

* PIDESONE agradece muy especialmente a la Dra. Dina Picotti el envío de este artículo.

RASGOS ACTUALES DEL PENSAMIENTO AFROAMERICANO RESISTENCIA Y CREATIVIDAD

Dina V. Picotti C.
UNGS – Argentina

Abstract

Esta colaboración intenta referirse al aspecto que considera menos tratado de la presencia de las culturas africanas en los países americanos, cual es el modo de pensar que tal presencia conlleva en tanto traduce su singular experiencia y articulación de realidad, su logos. Éste ha marcado fuertemente su identidad, es posible registrarlo en todos los ámbitos de la vida acompañando tal presencia, particularmente en aspectos culturales importantes como el socio-político, lingüístico, religioso, artístico, y discernir algunos rasgos que caracterizan al pensamiento afroamericano actual, en relación con su acervo tradicional y las situaciones que tuvo que afrontar en la diáspora como consecuencia de la esclavitud, de la relación con otros factores históricos y de las diversas formas de marginación hasta la actualidad, que dieron lugar a los fenómenos de resistencia y recreación. Ello remite, como ocurre con los diversos aspectos de su vida y cultura, a tener que considerarlo desde su lugar de origen, de lo que es continuación y recreación en la diáspora a través de sus avatares de destrucción, deculturación, resistencia y reconfiguración, dando cuenta sintéticamente del debate que ha habido en el reciente pasado siglo en el África subsahariana al respecto, para pasar luego a referirse a los rasgos actuales del pensamiento afroamericano que se pueden recoger en los diferentes ámbitos de su presencia.

RASGOS ACTUALES DEL PENSAMIENTO AFROAMERICANO RESISTENCIA Y CREATIVIDAD

En el configurarse de la identidad histórico-cultural americana a través de un largo y complejo proceso, en el que confluyeron y se mestizaron grupos humanos precolombinos con otros advenidos a partir de la conquista y colonización, el aporte africano, llegado principalmente con la esclavitud, alcanza un peso y significancia aún no bastante conocidos y valorados, ya sea en la conciencia común de la población, como en la académica y en general institucional.

Los estudios afroamericanos cuentan hoy con una situación más favorable, en tanto se despliegan en los más diversos aspectos y ejercen una visión crítica de sí mismos, dentro del amplio debate epistemológico y metodológico de las ciencias sociales y contribuyendo al mismo¹. En esta colaboración pretendemos referirnos al aspecto que consideramos menos tratado de la presencia de las culturas africanas en nuestros países, cual es el modo de pensar que tal presencia conlleva en tanto traduce su singular experiencia y articulación de realidad, su logos. Éste ha marcado fuertemente nuestra identidad, es posible registrarlo en todos los ámbitos de la vida americana, acompañando tal presencia, particularmente en aspectos culturales importantes como el socio-político, lingüístico, religioso, artístico, y discernir algunos rasgos que creemos caracterizan al pensamiento afroamericano actual, en relación con su acervo tradicional y las situaciones que tuvo que afrontar en la diáspora como consecuencia de la esclavitud, de la relación con otros factores históricos y de las diversas

¹ Un ej. de ello puede verse en G. Lechini compil. *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina – Herencia, presencia y visiones del otro*, Clacso/CEA, Córdoba, 2008.

formas de marginación hasta la actualidad, que dieron lugar a los fenómenos de resistencia y recreación.

1. La filosofía africana y afroamericana en su debate y representatividad actual

El intento de registrar y comprender los rasgos que caracterizan al pensamiento afroamericano en América Latina nos remite, como ocurre con los diversos aspectos de su vida y cultura, a tener que considerarlo desde su lugar de origen, de lo que es continuación y recreación en la diáspora a través de sus avatares de destrucción, deculturación, resistencia y reconfiguración.

Con respecto al pensamiento y filosofía africanos ha habido en el reciente pasado siglo un amplio debate, del que se dará cuenta sintéticamente. En el mismo se ha utilizado la palabra y noción de ‘filosofía’ con cierta ambigüedad, incluyendo o no la noción más amplia de ‘pensamiento’, este último en el sentido de interpretación de la realidad de que se tiene experiencia, que evidentemente se encuentra en todo ser y comunidad humanos. Por lo que algunos hemos preferido reservar la palabra ‘filosofía’ en sentido estricto para el modo de pensar objetivador surgido en Grecia, que así lo denominó para dar cuenta de él, desplegado en Europa y sus extensiones y que se encuentra en la base de la actual civilización tecnocientífica globalizada², empleando la palabra ‘pensamiento’ para referirnos a otros modos de pensar esencial, es decir, dirigidos al ser y sentido de la realidad, según el modo que corresponde a su propia experiencia, con su propia forma de inteligibilidad y racionalidad, de tal manera que lo que suele denominarse explícitamente filosofía es considerado como un modo de pensar entre otros, con características que lo distinguen pero que no pueden ser comprendidas y diferenciadas sino en el seno más amplio de la historia del pensar esencial en general. Por lo que hablaríamos entonces de pensamiento indígena, africano, latinoamericano, chino, etc.

Sin embargo, Jean M. Van Parys³, de la Univ. congoleña de Lubumbashi entiende por filosofía “un esfuerzo de reflexión sistemática y racional sobre el sentido global de la existencia humana y del mundo que nos rodea”, aclarando que si bien parece una definición escolar tiene el mérito de definir la filosofía, no dejarla librada a cualquier cosa, entendiendo por reflexión sistemática la que se realiza de manera metódica y por racional la que somete sus reflexiones a la razón. En el aspecto temporal este sentido de filosofía detentaría un cuádruple principio: de permanencia en los diferentes momentos de su historia, a la vez que de evolución, de realización y de perspectiva desde la situación de la propia experiencia, afirmándose el postulado de identidad y unidad del espíritu humano en el tiempo y el espacio, en tanto no variarían las estructuras mentales aunque puedan cambiar sus modos de concretarse. Al considerar que una tal investigación formal del sentido, sistemática y racional sólo habría comenzado recientemente, si bien el cuestionamiento preparatorio se habría dado desde un pasado inmemorial, incluye el pensamiento mítico, cosmologías y representaciones colectivas poco criticadas, amenazadas históricamente por la llegada de religiones abrahánicas, literaturas orales, relatos, cuentos, proverbios, sentencias, formulaciones de ritos religiosos y funerarios, elementos pre-filosóficos que no sería muy audaz acercarse a los presocráticos. Con respecto a la narración mítica, en tanto ofrece una explicación fundamental sobre la naturaleza de los fenómenos y sus relaciones, sostiene que funda una epistemología y una hermenéutica; el arquetipo propuesto, en función de una cultura particular y su imaginario, situados en el espacio y el tiempo, es percibido como teniendo

² Compartimos el fundamentado planteo que hiciera en este sentido M. Heidegger, *Was ist das, die Philosophie?*, Neske, Pfullingen, 1956. En versión castellana *¿Qué es la filosofía?*, trad. de J.A. Escudero, Herder, Barcelona, 2004.

³ Jean M. Van Parys, *Une approche simple de la Philosophie Africaine*, Publications Canisius,

valor explicativo universal; está presente la racionalidad, pero no el aspecto sistemático ni la verificación crítica, minimiza el protagonismo humano al proponer un arquetipo, pero anuncia claramente el advenimiento histórico de un pensamiento verdaderamente filosófico.

La filosofía africana actual se presenta en un abanico de orientaciones, que según Nkombe Oleko y a. J.Smet⁴ se diversifican en 1) una corriente ideológica, en diversas líneas, tales como personalidad africana, pan-africanismo, negritud, humanismo africano, socialismo africano, concientismo, autenticidad; 2) una corriente de reconocimiento de una filosofía africana tradicional, en diversas direcciones, como es la búsqueda de elementos filosóficos, afirmación de la existencia de filosofías africanas tradicionales, elaboración sistemática de las mismas, sabiduría o saber esotérico; 3) una corriente crítica, que se concreta en contestación del status filosófico, recusación de la etnofilosofía, crítica de la concepción occidental de la ciencia y de la filosofía; 4) una corriente sintética, que se divide en hermenéutica filosófica, filosofía funcional, búsqueda de una nueva problemática, ensayos bibliográficos e históricos. Por lo tanto, se trataría según Parys de una diversidad de movimientos filosóficos, cada uno de los cuales sería en grado diverso un esfuerzo de reflexión sistemática y racional que busca con diferente dinamismo el sentido de la existencia humana en su contexto histórico mundano: el primer grupo manifiesta el dinamismo de una acción política y social que asume la herencia tradicional africana, con una cierta actitud defensiva con respecto a las culturas externas en tanto amenazantes; el segundo reúne a aquellos que consideran que siempre hubo una filosofía africana, con un sentido muy amplio de filosofía, tironeado entre la investigación de la filosofía africana tradicional y una cantidad de monografías y estudios etnológicos que revelan una gran variedad de concepciones de la vida humana y social y sus justificaciones; el tercero reacciona contra las dos primeras ampliaciones del concepto de filosofía, exigiendo que ésta se formule en un texto que pueda ser sometido a crítica e intenta elaborar los criterios de lo filosófico, pero dada la falta de una filosofía firme del hombre no alcanzaría a definir la filosofía de un modo a la vez exigente y abierto, ni a desencadenar un movimiento de reflexión y composición de textos filosóficos que manifiesten una reflexión africana acerca del sentido de la vida y de la sociedad.; el cuarto intenta librarse de la alternativa en la que parecen haberse deslizado los que reclaman una filosofía africana - fidelidad al pasado cultural africano con pocas exigencias críticas para satisfacer a las exigencias científicas modernas, o fidelidad a las exigencias críticas con pocas exigencias africanistas-, intentando construir, sea al retomar la herencia cultural, como en una visión más prospectiva al encarar para el futuro de África más que la valorización de su pasado un pensamiento moderno, sistemático y crítico.

Según este autor estas cuatro direcciones de la filosofía africana contemporánea manifiestan una diversidad que permite no satisfacerse plenamente en ninguna sino suscitar su superación, un movimiento histórico. Son en grado diverso esfuerzos de reflexión sistemáticos y racionales, que con dinamisismos diferentes buscan el sentido global de la existencia humana y de su contexto histórico mundano, afirmándolo con fuerza los ideológicos, exhumándolos del pasado los etnológicos, viéndolo en su marcha crítica los críticos, intentando elaborarlo los sintéticos.

Consideramos que ubicándonos en el ámbito más amplio del pensar, y no sólo de lo que conocemos como 'filosofía', con sus exigencias críticas sobre todo a partir de la modernidad, pero también en la variedad de sus planteos, interesa sobre todo, desde el punto de vista de toda la historia humana, lo que las culturas africanas han podido pensar a partir de sus experiencias, desde una noción más originaria del pensar que podríamos llamar esencial –

⁴ Nkombe Oleko y A.J.Smet, "Panorama de la Philosophie africaine contemporaine", en *Recherches philosophiques Africaines*, F.C.K., Kinshasa, 1978. De esta clasificación han surgido críticas que distinguen o diferencian uno u otro aspecto, la más conocida es la de V.Y.Mudiimbe, "Panorama de la Philosophie africaine contemporaine" en *Recherche, Pédagogie et culture* enero-marzo 1982, mencionado por J.M.Van Parys, op.cit.

de ser y sentido- y las nociones implicadas de ‘inteligibilidad’ o modo de captación sensible-inteligible y racionalidad o modo de articulación.

Ante todo cabe reivindicar su unidad histórica, como lo han hecho con fundamento Cheick Anta Diop⁵ y luego Théophile Obenga desde el Antiguo Imperio (2780-2260 a.C.), y antes el historiador inglés Martín Bernal, quien en *Black Athena*⁶ plantea que en los orígenes de la civilización helénica (y por tanto, de la occidental), hubo contribuciones decisivas por parte de las civilizaciones egipcia y fenicia, que aparecen reflejadas fundamentalmente en los relatos y mitos de los antiguos griegos acerca de sus propios orígenes. Bernal afirma también, y lo desarrolla en un volumen posterior, que existen pruebas arqueológicas y lingüísticas que apuntan en esta dirección. En la Antigüedad la creencia de que los griegos tomaron muchos de sus conocimientos de los egipcios y fenicios estaba generalizada, visión a la que Bernal denomina el modelo antiguo, ampliamente aceptado por los eruditos hasta finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, en que fue objeto de múltiples ataques por parte de los académicos, y se vio sustituido por otro modelo, denominado por el mismo autor modelo ario, que postula un origen exclusivamente indoeuropeo de la civilización griega. Esta sustitución se produjo en coincidencia con diversas teorías historiográficas racistas que surgieron en aquella época y que llegaron a su apogeo en las primeras décadas del siglo XX. Bernal distingue entre el modelo ario radical, que niega toda contribución de las civilizaciones antedichas, y el modelo ario moderado, que admite ciertas contribuciones menores por parte de los fenicios, aunque no acepta las egipcias. Se propone el modelo antiguo revisado, un marco para el estudio de la historia de la antigua Grecia en el que se acepta una sustancial influencia afroasiática en los orígenes de la civilización griega, incluso con posibles colonizaciones. Estas tesis han provocado una considerable controversia en el mundo académico, especialmente en Estados Unidos entre los debates sobre multiculturalidad. Las tesis de Bernal han sido apoyadas por los defensores del afrocentrismo, pero la mayoría de los historiadores y académicos objetan deficiencias metodológicas y diversas inexactitudes, aunque algunos han aceptado que la influencia afroasiática sobre la Grecia arcaica puede haber sido mayor de lo supuesto.

G.Ndinga⁷ de la Universidad Católica de Yaoundé habla con razón de la necesidad de superar un olvido y restituir la historia del pensamiento africano, como por otra parte su entera historia, frente al desconocimiento interesado por parte del proceso de colonización y de esclavización. Es preciso mostrar el enraizamiento histórico, su tradición. Lo que comporta un compromiso educativo, pedagógico, de renovar la enseñanza de la filosofía en África y de la historia africana en general y de la filosofía en particular en el resto del mundo, por ej. entre nosotros en América Latina, además de la occidental. La filosofía africana está ausente en los textos filosóficos. Hoy sabemos que la filosofía griega antigua hunde sus orígenes en el pensamiento oriental y faraónico, como lo expresaron testimonios importantes -Proclo, Plutarco, Flavio Josefo, Aecio, Jámblico, Herodoto-, aunque ciertos intelectuales occidentalistas lo nieguen y acusen de afrocentrismo; todo lo cual no niega la elaboración griega después de haber sabido integrar elementos orientales. El eurocentrismo siguió desconociendo otras elaboraciones posteriores africanas, como el movimiento etíope entre el

⁵ Cheick Anta Diop, *Nations nègres et culture*, Présence africaine, Paris, 1955.

“ Antériorité des civilisations nègres. Mhyte ou vérité historique, idem, 1967.

“ *Civilisation ou barbarie? Anthropologie sans complaisance*

Théophile Obenga, *La philosophie africaine de la période pharaonique 2780-330 avant notre ère*, L’Harmattan, Paris, 1990.

“ *Le sens de la lutte contre l’africanisme eurocentriste*, l’Harmattan, Paris, 2001

⁶ Martin Bernal, *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, t.I 1987, t.II 1991

⁷ Gabriel Ndinga, “Pensée africaine: de l’oubli à l’écriture”, en G.Ndinga y G.Ndumba compil., *Relecture critique des Origines de la Philosophie et ses Enjeux pour l’Afrique*, - Actes du Colloque international de Yaounde 1-5.12.2003, Menaibuc, Paris, 2005.

s.13 y 14, con la figura emblemática de Zera Jacob⁸ y su real contribución al pensamiento en época de Descartes, una filosofía ligada al cristianismo, autor del tratado *Hatata*, un pensamiento crítico que puede aún interesarnos, fruto de su propia reflexión.

El Egipto faraónico, padre de Grecia y su milagro, presenta un parentesco sobrecogedor con los pueblos del África negra, atestiguado entre otros factores por el análisis lingüístico, el examen minucioso de las migraciones, la observación de coincidencias culturales. Según Meinrad Hegba⁹ se manifiestan tres aspectos de cercanía entre ambos: 1) la concepción pluralista del hombre frente al dualismo occidental, mientras en otras áreas culturales, por ej. asiáticas, se observa más bien pluralismo; en el Antiguo Egipto, en la especie de Biblia que es el *Libro de los muertos*¹⁰, se habla de los diferentes componentes del

⁸ Zera Yacob (1599–1692), filósofo etíope del s. XVII. Su tratado de 1667, conocido en la lengua ge'ez como *Hatata*, fue comparado a menudo con el *Discurso del método* de Descartes de 1637; escrito en un período en que la literatura filosófica africana era de carácter significativamente oral, se abocaba al razonamiento natural en lugar de la creencia en lo dicho por otros. Yacob nació en una familia de agricultores cerca de Axum, en el norte de Etiopía, la antigua capital de la misma bajo el reino de Aksum. El nombre Zera Jacob significa descendencia de Jacob, Zar es la palabra ge'ez para semilla. A pesar de su pobreza, el padre apoyó la asistencia de Yacob a las escuelas tradicionales, en las que se familiarizó con los Salmos de David y se educó en la fe cristiana copta. Fue denunciado ante el emperador Susenyos, quien habiéndose convertido a la fe católica romana ordenaba a sus súbditos a seguir su propio ejemplo.

⁹ Meinrad Hegba, "Egypte Pharaonique et peuples africains: trois points de rapprochement", en G.Ndinga y G Ndumba, *Relecture critique des Origines de la Philosophie et ses Enjeux pour l'Afrique*, op.cit

9. Budge, E. A. Wallis (2007), *El libro egipcio de los muertos*, Málaga, Editorial Sirio. Lara Peinado, Federico (2009), *Libro de los Muertos*, 5ª ed., Madrid, Editorial Tecnos.

El título "Libro de los Muertos" se debe a su primer editor y traductor, el egiptólogo alemán Karl Richard Lepsius, quien lo publicó en 1842 como *Das Todtenbuch der Ägypter*, El Libro de la Muerte de los Egipcios, aunque se dice también que procede del nombre que los profanadores de las tumbas dieron a los papiros con inscripciones que hallaron junto a las momias: *Kitab al-Mayitun*, en árabe, que significa "Libro del difunto", mientras los antiguos egipcios lo conocían como "Libro para salir al día". Se trata de un texto funerario compuesto por un conjunto de fórmulas mágicas o sortilegios, *rau*, que ayudaban al difunto, en su estancia en la *Duat* (inframundo), a superar el juicio de Osiris, y viajar al *Aaru*. La redacción del Libro data del Imperio Nuevo, aunque para encontrar sus orígenes hay que remontarse a los Textos de las Pirámides del Imperio Antiguo que evolucionó posteriormente en los Textos de los Sarcófagos del Imperio Medio. Estas sucesivas transformaciones hacen que esta colección heterogénea de fórmulas contenga textos funerarios de todas las épocas de la historia de Egipto, destacándose tres versiones diferentes que se fueron sucediendo: la versión heliopolitana, redactada por los sacerdotes de Heliópolis para los faraones, se encuentra en algunos sarcófagos, estelas, papiros y tumbas de las dinastías XI, XII y XIII, aunque la esencia proviene de escritos primitivos, es netamente solar, promueve la teología del dios Ra; la versión tebana, escrita en jeroglíficos y luego en hierático sobre papiros, esta dividida en capítulos sin un orden determinado, aunque la gran mayoría tiene un título y una viñeta, empleada durante las dinastías XVII, XVIII, XIX, XX y XXI no sólo por los faraones sino también por ciudadanos particulares; la versión saíta dio lugar a su máxima expresión en la Dinastía XXVI de Egipto, en donde se fijaron el orden de los capítulos, que van a permanecer invariables hasta el final del período Ptolemáico. Dyedefhor, quien gozó de gran fama como sabio y adivino, es considerado por la tradición el autor de la plegaria del Libro de los Muertos. Se conocen un total de 192 capítulos, pero su extensión es muy desigual y no existe un solo papiro que los comprenda a todos; la extensión de los papiros variaba según el poder adquisitivo de cada difunto, y cuando se fue popularizando, las versiones más económicas eran realizadas 'en serie' en los templos y luego personalizadas con el nombre del comprador. La sucesión de fórmulas, sin orden concreto y que varían de unos ejemplares a otros tienen, sin embargo, una lógica interna, que según el egiptólogo francés Paul Barguet permite discernir en el Libro de los Muertos, los siguientes capítulos: 1-16: "Salir al día" –oración-, marcha hacia la necrópolis, himnos al Sol y a Osiris; 17-63: "Salir al día" –regeneración-; triunfo y alegría, impotencia de los enemigos, poder sobre los elementos; 64-129: "Salir al día" –transfiguración-, poder manifestarse bajo diversas formas, utilizar la barca solar y conocer algunos misterios, regreso a la tumba; juicio ante el tribunal de Osiris; 130-162: Textos de glorificación del muerto, que se deben leer a lo largo del año, en determinados días festivos, para el culto funerario, servicio de las ofrendas,

ser humano, no simultáneos sino que aparecen sucesivamente y son revelados por la muerte: el cuerpo físico, cuyo rol activo desaparece con la muerte, el *Ka* o cuerpo etérico, inmaterial, parecido al cuerpo físico, sustrato del cuerpo terrestre, el *Kaibit*, sombra, sustrato de los deseos elementales, las pasiones animales, los vicios, se manifestaría de forma fantasmal; el *Ba*, alma superior, que aparece con los rasgos de un ave con cabeza humana, capaz de razonamiento y decisión, es dinámica, se desplaza fácilmente y se presta a la metamorfosis, después de la muerte el espíritu va siendo justificado, purificado y santificado; el *Sahu*, cuerpo glorioso, sublimación del cuerpo material; algunos textos mencionan dos otras instancias o componentes, el *Ren*, nombre mágico y *Sekhem*, la voluntad mágica. En el África contemporánea, se distinguen varios principios o instancias de la persona, según las diferentes tradiciones: cuerpo, soplo, sombra, espíritu, otros, en copresencia tanto intrapersonal como interpersonal, en su percepción de los eventos del mundo y su acción sobre ellos. 2) Un discurso racional sobre fenómenos paranormales, en el contexto cultural de una antropología pluralista. 3) La importancia primera de la vida en la escala de valores.

El reapropiarse de su propia historia pensante reviste el significado de un nuevo comienzo, un acto fundador, el escribir las propias genealogías; tal reconocimiento de origen es un acto moderno, expresa G.Ndinga, la escritura de una historia del pensamiento africano deseable y posible, que permite escrutar todas las áreas culturales del continente. Siguiendo la trama de su historia general, Théophile Obenga¹¹ distingue cronológicamente 5 grandes períodos: 1) la filosofía egipcia (hacia 2780-2260 a.C.), 2) los filósofos y pensadores de Alejandría, Cierne, Cartago, e Hippona, 3) la filosofía magrebiana, 4) las escuelas filosóficas medievales de Tomboctu, Gao, Djènè de cultura negro-musulmana, 5) la filosofía africana moderna y contemporánea iniciada por Anton Wilhelm Anno, ganés que estudió y enseñó filosofía en Alemania, y de Eduardo Wilmot Blyden pensador negro de fines del s.XIX. Se trata de una tarea exigente, porque como afirma este autor, requiere el conocimiento del egipcio antiguo, latín, griego, árabe, en las técnicas y métodos propios de la historia de la filosofía. Aunque este acto filosófico de irreversible referencia al origen, porque la potencia de toda filosofía está ligada a su historia, ha de ser bien entendida, en tanto ha de evitar la glorificación del pasado, salir de la repetición, de la alienación del origen perdido, porque el pasado es corazón de la innovación en la medida en que es portador de una tradición nueva al ingresar en las costumbres e ideas de una nueva mentalidad; no puede querer tener una función terapéutica reivindicando una identidad perdida para superar sentimientos de inferioridad científica; por el contrario puede fecundar un pensamiento nuevo porque comporta nociones de ser, vida, hombre, naturaleza que provocan fructuosamente al pensamiento occidental; los lugares de memoria fundamentales de África pueden producir un reencuentro cultural a través de la enseñanza, la conciencia del propio lugar en la historia y

preservación de la momia por los amuletos; 163-190: es un complemento de todo lo anterior, con fórmulas en donde se alaba a Osiris. Quizás el capítulo más famoso e importante sea el titulado "Fórmula para entrar en la sala de las dos *Maat*", en el cual el difunto se presenta ante el tribunal de Osiris al objeto de que se pese su corazón -conciencia y moralidad- y superada la prueba pueda continuar su camino en el mundo de los muertos, la *Duat*, hasta alcanzar los fértiles campos de *Aaru*; este capítulo, de notoria complejidad y extensión, contiene las llamadas "confesiones negativas", declaraciones de inocencia que el difunto realizaba ante los dioses del tribunal a fin de justificar sus acciones personales, lo que pone de manifiesto la gran importancia moral que este capítulo significaba para los antiguos egipcios.

¹¹ Th. Obenga, *La philosophie africaine de la période pharaonique*, op. cit.

de la propia tarea, el apropiarse críticamente de la época, con conciencia emancipadora y contribuir a constituir una filosofía intercultural.

Como bien observa Charles Ossah Eboto¹², ello conduce a encontrarse con los relatos míticos. Si la filosofía se comprende desde sus inicios como la exigencia incondicional de radicalidad intelectual, que implica autonomía, resultado de una permanente interrogación sobre sí, a lo largo de su historia no sólo se desarrolla en contacto con otros saberes sino en su propio interior se elaboran concepciones heterodoxas, dándose por ej. una correlación entre investigación científica y reflexión filosófica, pero también una relación con el pensamiento simbólico ilustrado por el mito y la poesía. El mito es una forma de discurso que da sentido y, si bien la filosofía desde su origen griego le mostró hostilidad -Platon lo excluye en nombre de la razón, Kant y Hegel establecen la antinomia mito-razón, y en la crítica moderna Marx, Nietzsche y Freud-, pensadores contemporáneos como P.Ricoeur¹³, haciéndose eco de un fecundo contexto, trascienden este primado del concepto, considerando que el símbolo da que pensar, y proponen una interpretación creadora fiel a su donación de sentido. El comienzo histórico de la filosofía del símbolo es el del olvido y la restauración, olvido de las hierofanías, de los signos de lo sagrado y consiguiente pérdida del hombre en tanto perteneciente a él, como contrapartida de la maestría de la naturaleza por una técnica planetaria para satisfacer las necesidades humanas; la modernidad, que vacía el lenguaje formalizándolo radicalmente, busca nuevamente llenarlo rememorando las significaciones más ligadas por la presencia de lo sagrado. Para articular el pensamiento dado en los símbolos con el pensamiento filosófico, de cuyo discurso no es totalmente extraño porque ya está en el elemento de la palabra, se ha de proceder a una interpretación que respete el enigma original de los mismos, se deje enseñar por ellos y a partir de allí promueva el sentido con la responsabilidad de un pensamiento autónomo. La hermenéutica moderna, prolongación de las interpretaciones espontáneas que nunca faltaron a los símbolos, permanece en la línea del pensamiento crítico, toma conciencia del mito en tanto mito; si bien para una apropiación y crítica del símbolo es necesario "comprender para creer y creer para comprender", como recuerda Bultmann, porque toda comprensión e interpretación es dirigida por una precomprensión a partir de la cual se puede interrogar e interpretar, lo que acelera el movimiento de demitologización. La filosofía se revivifica en contacto con los símbolos; pasando de una estática a la dinámica de los mismos la comprensión puede acceder a la dimensión propiamente crítica de la exégesis y devenir hermenéutica, entonces el símbolo nos habla, se rompe el círculo encantado de la conciencia de sí y se quiebra el privilegio de la reflexión, se advierte que el cogito está al interior del ser y no a la inversa; dado que todos los símbolos dicen la situación del ser del hombre en el ser del mundo, la tarea del filósofo es entonces a partir de ellos elaborar conceptos existenciales, no sólo estructuras de reflexión.

Con respecto a la poesía, la relación de la filosofía es ambivalente en tanto proximidad y a la vez alejamiento; ambas están al servicio del lenguaje de manera diferente. M. Heidegger¹⁴ se ha referido a la necesidad de que el pensar se mantenga en proximidad al decir original de la poesía; su diálogo con Hölderlin, al que considera el poeta de los poetas, no es crítica literaria, no pretende transformar su contenido poético en concepto, hacer reflexiones filosóficas, sino tratar de corresponderle, mantenerse en el poder de una apelación en dos siglos todavía no escuchada, volver a dar a la poesía su vocación histórica primera de fundación del ser en la palabra. Ricoeur, asumiendo esta relación entre filosofía y poesía

¹² Ch. Ossah Eboto, "De la question de la pureté philosophique", en G.Ndinga y G.Ndumba, *Relectura critique des origines de la philosophie et ses enjeux pour l'Afrique*, op.cit.

¹³ P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations-essais d'herméneutique*, du Senil, Paris 1969. Idem, "Palabra y símbolo" y "La metáfora y el problema central de la hermenéutica", en *Hermenéutica y acción*, Docencia, Buenos Aires, 1985.

¹⁴ M.Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, V. Klostermann, Frankfurt, 1963.

como dos modos de discurso en su proximidad y diferencia, rescata en la poesía una concepción tensional de la verdad que recapitula todas las formas de tensión planteadas por la semántica —entre sujeto y predicado, interpretación literal y metafórica, identidad y diferencia¹⁵— dando a pensar una dialéctica más originaria y disimulada, entre la experiencia de pertenencia en su conjunto y el poder de distanciamiento, que abre el espacio del pensamiento especulativo, que apoyándose sobre la dinámica del enunciado metafórico lo ordena en su propio espacio de sentido, posible gracias a que la distanciamiento, constitutiva de la instancia crítica, es contemporánea de la experiencia de pertenencia, abierta o reconquistada por el discurso poético, y en tanto que texto y obra prefigura la distanciamiento que el pensamiento especulativo lleva a su más alto grado de reflexión.

Mito y poesía se revelan entonces como expresiones del ser humano en el ser del mundo, constituyendo donaciones por pensar para la filosofía, que especulativamente elabora estructuras de reflexión para una determinación de sentido del ser y de sus diferentes modalidades. De este modo, la actividad filosófica no aparece como autárquica y replegada sobre sí misma, sino conectada con las otras disciplinas, sobre todo el arte y las ciencias, lo que garantiza un movimiento creador propio, que no puede reducirse a la reflexión.

