la constante falta de medicamentos o las artesanías domésticas que pueden conllevar la sustitución de una cafetera por un “empinado” y un colador, o el uso del pilón para moler el grano de café. Precisamente sobre las artesanías de un grupo familiar de ascendencia haitiana que asume no solo la tradición del quehacer del yarey como una práctica social de sustento económico, sino además como alternativa suplente de las necesidades comunitarias de objetos industriales, tratará este trabajo.

La inmigración caribeña a Cuba introdujo una serie de aportes que en la actualidad también forman parte del tapiz mestizo que es nuestra cultura nacional. La inmigración que provino de Haití aportó expresiones en la música y la danza (la tumba francesa<sup>2</sup> y el gagá), la culinaria, la medicina natural, las religiones (el vodú,<sup>3</sup> que se transforma para adaptarse a la experiencia social haitiana en el país)<sup>4</sup> o las artesanías con diversas formas del uso del yarey. Sobre la última manifestación debe anotarse su función como sustento económico familiar y comunitario, además de representación de una cultura ligada a las tradiciones populares. Es el caso de la producción de la familia *Richard*.

Asentados en una pequeña comunidad —el Congrís— del municipio Guisa<sup>5</sup> perteneciente a la suroriental provincia de Granma, son un grupo portador de tradiciones haitianas, principalmente de música y artesanía. Su mayor representante, René Richard Morpeau, es original de Haití y constituye el máximo transmisor a su familia y al poblado. El objetivo principal de nuestro trabajo será analizar sus producciones artesanales en virtud de sus valores como grupo portador, difusores del desarrollo económico y cultural en la comunidad y transmisores de tradiciones haitianas en las redes comerciales del territorio, todo lo cual repercute en el mundo de la artesanía popular tradicional cubana.

## LOS SABERES Y LAS ARTESANÍAS EN EL MARCO DE LA CULTURA POPULAR TRADICIONAL

En un ya lejano 1846 William John Thoms acuñaba el anglicismo “folklore” para referirse al saber del pueblo, un saber que ya atraía anticuarios y estudiosos de la lengua, la cultura y la sociedad pero que, a poco, se pretendía sistematizar en London

con la institucionalización de dichos estudios en la *Folklore Society* de 1878. Algo de esto y más se halla en el examen de Renato Ortiz<sup>6</sup> cuando repasa las diferentes etapas y matices del pensamiento intelectual europeo respecto a un tipo de conocimiento diferente del enciclopedismo iluminado coherente con el acomodo del ideal civilizatorio del siglo XVIII; mismo conocimiento anclado en la experiencia transmitida durante generaciones y amalgamado con ideas de aparente “oscurantismo”.

Con diferentes objetivos a los de Ortiz, Cuché<sup>7</sup> nos permite huir de los universalismos, esto es, del entendimiento del pensamiento europeo como un mosaico homogéneo intelectual para arribar a la misma conclusión que extraemos del texto del primero. En ese sentido, descubrimos algunos pensadores que nos revelan cómo lo popular tradicional, dígase lo folklórico, estuvo ligado en los siglos XVIII y XIX a la paulatina entronización del ideal nacionalista de algunas regiones, como los principados alemanes.

En América Latina, por su parte, los estudios de folklore aún desde el siglo XIX heredan algunas de las limitaciones y problemáticas propias de los intelectuales europeos, ya bien románticos o ilustrados; si bien desde tempranas edades se acusa un intento de reubicar las tradiciones como parte del orgullo nacional. Así lo aseveraba García Canclini<sup>8</sup> en uno de los textos clásicos del culturalismo latinoamericano cuando desbrozaba, en las últimas décadas del siglo XX, las principales ausencias en el examen folclorista del continente, a saber: el aislamiento de los grupos portadores de tradición que coincide con grupos étnicos y/o sociales no hegemónicos y minoritarios, el énfasis del interés por los productos de estos mucho más que por los mismos productores y sus consumidores, y el apego del discurso folclorista a los intereses de reafirmación nacionalista (sobre lo cual volveremos más adelante). En consecuencia, el autor ponía de relieve la ceguera intelectual para entender la relación de estos grupos y sus aportes con la cultura de la región, o en otras palabras, una limitación en el examen que no había captado sus interacciones con los disímiles sectores e instituciones de la sociedad. Estas pautas empujan a los intelectuales del área a repensar los estudios de folklore, para arribar a un análisis en el cual nace, entre otros aportes, el concepto de cultura popular tradicional.

En efecto, desde hace más de treinta años,<sup>9</sup> algunos especialistas latinoamericanos (entre ellos cubanos) han propuesto la variante sinonímica de cultura popular tradicional. Más allá de la intención de consolidar un término que se separe del prejuicio clasista con que el primero fue asumido inicialmente en varias naciones europeas,<sup>10</sup> esta nueva visión permite establecer ramificaciones hacia todas las estructuras sociales; pues, en nuestro criterio, al designarlo primariamente con el vocablo “cultura” expone cómo sus manifestaciones se dispersan, al tiempo que, al menos en algunos países del continente como Cuba, la sociedad toda y no solo los grupos relativamente homogéneos y distintivos que

6. Ortiz (1989).

7. Cuché (2002).

8. García Canclini (1990, p. 197-199).

9. Guanche (2020, p. 19-20) nos recuerda que en 1979, en Cuenca, Ecuador, se efectúa una reunión para problematizar el concepto de folklore. En aquel entonces participan especialistas de toda Latinoamérica. En ese sentido son significativos los aportes del guatemalteco Celso Arnaldo Lara Figueroa, cuyas contribuciones en torno a la conceptualización de la cultura popular tradicional se publican veinte años después (Lara Figueroa, 1993).

10. Llorenç Prats (1997, p. 1307-1325) *apud* Guanche (2020, p. 4).

11. Guanche (2020, p. 10).
12. Certeau (1999) *apud* Alabarces (2021, p. 21).
13. García Canclini (1990).
14. Alabarces (2021, p. 86-95).
15. *Ibid.*, p. 155.

las crean (los portadores explicados más adelante) se apropian de ellas y la insertan en sus vidas cotidianas. Incluso posibilita vislumbrar cómo sus bienes son posicionados en plataformas mercantiles y/o se mantienen en constante circulación vía consumidores. Pensamos además que el término “cultura popular tradicional” añadía una coda continental o latinoamericanista a los estudios de folklore, originariamente europeos, pues, por un lado, se reconocían significados semejantes y, por otro, se apuntaba a su valor en tanto fuente inagotable de identidad cultural, como raíz de nacionalidad.

La cultura popular tradicional, entonces, se sintetiza como un conjunto de valores manifiesto de forma integral en todas las relaciones sociales cuya génesis descansa en el pueblo y se transmite temporalmente si bien se renueva.<sup>11</sup> Más arriba aludíamos a la dispersión o intercambio de prácticas tradicionales entre grupos minoritarios y la sociedad toda. Sobre este punto no es ocioso insistir en que no en todos los países latinoamericanos sucede de forma similar ni en la misma medida y, sobre ello, pesan factores alusivos a la estructura social y clasista, a los procesos étnicos y a la propia historia del lugar; no es lo mismo aludir a grupos indígenas que guardan saberes religiosos tradicionales sitios en la selva brasileña y con poca interacción directa con las estructuras sociales que a grupos cubanos ya plenamente incorporados al proceso de mestizaje que más abajo se detallan. Este hecho no resulta tampoco fortuito y apunta a uno de los enclaves más bizantinos de la discusión en torno al fenómeno de la cultura popular tradicional, la polémica categoría del segundo término: lo popular o el pueblo.

Objeto de análisis desde los albores de la modernidad, como bien se infiere en las lecturas de De Certeau;<sup>12</sup> lugar a veces molesto u oportuno para políticas y prácticas académicas, intentar definir lo popular acusa una problemática inherente, la estratificación social al menos en polos opuestos, en uno de los cuales sobresale el mosaico –a nuestro entender ambiguo y, por ello, metodológicamente vulnerable– de las clases subalternas; un pensamiento que remite inmediatamente a lo político. Mujeres y hombres indígenas, negros, gauchos, campesinos, clases medias bajas son algunos de los objetivos de la literatura y el pensamiento intelectual latinoamericanos sobre la conformación de la subalternidad y, con ello, de lo popular. Sin embargo, el ya clásico examen por las culturas híbridas de García Canclini<sup>13</sup> nos recordaba que los procesos sociales y de democratización continental tornaron, cuanto menos, impreciso el apunte de dónde radicaba esta idea, ya vaga de por sí. Hoy en día la indeterminación es aún mayor cuando, como describe Alabarces,<sup>14</sup> por un lado, se puede aludir a una “plebeyización” de la cultura (proceso que responde también a las agendas políticas) mientras, por otro lado, lo masivo y lo popular se entremezclan, hecho en el que estamos de acuerdo. De hecho, el autor argentino se acomoda en lo que considera una era donde lo subalterno, lo plebeyo y lo masivo<sup>15</sup> deberían volver a la polémica –siempre política– de lo popular desde preguntas irresueltas y modificadas; todo ello en el

afán de redefinir la aun imprecisa noción de popular. Consideramos además que el poder de las redes sociales y la aparente democratización de las mismas hacen más frágiles tales fronteras.

Precisamente el debate para darle una plataforma concisa a la cultura popular tradicional en Cuba deslindó como cultura popular a toda expresión relacionada con los textos procedentes de los medios.<sup>16</sup> Empero, hoy en día acudimos incluso a un vaciamiento de esta escisión porque lo mediático y, con ello, lo internauta son parte medular de las relaciones sociales, incluso para un grupo de descendencia haitiana de una zona rural –casi escondida– de la Cuba socialista del siglo XXI que también toma en cuenta en su producción los gustos de la comunidad, ya influenciada por los medios. Entenderemos entonces la cultura popular tradicional, al menos en esta isla, como toda expresión simbólica, material, espiritual, cognoscitiva que guarde un vínculo continuo con el pasado lejano (sobre tradición más abajo), cuyo sustrato haya nacido de prácticas no académicas en el seno de una clase en desventaja económico-social, si bien los procesos políticos promuevan la movilidad del grupo aludido hacia otro estrato. Creemos que aunque la expresión cultural alcance los grandes medios y las redes internautas, no perderá la herencia tradicional que le dio origen.

