



REFLEJOS DE TRADICIÓN Y CREATIVIDAD:

*Arte y cultura en América Latina,
África y el Caribe*



CUAAD
CENTRO UNIVERSITARIO DE
ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO

Deiselen de Oliveira Barros Sánchez
Manuel Coca Izaguirre
(Coordinadores)

Reflejos de tradición y creatividad: arte y cultura en América Latina, África y el Caribe

**Reflejos de tradición y creatividad: arte y
cultura en América Latina, África y el Caribe**

Deiselene de Oliveira Barros Sánchez
Manuel Coca Izaguirre
(Coordinadores)



Universidad de Guadalajara
Centro Universitario de Arte,
Arquitectura y Diseño

**Reflejos de tradición y creatividad:
arte y cultura en América Latina,
África y el Caribe**
Primera edición, 2025

Coordinadores

Deiselen de Oliveira Barros Sánchez
Manuel Coca Izaguirre

Textos

Alejandra Olvera Rabadán
Brahiman Saganogo
Claudia Gamiño Estrada
Claudio Ramírez Uribe
Deiselen de Oliveira Barros Sánchez
Diana Elizabeth Sánchez Andrade
Edileuza Penha de Souza
Igaël González Sánchez
Jorge Arturo Chamorro Escalante
José Luis Rangel Muñoz
Patricia Monserrat Laguna Gómez
Poliana Mendes Martins
William Mina Aragón
Yogananda Aadbeater Juste-Constant

Diseño de portada

Mara Garibay

Diagramación

María Torres

Primera edición, 2025

© D.R. 2025, UNIVERSIDAD
DE GUADALAJARA
Centro Universitario de
Arte, Arquitectura y Diseño
Calz. Independencia Norte 5075,
Huentitán El Bajo, C.P. 44250
Guadalajara, Jalisco, México

ISBN: 978-607-581-587-9

Hecho en México
Made in Mexico



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltase <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Todas las imágenes contenidas en este libro fueron utilizadas para fines académicos.

Contenido

Introducción	7
Deiselene de Oliveira Barros Sánchez	
In memoriam: Dr. Voegeli Juste-Constant.	9
Yogananda Aadbeater Juste-Constant	
La afrodescendencia en Latinoamérica y el Caribe: breve relatoría de legados históricos de cultura expresiva, diásporas contemporáneas y resiliencias	18
Jorge Arturo Chamorro Escalante	
Panorámica de la distribución y de los oficios de la población africana y afrodescendiente en los paisajes del Norte de la Nueva Galicia, siglos del xvi al xviii	37
Diana Elizabeth Sánchez Andrade	
José Luis Rangel Muñoz	
<i>Carta magna de kurukan fuga</i> : la oralidad de una filosofía	55
Brahiman Saganogo	
“Negritud” por Aimé Césaire: la trascendencia de un término	71
Patricia Monserrat Laguna Gómez	
Esclavas de Nueva Galicia, un acercamiento a sus historias.	82
Claudia Gamiño Estrada	

A experiência como mulher “de cor” de Zora Hurston como esteio para o reconhecimento de sua reflexão como afrofuturista para a construção de múltiplos futuros possíveis	96
Poliana Mendes Martins	
Una aventura intelectual. Manuel Zapata Olivella en México (1944-1946)	105
William Mina Aragón	
Manifestación musical de resistencia y resiliencia: el son jarocho y la identidad cultural	114
Deiselenne de Oliveira Barros Sánchez	
Danza y percusión del oeste de África en México. Experiencias e identidades afrouurbanas contemporáneas	124
Igaél González Sánchez	
Influencias africanas y/o afrodescendientes en el villancico de negro: dos ejemplos del contexto poblano (1612-1614). . . .	142
Claudio Ramírez Uribe	
La presencia de la africanidad en la construcción del movimiento corporal en la danza en Cuba	174
Alejandra Olvera Rabadán	
O cinema feminino mesoamericano como interseccionalidade de uma educação libertadora e sensível	191
Edileuza Penha de Souza	

Introducción

En el vasto y rico panorama de la cultura latinoamericana, africana y caribeña, la presencia y la influencia de las comunidades afrodescendientes son fundamentales, pero a menudo subestimadas. Desde tiempos inmemorables, las poblaciones afro han contribuido significativamente al desarrollo cultural, artístico y social de estas regiones, dejando una huella indeleble en cada expresión creativa y en la construcción misma de la identidad.