En este sentido, nos parece que la experiencia africana, desde la más temprana antigüedad y a lo largo de su historia hasta el presente aporta un rico imaginario, desde el que se pueden destacar múltiples aspectos, que enunciamos a través de manifestaciones de sus representantes: Como expresa R. Ndebi Biya¹⁶ apelando a la continuidad entre las tradiciones del África profunda y la del antiguo Egipto faraónico, tal experiencia habla del ser como generación: a) relevando como principales características espaciales 1. la monogénesis, en tanto los mitos y otras tradiciones diseminadas por África se refieren al surgimiento del mundo a partir de una entidad única, el *Noun*, agua primordial, huevo inicial, que en Egipto es femenino; Uno primordial, a la vez espiritual y material, que sin embargo no conduce a la confusión del todo ni a la negación de la multiplicidad, en el que todas las entidades estarían contenidas en germen o potencia; 2. el principio gemelar: la sustancia primordial no es amorfa, en reposo o muerta, sino contiene un principio gemelar macho y hembra, el demiurgo, que crea los primeros existentes, los dioses, que ayudarán a organizar el mundo. Por ej. el huevo del que habría surgido el dios *Amma* entre los dogons, contenía todo en sus clavículas; el grano primordial del mito sudanés tenía un elemento central, matriz de nuestro mundo, que disponía de dos partes gemelas religadas por una serpiente celeste, el demiurgo, del que todo lo que existe es obra. La misma estructura se encuentra entre los egipcios de la edad de las pirámides, en tanto se dio a sí mismo la existencia emergiendo de *Noun*, huevo increado que contenía las posibilidades latentes, incluido el demiurgo, sustancia primordial que recela un principio gemelar, macho, Dios creador del cosmos, *Atoum, Ra* (Heliópolis), *Ptah* (Memphis) o *Ammon* (Tebas), que las organiza y conduce a la existencia real., a diferencia de la creación ex nihilo cristiana.

b) El pensamiento ontológico africano se expresa bajo la forma de genealogía, Dios es noción inicial, total, clave del sistema de generación, quedando fuera del mismo, principio fecundante, generador del mundo. Los pretendidos dioses africanos son espíritus, divinidades, racionalidades operantes; no son dioses sino *orishas* en los países del Golfo, son *vodu* - término que en lengua fon significa misterioso, incognoscible-, sin que por ello les sea negado el carácter divino; su naturaleza se aprehende en su manifestación funcional, cada uno

¹⁵ P. Ricoeur, *La métaphore vive*, du Seuil, Paris 1975, p.398

¹⁶ Robert Ndebi Biya, Universidad de Yaoundé, “De l’ontologie africaine à la redécouverte de son identité pharaon-égyptienne”, en G.Ndinga y G.Ndumba, *Relectura crítica des Origines de la Philosophie et ses enjeux por l’Afrique*, op.cit. Entre otros trabajos, *L’être comme génération. Essai critique d’une ontologie d’inspiration africaine*, R. Heder, Strasbourg, Cerit, 1995.

tiene su función precisa, así es para cada espíritu. Según el *Himno al sol*¹⁷, ha engendrado a los dioses y a los hombres, dios primordial que se crea a sí mismo y contempla todo lo que ha hecho. En el África subsahariana dios es principio fecundante, generación del mundo, tanto entre los bantoues, los sudaneses, los fali y los dogons, ya suficientemente representativos¹⁸. Hay una gran similitud con el antiguo Egipto en la concepción del espacio según la monogénesis, el principio gemelar y sus dimensiones: la mención de la forma circular o cuadrilátera de la tierra, la referencia al descendimiento de un gran cesto o de un arca sobre la tierra, la orientación hacia el alto y el bajo revelan que el africano captaba el espacio en tres dimensiones, más una cuarta, el espacio sagrado de los iniciados que engloba y excede a los precedentes, actuando sobre el cual los iniciados controlan y dominan el cosmos. Esta concepción de las dimensiones del espacio surge de la observación del trayecto solar y de la cosmogénesis a partir del grano o del huevo inicial de forma esférica, asimilada al círculo, pero también a partir del simbolismo del universo considerado según el modelo humano con una cabeza, el alto, opuesta a un detrás, la espalda con los miembros de derecha e izquierda, que constituyen los cuatro puntos cardinales del mundo, de allí su forma cuadrilátera. La aldea, la casa que se habita, están construídos según este modelo, conforme al cual también son interpretados el sol, la luna y las estrellas en su aparición y movimiento. Los antiguos egipcios habían medido las dimensiones de la tierra, que sabían redonda, siguiendo la sombra del sol; tanto ellos como los africanos posteriores quisieron señalar la unidad radical entre el hombre y todo lo que existe.

Partiendo del mito cosmogónico mencionado, el africano concibe el tiempo como movimiento del cosmos, impreso por el demiurgo; es así como el pueblo Bassa-Basoo de Camerún creía en la existencia de una substancia primordial vibrante, *nge*, palabra de la que deriva la que designa al tiempo, *ngeda* o ser vibrante, calidad de todo ser. Los árboles y los planetas, componentes del universo, se mueven y traducen las vibraciones o movimientos del universo. El tiempo histórico, posterior a la creación, se divide en años o períodos bianuales, septenales, decenales o septuagésimos, al cabo de los cuales se celebran ritos de rejuvenecimiento, que a veces comportan la destrucción parcial de la aldea; el año se divide en estaciones y en meses, cuyos inicios son anunciados por un evento en intervalos regulares, como por ej. la aparición de un astro; los meses son lunares, con 28 días, por lo que el año cuenta con 12 meses o también trece como entre los Abés, en la Costa de Marfil, los días que sobran se destruyen a sí mismos; día y noche son divisibles en pequeñas unidades, aunque no standard, pero frecuentemente se utiliza el curso del sol para evaluar el día, existiendo también otros procedimientos como la medida de la caída del agua de un recipiente perforado lleno de agua y arena. La naturaleza del tiempo en el pensamiento egipcio como de otros pueblos del continente es cósmica, dinámica, sobre todo en el balance periódico del mundo; días y noches pasan y vuelven, las estaciones y los años, manifestando la eternidad e incluyendo al hombre en ese ritmo cósmico. La integración del mismo consistirá en pensar este tiempo, en organizarse para la acción útil permaneciendo en fase con el cosmos, porque no puede vivir fuera de él ni perderse en él como materia sin individualidad y personalidad, por el contrario se afirma como libertad en complicidad con el ritmo y la vida cósmicas. Los egipcios del período faraónico estudiaron y organizaron el tiempo con un suceso que perdura hasta hoy universalmente, al punto que el calendario actual surge directamente de ellos, para quienes el año estaba dividido en 12 meses de 30 días más 5 días, en un total de 365; divididos los días en horas y éstas en minutos; su astronomía estaba muy avanzada, aprehendía la importancia que tiene el sol para todo el sistema ecológico, considerándolo dios creador y asimilando todos los astros a divinidades; el orden de las estrellas permitía evaluar

¹⁷ C. Lalouette trad., *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Égypte*, Paris, Gllimard, 1984.

¹⁸ Ndebi Biya, R., *L'être comme génération. Essai critique d'une ontologie d'inspiration africaine*, Strasbourg, Cerit.

el tiempo durante la noche.

c) La concepción africana del hombre también es eco de la antropología egipcia. El ser humano se distingue de la naturaleza, pero no según una concepción dualista alma-cuerpo, sino constituido por diversos componentes materiales (cuerpo, sombra) e inmateriales (soplo, almas, espíritu); ni el cuerpo es el único elemento material, ni el alma el único espiritual, el sí mismo integra los elementos extraños, y lo propio de una persona no se identifica unilateralmente con su materia o su espíritu sino más bien con su poder de participar de la fuerza cósmica; sus elementos materiales e inmateriales son reunidos y unificados por el nombre que califica e instituye su identidad; por ello antes de la donación del nombre no se puede decir que el niño sea un ente social sino más bien cósmico, en el sentido de que el hombre es aprehendido a imagen del mundo, como la síntesis más elevada de todos sus elementos, y que de este modo deviene principio modelo arquetípico a partir del cual el mundo es creado.

d) En la concepción de la palabra, se confunden el antiguo Egipto y el África profunda¹⁹. Palabra creadora del universo, se manifiesta en todo lo vivido por el hombre. El nombre es creador; puesto que el mundo existe por la palabra creadora, conocerlo es conocer su palabra que devino carne y se manifiesta al africano a través de los diversos sentidos: así la palabra-vista es la adivinación, el ojo percibe la voluntad divina en un contexto concreto, por la técnica de la adivinación el iniciado interpreta los gestos que ve del mensajero divino, por ej. la araña entre los ngambi, la palabra oída es el mito narrado, percibido por el oído y revelación del mundo, palabra a menudo codificada procedente de ancestros divinos e in illo tempore vehiculando una genealogía cuya decodificación enseña la génesis y el desligue del mundo, el encadenamiento de los conceptos fundamentales²⁰; la palabra olfato es la bautizada metafóricamente como conocimiento, acompañada de factores indiciales; la palabra sabor es a la vez material y figurada, se llega al conocimiento material y metafísico; la palabra ley es la de la palabra creadora que rige el mundo y por lo tanto juzga; se basa en las leyes de contagio, similitud, sucesión y contraste.

Hay una oposición entre esta ontología africana y la occidental. Si según Platón “Del ser no puede haber generación” para el africano el ser es por el contrario generación, no permanencia estática, ni demultiplicación de una entidad espiritual, es y no es a la vez, no se identifica con nada determinado so pena de degenerarse. Mientras en la primera ontología griega el ser tiene el carácter de inmutable y necesario y la nada no es, en el África antigua, desde fines del antiguo imperio bajo la presión de la experiencia histórica, se integra la nada, el no-ser, la contradicción, dando lugar a una razón dialéctica: la revolución de Memphis quebró profundamente la concepción de eternidad de los faraones, de una época de estabilidad en que la razón, la *maât*, era cómplice activa del orden con consecuencias insospechadas desde todo punto de vista: político, social, ético, pensante. Varios tratados lo ilustran: *El libro del conocimiento de los modos de existencia de Ré*²¹ detalla la actividad del ser cósmico como sujeto en devenir, se manifiesta a la existencia por un juego de contradicciones internas, y lo múltiple en sus diferentes modalidades no habría podido ser concebido sin esta contradicción fundamental que crea en el ser una escisión bajo la forma de no ser o nada arrastrándolo a un devenir sin fin; la idea subyacente de metamorfosis supone en el ser un devenir hacia otra cosa que él mismo aún siendo sí mismo; la mediación de la sustancia viva postula el sujeto y la libertad, como lo hará Hegel; el hiato en el corazón

¹⁹ D. Zahan, *Religion, spiritualité et pensée africaine*, Paris, Payot, 1970.

²⁰ R. Ndebi Biya, “De l’ontologie africaine à la redécouverte de son identité pharaon-égyptienne”, en G.Ndinga et G. Ndumba, *Relecture critique des origines de la philosophie et ses enjeux pour l’Afrique*, op.cit.

²¹ Tratado del s. IV a.C., pero que se remonta a una época muy anterior. C. Lalouette trad., *Textes sacrés et textes profanes de l’ancienne Égypte*, op.cit.

mismo del ser que justifica su extensión aparece como un acto de voluntad y libertad de un sujeto en tensión hacia otra cosa que él mismo pero en su perfecta identidad. Esta idea de metamorfosis que es antigua en el África negra alimenta abundantemente versiones populares bajo diferentes aspectos de zoantropía, transformación de hombres en felinos, simios, serpientes, expuestas en colecciones de mitos que se remontan al antiguo Egipto. La metamorfosis como concepto operatorio en las modalidades del ser y el conocimiento: el ser universal opera una escisión de su entendimiento, del que objetiva un aspecto proyectándolo ante sí para tomar conciencia; ello hace del existente un ser activo desde el punto de vista pensante: “mi corazón se mostró eficaz, el plan de la creación se mostró ante mí e hice todo lo que quería estando solo”. Escisión mental que se dobla en una ontológica: “concebí proyectos en mi corazón y creé otro modo de existencia..”, dialéctica de lo mismo y lo otro que se prolonga en una dialéctica del uno y lo múltiple “... creé otro modo de existencia y los modos de existencia derivados del Existente fueron multitud, ...había venido a la existencia como un Dios único y he aquí que eran Tres dioses..” Automodificación que designa las diferentes modalidades de ser. Concluye el texto del Imperio nuevo, *La enseñanza del escriba Anii*²², que todo ser en devenir supone un comienzo y un fin, haciendo la observación general de que los fenómenos de la naturaleza son inseparables no sólo de su límite en el espacio sino de su infinitud en el tiempo, por lo que el universo se presenta como un ciclo incesante de nacimientos y muertes. Esta dialéctica del ser y la nada alcanza también al hombre, que sometido al devenir nunca es idéntico a sí mismo, y cuya adaptación a las circunstancias exige de su espíritu ligereza y plasticidad.; un proceso sin fin de automodificaciones que lo disponen a una eterna mediación entre su ser y sus cambios. De este modo la verdad del ser reside en esta dialéctica perpetua entre el ser y la nada, la vida y la muerte, el comienzo y el fin, fin que es relativo porque el ser del existente se perpetúa en sus diversas modalidades.

Esta tendencia del pensamiento faraónico puede ser considerada como una teoría de la relación según N. Foe, en tanto este concepto de relación sería el verdadero sentido de esta dialéctica de ser y no ser o del ser en sus diferentes metamorfosis, porque éstas son una puesta en relación entre el estado presente y el futuro, el sí y el otro, el ser y sus diferentes modalidades, una relación directa de seres sin vínculos, aún revelando en cada uno su propia identidad; de modo semejante Heráclito afirmaba el frío se torna caliente, lo caliente frío, lo húmedo seco y lo seco húmedo, testimoniando diferentes modalidades de un mismo ser. El hombre es tal en tanto se esfuerza en superar las contradicciones que surgen en los diferentes ámbitos de la naturaleza, la sociedad, la historia, el espíritu, que lo revelan a sí mismo en su esfuerzo por superarlas, mientras el animal simplemente sufre las circunstancias que le impone el mundo exterior, aunque también se adapta, pero revelan sus límites esenciales, apareciendo su instinto unívoco, unidireccional, rígidamente especializado.

La idea de movilidad universal comporta también la noción trágica de la muerte. *Las lamentaciones de Ipou-Our*²³, que relata acontecimientos que se remontan al fin del Antiguo Imperio constituyendo un documento excepcional de la crisis de Memphis, se refiere elocuentemente a la evolución y relatividad de las cosas, con expresivo pesimismo: *El canto por Antef*, fin del Antiguo Imperio esculpido en la tumba de este rey, dinastía tebana, *Los cantos para Neferhotep*, escriba, afirman el devenir, la dialéctica entre ser y nada, la muerte ligada al ser cósmico, biológico y social y el deslizamiento inexorable hacia ella.

En el contexto de la situación contemporánea global, sin duda alguna al África negra le compete, creemos, una gran tarea o protagonismo, sea por la capacidad de su imaginario

²² *Textes sacrées...*, Idem.

²³ En C.Lalouette, *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Égypte*, op.cit.

cultural para recuperar el sentido del hombre como habitante de un mundo y el sentido de las cosas en visión cósmica, como por la dolorosa experiencia ganada en los procesos de esclavitud y colonización para luchar por un orden ecuménico producto del diálogo de pueblos, si logra, como lo advierten varios de sus pensadores²⁴, superar sus propias miserias, efecto en su mayor parte del quiebre producido por los procesos de colonización y esclavitud –la miseria material, la desorientación o la corrupción en la gestión política y económica, la expansión de enfermedades, que hacen de ella un continente siniestrado y en pérdida de su personalidad cultural, de su credibilidad y fiabilidad- por una sana gestión de sus recursos naturales y humanos de producción y de manejo tanto de la naturaleza como de los acontecimientos históricos y redefinirse en el contexto de las nuevas exigencias económicas, sociopolíticas y tecnoculturales del mundo globalizado actual. Puesto que la identidad cultural es un campo común de orientación para el pensar, sentir y actuar, una medida bajo la cual sus miembros pueden presentarse y desarrollar su credibilidad, le pertenecen los mundos simbólicos de la imagen y el lenguaje, de la acción y percepción, de las ciencias y los conocimientos, en los cuales crecemos, vivimos y morimos. Hablar de mundialización para las culturas africanas significa definir el rol que juega una identidad local o regional en un contexto globalizado de intercambios interculturales posibilitados por la emergencia de nuevas tecnologías, que a su vez aceleran tal mundialización. Activando el aspecto dinámico de las culturas africanas, desarrollar su calidad artística y creadora, adaptando la formación educativa, que ya no puede contentarse en ofrecer una inteligencia esquemática y facultades mecánicas. Y aquí el pensar tiene un rol que cumplir: ayudar a las culturas a ser concientes de sí mismas, de sus capacidades y límites, dejando emerger una racionalidad teórico-práctica que desde sí asuma las exigencias de los tiempos.

2. El pensamiento afroamericano

A partir del análisis de algunos casos que creemos representativos, en aspectos culturales importantes como el lingüístico, religioso, artístico y socio-político, es posible discernir algunos rasgos que consideramos caracterizan al pensamiento afroamericano actual, en relación con su acervo tradicional y las situaciones que tuvieron que afrontar en la diáspora, como consecuencia de la esclavitud y la marginación desde modelos considerados normativos, así como de la adaptación a otros ámbitos y la convivencia con otros grupos. Ejemplos de resistencia y creatividad, así como también de decadencia y tiotomismo.

La experiencia sociopolítica

Desde los diversos movimientos sociales que en el actual orden de mundo han venido reclamando sus derechos, surgió la exigencia crítica de planteos alternativos: a partir de las identidades étnicas y sociales, los estudios de género, los estudios culturales y poscoloniales. Un área poco conocida y asumida entre nosotros como la afroamericana, que sin embargo estuvo y está muy presente en todos los ámbitos de nuestra sociedad y cultura: en el lenguaje, la economía, el arte, la religiosidad, las costumbres, también protagonizó el área sociopolítica, desde la llegada de los negroafricanos sobre todo a través del proceso de esclavitud hasta el presente a través de sus descendientes y de las nuevas inmigraciones del África subsahariana y de Afroamérica.

Los movimientos sociales afroamericanos han sido actores centrales en escenarios de poder modernos. Si se considera la globalización como un proceso de largo plazo, articulado

²⁴ Citamos el ej. de J.C.Capumba Akenda, de Kinshasa, “La philosophie et les identités culturelles africaines”, en *Relecture critique des origines de la philosophie et ses enjeux pour l’Afriquer*, op.ct.

por una matriz histórico-mundial, que puede conceptualizarse como lo ha propuesto Aníbal Quijano²⁵ con la noción de colonialidad del poder-saber, definida principalmente como una dinámica de dominación-explotación-conflicto en cinco áreas básicas de la vida social -la autoridad, el trabajo, la naturaleza, el sexo y la subjetividad, entre ellas la raza como un eje de articulación fundamental-, los primeros movimientos mundiales para la justicia y la democracia fueron las luchas contra la esclavitud y el movimiento abolicionista. La importancia histórico mundial de las resistencias y acciones colectivas negras tiene relación directa con la centralidad de las calificaciones y estratificaciones raciales y los regímenes racistas en la constitución misma de las estructuras modernas coloniales de poder y conocimiento, que se articulan en instituciones claves, como en las divisiones del trabajo en la economía y el mundo capitalista, las dimensiones del estado moderno, las configuraciones occidentales de conocimiento y las definiciones étnico-raciales de las categorías modernas del ser y de la subjetividad. Considerando el producto desigual de los efectos acumulados y combinados de la agencia histórica negra y de sus acciones colectivas en el continente americano y más allá de él, los movimientos afroamericanos siguen siendo protagonistas claves en las luchas globales por la libertad y la igualdad. Podemos distinguir con Agustín Lao²⁶ cuatro ciclos principales que corresponden a cuatro coyunturas histórico-mundiales críticas: 1) el primero alcanza su punto álgido en la ola de revueltas de esclavizados en el s. XVIII, cuyo punto culminante fue la revolución haitiana (1796-1804), la más profunda de la época tanto en intención como en logros, por haber derrotado la esclavitud y el colonialismo francés, y alcanzar grandes repercusiones en todo el continente americano y en las mismas metrópolis, inspirando las resistencias de esclavizados, negros libres y mulatos y exacerbando los miedos en los amos y los estados coloniales. Ello, a su vez, marcó el comienzo de la política negra como dominio explícito de identidad y derechos y como proyecto de emancipación. Es el primer gran momento de luchas por la liberación negra en el continente y en la diáspora africana global, la aparición de una política de solidaridad entre negros, indígenas y todos los pueblos por la emancipación, sobre la base de las concepciones vernáculas de democracia y libertad. Puede considerarse al movimiento abolicionista como el primer gran esfuerzo organizado en aras de la justicia global, las revueltas modernas de esclavizados como el pilar de una constelación de luchas que conformaron la primera ola de movimientos antisistémicos en la modernidad capitalista.

2) Un segundo período, entre la primera y la segunda guerras mundiales europeas, las revoluciones rusa y mexicana y la gran depresión de los años treinta, fue un tiempo de consolidación de los movimientos políticos, culturales e intelectuales negros en el Atlántico, que configuró una suerte de cosmopolitismo afro aún vigente en nuestra época. Es el surgimiento del panafricanismo como un movimiento transnacional de gran envergadura e influencia, a pesar de sus diferencias y contradicciones; de apogeo de la Asociación Universal para el Mejoramiento Negro (UNIA), que continúa siendo la más numerosa organización transnacional de la diáspora africana; del nacimiento del marxismo negro como movimiento político; de la política cultural modernista negra del Renacimiento de Harlem, la aparición de las vanguardias estético-políticas en Brasil y Cuba fundamentándose y celebrando las formas culturales afrodiaspóricas, el surrealismo negro y el movimiento de negritudes en la zona francófona de la diáspora africana de Francia, África y el Caribe, que articularon sus propias redes de cosmopolitismo y sus sueños de libertad, con figuras

²⁵ Aníbal Quijano, entre otras publicaciones “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *Journal of World Systems Research*, VI, 2, 2000.

²⁶ Agustín Lao (Center of Afro-American Studies, University of Massachusetts at Amherst), “Catografías del campo político Afrodescendiente en América Latina”, 2010.

intelectuales y políticas histórico-mundiales como Aimé Césaire y Frantz Fanon; las primeras organizaciones políticas nacionales afroamericanas como el Partido Independiente de Color en Cuba (1908-1912), el Frente Negro Brasileiro (1930) y la Asociación Nacional para el progreso de las Gentes de Color (NAACP) en los Estados Unidos de N. A. desde 1909.

3) Un tercer período, desde la posguerra de la Segunda Guerra Mundial hasta la ola global de movimientos antisistémicos de los años sesenta y setenta, aproximadamente entre 1945 y 1955, se caracterizó por un ciclo de luchas por la descolonización de África, Asia y el Caribe y de movimientos contra el régimen de Jim Crow en el sur de los Estados Unidos, cuyo impresionante crecimiento representó uno de los ciclos de protesta más fuertes en la historia moderna, que finalmente produjo el desmantelamiento legal y un importante despertar político y cultural contra el racismo sureño. La conferencia de Bandung, Indonesia, en 1955, representó el clima de la política anticolonial antirracista de liberación nacional que buscaba cambiar el equilibrio del poder mundial, desafiando la primacía de Occidente y favoreciendo el surgimiento de los ‘países no alineados’ y el empoderamiento de los ‘pobres de la tierra’, de la zona que vino a llamarse el ‘tercer mundo’ conformada por Asia, África y América Latina. En 1968 la conferencia de La Habana, Cuba expuso la bandera del tricontinentalismo para articular una política de liberación desde el lugar principal de los tres continentes; en el mismo año 1968 la acción combinada de los movimientos sociales dieron lugar a una revolución del sistema-mundo, frente al poder global y presentando alternativas populares. En la coyuntura histórico-mundial de los años sesenta, que se puede ubicar entre 1955 y 1975, el eje principal de los movimientos afroamericanos se sitúa en los Estados Unidos e inspira las luchas de liberación negra en toda la diáspora africana y en la misma África, como por ej. la lucha contra el apartheid en Sudáfrica; en un segundo momento de este período, 1968-1975, el Movimiento Negro de Liberación acuñó la expresión ‘poder negro’, que luego se tradujo en ‘poder femenino’, ‘poder indígena’, ‘poder chicano’, etc. inspirando y prestando un lenguaje político a los nuevos movimientos sociales que fueron surgiendo; tuvo una gran influencia en el resto del mundo con la proyección de figuras como Malcolm X y Martin Luther King, organizaciones como la Panteras Negras, el Comité Coordinador Estudiantil No Violento (SNCC), la Liga de Obreros Negros Revolucionarios, el Movimiento de Acción Revolucionaria, hasta la recepción global de la política cultural ‘lo negro es hermoso’. Esta ola de movimientos antisistémicos de fines de los años setenta se correspondió con una crisis de la hegemonía estadounidense, que se revelaba en la derrota política y militar de Vietnam, y con una recesión económica mundial, expresada en la crisis petrolera de 1973, crisis global de acumulación del capital, las que configuraron lo que se ha denominado una ‘nueva guerra de clases’ y la búsqueda de reestructuración, originando el neoliberalismo de fines de los años setenta y comienzos de los ochenta.

4) Un cuarto período, de fines de los años ochenta y principios de los noventa hasta el presente, se distingue por el surgimiento de una serie de movimientos sociales contra los efectos negativos de la globalización neoliberal y en particular por la aparición de los movimientos negros e indígenas. Surge un nuevo imperialismo estadounidense, por ej. con las invasiones de Grenada y Panamá en 1986 y 1988 y la primera guerra con Irak en 1991. Con el fin de la fascinación de las políticas de estado neoliberales, emergen movilizaciones contra sus efectos negativos económicos y políticos como el Caracazo de 1989 en Venezuela, el levantamiento zapatista en enero 1994 y su confluencia estratégica con la firma del Acuerdo de Libre Comercio de Norte América, las protestas masivas contra las reuniones de la Organización Mundial del Comercio en diciembre 1999 en Seattle; es época también de la revolución pacífica que desmanteló el bloque soviético, exacerbando la crisis del llamado ‘socialismo actualmente existente’. Tres referentes principales para los movimientos negro e

indígena en nuestro continente fueron la reforma constitucional colombiana de 1991 declarando al país pluriétnico y multicultural, la campaña contra la celebración en 1992 de los 500 años del mal llamado ‘descubrimiento de América’ y el proceso hacia la *Conferencia mundial contra el racismo, la discriminación racial, la xenofobia y formas conexas de dicriminación* de 2001 en Durban, Sudáfrica.

En los años ochenta se produjo en América Latina una efervescencia de los movimientos sociales explícitamente negros o afro, un giro del lugar principal de norte a sur. Si bien existía una larga tradición de política racial en América Latina, habiéndose organizado partidos políticos de afrodescendientes como los antes mencionados en Cuba y Brasil en el primer tercio de siglo, sin embargo hasta los años setenta y ochenta la mayor participación política afrolatinoamericana se había llevado a cabo dentro de los partidos políticos principales, en su mayoría liberales y de izquierda, y la mayor parte de los esfuerzos de base desarrollado en sindicatos multiétnicos y multirraciales, en colectividades campesinas y en organizaciones culturales. Pero hacia fines de los años setenta y comienzo de los ochenta comenzó a surgir informalmente una constelación de movimientos sociales en América Latina y en el Caribe criollo o hispano, a organizarse y tener pertinencia política en los ámbitos locales y nacionales. Muchos de los líderes que habían sido parte de la izquierda latinoamericana y se sintieron desilusionados por el racismo y el reduccionismo de clase de la izquierda blanco mestiza, cambiaron su identidad política en el momento de la descomposición del bloque soviético y la crisis del discurso socialista en general. La influencia recíproca de los movimientos negros e indígenas que surgían juntos en este período, los liga también al surgimiento de nuevos movimientos sociales: ecológicos, de género, sexuales, culturales, étnicos no sólo en América Latina sino en el mundo, que transformaron las identidades y culturas políticas, las formas y los métodos. Los movimientos negros e indígenas lograron fundar organizaciones locales de base, articular redes nacionales y transnacionales de movimientos sociales; junto con el mal llamado ‘consenso de Washington’ hubo un ascenso de movimientos y organizaciones declaradamente negros que lideraron luchas por la identidad y el reconocimiento cultural, la educación étnico-racial e intercultural, los derechos a la tierra, la justicia económica, la integridad ecológica, los conocimientos ancestrales y la representación política; hacia los años noventa los movimientos negros e indígenas promovieron campañas para declarar a los estados latinoamericanos naciones pluriétnicas, multiculturales e incluso plurinacionales, especialmente de parte de los indígenas, desafiando a los discursos de mestizaje de la elite criolla blanca, que fueron las ideologías fundadoras de la nacionalidad desde el s. XIX, lo que dio lugar a cambios constitucionales en Colombia, Ecuador, Guatemala, México, Venezuela, Bolivia y Perú. El proceso de organización por las Naciones Unidas de la mencionada Conferencia de Durban en 2001, sirvió de espacio organizativo y pedagógico para la formación y consolidación de redes afrolatinas de movimientos sociales, como la *Alianza Estratégica* y la *Red de Mujeres Afro-Latinoamericanas, Afrocaribeñas y de la Diáspora*, a la vez que fue motivo de controversias, en tanto los Estados Unidos, acompañados sobre todo por Canadá e Israel, abandonaron la conferencia en protesta por dos elementos que debían aprobarse, la declaración del sionismo como una forma de racismo específica contra los palestinos, y la defensa de medidas de justicia reparativa a partir del reconocimiento de la esclavitud transatlántica y sus efectos históricos como un crimen de lesa humanidad. El documento aprobado en la conferencia, la Declaración y el Plan de Acción de Durban, representó un acuerdo democrático y un programa práctico claro de medidas concretas contra el racismo y a favor de la justicia y equidad racial. La región del mundo en la que sobresalieron más sus pautas fue América Latina, donde los movimientos negros ya habían

logrado importantes avances como la Ley 70 en Colombia y los Derechos a la tierra de los Quilombolas en Brasil, pero la agenda de Durban significó un salto cualitativo en la política afrodescendiente, los esfuerzos organizados y las acciones colectivas llamaron la atención de los gobiernos de la región, en su gran mayoría signatarios, y de instituciones transnacionales importantes como el Banco Mundial y el Banco Interamericano de Desarrollo, motivando una tendencia general hacia el reconocimiento por parte de los gobiernos de las especificidades de las identidades y culturas negras en la región; en varios países surgieron legislaciones especiales dirigidas a los afrodescendientes, declaraciones y medidas contra el racismo e instituciones del Estado que elaboran políticas específicas para las poblaciones negras; existe un aumento de la cantidad de dirigentes afrodescendientes tanto electos como nombrados, lo que ha permitido la organización de un Parlamento negro en la región, programas de acción afirmativa desarrollándose en Brasil y Colombia, esfuerzos legislativos y políticos para documentar y combatir el racismo institucional y cotidiano en Brasil, Colombia y Ecuador, siendo Brasil el primer país de la región con un ministerio para la equidad racial a nivel del poder ejecutivo. Aunque también cabe observar que estos triunfos parciales de los movimientos afrolatinoamericanos también facilitaron el surgimiento de elites negras neoliberales y conservadoras, que se burocratizan convirtiéndose en empleados o clientes de los estados y las entidades internacionales, mientras otros que obtienen algún financiamiento cuidan no obstante su autonomía organizacional y política y otros no aceptan relación alguna con entidades gubernamentales y fondos transnacionales de financiación. Ello requiere entonces un análisis más matizado que la oposición cooptación e integración, que diferencie los actores transnacionales, -por ej. entre la Agencia Estadounidense para la Ayuda Internacional (USAID) y la Fundación Interamericana, como dos posiciones distintas en el mismo gobierno de Estados Unidos-, evalúe los efectos generales de alianzas y financiamiento con instituciones nacionales y actores transnacionales, el viraje de una política de movilización y alternativas de base popular hacia una política de acomodación e integración en redes transnacionales de gubernamentalidad neoliberal, lo que implica a su vez analizar y deslindar más detalladamente la cartografía política afrolatinoamericana bajo algunos criterios de análisis. Entre ellos, examinar cómo se entienden las posibilidades y limitaciones de la economía mundo capitalista y de cada país y región en su fase actual de globalización neoliberal, abogando por un nuevo orden económico desde el nivel local hasta el nacional y global; ello está directamente relacionado con un segundo criterio, ecológico: en vista del fracaso de los modelos de desarrollo capitalista y su correspondiente daño de la naturaleza, cuáles son las implicancias práctico-políticas de planteamientos alternativos como por ej. las propuestas del *Proceso de Comunidades Negras* a favor de un nuevo paradigma de desarrollo fundamentado en la armonía de ecología, territorio, saberes ancestrales, identidad y cultura afro, en un contexto de autogobierno de base. Un tercer criterio se relaciona con la necesidad de un sentido claro de proyecto político, que no apueste sólo a ganar puestos y espacios, obtener favores del estado vigente, a una mera extensión de la democracia liberal, sino a otro orden, que asegure derechos colectivos sociales, económicos, políticos y culturales en el contexto de una democracia radical y participativa en todos los órdenes, local, nacional y mundial. Un cuarto criterio se refiere a las cuestiones de género y sexualidad, contra el poder patriarcal, el machismo y el heterosexismo. Un quinto criterio se orienta a las políticas culturales, entendiendo la tradición y la cultura como procesos cambiantes y espacios atravesados por luchas internas, lo que supone combinar la defensa de la ancestralidad con la construcción de culturas de liberación. Todo ello implica dos asuntos fundamentales para la política afrodescendiente en general y los movimientos afro en particular: el proyecto histórico y la visión de futuro a los que se apuesta y la política de

alianza con otros movimientos de acuerdo a los reclamos inmediatos y al horizonte de futuro, lo que exige formular respuestas claras a las preguntas claves de cuál ha de ser el papel de los afrodescendientes y sus reclamos en la nueva política de descolonización y liberación que crece en la región, y cómo se inscriben sus luchas y reivindicaciones en los proyectos a favor de la democratización en las esferas de justicia social, económica, política, cultural, cognitiva, sexual y de género; cómo combinar los logros obtenidos en la emergencia de política afrodescendiente y los espacios abiertos a nivel estatal y de organizaciones transnacionales, con estrategias de organización de base y reclamos de reformas radicales que muevan la agenda colectiva en aras de una sociedad más justa y equitativa desde lo local hasta lo global. Por fin, una de las tareas principales es reinventar y reconstituir la tradición de los movimientos negros como abanderados de una radicalización de la democracia, para continuar construyendo la diáspora africana como una fuerza transformadora para futuros alternativos, como una fuente de esperanza efectiva a favor de la vida y la felicidad, “para convertir el planeta en un gran palenque de esperanza y libertad”²⁷.