Precisamente lo que está al amparo de lo cognoscitivo, esto es, los saberes también forman parte del mosaico de lo popular tradicional, y la artesanía popular tradicional es una de las manifestaciones que se nutre de ellos. Ya Berger y Luckman<sup>17</sup> se preocupaban por el reino del conocimiento alejado del ejercicio intelectual sistemático del ambiente escolar, uno que está en la vida cotidiana, se construye en la búsqueda constante de soluciones y se adquiere en la socialización diaria. Una porción del mismo se sostiene en la tradición aprendida, esto es, *aquello que enseñan los abuelos y abuelas y lo que se enseña a los hijos. Ha sido y es transmitido de generación en generación de manera oral.*<sup>18</sup> Algunos especialistas<sup>19</sup> prefieren usar la voz “saberes” en vez de “conocimientos”, “creencias” o “costumbres” en el intento de subrayar su transformación en acción – ya bien individual y colectiva-, en constante movimiento tal cual es la cultura y en relación con el entorno circundante, muchas veces natural.

Precisamente, en Latinoamérica, una parte significativa del conocimiento popular y tradicional se construye en relación con el entorno natural donde se enclavan las comunidades y, como bien se infiere en la cita anterior, aprehendido en la familia, que opera como grupo de cohesión.<sup>20</sup> La familia Richard es expresión de ambos argumentos. La naturaleza circundante a su domicilio (recuérdese que viven en una zona rural) le provee de los materiales necesarios para su producción artesanal, y, con ello, nutren el saber tradicional, reproducido en el ámbito familiar, que les permite una sana relación bioética con el entorno. En síntesis, tanto la música del grupo como su producción artesanal constituyen manifestaciones

16. Guanche (2020, p. 20).

17. Berger y Luckman (2001).

18. Foro electrónico sobre la Construcción de Indicadores de Conocimiento Tradicional (2006) *apud* Argueta Villamar (2011, p. 16).

19. Hersch Martínez (2011, p. 180).

20. Freitag (2015).

21. García Canclini (1986, 1990).

22. Garrido Izaguirre (2017, p. 3)

23. Batra (2015).

24. Bovisio (2013, p. 8).

materiales no solo de sus saberes, sino de una cultura popular tradicional que, si bien cubana, pone de relieve la herencia haitiana. Dicha producción se aleja de intereses artísticos, pero incluso, en este punto, también requiere problematización para un posterior abordaje.

## LAS ARTESANÍAS EN EL SISTEMA ARTE O MUTATIS MUTANDI

*Nada relativo al arte es universal y eterno, por lo tanto, tampoco lo referente al arte popular.*

Eli Batra

La artesanía, al igual que las Bellas Artes, no tiene una definición lineal en el tiempo. Cercada por las ideas cambiantes sobre aquellas y las artes populares, este tipo de producción se establece tanto en la red de relaciones del campo artístico como de cualquiera de las manifestaciones de la cultura popular. Dentro de los mundos del arte, las artesanías se acercan a los hechos folclóricos sin hallar contradicción con sus articulaciones dentro del espectro industrial y comercial de la misma sociedad de consumo. De hecho, tal cual apuntaba García Canclini<sup>21</sup> en sus ya clásicas obras de fin de siglo, de las hibridaciones con la industria cultural global y la pujanza del mercado nacen reconfiguradas nuevas producciones de raíces tradicionales que, a su vez, hallan nuevos destinos.

Son precisamente los destinos de las artes populares y las artesanías, o si se quiere, el tipo de observación foránea, quienes influyen en las variopintas categorías, todavía insatisfactorias y casi eufemistas, sobre ellas. Al respecto, investigadoras como Garrido<sup>22</sup> o Batra<sup>23</sup> reflexionan que el arte indígena, popular, exótico, étnico, etc., conforman un corpus en que caben todas las manifestaciones de cultura material nacidas de universos simbólicos descentrados del ideal de arte occidental, al punto que algunas voces defienden repensar el término y su identificación respecto a campos de estudio específicos; de Bellas Artes o de Antropología.<sup>24</sup> Estas manifestaciones luego ocupan un espacio en los museos de antropología o un podio especial con cariz de otredad en los circuitos expositivos de las Bellas Artes. Del mismo modo, las artesanías tradicionales, latinoamericana y caribeña, también tienden a convertirse en objetos exóticos, por ende conspicuos, en sociedades industrializadas y desarrolladas. Hoy en día, los análisis de las artes populares y las artesanías son expresión de la concientización del rol del agente creador, más allá de la pieza creada. En esta comprensión continuamente gana espacio el rol de las féminas como transmisoras de saberes, históricamente eclipsadas por la hegemonía de la figura masculina, todo ello gracias a los debates de equidad de género que también han determinado el curso de este campo de estudio.



Volviendo al par arte y artesanías, resalta el hecho de que no siempre tuvieron comprensiones separadas para el discurso hegemónico. En ese sentido, resulta iluminador el análisis histórico occidental de Larry Shiner quien recuerda cómo con anterioridad al siglo XVIII, aunque con numerosos matices epocales, el concepto arte/artesanía fundía la idea de lo que se entiende hoy como realización artística y de actividades humanas consideradas útiles en la sociedad.<sup>25</sup> Fue durante el siglo XVIII cuando se entroniza la oposición entre ambas; si bien comenzó a despuntar en el Renacimiento. La artesanía, en aquel entonces relacionada con las artes populares, quedó “relegada” con los oficios o habilidades cuyas creaciones eran “concebidas meramente para ser usadas o para entretener al público”<sup>26</sup>.

En una línea de pensamiento cercana, el sociólogo clásico Howard Becker<sup>27</sup> esclarece las diferencias en las formas de producción, sus redes sociales emergentes o permanentes y los circuitos comerciales e incluso los expositivos que se cernían<sup>28</sup> entre los siguientes cuatro grupos de creadores: los artesanos “folk” (populares) defensores de una tradición comunal y familiar, los artesanos comunes, los que él denomina artesanos/artistas, y los artistas del circuito de las contemporáneas Bellas Artes. Su disección sobre los mundos del arte aporta interesantes pautas sobre los valores que los mismos artesanos, generalmente los del tercer grupo mencionado y su público adjudican a este tipo de creación. Aunque algunos de sus criterios se ciñen al contexto estadounidense de finales del siglo XX, las normas de valoración de cada tipo de artesanos y artesanas, así como sus creaciones se ajustan al análisis de muchos de los que traemos a colación. De ellos, valen destacar tres: la función del objeto, el virtuosismo-habilidad que se empeña en su realización y las pautas estéticas de belleza extraídas de una tradición productiva.

## Funcionalidad

La funcionalidad de la pieza constituye una pauta de exégesis de múltiples aristas que hemos dividido operativamente en tres niveles: microsociales (sobre la importancia que adquiere para la familia), mesosociales (que apunta a la comunidad circundante con continua presencia del ojo foráneo) y macrosociales (sobre la significación que adquiere para la política cultural y la nación). El segundo y tercer niveles requieren una explicación previa en pos de validar su necesidad.

Bien es cierto que las artesanías resultan atractivas para el público, mueven el mercado circundante y atraen al ojo foráneo. En su contexto social originario pueden poseer significados primarios asociados a la vida cotidiana comunitaria; por ejemplo, el vestido femenino del istmo de Tehuantepec, el tejido ñandutí paraguayo o, en el caso que nos ocupa, los sombreros de yarey de *los Richard*. Junto con los valores de uso asociados –relativos a dinámicas culturales propias de

25. Shiner (2004).

26. *Ibid.*, p. 24.

27. Becker (2001).

28. En este caso aludimos con toda conciencia a Becker en pasado debido a que tales redes y formas de producción han variado con el tiempo, fundamentalmente en una sociedad tan diversa y de tan mutables mundos del arte. Aun así, el modelo analítico que legó resulta útil en este trabajo toda vez que se reconstruye y adapta a los nuevos tiempos y espacios.

29. Batra, *op. cit.*, p. 26.

30. Guanache (1996, p. 52).

31. Garrido Izaguirre (2021, p. 45-46).

regiones o países – también pueden tener una carga simbólica y hasta ritual afincada en un corpus de creencias más o menos extendidas; por ejemplo, las soperas de barro policromado y los collares que se usan en las religiones de base africana extendidas por Latinoamérica y el Caribe. Tales funciones no mellan su cariz comercializable, abierto a un mercado turístico que constituye la principal fuente de los ingresos de muchos de estos grupos. En el intercambio entre turismo, vecinos y grupos de creadores se establece un diálogo que dinamiza las relaciones sociales e incluso la cultura material de la región.

A ello habría que añadirle que una de las funciones esenciales de los objetos tradicionales rebasa los valores de uso (simbólicos o de uso cotidiano) con que fueron creados; para justipreciarse tal cual remedos culturales que apuntan a identidades –pluriétnicas o de grupos específicos– y con ello contribuir a los propósitos políticos de ciertos discursos nacionalistas según señala Batra.<sup>29</sup> En el caso de Cuba, no se habla de una pluralidad étnica, sino de un proceso de mestizaje que dio lugar, tras procesos etnogenéticos todavía en marcha, a lo que los antropólogos cubanos denominan etnos-nación.<sup>30</sup>

Con todo, la política cultural cubana reconoce con benevolencia los saberes y oficios nacidos de la tradición –como es el caso de la producción del grupo abordado– que crean sujetos componentes del mestizaje cubano, en este caso los haitianos, quienes mantienen la esencia de alguna práctica creativa como las artesanías. Lo anterior demuestra que la política cultural y las públicas orientadas a las minorías étnicas o a los grupos portadores de tradiciones se han convertido en uno de los ámbitos más dinámicos y debatidos entre quienes dedican estudios a este tipo de manifestación en Latinoamérica y el Caribe, lo cual expone la pujanza que los especialistas han tenido sobre el ámbito político.