Este libro es un homenaje a esa herencia cultural, un viaje multidimensional a través del arte, la música, la literatura, el cine y las tradiciones que han florecido en el crisol de la diáspora africana en América Latina y el Caribe. Exploraremos la riqueza y la diversidad de las expresiones artísticas afrodescendientes, desde las raíces ancestrales hasta las manifestaciones contemporáneas, destacando su papel central en la configuración de la identidad regional y global.

A lo largo de estas páginas, nos sumergiremos en los ritmos hipnóticos de la música afrolatina, nos maravillaremos ante la belleza y la profundidad de las obras de arte que reflejan la experiencia afrodescendiente, y nos conmoveremos con las narrativas que celebran la resistencia, la resiliencia y la creatividad de los pueblos negros en su lucha por la igualdad y la justicia.

Este libro también es un llamado a la reflexión y la acción. En un mundo donde persisten las desigualdades raciales y la discriminación, es crucial reconocer y valorar la contribución de las comunidades afro a la cultura y la sociedad, así como trabajar hacia la eliminación de todas las formas de racismo y exclusión.

En última instancia, este libro aspira a ser un testimonio de la belleza y la vitalidad de la cultura afrodescendiente, así como una invitación a celebrar la diversidad y la riqueza de nuestras raíces compartidas en América Latina, África y el Caribe.

¡Bienvenidos a este viaje fascinante a través del arte, la cultura y la identidad afrolatinoamericana, africana y caribeña!

Dra. Deiselen de Oliveira Barros Sánchez

Estancia posdoctoral por México CONAHCYT

Universidad de Guadalajara

In memoriam: Dr. Voegeli Juste-Constant

Yogananda Aadbeater Juste-Constant
Iglesia Anglicana Australiana

La influencia de la afrodescendencia sobre la música, la literatura y la religión de haití¹

1ro de noviembre de 1946 - 20 de julio de 2023.

Es con profunda tristeza que me uno con ustedes desde la Ciudad de Montreal, Canadá, en donde me encuentro desde el fallecimiento de mi amado hermano, el Dr. Voegeli Juste-Constant, quien nos dejó en paz el jueves 20 de julio de 2023 a la edad 76 años.

Voegeli Juste-Constant nació el 1 de noviembre de 1946 en Puerto Príncipe, Haití. Fue un hombre de inmenso talento y un buscador de conocimiento de por vida. Su camino educativo fue de determinación y pasión por el aprendizaje, lo que lo llevó a diversas instituciones en diferentes continentes. Después de completar su educación inicial en Puerto Príncipe, la sed de conocimiento de Voegeli Juste-Constant lo llevó a la “Faculté d’Ethnologie de l’Université d’État d’Haïti” (Facultad de Etnología de la Universidad Estatal de Haití). Allí se sumergió en el campo de la antropología, desencadenando un interés de por vida en comprender culturas y sociedades.

1. Conferencia inaugural del reverendo Yogananda Juste-Constant en el Coloquio Internacional de Identidad Afrolatinoamericana, Africana y Caribeña 2023, en homenaje a su hermano Dr. Voegeli Juste-Constant.

En busca de estudios especializados en etnomusicología y folklore, Voegeli Juste-Constant obtuvo una primera beca de la Organización de los Estados Americanos en 1973 que le permitió aventurarse al “El Instituto de Etnomusicología y Folklore” (INIDEF) en Caracas, Venezuela. Tuvo un gran éxito en sus estudios que decidieron renovar su beca. Fue durante el segundo año que encontró al Dr. Jorge Arturo Chamorro Escalante. Esta experiencia lo expuso a las ricas y diversas tradiciones musicales de diferentes culturas, lo que influenció aún más sus esfuerzos artísticos y educativos.