El lenguaje y su sentido

Más allá y conjuntamente con la lucha por el reconocimiento, las culturas africanas en la diáspora americana se encuentran concretamente presentes en cada uno de los aspectos de la vida, nutriéndolos con su imaginario, con su modo de pensar y actuar, que a la vez se recrea en contacto con los demás factores que constituyen nuestra identidad histórico-cultural, por lo que ha de considerarse no sólo como un aporte sino como operador intrínseco en la conformación permanente de la misma²⁸.

La existencia de una proporción importante de africanos en la población americana debió reflejarse no sólo en sus rasgos físicos sino también culturales. Uno de los aspectos básicos para rastrear una cultura es siempre el lenguaje. No sólo por la existencia de vocablos de determinado origen y composición, sino por el modo de articularse, que indica la configuración misma de aquélla.

Si bien se ha dicho que el esclavo africano no logró cimarronear ciertos aspectos de la vida americana, como la lengua de sus amos, salvo el caso de los dialectos criollos, sin embargo es innegable su gran influencia sobre el español y el portugués, en el Caribe sobre el francés, el inglés y el holandés, no sólo por el aporte de un porcentaje no despreciable de vocablos y modismos, sino también de estructuras más básicas, como por ej. la forma de nominar y el sentido mismo de la palabra. De allí que los lingüistas se orienten más hacia ellas que a verificar relaciones más superficiales como la conservación de vocablos. Tratándose de éstos, los han ido registrando²⁹ en número considerable y en su procedencia de las diversas lenguas africanas de origen, así como en su recreación como fruto del proceso de

²⁷ Como expresa el mismo autor.

²⁸ Como he intentado mostrar en *La presencia africana en nuestra identidad*, Edic.del Sol, Buenos Aires, 1998, al que me referiré en buena parte, sin dejar de tener presente la situación actual, tanto de la presencia afroamericana como de los estudios referidos a la misma

²⁹ Ya en 1924 F. Ortiz presentaba en su *Glosario de afronegrismos*, La Habana, 1200 vocablos africanos en el español de Cuba. En 1938, N. de Senna ofrece listados y estudios en *Africanos do Brasil*. Una contribución semejante es la de A. Nazario en *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*, San Juan 1961. En las regiones de dominio holandés son conocidos los trabajos de M. J. y F. S. Herskovits y de J. Voorhoeve. En la región andina, F. Romero, *El negro en el Perú y su transculturación lingüística*, M. Batres, Lima 1987, ha explorado ampliamente la temática. En el ámbito rioplatense, N. Ortiz Oderigo e I. Pereda Valdés ofrecieron sendos vocabularios y observaciones lingüísticas. N.Ortiz Oderigo, *Diccionario de africanismos en el castellano del Río de la Plata*, Eduntref, Buenos Aires, 2007. Los trabajos se han ido multiplicando y especializando a lo largo del Continente.

asimilación y acomodación a lo nuevo. A pesar de que los esclavos, al ser traídos a América en muy joven edad y separados de sus comunidades, perdieran en gran parte las lenguas de sus antepasados y sus culturas, sin embargo, según toda clase de testimonios, sobre todo literarios, mantuvieron su esencia, reorganizando creativamente el material lingüístico al sustituir unos vocablos por otros o reformarlos y producir imágenes como lo hacían en sus lenguas originarias. Porque para los africanos la lengua no es, como a menudo para los europeos, la concepción de mundo de un pueblo³⁰, por la que éste se concibe como una unidad cultural, sino que *nommo*-voz bantú- la palabra, precede a la imagen, no es idea, imagen portadora de sentido, sino sólo la expresión fonética de un objeto, no tiene valor cultural en sí misma sino que se la otorga el hablante cuando crea una palabra-semen formando una imagen. Lo que constituye una lengua no es el tesoro de vocablos, sino el modo, *kuntu*, de utilizarlos, que es fuerza independiente, una categoría fundamental del pensamiento africano³¹. Así han podido surgir en el mundo afroamericano lenguas mixtas como el *créole*, *surinam*, *papiamento* en el Caribe, mal llamadas dialectos, es decir variaciones o degeneraciones del español, francés, inglés, holandés, cuyo vocabulario procede preferentemente de palabras europeas y en parte africanas, pero la sintaxis sigue las reglas de la gramática africana; si se considera que la esencia de una lengua no reside en el vocabulario sino en la estructura gramatical, habrá entonces que considerarlas lenguas neoafricanas y no indogermánicas recientes.

En el español hablado en Argentina se ha registrado un porcentaje apreciable de vocablos, expresiones y modos de hablar de procedencia africana. N. Ortiz Oderigo pudo reunir más de 500 dicciones que proceden de diversas lenguas africanas sobre todo del poderoso tronco lingüístico bantú y del congolés. Mencionaremos algunos ejemplos: la palabra 'tango', que denomina a nuestra danza más famosa, procedería según este investigador³² de una transformación del vocablo *Shangó*, numen del trueno y de las tempestades en la mitología yoruba del África occidental; apoyaría esta interpretación entre otras razones el hecho de que en Argentina, como en otros países americanos, el tambor llevaba este nombre, de que *Shangó* sea el dueño de los membranófonos y que voces pertenecientes a la misma palabra diseminadas por toda África designaran tambores, ritmos y el mismo acto de danzar. Palabras y expresiones como 'tata', 'fulo de rabia', 'mucama', 'milonga', 'criollo', 'marote' y tantas otras mencionadas también por R. Rojas³³, a pesar de no inclinarse a reconocer los aportes africanos, son de este indudable origen.

La presencia de las lenguas africanas entre nosotros, a pesar de su recreación, no dejan de ser lenguas neoafricanas, como expresaba ya Herskovits, en tanto mantienen el espíritu de aquéllas, sobre todo en la sintaxis, además del vocabulario que pudieron aportar, y con ellas en buena parte el sentido de la palabra y del lenguaje en general, tal como se puede apreciar en sus diversas manifestaciones culturales. Al afirmar que los afroamericanos

³⁰ J.Jahn, *Muntu, las culturas de la negritud*, Guadarrama, Madrid 1970, V.

³¹ A. Kagame, *La philosophie bantu-rwandaise de l'être*, Bruselas 1956, señaló por comparación con las categorías de la metafísica occidental los rasgos propios del modo de pensar negro africano en general a partir de las lenguas bantúes. Un trabajo anterior es el de P. Tempels, *La philosophie bantoue*, Présence africaine, Paris. Una apreciación de diferentes planteos ofrece J. M. Van Parys, *Une approche simple de la philosophie africaine*, E. Loyola. Entre nosotros, también se ha expresado al respecto M. Corcuera Ibáñez, Embajador en países africanos y amante de sus culturas, en *Palabra y realidad*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires 1991, con prólogo de L. S. Senghor.

³² N.Ortiz Oderigo, *Aspectos de la cultura africana en el Rio de la Plata*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1974.

³³ R.Rojas, *Eurindia*, Buenos Aires, 1924.

mantuvieron la esencia de sus lenguas, nos referimos también sobre todo a la presencia de su sentido de la palabra, que además se acercaba más al que las culturas indígenas le otorgaban. Ella reviste para el africano una importancia y rol fundamentales: semen, fuerza vital que activa el curso de las cosas, las transforma y se transforma el hombre al pronunciarla; por ello toda palabra es de acción, comprometida, ninguna es inofensiva. Un fluir especial es la risa; en la poesía neoafricana aparece frecuentemente en la figura de un río que rompe cadenas, libera..., fuerza especial que a menudo permitió al esclavo dominar sus vicisitudes.

Entre estas consideraciones cabe hacer alguna, que también nos alcanza, en relación con la escritura. Ha sido discutida la importancia de ésta para la conservación y progreso de una cultura. C. Lévi Strauss terminó negándole una relación directa, puesto que épocas de grandes avances como el neolítico, sin embargo, no la tuvieron. Si además se tiene en cuenta su otro rol más trascendente de nombramiento y comunicación, entendiéndose también por escritura signos pintados, incisos, raspados o impresos, se deberá incluir el lenguaje de los tambores, más adecuado al tipo tónico de las lenguas africanas que una escritura alfabética, que requeriría un complejo sistema de acentos, consonantes y otras marcas para indicar no sólo las tonalidades sino los matices. El lenguaje del tambor no es una especie de alfabeto Morse³⁴, sino reproducción directa y natural de la palabra, comprensible para los iniciados, dirigida a los oídos en una lógica correspondiente de la palabra y la escucha, en lugar de la contemplación sensible-inteligible occidental; habría que tenerlo muy en cuenta cuando se habla de la inteligibilidad entre nosotros, porque se acerca más a la indígena y la refuerza. El tambor no conserva sólo ritmo y melodía como la escritura en versos, sino además el conjunto melódico-rítmico de las palabras. Llama a los *orishas* en la santería cubana, convoca a los *loas* en el vudú haitiano, imparte órdenes entre los ñañigos en Cuba y gracias a él se conservan aún allí y en otros sitios restos de lenguas africanas; perviven con fuerza en las 'llamadas' afroargentinas y han venido a formar parte de nuestro lenguaje en América, con el vigor que le imprimieron sus importadores africanos: cual elocuente escritura conservaron, recrearon y continúan nombrando y convocando, acompañaron las gestas patrias, fueron pregoneros oficiales y transmiten hoy un particular sentido a las manifestaciones populares, por su tradición de ser el lenguaje más expresivo de los esclavos y de los ciudadanos sin voz.

Este sentido de la palabra, que involucra una determinada lógica, se encuentra inmediatamente volcado en la literatura oral y escrita, que es cuantiosa en América y testimonia el sentir del afroamericano en todos los aspectos de su vida e historia, así como los avatares de su existencia y la lucha por su reconocimiento.

Una lógica rítmica

El ritmo reviste una importancia básica en la concepción negroafricana de la realidad y se despliega concretamente en los diferentes aspectos de su vida y cultura. Asumiendo este hecho, es posible 1) visualizarlo como una lógica, en el sentido griego originario de la palabra *lógos* de comprensión y articulación de ser, en el juego complejo y siempre creativo de sus elementos, que trasunta un sentido de las cosas y de las relaciones humanas y anima todas las expresiones de las culturas negroafricanas, donde ellas estuvieron y están presentes. 2) destacarlo como una amplia narrativa, cuya estructura, sensibilidad y riqueza de manifestaciones es altamente convocante en el mundo actual y merece ser acogida.

El **ritmo**, como lo afirmaba el poeta senegalés L.S.Senghor³⁵, es para el africano la arquitectura del ser, la dinámica interior que le da forma, la pura expresión de la energía vital,

³⁴ Como bien lo señala J. Jahn, op. cit.

³⁵ L.S.Senghor, "Der Geist der negro-afrikanischen Kultur", en J.Jahn, *Schwarze Ballade*, Düsseldorf 1957.

el choc que produce la vibración o fuerza que sensiblemente nos toma en nuestras raíces y se expresa materialmente a través de líneas, colores, superficies y formas en arquitectura, escultura o pintura, a través de acentos en la poesía y en la música, de movimientos en la danza; es el modo y forma de la palabra que la hace activa, eficaz, hasta el punto de afirmarse que la palabra rítmica divina creó al mundo: por ello prima el arte poético africano sobre el plástico como arte puro y en el poema el metro es rítmico.

Pero más importante aún que el ritmo de las palabras es el de los instrumentos de percusión: el sonido de los tambores es lenguaje, *nommo*³⁶ y preferencial; es la palabra de los antepasados, quienes nos hablan a través de aquéllos, fijando los ritmos fundamentales. Entre el ritmo de la palabra y el de los tambores existe una especie de contrapunto; una polirritmia, un sistema que responde al pensamiento africano. La rítmica de percusión es polimétrica cuando suenan al mismo tiempo varios metros fundamentales de diverso tipo -por ej. un tambor en compás de 4/4, seguido por otro de 3/4 y luego por un tercero de 2/2, con la misma duración aunque sus entradas no coincidan-, repitiéndose regularmente la misma serie de líneas divisorias de compás, o polirrítmica cuando un único metro fundamental se acentúa de distinto modo y se sincopa -las líneas divisorias de compás son verticalmente paralelas, como en la música europea, pero combinándose entre sí varias versiones rítmicas de un mismo metro-. Ambas formas componen la rítmica en cruz, o sea que los grandes acentos de las formas fundamentales utilizadas no coinciden, sino que se apoyan unos sobre otros en cruz; con tal entrecruce el africano obtiene una serie arrebatadora de acentos, surgen formas extáticas de movimiento, por ej. en el vudú algo así como la palabra de los loas, por la cual el danzante es llamado a encarnar un loa determinado: los tambores 'dicen' la palabra hechicera, que convoca a un determinado danzante para ser poseído por un loa concreto.

La presencia de estas formas rítmicas, específicamente africanas, indica también la extensión de su influencia musical. En las Antillas se mantienen aún la polirritmia y la polimetría en el ámbito afroamericano, mientras en los Estados Unidos de N.A. queda sólo la polirritmia como elemento véteroaficano y sigue siendo determinante hasta en el estilo swing del jazz.

En la poesía, enmarcada en la polimetría o en la polirritmia, aparece como una arquitectura, una fórmula matemática, que se basa en una unidad en la multiplicidad. De modo análogo a los tambores forma ritmos secundarios de lenguaje, según Senghor, que descansan en aliteraciones, paranomasias y anáforas, en repeticiones de fonemas y sonidos que fortalecen el efecto de la totalidad; por eso resulta incompleta la mera lectura si no va acompañada al menos por un instrumento de percusión. También la prosa es impulsada por el ritmo; para el africano no se diferencia fundamentalmente de la poesía, que es sólo una prosa más fuerte y regularmente rítmica; la misma frase puede transformarse en poética si se acentúa el ritmo, expresando con ello la tensión del ser. Antiguamente toda narración contenía un fuerte ritmo y era por lo tanto poesía; tal como nos ha llegado, en su forma más profana de fábula, estaba siempre acompasada, aunque lo fuera débilmente y poseía la tensión dramática que surge de la repetición de un detalle, un gesto, una melodía, un grupo de palabras que se convierte en leit motiv, aunque apareciendo casi siempre un nuevo elemento, una variación en la repetición, que subraya el desarrollo dramático. Por lo tanto, la prosa no rehuye recurrir a palabras y figuras verbales descriptivas, que se basen en la repetición de fonemas.

En la obra plástica como en toda otra, lo que sobre todo desde la modernidad se entiende por arte en Occidente, reviste en el sentir africano caracteres propios, diferentes, que es preciso tener en cuenta para no malentenderlo, como ha ocurrido en éste y otros aspectos

³⁶ J.Jahn, *Muntu: las culturas de la negritud*, c.II,IV, Ed.Guadarrama, Madrid 1970.

de su cultura. La obra de arte, literaria, musical o plástica es tal, como lo ha detenidamente mostrado J. Jahn³⁷, cuando es palabra creadora, eficaz, funcional; de allí que tenga prioridad el proceso creativo de la forma, *kuntu*, la armonía de significado y ritmo, sentido y forma, sobre la obra acabada.

En casi todas las lenguas africanas, el vocablo que equivale a 'bello' significa a la vez 'bueno', se equipara a calidad, eficacia; es fuerza creativa que pretende crecer. Por ello no existe la belleza como puro placer desinteresado, ni el arte por el arte, porque sería ineficaz, sin sentido; la obra es acción, armonía de significado y ritmo, sentido y forma: el poema en su recitado, la obra plástica en su función de estimulante por ej. en la veneración de un orisha, la máscara en el movimiento de la danza. Por ello también, como dice Senghor³⁸, el artista, comprometido, se preocupa por actualizar y no por crear una obra perdurable, aunque pueda llegar a serlo. Su función no apunta a una finalidad, sino a un sentido; por ej. aún en una obra profana, como un azadón, la forma es más importante que la finalidad, porque el instrumento, el mismo trabajo son sólo preparatorios y es la palabra convocante, *nommo*, la que hace que el cereal germine y crezca. Los materiales con que se hace una obra -piedra, metal, barro y aún la madera, que ocupa un primer lugar porque proviene del árbol, camino de los invisibles para el vodú haitiano- son sólo *kintu*, cosa, al cuidado del hombre; el trabajo manual del artista, aunque importante, es sólo previo, la palabra es la que hace surgir una imagen, figura, y su nombramiento -tú eres tal rey, antepasado, orisha, etc.- determina lo que ella expresa, no su aspecto externo, que puede ser el mismo de otra; el espectador ha de renovar el nombramiento para que la figura signifique algo, su agrado la potenciará o también podrá ocurrir que ya no le signifique nada. Por ello la imagen nunca se convierte en ídolo o fetiche. Pero si por el nombramiento recibe significación, ello es posible gracias a otro componente, el *kuntu* o modalidad, que hace reconocible tal nombramiento por ciertas determinaciones que expresan la categoría ontológica a la que pertenece la imagen y por atributos que la van definiendo más y son propios de cada región, aunque sin individualizarla, porque se convertiría en realidad y dejaría de revelar tras el mundo visible un universo de fuerzas ordenado.

Un ejemplo de ello lo constituyen también las máscaras, que significan lo que representan, gracias a un doble nombramiento: habitual del artista y actual del danzante. Representan siempre a un ser humano, *muntu*, aún las máscaras de animales, pero no tienen un rostro humano, común al vivo y al difunto pues el danzante, cuyo nombramiento es concreto, no puede referirse al mismo tiempo a ambos. Por ello se dan dos tipos de máscaras, las que representan a un ser vivo y su función es profana, generalmente para entretenimiento y diversión, y las que representan a los muertos y tienen funciones de culto, acentuando sus rasgos diferenciales para hacer perceptibles las fuerzas, por ej. los ñañigos cubanos en sus danzas de máscaras ejecutan los saltos más grotescos y extraños. El escultor no intenta plasmar la expresión humana, ni en formas geométricas un fantasma que no conoce, sino hacerlo surgir en esas formas; se trata de una visión, una imagen suprareal, una negación del rostro, para lo cual tiene toda la libertad de configuración, aunque en el ámbito de tradiciones que se fueron constituyendo y permiten el reconocimiento -color blanco (de muerte), forma no humana (no conforme a un viviente), forma animal que no representa a éste (porque después de su muerte no queda nada) sino lo que produce (ej. el elefante, fuerza; la araña, inteligencia; la luna, fecundidad), convirtiéndose en el no-rostro de un antepasado gracias al nombramiento. Como la poesía que requiere ser recitada, la máscara no está acabada mientras

³⁷ J.Jahn, *Muntu: Las culturas de la negritud*, op.cit., VI.

³⁸ L.S.Senghor, "Der Geist der negro-afrikanischen Kultur", op.cit.

no sea usada; sólo en unidad con el danzante será portadora de fuerzas del difunto, que aquél, poseído, no identificado como a menudo se cree, conjura con la graduación de su voz. Por ello máscara y danzante son sagrados, mientras una máscara como tal, por ej. colgando de un museo, es mera cosa, *kintu*, no *kuntu*.

Las artes plásticas africanas tradicionales parecen estar en proceso de desaparición, según algunos observadores, por varias causas: las propias imágenes traídas por los misioneros, la extensión del Islam y su poca amistad con las obras plásticas, la influencia europea. Los escultores se convirtieron en carpinteros o en autores de souvenirs. Se ha emprendido diversos experimentos para estimular el arte africano tradicional y hasta crear uno nuevo; la ventaja para los artistas africanos es familiarizarse con nuevos materiales y técnicas y cuando logran no perder su propia concepción artística, aún con temas no propios producen un arte al modo africano; si bien la renovación plástica, comparada con la literaria, se halle muy rezagada. Pero el movimiento está iniciado, y buenos ejemplos ya fueron ofrecidos por la pintura caribeña.

Sin embargo, otra forma certera para percibir su grado de presencia y fuerza es la observación de su efecto histórico. Como ya lo han expresado críticos e historiadores del arte, la influencia del Africa subsahariana sobre el arte moderno occidental ha sido decisiva. Para figuras como Derain, Braque, Vlaminck, Matisse, Picasso el encuentro con la estatuaría negro-africana, esos enigmáticos seres humanos desproporcionados, de rostros sobredimensionados y caracteres fuertes, operaron como una verdadera catarsis, una liberación del imaginario³⁹ en sus búsquedas de renovación de la forma. Picasso la descubre en 1907, a los 29 años; percibe su fuerza, la combinación de sus elementos y el ritmo de sus formas, con un sentido preciso que ignora pero que sospecha tiene que ver con la esencia misma de las cosas; su camino estético se ve profundamente transformado y en su célebre obra del mismo año, *Les demoiselles d'Avignon*, los rostros de personajes desarticulados toman la forma de máscaras africanas. De este modo, el arte africano tiene mucho que ver con el nacimiento del cubismo, con las corrientes pictóricas que le seguirán, sobre todo el surrealismo, particularmente en Max Ernst. Continúa hoy inspirando a los pintores y escultores del mundo, como a la mayor parte de los demás ámbitos de la creación artística, comenzando por la música contemporánea.

En América Latina se inserta a través de la considerable presencia negra y del mestizaje en su propia constitución histórico-cultural: el *kuntu* africano entra a formar parte de y a operar desde su propio espíritu.

Toda obra artística africana está compenetrada entonces de un ritmo que significa algo, que resalta el significado, como otro componente del modo, *kuntu*. Las partes están rítmicamente articuladas y referidas unas a otras. La obra recibe su significación por el nombramiento y viene expresada por signos que el ritmo se encarga de disponer e intensificar en su capacidad expresiva. Tal ritmo está presente en todas las expresiones de la vida del africano, mientras logra mantener los caracteres básicos de su identidad y aún cuando éstos se alteran a merced de los avatares de la diáspora, en su pensar y sentir, en su mismo andar armónico y flexible, en sus costumbres.

Una lógica rítmica: consideramos que la naturaleza e importancia mencionadas del ritmo negroafricano lo ubican como su lógica básica, puesto que expone una determinada comprensión -inteligibilidad- y articulación -racionalidad- de la realidad, desde las que se despliegan las culturas negroafricanas en la unidad y diversidad de sus manifestaciones concretas.

³⁹ Como bien lo afirma Dominique Metaillet, "Un imaginaire libéré-Comment l'Afrique a bouleversé la création occidentale", *Jeune Afrique*, N° 1906, p.55, Paris juillet 1997.

Una lógica que ha de ser entendida desde sí misma y no juzgada desde otra que se considere normativa, como ocurrió cuando desde la lógica filosófico-científica occidental se calificó a ésta de mítica, pre-lógica. Es simplemente diferente y requiere, para ser conocida y reconocida, una relación de sujeto a sujeto, dejándose informar y transformar por eso mismo que se pretende conocer. Se trata de prepararse a ingresar en él y escuchar su palabra a fin de poder dialogar con ella, dejarse asombrar y convocar por sus propias formas, sin querer someterlas a ni juzgarlas desde modelo alguno, sino procediendo desde la apertura infinita del espíritu, capaz de ir constituyendo los criterios que el mismo acontecer deje surgir. Bien se ha observado en la más reciente discusión filosófica, que ante una conciencia eventual de ser y configurativa de verdad que se impone en la experiencia de cambio, pluralidad y diferencia que se impone en nuestra época, la hermenéutica que al hacerse cargo de la historia había venido redefiniéndose de modo más crítico mediando la comprensión con todas las explicaciones disponibles, debía asumir aquella conciencia para ponerse efectivamente en diálogo con los signos de los tiempos. Ello conduce a tener que avanzar un paso más, a reconocer que la misma racionalidad se va constituyendo históricamente como interlógica. Sólo con esta actitud se hace posible acoger otra cultura o forma de vida a partir de la propia y ubicarla en el contexto humano más amplio de las posibilidades dadas o por darse y se hará factible el diálogo entre diferentes juegos de lenguaje sin priorizar ni menos absolutizar ninguno. Esto permitirá a su vez afrontar el riesgo de homogeneización empobrecedora de la civilización instrumental planetaria y la amenaza de destrucción de formas de vida humana; permitirá asumir la historia real, no reducida, de la humanidad, orientarse a la ecumene o diálogo de pueblos en lugar de la mera globalización o extensión a todos de una sola cultura, a través de la confrontación, comunicación, simbiosis de horizontes de inteligibilidad y de formas correspondientes de articulación.

A pesar de la diversidad de las culturas negroafricanas, existe una comprensión básica común tradicional que sigue caracterizándolas e inspirándolas en su recreación en y fuera de África, a pesar de pérdidas y asimilaciones. A partir de las lenguas bantúes, justamente presentes en la mayoría de los esclavos introducidos al Río de la Plata, Alexis Kagame⁴⁰ se refiere a cuatro categorías fundamentales en su sentido del ser: a) *mntu*, ser inteligente, con su plural *bantu*, que comprende no sólo a los hombres, vivos y difuntos, sino también a los orishas, los loas y a lo divino mismo como la gran fuerza, creador y procreador primero⁴¹; b) *kintu*, cosa, plural *bintu*, fuerzas que están coaguladas, no operan por sí mismas, sino requieren el mandato de un *mntu* y están a su cuidado. Se trata de los minerales, las plantas, los animales, los utensillos. De las plantas se exceptúan ciertos árboles, que como el 'poteau-mitan' en el vudú son el camino de los loas, de ellos brota la palabra de los antepasados, son la senda de los difuntos, los loas, en su dirigirse hacia los vivos, son 'repositoir' de los divinizados; como parte de esos árboles, también la madera, con la que se hacen las esculturas, tiene la cualidad especial de que los antepasados le conceden una consagración particular. c) *hantu*, fuerza que sitúa en el espacio y en el tiempo; d) *kuntu*, fuerza modal,

⁴⁰ A.Kagame, *La philosophie bantu-rwandaise de l'Être*, Bruselas 1956.

⁴¹ Sartre, *Situations*, en su análisis de la lírica neoafricana, menciona que a diferencia del dios creador cristiano, sobre todo en su comprensión moderna, para los poetas negros "...la creación es un inmenso, continuo nacimiento; el mundo es carne e hijo de la carne. En el mar, en el cielo, en las dunas, en las piedras y en el viento, por todas partes, el negro encuentra la suavidad aterciopelada de la piel humana, se pliega al vientre de la arena, al muslo del cielo: es 'carne de la carne del mundo', es 'poroso al soplo del mundo' (Césaire), es alternativamente el marido y la mujer de la naturaleza, y cuando se acuesta con una mujer de su raza, el acto sexual es para él una celebración del misterio del ser. Esta religión de los espermas es como una tensión del alma en la que dos tendencias complementarias se equilibran: el dinámico sentimiento de ser un falo que se pone erecto y la sensación, más pasiva, paciente y femenina de ser una planta que crece..."

como la belleza y la risa, determinada por el significado, que el nombramiento otorga, y el ritmo. La raíz común *ntu*, no pensable como sustancia sino como fuerza; todo ser o aspecto de ser es una forma reveladora de esa fuerza cósmica en la que ser y existir coinciden, y en la que las contradicciones que a menudo encuentra el pensar occidental se superan. Esta comunidad de fuerzas marca la interdependencia de todo aspecto de la realidad y su armonía y la compatibilidad de intuiciones y formas de comportamiento, por ej. en el ámbito teórico las disciplinas responden a un sistema lógico tan compacto que quitando una parte cualquiera se desmoronaría la estructura total⁴².

Lo que da vida y eficacia a esas fuerzas, que operan continuamente, sin interrupción, es *nommo*, la palabra, que es a la vez agua, semilla y sangre. Se trata, en fin, de un modo de comprensión habitacional de una realidad viva. El africano se siente habitante de un mundo, no dominador, es decir en relación con la madre naturaleza y con los seres, todos fuerzas vivientes, lo que hizo que el colonizador occidental ya sumido en el proceso abstractivo moderno no pudiera entenderlo y lo juzgara animista. Es en el entrecruce de tales fuerzas vivientes que se inserta la articulación humana, con la convocatoria de la palabra que continúa la creación despertando y conduciendo las fuerzas naturales, llamadas asimismo por la polirritmia y la polimetría musicales, las formas y colores de la plástica; una racionalidad habitacional, que despliega aquel horizonte de sentido antes mencionado.

En el aspecto musical, el entrecruce de ritmos y metros que los ejecutantes logran con gran creatividad y espontaneidad parece insertarse en el mismo cruce de fuerzas que el ritmo vital de la naturaleza establece entre los vivientes en el orden cósmico, siempre interdependiente y renovándose, o de la historia como percibía Dilthey⁴³ en el entrecruce de personas y comunidades, también en el encuentro de los movimientos opuestos de asentamiento e innovación.

Creemos no equivocarnos al afirmar que el africano, desde la máxima negación a la que fue sometido a través de la colonización y la esclavitud, supo sin embargo devolver mediante sus ritmos, danza, canto, poesía y demás formas de pensar y lenguaje la mejor superación de los límites y abyecciones de una lógica instrumental y ser señor en espíritu. Porque la fuerza y forma de aquéllos, como prolongación e inserción en el mismo ritmo vital de la naturaleza, responde con una concepción habitacional, no dominadora, del ser humano, a la unilateralidad de aquella razón unidimensional; porque la articulación danzante, que acompaña a todos sus actos, vuelve a conferir un sentido religador, que la civilización ha perdido, así como sus cantos y su poesía ofrecen un arma más poderosa que todas las reivindicaciones al establecerse en un nivel diferente⁴⁴. Desde todas estas características ha sabido, además, dialogar con todas las otras creaciones musicales que halló, incorporándolas y africanizándolas, según lo demuestran fenómenos tales como el jazz, los spirituals, los ritmos caribeños o el tango argentino, imprimiendo un sello inconfundible.