## **Habilidad manual y virtuosismo**

Por su parte, la habilidad manual y el virtuosismo operan al unísono como otra pauta que puntualiza Becker (2008), ambas dispuestas en la práctica del oficio. Demuestran una tradición familiar generacional que facilita el desarrollo de la óptima ejecución de técnicas heredadas, en este caso las que René Richard Morpeau trajo desde Haití. Sobre este respecto será necesario ahondar en las diferencias entre saberes y oficios tradicionales; explícitas para Garrido<sup>31</sup> pese a su cercanía. Mientras los saberes constituyen los conocimientos o la sabiduría transmitida generacionalmente (tal cual se planteó más arriba), los oficios se revelan como las prácticas nacidas de aquellos. Cuando los primeros se construyen y transmiten colectivamente, en comunidad; los segundos no necesariamente deben funcionar

de forma colectiva, bien puede ser la práctica de una sola persona que ha aprendido el oficio como parte del saber de un grupo más amplio, muchas veces familiar.

En este texto nos referiremos a un oficio (forma de tejido) nacido de un contexto específico (Haití) pero trasplantado, adaptado y modificado en algunas de sus formas en otro contexto bajo la tutela de saberes ancestrales. La memoria familiar en tanto cohesora de saberes<sup>32</sup> es el mecanismo encargado de transmitirlos y guardarlos. A ello se le añade la importancia que revisten los materiales y técnicas empleados, en especial los usos del yarey,<sup>33</sup> más allá de su profunda caracterización. Creemos esencial, entonces, conocer cómo llegaron tales saberes a nuestro territorio y la medida en que aún perduran.

### Belleza y criterios estéticos

Finalmente, la belleza de la pieza resulta otro criterio angular en el análisis de las artesanías, pero: ¿De qué belleza hablaremos? ¿No es acaso un terreno pantanoso que amenaza con hacer contender la visión occidental del arte con otros universos simbólicos y, por extensión, estéticos; o se trata del modelo académico de las Bellas Artes que ejerce el juicio hegemónico sobre la visión microcomunitaria y naíf de “otra”<sup>34</sup> producción estética? Precisamente siguiendo a Becker,<sup>35</sup> el examen comienza por los mismos artistas folk, toda vez que su trabajo en y para la comunidad les dota de legitimidad crítica hacia una pieza bien o mal realizada bajo las pautas familiares de enseñanza. Ello dice de una toma de valor del criterio endógeno, es decir, nacida en la comunidad misma, lo cual es expresión de la importancia que debe conferírsele al hombre o mujer artesano(a), no siempre tenido/a en cuenta.<sup>36</sup>

Aquello que el grupo de portadores califica como bonito o feo, bien o mal realizado o cualesquiera que puedan ser las categorías que utilicen para describir la calidad se asienta en modelos estéticos también tradicionales que nacen de una forma de ver el mundo o al menos de un estilo de vida ya tradicional; en el cual tampoco debe desconocerse el impacto que la mirada europea provocó debido a un largo efecto de la colonización y mestizaje. En efecto, los estudios de antropología del arte coinciden en que las principales categorías y conceptos estéticos deben buscarse al interior de la comunidad creadora, en el acercamiento indispensable del trabajo de campo.<sup>37</sup> Es un hecho que también comienzan a reconocer las instituciones museísticas como extensión de lo que Price<sup>38</sup> reconocía como una *integración de saberes de antropología y de historia del arte*.

Por otro lado, la relación del público o consumidores de las piezas con los especialistas del circuito artístico y los(las) creadores(as) abre la puerta a más criterios que pasan a ser tenidos en cuenta en el momento creativo; huelga insistir en la dinámica transformación o revitalización que adquieren los mercados

32. Freitag, *op. cit.*, p. 228.

33. Moreno (1989).

34. Escobar (2012).

35. Becker, *op. cit.*, p. 315.

36. Batra, *op. cit.*

37. Garrido Izaguirre (2000-2001).

38. Price (2005, p. 22).

39. Garrido Izaguirre (2017, p. 6).

40. Batra, *op. cit.*, p. 23.

41. Vicente (2006).

42. Cables eléctricos, calderos, gomas para llaves de acueductos, gorros para cubrir el cabello al dormir y otros útiles cotidianos del hogar pueden estar completamente despojados de un interés estético, ser artesanías e incluso tener valor debido a las formas de producción comunales y/o de larga tradición; dígame por ejemplo, los antiguos jibes y pilones usados al menos en la región oriental cubana para cernir y luego triturar el grano de café que datan del siglo XIX.

43. Navarro Espinach (2019)

44. Garrido Izaguirre (2017, p. 6).

45. Ramírez (2000, p. 173).

artesanales debido a dicha relación. Es en ese sentido, por ejemplo, que la antropóloga Garrido reconoce *la imaginación, la libertad y el atrevimiento artístico* como características de las piezas objeto de su examen.<sup>39</sup>

No debemos pasar por alto las diferencias que emergen cuando el objeto de estudio ya no son las artes populares, sino las artesanías. El gozne entre tales conceptos, aunque exiguo en muchos casos, devela algunas pautas para tener en cuenta en la valoración. Mientras varias antropólogas, dedicadas hoy a dimensionar el trabajo de mujeres artistas-artesanas, aluden a la belleza del arte popular desde sus propios términos estéticos, también reconocen en las artesanías *un carácter regularmente más utilitario y repetitivo*,<sup>40</sup> en ocasiones con poco cuidado de pautas estéticas, por tanto, un análisis en tales lindes debiera ser, por lo menos, más suspicaz. Con este respecto, Sonia Vicente<sup>41</sup> asiente que su valor descansa más en la forma de producción que en el pensamiento estético dispuesto sobre ella.<sup>42</sup>

Con todo, ciertas artesanías llegan a constituir verdaderos reclamos de revaloración como piezas artísticas,<sup>43</sup> mientras otras exponen una intención estética no necesariamente ligada a categorías del sistema-forma de las Bellas Artes. Todo ello acaece a consecuencia de la colosal diversidad que atañe al mundo artesanal. Encontramos casos en los que, como ya explicamos, la búsqueda de la belleza – bajo los estándares que construye la comunidad a través del tiempo– resulta primordial. En otros, las pautas estéticas, también tradicionales, solo son complementarias a la función; tal cual expone la mayor parte de la producción del tronco haitiano de *los Richard*. El análisis, en consecuencia, debe ceñirse a la tipología artesanal de que se trate.

En resumen, sobre este tópico se tendrán en cuenta en primera instancia: las pautas y categorías estéticas construidas en el curso del aprendizaje y compartidas en el grupo, así como si hay intención de belleza en dependencia del tipo de objeto creado, cómo se manifiesta o se logra. En un segundo momento se valorará la originalidad (no así la exclusividad) de los diseños, lo cual resultará coherente con la idea de imaginación, atrevimiento y libertad de los que da cuenta la antropóloga Garrido.<sup>44</sup>

Bien se evidencia hasta aquí que la tradición resulta un hilo conductor presente en las tres pautas metodológicas que servirán de guía al análisis posterior: la funcionalidad, la habilidad manual-virtuosismo y los criterios estéticos-intencionalidad de belleza. La tradición no opera como una pauta analítica *per se*, antes bien, se manifiesta de forma transversal en estas tres.

La tradición se concibe como prácticas, creencias y significados atribuidos que vividos en el presente se remontan al pasado. En efecto, son muchos los autores que la definen en el vínculo palmario entre presente y pasado, el cual *permite impugnar la imagen que el pensamiento crítico-ilustrado se hace de la tradición como algo que se encuentra meramente en el “pasado”, y que acaso sobrevive como una rémora de la que hay que deshacerse sin contemplaciones*.<sup>45</sup>

Para Hobsbawm,<sup>46</sup> *atiende a un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas [...] que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamientos por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado*; con este planteamiento se colige la idea de que la tradición, tal y como plantean los antropólogos, va más allá de la reiteración de prácticas para contener sistemas de pensamiento, ideologías y estilos de vidas.

46. Hobsbawm (2002, p. 8).

47. Shils (1981, p. 15)

48. Campos Ceballos, *op. cit.*, p. 35.

Inmediatamente deviene la pregunta: ¿Cuál es el tiempo de prácticas, saberes o estilos de vida estimados para considerarse tradición? Shils ofrece una pista cuando considera que dos transmisiones entre tres generaciones<sup>47</sup> son suficientes. En este trabajo consideraremos una tradición vivida cuando se extienda, como defiende este autor, por tres generaciones mediante dos momentos de transmisión o aprendizaje.

Con todo, la tradición no resulta estática, sino que contiene la semilla del cambio paulatino. En efecto, Campos Ceballos<sup>48</sup> defiende que para conservar su carácter fundamental se necesita una dimensión diacrónica, continuidad y reiteración para prolongarse en el tiempo, e irónicamente también del cambio para poder subsistir. Precisamente, continuidad y modificación también se consideran pautas de análisis en nuestro caso de estudio.

En síntesis, las siguientes pautas teórico-metodológicas guiarán el examen de la producción artesanal nacida en las manos del grupo portador de descendencia haitiana Los Richard.

**1- La funcionalidad de las piezas.** Evaluamos en un nivel microsocioal la importancia de los objetos para los mismos artesanos; en un nivel meso, su demanda e impacto comunitario desde sus valores simbólicos y de uso para, finalmente, en el macrosocioal, apreciar qué importancia poseen para las instituciones y políticas culturales tanto en la región como en el país. Hacemos notar que el tránsito de lo micro a lo macro posee dicho sentido debido a nuestra intención de proyectar la obra familiar desde sus propios cimientos, al tiempo que subrayamos los significados que tienen desde su matriz para expandirse al territorio.