Cuando mi hermano viajó a Caracas en su primer año, le habían enviado algunas informaciones sobre las materias que iba a estudiar e infortunadamente, el correo que tenía estos datos llegó a Haití, cuando ya había viajado. Inmediatamente me escribió para pedirme ayuda para conseguir lo más pronto posible grabaciones de música folclórica haitiana y entrevistas con algunos vuduistas haitianos. Así empezó mi iniciación y mi amor por la música folclórica de mi país, Haití.

Con la ayuda de dos hermanos: Jean François Juste-Constant, quien reside en Montreal, Canadá y Sivananda Juste-Constant, en paz descanse, me armé con una grabadora portable de casete y fuimos a muchos templos de Vudú en ciertas zonas de Puerto Príncipe para grabar música folclórica viva, puramente haitiana. Grabamos músicas originales de gentes que cantaban mientras que lavaban sus ropas en los ríos, canciones infantiles, etc. Les envié a mi hermano Voegeli quien llegó a enamorarse más de la música folclórica haitiana.

Algo muy especial pasó durante nuestro trabajo de campo en Haití. Estaba entrevistando un señor que no era sacerdote vuduista, él era un Boko. Alguien que tenía el poder de transformarse en cualquier cosa o cualquier animal. Los Bocos pertenecen a un grupo que se llama Shampwel, conjunto satánico que robaba a gentes para conducir sus ceremonias. No eran vuduistas. Cuando le conté a Voegeli nos pidió de terminar estos trabajos de campo inmediatamente porque había recibido suficiente información para sus estudios en el INIDEF.

Antes de empezar su segundo año en el Instituto de Etnomusicología y Folklore en Caracas, en 1974, Voegeli regreso a Haití para hacer más trabajo de campo. Estaba mejor preparado para su segundo. Mis otros hermanos y yo aprendimos mucho de él durante este tiempo. El INIDEF y la OEA querían emplear Voegeli para seguir sus investigaciones etnomusicológicas en Haití y lamentablemente no pudo aceptarlo porque el Gobierno decidió de arrestar todos los miembros de la familia Juste-

Constant, acusándonos de comunistas. Voegeli tuvo que cambiar sus planes y emigrar a Canadá.

Con un gran interés en la música y la enseñanza, Voegeli obtuvo una licenciatura en Enseñanza de la Música en el “Module de Musique de l’UQAM” (Universidad de Quebec en Montreal). Su pasión por entender diferentes idiomas y culturas lo llevó a obtener una licenciatura especializada en Traducción (inglés-francés, francés-inglés) de la “Faculté des Arts et des Sciences de l’Université de Montréal” (Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Montreal).

Ansioso por adentrarse aún más en el mundo de la música, persiguió una Maestría en Artes en musicología en la “Faculté de Musique de l’Université de Montréal” (Facultad de Música de la Universidad de Montreal). Su investigación profundizó en el significado cultural de la música en diversas sociedades, alimentando aún más su aprecio por la diversidad de la expresión humana.

La búsqueda de conocimiento no se detuvo ahí, ya que la sed de comprensión y contribución al mundo de Voegeli Juste-Constant continuó creciendo. Luego logró un doctorado en Artes, con el grado de Doctor en Filosofía (PhD.), de la “Faculté des études supérieures de l’Université de Montréal” (Facultad de Estudios de Posgrado de la Universidad de Montreal).

En Toronto, Canadá, obtuvo Calificaciones Adicionales en Francés como Segunda Lengua (FSL), Inglés como Segunda Lengua (ESL) y estudios religiosos de la Universidad de York y la Universidad de Toronto.

Además de sus destacados logros académicos, Voegeli Juste-Constant fue un padre devoto y amoroso. Una tragedia golpeó en 1986 cuando perdió a su amada esposa Doris Simoneau, dejándolo a cargo de criar a sus dos hijos pequeños, Alexis, de 4 y Jean Félix, de 6 años, en ese momento. Con una dedicación inquebrantable, Voegeli Juste-Constant abrazó el papel de madre y padre, brindando a sus hijos amor, cuidado y la mejor educación posible.