La narrativa rítmica: en tanto 'logos' el ritmo no es sólo un modo de pensar sino también un lenguaje. Todo pueblo y cultura se va constituyendo en la configuración de una determinada experiencia de la realidad, que se traduce en un logos, es decir, en un modo de pensar y de lenguaje. La conformación de éstos en América fue protagonizada por los

⁴² como desde el pensamiento yoruba advierte A. Adesanya, "Yoruba Metaphysical Thinking", en *Odù*, 5, Ibadán 1958.

⁴³ W. Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu*. Contemporáneamente H.G. Gadamer, *Verdad y método*, ha insistido en la fusión de horizontes y en la efectividad del pasado.

⁴⁴ Como Sartre señalaba en *Orfeo negro* a propósito de la poesía negra en comparación con las reivindicaciones proletarias europeas que no salían del círculo de una razón instrumental.

diversos pueblos que conviven en el continente y que a pesar de negaciones, marginaciones y destrucciones se influyeron entre sí, dando lugar a un resultado intercultural.

Al afirmar que los africanos conservaron en América la esencia de su lenguaje, nos referimos sobre todo a la presencia de su sentido de la **palabra**, extendible a todo recurso lingüístico, que por otra parte se acercaba más al que las culturas indígenas le otorgaban. Creemos que tal sentido es una de las razones profundas de la incidencia afro en nuestra identidad, así como de su repercusión en el mundo, según lo manifiestan testimonios literarios y artísticos en general.

La palabra reviste para el africano importancia y rol fundamentales. Todo movimiento natural, toda obra humana, se sustenta en su fuerza procreadora, que es *nommo*, fuerza vital que libera las energías cuajadas de los minerales, induce actividad en los vegetales y animales, conduce las cosas a un sentido. La palabra del *muntu* -ser inteligente, humano vivo o muerto, o divinidades- es, de este modo, fuerza activante que impulsa y mantiene todo movimiento. No basta, por ej. el mero trabajo manual de sembrar y recoger, que es considerado sólo parte de la actividad humana, sino que es preciso además la influencia del entendimiento activo mediante la palabra, unidad de fluidez corporal y espiritual que penetra, vivifica y activa; es así como también el recién nacido llega a ser un *muntu*, persona, cuando su padre o el hechicero pronuncian su nombre, gracias al que el principio espiritual, *megara* se introduce en lo biológico *buzima*⁴⁵. Todo cuanto acontece, feliz o desgraciado, se debe a la palabra. En el principio estaba en lo divino, como para el relato bíblico, pero a diferencia de éste, no permanece de tal modo en Dios que el hombre sea sólo su testigo y anunciador; se hace carne no sólo en Cristo sino por doquier en cada *muntu*, procreando y desplegando incansablemente, aún a los dioses. Por la palabra todo *muntu* es conductor de las cosas y éstas son según la palabra del *muntu* más fuerte. Sin la palabra las fuerzas se entumecerían; existe lo que existe por el nombre, que es conjuro, acto creador. Todo pensamiento, al ser pronunciado se hace realidad y lo que no se puede concebir no existe. La palabra activa el curso de las cosas, las transforma y se transforma el hombre al pronunciarla; por ello toda palabra es de acción, comprometida, ninguna es inofensiva. Su fuerza se observa, por ej. en las prácticas curativas: el paciente nunca espera un efecto sólo del medicamento, que no es eficaz por sí mismo sino en conexión con la palabra, fuerza vital; cuanto más poderosa es esta última en el hechicero, tanto más aquella y más eficaz el placebo, así como puede operar negativamente cuando el brujo en lugar de ponerla al servicio de la comunidad la utiliza de modo egoísta y maligno. De allí también la conciencia de responsabilidad con respecto a su uso.

Por estas cualidades que le son propias, la palabra transforma al mundo. Cuando en este siglo poetas africanos comenzaron a hablar en lenguas europeas, en el modo y con la fuerza de la palabra africana, se comenzó a escuchar, y ello no dependió de un momento histórico propicio, más que la circunstancia de que poetas negros pudieran expresarse y hacerse inteligibles, sino que reposa en su antiquísima tradición, ahora también vertida en otras lenguas, que persistió dondequiera la poesía africana ejerciera su influjo. Según ella la palabra poética ejerce su fuerza sobre las cosas, su hechizo -en el sentido eficiente más propio que posee el hechicero entre los africanos-, en su puesto de mando sobre el mundo, poniendo a las cosas al llamarlas en su gran contexto, como palabra-semen que las engendra. Lo así gestado queda al cuidado del hombre y le sirve en relación fraternal, pues *muntu* -hombre-, *kintu* -naturaleza, cosas, material de cambio-, *hantu*- espacio y tiempo- y *kuntu* -fuerza modal- están en tanto fuerza -*ntu*- estrechamente emparentados; también le ordena, de allí

⁴⁵ Se trata de categorías de la ontología bantú, básicas en todo el pensamiento africano, a pesar de diferencias culturales internas, y por ende lingüísticas. J.Jahn, *Muntu, las culturas de la negritud*, op.cit.

que el imperativo sea la forma de tiempo fundamental: ordena al futuro cómo ha de ser, y cuando esa visión del futuro se sitúa en el pasado, manda irrevocablemente, como si la orden ya se hubiera cumplido; donde hay un presente no describe, narra, sino que conjura. Algo acontece cuando el poeta lo profiere y él mismo, como fuerza entre fuerzas, se transforma. *Nommo* -la palabra- es humedad, fluidez, semen, sangre.

No nos referiremos aquí a la recreación de las lenguas africanas en América, a su influencia sobre las lenguas mayoritarias -español, portugués, francés, inglés, holandés, lenguas amerindias, etc. según las regiones-, ni a su literatura oral o escrita, sino al lenguaje del ritmo, es decir a las formas en que se despliega, ya mencionadas, y a su narrativa.

Cuando hablamos de narrativa rítmica, nos referimos a su calidad de relato y a éste como uno de los recursos del lenguaje.

Teniendo en cuenta los aportes más recientes de la teoría narrativa⁴⁶, y también reteniendo de su temprana prefiguración en la *Poética* aristotélica la noción central de 'mythos' en su doble sentido de 'fábula', como historia imaginaria, y de 'intriga' como historia bien construida, entendemos por 'relato' la puesta en intriga. No se trata de una estructura estática sino operativa, de un proceso integrador que se realiza a la vez en el autor y en el lector, espectador o participante. El proceso estructurante de la intriga se verifica como una síntesis de elementos heterogéneos en diversos aspectos: 1. entre los acontecimientos y múltiples incidentes y la historia completa y una, por lo que un acontecimiento no es sólo algo que acaece sino que contribuye al comienzo, progreso o fin del relato y correlativamente la historia relatada es siempre más que la enumeración de los incidentes o acontecimientos, a los que más bien organiza en un todo inteligible. 2. Reúne componentes tan heterogéneos como circunstancias, agentes y pacientes, interacciones diversas que van desde el conflicto a la colaboración, medios más o menos adecuados a los fines y también a resultados no anhelados, en una totalidad concordante-discordante. Su comprensión se puede lograr en el acto de 'seguir una historia', operación compleja guiada por expectativas que se corrigen a medida que se desarrolla la historia hasta coincidir con su conclusión, y de 'volver a contar una historia', que revela más la actividad sintética, en tanto menos cautivados por los aspectos inesperados se presta mayor atención a la forma en que se encamina hacia la conclusión. 3. Extrae una configuración temporal de una sucesión, en tanto por una parte se da una sucesión discreta, abierta y teóricamente indefinida de incidentes y por otra una integración, culminación y conclusión, correspondiendo a los dos aspectos de la temporalidad, es decir a lo que pasa y desaparece y a la vez a lo que dura y permanece. Entonces el relato, en calidad de síntesis de lo heterogéneo, se presenta como mediación entre la multiplicidad de incidentes y la historia única, primacía de la concordancia sobre la discordancia y competencia entre sucesión y configuración, desplegando un tipo de inteligibilidad que se ha llamado inteligibilidad narrativa, o phronética⁴⁷, más cercana a la sabiduría práctica, al juicio moral y estético, que al uso teórico de la razón. En este sentido, ya para Aristóteles, era función de la pöiesis, bajo su forma narrativa y dramática, proponer a la imaginación y a la meditación casos imaginarios, que constituyen experiencias mediante las cuales aprendemos a unir los aspectos éticos de la conducta humana con la felicidad y la desgracia, la fortuna o el infortunio; lecciones de la poesía que constituyen 'universales' prácticos, no teóricos. Inspirándonos en un modelo más moderno, la doctrina kantiana del esquematismo, en la que

⁴⁶ De los formalistas rusos y checos de los años 20 y 30, de los estructuralistas franceses de los años 60 y 70 y posteriores contribuciones de fin de siglo, por ej. recogidas en lectura filosófica interpretativa por P. Ricoeur, *Temps et récit*, 3t, sobre todo II, Ed. du Seuil, Paris 1984.

⁴⁷ Aristóteles hablaba de 'phronesis', que los latinoas tradujeron por 'prudencia'.

éste designa el ámbito creador de las categorías y éstas el principio de ordenación del entendimiento, la intriga constituye el ámbito creador del relato y la disciplina de la narratología reconstruye racionalmente las reglas subyacentes a la actividad poética, los límites lógicos y semióticos así como las leyes de transformación que presiden la marcha del relato, es decir, se constituye como un discurso de segundo grado, siempre precedido por una inteligencia narrativa emergente de la imaginación creadora.

El esquematismo narrativo posee su propia historia, con modos característicos en cada cultura y tradiciones de modelos narrativos que se conforman en la interacción de los dos factores contrarios de sedimentación e innovación, reglas de una especie de gramática que rige la composición de las obras, surgiendo éstas en un abanico de soluciones que van desde el polo de la repetición al contrario de la desviación, dado que cada obra es una producción original, nueva, aunque la imaginación nunca parte de la nada. Si los cuentos populares, los mitos, los relatos tradicionales, se mantienen en general más cerca de la repetición, razón por la cual fueron el campo privilegiado del estructuralismo, la novela contemporánea, por ej., hasta en sus mismas reglas constituye un objeto de experimentación nueva.

Si nos referimos a los ritmos afro, hay formas básicas que se repiten, tanto en la música, la danza, la plástica, la literatura, por las que imprimen justamente un carácter propio con respecto a otras culturas, que permite distinguirlas por ej. en América como producciones afroamericanas, pero a su vez exponen también gran riqueza de variaciones recreativas motivadas por la diversidad del habitat con sus respectivos contextos geográficos y poblacionales y por lo tanto culturales y por las novedades y desafíos de los tiempos.

El sentido o significado de un relato surge en la intersección del mundo del texto con el mundo del lector, espectador o participante, verificándose la capacidad del relato para transfigurar la experiencia del lector o para posibilitar su participación. Dado que toda obra, como todo lenguaje, no es una entidad cerrada sobre sí misma sino mediación entre el hombre y el mundo o referencialidad, entre el hombre y el hombre o comunicabilidad y entre el hombre y sí mismo o reflexividad; es por lo tanto siempre apertura de un horizonte de experiencia posible, de un mundo en el que se puede habitar. Apropiarse de una obra mediante la lectura, la contemplación o la participación significa desplegar aquél horizonte implícito en el mundo de la obra en encuentro con el propio horizonte, en un punto de unión entre la configuración interna de la obra y la refiguración externa de la vida, como obra común del texto y el receptor o participante, de tal modo que los relatos se narran pero también se viven en el modo del imaginario. Por otra parte, la vida humana tiene una capacidad pre-narrativa, en tanto la estructura misma del actuar y sufrir humanos es significativa, al punto de que se puede hablar de una semántica de la acción, que la distingue del simple movimiento físico y del comportamiento psicofisiológico; está simbólicamente mediada al articularse en signos, reglas, normas, tiene un simbolismo implícito, inmanente que constituye un contexto de descripción para acciones particulares y confiere a la acción una primera legibilidad, como un cuasi-texto; por fin la experiencia humana presenta una cualidad prenarrativa, que permite hablar de ella como una historia, una actividad y una pasión en búsqueda de relato, exhibe estructuras significativas y temporales que convocan a la narración. La vida humana no sería más que un fenómeno biológico si no fuera interpretada, y en ello la ficción, que la poética aristotélica caracteriza como 'imitación de una acción', representa un papel mediador considerable; sobre esta base se ha hablado de identidad narrativa, en tanto la subjetividad no es ni una sucesión incoherente de acontecimientos ni una sustancialidad inmutable sino una concordancia discordante, una construcción tomada de la inteligencia narrativa.

Lo que distinguimos como narrativa rítmica afroamericana, muestra sin duda alguna

un sentido y una forma de lenguaje, con ellos un modo de habitar el mundo, por el que el hombre convive con la naturaleza y congéneres en sentido comunitario; expone su historia gozosa y sufriente y su diáspora entre otras culturas.

Nos referiremos a algunos aspectos de tal narrativa que interesan sobre todo para los ejemplos que expondremos.

La narrativa literaria

Es imposible comprender a los pueblos africanos, como afirma A.Hampaté Ba⁴⁸, uno de sus especialistas nativos, sin su tradición oral, esa herencia de conocimientos de todo orden, pacientemente transmitida a través de los tiempos y que reposa en la memoria de la última generación de los grandes depositarios, de los que se puede decir que son la memoria viviente de Africa. La oralidad, que por otra parte es madre de lo escrito, merece tanta confianza como cualquier otro testimonio humano, cuya credibilidad se apoya en el hombre que testimonia, y no sólo tiene a su favor el ser la función de la memoria la más desarrollada en las sociedades orales, sino en que el vínculo con la palabra es más fuerte: el hombre está ligado a su palabra y comprometido por ella, que testimonia lo que él es; la cohesión misma de la sociedad reposa sobre el valor y respeto de la palabra. Además de este valor moral fundamental, detenta en las tradiciones africanas, como en la mayoría de las antiguas culturas, un carácter sagrado por su origen divino y las fuerzas depositadas en ella. Según la tradición bambara del Komo, una de las grandes escuelas de iniciación de Mandé, en Malí, la palabra, 'kuma', es una fuerza fundamental que emana del Ser supremo, *Maa Ngala*, como instrumento de su creación: al sentir nostalgia por un interlocutor habría creado al hombre, *Maa*, como síntesis de todo lo que existe y receptáculo por excelencia de la fuerza suprema, dándole en herencia una parcela del poder creador divino, el don del Espíritu y la palabra, e instaurándolo como guardián de la armonía de su universo; le habría hablado y dotado de la facultad de responder. Las palabras, divinas por descender del creador, en contacto con la corporeidad pierden un poco de su divinidad, pero se cargan de sacralidad; de este modo sacra, la corporeidad emite a su vez vibraciones sagradas que establecen la relación con el creador. Así la palabra es a la vez divina en sentido descendente y sagrada en el ascendente. Todo habla en el universo, todo es palabra que ha tomado cuerpo y forma; a imagen de la palabra del creador, de la que es un eco, la palabra humana pone en movimiento las fuerzas latentes, las acciona y suscita, puede crear tanto la paz como destruirla.

En esta visión religiosa del mundo, el universo visible es concebido y sentido como el signo, la concretización o corteza de lo invisible y viviente, constituido por fuerzas en perpetuo movimiento; todo está unido y es solidario, y el comportamiento del hombre consigo mismo y con lo que le rodea es objeto de una reglamentación ritual muy precisa, variada en su forma según las etnias y regiones. La violación de las leyes sagradas es considerada como una perturbación en el equilibrio de fuerzas y se traduce en diversos disturbios. Por eso la acción mágica o conducción de las fuerzas, intenta cuando está bien utilizada, como la de los iniciados y maestros conocedores, restaurar el equilibrio perturbado y restablecer la armonía, de la que el hombre debe ser garante.

⁴⁸ A.Hampaté Ba, "La tradición viviente", en *Historia General de Africa*, t.I, op.cit.

De este modo, la lírica africana ha de ser comprendida a partir de los rasgos característicos de su cultura y más precisamente de su mencionada concepción del lenguaje, diferenciándola de movimientos o estilos europeos, con los que pudiera parecer que tiene algo en común, como por ej con el expresionismo, el surrealismo y la lírica moderna. Según observa J.Jahn, se distingue del primero en cuanto no pretende experimentar sino que más bien emplea procedimientos tradicionales, no es tumultuosa ni apremiante sino que fomenta lo recibido, no cree en una realidad absoluta ni nueva sino en una configuración de realidad según viejos cánones, y si también lucha contra un mundo decadente lo identifica con el colonialismo, imbuida de un espíritu más revolucionario. La palabra creadora, principio configurador, actúa como expresión y conformación, con motivos y contenidos en lugar de temas, no trata ni expone nada sino crea imágenes, con fuerzas mágicas de conexión pero no trascendentes, éxtasis visionarios aunque no rebasando fronteras sino ligándose a leyes cósmicas. El impulso interior no es causa sino uno de los medios, no expresándose el poeta sino expresando algo, atento a los resultados porque la poesía es función; no se trata de su propia interioridad ni de su relación con la naturaleza sino de despertar ésta a la vida, conducirla; no expresa el propio amor sino a éste como una fuerza de la que participa con una palabra-semen, en el sentido más concreto, no de mero juego, galantería, conversación. Como toda actividad artística la poesía es comunitaria, pero no impersonal sino hecha por y para todos y por lo tanto comprometida, al poner en juego la persona, no el individuo, en tanto significa ser hechicero, mensajero, maestro y decir lo que ha de ser; hablando a la comunidad y en nombre de ella cumple una función social, y no pocos poetas son también políticos, asumiendo la responsabilidad de la palabra. Esta no descubre sino engarza imágenes, que cambian la realidad con vistas a un futuro, no según valores inherentes a las cosas sino a aquéllas, que no son arracionales sino que despliegan una relación de sentido. Porque la razón está sometida a la fuerza de la palabra, la poesía no intenta imponerse lógicamente sino por fascinación. El pasado, en un aspecto es 'kintu', es decir, material de fuerzas que la poesía despierta, ordena y transforma en las imágenes, y en otro, en tanto sabiduría de los antepasados, es su 'megara', fuerza espiritual destinada a configurar el presente, ejemplaridad a ser fielmente conservada, obra poética que habiendo cumplido su función social se transmite de generación en generación.

Con respecto al surrealismo, como también observa J.Jahn, el mismo André Breton contribuyó a confundir al considerar surrealista la poesía de Aimé Césaire, a quien conoce en la Martinica después de la guerra. Sin embargo, existen grandes diferencias. El poeta africano conserva el dominio de la palabra, no espera en trance ser subyugado. No se adentra en la interioridad para cantarla, como la psicología profunda, sino que en calidad de 'muntu' conduce con la palabra a las cosas para transformar al mundo, y cuanto más poderosa su palabra menos será para él mismo, porque habla en nombre de los suyos; su poesía es antes que nada función, a diferencia del arte por el arte. Si se pronuncia contra la razón no es por ser arracional al modo surrealista, sino por oponerse a una única razón, y en su locura con respecto a ésta se trata de la sabiduría africana tradicional manifestada en el recuerdo, el pasado, las fiestas religiosas extáticas, la injusticia que clama al cielo, la adivinación, el éxtasis de la libertad, etc.: locuras e imágenes de su sentido en lugar de la magia surrealista del absurdo, visión acerca de lo que va a suceder; no composición sino símbolo, ideograma, un universo de fuerzas jerárquicamente ordenadas, en lugar de la analogía surrealista o del mundo invisible de la mística. El proceso poético es, en fin, una revelación de tal orden, no mera operatividad independiente, sino en tanto 'nommo' activación de las fuerzas vitales, conjuración de lo que nombra, haciéndolo real. La palabra precede a la imagen, a diferencia de la lírica europea e incluso surrealista, en la que es idea; la produce, trueca las cosas en imágenes y éstas mismas pueden adquirir valores simbólicos diferentes, bastando a veces la entonación para cambiarlos. Si utiliza vocablos europeos prescinde de sus significados y

conceptos, porque las cosas no constituyen por sí mismas un contexto, sino que el poeta las conjura para que lo configuren, por lo que no se trata, como en algunos ejemplos de la lírica europea, de que las imágenes hayan sido arrancadas de su contexto y trasladadas arbitrariamente a otro.

Esta concepción de la palabra poética africana se extiende también a la prosa, aunque con algunas diferencias. No se narra por narrar; pero distinguiéndose de la poesía existe un tema, si bien no individual sino ejemplar y no en forma de enseñanza sino de imágenes que fascinan a través del hechizo de la palabra.

La influencia literaria africana en América es ya profunda en la **literatura oral**. Si ésta es siempre importante por cuanto precede y acompaña a la escrita, guardando la plenitud del fenómeno literario, de su vitalidad, de la concreción de la permanente creación comunitaria, ha operado además en el continente como salvaguarda y continuidad de todo el acervo popular, en la complejidad y mestizaje de sus elementos varios, ante la pretensión unilateral de estilos o concepciones que se imponen y discriminan según los avatares de nuestra historia. Lo africano, que trae consigo una vasta y significativa literatura oral, se recrea en América, a partir de sus propias tradiciones, ante las nuevas circunstancias que le toca vivir y la historia que debe compartir. Aunque como en otros aspectos afroamericanos no existan suficientes estudios, sin embargo, en base a las investigaciones existentes, se puede afirmar que es fuerte y manifiesta en los países en los que la población de origen afro es más numerosa, y menos en otros como en México, si bien estas apreciaciones son relativas por cuanto proceden a menudo del desconocimiento o la marginación, por ej. en Argentina, donde suele afirmarse que apenas si habría huellas porque habría existido en pequeña proporción y prácticamente desaparecido.

En Venezuela, los elementos de la literatura oral africana han marcado su folklore de modo indudable, aunque ello no haya sido calibrado suficientemente por la carencia de estudios especializados⁴⁹.

En Brasil, habiendo dejado el negro una profunda huella musical y religiosa, se conoce a través de las investigaciones de Nina Rodríguez, Arthur Ramos, Mario de Andrade y otros autores más recientes, mucha poesía oral africana o neoafricana en los cantos religiosos, narraciones entre los descendientes de dahomeyanos de Bahía, cantos de congos en cortejos católicos, cantos a Obá -diosa del río Obá en África-.

En toda América Latina se advierte además, la impronta africana, en lo que se podría denominar 'folklore discriminatorio', caricatura de negros hecha por blancos a través de diferentes expresiones. A pesar de ello, es indudable que operaron como fuerza creativa donde estuvieron, con su música, canto, lenguas, literatura, religiones y activa participación en todos los aspectos de la vida, incorporándose a los estilos imperantes e influyéndolos a su vez. Cantan por ej. en la pampa como gauchos, pero con fuerza propia; el poeta afrocubano Plácido escribe como un blanco de procedencia española, pero deja un documento antiesclavista desgarrador; las porfías de los negros colombianos del Chocó se expresan en coplas y rima españolas.

Cuba y Brasil son ejemplos de literatura oral. Los africanos y sus descendientes criollos se refugiaron en la intimidad para poder resistir -en sus danzas, cantos, ritmos, mitos, cultos, creencias y modos de vida- salvando y recreando su rica herencia cultural y transformando a su vez a la cultura opresora. A pesar de haber perdido ciertos elementos por la manera en que fueron desarraigados y por los frenos y obstáculos del régimen esclavo al que estaban sometidos, conservaron con fidelidad rasgos esenciales. Su cultura popular se

⁴⁹ Según, entre otros especialistas, S. Feijoo, "Influencia africana en Latinoamérica: Literatura oral y escrita", en M. Moreno Fragnals compil., *África en América Latina*, op. cit.

expandía, mirada con sospecha y desprecio por la clase gobernante y la alta y pequeña burguesía, pero penetrando con vigorosa atracción en el pueblo en general, a través de su música, danzas, fábulas, dichos, cultos, humor. Existió un período, a fines del s.XIX, en que la población negra en Cuba fue la más numerosa y dominaban las tradiciones africanas, ya recreadas en este medio, destacándose sus mitos religiosos y héroes, sus cuentos de animales surcados por cantos rítmicos y rápidas aventuras, a veces con enenseñanza moral, otras de pura diversión, fábulas sencillas bien tramadas y atractivas en las que se muestra la naturaleza antillana, numerosos refranes según la tradición sentensiosa afro y su nueva condición americana. Algunos fueron recogidos: Lydia Cabrera presentó en los años cincuenta una colección, Rafael Roche los reunió en lengua ñañigo, evidenciándose la persistencia de ésta ya convertida en jerga e influyendo notablemente al vocabulario cubano⁵⁰.

En Perú se registran vigorosas formas folk negras o negroides en su literatura oral y escrita. En Colombia se han llevado importantes investigaciones en las zonas negras, tales como las del alto y bajo Chocó⁵¹.

En **Argentina** los cuentos, poemas, refranes, mitos de los esclavos están incorporados en el folklore general. Quedan caricaturas del bozal, como en los cantos de las antiguas comparsas carnavales, integradas por blancos que imitaban burlescamente el español del negro; de este modo, el contexto afro va dominando al habla popular satírica, a pesar de que la imitación conlleve un desconocimiento. Luego pasa a ser objeto de la literatura escrita, como el caso del negro poeta en el poema nacional *Martín Fierro*, asimilado al gaucho, aunque aportando cosas tan propias como la tradición africana del canto de contrapunto, que en general conocemos como 'payada'. La presencia del africano y su aporte en los diferentes aspectos de nuestra cultura y vida aparece, sin embargo, sólo mencionada aisladamente, sin suficientes investigaciones para apreciarla de modo adecuado, salvo honrosas excepciones de algunos africanistas.

⁵⁰ Enrique Sosa Rodríguez, *Los Ñañigos*, Premio Casa de las Américas 1982, La Habana, hace un prolijo estudio acerca del origen y aspectos, entre ellos lingüístico y literario, del ñañiguismo en Cuba, como una de las recreaciones africanas más importantes.

⁵¹ El Primer simposio sobre bibliografía del negro en Colombia, 10.1983, *El negro en la historia de Colombia-Fuentes escritas y orales*, edit. por el Fondo Interamericano de Publicaciones de la Cultura Negra de las Américas-Unesco, ya ofrecía una serie de trabajos, documentos y bibliografía al respecto.

El folklore rioplatense⁵² atesora también, aunque no con la profusión que se observa en otras zonas de América, densas resonancias africanas que se traducen en su rica imaginación, fulgurantes metáforas e imágenes y otros caracteres típicos de su literatura. Algunos mitos pueden ser citados como ejemplo:

el 'mito del lobizón', existente en pueblos europeos y orientales, adquiere aquí tonalidades propias por influencia africana; de origen totémico, se halla en toda Africa en diversas formas y más precisamente en Angola se da un ciclo en el que aparece la figura del lobo llamado *Kimbungu* o *Kibungo*: según esta tradición, al llegar la hora cero de los viernes, el séptimo hijo varón, generalmente incestuoso, adquiere los rasgos bestiales de cerdo, perro o tigre, sus orejas caen hasta los hombros generando un ruido espectral que causa profundo terror, emprende furiosas carreras por los campos, libra enconadas luchas con animales venciendo siempre, si muerde a una persona ésta puede transformarse también en lobizón, pero si alguien lo golpea o hiere se esfuma el hechizo, aunque pondrá en juego todas sus malas artes para aniquilar al salvador. Si se trata de la séptima hija mujer se convertirá en bruja, porque el número siete es aciago, infausto, como para otros pueblos. En Brasil se le suele atribuir un marcado acento africano.

Otro mito muy presente en el Río de la Plata, pero también en otros países latinoamericanos, es el de 'los negros del agua': seres quiméricos, de rostro bronceado y figura antropomorfa, que emergen de la profundidad de aguas dulces, nadan en la superficie, atraen a las personas de sexo femenino y vuelven a sumergirse. Ampliamente registrado en Africa, como las leyendas de *Yemanjá* en el Sudán, de *Kianda* en la zona bantú de Luanda, de *Kiximbi* en Mbaka, *los espíritus de los ríos* en la Costa de Oro. Hasta nosotros parece haber llegado desde Brasil, donde se anotan numerosas leyendas relacionadas con el agua, entre ellas la de *Yemanjá*, reina de los mares e hija de Obatalá y Odudúa, quien atrae a los varones; en Bahía se sincretiza con Nuestra Señora del Rosario y en Río de Janeiro con la Inmaculada Concepción, y se le rinde culto anual arrojando al agua toda clase de ofrendas⁵³.

'El negro de la laguna' es un mito semejante, en el que se registra un posible aporte afroargentino en lo que respecta a la figura antropomórfica: una joven de quince años desaparece al bañarse en la laguna, con la consiguiente inquietud de sus padres, quienes piden ayuda a un brujo; después de algunas palabras ininteligibles y esotéricos conjuros de éste, reaparece la figura de la joven en la orilla, con lamentable aspecto; repuesta del penoso trance narra que al sumergirse en la laguna un negro había emergido y asiéndola con fuerza la había llevado al fondo, manifestándole el deseo con que desde hacía tiempo la atisbava.

⁵² N.Ortiz Oderigo, *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*, II, op.cit.

En la zona argentina del litoral y en el sur de Brasil tiene vigencia el mito del 'negrito del pastoreo'; las gentes llevaban incluso un amuleto al cuello que lo representaba. Si bien no se registra en África, puede afirmarse su origen afrobrasileño: un niño de doce o trece años se encarga de pacer el ganado de un acaudalado estanciero portugués; vencido por el calor y la fatiga, queda un día dormido a la hora en que debía retornar y se le extravía un cordero; el hacendado, al buscarlo y advertir además la falta del animal lo castiga cruelmente, dejándolo atado en cruz a unas ramas sobre un hormiguero; días más tarde, unos pastores descubren el cadáver mutilado y le dan sepultura. Según la tradición, el encender una vela al negrito ayuda a encontrar objetos extraviados⁵⁴.

Estos y otros mitos, así como otras manifestaciones de la literatura oral afroamericana, no hacen sino narrar la historia profunda de este significativo integrante de nuestro sujeto comunitario, de su aporte específico y sus conflictos. A pesar de todos los desconocimientos, sobrevive en la memoria popular transmitida de generación en generación, como testimonio sabio, que aún puede nutrir nuestra conciencia reflexiva y ofrecer nuevas sendas.

Otro aspecto de magnitud, incluíble en esta literatura, aunque también ha pasado a la escrita, es el de la 'payada'⁵⁵. El arte payadoresco, del que otros pueblos han dado testimonio en diversas formas, en América tuvo como protagonista fundamental al africano o sus descendientes y pervive sobre todo a través de ellos hasta nuestros días como expresión viva, dotada de muchas posibilidades estéticas y testimoniales, sobre la base de la agudeza y rapidez mental. No sólo se manifiesta vocalmente, sino también en diálogos musicales, como los duelos de tambores, en los que un ejecutante trata de emular o superar a su antagonista actuando el público como juez; los cutting contest del jazz, verdaderas batallas musicales en las que un ejecutante termina por primar; las llamadas de los tambores afroargentinos, y las contiendas danzantes. El canto de contrapunto, en el que se nutre la payada afroamericana, tiene en África una amplia tradición con variadas formas en sus diferentes culturas. Durante largas travesías en búsqueda de alimento, a menudo ocurre que quien encabeza la fila india inicie una canción, grávida de sátiras e ironías con respecto a otro, quien le contestará con epítetos tan o más fuertes, comentando los demás en coro, en forma de estribillo, la agudeza y demás caracteres del diálogo. De aquí surgiría, según algunos autores, la estructura 'call and response', extendida por toda el África negra, así como la polifonía o marcha paralela de dos o más melodías diferentes, característica de la música africana y en la que la figura principal del canto entona un fragmento y el coro responde con un estribillo por lo general invariable, o bien dos medios coros entablan un diálogo; tal estructura se manifiesta en América en los candomblés, xangós y macumbas, en el bembé o santería antillanos, en las canciones de trabajo y en el jazz norteamericano. La payada vocal se registra no sólo en el Río de la Plata, donde alcanzó gran envergadura, sino también en otros países como Chile, donde en las primeras décadas del s.XIX alcanzó perfiles legendarios un mulato llamado Taguada, quien al perder una famosa payada con Javier de la Rocha y no pudiendo sufrir el oprobio se quitó la vida; en Venezuela la clásica novela *Matalaché* de E. López Albújar testimonia una famosa payada del protagonista con el negro Nicanor; en Brasil alcanzaron gran nombradía cantores repentistas de origen negro.