**2- La habilidad manual y el virtuosismo.** Observamos la facilidad con la cual el artesano ejecuta la pieza, su complejidad, el uso de las técnicas tradicionales y las modificaciones que aportan sus cultores. Examinamos la medida en que los saberes familiares se expresan en formas de producción.

**3- La búsqueda de la belleza.** Se valoran en primera instancia los criterios de creación que esgrimen los propios artesanos para la valoración de las piezas, su correcto acabado, en tanto consideraciones endógenas, nacidas no solo de los creadores mismos, sino de su comunidad más próxima familiarizada con ellas. Analizamos también la originalidad de los artículos si bien no su unicidad. No

49. Lins Ribeiro y Escobar (2009, p. 32).

50. Procedentes de la cultura conga introducida en Cuba mediante el proceso de esclavitud. El tambor *yuka* se usa para fiestas profanas, mientras que el segundo, menos visible hoy, protagoniza festividades religiosas, ambas de raíz bantú conocidas por el nombre del mismo tambor.

51. Vergés Martínez (2000, p. 25).

descartamos la valoración de los elementos básicos para su diseño y la opinión que le merecen de parte de otros artesanos.

## **SOBRE GRUPOS PORTADORES DE RAÍZ HAITIANA**

Los conceptos discutidos con anterioridad se han acomodado a las prácticas y el lenguaje operativo de instituciones, investigadores y revistas de arte y antropología en Cuba, especialmente el de cultura popular tradicional; que —como ya se ha expresado— algunos observan como variante sinonímica del folclor (entre ellos nosotras, las autoras). El de grupos o sujetos portadores también sobresale como diana de las políticas culturales. El trabajo con tales grupos o individuos nace del reconocimiento de una cultura cubana que se origina en la mezcla —siempre en movimiento— de los aportes de diversas etnias: los primeros nativos del territorio nacional (alguna vez pretendidos desaparecidos), españoles (con sus consabidas y distinguibles diferencias regionales), africanos (también diferentes entre ellos debido a la fragmentación étnica con que fueron enviados a las Américas), además de franceses, chinos, mesoamericanos y un largo etcétera.

Los conocidos “portadores” atesoran expresiones culturales específicas que poseen raíces en tradiciones añejas procedentes de sus ascendentes —los otrora grupos étnicos distinguibles— y que hoy, pese al proceso de mestizaje y al ya “transformado” rol de su carácter de otredad,<sup>49</sup> son conservadas —si bien no inmutables— por una comunidad que siente cercana la herencia de estos ancestros; díganse, por ejemplo, los músicos de tambores *yuka* y *kinfuiti*,<sup>50</sup> los bailarines y músicos de las tumbas francesas del oriente del país o los grupos musicales de ascendencia haitiana que aún cantan en creole, como el caso de la familia Richard.

Al respecto, el director de uno de los centros cubanos de producción y acción cultural-científica en torno a dichos actores, la Casa del Caribe, reflexiona cómo se amalgaman tales manifestaciones tradicionales con otras de la contemporaneidad:

A pesar de las alteraciones, variaciones y modificaciones sufridas siempre se notará que guardan en sí la forma y estructura originales, gracias a estos contrapesos restauradores. En el inconsciente colectivo de sus portadores aún funciona el paradigma común de respeto a los mayores y de retorno a la huella.<sup>51</sup>

Ya se ha explicado que en Cuba, a diferencia de otros países de la región, no se constata la existencia yuxtapuesta de múltiples grupos étnicos, antes bien, estos se imbricaron en un proceso de mestizaje que conformó lo que hoy conocemos como etnos cubano o etnos-nación. Sin embargo, fue un fenómeno

zigzagueante que se pliega a la historia nacional, en la cual la inmigración haitiana tuvo un apartado importante fundamentalmente desde el siglo XX. Precisamente con ellos, los haitianos que llegaron al territorio, se puede observar uno de esos momentos discontinuos hacia el camino –casi inevitable– de la integración étnica. Un breve acercamiento a su llegada, condicionantes, sistema de parentesco reproducidos y otros elementos permitirán comprender, desde un punto de vista histórico-antropológico, los procesos socioculturales que han experimentado, y en alguna medida, padecido, los haitianos en Cuba con lo cual aportamos un poco de luz sobre la contextualización del análisis.

Llegaron a territorio cubano a lo largo de un proceso migratorio franco-haitiano conformado “por diferentes etapas u oleadas”<sup>52</sup>. En el siglo XIX, en el lapso de 1789-1791 se produjo una oleada condicionada por el estallido de la Revolución Haitiana en 1791. Pero estos migrantes todavía no se autodefinían como haitianos, por ello, algunos investigadores<sup>53</sup> hablan de una emigración francesa y dominguesa al territorio oriental de Cuba. En la etapa de 1793-1795 se produce una nueva ola de migración, tras la lucha entre blancos y mulatos, aunque también se evidenció la incorporación de los negros. Entre 1798-1802 se produce otra etapa migratoria, consecuencia de la guerra civil entre los mismos mulatos; y entre 1802-1804 sobreviene la cuarta, tras el enfrentamiento al Gobierno de Napoleón Bonaparte y la caída de Toussaint Louverture.<sup>54</sup> Estos esclavos pondrían en práctica la experiencia en el arduo trabajo de los campos fundamentalmente en el cultivo del café, la caña de azúcar, el añil, el cacao y el algodón.<sup>55</sup>

A principios del siglo XX tuvo lugar una nueva oleada migratoria, debido a las “necesidades de la economía de plantación, típica de la mayoría de los países del área desde hace más de cien años”<sup>56</sup>. Se instalaron plantaciones azucareras que condujeron a la pérdida de tierras de los cultivadores y al trabajo sin remuneración salarial bajo el consentimiento del obrero, lo que facilitó el traslado de los haitianos principalmente a República Dominicana y Cuba. Las estadísticas demuestran que tales migraciones fueron superiores numéricamente en relación con la del siglo anterior. Los migrantes de Haití y Jamaica representaron el 95% de los braceros arribados a Cuba en las tres primeras décadas del siglo, y “solamente de la cantidad de inmigrantes de la región, la haitiana superó la cifra de 500 000”<sup>57</sup>.

D. Moreno y J. Guanche<sup>58</sup> describen dos formas en que los migrantes llegaban a la isla. En primer lugar, destacan la inmigración de hombres y mujeres solos (1912-1922), fundamentalmente los primeros, quienes no tenían intención de mezclarse con los cubanos; lo que se aprecia hoy en día en los casos de los más ancianos que aún viven solos. En segundo lugar, exponen la inmigración familiar (1923-1933) de una población que comúnmente se asentaba en zonas rurales relativamente aisladas, mantenían una conciencia étnica y reproducían patrones de endogamia como formas de guardar su cultura.

52. Orozco Melgar (2008, p. 30).

53. La historiadora Orozco Melgar (2018, p. 69) defiende la tesis de no hablar de emigración franco-haitiana entre los años 1796 y 1807, pues la conciencia identitaria de una “haitianidad” no estaba todavía conformada ni siquiera entre las clases sociales más desposeídas en la colonia de Saint Domingue, posteriormente conocida como Haití. Prefiere hablar de emigración francesa y de domingueses o domin-gueños.

54. Machado Romero y Navarro Lores (2014, p. 3-4).

55. Millet y Corbea (1987).

56. *Ibid.*, p. 73.

57. *Ibid.*, p. 73.

58. Guanche y Moreno (1988).

59. Espronceda (2000, p.98).

60. *Ibid.*

61. Corbea y Millet (1987, p. 75) explican que esta resolución promulgaba la indemnización de varios grupos inmigrantes por considerarse víctimas del sistema de plantación.

Desde el momento de su llegada fueron marginados en mayor o menor medida debido a la práctica de un “temido” vodú<sup>59</sup> y al bajo nivel de instrucción que muchos mostraban (gran parte de ellos eran analfabetos, no todos sabían hablar el castellano aunque un buen número tenía conocimientos de algún oficio). En efecto, tanto el creole como la religión vodú fueron discriminados; la lengua era reprimida por las clases dominantes al tiempo que le servía como elemento defensor en muchas ocasiones. Ello propició una expansión de los haitianos y sus prácticas religiosas hacia las zonas rurales, si bien establecieron comunidades aisladas.

Precisamente las prácticas excluyentes y la ideología discriminatoria de la población influyeron sobre su formación familiar y, con ello, sobre el mantenimiento de sus pautas culturales y el énfasis en el cuidado de su conciencia étnica. En ese sentido, Espronceda<sup>60</sup> explica la existencia de “un número considerable de solteros, una tendencia al establecimiento de familias múltiples simultáneas y una inclinación a mezclarse al interior del grupo” en el cual los apareamientos más frecuentes son los de haitiano-haitiano y, todavía con un alto porcentaje, el de descendiente-haitiano.

Esta misma autora refiere cómo se desarrolla la mezcla paulatina con los cubanos mediante matrimonios, fundamentalmente después de los 60 años y a partir de la segunda o tercera generación. Ello habla de la progresiva desaparición de los núcleos étnicos y el proceso paulatino de integración de prácticas haitianas en los centros rurales y urbanos. La familia Richard es un buen ejemplo. Es decir, si en algún momento, se podía aludir a una etnicidad haitiana (similar en buena medida al caso jamaicano) y, con ello, a un proceder antropológico hacia una cultura diferenciada, yuxtapuesta a un marco cultural nacional de mestizaje, la creciente urbanización de sus descendientes, el proceso de integración desde el sistema de parentesco, las reformas sociales desarrolladas luego del cambio social de 1959 (por ejemplo la que se atiene a la Resolución N.º 202 de 1967)<sup>61</sup> y, en nuestro criterio particular, el mismo accionar de los investigadores cubanos para estudiar y salvaguardar institucionalmente las expresiones culturales (especialmente las artísticas) de raíz haitiana han implicado su integración nacional en lo que, insistimos, se denomina etnos-nación. De todas formas, defendemos la existencia de una herencia cultural de raíz haitiana (mestizada gradualmente con otras cubanas) que forman parte de sus asideros culturales y que esgrimen lo que al inicio definíamos como grupos portadores; un legado que no se mantiene estático, sino que se amalgama con otras expresiones y procesos socioculturales, tal como ocurre con el caso traído a colación de la artesanía.