⁵⁴ Félix Coluccio, *Cultos y canonizaciones populares de Argentina*, Ediciones del sol, Buenos Aires 1994.

⁵⁵ Entre otros investigadores que se han ocupado de ella, B. Seibel, *El cantar del payador*, Edic. del sol, Buenos Aires 1988.

En Argentina los payadores se desplazaban, como los rapsodas europeos medievales o los africanos, de una zona a otra, de un boliche, pulpería o estancia a la vecina, con la guitarra bajo el brazo, siempre dispuestos a entablar un duelo. Hacia fines del siglo pasado comenzaron a irrumpir en los circos, teatros y lugares de esparcimiento. Su arte se perfeccionaba, adquiría nuevos sesgos, constituyendo siempre una voz popular importante que, como los mitos, significaba un testimonio profundo. Se destacaron algunos, sobre todo Higinio D. Cazón, Luis García y Gabino Ezeiza. El primero, nacido en Buenos Aires hacia 1830 y fallecido en Balcarce en 1914, residió durante largo tiempo en la capital pero emprendiendo, como sus dos compañeros, largos trayectos por el país; gozaba de gran reputación en la Provincia de Buenos Aires y entre las payadas de mayor aliento figura la sostenida con el prestigioso rival Antonio D. Caggiano; fue autor del tango *Rezongos de una pareja* y de los libros *Alegrías y pesares*, *El gaucho de las sierras*, *Horas amargas* entre otros. Luis García, nacido en Buenos Aires en 1875 y fallecido en Ituzaingó en 1961, recorrió todo el país hasta actuar profesionalmente desde comienzos del siglo, bajo la protección de Pepe Podestá, en teatros como número de fondo; en 1902 se midió con Gabino Ezeiza en San Antonide Areco, sin que pudiera decidirse la contienda pero adquiriendo desde entonces merecida fama; hombre ilustrado, de amplias lecturas, apreciaba sobre todo al *Martín Fierro*, y al abandonar su actividad payadoresca siguió recorriendo el país brindando conferencias sociológicas. El más renombrado de los payadores negros fue Gabino Ezeiza, nacido en Buenos Aires en 1858 y fallecido en la misma ciudad en 1916, de vida intensa y andariega, celebrado en todas partes y ante avezados rivales; una de sus payadas más famosas fue la que tuvo lugar en Pergamino en 1894 con el uruguayo Pablo J. Vázquez, ocasión para la que el diario *La Prensa* había enviado como periodista nada menos que a Joaquín V. González, y otra anteriormente, en 1888, en Montevideo, con Arturo Nava, conmoviendo al pueblo a través de su *Saludo a Paysandú*; su arte surgía instintiva, intuitivamente, era directo, mordaz y a la vez sabía conmover los sentimientos populares, extendiéndose a todo tipo de temas - universales humanos, científicos, patrióticos, captando siempre el meollo y comunicando con lenguaje persuasivo y voz armoniosa, llena de inflexiones, segura herencia de sus antepasados, y que lo hizo destacarse también como cantor y guitarrista; su gran capacidad de sutil improvisación fue puesta a prueba en una oportunidad, a principios de siglo, en la ciudad de Dolores, ante la proyección de una serie de imágenes de la más diversa especie, que debía describir y comentar sin haberlas visto nunca, saliendo más que airoso; fue además persona ilustrada, actuó como periodista y dejó gran número de publicaciones, entre ellas piezas teatrales como *Lucía Miranda*, la novela *El ramo de flores*, colecciones payadorescas como *Canciones del payador*, *Canto criollo*, *Mi guitarra*, *Contrapunto*, etc., así como también grabaciones musicales. En estos bardos, que recorren todo el país, visitando los lugares más recónditos y los más conocidos, recogiendo la vida del pueblo, sus alegrías y tristezas, sus problemas y sus glorias, cabe reconocer verdaderos historiadores, relatando desde la misma comunidad, a partir de su modo de comprensión y lenguaje y no sobre ella.

Otra voz que se puede incluir en la literatura oral es la de los 'pregones', que de modo pintoresco y expresivo, acompañó a casi todos los aspectos de la vida en los que el negro participó con su trabajo, ensalzado por el canto, aunque también traduzcan su situación de marginamiento, resultando de ellos un testimonio tan inadvertido como elocuente. Se transmiten de generación en generación, recogiendo el habla coloquial y sus giros más sabrosos, sobre la base de melodías breves y fragmentarias, y aunque tienden a desaparecer al compás de la transformación tecnológica de las sociedades guardan siempre, sin embargo, por lo menos una existencia marginal, como uno de los ejemplos de resistencia popular. Existen en todo el mundo, y en América su población de origen afro los ofreció abundantemente en todos los países. Desde comienzos del s. XVIII se los advierte en diferentes ciudades de los Estados Unidos de N.A.; algunos vendedores se hicieron famosos

por sus cantos, hasta el punto de que G.Gershwin se trasladó a Charleston, Carolina del sur, para tomar nota e incorporarlos a su famosa ópera *Poggy and Bess*; en Nueva Orleans se hicieron característicos, desde la época de la esclavitud, los vendedores callejeros de arroz, golosinas, ostras y carbón, y en otras partes el vendedor de sandías, entonando sus ofertas en créole, recreación de las propias lenguas en contacto con el inglés, el francés y el español. En Brasil han sido también muy originales, sobre todo en ciudades como Pernambuco, Río de Janeiro y Bahía; la canción *O batateiro* de Inezita Barroso los recuerda de modo ejemplar. Diversos compositores se inspiraron en los pregones afro de la más diversa especie para sus obras, como el mexicano S.Revuelta, los brasileños H.Tavares y C.Braga, el chileno H.Allende; sobre todo cabe observar que los sonos y danzones afrocubanos abrevaron en ellos, también la rumba, de los que son recordados ejemplos *El manisero* de M.Simmons, *Se va el dulcerito* de R.Ruiz, *Rica pulpa* de E.Grenet, *Ecó* y *El botellero* de G.Valdes, etc.

En Argentina se dieron con generosidad, tanto en Buenos Aires como en el resto del país: en el N.O.se oían hasta época reciente en vendedores ambulantes de origen africano, en Catamarca hasta fines del siglo pasado, era tradicional el pregón de la negra Carpia recorriendo hasta avanzada edad las calles céntricas con voz débil y destemplada, y el de Benita, Otra hija de africanos, vendiendo mote, clásico plato afroargentino; en Buenos Aires resonaron desde antiguo famosos y originales, entonados por los negros en labores reservadas a ellos, como las de mazamorrero, aceitunero, pastelero, frutero, hormiguerero, lechero, aguatero, vendedor ambulante de plumeros y escobas y otros artículos; por las noches se escuchaba la voz de los serenos cantando las horas y la meteorología; se daban también pregones de carácter instrumental, como en los casos del vendedor de maní, del afilador y otros, empleando flautas de pan, silbatos, cornetas, etc. para advertir acerca de su presencia; aún hoy se oyen en algunos barrios y plazas de la ciudad.

Con respecto a la **literatura escrita** afroamericana, como afirma el poeta y crítico barbadense E.K.Brathwaite⁵⁶, se puede distinguir en el Caribe pero también en el resto del continente, cuatro especies: una 'literatura retórica', en los casos en que el escritor, no conociendo demasiado lo africano, lo invoca sin activar realmente su presencia, si bien su preocupación lo conducirá a una africanización posterior del estilo; aquí se ubicarían obras del haitiano Daniel Thaly, del postorriqueño Pales Matos, de los jamaquinos Mc Kay y George Campbell, del tobaguense E.M.Roach, de Philip Sherlock; de esta atracción-ignorancia surgen conciencias divididas que consideran, como Léon Laleau y Derek Walcott, que deben escoger entre dos culturas dicotómicas.

Le seguiría una 'literatura de supervivencia africana', que trata concientemente a ésta pero sin intentar interpretar o reconectarse con su tradición; se inserta más en la tradición popular de cuentos, proverbios, canciones, letanías del Hounfort, donde se celebran los cultos de Vodun, motivo por el cual se hallan ya presentes numerosos elementos africanos como el ritmo, fragmentos fonéticos de lenguas ancestrales, contenidos metafísicos, asociaciones simbólicas; sin embargo, persiste la dicotomía en la forma de escribir y en la misma actitud ante la cultura africana, como en las descripciones de Andrew Salkey, el poema *Pocomanía* de Philip Sherlock o *Season od adventure* de George Lamming, a los que se pueden agregar las escasas obras inspiradas en el cimarronaje, como la novela del jamaquino Namba Roy y *The secret ladder* de Wilson Harris.

Un tercer estadio estaría representado por la 'literatura de expresión africana', que asume el material popular en la misma forma literaria: se advierte la fuerza y el progreso de las imágenes, por ej. en el ya citado poema *Pocomanía*; la relación

⁵⁶ E.K.Brathwaite, *Presencia africana en la literatura del Caribe*, en M.Moreno Fragnals, "Africa en América latina", op.cit.

con el hounfort, que representa el corazón de la presencia afrocaribeña, por ej. en las obras ya citadas *A quality of violence* de Andrew Salkey y sobre todo *Season of adventure* de George Lamming; la importancia de la palabra-conjuro; la presencia de tonos y ritmos, a veces esenciales en la expresión, como en la poesía de Bongo Jerry o en las baladas de Sparrow; la improvisación rítmica y temática tan cara a la tradición africana, como en algunos poemas de Nicolás Guillén, Aimé Césaire, Léon Damas, Jamal Ali o del propio Edward K.Brathwaite, en los cánticos y coros y en las tonadas de trabajo, transformando a veces la forma-sentido de la palabra. Por último, la 'literatura de reconección' intentaría relacionarse con la cultura matriz africana, reconociendo su presencia viva, creativa, como parte de ella. Es un emprendimiento bastante extendido entre la población negra de los Estados Unidos de N.A desde el movimiento del Black Power a mediados de los años sesenta, entre los antillanos de habla inglesa -Elizabeth Clarke y Tito Jemmot asumen Africa como fuente de inspiración y validación, precedidos por poetas como los norteamericanos Melvin Tolson y Robert Hayden y los caribeños Nicolás Guillén, Aimé Césaire, Jacques Roumain y Léon Damas; otro ejemplo notable es la novela de Paul Marshall *The chosen place, the timeless people*.

El fenómeno de 'la poesía negra' que se produce en Cuba en torno a los años treinta, asumiendo voces, ritmos, temas y recursos en general de lenguaje negros y mulatos, se extendió luego a las Antillas y a toda América, difundiendo el modo y valoración de una cultura de origen africano, que ya formaba parte nuestra, reconocida o no, en los diversos aspectos de la vida, articulándose lingüísticamente, como síntesis de los estadios de un largo proceso, hasta cobrar mayor significado y trascendencia aún en las zonas donde el influjo africano parecía menor. Las matrices de este movimiento fueron los cantos religiosos y de cabildo, ligados a la percusión de instrumentos, a lo que habría que agregar los cantos de comparsa y para matar culebras, donde dominan los ritmos y las voces son pretexto para el ritmo del baile. Los poetas cubanos los elevarían a una dimensión poética original y única. En los inicios, aparece el poema *Rumba* de José Z.Tallet en la revista "Atuei", apoyada en los ritmos de la danza homónima para describir su espectáculo en estribillos y onomatopeyas, siendo incluida en el repertorio de afamadas recitadoras cubanas y extranjeras hasta llegar a Hollywood. Del poeta blanco Ramón Guirao procede *Bailadora de rumba*, más estilizado. Las comparsas callejeras de músicos y bailarines, vestidos con gran fantasía, movió a poetas como a los blancos Pichardo Moya y Emilio Ballagas, y al mulato Martcelino Arozarena. Alejo Carpentier publicó en la revista "Avance" el poema *Liturgia*. Pero el verdadero maestro fue el mulato Nicolás Guillén, quien comenzando por el espectáculo penetró sus entrañas, cifrando al negro, al mulato y aún al blanco en una poesía de amplia temática, apoyada en los ritmos del son, una de las formas más fuertes y decisivas de la música afrocubana, y empleando el castellano en un popular estilo cubano y americano. El hallazgo artístico arrasa con la moda literaria:

traemos nuestro rasgo al perfil definitivo de América,

dice del negro, y nombra su risa, habla, ritmos, los dos abuelos de su sangre mulata a quienes obliga a abrazarse, satiriza al blanco político inconciente y corrupto y al falso negro que se avergüenza de sí, asume conciencia social, caracteres de rebeldía, relatando la verdadera historia. Este fenómeno de la 'poesía negra' se extendió rápidamente, alcanzando a Palés Matos en Puerto Rico, donde el ritmo nacional la plena es de la familia del son, a poetas jamaiquinos y antillanos de lengua inglesa, a Léon Damas, Carew y Carter en las Guayanas, al ecuatoriano Adalberto Ortiz, a Solano Trinidad en Brasil, a los uruguayos Virginia Brindis de Salas y Paredo Valdés; Aimé Césaire desarrolló su concepto de negritud rebelde y se dió también sobre todo en las Antillas inglesas una utópica línea de regreso al Africa.

La narrativa musical

El aporte musical constituye, sin duda alguna, uno de los aspectos más significativos de la presencia africana en América y en el mundo. Para comprenderlo adecuadamente es necesario un sondeo del modo y sentido en que se da en las culturas africanas, en las que opera como el lenguaje por excelencia.

Se ha de tener en cuenta que para los africanos el lenguaje no es, como normalmente para los europeos, la concepción de mundo de un pueblo, por la que éste se presenta como unidad cultural, sino que 'nommo' -voz bantú-, la palabra, precediendo a la imagen, no es idea, imagen portadora de sentido, sino sólo la expresión fonética de un objeto; no tiene valor cultural por sí misma, sino que se la otorga el hablante cuando crea una palabra-semen formando una imagen. Lo que constituye una lengua no es un tesoro de vocablos, sino el modo, 'kuntu', de utilizarlos, que es fuerza independiente, una categoría fundamental del pensamiento negroafricano en general⁵⁷; lo esencial no reside en el vocabulario sino en la estructura gramatical, por lo que v.g. las lenguas mixtas surgidas en el mundo afroamericano han de ser consideradas como neoafricanas y no indogermánicas recientes. Por otra parte, se dijo con respecto a la escritura, a quien Lévi Strauss le negaba relación directa con el avance de una cultura, que si se tiene en cuenta su otro rol, más trascendente, de comunicación, entendiéndose por escritura signos pintados, incisos, raspados o impresos, se puede incluir el lenguaje de los tambores, más adecuado al tipo tónico de las lenguas africanas que una escritura alfabética, que requiere un complejo sistema de acentos, consonantes y otras marcas para indicar no sólo las tonalidades sino también los matices.

El lenguaje del tambor no es una especie de alfabeto Morse, como a veces se ha creído por ignorar la concepción africana, sino encarnación directa y natural de la palabra, comprensible para los iniciados, dirigida a los oídos y no a los ojos como la escritura alfabética, reclamando una lógica correspondiente de la escucha en lugar de la contemplación sensible inteligible greco-occidental, que habría que tener muy en cuenta cuando se habla de inteligibilidad entre nosotros, porque se acerca más a la tradición indígena y la refuerza. No atesora sólo ritmo y melodía como la escritura europea en versos, sino además el conjunto melódico-rítmico de las palabras. Con sus fórmulas rítmicas llama a los orishas en la santería cubana, convoca a los loas en el vudú haitiano, imparte órdenes terminantes a los ñañigos en Cuba y gracias a él allí se conservan aún restos de lenguas africanas, perviven con fuerza en las llamadas afrouruguayas. En Africa el tamborillero no fue un simple intermediario de noticias, sino un intérprete del legado de los antepasados, por lo que podía articular la épica, la lírica, los himnos y actuar oficialmente como historiador. El intento de los misioneros de hacer callar a los tambores 'paganos' se dirigió especialmente a él, destruyendo de este modo las fuentes más fidedignas. Hoy, en la medida en que se impuso la instrucción escolar europea, el lenguaje de los tambores está prácticamente extinguido; los jóvenes africanos suelen ya no comprenderlo, aunque su presencia latente se manifieste, por ej., como también relata J.Jahn⁵⁸, cuando los niños de Camerún llaman a la pizarra de clase, con instintiva conciencia de lo que ella significa,

esa pared negra donde se habla con los muertos.

A pesar de ello, los tambores están todavía presentes entre nosotros en América, porque han venido a formar parte de nuestro lenguaje, con la fuerza que le imprimieran sus

⁵⁷ A.Kagame, *La philosophie bantu-rwandaise de l'être*, op.cit., señaló comparando con las categorías de la metafísica occidental, los rasgos fundamentales comunes al modo de pensar negro africano general, a pesar de su variedad interna, a partir de las lenguas bantúes. Un trabajo anterior es el de P.Tempels, *La philosophie bantoue*, Présence africaine, Paris 1949. J.M.Van Parys, *Une approche simple de la philosophie africaine*, E.Loyola 19.., ofrece una apreciación comparativa de los diferentes planteos en este sentido.

⁵⁸ J.Jahn, op.cit., p.222.

importadores africanos. Cual elocuente lenguaje conservaron, recrearon y continúan convocando; acompañaron las gestas patrias, fueron pregoneros oficiales y transmiten hoy un particular sentido a las manifestaciones populares, justamente por haber constituido el lenguaje de los esclavos y por extensión de los ciudadanos sin o con escasa voz.

La narrativa danzante

Si hay algo muy característico del africano es la danza. Como expresa R.Italiaander⁵⁹, recordando aquellos versos de Senghor,

*...somos los hombres de la danza, cuyos pies
retoman vigor golpeando el suelo duro..*⁶⁰ ,

se manifiesta ya de niño apenas logra moverse sobre sus pies y aún después de haber ingresado en la civilización occidental utiliza toda oportunidad para seguir danzando como sus antepasados. Es un lenguaje a menudo más poderoso que el de las palabras, alcanzando lo que ninguna otra cosa es capaz: religar con el todo y lo eterno, vincular con la comunidad, ayudar a superar angustias, preocupaciones y temores, articular a cada ente en su sentido, en el entrecruce de fuerzas que compone lo real. Por lo que puede danzar durante horas sin fatigarse, saliendo más bien revitalizado por identificarse con ellas, como extraño, poseionado, en éxtasis, con gestos mágicos; si se trata por ej. de la danza del antílope, no se mueve como él sino que es él; en la danza de la diosa de la fecundidad ejecuta sus mismos actos ejemplares, en unidad con ellos y con el universo. Como lo subrayaba Keita Fodeba⁶¹, la danza africana lejos de ser un arte autónomo como en el mundo occidental, es unión de ritmo y movimiento, un género característico en la vida del negro, que puede ser ritual, magia, hechicería, conjuración de espíritus, expresión de libertad y de otros sentimientos, manifestación espontánea en todos los estratos sociales, porque se danza y canta como se habla, sin tener que procurar gracia, estética o idea; en una tierra, agrega, donde las embajadas del tam tam cubren grandes extensiones, música y danza están estrechamente unidas, pues el ritmo del sonido y del cuerpo tienen la misma capacidad de expresión.

Llegó a América con el esclavo y se recreó en el nuevo medio manteniendo sus caracteres fundamentales, por lo cual, como observaba Catherine Dunham⁶² desde su propia experiencia, siguió difundiéndose una cultura negra unitaria, sea en Africa bajo la influencia occidental, en las Américas o donde vivan y creen negros.

Algunos ejemplos en el Río de la Plata

Sabemos que la presencia africana en América se desplegó a través de un largo y doloroso proceso, que se entrelaza con la historia de ésta en la complejidad de sus diversos factores y momentos. No se reduce a la simple reinterpretación de la Europa conquistadora y colonizadora a partir de una mentalidad africana inmutable, como a veces ha sido visto por concepciones desprevenidas o interesadas, sino que la recreación de las tradiciones africanas en nuestro continente a través de los avatares de su descomposición, fracturamiento, relaciones interétnicas, obstáculos, etc. impuestos por la esclavitud, la adaptación a nuevas

⁵⁹ R.Italiaander, *Tanz in Afrika*, Rembrandt V., Berlin 1960.

⁶⁰ L.S.Senghor, "Prière aux masques", en *Chants d'ombre*.

⁶¹ Keita Fodeba, poeta y maestro de danza, fundador del ballet africano más significativo, *Les ballets africains de K.Fodeba*, luego Ministro del Interior de Guinea.

⁶² Catherine Dunham, antropóloga y creadora de ballets afroamericanos.

condiciones de vida y el mestizaje con otras culturas, dio lugar a una Afroamérica que se manifiesta con gran riqueza en los más diversos aspectos.

Tales manifestaciones afroamericanas constituyen una amplia narrativa de esta historia, con su propia voz, dando testimonio de la pervivencia y creatividad de sus modos de ser, como una matriz cultural innegable entre los constitutivos intrínsecos de nuestra identidad, que continúa operando en el presente pero es deudora aún de un reconocimiento que posibilite su explícito aprovechamiento.

El candombe

Tuvo sus apologistas y sobre todo detractores, como las demás manifestaciones culturales negras, a menudo calificadas de bárbaras, sensuales, eróticas, primitivas, desde una visión etnocéntrica y colonizadora que necesariamente las malcomprende. N.Ortiz Oderigo pone como ej. la descripción que con gran ignorancia y desprecio Eva Chanel hace del candombe al referirse a los afrouruguayos⁶³. De allí que no fuera extraño que las autoridades prohibieran estos bailes por ofender las buenas costumbres y la religión, aunque como ya lo denunciara el antropólogo alemán Leo Frebenius, descubridor del Africa, la idea del negro bárbaro fue una invención europea para justificar el atropello de este continente; en nuestra zona expresaba el temor de que las reuniones de esclavos pudieran servir a su rebelión y que las contribuciones que reunían en sus bailes sirvieran para comprar su libertad, por lo que sus diversiones y reuniones en general se reglamentaban cuidadosamente.

La palabra 'candombe', que entre nosotros aparece a mediados del siglo pasado, denominando a esta celebración profana de origen fundamentalmente bantú, característica de los africanos de ambas orillas del Río de la Plata, es también una voz genérica para todo baile afroamericano del subcontinente y hasta del Caribe; no es término onomatopéyico sino kimbundu, una de las lenguas bantúes y significa 'propio de los negros'. En nuestro caso se refería a las 'municipalidades', que regían la vida de los esclavos durante la colonia, la ceremonia que se llevaba a cabo, la canción que se entonaba en los rituales y el tambor unimembranófono, de ascendencia bantú, que empleaban. Esta danza tiene puntos de coincidencia con los *cabildos* afrocubanos, con la *congada*, los *cucumis*, *reisados* y *maracatús* afrobrasileños, con los *congos* de Panamá, Luisiana y diversas islas del Caribe, así como con otras ceremonias afroamericanas, y como ellos ya revela la asimilación de la influencia musical que lo rodea.

El ritual del candombe en Argentina se remonta a fines del s.XVIII, en el Buenos Aires colonial⁶⁴. Más tarde tuvo lugar en ciertos días festivos, sobre todo en las fiestas de los Reyes Magos y Carnaval, logrando su mayor apogeo y popularidad durante el gobierno de Rosas, quien era asistente asiduo de los 'tambos' y encabezaba con su hija los candombes. Desfilaban en ellos los diferentes grupos étnicos o 'naciones' -minas, congoleños, mozambiques, angoleños, mandingas, benguelas o banguelas,etc.-, detentando sus reyes, reinas y otras autoridades y se reunían en los denominados 'barrios del tambor' o 'barrios del mondongo', donde los esclavos se habían asentado en baldíos y tenían sus sitios o tambos para danzar. Pintores argentinos y uruguayos inmortalizaron a los abigarrados candombes y a sus gentes: Emeric Essex Vidal, César H.Bacle, Pedro Figari, León Pallière, Martín L.Boneo, Jaime S.Estévez, Carlos Páez Vilaró. Contrariamente a lo que ha afirmado la mayoría de los estudiosos de la cultura y la comunidad afroargentina, el candombe ha mantenido su vigencia

⁶³ N.Ortiz Oderigo, *Calunga-Croquis del candombe*, Eudeba, Buenos Aires 1969.

⁶⁴ Rubén Carámbula, *El candombe*, Ediciones del Sol, Buenos Aires 1995, como excelente conocedor, hace una descripción del mismo y su historia, así como de sus diferencias con el practicado en Uruguay.

entre nosotros, como expresa Alejandro Frigerio⁶⁵, por lo menos hasta principios de los años 70 y tal vez hasta la actualidad, según testimonios de miembros de la comunidad afroargentina y de algunos observadores externos, como importante elemento identificador; la razón por la cual según este autor el candombe reciente es negado, reposa en que no se correspondería con la forma clásica, que habría desaparecido en la segunda mitad del siglo pasado con la misma comunidad afroargentina o con el paso de ésta a otras formas de sociabilidad⁶⁶; la utilización defectuosa de materiales secundarios habría permitido la construcción de un candombe tipo que probablemente nunca existió en nuestro país, así como otras danzas que suelen citarse, suponiendo un paradigma que en realidad congela al grupo étnico y sus rasgos culturales, mientras una visión más dinámica de la cultura, que prevalece en la actualidad, tiende a analizar su legado no en términos de rasgos concretos sino de reglas, formas, principios o valores, frecuentemente inconcientes, que estructuran la producción de manifestaciones culturales.

Puede clasificarse como danza dramática, pantomímica, programática, puesto que diferentes personajes juegan un rol y despliegan un argumento, encabezados por un 'rey' y una 'reina', como en otros rituales afroamericanos. Le seguían el príncipe, 'escobero' o maestro de ceremonias -equivalente al capataz de los *cucumbís* afrobrasileños-, quien dirigía el ritual empuñando una escobilla y con verdadero alarde de destreza; el 'gramillero', una especie de witch doctor, voodoo doctor, brujo o curandero, semejante al quimboto de las *congadas* y al médico del *bumba-meu-boi* abrobrasileño, luego varones y mujeres. No existía un relato con su comienzo, desarrollo, lógica, desenlace como en otros casos, sino consistía más bien en una serie de danzas de parejas sueltas y rondas más o menos independientes. Presidía las ceremonias la imagen litúrgica de 'San Benito', santo negro muy arraigado en Afroamérica, tallada en madera, llevada sobre los hombros de cuatro comparsas. Su coreografía mezclaba elementos de procedencia euroamericana. En su primera fase, hileras de varones y mujeres se enfrentan, éstas palmorean al son de membranófonos e idiófonos de sacudimiento, se acercan lentamente arrastrando los pies, entonando tradicionales estribillos; cuando se encuentran a corta distancia, curvan los cuerpos hacia atrás, sacan el vientre simulando chocarlos, se retiran y repiten la acción; las mujeres ocupan el lugar de los varones y viceversa, dan media vuelta y repiten la escena; con la última repetición acaba el primer acto. Ubicados los bailarines nuevamente 'en calle', formación típicamente africana, flexionan las rodillas siguiendo el ritmo del tambor, aparece el escobero esgrimiendo con destreza la escobilla como bastón de mando o tambor mayor, a la manera del tradicional 'rabo de asno' africano; entra también en escena el gramillero, con tambaleantes movimientos que expresan dificultad a causa de los años; un varón y una mujer se destacan del grupo, actúan como solistas aunque separadamente, según la costumbre africana y dan lugar a la 'ombligada' o choque de vientres, después de lo cual son reemplazados por otra pareja y así sucesivamente. Los demás integrantes marcan el ritmo de la música, por lo general acentuando los tiempos débiles del compás binario, recurso casi infaltable de la música africana, así como el anacrusa, es decir, el comienzo de las ejecuciones sobre uno de esos tiempos en lugar de los

⁶⁵ A.Frigerio, "El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada", *Revista de investigaciones folklóricas*, 8, 1993, p.50-60, Fac.de Filo.s.y Letras, Univ.de Buenos Aires.

⁶⁶ Oscar Chamosa, *Candombes o Comparsas-Dos estrategias de adaptación cultural de la comunidad africana de Buenos Aires*,...considera que el fin del candombe como danza significó el fin de las asociaciones africanas como núcleo de la sociabilidad negra, dado que las nuevas asociaciones, tanto las comparsas como las sociedades de ayuda mutua se vaciaron en los moldes de la sociabilidad blanca; el gran desarrollo de las sociedades carnavalescas en desmedro de las otras habría perpetuado el rasgo festivo que caracterizaba a la sociabilidad negra, aunque mientras antes tenía un sentido ritual, las nuevas asociaciones más bien habrían desempeñado el rol de iniciar a los jóvenes en los fundamentos de la sociabilidad moderna.

fuertes. Porque las demás personas no son espectadores, sino 'participan' remedando el movimiento de los bailarines, palmoteando, cantando o alentando a los solistas o a los músicos, con esa característica participativa que es propia de la concepción africana comunitaria de ser. Se sucede el 'baile en rueda' o 'corro', también característico africano: como en el *cake walk* -danza del pastel- afroestadounidense, varones y mujeres se toman del brazo, con el cuerpo ligeramente echado hacia atrás. Finalmente, de súbito se interrumpen el orden y la disciplina y surge lo que se ha llamado 'entrevero', 'baraúnda' o 'alboroto', en que cada danzarín se entrega sin reparos a la más libre improvisación, genera sus propias figuras, una mímica muy varia y deslumbrante de todo el cuerpo, sin el menor cansancio, a la par que se intensifica el pulso musical alimentado por membranófonos e idiófonos hasta alcanzar fuerza arrolladora y envolvente, con dominio de la síncopa. Luego la interjección ¡güé! teje una espiral en disminuyendo y se apaga junto con los instrumentos, poniendo fin al candombe.

Otro rasgo típicamente africano de esta danza es el así llamado 'paso de candombe', que como también observa N.Ortiz Oderigo⁶⁷, Pedro Fígari captó de modo magistral en sus pinturas: un movimiento serpentino de cuerpos que proceden de izquierda a derecha y viceversa, la cabeza erguida, los hombros ligeramente hacia adelante, el vientre hacia adelante y hacia atrás. Por lo que, revelando un gran desconocimiento del sentido de la danza africana, donde no existe el erotismo, se la tildó de inmoral, obscena, atentatoria de las buenas costumbres; al respecto habrá que recordar entonces la afirmación de la bailarina afronorteamericana Pearl Primus en su trabajo *The Living Dance os Africa*,

el danzante sexual, ese producto del frustrado hombre civilizado,
es el responsable del error acerca de la lujuria del baile africano.

Esta fiesta rioplatense se distingue del rito religioso afrobrasileño del *candomblé*. Su música, en comparación con la desarrollada en otras zonas de América, como en los candomblés brasileños, los vodús haitianos o la santería cubana, es de desarrollo más pobre. Aunque según N.Ortiz Oderigo, el hecho de que se haya empleado la marimba, como parece estar documentado por varios autores, hace suponer que en sus orígenes debió ser mayor, dado que este instrumento posibilita amplias combinaciones melódicas, tímbricas, polifónicas y rítmicas, formular frases y locuciones más elaboradas que las que se obtienen con la voz humana, el tambor y los idiófonos. Como en toda América, también en nuestro país, la música de origen africano fue varia, según la procedencia de las gentes de color, quienes se diferenciaban por sus diversos ritmos, instrumentos, melodías y otros rasgos como fraseo, cadencia, timbre, etc. Según testimonios de afroargentinos, existían por ej. diferentes 'toques' de tambor, que lamentablemente no llegaron hasta nosotros, por los que se identificaban las 'naciones' a las que pertenecían los ejecutantes: había 'toques' angoleños, magíes, cabindas, mocholos, mozambiques, molembos, muzumbíes, que diferían por sus 'maneras de hacer', así como en documentos coloniales⁶⁸ se habla de las diferentes danzas con que cada 'nación' se distinguía.

Se agrega el hecho de que la música del candombe ya constituye una segunda generación de la música afrorioplatense, que ya integra elementos euroamericanos, como por otra parte ha ocurrido en todo el continente; ello ha generado amplias discusiones en la etnomusicología acerca de la identificación de los elementos o rasgos de procedencia africana, a la vez que se han ido rectificando prejuicios y mitos, por ej. el negarse a admitir su influencia musical porque 'no hay negros en Argentina', o al no poder dejar de aceptar su existencia la idea de

⁶⁷ La descripción del candombe que hemos citado del mismo, según A.Frigerio sigue la tendencia de utilizar descripciones del candombe uruguayo, sin mencionar variaciones locales.

⁶⁸ Como la queja presentada al Cabildo en 1778 por el Procurador General de Buenos Aires, en la que alude a las diferentes danzas con que cada 'nación' se distinguía.

que se habría dado un abismo entre negros y criollos a pesar de su convivencia, o el hecho de no haberse recogido en la música escrita, cuando sabemos que por ej. el timbre, uno de sus mayores influencias, que responde al acento y modulaciones de sus lenguas, no puede ser trasladado al pentagrama. Todo ello evidencia que no puede procederse por simple mala o buena voluntad sino que corresponde un trabajo de investigación, reconocimiento y comprensión desde las propias fuentes, sin querer juzgar desde cánones extraños.

Con respecto al candombe a menudo se ha hablado de falta de melodía, como ya lo decían sin fundamento alguno los primeros exploradores europeos de Africa acerca de toda la música negra. Las especies afroamericanas que se adaptan exclusivamente a la danza acusan melodías entrecortadas, insistentes, fragmentarias, con gran reiteración temática, lo que no resulta de una falta de creatividad sino del plegarse a las exigencias de la coreografía o del movimiento, como ocurre en las ceremonias litúrgicas de otras zonas; en el candombe, por estas exigencias y por ausencia de aerófonos y cordófonos que pueden crear melodías de gran aliento, la melodía es de desarrollo precario, más bien fragmentaria y esencialmente rítmica, pero con un fraseo descendente, rasgo típicamente africano. La pureza del sonido y la belleza vocal no son elementos valiosos como para la música occidental, sino la expresión más profunda y desembarazada de los sentimientos de la comunidad, a despecho de los recursos y medios técnicos que emplea para lograrla; los elementos musicales están además condicionados por la cadencia, el tiempo, timbre, ritmo, entonación de las lenguas africanas que son tonales, de tono vocalizado o significativo; el tiempo, la altura del sonido y el tono desempeñan un papel fundamental, de lo que se desprende una de las grandes características de la música de procedencia africana, el timbre o color del sonido, con cualidades físicas sui generis, una diapasón excepcional, traduciendo en sus cantos y ejecuciones instrumentales los timbres, inflexiones y matices de sus lenguas, y en general reflejando la trascendencia del 'kuntu'-modo- como categoría principal de su comprensión de la realidad, según ya ha sido mencionado.

Con respecto al Río de la Plata, las descripciones de viajeros y antropólogos de los s.XVI-XIX se expresaban peyorativamente acerca del canto negro -un 'aúllo'-, porque sus timbres les resultaban extraños, y refiriéndose a las comparsas de 'falsos negros' que recorrían Buenos Aires en Carnaval, hablaban de los sonidos 'duros' y aguardentosos' que proferían para imitar lo que en realidad son los timbres 'velados', dirties, característicos de la música afroamericana. Los timbres de la música afrorioplatense no son luminosos, fulgurantes, sino más bien apagados, sordos o tapados, posiblemente por influencia de las lenguas bantúes que aquí predominaban, a diferencia de las nagó, más musicales, sonoras, brillantes.

El ritmo, que es esencial en la música africana y preside todas las fases de su vida, en el candombe tiene particular importancia, por sus exigencias coreográficas, y lo sostienen una serie de membranófonos -tambores, tamboriles- y de idiófonos -mazacallas, palillos, hueseras, tacuaras-, que permiten un amplio juego de pies rítmicos muy variados; a pesar de ello no presenta ricas combinaciones de ritmos diferentes, paralelos o cruzados, como suele darse en otras expresiones musicales de origen afro, aunque puede ser que haya ofrecido otro aspecto en la época de plena efervescencia del candombe, dado que siempre lo acompañaron los membranófonos y los idiófonos de percusión, sacudimiento o fricción. También aparece con renovada frecuencia la síncopa, un recurso sino exclusivo al menos característico africano, aunque de modo menos violento que en la música afronorteamericana. Asimismo está presente el característico compás binario, 2/4 y sus derivados y subdivisiones, por lo general pulsado por tres infaltables tambores, a los que se agregaban prestando vigor y riqueza a sus acentos, una serie de idiófonos como la mazacalla, los palitos, la quijada y otros. El movimiento o tiempo en el que se desarrollaban las melodías del candombe era casi exclusivamente el vivo, entre allegro y presto, mientras el prestissimo no surgía con frecuencia, como no ocurre en general en la música africana, contrariamente a los relatos de

cronistas y viajeros acerca de la euforia y vertiginosidad de los candombes; aunque debe haberse empleado en ciertos momentos en último término, sobre todo si hubo influencias dahomeyanas, dado que los ewes suelen acelerar sus ejecuciones instrumentales y vocales hacia el final de sus rituales y ceremonias.

La contextura poética del candombe se funda en la morfología antifonal, dialoguística o responsarial, 'call and response', pues el solista entona un fragmento que se renueva y varía constantemente, y el coro responde con otro inmutable, el 'refrain', estribillo o cataleta, 'ritmo negro' o 'rima suplementaria', que representa la melodía propiamente dicha. El call and response es característico de la música africana; en América lo hallamos en el *batuque*, el *frêvo* y aún el *samba* brasileiros, en los *cantos de trabajo*, en los *spirituals* y *blues* norteamericanos, en el *calypso* de Trinidad, en la *plena* de Puerto Rico, en los improvisados diálogos de instrumentos del *jazz*, en los *chase choruses*. Hasta el punto de que cuando los compositores populares desean imprimir un sello africano a sus obras acuden a este recurso; los poetas del Siglo de oro español, tan influidos por los *cabildos* afrohispanos de congoleños y guineses, también lo empleaban, y poetas contemporáneos desde Nicolás Guillén hasta Federico García Lorca, pasando por la escuela poética antillana y su onomatopeya. Esta repetición, por su fuerza rítmica y poder dramático, crea una atmósfera alucinante, como el tambor en los rituales y ceremonias religiosas. Tiene gran importancia, porque de la forma antifonal nace la polifonía, marcha paralela o simultánea de dos melodías diferentes, que también caracteriza a la música africana: es típico del diálogo antes mencionado que el solista inicie su discurso musical antes de que el coro haya concluido, o bien que éste comience antes que concluya aquél, superposiciones melódicas que pueden abarcar una nota, diversas o toda una frase; cuando esto no pasa de su estado embrionario se llama 'héterofonía', además es frecuente que se de el 'ostinato', una variación libre de la primera frase vertida en solo, pero en desacuerdo con ella por medio compás. Ej. de la forma poética en el candombe

Solista ¡*Calunga, güé!*

Coro *Oyé, yé yumba.*

Si bien con respecto a la poesía del candombe se ha dicho que sus letras se eslabonan sobre sílabas desarticuladas, ruidos o sonidos onomatopéyicos, juegos tímbricos, rítmicos y sonoros sin ideación, como en toda la poesía popular de origen africano, N.Ortiz Oderigo ha hecho un trabajo de reconstrucción de sentido de la mayor parte de vocablos y frases empleadas en ellas, que además suelen aparecer en canciones afroamericanas de otras zonas, como el Caribe, Brasil, Luisiana. Un ej. que transcribe es el siguiente:

Yum bam bé.

¡*Calunga, güé!*

Oyé, yé,

Yum bam bé.

Hé - é - é,

he - é - é.

María y curumbamba,

María, ¡curumbé!

Hé - é - é.

Yum bam bé.

.....

Con respecto a los 'instrumentos' del candombe, cabe mencionar en primer lugar al *tambor*, de primera importancia en la música africana, al punto de que la percusión ha llegado a ser símbolo característico de su gente. Los toques han alcanzado un desarrollo, complejidad y originalidad desconocidos en otros pueblos, que da libre expresión a su

prodigiosa capacidad rítmica, en la que la percusión alcanza las mayores posibilidades humanas. El ritmo es componente fundamental, prima no sólo en los cantos de danza, de trabajo y en otras especies musicales que requieren un latido bien marcado, sino en las canciones de cuna, religiosas y aún en los cantos fúnebres, en una inseparable vinculación entre melodía y ritmo. En diversos países americanos como Cuba, Trinidad, Haití, la Guayana holandesa se han observado el mismo estilo de tambores del Africa Occidental, Congo y Angola; en Jamaica los del tipo achanti de la Costa de Oro; los de sistema de ajuste del parche por medio de clavijas y los de cuñas en Brasil, Trinidad y Haití por influencia congoleña y yoruba; en Cuba y Trinidad los bимembranófonos y ambipercusivos batás en forma de reloj de arena y con parches ligados con un complejo cordaje de tientos; en Cuba y Haití los aradá o rada del Dahomay con los mismos diseños. Hasta fines del siglo pasado se escuchaban sus voces profundas y enigmáticas en Buenos Aires, como un rumor vago y ominoso según uno de los testigos, que atemorizaba, como en otras zonas de América, porque significaba el modo de comunicarse para tramar rebeliones y huidas; sin embargo, como afirmaba Sarmiento, también eran la expresión de vida y felicidad del africano. En el candombe, este primer violín que era el tambor llevaba el nombre genérico de 'bamboula', percusivo del Caribe francés, fabricado con una gruesa caña de bambú, de allí el nombre, que en el patois de la zona equivale a 'ese bambú', o 'candombe'. Entre nosotros tuvo tanta importancia que dió nombre a los barrios en que se concentraban los negros, 'Barrios del tambor'; hubo aquí diversas clases de tambores, casi todos de origen angola-congoleños.

Otros instrumentos eran la *mazacalla* o *masacaya*, maraca metálica, idiófono de sacudimiento, que estriba en dos conos de hojalata o metal unidos por sus bases, dotado de un mango de madera por el que se lo agita, conteniendo su interior semillas o piedrecitas, que al ser agitadas producen un sonido raspante; se empleaba en forma individual, no por pares como las maracas, con la mano derecha, durante las marchas y contramarchas candomberas, golpeándose con frecuencia en el mismo derecho. En Brasil, empleada en las congadas y otras fiestas, se llama 'chocalho', 'guiá' o 'caiá', denominándose mazacallas a las cestitas con semillas que los danzarines se atan a los tobillos en la ceremonia 'mozambique', para acrecentar y variar el sonido de los instrumentos. Otro tipo de mazacalla usada en nuestro país presentaba el mango surgiendo de la unión de los conos horizontales, perpendiculares a él; en Cuba se llama 'acheré' y lo usan los ararás en los rituales dedicados al orishá Ebioso. La mazacalla no era sino la conocida 'calabaza', 'piano de cuia', 'cabaça', 'aguê' o 'amelê' afrobrasileño, o 'atcherà' africano y afrocubano.

El *mate* o *porongo* era otro idiófono, una especie de maraca, de tamaño mayor y percusión exterior; en lugar de contener semillas o piedrecitas estaba provisto de cuentas ensartadas por medio de una fina malla de hilos, que al ser sacudidas o al hacer girar la malla en torno a la calabaza, su roce o percusión producía una sonoridad seca. Fue registrado en Africa entre las culturas gegé-nagó de Dahomay y Nigeria y entre las bantúes del Congo y Angola, llegando aquí seguramente a través de estas últimas. Con este mismo nombre de 'mate' los afroargentinos y afrouuguayos conocieron otro instrumento del mismo material, construido cortando en dos mitades un mate común, de los llamados galleta para beber mate, colocadas haciendo tocar las superficies convexas: al ser soplado, la vibración de una de las partes se comunicaba a la otra produciendo un sonido semejante a un ronquido, principio semejante al del 'jug' o 'pote' afronorteamericano y a la 'botijuela' afrocubana.

Hay testimonios de que se empleaba también la *marimba*, dotada de resonadores de calabaza. Llamada también 'balafón', 'ballafoe', 'kalange', 'timbila', 'piano africano', y de la cual derivó el xilófono, se la observó desde el siglo XV en Africa y en las Antillas; se debe distinguir de la 'marímbula', plancha de madera en cuyo centro existen lengüetas de acera o trozos de caña de bambú, que se pulsan con los dedos pulgares. La 'marimba' está construida con una serie de varillas de madera, debajo de cada una de las cuales una calabaza opera

como caja de resonancia, aunque en su forma primitiva carecía de resonadores; las calabazas están provistas de orificios, cubiertas con una membrana de material arácnido; en la actualidad, de modo estilizado, se fabrica con varillas de palo de rosa y resonadores tubulares de metal. Se tañe con dos o cuatro palillos, macillos o baquetas, y a veces, para reforzar la sonoridad, los ejecutantes se atan cascabeles a las muñecas.

En Buenos Aires se vieron abigarrados candombes, vistosas y dinámicas mascaradas, sus ritmos, sus variados tambores, mazacayas, marimbas y campanas, sus cantos en media lengua africana, sus envolventes danzas. Según las descripciones de la época, cuando sonaba el cañón a las 12 en el fuerte, en señal de comienzo, abandonaban sus barrios hacia el centro, poblando de alborozo y exultación las calles que recorrían con el movimentado exotismo de sus danzas y música, haciéndose presente las diversas naciones africanas de los minas, congoleños, benguelas, mozambiques, mandingas, mucholos, etc. descalzos, con pantalones de anchas franjas y blusas de bayeta rojas, escudos de plumas de avestruz, amplios, con un espejo en el centro y colgados de la espalda. Al frente marchaban los reyes del Congo con sus parasoles, insignia de dignidad real; le seguían los tatas viejos, herencia de los magos y sacerdotes africanos, con vestimenta de colores llamativos, con banda roja, color de Shangó, dios africano del rayo y las tempestades, así como de la música y dueño de los membranófonos; clausuraban el desfile los patriarcas de los tambos o naciones, vestidos con antiguos fraques y altas galeras.

Los tambores, de diferentes tamaños, formas y usos, mudando sus sones al llegar al Río de la Plata y esotéricos, ritmaban los pasos y dirigían los movimientos, otorgando a los festejos de Carnaval un tono peculiar, como lo hacen hoy los pinos y lonjas en el Carnaval de Montevideo y los atabaques y bombos en las Escolas do Samba en Brasil, prolongando la tradición africana de ser columna vertebral y ejerciendo fascinación sobre los demás habitantes; una de sus actuales pervivencias es sin duda alguna su protagonismo en las manifestaciones populares.

Así como los africanos nunca tuvieron en las diversas regiones de América total libertad para sus cantos, danzas y ritmos, también sus fiestas de Carnaval fueron a menudo prohibidas en Buenos Aires, por prestarse a desórdenes que hasta ponían en riesgo la vida y por ser consideradas lascivas, cuando etnológicamente sabemos que procedían de antiguas danzas de la fecundidad, de ritos de transición y de reproducción, que nada tienen de tal. A pesar de las prohibiciones continuaron haciéndose y en época de Rosas se las alentó, alcanzando a realizarse candombes de extraordinarias proyecciones; la atracción que siempre ejercieron el canto, la danza y la música negras condujo a que a despecho de los prejuicios y malas interpretaciones, muchos blancos se incorporaran a las comparsas y candombes, no tardando en formar sus propias mascaradas, teñidos y disfrazados de negros, constituyendo a veces sociedades rivales jóvenes de la sociedad porteña, quienes luego alcanzarían relieve en actividades públicas. Tal atracción se sigue manifestando en nuestros tiempos no sólo a través de la gran vigencia de la música de origen africano en general, sino también de particulares ritmos.

Citemos como uno de los ejemplos en Argentina, el caso de los *espectáculos de candombe* que ha venido haciendo en las últimas décadas Eagle Martín, tras todo un trabajo de investigación, y del gran éxito popular obtenido. *Ritos y candombe*, integrado por cuadros y estampas de ritmos reales y recreaciones alcanzó, según Abelardo Castillo⁶⁹, la categoría de esos fugaces milagros, epifanías, que lograban sacar a la vereda, bajo la lluvia, medio barrio de San Telmo, al son de tambores, así como en los carnavales de Santo Tomé en Corrientes llevarse tras de sí una multitud danzante hasta dejar desiertas las calles. Lo importante de

⁶⁹ Carpeta de apuntes y bozetos de Eagle Martín.

estos espectáculos es que reivindican, recuperan y transmiten en una práctica de personas portadoras de las tradiciones afroamericanas por pertenencia o sensibilidad, que termina por hacerse colectiva, el patrimonio artístico y cultural de una parte vigorosa de nuestra América mestiza.

Antes de que el candombe casi desapareciera, junto con el declinar progresivo de la presencia de sus portadores, a mediados del siglo pasado Buenos Aires conoció un renacimiento de la música afroargentina, como repercusión del interés que suscitara la música africana en América del Norte y Europa, cobrando gran auge los conjuntos y las ejecuciones de procedencia africana.

A comienzos de este siglo se da también una reviviscencia del candombe, que aparece en obras de teatro, sainetes o zarzuelas, revistas, espectáculos coreográficos y festivales en San Telmo, que se repiten esporádicamente hasta mediados de siglo.

En la actualidad vuelve a estar presente en grupos afroargentinos y afrouruguayos y en otros grupos que se sienten inspirados por su fuerte convocatoria, junto con otros ritmos negros que son significativos protagonistas de la música contemporánea

En *Uruguay* la influencia africana, más visible que en Argentina, cuya población cosmopolita contribuyó a disimularla, se reflejó con su propio perfil⁷⁰. Según viajeros, cronistas, etnógrafos, en el Montevideo colonial, sobre todo en los fines de semana y feriados, el tambor tocaba todo el día en los barrios negros candombe, bamboulas, calendas, chikas y sambas; y como en Buenos Aires el candombe fue sistemáticamente vedado. Las sesiones coreográficas tenían lugar en la zona sur, cerca de la costa, donde las diversas naciones africanas poseían sus canchas o pistas de danza. A partir de mediados del s.XVIII se registran comparsas de negros, vigentes hasta mediados del s.XIX, constituidas formalmente, algunas famosas por sus integrantes. Las actuales son herederas de aquellos danzarines e instrumentistas anónimos, ahora organizados y ensayando con antelación como las escuelas brasileñas de samba. En ocasiones festivas como el 24 de diciembre, Carnaval y en fiestas populares, al caer la tarde salen con su típico paso de candombe, la pierna izquierda sin flexionar, con sus tambores y tamboriles, ya incorporados a toda fiesta popular uruguaya, desde la famosa casa de vecindad Medio Mundo de la calle Cuareim, atravesando toda la ciudad y convirtiendo a la plaza Independencia en el mejor escenario. A diferencia de los candombes de Buenos Aires del siglo pasado, no tienen un tono semipolítico; los tambores y tamboriles constituyen, según la tradición africana, su columna vertebral, tal como lo evoca la música popular, ej. la milonga *Tamboriles* de J.Matteo y G.Brun.

⁷⁰ Rubén Carámbula, *El candombe*, Ediciones del sol, Buenos Aires 1995, hace una pormenorizada descripción del candombe argentino y uruguayo.

Aunque la función más significativa que éstos cumplen en Uruguay es la de las famosas 'llamadas'. No se les ha prestado, sin embargo, toda la atención que merecen, ni el alcance que tienen con respecto a los elementos tradicionales conservados a pesar de su ya largo desprendimiento de la matriz africana⁷¹. Si bien se ha dicho que las llamadas actuales, de singular vigencia en el carnaval montevideano, son una sobrevivencia de las antiguas llamadas que citaban a los tamboreros rezagados por las calles principales de la ciudad, para la visita a las autoridades, pertenecen a una tradición que se perpetúa hasta ahora. Entre los yoruba de Nigeria existen no sólo llamadas tamborísticas sino también vocales y en toda Africa ejercen la misma función de comunicarse superando distancias; los afronorteamericanos detentan los 'cries' o 'calls', surgidos espontáneamente en la época de esclavitud, canciones fragmentarias breves, medio cantadas, habladas y gritadas, que los braceros entonaban a capella durante sus labores o en momentos de descanso para comunicarse o para saber a distancia si alguien estaba presente, dado que les estaba vedado comunicarse y utilizar su instrumento más querido, el tambor, al que suplían de este modo, salvo en los casos de Luisiana y Florida. Las llamadas afrouruguayas gozan en el presente de gran popularidad, lo que tal vez les quite su gran trascendencia folklórica y antropológica. En 1956 la Comisión Municipal de Fiestas de Montevideo les reconoció carácter oficial, pasando a integrar con fuerza los festejos de Carnaval.

El tango

Una particular mención entre las danzas rioplatenses de origen afro lo merece el tango. La palabra 'tango', procede según N.Ortiz Oderigo de la voz 'Schangó', que denomina al dios yoruba del trueno y las tempestades, apoyando esta interpretación el hecho de que en Argentina como en otros países americanos el tambor llevaba este nombre, y de que Shangó sea el dueño de los membranófonos, hasta el punto de que ciertos percusivos, los batá, que perviven en Cuba y Trinidad, sólo se tañen para esta divinidad; a su vez el paso de la voz nagó 'sàngó' a 'tango' habría ocurrido sin dificultad puesto que la 's' se asemeja a una s castellana muy silbada y la acentuación supuestamente aguda en su origen, en boca de los nigerianos es apenas perceptible y debió parecer grave a oídos occidentales. Como en otros casos, 'tango' fue también un nombre genérico para referirse a danzas de negros y a los lugares donde se reunían; existen además diseminadas por el continente africano voces de la misma familia de palabras que designan tambores, ritmos y al mismo acto de bailar.

Ricardo Rodríguez Molas⁷² subraya el origen negro del tango rioplatense, del ritmo de dos por cuatro. Recuerda que la palabra bantú 'tango', procedente del kiluba, grupo lingüístico del antiguo Congo belga, significando círculo, reunión, sociedad, y que se lo encuentra en otros países americanos extendido a la denominación de sus danzas afro, en los siglos XVIII y XIX designa en el Río de la Plata y en otros países el sitio de reunión de negros, donde danzan al ritmo del tambor y de otros instrumentos. Sólo los pertenecientes a grupos congo-angolinos son denominados 'tangos' por sus integrantes. Abundantes testimonios de la época describen esas danzas a las que también denominan 'tangos', que se caracterizarían por la lubricidad y fuerza de sus movimientos al compás de ritmos infernales, señalando a su vez el peligro advertido por españoles y criollos en la atracción que estas reuniones de negros ejercían sobre los blancos, en particular sobre los pobladores de las orillas, quienes luego los imitaban en bailes más o menos afandangados.

⁷¹ Entre otros I.Pereda Valdés, op.cit. ha dejado la preocupación por recuperar su pleno sentido, así como L.Ayestarán, *La música en el Uruguay*, Montevideo 1953.

⁷² R. Rodríguez Molas, "Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango", *Ciclos*, Año III, Vol.III, N°5, 2do.semestre 1993, p.147-161.

De los 'sitios', las 'naciones', estas danzas se trasladan a las academias de bailes, piringundines y lupanares de la ciudad en los años posteriores a 1852, intensificándose dos décadas más tarde; los músicos son en su mayor parte negros y mulatos, los instrumentos no son los mismos -los tambores son reemplazados por flautas, clarinetes, pianos y violines-, pero sí los ritmos, el candombe de parejas separadas se transforma en danza enlazada; no han quedado partituras porque los primeros ejecutantes desconocían la notación musical, aunque sí letras de carácter satírico, festivo o dionisiaco que testimonian la transformación; en la década de 1870 los tangos de los negros son cantados en las calles de Buenos Aires ante la presencia de los pobladores. Ya a fines de la década de 1900 o poco antes el tango se introduce en los salones de la burguesía porteña a través de jóvenes que concurren a los ambientes antes mencionados, y de allí pasa a los salones europeos. Fernando O. Assunção⁷³ registra tres aspectos en la conformación del tango rioplatense: uno musical coreográfico, de la habanera portuaria en la ruta de Cuba al Plata, incluidos puntos tan coloridos y singulares como Marsella y Orléans; un segundo aspecto coreográfico-musical, de los milongones surgidos en las trastiendas de pulperías, bolichones y cuartos, entre pardos, chinas, milicazos y compadritos; un tercero cantable, poético-musical, hijo del tango español y americano, de las zarzuelas y cuplés, acompañado por guitarras y voces en teatrillos, circos, salones y romerías de las orillas platenses. Su génesis se habría iniciado a mediados del s.XIX, en la época de la segunda fundación de Montevideo, que coincide con la reunificación de las Provincias Unidas en Argentina después de Caseros y tendría su etapa culminante de concreción hacia finales de la década de 1870, al producirse el gran cambio cultural en el Plata con la inmigración. Un auténtico producto de la cultura popular en las orillas urbanas y litorales, donde se reunieron "gauchos caídos en el arrabal, negros libertos, inmigrantes desacomodados, marinos, marginales, proletarios..., niños bien o mal de familias patricias", con sus respectivos ritmos, danzas, cantos, instrumentos, para dar cauce a las penas y gozos del diario vivir de una nacionalidad que se definía, ascendiendo con fuerza pujante a pesar de censuras y obstáculos, de las orillas al centro, no sin pasar por Marsella y París y recibir consagración mundial.

A partir de mediados del s.XIX se configura la 'milonga', que tuvo un rol importante en la constitución del tango, como forma urbana más que rural, entre guitarreros criollos para acompañar cantos apicarados. Es denominada, a causa de los ambientes donde se interpretaba, con el vocablo de origen *bundu*, una de las lenguas bantúes, 'milonga', es decir, palabrerío, canto oral y por extensión reunión de negros para cantar y bailar, baile o reunión de mal tono en una casa de trato. Se construye sobre la forma 2/4 de las polcas acriolladas de cantar, a las que el estilo afro con el ritmo de los candombes imprime un sello nuevo: síncopa, silencios y ritmo. Es recogida por los nuevos payadores del suburbio como apoyo para su canto repentista e influye en la definición del canto canción a través de la garganta privilegiada y carismática de Carlos Gardel, quien habría tenido, por su cuna oriental rural, origen semi-payadoresco⁷⁴.

Otras danzas de indudable origen africano en el Río de la Plata son el 'malambo', la 'zamba', la 'chacarera', el 'gato', con el típico ritmo de 2/3⁷⁵. 'Malambo', voz proveniente del Africa

⁷³ F.O.Assunção, *El tango y sus circunstancias*, El Ateneo, Buenos Aires 1984. Ver también, entre la abundante bibliografía, Varios, *La historia del tango*, t.1, "Sus orígenes", Edit. Corregidor, Buenos Aires 1976.

⁷⁴ Como afirma O. Natale, *Buenos Aires, negros y tango*, Peña Lillo, Buenos Aires 1984.

⁷⁵ El músico Adolfo Abalos presta al respecto testimonios valiosos acerca de la influencia africana, fruto de su gran experiencia y viajes: considera a Santiago del Estero, primera ciudad fundada en Argentina, su epicentro rítmico; recuerda que a la chacarera y al malambo se les considera en el lenguaje corriente música 'criolla', siendo que el término 'criollo', de procedencia africana, significa en toda América: negro nacido en ella; que el 'bombo' se toca

oriental, de la antigua colonia portuguesa de Mozambique, indica un tipo de 'batuque' o danza medicamentosa de la región⁷⁶. 'Zamba' o 'zambé' denomina uno de los tambores o tamboriles de un solo parche, que se percute con ambas manos o con una mano y un batidor, y que podía ser también un tronco ahuecado o un elemento de madera hueca, de origen europeo; pasa a nombrar la danza correspondiente, como en otros casos.

El jazz y el rock

Un capítulo importante de la influencia musical africana entre nosotros lo constituye sin duda alguna la repercusión que ha tenido el jazz, tanto por su acogida entre el público de todo tipo, como por el surgimiento de importantes jazzistas argentinos de renombre internacional y de conjuntos y orquestas de jazz que descollaron en el país y fuera de él. Es presumible que el amplio espacio y eco que ha alcanzado, no se deba a una mera expansión de su fama mundial, sino a que la presencia africana latente en nuestra identidad le prestara una firme base de arraigo y de posibilidades de despliegue, a la vez que ella misma se enriquecía con una nueva manifestación.

Sabemos que este movimiento musical surge en New Orleans en 1917 y desde New York se extiende al mundo⁷⁷. En los perfiles más extrovertidos, la participación lúdica del que goza de la danza, la corporización de la música, la liberación de los instintos reprimidos, se lo asocia a 'los años locos' después de la primera guerra mundial, con un cambio radical de las costumbres y hábitos cotidianos; según el bailarín Wallace Reid 'jazz' significa alegría, es sinónimo de pimienta, entusiasmo o vida, es el espíritu de una edad que goza de la vida⁷⁸. Emergía como la primera música de la sociedad contemporánea, el primer sonido de rebelión de una minoría étnica, sublimado musicalmente y absorbido muy pronto por un

connaturalmente en Santiago y su ritmo procede de los esclavos que llegaron al Perú. Aclara que tal ritmo, común al NO argentino, Bolivia y Perú es -según lo había consignado en una publicación de 1952, después de una discusión que había tenido lugar en Buenos Aires acerca de la diferencia de ritmos que tenía lugar en la música folklórica- de 2/3, de tres tiempos que marca el ejecutante con el pié, sincronizando con el palo sobre el parche del bombo legüero - así llamado porque su ritmo marcaba las leguas de campo-, y no el aro como lo hacen otros; el primero débil, es decir, con fuerza pero hacia dentro, lo que los norteamericanos llaman el *beat*, el segundo fuerte, el tercero más fuerte, en lugar de un primero fuerte y otros dos débiles como suele enseñarse. Sin embargo, a este ritmo básico el músico erudito lo había resuelto con el compás binario de 6/8, dividiendo cada uno de los tiempos anteriores, a pesar de tratarse de músicos significativos, porque aquel compás, así como lo siente el NO, Bolivia y Perú, les hace trampa con su misterioso adentro, afirma Abalos. Se trata de un mismo material, escrito de dos maneras diferentes. Cuando el mismo ritmo se toca más lento, nos encontramos ante el 3/4, una zamba. En cuanto al 'bombo' famoso con el que los Hermanos Abalos han andado 50 años, agrega, es el de Sumampa, con aro de un solo lado y del otro parche, el mismo que se observa en África, sobre todo entre los zulúes (*Clase especial*, ilustrada musicalmente, de Adolfo Abalos, acompañado por Eagle Martin y algunos ejecutantes, invitados hace unos años por la cátedra de *Filosofía del Arte*, en el ámbito de la carrera de *Escenografía* de la Escuela de Artes para el Teatro de la Universidad del Salvador, en Buenos Aires).

⁷⁶ Eagle Martin refirió en la clase antes mencionada, que en Pretoria se llama 'malambo' a un tipo de tambor y a sus ejecutantes.