René Richard Morpeau, integrante central de la familia Richard, arribó a Cuba en 1952 fuera de las oleadas migratorias antes descritas, aunque influenciado por ellas. Como otros, trabajó en las zafras azucarera y cafetalera en la parte oriental del país. Señala en entrevista que no sufrió maltratos, ni fue imbuido en el proceso de



marginación anteriormente referido, al menos, no de forma directa, pues los imaginarios negativos y discriminatorios con relación a los haitianos estaban distribuidos por varios estratos. También, como otros, se matrimonió con una emigrante de Haití, en parte con la finalidad de conformar un pequeño núcleo para preservar las costumbres de su país; dígase la música, los cantos en creole y los tejidos artesanales con yarey, todos ellas prácticas culturales de sustento familiar e impacto comunitario.

El caso de la familia Richard es usual entre otros haitianos, la artesanía ha ocupado un rol significativo en la dinámica social cotidiana, no solo con un fin decorativo, sino con el objetivo de cohesión social. Al respecto, J. Guanche y D. Moreno observan:

[...] se manifiesta el apego tradicional por la artesanía, que se hace evidente en muebles, sombreros, aventadores, cernidores de granos, cestos de diferentes tamaños para transportar objetos, pilones, instrumentos musicales, peinados, anudados de pañuelos de cabeza y tejidos de fibras vegetales para decorar el batey, entre otros<sup>62</sup>.

Con ellos asistimos a una práctica social y cultural fundamental entre los descendientes de inmigrantes haitianos. Si bien este núcleo familiar ya no puede interpretarse bajo un prisma étnico diferenciante, en tanto los matrimonios de descendientes y cubanos ya comienzan a aflorar en la segunda y tercera generaciones, la otrora conciencia étnica hoy se ha convertido en una que guarda y transmite con celo los saberes y la cultura heredada de sus padres y madres, es decir, si bien los hijos no se perciben como haitianos y sí cubanos, también se sienten como responsables de la transmisión de los saberes que aún desempeñan en el ámbito familiar, de ahí que la música del grupo la canten en creole y las artesanías las ejecuten con técnicas procedentes de la isla contigua.

Ello dice de unas prácticas aprehendidas que aún permean las relaciones familiares cotidianas cuyos resultados afloran en la visualidad del espacio doméstico y el comunitario rural preñado de artilugios necesarios en la vida cotidiana. También observamos que los sujetos no solo transmiten generacionalmente el quehacer artesanal, sino además un gusto doméstico enraizado en la herencia estética de ambientación familiar que describe un arco desde los adornos corporales hasta el embellecimiento del hogar. A ello se le añade que la finalidad de sus creaciones posee un claro destino comercial que alimenta las necesidades de la comunidad más inmediata e incluso de la región.

63. En el momento de este trabajo ya ha fallecido.

64. Cuenta René Richard Morpeau que entre él y su hermano confeccionaban sombreros de yarey que más tarde su madre vendía en una plaza.

65. Al respecto, el instructor artístico de la Asociación Cubana de Artesanos Artistas (ACAA) explica en entrevista que el municipio se distingue por una artesanía en la cual predomina el elemento estético. Afirma que los artesanos parecen cada más más concentrados en lograr trabajos hermosos y con buena terminación.

66. Campos Ceballos, *op. cit.*

## LOS RICHARD Y SU PRODUCCIÓN ARTESANAL

Una vez esbozadas las oleadas migratorias, sería lógico articular la historia de la ascendencia de Los Richard con un punto histórico dentro de las mismas. La familia se conforma por René, el fundador de la tradición en la comunidad, con una edad centenaria en el momento de este trabajo, su esposa<sup>63</sup> y los dos hijos del matrimonio; Natael Richard Losí y Abner Richard Losí. En la comunidad han sido mayormente conocidos por la formación de un grupo musical que mezcla raíces sonoras procedentes de Haití con ritmos cubanos en el cual también intervienen los hermanos de la esposa de René y madre de sus hijos. Los tres Richard mencionados comparten la tradición musical con la práctica de las artesanías. El interés público que despierta su música en instituciones y pobladores de la región en ocasiones ha eclipsado la huella que han dejado en la segunda, la actividad artesanal.

Durante la puesta en práctica de la entrevista narrativa en profundidad, René señalaba los oficios de sus ascendentes. Su madre era costurera y su padre practicaba la medicina natural dentro del seno de una familia de clase baja que sufría los efectos de la pobreza. Su hermano le enseñó las técnicas del tejido del yarey, con lo cual ayudaban al sustento de la economía doméstica.<sup>64</sup> Tales técnicas aún perduran en la familia, en manos del propio René y su descendencia masculina. Hoy se consideran un aporte a la cultura popular tradicional. Aunque hay otros miembros que practican estas costumbres, son ellos los portadores protagónicos. Guaniquiqui, yarey, telas usadas, hilos y madera son materiales usuales que en sus manos se convierten en objetos útiles y algunos, también, bellos.<sup>65</sup>

La familia que se analiza aquí constituye uno de los núcleos productores principales de esta red, con una labor educativa en sus oficios que se extiende más allá de la consanguinidad. En consecuencia, su repercusión es mayor. Aunque trabaja una amplia diversidad de objetos, son cinco tipos los más demandados en el territorio: sombreros, miniaturas, carteras, floreros e instrumentos musicales.

### Funcionalidad

Los Richard se asientan y trabajan en una zona rural enclavada, a su vez, en un área semirural (municipio de Guisa) del oriente del país. Su objeto artesanal más representativo es el sombrero de yarey, cuya variedad da cuenta de técnicas poco conocidas en el territorio y en las que se especializan René y su hijo Natael. El primero se apega a la tradición centenaria familiar, sin embargo, el segundo, como bien defiende Campos Ceballos,<sup>66</sup> absorbe los fundamentos del quehacer tradicional para modificarle en alguna medida e imprimirle un sello de novedad. Otro de sus objetos recurrentes son los cestos, bolsos y carteras de yarey. En

menor medida, dado el grado de complejidad, Abner Richard Losí realiza instrumentos musicales y, por último, Natael Richard Losí ha comenzado a realizar miniaturas con formas de sombreros y carteras.

La tradición del trabajo con yarey desde Haití fue creada y ha sido conservada con objetivos domésticos y de ayuda económica; objetivos que aún hoy Los Richard mantienen vivos. En efecto, los objetos de yarey son comunes en sus viviendas y constituyen, en su conjunto, una de las entradas económicas fundamentales de la familia. Resulta importante destacar que la función comercial de las piezas no se despliega ni se diversifica como una estructura empresarial, ni siquiera como una pequeña. Antes bien, la familia mantiene unos principios básicos de intercambio comercial aun cuando el país actualmente impulsa formas de gestión económica más complejas. Este hecho revela que pese a los beneficios económicos que rewerten las piezas hay otro propósito que opera como motivación de esta práctica familiar.

Del mismo modo en que Hobsbawm<sup>67</sup> reconocía en la tradición (la inventada en ese caso, es decir, creada arbitrariamente) un motivo de cohesión social, Los Richard demuestran que tales prácticas culturales operan como cohesión de su grupo minoritario con una raíz étnica –la haitiana– que pretenden defender con orgullo. La creación de artesanías, conjuntamente con la música, se convierte entonces en la declaración identitaria de una “haitianidad” que se mezcla en el crisol étnico de lo cubano. De ahí que René al hablar realce sus piezas y las muestre como un reservorio cultural no solo de su familia, sino de sus ascendentes directos.

En un nivel meso se puede observar cómo se transmite inmediatamente este orgullo a la comunidad rural y semirural circundante. Con objeto de difundir las técnicas del yarey traídas de Haití los integrantes fundaron el taller comunitario artesanal: “Tejido de yarey”. Con ello impactan en el desarrollo cultural local; toda vez que la creación de objetos domésticos constituye *una forma de lograr el bien común con el esfuerzo comunitario*<sup>68</sup> al tiempo que empodera a la comunidad mediante cierta independencia económica. Valoramos que la educación desarrollada en el marco de la comunidad es resultado de unos valores identitarios de raíz étnica haitiana, si bien raíz amoldada al proceso de mestizaje cubano, que repercute en la capacidad de los vecinos de la zona para cambiar sus vidas y la sociedad circundante.<sup>69</sup> Desde aquí se ofician nuevos artesanos que dan continuidad a la tradición de la fibra, toman conciencia de la riqueza que tienen “entre manos” y, a su vez, contribuyen en la socialización de tales conocimientos.

Todavía en el nivel comunitario la repercusión de su creatividad se muestra explícita. Por ejemplo, los sombreros de yarey se convierten en los objetos con mayor demanda social debido a un emplazamiento rural que influye en la presencia de un notable mercado campesino, principal usuario de tales piezas, aunque también los confeccionan con fines decorativos con vistas a sectores más amplios,

67. Hobsbawm (2002, p. 19).

68. Ander Egg (1978, p. 99).

69. Williams (2004, p. 1).

entre ellos, el institucional y turístico. Por su parte, las carteras tienen alta demanda fundamentalmente en el sector femenino.

Los objetos de mayor dificultad técnica son los instrumentos musicales, con una significación singular debido a sus destinatarios. Ya se explicó en qué medida la música constituye una de las prácticas culturales básicas de la familia, una práctica limitada por el acceso a los instrumentos. Sus precios inaccesibles, la lejanía de sus tiendas (la más cercana se halla en la ciudad Santiago de Cuba a más de 70 millas) y el enclave comunitario en una zona donde los ingresos son bajos condicionaron a uno de los hijos de Rene Richard, Abner Richard Losí, para que adquiriera de forma empírica conocimientos de lutería, ayudado por las técnicas artesanales aprendidas.