⁷⁷ Una de las obras ya clásicas que se refiere a la historia y trascendencia del jazz es la de Joachim E. Berendt, *El jazz-De Nueva Orleans al Jazz Rock*, Fondo de Cultura Económica, México 1986. Entre nosotros Roque De Pedro, *El jazz, historia y presencia*, Convergencia, Buenos Aires 1977; Augusto Cichero, *Guía de jazz*, Huemul, Buenos Aires 1976, además de las publicaciones en Revistas especializadas y periódicos.

⁷⁸ S Pujol, *Jazz al sur-La música negra en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires 1992, p.27.

formidable aparato comercial que blanqueó y encandiló al imaginario afro. De mano de la industria norteamericana en sus años de prosperidad, se hacía universal, pero además ofrecía por su fuerza ancestral una alternativa dionisiaca al hombre alienado; como ajuste al ambiente científico y tecnológico de nuestra era. Como bien expresa Sergio Pujol, un abultado anecdotario serviría para demostrar que el 'kuntu' del jazz ha estado en el Río de la Plata, y que los argentinos han sabido expresarlo y valorarlo, aunque sus demonios sean de otra parte, si bien, agregamos, también han entrado a formar parte nuestro. El jazz hecho en Argentina tiene su historia: Oscar Aleman, Lalo Schiffrin y Leandro 'Gato' Barbieri triunfando en el mundo, Enrique Mono Villegas negándose, con autoridad propia, a la Columbia, los jazzistas locales compartiendo trasnoches con los mejores del mundo; talentos, aportes, cronología, encuentros claves, éxodos y visitas. La radiofonía acogió sus primeros pasos, tuvo en sus años dorados orquestas estables y contratos exclusivos. Por su parte, la industria del disco, aunque nunca hizo grandes negocios con el jazz, supo tratarlo bien, compartiendo honestamente arenas con el tango, de procedencia semejante. El periodismo lo incluyó como pieza insustituible de la modernidad y las letras fueron sensibles a sus estímulos rítmicos. Desde sus comienzos el jazz argentino vió proliferar coleccionistas y críticos, productores, revistas especializadas, disquerías selectivas y pequeños festivales, polémicas entre tradicionalistas y modernistas e intentos de fusionarlo con el tango y el folklore, ya cuando el rock daba su tono a los nuevos tiempos.

Siempre fue música de fronteras: desde lo africano asimiló otros elementos y se internacionalizó; sus mejores intérpretes buscaron la grandeza de expresión a partir de lo efímero, transvasó su improvisación individual y colectiva, tonal y atonal. En este sentido, más allá de su historia básica, rondó siempre a la música argentina, sugiriéndole una flexibilidad, un sentido del compás y un ritmo gozoso que otros géneros no han tenido, un modo de ser que prendió, no sólo por la capacidad de recepción que tiene el espíritu humano, sino por el componente afro que tiene nuestra propia identidad.

El jazz simbolizó un tránsito, sonorizó el salto de siglo que ya profetizaban las conciencias alertas, pero a diferencia de las vanguardias artísticas, compañeras de ruta, el balanceo sincopado se ganó al gran público, y si bien en la amalgama cultural de posguerra las expresiones artísticas nacionales conservaban sus experiencias, se hicieron irrefrenables los denominadores comunes y como expresaba Ramón Gómez de la Serna "las notas del jazz machacaban toda nuestra lexicografía, nuestra ideología, toda nuestra sentimentalografía"⁷⁹. Encarnó una parte del escepticismo posterior a la primera guerra mundial, pero en su íntima contradicción también sostuvo el espíritu modernista que no cesa, con todos sus ingredientes de velocidad, frenesí, gritos, juegos de apariencias y grandes fiestas; cuando se lo condenaba por inmoral y obsceno, en realidad se lo estaba estigmatizando por su cualidad de producto nuevo, revulsivo, en tanto contenía en su rítmica, instrumental y hasta en su iconografía la lozanía y vigor de una raza y un siglo; salía a flote lo así llamado 'primitivo' según los cánones de las exposiciones mundiales europeas, se adueñaba del rostro de la época, sin duda por su sentido de fuerza originaria, ante una civilización que de alguna manera reparaba que la instrumentalidad de las suyas, abandonadas a sí mismas, terminaban desvirtuándose y agotándose.

⁷⁹ R.Gómez de la Serna, *Ismos*, Punto Omega, Madrid 1975, citado por S.Pujol, *Jazz al sur...*, op.cit.

Desde esta perspectiva, anota con razón Pujol que resultan más interesantes los aspectos socioculturales de su auge en Argentina que un registro de aportes individuales y líneas estilísticas, atrae más el tipo de comunicación que generó en aquellos años pioneros que la disección de sus formas mutantes, convence más el encuadre objetivo del fenómeno en el marco de la cultura nacional que la visión conspirativa y estrecha que intentó vanamente enfrentarlo con el tango y el folklore, ignorante además de su relación básica con ellos.

Esto no impide recorrer críticamente su historial argentino para detectar si se lo puede ubicar en un lugar destacado de la propia creación estética. Menos epigonal que otros fenómenos artísticos, tuvo en nuestro país y especialmente en Buenos Aires un ambiente que lo acogió primero como refinado niño bien y después con entusiasmo popular; su ubicación social en un amplio sector de la clase media no contuvo la difusión ni la redujo a expectativas culturales pequeño-burguesas: en los años treinta y cuarenta lo afronorteamericano traspasó límites sectoriales adquiriendo la situación muy particular de que por su relación con la industria cultural se había convertido en un fenómeno masivo, pero a la vez despertaba gran interés entre los intelectuales, las masas lo leían traducido en las páginas de *El alma que canta* y *Sintonía*, mientras lo irradiaban *El Mundo* y *Belgrano*, a la vez que especialistas y melómanos compraban los discos de *Okeh*, *RCA* o *Columbia* y promovían la formación de planteles locales. Todo ello a través de la expansión mundial del capitalismo norteamericano como consecuencia de la crisis europea, que permitió que se diera en el marco del cosmopolitismo y del aluvión inmigratorio anterior a los años treinta, en vías de integrarse al país. Pero lo singular entre nosotros fue el acriollamiento del género, su decidido ingreso a la vida nacional sobre todo como forma bailable -en los primeros años *one step*, *two step*, *charleston*, *shimmy* o *fox trot*-, y esa gran capacidad para generar un código de comunicación de aspiración ecuménica, alimentándose de otros integrantes de la cultura de masas como la radiofonía, el cine, el teatro de variedades y la industria fonográfica.

En los repertorios de un Roberto Firpo u Osvaldo Fresedo, de quienes no puede dudarse su dedicación al tango, alternaban excentricidades al estilo de *Over There* (one step) o *El toma corrientes* (fox trot). En 1934 el crítico Carlos Sandoval dice que el jazz es una clase de música bailable, casi nueva en Argentina pero de mucho éxito y que consigue adeptos en el país. Las primeras nociones que tuvo un grupo de ellos fue a través de discos, por ej. de la orquesta de Paul Whiteman y Benson en Chicago; la mayoría de discos eran importados, hasta que *Odeón* nacional y más tarde *Víctor* comienzan sus propias ediciones. De esos primeros grupos de aficionados fueron surgiendo los primeros recreadores de jazz, conjuntos reducidos y medio improvisados. Pocos tenían una real idea de lo que era el jazz, lo que no debe llamar la atención si se considera que era aún desconocido en su propio país de origen. Se fue dando una relación dinámica entre un público que lo ligó al cine y al auge del modelo norteamericano de éxito mundano, y un conjunto de pioneros, que descubrieron en el legado afronorteamericano una revolución musical. El jazz en Buenos Aires se inició con músicos profesionales, de formación académica y tangueros, como Roberto Firpo, Osvaldo Fresedo, Adolfo Carabelli, quienes ante la exigencia del público abordaron con dignidad un estilo musical que prácticamente desconocían, y músicos amateurs que lo descubrían cual música maravillosa, como René Cospito, Eduardo Armani o Eleuterio Iribarren, quienes no conociéndolo a fondo optaron por seguir ciertos modelos que reunían calidad artística y éxito popular, dirigiéndose más a las pistas de baile porteñas y a las emisoras radiales que a los auditorios cultos. La llegada al país de Sam Wooding y León Abbey, Josephine Baker, Louis Armstrong y Duke Ellington abrieron los gustos a una realidad bastante diferente a la hasta entonces conocida. Entre ambos extremos hubo también orquestas que ensayaron una sistematización de la ejecución yazzística y que hoy consideraríamos 'comerciales'.

Josephine Baker, debutando en Buenos Aires en 1929, en el Teatro Astral de la calle Corrientes, fue una visitante que conmocionó. Los espectadores pudieron contemplar a esta

mujer negra y sensual, que había sacudido el ambiente parisino introduciendo a partir de 1925 los excitantes números de la "Revista negra". Causó un gran impacto en los ánimos y las creencias, su sexualidad voluptuosa y frontal sacudía los cánones de belleza de las clases alta y media de la época. Hasta el momento, salvo actuaciones aisladas o números estrictamente musicales de jazz, el porteño, empapado por el *music hall* inglés, el *bataclismo* francés a la manera de Madame Rasimi y la *revista criolla*, desconocía el modelo negro; en 1929, con el auge del jazz bandismo y el despertar de los primeros conjuntos argentinos, un espectáculo promocionado como 'estrictamente negro' llegaba para confirmar todo un cuadro de situación de la vida moderna. La Venus negra se había convertido casi sin quererlo en una diosa negra, de cuerpo flexible, abandonado a su propio juego; el ritmo de sus gestos producía movimientos que eran la negación de la danza clásica, poniendo en escena un tipo de mujer totalmente diferente con respecto a la desnudez distante de la vedette francesa, a la abstracción de la bailarina clásica, a la docilidad de la mujer que acompaña al varón en el tango. Como más tarde en el caso de Elvis Presley, parecía obscena porque violaba las convenciones de la sociedad blanca en relación con el movimiento. Su presencia fue un modelo para dibujantes, como un incentivo para todo bailarín moderno; infinidad de dibujos de la sonrisa y bocetos de su cuerpo terso y del cinturón de bananas se reproducían en los diarios y revistas del país, hasta títulos de piezas teatrales se referían a ella. No fue, además, un huésped común: en Europa había experimentado la hostilidad y el rechazo racista hacia lo negro por parte del racismo y de las tendencias xenófobas que se iban extendiendo rápidamente desde los años veinte y en Argentina se convirtió en pretexto político; pero a pesar de algún sinsabor sintió gran atracción por el país y volvió varias veces, sea para cantar con una seducción bien diferente a la anterior *danse sauvage*, como para defender públicamente al gobierno de Perón en 1952 y criticar a los Estados Unidos de N.A., donde desde la infancia había experimentado el marginamiento. Su temprana preocupación social se canalizó a lo largo de toda su vida en intentos artísticos de integración racial y en el proyecto de una gran familia ecuménica, que abordó en los últimos años.

Una de las características más notables de la actividad jazzística de los años treinta fue su incorporación definitiva e irreversible a la cultura argentina. Si bien el acceso a las boîtes, que brindaban la posibilidad de escuchar jazz en vivo y bailarlo, era caro y exclusivo de la clase alta o media-alta, existían también el gran poder de difusión de la radio y otros factores de acercamiento y asimilación, como la relación con el tango y sus ambientes profesionales, la prensa, el poder de las nuevas imágenes, la expansión doméstica del fonógrafo, el apoyo que brindaban al jazz los escritores e intelectuales del momento y el innegable carisma de muchos artistas, que hacía que a los músicos y cantantes en inglés ya no se los viera como extraños, y si siempre hubo actitudes xenófobas que lo contraponían a la música nacional, en general se imponía una tolerancia respetuosa; a la luz de la historia política de la conflictiva década del treinta se podrá argumentar que el jazz fue un elemento más de la colonización cultural, pero esta tesis pierde consistencia no bien se considera la expansión sincrónica del jazz por países europeos y la pronta emergencia de artistas no norteamericanos, quienes contribuyeron cada uno a su modo a la evolución del género, de manera que no hubo manipulación de conciencias pasivas sino respuestas más o menos creativas ante el atronador avance internacional de la industria cultural norteamericana, sin olvidar que el auténtico jazz sufría discriminaciones en su propio país de origen. La ganada nacionalidad del jazz en Argentina, más que como otro inmigrante como un reencuentro con el ingrediente afro, se observaba con particular fuerza en los enunciados de diarios y revistas, aunque sin sectorizarse todavía según los públicos y las especialidades.

Por esos años alcanzaba también gran auge en el Río de la Plata la *música cubana*, sin contar el antecedente de la *habanera pretango* de fines del s.XIX, en una verdadera fusión de ritmos más allá de los límites geográficos e históricos; varias orquestas de jazz comenzaron a

incorporar en sus repertorios piezas de coloratura cubana, sea en los instrumentos como en una escritura particular, dándose un amplio espacio a esa franja de música popular que no se ajustaba a los estilos rotulados: los mayores porcentajes de músicaailable en los años cuarenta, en confiterías y clubes, se repartía entre el tango y esa música latina, que había ingresado en la década anterior. *Jazz* y *tango* se veían recíprocamente como dignos parámetros de confrontación y superación de los propios límites; como expresa Pujol, tal vez el motivo de ello, siendo que treinta años después el músico de tango se sentirá receloso ante géneros y especies venidos de fuera, estuviera más en los mecanismos de producción y difusión que en algún aspecto estrictamente musical: tuvieron los mismos canales e iguales oportunidades de comunicación con sus públicos, tangueros y jazzistas estaban aunados por una cosmovisión y un sentido de pertenencia a la sociedad moderna más o menos comunes, inclusive no hubo brecha generacional sino que fueron considerados por el conjunto de la sociedad como expresiones de respuesta a la cultura oficial, y en el terreno del disconformismo juvenil, se ubicaban ante lo clasista a partir de lo popular y masivo, aunque desde el punto de vista técnico y morfológico nada estuviera separado; se hacía presente el lado marginal de la América desclasada y servil, aunque éste pareciera tener cierto aire aristócrata, y la razón profunda de la adhesión a lo popular y masivo está en que ellos tocan fondo en la historia cultural del pueblo y sus exigencias más propias.

Dos cantantes, *Blackie* -Paloma Efrom- y *Lois Blue* tuvieron el mérito en Argentina de haber acentuado el aspecto afro del jazz, que aquí a través de la comercialización había extraviado su identidad originaria. Blackie tuvo una cálida voz y un conocimiento, inusual para la época, del canto jazzístico negro; mujer independiente y creativa, tuvo un rol destacado en la evolución de la música popular; estas cualidades se trasladarían luego a su perfil de comunicadora social y en particular de difusora de música. La expresión 'jazz negro' lo diferenciaba ostensiblemente, e incluso con orgullo social y artístico de los términos populares 'swing' y 'sweet' o del algo más técnico 'straight'. Pero si Blackie abrió el camino a los 'spirituals' y 'blues' y descubría una consecuente labor de investigación y recreación de las páginas más valiosas del cancionero afronorteamericano al grupo cada vez más expandido de aficionados, Lois Blue consolidó la imagen de la cantante profesional, de *scat* inspirado y un sentido musical del fraseo y la improvisación, como si su voz fuera un instrumento.

A fines de los años veinte hubo una clara inclinación al desciframiento histórico, a la constatación de la singularidad del nuevo siglo por medio de sus emblemas más fácilmente reconocibles. Siendo el jazz uno de ellos, también podía contribuir como inspiración y como tema a la liberación literaria tan clamada por los vanguardistas, metáfora de una modernidad que exaltaba los valores vitales del hombre y denunciaba la crisis de Occidente. La tendencia se profundizó en la década siguiente, con predominio de la ensayística; surgen revistas especializadas como *Síncopa y ritmo* en 1934, *Swing* en 1936, *Pauta* y publicaciones más masivas iban dedicando espacios, como *Cara y caretas*, *El alma que canta*, *La canción moderna* y diarios como *La prensa* y *El mundo*. Néstor Ortiz Oderigo difundía las obras de músicos negros, preanunciando su preocupación por la africanística, como rama de la antropología cultural; Rubén Picón Orlando colaboraba desde Montevideo, Juan J. Hernández Arregui inauguraba la interpretación sociológica del jazz con los instrumentos combinados del psicoanálisis, la crítica social y la filosofía; en los medios especializados figuraban León Klimovsky, Rafael Grezzi y Carlos Sandoval. El ambiente literario argentino fue ganando la pregunta por el negro marginado, por los basamentos sociales de una expresión que sublimaba siglos de sufrimiento. La crítica indagó en los estilos, en la biografía de los solistas, en la discografía, aunque estos avances no repercutían en la producción jazzística local.

Los años cuarenta no ayudaron a una decantación de las expresiones más auténticas del jazz, salvo intentos aislados, pero los años siguientes vencieron los prejuicios residuales y

las pistas de baile se estremecieron con el ritmo de las 'big band'. Si la crítica jazzística comenzó casi desde la introducción de esta música negra en el país, el primer libro íntegramente consagrado a la materia, *Panorama de la música afroamericana* de Néstor Ortiz Oderigo, ya entonces una autoridad con respecto al jazz y a la africanística, escrito en 1939, fué editado en 1946 por la Editorial Claridad; es el primer corpus de ensayos e investigaciones de primera fuente acerca de los aportes africanos a la música norteamericana, obra original y rigurosa, de investigador y no sólo de crítico bien informado, a partir de un enfoque antropológico y etnomusicológico. Más de una generación de lectores y aficionados tomaron entonces conciencia de que el jazz no era un capítulo aislado en la historia de las comunidades afro. Una serie de textos editados por Ricordi en los años 50 tuvo en Ortiz Oderigo un tratamiento serio y profundo en Argentina: *Estética del jazz*, *Historia del jazz*, *Perfiles del jazz* y *Diccionario del jazz*. En los años sesenta aparecieron obras de divulgación como *La música afronorteamericana*, editado por Eudeba; *Calunga-croquis del Candombe*, Eudeba 1969; *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*, Plus Ultra 1974, premiado por la Sade; *Macumba*, de la misma editorial, 1991. Sus trabajos, bajo el hilo conductor de la presencia afro en América, alcanzaron renombre internacional.

Según S.Pujol, el período que se extiende de Perón a Frondizi es probablemente el último de una sólida relación del jazz con los medios de comunicación. Lo que caracteriza a los años cincuenta es una disminución de la popularidad masiva e inconciente del jazz en sus formas bailables inmediatas, y el crecimiento de grupos de iniciados y en algunos casos institucionalizados en torno a formas que se consideran a sí mismas de avanzada o defensoras de lo tradicional, puro. Por primera vez surgían en Argentina criterios estéticos en la propia cultura del jazz, con los que se podían clasificar formas o especies musicales. La esfera específica del jazz ingresa en una etapa brillante, que si se la extiende hasta mediados de los años sesenta, ve surgir talentos como los de Lalo Shifrin y Leandro Barbieri, las dos proyecciones internacionales de mayor relieve; figuras míticas como las del saxofonista tenor Jorge 'Bebe' Eguía, brillante solista intuitivo capaz de entrelazarse en *jams* públicas y hogareñas con su amigo dilecto Enrique Villegas; virtuosos precoces como Pipo Troise, Jorge Navarro, Baby López Furst, Jorge Anders; la plena actividad de los consagrados Enrique Villegas y Oscar Aleman; la afirmación de líneas tradicionales recuperadas con la *Guardia Vieja Jazz Band*, el *French Quartet de Nueva Orléans*; una expansión de clubes, asociaciones, revistas y espacios radiales especializados, cuyos frutos llegan hasta el presente. Desde que surgieron el *Hot Club* y el *Bibop Club* hubo formas y espacios propios para el jazz, que estaba ubicado en sí mismo y se hablaba desde él en una recuperación de su centro propio que podía ser tanto tradicional como moderno, pero que en todos los casos era para escuchar, entender y valorar desde sus propios criterios; ganancia de identidad plena, orgullosa, que se desplegó a través de una batalla sin tregua entre tradición y modernidad, y que también era prueba de vitalidad.

En los años cincuenta se da masivamente la llegada del 'rock and roll', y aunque pocos se lo imaginaban, llegaba para quedarse. A partir de esta especie musical, hija del 'rhythm and blues' y del 'country', se produciría una reestructuración de la actividad musical acompañada por el nuevo impulso de la industria del disco y una trama de consumo en torno a la subcultura del *pop*: años de los primeros long play o discos de larga duración, combinados Winco de tres velocidades, de un sensualismo nuevo y retorno a la cultura tribal en medio de la sociedad opulenta, en la figura de Elvis Prisley -un eros renacido de raíz negra levemente disfrazada en el aspecto de muchacho bueno, que admiraba a los camioneros de Memphis y soñaba con ser estrella de cine-, sus grandes éxitos discográficos, todo ello expuso abiertamente la modificación de la producción de la música popular en formato y cantidad de ofertas y produjo una revolución en los modelos juveniles, comprados por la clase media

norteamericana y luego mundial. Esta nueva música era comparable en los años cincuenta a lo que había sido el jazz en los veinte, manifestación específicamente juvenil y adolescente.

No alteró mayormente la evolución del jazz, más atento entonces a los sonidos de la costa oeste o de Nueva York, que a las contorsiones de Elvis, símbolo de la segunda mitad de los cincuenta; en todo caso, dejó de ser la única expresión de los rebeldes y los jóvenes. Prácticamente hasta fines de los sesenta no acusó influencias ni deseos de diálogo musical; por otra parte, desde los mismos Estados Unidos de N.A. estaba protagonizando un acelerado proceso de complejización, tanto por la revolución del 'bebop' como de los nuevos criterios de orquestación emergidos del 'cool' y de la costa oeste. Esta evolución del jazz ya no respetaba secuencias largas sino reflejaba las pulsiones sociales e históricas, a un ritmo de transformación tan acelerado que niquiera la parte de la sociedad que lo había gestado podía seguirlo en su totalidad. Pero las masas se alejaban del jazz no sólo por este vértigo estilístico, sino que desde la aparición del *cantante pop solista* la música de consumo había alcanzado una expansión mundial sin antecedentes; la música popular norteamericana se exportó e impuso como valor de cambio con una intensidad demoledora, este fenómeno irreversible globalizó el universo pop eliminando distancias geográficas, culturales y de clases sociales, dividiendo adultos de más jóvenes. El jazz no ingresó en esta estrategia comercial, dados sus valores artísticos atemporales y la innegable referencia afronorteamericana que lo ligaba a la historia, aunque le permitía hacer más historia para el futuro. En América del Sur repercutieron dos auges decisivos a nivel mundial, el de los *disc-jockeys*, que surgían y terminaban imponiendo sus gustos musicales a un considerable sector de la radioaudiencia, y el de los *conjuntos vocales* de baladas y 'rythm and blues' al estilo de The Platters, quienes provenían de una música pop negra, antecesora directa del rock y descendiente de los catálogos de los 'race records' de décadas anteriores; se trataba de recuperar esa línea de armonizaciones vocales famosas antes de la guerra, pero en otros estilos, con arreglos, instrumentos de apoyo y conceptos rítmicos que han quedado como poderosos signos en los años previos a los The Beatles. Por este lado se dió una estrecha relación entre *pop* y *jazz* y los públicos coincidían en más de una ocasión.

La historia de las formaciones vocales yazzísticas en Argentina siempre habían oscilado entre la complacencia de un pop pasajero y vocalizaciones audaces; en los años cincuenta se siguió esta línea con varias propuestas de éxito. Los disk jockey lanzaron los nombres de sus artistas preferidos en una relación con el medio que, si bien no fue omnipotente, tuvo incidencias en las pautas del consumo musical; a veces especialistas, en otros casos apenas simpáticos compaginadores discográficos, mantuvieron encendida la radiofonía en un tiempo en que ya se hablaba de la televisión como medio absorbente: un Capuano Tomey, defensor incondicional del *jazz caliente* -incluyendo bajo esta denominación todo el jazz tradicional, expresión que hasta el 40 sólo diferenciaba al verdadero jazz del 'straight'-, mientras gente como Héctor Basualdo se hizo abanderado del *jazz moderno*; fue una época de grandes polarizaciones en la vida nacional. Con respecto al tango, que ya no imperaba tanto, el surgimiento de Astor Piazzola y el concepto de vanguardia en la música ciudadana enfrentó a conservadores y adelantados de modo irreconciliable. Ante esta nueva orientación el jazz comenzó a tomar partido a favor de Piazzola y sus nuevos planteos orquestales; la influencia fue recíproca: éste había quedado deslumbrado por el sexteto de Gerry Mulligan, los ensambles de Stan Kennton, las armonías de Lennie Tristano, las mezclas cultas de Dave Brubeck, el ritmismo de Dizzy Gillespie, un diálogo con la cultura del jazz que ya había surgido en sus años de Nueva York, cuando siendo un niño inmigrante corría a escuchar a Cab Calloway y otros símbolos de la era swing. Radio, televisión, revistas y diarios tomaron posiciones que iban desde el rechazo a los 'malditos', hasta la convicción de que una nueva mística estaba incubándose en la cultura nacional. Dentro de la así llamada *música popular* se daban situaciones de experimentación

y cambio, sin estar condicionadas por una aprobación masiva, lo que significaba que las fronteras entre lo académico y lo popular ya no eran infranqueables; *jazz moderno* y *tango de avanzada* fueron estímulos vitales para todo un sector de la juventud intelectual que abrazó con fervor la causa modernista de evolución, recreación y también reencuentro de raíces comunes, porque ello significa continuidad creativa y arraigo, despliegue de posibilidades a partir de éste. Para el jazz, el campo de batalla implicó un mayor acercamiento al mundo de la literatura y de las humanidades en general, si bien aún faltaba un poco para el boom de Julio Cortázar y Charlie Parker como arquetipos de una vanguardia humanitaria y existencialista, en la imagen seductora y algo afrancesada del jazz de posguerra, que aún reaparece en el horizonte de la cultura contemporánea.

Así como en los años treinta los clubes de jazz proliferaron por toda Europa, logrando sacar del anonimato a brillantes solistas norteamericanos radicados allí, en Argentina los aficionados también tuvieron donde agruparse, tanto en Buenos Aires como en el interior, en ciudades como Rafaela, Córdoba, Mendoza, Bahía Blanca. Los *Hots Clubs* o de jazz negro, fueron aventuras juveniles de tono idealista, que prosperaron más bien por la nobleza de sus propósitos, a pesar de que lo sectario los envolvió en más de una ocasión. El Hot Club de Buenos Aires, fundado en 1948, tuvo un rol similar con respecto al jazz argentino: gestación de planteles, promoción de instrumentistas, proyectos de grabación, número creciente de afiliados y reuniones periódicas con disertaciones discográficas y conciertos; a través suyo el jazz argentino ingresó en un estadio que bien podría calificarse de artístico pleno, eco de una revalorización mundial del jazz clásico y de sus infinitas variantes, con un tono clasicista que tendía a ver al jazz como algo pasado históricamente. El Club pasó por dos tumultos en su oposición a los modernistas, y si el primero se resolvió amigablemente con el predominio de la línea tradicional, el segundo, originado en los mismos músicos, acabó con la división, naciendo el *Bop Club*, situado en las antípodas, y llevándose brillantes figuras; con todo siguió creciendo y en 1988, a cuarenta años de existencia llegó a reunir 3000 fichas de afiliación. De este modo, la vida del jazz argentino, corrió por más de un carril, con fuertes encontronazos, que luego se fueron atenuando, quedando descolocadas las intransigencias al aparecer en revistas llegadas del exterior representantes de una y otra tendencia reunidos y saberse de la mutua admiración entre un Gillespie y Armstrong.

Los años posteriores a la segunda guerra mundial introdujeron un cambio sustancial. Desde un así llamado 'jazz moderno', el ritmo de alteraciones estilísticas se aceleró hasta el punto de que el concepto de escuela abarcó breves unidades temporales, a veces de apenas un par de años; de este modo se sucedieron el 'cool', el 'west coast', el 'hard-bop', el 'soul jazz', el 'free', irrefrenable dinámica que comenzó a rodar con el *bebop*, estadio fundamental en la evolución de la música afronorteamericana. La mayoría de sus signos distintivos existían ya antes de que se produjera en los sótanos de Nueva York; se cristaliza en los años de la guerra entre músicos negros radicados en esta ciudad, donde se observa una preferencia por escuchar y tocar música en locales reducidos y en condiciones precarias, con planteles pequeños, jerarquizando la improvisación y la relación íntima entre sensibilidades sonoras afines. En esos clubes y locales se reunían escritores e intelectuales blancos y negros, poetas disconformes, críticos sociales, iracundos de boina negra y aspecto desaliñado, y sobre todo talentosos músicos de jazz. Se fueron difundiendo por los Estados Unidos de N.A., Europa occidental las casas discográficas, revistas de jazz, cine; menos vendible que el swing, nunca llegó a ser una moda mundial; se iniciaba la época del jazz de entendidos y hipsters. El bebop era diferente: el beat firme y los acentos regulares, a tierra, eran sustituidos por un lenguaje angustiante, explosivo, disonante hasta donde se lo permitía el género de música tonal, de desencanto creativo. Los argentinos estuvieron bien informados a través del disco, pero hubo

que esperar algunos años para que algunos improvisaran según las nuevas pautas; en la primera mitad de los años cincuenta ya era posible registrar un movimiento bebop en Buenos Aires y ninguna otra expresión jazzística prendió tanto entre los aficionados, a pesar de las críticas, y si es cierto que el revivalismo tradicional puede conservar aún hoy una capacidad de convocatoria mayor con respecto al gran público, las últimas camadas de músicos del jazz tarde o temprano analizaron los métodos del bebop, sus escalas y secretos rítmicos, aunque muchas vetas y matices no fueron abordados o sólo superficialmente. Halló ámbito propicio en Buenos Aires y en varias ciudades del interior y hubo una institución, el 'Bop Club' argentino que se fundó en 1950 y en la que se produjeron revelaciones, discos y una gran banda moderna, la de Lalo Schiffrin, para algunos tributaria de Dizzy Gillespie. El bop se nutrió al menos de dos generaciones, la de Enrique Villegas y Emilio Méndez, y la de Lalo Schiffrin y Horacio Malavicino; en medio estaban Horacio Borraro y Marito Cosentino: la juventud del movimiento no implicaba necesariamente la exclusión de músicos mayores, a diferencia del rock; tenía en común con el *hot* la improvisación y significaba una nueva dimensión de la música negra en Argentina. La llegada de Dizzy Gillespie⁸⁰ en 1956, mentor del bebop, y de Armstrong al año siguiente, fueron ambas apoteósicas; una década después, en 1968, Duke Ellington, volvió a trazar la ruta simbólica entre New Orleans y Buenos Aires. El local '676' sobre la calle Tucumán, de Astor Piazzola, refugio contra la nueva ola consumista y a la vez producto de los aires novísimos que soplaban sobre Buenos Aires y el país, quedó como un colorido cuadro de la cultura musical de los sesenta y sus infinitos cruces e intercambios: allí Gary Burton conoció a Astor a comienzos de los sesenta, una camada de jazzmen descubrió en el quinteto de Piazzola los matices jazzísticos y contemporáneos de una de las músicas contemporáneas más bellas e intensas nacidas en el país. Fue todo un desafío, destinado a tener una larga descendencia, una alternativa al complejo y ambiguo proceso de standarización cultural, lejos aún de las fusiones que en los años setenta y ochenta explorarían los puntos de apoyo de cada género musical; en la primera mitad de los setenta se remarcaba en los discursos críticos y en la actitud de músicos y productores la polarización entre la música de consumo y la creativa, lo complaciente y lo artístico; el '676' era un espacio reducido y a media luz, también recinto de iniciados, en un tiempo socialmente tribal, en que la música comenzaba a tener un sentido definido de pertenencia a una subcultura, a un grupo de pares con los que se vivía en comunicación artística. La proliferación de grupos de vanguardia y retaguardia se dió en el marco de la cultura urbana masiva y fue en cierto modo hija de un impulso mundial que había empujado a Buenos Aires y a algunas ciudades del interior a la nueva ola; si bien por ésta se entendía lo superficial y pasajero, la banalización cultural ya condenada por Adorno, los años sesenta fueron exaltación vital del espíritu fundacional y creativo, nuevo cine, literatura, teatro, canción, boom del folklore y de sus graduales proyecciones, al que en cierto modo se subordinan otras músicas: el Chango Farías Gómez armonizó voces con recursos jazzísticos, otro tanto desde el piano Eduardo Lagos y Manolo Juárez; Ariel Ramírez rescató con letras de Félix Luna figuras olvidadas de la historia argentina. El tango se sintió agredido, pero estaba Piazzola, joven y maduro a la vez, la nueva canción trovadoresca; el 'beat', prelude del 'rock nacional'⁸¹, se daba un predominio de la juventud, del que es manifestación la resonancia de Palito Ortega; se muestra el poderío de las firmas discográficas; la 'Cantina de la Guardia Nueva', Raúl Lavié y Chico Novarro, el

⁸⁰ Dizzy Gillespie, *To be, or not...to Bop - Memoirs*, Doubleday 6 Company, New York 1979.

⁸¹ Marcelo Fernández Bitar, *Historia del rock en Argentina*, Distal, Buenos Aires 1993.

Club del clan; regreso de Estados Unidos de N.A. y Europa de E.Villegas; Beatelmania al promediar los sesenta, música joven o moderna, en particular destinada a la clase media; en el sesenta y cinco 'Los Gatos salvajes' de Tucumán y 'Los Shakers' de Montevideo, 'La cueva' de la Av.Pueyrredón. El jazz tendió la mano a los rockeros en los tiempos heroicos, pero había que esperar para un acercamiento musical; testigo de los cambios y también protagonista, se relacionaba con el pop desde el punto de vista laboral, guardaba los secretos de la técnica instrumental, el virtuosismo, la formación, el profesionalismo, a diferencia de los rockeros, los músicos de jazz pertenecían a un grupo minoritario, con jerga técnica y estética compleja, podían llegar a ser intelectuales familiarizados con los entornos de una subcultura de profundas implicaciones en la civilización contemporánea, la protesta social pasaba por el conflicto negro racial en Estados Unidos de N.A. y la problemática racial en general, podían sumergirse en Cortázar y elevar *Rayuela* a texto generacional. El rock, en cambio, buscaba la afirmación de una identidad a contrapelo de un sistema de educación y socialización que le resultaba perimido, renegaba de la preeminencia del intelecto y de las razones bienpensantes, atacaba la presencia cotidiana del poder, romántico parecía dinamitar todo lo impostado, mientras el jazzero era más conservador, creía en un patrimonio de la humanidad. Pero por encima de estos esquemas, la mayoría de los oyentes se dejaba guiar por un sentido común auditivo, optaba por el boom folklórico, la nueva ola musical, incluyendo el rock, el tango, el jazz, la música clásica, en este orden de prioridades.

En reuniones privadas y jams trasnochadores, se consolidó una generación de solistas de jazz moderno, en general improvisadores de primera línea, jóvenes de los años sesenta, quienes no fueron tocados por el rock; hoy constituyen poco menos que el ABC del jazz argentino. No era un grupo homogéneo ni un movimiento con manifiestos y prédicas; en una misma generación jazzística coexistieron músicos de distintas edades, extracciones e inquietudes musicales y estéticas. Los unía básicamente un marco de experiencias comunes. Vivieron transiciones decisivas, del 'cool' al 'hard' y de éste al 'free, con el 'swing' sobrevolándolo todo; la percepción de cambios estructurales en lo musical los preparó para un protagonismo prolongado.

Si en los años sesenta los jazzófilos habían podido mirar al pop por encima de los hombros, en los setenta se notaron los avances artísticos de un género, que ya exhibía lo mejor de su historia y logros de un presente; desplegó sus propias categorías, diferentes con respecto a otros niveles de cultura de masas, divisoria entre lo complaciente y lo progresivo.

El jazz nació con la modernidad y parece renacer con la posmodernidad, con una vitalidad no común a las formas de cultura pop durante un siglo, quizás por su capacidad de transformación; funde todos los tiempos en cada instante de la improvisación desde una base, el tam tam africano. Miles Davis expresa que - "las cosas que tocamos juntos han de encontrarse de un modo u otro en el aire que nos rodea, porque al aire las lanzamos y eran cosas mágicas, espirituales"⁸². Desde los noventa se experimenta un renacer del jazz en Argentina, con señales claras, aunque no llene estadios ni enriquezca, sin duda por esos caracteres africanos originarios y de la improvisación, que también están en nosotros.

La narrativa religiosa

En el sistema de interrelaciones dinámicas en que se dan las culturas africanas, la religión constituye un exponente básico, impregnando y marcando todas las actividades, aún las más profanas. En la diáspora fue el factor fundamental, que permitió el reagrupamiento de

⁸² Miles Davis, Quincy Troupe: *Miles. The Autobiography*, New York, Simon and Schuster, 1989. Citado por S.Pujol, *Jazz al Sur*, p.334.

los esclavos y sus descendientes, la transmisión de valores esenciales, dentro de un proceso de continua adaptación, fagocitación de elementos foráneos y reinterpretación. A su vez, a través de la más variada gama de manifestaciones, generalmente desconocidas y malinterpretadas por el blanco a causa de su extrañeza y carácter iniciático, han influido la sociedad global, permeando sobre todo la religiosidad popular, probablemente más con actitudes que con elementos precisos.

El vudú haitiano y la santería cubana, así como algunos ritos en Brasil y su expansión por el sur del continente, constituyen exponentes notorios de esta situación.

En Argentina, si bien el proceso de transculturación pudo ser más intenso que en otras zonas de América debido al peso mayoritario de la inmigración europea, sin embargo no dejó de ocurrir lo que F.Ortiz⁸³ afirma para el Caribe, el hecho de que el africano, a pesar del adoctrinamiento católico, conservó sus propias creencias religiosas, porque ellas significaban algo nuclear en su identidad y reinterpretó la religión impuesta como en general el fenómeno cultural euroamericano que le tocó compartir, desde las formas de su propia cultura.

Se documentan numerosas manifestaciones religiosas de origen africano, desde el pasado colonial hasta el presente⁸⁴. Los conventos contaban para sus labores con las rancherías de más de un centenar de esclavos, poseían **cofradías** de siervos y negros libres en cuyas ceremonias se confundían cruces cristianas con los 'eres' africanos, el ritual católico era asumido con los principios y las prácticas de la liturgia africana.

Ha sido importante la presencia de brujos y hechiceros, 'tatas viejos', *ajés* en nagó y *jenkadams* en fon, lenguas de Nigeria y Dahomay, en una sociedad que ya conocía la hechicería por parte de los indígenas, entre quienes alcanzó gran relieve. Algunos cobraron gran nombradía; desde toda la ciudad se acudía a San Telmo para consultarlos, recordándose en particular a la negra Mercedes, así como en Montevideo a la Tía Celedonia. Estas prácticas no dejaron de asumir también elementos amerindios y católicos⁸⁵.

Entre las ceremonias más sugestivas y añosas se registra la danza del santo. Culto hierático y esotérico, en el que se daba tanto lo mágico como lo religioso; se celebraba antes de formular imploraciones, ofrendas y vaticinios para la curación de algún miembro enfermo de la comunidad, por parte del 'tata viejo' o 'brujo doctor'.

Una fervorosa devoción distinguió al santo negro 'Benito de Palermo', quien como lo indica su nombre fue oriundo de Sicilia, hijo de esclavos negros, superior del Monasterio de Santa María de Jesús en Palermo, ciudad donde murió en 1589, siendo canonizado en 1807. Según Juan Agustín García⁸⁶, existió una 'cofradía de San Benito', a la que habrían pertenecido tres negras traídas por el Padre Andrónico. El santo posee un altar en la Iglesia de

⁸³ F.Ortiz, *Los bailes y el teatro de los negros en Cuba*, La Habana, 1951.

⁸⁴ Entre otros, N.Ortiz Oderigo, *Aspectos de la cultura africana en el Río de La Plata*, op.cit. J.E.Gallardo, *Presencia africana en la cultura de América latina*, F.G.Cambeiro, Buenos Aires, 1986. A.Frigerio compil., *Ciencias sociales y religión en el Cono Sur*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires 1993, ofrece un panorama de su situación actual, así como abundante información bibliográfica. A.J.Soneira compil., *Sociología de la religión*, Edit.Docencia, Buenos Aires, sobre todo A.Frigerio, "Las religiones afrobrasileñas en Argentina:cosmovisión y prácticas", p.255-267.

⁸⁵ Rodolfo González Pacheco en su comedia *Cuando aquí había reyes* incluye entre sus personajes a un 'brujo doctor'.

⁸⁶ J.A.García, *La ciudad indiana*, Buenos Aires 1933, y *Memorias de un sacristán*, Buenos Aires 1961, quien a pesar de su malinterpretación de la influencia africana, aporta valiosos datos.

San Francisco de Buenos Aires, al que los negros acudían; también se lo honraba en la Capilla de San Roque. Existió en esta ciudad una 'sociedad de San Benito', cuyos miembros desfilaban por las calles al son de la pieza denominada *Hay güe güi*. Continúa hasta el presente entre los afroargentinos la devoción al santo, se observa su imagen en los hogares, todavía circula en carnaval un grupo denominado *Candombe de San Benito* con su *toro mandinga* y otras tradiciones, y se recuerdan coplas a él consagradas. Las fiestas dedicadas al santo llegaron a alcanzar tal magnitud que los *Artigas cué* -los que fueron de Artigas: negros y mulatos intervinientes en la guerra contra el Paraguay- las introdujeron en ese país. En Brasil San Benito se sincretiza con *Omólú*, orixá de las enfermedades; los afrobrasileños le profesan gran veneración: en Río de Janeiro le está dedicada una Iglesia que data del 1600; habría sido el creador de la danza *Mozambique* y el escritor Joao do Rio registra en esa ciudad su encarnación en el orixá *Longongo*; en la Iglesia Nuestra Señora del Rosario de Cunha, estado de San Pablo, posee una bella imagen; el cancionero afrobrasileño registra con abundantemente su nombre, ej. la macumba *Pai Benito* grabada por el famoso músico y pintor negro Heitor dos Prazeres. En Venezuela también se observa un importante culto al santo: canciones, ceremonias, menciones alternando con *Shangó* -orishá del trueno-, y como en Brasil se lo asimila a *Omólú*; el poeta y folklórico venezolano Juan Liscano⁸⁷ cita la danza *chimbánguele*, una de las más interesantes por su colorido y la maestría de los tamborileros, que tiene lugar en varias zonas durante las celebraciones al santo.

Asimismo se honró a 'San Sebastián', quien figura también en el folklore afrobrasileño, y a 'San Baltasar', el rey mago africano, patrón de los afroargentinos; los pertenecientes a la 'cofradía de San Baltasar y las Animas' solicitaban al Virrey autorización para danzar⁸⁸. En la Iglesia de La Piedad de Buenos Aires y en la Capilla del Cementerio del Oeste, se habían erigido altares para el culto del santo, al que se rogaba y reverenciaba con cantos; en la ciudad de Corrientes, en el barrio de Cambá Cuá -'viejo negro' en guaraní- se le homenajeaba con ceremonias que alcanzaban su máximo fervor del 1 al 6 de enero, sobre todo en este último día cuando llegaba su imagen negra, el *Cambarangá*, con música, danzas, cantos, en armoniosa síncretis con elementos católicos⁸⁹. A principios del s.XIX, tal como lo documenta el explorador francés Alcides D'Orbigny⁹⁰, existía en el Río de la Plata un ritual de festejos, que también se daba entre los afroantillanos⁹¹, en el día de Reyes, el 6 de enero: los negros se reunían por 'nación' y elegían un rey y una reina, quienes ataviados de manera original y vistosa, precedidos por sus súbditos, iban primero a Misa, luego se paseaban por la ciudad de Montevideo y en la Plaza del Mercado ejecutaban sus danzas características -guerreras, agrícolas y vinculadas con los ritos de iniciación sexual-, pareciendo haberse reconquistado en el seno de una patria imaginaria, cuya memoria les reconfortaba de sus sufrimientos.

⁸⁷ J.Liscano, "Los bailes de Venezuela", Rev. *El círculo rojo*, mayo 1948.

⁸⁸ *Archivo General de la Nación*, Colonia; Buenos Aires, 1785.

⁸⁹ El escritor santafecino Mateo Booz evoca en su cuento *El Cambarangá* el fausto, brillo y dramaticidad de esta celebración, que sobrevive también en Paraguay.

⁹⁰ A.D'Orbigny, *Voyage dans l'Amérique méridionale*, Paris 1835.

⁹¹ F.Ortiz, *La fiesta afrocubana del 'Dia de Reyes'*, La Habana 1926.

Por influencia afrobrasileña se veneró a la Virgen del Rosario, cuya cofradía estaba en la Iglesia de Santo Domingo. Hasta hoy subsiste la famosa Capilla de los negros en Chascomús bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario, fundada hace más de 150 años por el negro Alsina de Ruiz con la colaboración de la Hermandad de los morenos, *Bayombé Imvensa*, que habitaba el barrio del Tambor; se hacían celebraciones según los ritos tradicionales africanos, al compás de tambores, tamboriles, mazacayas, campanas, marimbas, palitos, quijadas, tacuaras. Sarmiento hizo referencia a la fiesta de *Nuestra Señora de los negros y mulatos* en Córdoba, al amparo de la 'cofradía del Rosario', que realizaba procesiones con bandas de música integradas por negros pertenecientes al convento de Santo Domingo, tambores y maracas, mazacayas y triángulos, terminando en un verdadero candombe; Pelegrini la representó en su pintura. En el Congo, de donde procedían miles de nuestros esclavos, existían diversas 'cofradías' bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario, habiendo sido introducida la veneración por los portugueses y muy marcada por los africanos, al punto de influir notablemente en el Río de la Plata. En Brasil se asimila a *Yemanyá* en Bahía, a *Nuestra Señora de la Concepción* en Río de Janeiro, bajo una de las cofradías más importantes entre los afrobrasileños de origen bantú; inspiró cantos y narraciones de gran belleza, su imagen domina en los bulliciosos y coloridos *maracatús* del nordeste, ballets callejeros de gran plasticidad y singular movimiento, que en la actualidad invadieron al variado carnaval de Río de Janeiro; en las celebraciones a Nuestra Señora de dichos maracatús se honra a *Calunga*, dios del mar entre los bantúes, mencionado también en los candombes afroargentinos⁹²; en los autos de los *congós* o *cucumbys*, así como en los cantos derivados de las *tayêras* o *taiêras*⁹³, se entonaban canciones en las que se mencionaba a esta Virgen.

En las ceremonias católicas los negros introducían una inconfundible marca a través de sus danzas, cantos y música. Durante las 'celebraciones navideñas' realizaban procesiones en los barrios afroporteños del *Mondongo* y del *Tambor*, en las Parroquias de Montserrat y de la Concepción, al compás de sus característicos tambores, que aún hoy asoman en San Telmo, pintados de blanco y de rojo, de las marimbas, campanas y mazacayas, entonando cantos de origen español, a los que imprimían nuevo tono y dimensión con recursos típicamente africanos como la síncopa, el rubato, la llamada y respuesta, los timbres velados, las formas canónicas, el skat, falsetto y ostinato, portamento y sforzando, el fraseo en ondulación descendente y el ataque vigoroso y caprichoso; en la casa de alguna negra, como de la Tía Benita en San Telmo, se erigía un nacimiento y todos los afroargentinos desfilaban ante él; solían llevar también las imágenes de San Benito y San Baltasar, sonando ininterrumpidamente sus cantos, danzas y música⁹⁴. En Chile, en las ceremonias de Semana Santa, una de ellas estaba dedicada a los negros, quienes aportaban sus propios rasgos, que fueron reprimidos por el Santo Oficio al juzgar que había elementos de hechicería y superstición⁹⁵. Los afroargentinos se adueñaron de la 'fiesta de San Juan', de origen europeo e introducida en América por los españoles, dando lugar a 'La noche de San Juan', día de los candomberos, con algún esoterismo; amplias procesiones, integradas por las diversas

⁹² N.Ortiz Oderigo, *Calunga. Croquis del candombe*, Buenos Aires 1969.

⁹³ Beatriz G.Dantas, "Taieira", *Cuadernos de Folklore*, 4, Río de Janeiro 1974.

⁹⁴ N.Ortiz Oderigo, *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*, op.cit.

⁹⁵ G.Vial Correa, *El africano en el Reino de Chile*, Santiago de Chile 1957. Citado por N.Ortiz Oderigo.

'naciones' pasaban por las calles de la ciudad hacia la Iglesia de San Telmo, al son de campanas, estruendo de bombas y percusión de tambores.

Además de los ritos litúrgicos, fueron significativos los ritos mortuorios según las tradiciones africanas. Alcanzaban gran elaboración, sobre todo al tratarse de la muerte de personas prominentes de las comunidades, y teniendo en cuenta que se otorga a la muerte, aceptada como un hecho que pertenece a la vida, la misma trascendencia que al nacimiento. Uno de los documentos más ilustrativos, además de la pintura del uruguayo Pedro Fígari⁹⁶, es la descripción del escritor L. Suárez Peña⁹⁷, quien relata que cuando moría un hijo de la *sala*, se anunciaba la presencia del *rey*, que con autoridad semejante a la de un sacerdote católico impartiendo la extremaunción, cubría el rostro del fallecido con un pañuelo de seda y mediante gestos singulares, que imponían temor y respeto, imploraba la gracia divina y el perdón de toda culpa. Luego aparecía la *reina*, poseída de un temblor que agitaba todo su cuerpo hasta perder el conocimiento, porque encarnaba al espíritu del difunto; una vez reanimada se arreglaba el velatorio, concurriendo todas las salas en visita de duelo. Puestos los circunstantes de pié, en determinando momento comenzaban a frotarse las manos, emitiendo una especie de silbido bajo, semejante a un cuchicheo misterioso, a lo que sucedía un moderado golpe de palmas y una canción en lengua africana semejante a un llanto cantado, replicando otro grupo con descripciones del modo de ser del difunto y el recuerdo de los nombres de los miembros fallecidos de la sala. Las diversas salas se alternaban en la participación, hasta pasar a veces la noche íntegra cantando; en ciertos casos se rociaba el cuerpo con la bebida que había sido de agrado del difunto, y en el momento de retirar el cuerpo lo paseaban por la sala, haciendo oscilar el féretro con tanta violencia, que por momentos parecía que fuera a caer al suelo. Se verifica el balanceo ritual en Congo y Angola, de donde procedían gran parte de nuestros esclavos, y también entre los ñañigos de Cuba. En Argentina, los negros para acompañar los sepelios vestían las ropas de etiqueta de sus amos; encabezaba el cortejo fúnebre el estandarte de la cofradía a la que había pertenecido el extinto, seguían los parientes y amigos llevando al féretro en andas, y luego un reducido número de músicos tañiendo membranófonos e idiófonos de percusión y sacudimiento, mientras los acompañantes entonaban cantos fúnebres; el cortejo llevaba dos sillas y se detenía en cada esquina, camino al cementerio, colocando el ataúd sobre ellas con pasos de baile, mientras algunos lo retomaban para proseguir lentamente.

⁹⁶ P. Fígari, por ej. *Entierro de negros*.

⁹⁷ Lino Suárez Peña, *La raza negra en el Uruguay*, Montevideo 1933.

Para la tradición africana, cuando un ser humano muere, acaba su vida biológica - *buzima*, en lengua bantú kinyaruanda- y también su vida espiritual -*megara*-, pero quedando de esta última, a diferencia de la primera, la fuerza que constituía su personalidad -*muntu*-. De ser humano vivo -*muzima*-, pasa a ser difunto -*muzimu*-. Los muertos no viven pero no se aniquilan, existen como fuerzas inteligentes sin vida; para sus necesidades deben dirigirse a los vivientes, porque permanecen en contacto con su posteridad y sólo cuando no la tienen viva están totalmente muertos; la finalidad de la existencia es perpetuarse mediante la procreación. Los difuntos pueden influir en sus descendientes vigorizando sus fuerzas, reencarnándose, renaciendo en ellos, sin que esto se identifique con la metempsicosis, o posibilidad que tendría el alma, al liberarse del cuerpo, de renacer en otro. El *megara* se encuentra en los difuntos en estado puro, por lo que el sabio está más cerca de ellos y ya participa de su naturaleza. A su vez los vivientes pueden vigorizar a los antepasados, haciendo que afluya su *megara* mediante cultos y ofrendas. Como expresa L.S.Senghor⁹⁸, el culto, la práctica religiosa, se distingue en el África negra por la ofrenda, que presenta el jefe de familia porque su condición de ser el descendiente más viejo de los antepasados lo distingue como sacerdote, vínculo natural entre vivos y muertos; por la ofrenda se entra en contacto, en comunión con los antepasados, de modo que la fuerza de éstos se comunica al oferente y su comunidad, constituyendo la expresión más ejemplar de la interacción de las fuerzas vitales del universo, tal como lo conciben las culturas negroafricanas. Este estrecho parentesco entre vivos y difuntos, como fuerzas inteligentes que se vigorizan entre sí, es expresado por la literatura africana tradicional, así como por la neoafricana en América: Aimé Césaire escribe desde la Martinica que África es aquel lugar

...donde la muerte es tan bella como el pájaro más precioso en la mano

Jacques Roumain dice desde Haití

...éste es el largo camino que va a Guinea,

la muerte te conduce allá, tus padres te esperan pacientemente

y Basil Mc Farlane expresa

*...reconocer nacimiento y muerte en un mismo
sentimiento...en ese tiempo que no es ningún tiempo,
ser y ser libres; esto es el hombre definitivo⁹⁹.*

Si bien los rituales mencionados con el tiempo se fueron debilitando y diluyendo en las vías de la trasculturación, y con mayor intensidad en el Río de la Plata a causa del rápido absorberse del negro en el resto de la población cosmopolita, sin embargo no se debe olvidar que el sistema negroafricano de pensamiento y creencias no le impide acomodarse a nuevas situaciones y que detenta toda una tradición en la reelaboración de las influencias extranjeras asimiladas, que continuó en América. De este modo, tampoco el adoctrinamiento destruyó sus creencias sino que fue incorporado y la resultante procedió y procede como factor activo en el mestizaje americano, al punto de que se podría recordar en este caso lo que L.S.Senghor refería a la reunificación africana después de la diáspora de la colonización y la esclavitud:

*..aquí se hacen presentes los tiempos primitivos,
se reencuentra la unidad, se reconcilian el león,
el toro y el árbol, el pensamiento se enlaza con la realidad,
el oído con el corazón, el signo con el significado..¹⁰⁰*

⁹⁸ L.S.Senghor, *Der Geist der negro-afrikanischen Kultur*, op.cit.

⁹⁹ A.Césaire, J.Roumain y B.Mc Farlane citados por J.Jahn, *Muntu: Las culturas de la negritud*, op.cit., V.

La impronta africana marcó para siempre nuestra identidad con rasgos y acentos característicos. El fenómeno de expansión austral del Umbanda, que se está verificando desde algunas décadas, nos hace repensar la cuestión. Como afirma J.E.Gallardo¹⁰¹, Roger Bastide señalaba en 1972 el aspecto religioso de las migraciones afro desde Maranhão hacia la Amazonia y desde Recife, Bahía y Alagoas hacia Sao Paulo, donde ya cristalizaba el fenómeno urbano y suburbano del Umbanda. En el contexto más amplio que abarcaría la diáspora de la santería afrocubana, del vudú haitiano y del changó de Trinidad, sobre regiones de Estados Unidos de N.A., México y el Caribe, el caso del 'Umbanda' pertenece a un contexto más específicamente brasileño, en el que se ubican sobre todo el *Candomblé* de Bahía, el *Tambor de Mina* norteño y el *Batuque* de Porto Alegre, así como variantes más indígenas tales como el *Catimbó* y la *Payelanza*, y otras prefiguraciones del Umbanda, como el *Batuque de Pará*. Del doble sincretismo religioso que se produjo en América, a saber, entre sistemas religiosos africanos -por ej. elementos bantúes incorporados al ritual yoruba, o elementos del vudú dahomeyano a lo religioso fanti-ashanti procedente de la actual Ghana en las Guayanas - y entre elementos africanos e ingredientes indígenas, espiritistas y cristianos, el caso Umbanda pertenece a esto último, dado que se reconocen aspectos espiritistas, católicos, tupí-guaraníes sobre una base bantú, fon y yoruba. Desde Río Grande do Sur ejerció influencia sobre Bolivia, Paraguay, Uruguay y Argentina; en ésta, la difusión del Umbanda se da sobre todo en las cercanías de las fronteras con Uruguay, Paraguay y Brasil, pero la casi totalidad de los templos registrados oficialmente se ubica en la ciudad de Buenos Aires y su periferia. Su influencia ha venido operando avasalladoramente, nivelando en materia ritual, desde el norte amazónico hasta nuestro país; su éxito no se debe al proselitismo sino más bien a las respuestas que ofrece a la angustia y carencias materiales y espirituales de un hombre alejado de la naturaleza y confinado a y también marginado por la civilización; cierto facilismo y atractivo de su ritual, que puede explicarse por sus resonancias míticas y a la vez la pervivencia latente de la tradición negra, le han prestado una rápida aceptación en la religiosidad popular de los medios urbanos y suburbanos. De este modo, han vuelto los tambores rituales al Río de la Plata, que habían callado a principios de siglo quedando sólo la forma profana del candombe, no confundible con la forma religiosa del candomblé de Bahía, con toques de tambor, coreografía y teatralización muy particulares, de origen bantú. La 'Unión de Umbanda de Rio Grande do Sur' con sede en Porto Alegre, registraba a través de su Departamento del Exterior, 5000 terreiros o centros de culto en Argentina, 3000 en el Uruguay, un grupo en Iquique al norte de Chile, 12 en los Estados Unidos de N.A., algunos en Francia e Italia. En Buenos Aires tuvo lugar en 1985 un 'Congreso internacional de Umbanda'. Otras expresiones visibles de este fenómeno de expansión es la existencia de numerosas 'santerías' que expenden elementos rituales, antes importados de Brasil, ya fabricados aquí, y el hecho de verificarse prácticas de Umbanda en una ciudad tan mediterránea como Córdoba y una zona tan austral como Chubut.

¹⁰⁰ L.S.Senghor, *Tam tam schwarz*, Heidelberg 1955.

¹⁰¹ J.E.Gallardo, *Presencia africana en la cultura de América latina*, F.García Cambeiro, Buenos Aires 1986, ofrece un documentado panorama de los cultos africanos en nuestro medio y de los estudios sobre los mismos.

En la Cuenca del Plata el ritual responde en términos generales a las características de las variantes brasileñas, con dos especies principales: una *Umbanda blanca*, más próxima al espiritismo tradicional, que prescinde de tambores y sacrificios de animales, y otra *más africana* que los incluye, influenciada por el Batuque de Porto Alegre; en esta última se distinguen ceremonias privadas, iniciáticas o sacrificiales, y públicas, culminación visible de las primeras; los toques de tambor y cánticos que inducen a la posesión se ejecutan en los templos donde no están prescriptos los sacrificios, los asistentes tienen acceso al diálogo con las entidades que se manifiestan y reciben instrucciones de orden moral y operativo.

Todo ello no hace sino poner en práctica antiguas concepciones básicas negroafricanas, presentes en todas sus reinterpretaciones, con elementos comunes a otras religiones. Cada existente es pensado como fuerza *-ntu*, en la ya mencionada lengua bantú- y las fuerzas operan ininterrumpidamente en el universo. Dios es la máxima fuerza inteligente, gran fecundador, representante del orden del mundo; el hombre no puede entrar en relación personal con él, dado que sus preocupaciones y deseos no se dirigen a tal orden sino a los antepasados, sobre todo a los más fuertes y célebres, cuya energía se robustece con la veneración de los vivos, a su vez son auxiliados por ellos.

Esta interrelación de fuerzas *-vivas y difuntas*, y fuerzas inteligentes que mueven a las que no lo son-, explica la íntima relación entre pensamiento, religión como práctica del mismo y moral, de la que son custodios los difuntos. En la vida comunitaria cada ser humano tiene su sitio y las debidas relaciones con la naturaleza, los dioses y los demás hombres; cada uno tiene derecho al *megara* y cuando es debilitado por causa o no de otro, éste debe restablecerlo, de una manera que excede a la mentalidad jurídica moderna, que sólo considera los daños materiales o morales causados y obliga con respecto a ellos, porque se orienta a la fuerza, es decir al bienestar y alegría de todos. Esta concepción comunitaria y armónica de la realidad hace también, como ya observaba L.S.Senghor, que pueda asimilar otros aportes culturales, puesto que son valorados asimismo como fuerzas, tal cual en la práctica lo ha llevado a cabo el neoafricanismo, sin perder por ello su inspiración básica y sus rasgos más característicos.

En Argentina actualmente aparecen inscriptos en el Registro Nacional de Cultos centenares de templos de religiones de origen afrobrasileño, y resulta difícil determinar el número exacto porque muchos tienen existencia fugaz y otros sólo son lugares de consulta privada¹⁰². En casi todos ellos se practican dos variantes, una más ortodoxa, el *batuque* o nación, conocido aquí como 'africanismo', procedente de Porto Alegre, y otra más sincrética, la *umbanda*, conformando etapas en un mismo camino religioso, en el que esta última está visualizada como un escalón espiritual hacia el primero. De casi la misma cosmovisión, se diferencian más bien en las prácticas: en los ritos de iniciación, y sobre todo en el empleo de sacrificio de animales que se da sólo en el batuque. El primer templo se abre públicamente en 1966, liderado por la *mae* de nacionalidad argentina Nélida de Oxún, formada en el sur de Brasil; ya hacia comienzos de la década de 1970 existen una media docena, que practican más bien umbanda y hacia fines varios de los *hijos de santo* de los primeros, que se separan por disputas con sus líderes, se inician en Brasil y abren templos en Argentina, incrementándose los viajes de *pais de santo* brasileños, quienes ordenan nuevos líderes religiosos. Según datos que obtiene A.Frigerio de informantes, en esta época comienza a establecerse el así llamado

¹⁰² A.Frigerio, "Las religiones afrobrasileñas en Argentina: cosmovisión y prácticas", en A.J.Soneira compil., *Sociología de la Religión*, p.255-267, Edit.Docencia, Buenos Aires 1996.

'africanismo' o 'nación' como variante autónoma, aunque se practiquen ambas. A su vez varios *pais* uruguayos se establecen en Argentina e impulsan el desarrollo religioso, dado que las dos variantes mencionadas ya llegan a Uruguay en 1950 y se expanden y consolidan antes que en nuestro país. A fines de los años 70 existen 20 templos inscriptos en el Registro Nacional, pero según testimonios orales la realidad supera esta cifra y la práctica se realiza sigilosamente a pesar de la persecución policial. A comienzos de los años 80 se abren templos nuevos, con el advenimiento de la democracia se observa un verdadero auge, en 1983 hay 100 oficialmente inscriptos, alcanzan presencia en los medios de comunicación, realizan tres grandes eventos públicos, editan cuatro revistas y logran una práctica libre, aunque en la década del 90 la creciente controversia en torno a las 'sectas' las afecta de modo notable, afirmando el estigma que acompañó su llegada al país.

diciembre 2011