El poder de resiliencia de la familia ante la necesidad dirigió la manufactura de instrumentos musicales que pudiera dar cuenta del pasado sonoro que deseaban recordar y transmitir la música haitiana. Con ello asistimos a una práctica que va desde la elaboración de maracas hasta de bajos eléctricos. Logran emitir una sonoridad diferente, cuya significación se acentúa cuando el público conoce cómo la tradición artesana familiar es la piedra angular del conjunto mismo. Sólo por ello, ya sería valioso su aporte. Sin embargo, el impacto comunitario se amplifica al proveer a otros grupos musicales del territorio; entre ellos, colectivos religiosos que demandan de tales instrumentos para la puesta en práctica de ceremonias, tanto las tradicionales de base africana como algunas ejecutadas por iglesias cristianas protestantes.



Figura 1 – Guitarra eléctrica creada por Abner Richard Losí. Foto de las autoras.

La importancia de esta familia como portadora de tradiciones que preservan de forma viva, en su seno, ha sido también motivo de orgullo y promoción por parte de las instituciones culturales, especialmente aquellas vinculadas al patrimonio, de la localidad, del territorio y de la nación. Tales instituciones; díganse Casas de Cultura, Museos, Centros de Estudios de Tradiciones Populares, Medios Masivos entre otros reconocen en Los Richard un núcleo vivo de prácticas de origen haitiano y, por ende, un grupo portador que experimenta vívidamente rasgos del patrimonio cultural. De acuerdo con este reconocimiento, la familia es continuamente huésped de honor en talleres, fiestas populares, simposios de patrimonio y otros eventos destinados a la socialización de la cultura popular tradicional. Con ello asistimos a su dimensionamiento macrosocial, la importancia que adquieren para las estructuras del país.

70. Le Mur (2018).

71. García Canclini (1990).

72. Sarmientos (1996).

73. René Richard Morpeau en entrevista con las investigadoras.

## Habilidad y virtuosismo

La influencia del mercado turístico sobre la tradición en grupos culturales centenarios puede ser analizada con perspectiva de alerta<sup>70</sup> o de oportunidad;<sup>71</sup> en ambas, la dimensión del cambio está presente, si bien con doble rasero. En el caso que nos ocupa, la producción de Los Richard todavía no ha tenido en cuenta la introducción masiva del ojo extranjero en la determinación de sus piezas (susceptibles, con todo, al cambio); un hecho sobre el cual podrían develarse próximas incursiones y atractivos económicos. El principal acicate de estos creadores descansa en mantener y transmitir los oficios familiares –la artesanía y la música– mediante una distinción que les confiere el uso de los materiales y el virtuosismo del trabajo.

Con relación a los materiales, el yarey constituye uno de más antiguos dentro de la cultura popular tradicional cubana. Desde las guerras de independencia del siglo XIX ya se reporta su uso para la confección de sombreros,<sup>72</sup> así que sus técnicas son tan variopintas como diseminadas por todo el país. En ese sentido, huelga insistir en que la producción sombrerera de Los Richard se sustentan en técnicas que ellos reconocen como únicas en el territorio: el tejido simple o de flor para la conformación de la pieza y el tejido que ellos denominan “dibujo” para su decoración.

La habilidad de René, pese a su avanzada ancianidad, se aprecia en la dedicación y delicadeza con que trata el material. Y es que el yarey se daña fácilmente si se expone en demasía al sol y a la humedad, con lo cual prefiere el tiempo fresco o la noche para la confección: “hay que ripiar bien fino el yarey porque entre más fina la fibra es mayor la calidad y demanda del artículo”<sup>73</sup>. El tiempo máximo que demora para confeccionar un sombrero son tres días.

Su descendencia, desde temprana edad fue instruida en los saberes tradicionales, esto es, la apreciación del uso de objetos manufacturados en el ambiente doméstico, la importancia del cuidado delicado de los materiales naturales

74. Campos Ceballos, *op. cit.*, y Shils, *op. cit.*

75. Trabaja como guardia o custodio de un centro de salud pública.

76. Natael Richard Losí en entrevista con las investigadoras.

y los oficios propiamente. Por un lado, Natael Richard Losí sigue la tradición paterna de la confección sombrerera y, sobre esta base de aprendizaje, modificó



Figura 2 – René Richard en plena confección de un sombrero. Foto de las autoras.

las técnicas en la elaboración al incluir diferentes dimensiones y diseños variopintos, así como en la realización de carteras, objetos en miniatura y floreros con adornos también de yarey. Este hecho valida el presupuesto de algunos estudiosos de la tradición sobre su constante cambio pese a la continuidad.<sup>74</sup> En efecto, si bien lo hace a cuenta gotas, Natael Richard Losí comienza a modificar algunas formas de trabajar el yarey para sentir que se ajusta a los modelos estéticos al uso en el gusto de la población circundante con lo cual corrobora cómo el dinamismo y las modificaciones en los oficios tradicionales constituyen mecanismos de adaptación y supervivencia de ciertas prácticas.

Pese a equilibrar el trabajo artesanal con otra profesión desvinculada de la primera,<sup>75</sup> sus trabajos son demandados debido a su calidad y habilidad. En entrevista expresa que puede demorar unas horas, un día y hasta dos, en dependencia del objeto que realice. El artículo más exigente es el sombrero: “es un tejido difícil pero la experiencia me ha dado la habilidad”<sup>76</sup>.

Para la confección de los tejidos, René y Natael utilizan instrumentos como tijeras, cuchillo y polaina para proteger la ropa del yarey. La complejidad de las piezas reside en la delgadez de las fibras (las más anchas son de dos a tres mm

aproximadamente) y es precisamente en este punto, en la delicadeza,<sup>77</sup> en el que alcanzan distinción entre los demás artesanos. Si bien las técnicas de tejido son generalmente las mismas, resulta interesante la variedad de piezas, tamaños y formas, lo cual decanta en diferenciados niveles de complejidad. Debe añadirse que, pese a sus innovaciones, han preservado las técnicas originales para contribuir al mantenimiento y la transmisión de la tradición haitiana.

Por su parte, Abner Richard Losí, el lutier, confecciona en este orden: tumbadoras, maracas, bongós, güiros, guitarra, claves e incluso bajos eléctricos. Si se observa con justicia, el trabajo de este miembro de la familia se aparta del oficio tradicional del tejido, sin embargo, de forma indirecta, sus habilidades en el uso de utensilios de trabajos manufacturados le han servido como entrenamiento para la confección de tales artículos.

Lo más interesante, incluso asombroso, es que sus habilidades son totalmente empíricas. No posee preparación para este trabajo, ni familiar ni académica. Nos atreveríamos a decir, aún más, que los saberes tradicionales familiares le influyeron para ganar la confianza necesaria en su realización como lutier.

Utiliza madera, hierro, cuero, tornillos que modela a través de instrumentos como trinchas, martillo, serrucho, barrenas, vidrio y serrote. Aunque ha utilizado la madera del árbol del mango, principalmente trabaja con el macizo cedro para las tumbadoras, pues afirma que: “entre más gruesa sea la madera, mejor será el sonido producido. No todos harán que el sonido sea preciso”<sup>78</sup>. Este es un trabajo que lleva más tiempo de producción porque los materiales son sometidos a un proceso de preparación. Para su confección se demora por lo general varios días, pues vale la delicadeza y dedicación del trabajo en pos del tratamiento casi exclusivo de los materiales utilizados.

Cada uno de ellos presenta un nivel de complejidad diferente. Para las tumbadoras, ocupa de 15 a 20 días, para los bongós de 6 a 7 días, para el güiro, aproximadamente 1, sin contar el proceso de secado del material; para las claves desde algunas horas hasta 1 día; para las maracas de 6 a 7 días y para la guitarra, tanto como con el bajo eléctrico, de 2 a 3 días.

Obsérvese en este punto su disposición para la realización de instrumentos de percusión y en menor medida, aunque con más complejidad, los de cuerda frotada. La instrumentación típica de la música tradicional cubana, y del Caribe en general, les permite acudir a la producción y uso de membranófonos e idiófonos y con ello, ayudar a los músicos en la ejecución de sonoridades culturalmente identitarias. Por otro lado, el emplazamiento de la familia en una zona rural y hasta cierto punto la relación espiritual que establecen con la naturaleza debido a la influencia que ejercen sus creencias en la religión vodú le condicionan para conocer a fondo los materiales extraídos de ella y proveerse de los que necesita en esta práctica creativa.

77. La pieza se realiza toda con el mismo material; al inicio con la fibra extremadamente fina para sujetar el material y en el acabado con dos tejidos sobrepuestos para darle garantía y calidad al objeto. Esto lo hacen generalmente en el caso de los sombreros.

78. Abner Richard Losí en entrevista con las investigadoras.

## Belleza: Análisis formal

Insistimos en que el análisis formal en correspondencia con categorías analíticas creadas en el curso de la historia del arte, ambos occidentales, no convergen o se hibridan con los sistemas de pensamiento, también estéticos, de formas culturales procedentes de grupos étnicos “otros”<sup>79</sup>. En efecto y del mismo modo en que se produce el mestizaje de nuestros pueblos, en el caso que nos ocupa, el oficio tradicional está imbuido por las ideas de belleza en las cuales se mezclan cánones incorporados de la tradición occidental (obviamente debido al coloniaje que está en las bases de la formación identitaria de la mayoría de los pobladores de Latinoamérica y el Caribe) y otros traídos por los ancestros africanos. Discernir hasta dónde llegan unos y otros se convierte en una tarea que rebasa nuestra indagación al perderse en las venas del tiempo. Lo cierto es que conjuntamente con la necesidad de darle a las piezas simetría y proporción, aparecen otras preocupaciones formales que caracterizan la producción artesanal. Del mismo modo, rescatamos la importancia que tiene la originalidad (más que la exclusividad) no solo de los objetos en sí, sino además del trabajo puesto sobre la marcha para lograrlos.



Figura 3 – Cartera de yarey de Natael Richard Losí. Obsérvese el fino grosor de la fibra de yarey, el coloreado de las intermedias y el uso de distintos tipos de tejido en la misma pieza. Foto de las autoras.



Volvemos a la idea de la importancia de otorgar la palabra, en primer lugar, al criterio de los artesanos, quien mostrará el pensamiento estético contenido en tales objetos. Como ya sugerimos, el trabajo con la fibra vegetal debe ser en extremo delicado en aras de lograr la estrechez requerida; unos escasos milímetros de yarey que, tejidos, le han otorgado originalidad y el sello identitario a las artesanías y su discipulado. Al comparar el acabado de estos objetos con otros vecinos sobresale un halo de elegancia que propina la tipicidad de este trabajo.

Otro criterio y, a la vez, característica nacidos de la familia descansa en la necesidad de los pequeños flecos que deben portar, al menos, los sombreros. Si bien parecieran ser expresión de carencia de tiempo o limitación en el trabajo nacen del propósito de marcar su producción. Los Richard dejan este oportuno “olvido” cuando les hacen encargos particulares, con la intención de acentuar que el sombrero nunca ha sido usado y, es tal su inclinación por esta marca, que prefieren instruir al consumidor a cortarle los flequillos que hacerlo ellos mismos. “Él debe darse cuenta que el sombrero es totalmente nuevo y tiene calidad”<sup>80</sup>. Otro sello distintivo que los separa del resto del artesanado regional es la variedad de diseños en piezas del mismo tipo, incluso en el mismo objeto se pueden yuxtaponer tejidos diferentes.

Por otro lado, se observa, y así ellos asienten, la necesidad de la simetría y la proporción en cada pieza. La inclinación por el color ha sido una de las soluciones que la segunda generación de artesanos le ha conferido a su obra. En ese punto, mientras René expone un mantenimiento a ultranza de la tradición haitiana cuando preserva el color original de yarey, su hijo, el portador del cambio, ha decidido colorearla con pigmentos sólidos y yuxtaponer los hilos coloreados para ajustarse a lo que considera es el gusto popular; una forma de adaptación y reorientación del trabajo artesanal que no mutila la tradición, antes bien, le insufla pequeñas modificaciones para hacerla perdurar.

Con todo, los artículos no gozan del mismo preciosismo en el acabado. Los floreros de Natael Richard Losí, por ejemplo, pese a un diseño más complejo que a los confeccionados por otros artesanos, todavía pueden ganar en simetría, por ejemplo, en la base de las flores y el cuidado del yarey en las cestas que las contienen. Al respecto, al artesano reconoce que le falta por ganar en acabado e insiste en la poca experiencia que aún posee para crear dichas piezas.

Por su parte, Abner Richard Losí, el lutier, expone unos instrumentos que bien pueden caracterizarse de básicos en su forma y acabado. Obsérvese que no todos poseen el mismo nivel de complejidad pero en la casi totalidad de los casos, el artesano no repara en detalles. El gran valor de su trabajo, más que en el plano estético, se acomoda en la necesidad que suple en la comunidad de mano del mantenimiento de una tradición centenaria familiar. “Tal vez (el talento) venga en la sangre”<sup>81</sup>, declara cuando narra que su abuelo materno confeccionaba instrumentos generalmente para actividades religiosas y el hermano mayor de René Richard, también.

80. René Richard Morpeau en entrevista con las investigadoras.

81. Abner Richard Losí en entrevista con las investigadoras.



Figura 4 – Miniatura de florero creada por Natael Richard Losí. Nótese la asimetría accidentada y no calculada de los bordes del recipiente de yarey. Foto de las autoras.

Su aprendizaje fue procesual, de ensayo y error. Afirma, por ejemplo, sus primeras tumbadoras no poseían la calidad requerida; recuérdese que este es un instrumento imprescindible en los rituales religiosos vodú y en otros de basamento africano que se efectúan en la comunidad. Actualmente, tanto en los más sencillos, las maracas, como en los complejos (de percusión y de cuerdas) aplica sus propias técnicas; para la tensión exacta de las membranas (en el caso de los percutidos) como para lograr la afinación de la cuerda en los bajos y guitarras eléctricas. Lo más importante es que, sin pasar por estudios profesionales, pero impregnado con la otra tradición sonora que hace trascender a su familia en el territorio (el conjunto musical), hoy logra detectar de oído la calidad de sus creaciones.

## LA FIBRA FINAL O A MODO DE CONCLUSIONES

Circunvalan, cruzan y se mueven dentro de la región oriental de Cuba; desde lo más intrincado de una zona rural hasta las urbes populosas. Se convierten en soportes de alimentos, compañeros de caminos, protectores del sol o fuente de presunción entre las mujeres. Así se puede observar la trayectoria de las artesanías de la familia Richard, objetos que se convierten en fetiches y parecen cobrar vida propia debido al valor simbólico que les otorga una tradición manual transmitida por más de cien años y que ha navegado de las costas de Haití a las de Cuba. Sin embargo, sus consumidores no siempre son conscientes de tal tradición, valor que se añade a su funcionalidad. En efecto, más allá del color dorado que irradia la pequeña cadena que adorna una cartera y encanta a una consumidora o el ancho borde del sombrero de yarey que promete más protección contra los efectos del astro rey, la producción que nace de las manos de esta familia ya lo hace con el sello invaluable de una tradición centenaria que cruzó el Caribe para aplanarse en nuestro suelo.

El valor de sus piezas se expresa desde ópticas que van de lo macro a lo microsociedad. Para la institucionalidad de la cultura del territorio son considerados como uno de los grupos portadores de mayor importancia, más aún para la comunidad circundante, con quien establecen lazos de interacción cultural; ya bien como escuela de artesanado con vistas al desarrollo cultural endógeno de la vecindad o bien como destino de disímiles piezas. Para la familia, el oficio tradicional se ha transmitido a más de dos generaciones y se pierde en la memoria de sus portadores el hilo inicial en la propia familia desde Haití. Por ello, es orgullo del grupo, conjuntamente con la música; un elemento identitario que le conecta étnicamente con la vecina isla, si bien la mezcla cultural ha sido, en su caso, inevitable. Las artesanías de Los Richard devienen en piezas de uso cotidiano y doméstico, un uso también marcado por la tradición de los asentamientos haitianos en Cuba desde el siglo pasado. Este hecho se vuelve más notorio en el caso de los instrumentos musicales que también nacen de la mano de uno de los oficiantes de la familia; instrumentos que resuelven el problema de las carencias suscitado por la lejanía con los centros urbanos y que nos habla, una vez más, de cómo un oficio tradicional aporta los recursos para solucionar los problemas intrínsecos de la comunidad; esto es, para apuntalar su desarrollo comunitario.

El recuento de estas valoraciones nos permite pensar que el valor de las piezas del grupo familiar está más allá de la alta demanda o valor de cambio que poseen en el territorio; sus valores de uso se complementan con el simbólico, aquel que se asume cuando se piensa en el peso de una tradición de las más añejas del Caribe, no solo de Cuba.

Justamente las valoraciones de la salvaguarda de la tradición, tanto artesanal como musical, han teñido de olvido los posibles valores implícitos en el trabajo manual.

En ese punto este texto también intenta llenar un vacío y completar la exégesis sobre la familia. La valoración estética debe hacer constar, en primer lugar, los criterios que nacen desde los propios creadores a partir de la práctica aprehendida; criterios difundidos sobre valores estéticos no solo a sus educandos, sino a sus consumidores. El delgadísimo grosor del tejido del yarey, los flequillos que dejan sueltos a propósito conjuntamente con nuevas fórmulas del quehacer que dan dinamismo a la tradición (como el proceso de colorear la fibra y mezclarla con materiales disímiles) le confieren una exclusividad y autenticidad de la mano de Los Richard. La gracia que adquieren las piezas mediante un trabajo meticuloso, casi de filigrana, se complementa en la constante búsqueda de la simetría y la proporción. Los colores se añaden a uno de los hilos dentro de todo el entramado del yarey de cada pieza.

La familia Richard fundada en Cuba por René Richard Morpeau y su esposa, Francisca Losí, se inscriben en la tradición caribeña del trabajo con yarey que se integra a los procesos bélicos y socioeconómicos de la región. Sus usos han acompañado a la cotidianeidad de los grupos con formas de producción preindustrial que en el caso que nos ocupa proceden de la vecina Haití. Hoy en día, uno de los debates más actuales es el reconocimiento de la mujer como una parte medular, si bien por mucho olvidada, del proceso de trabajo y la transmisión de la tradición, pero en este reclamo, no ajusta el caso que nos ocupa toda vez que el núcleo creativo y transmisor lo han conformado hombres. Sin embargo, sí creemos justo ubicarles como una representación del debate, también actual, que atañe a la manera de valorar las artesanías y artes populares u objetos “otros” desde una perspectiva intermedia entre el pensamiento estético intelectual occidental y una práctica regional tradicional descentrada de los ideales de arte; todo ello propio de una Latinoamérica mestiza. De ahí que coincidimos con antropólogos y antropólogas que han abordado el tema en buscar pautas de análisis primeramente al interior del grupo creador para luego valorar cómo la libertad y la creatividad se dinamizan con nuevas fórmulas. Los objetos nacidos de materiales naturales procedentes de las manos de estos tres hombres también se dislocan cuando tratamos de ajustarlos a la categoría “arte” (incluso cuando se trate de artes populares); con todo, resultan artesanías atractivas, de marcado carácter identitario que les enlaza no solo con el pasado en Haití, sino con el presente continuo en que se mezcla la híbrida cultura cubana.

A este mosaico analítico del grupo portador resta por incorporar la valoración de la música, manifestación con la cual son más reconocidos en la red institucional y en el territorio oriental. En este sentido, las reseñas y aproximaciones periodísticas resultan primarias y someras toda vez que el análisis en tales lindes exige herramientas que desbordan el plano visual. Artesanos y músicos, René Richard, a sus más de 100 años, y sus dos hijos siguen aportando una producción loable y una transmisión incesante, riqueza no solo local, sino también del país.

## **SOBRE LOS AUTORES**

### **Ligia Lavielle Pullés**

Profesora de la carrera Historia del Arte en la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. Graduada de Historia del Arte y máster en Desarrollo Cultural Comunitario por la Universidad de Oriente. Doctora en Ciencias Sociales: Estudios de la Comunicación por la Universidad de Amberes, Bélgica y Doctora en Ciencias Sociológicas por la Universidad de Oriente, Cuba. Correo: ligia.lavielle@gmail.com.

### **Diana Liset Pompa López**

Especialista del Museo Provincial Manuel Muñoz, ciudad de Bayamo. Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. Correo: dianaliset.pl@gmail.com.

## **REFERENCIAS**

ALABARCES, Pablo. *Pospopular*. Las culturas populares después de la hibridación. Bielefeld: Bielefeld University Press, 2021.

ANDER EGG, Ezequiel. *Diccionario del trabajo social*. Córdoba: Brujas; Instituto de Ciencias Sociales Aplicadas, 1978.

ARGUETA VILLAMAR, Arturo. Introducción. In: ARGUETA VILLAMAR, Arturo; CORONA-M, Eduardo; HERSCH MARTÍNEZ, Paul (comp.). *Saberes colectivos y diálogo de saberes en México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias; Puebla Cuernavaca: Universidad Iberoamericana, 2011. p. 11-47.

BARRIOS MONTES, Osvaldo. De la inserción cultural haitiana en la Cuba del siglo XX. *Del Caribe*, Santiago de Cuba, n. 38, p. 11-24, 2002.

BATRA, Eli. Apuntes sobre feminismo y arte popular. In: BATRA, Eli; HUACUZ, María Guadalupe (coord.). *Mujeres, feminismos y arte popular*. Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2015. p. 21-31.

BECKER, Howard. *Los mundos del arte*. Sociología del trabajo artístico. Buenos Aires: Universidad Nacional de los Quilmes, 2008.

BERGER, Peter. L.; LUCKMAN Tomas. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

BOVISIO, María Alba. El dilema de las definiciones ontologizantes: Obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. *Caiana*, Buenos Aires, n. 3, p. 1-10, dic. 2013.

CAMPOS CEBALLOS, José Isabel. *Conservando nuestras raíces: Entre continuidad y cambio de la tradición: La fiesta patronal del Perdón de Tuxpán, Jalisco*. 2017. Tesis (Doctorado en Ciencias Humanas, con especialidad en Estudio de Tradiciones) – Colegio de Michoacán, Zamora de Hidalgo, 2017. Disponible en: <https://colmich.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1016/204>. Accedido el: 4 marzo 2024.

CUCHÉ, Dennis. *La noción de la cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

ESCOBAR, Ticio. *La belleza de los otros: Arte indígena del Paraguay*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2012.

ESPRONCEDA AMOR, María Eugenia. *Las relaciones de parentesco como forma de vínculo social*. 2000. Disertación. (Doctorado en Ciencias Sociológicas) – Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, 2000.

FREITAG, Vanessa. El oficio artesanal en familias de artesanos de Tonalá, Jalisco: Memorias, prácticas y saberes. In: PÉREZ RAMÍREZ, Salvador (coord.). *Artesanías y saberes tradicionales*. Zamora de Hidalgo: Colegio de Michoacán, 2015. p. 213-240.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas populares en el capitalismo*. Ciudad de México: Nueva Imagen, 1986.

GARRIDO IZAGUIRRE, Eva María. Categorías del gusto en la escultura de Ocumicho, un pueblo purépecha. *Société suisse des Américanistes/Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft. Bulletin*, Genève/Genf, n. 64/65, p. 131-142, 2000-2001. [http://www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa64-65\\_17.pdf](http://www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa64-65_17.pdf). Accedido el 4 de marzo de 2024.

GARRIDO IZAGUIRRE, Eva María. Estética indígena y glocalización: Agencias recursivas. In: CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTES VISUALES DE LA ASOCIACIÓN NACIONAL DE INVESTIGACIÓN SOBRE ARTES VISUALES, 3., 2017, Valencia. *Comunicaciones* [...]. Valencia: ANIAV, 2017. DOI: 10.4995/ANIAV.2017.5632.

GARRIDO IZAGUIRRE, Eva María. Oficios y saberes tradicionales: Estrategias para su salvaguarda y puesta en valor. In: RAMÍREZ VELÁZQUEZ, César Augusto; FIGUEROA ALCANTARA, Hugo Alberto (coord.). *Fortalecimiento, organización y preservación de la información indígena originaria*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 2021.

GUANCHE, Jesús. Etnicidad y racialidad en la Cuba actual. *Revista Temas*, La Habana, Cuba, n. 10, p. 51-57, 1996.

GUANCHE, Jesús. *La cultura popular tradicional en Cuba: Experiencias compartidas*. Hebei: Universidad de Estudios Internacionales de Hebei, 2020.

GUANCHE, Jesús; MORENO, Dennis. *Caidije una comunidad haitiano-cubana*. La Habana: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, 1988.

HERSCH MARTÍNEZ, Paul. Diálogo de saberes: ¿Para qué? ¿Para quién?: Algunas experiencias del programa de investigación Actores Sociales de la Flora Medicinal en México, del Instituto Nacional de Antropología e Historia. In: ARGUETA VILLAMAR, Arturo; CORONA-M, Eduardo; HERSCH MARTÍNEZ, Paul (comp.). *Saberes colectivos y diálogo de saberes en México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias; Puebla Cuernavaca: Universidad Iberoamericana, 2011. p. 173-200.

HOBSBAWM, Eric. Introducción. La invención de la tradición. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (comp.) *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica S.L., 2002. p. 7-21.

JAMES FIGUEROLA, Joel; MILLET, José; ALARCÓN, Alexis. *El Vodú en Cuba*. Santiago de Cuba: Oriente, 1998.

LARA FIGUEROA, Celso Arnaldo. Algunos principios teóricos sobre cultura popular tradicional. *Revista Folklore Americano*, México v. 55, p. 63-73, enero/jun. 1993.

LE MUR, Rozzen. Las estrategias discursivas de los artesanos huicholes en el marco turístico. *Alteridades*, Ciudad de México, v. 28, n. 28, p. 97-108, 2018. DOI: 10.24275/uam/izt/dcsh/alteridades/2018v28n56/Le.

LINS RIBEIRO, Gustavo; ESCOBAR, Arturo. Antropologías del mundo: Transformaciones disciplinarias dentro del sistema de poder. In: LINS RIBEIRO, Gustavo; ESCOBAR, Arturo (coord.). *Antropologías del mundo: Transformaciones disciplinarias dentro del sistema de poder*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Universidad Autónoma Metropolitana; Universidad Iberoamericana, 2009.

MACHADO ROMERO, Maricel; NAVARRO LORES, Diosveldy. La inmigración haitiana hacia Guantánamo: Principales aportes culturales. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, España, nov. 2014. Disponible en: <https://www.eumed.net/rev/caribe/2014/11/inmigracion-haitiana.pdf>. Accedido el: 4 marzo 2024.

MARTÍNEZ CASANOVA, Manuel. Artesanía, patrimonio cultural y mercado. *Signos*, Santa Clara, Cuba, n. 71, p. 27-34, 2016.

MILLET, José; CORBEA, Julio. *Presencia haitiana en el oriente de Cuba*. Del Caribe, Santiago de Cuba, n.10, p. 72-80, 1987.

MORENO, Dennis. La artesanía popular tradicional cubana. *Signos*, Santa Clara, Cuba n. 32, p. 53-83, 1989.

NAVARRO ESPINACH, Germán. La reivindicación de los oficios artesanales del Paraguay. *Revista Científica OMNES*, Asunción, v. 11, n. 1, p. 28-47, 2019.

OROZCO MELGAR, María Elena. *Génesis de una ciudad. Santiago de Cuba en el umbral de la modernidad*. Santiago de Cuba: Alqueza, 2008.

ORTIZ, Renato. Notas históricas sobre el concepto de cultura popular. *Revista Diálogos de la Comunicación*, Logroño, v. 23, p. 10-23, 1989.

PRICE, Sally. ¿Son los antropólogos ciegos frente el arte? *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, Barcelona, v. 21, p. 15-31, 2005.

RAMÍREZ, Mario Teodoro. El tiempo de la tradición. *Relaciones*, Zamora de Hidalgo, v. 21, n. 81, p. 163-185, 2000.

SARMIENTOS, Ismael. La artesanía popular tradicional cubana: Del legado aborigen al utilaje mambí. *Estudios de Historia Social y Económica de América*, Alcalá de Henares, n. 13, p. 487-519, 1996. Disponible en: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5951>. Accedido el: 4 marzo 2024.

SHILS, Edward. *Tradition*. Chicago: University Chicago Press, 1981.

SHINER, Larry. *La invención del arte: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós. 2004.

TORRES CUEVAS, Eduardo. Cuba y Haití: Una coyuntura y dos opciones. *Del Caribe*, Santiago de Cuba, n. 9, p. 71-80, 1987.

VERGÉS MARTÍNEZ, Orlando. Cultura popular tradicional y modernidad en Cuba. *Del Caribe*, Santiago de Cuba, n. 32, p. 22- 25, 2000.

VICENTE, Sonia. Con las ollas en el caldero: Reflexiones sobre el valor de ciertas artesanías. *Huellas*, Barranquilla, Colombia, n. 5, p 108-120, 2006. Disponible en: <https://bdigital.uncu.edu.ar/1234>. Accedido el: 4 marzo 2024.

WILLIAMS, Lewis. Culture and community development: Toward new conceptualization and practice. *Community Development Journal*, Oxford, v. 39, n. 4, p 345-259, 2004. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/44257834>. Accedido el: 4 marzo 2024.

Artículo presentado el: 12/07/2023. Aprobado em: 19/12/2023.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License