A lo largo de su vida, Voegeli Juste-Constant continuó inspirando a quienes lo rodeaban con su resistencia, empatía y dedicación a la familia. No solo fue un educador, sino también un pilar de fuerza y apoyo para sus hijos, asegurando que recibieran un entorno de crianza amoroso para crecer y prosperar. El impacto de la vida y el legado de Voegeli Juste-Constant continuará inspirando a las futuras generaciones. Su memoria será para siempre apreciada por todos aquellos cuyas vidas tocó. Voegeli

Juste-Constant deja un legado de aprendizaje, creatividad, defensa de la equidad y la justicia social, y el amor perdurable de un padre y un hermano devoto.

Será profundamente extrañado por su familia, amigos, colegas, estudiantes y todos los que tuvieron el privilegio de conocerlo. Fue un gran honor para mí de haber podido conducir el servicio fúnebre de mi hermano, el Dr. Voegeli Juste-Constant que tuvo lugar el 30 de Julio de 2023 pasado en El Centro Funerario de Côte-des-Neiges, Montreal, Canada.

La influencia de la afrodescendencia en la música, la literatura, y la religión de Haití

Mi hermano, el Dr. Voegeli Juste-Constant, fue apasionado de la influencia de la afrodescendencia en la música, la literatura y la religión de Haití, y también en todo el Caribe y Latinoamérica. Él fue un experto en esta rama. Así es, considerando el tema de esta conferencia, voy a tratar de explorarlo no como un experto sino en memoria de mi hermano.

La influencia de la afrodescendiente en la música, la literatura, y la religión de Haití es profundamente arraigada y esencial para comprender la rica y diversa cultura de este país caribeño. La historia de Haití está marcada por la lucha contra la opresión colonial, la esclavitud y la búsqueda de la identidad y la libertad, y esta lucha se refleja de manera vívida en su expresión artística.

La influencia de la afrodescendencia en la música

La música de Haití es una mezcla de influencias africanas, europeas e indígenas, que se fusionan para crear una amplia variedad de géneros musicales únicos. Uno de los géneros más destacados es el vudú, que refleja la profunda conexión espiritual y cultural de los afrodescendientes haitianos con sus raíces africanas. Los tambores y ritmos del vudú son elementos clave en muchas formas de música haitiana, y estas influencias se extienden a géneros como el konpa dirèk, el rasin y la mizik rasin, que mezclan elementos tradicionales con influencias modernas.

La música también ha sido un medio para expresar las luchas sociales y políticas de Haití. Artistas como Emmanuel Charlemagne, Beethova Obas, y los grupos Boukman Eksperyans, Atis Indepandan, Kouto Digo, han utilizado la música para abordar cuestiones como la pobreza, la desigualdad, los abusos y la corrupción, además de destacar la importancia de la identidad cultural y la resistencia.

La influencia de la afrodescendencia en la literatura

La literatura haitiana también ha sido profundamente moldeada por la experiencia de la afrodescendencia. A lo largo de los siglos, los escritores haitianos han utilizado la palabra escrita para explorar la historia, la identidad y los desafíos que enfrenta su país. Un ejemplo notable es el escritor Jacques Roumain, cuya novela *Gouverneurs de la Rosée* (*Los Gobernantes del rocío*) aborda temas de lucha, resiliencia y liberación a través de la historia de un campesino haitiano.

La poesía también ha sido un medio poderoso para expresar la experiencia afrodescendiente en Haití. Figuras como Jean-Bertrand Aristide, quien además de haber sido un líder político, es un poeta que ha utilizado la poesía para transmitir sus ideas sobre la justicia social y la emancipación.

La influencia de la afrodescendencia en la música y la literatura de Haití es una celebración de la resistencia, la resiliencia y la rica herencia cultural de la comunidad afrodescendiente. A través de estas formas artísticas, los haitianos han encontrado una plataforma para compartir sus historias, conectar con sus raíces y preservar su identidad en medio de desafíos históricos y contemporáneos.

Es importante destacar cómo estas expresiones artísticas han contribuido a la construcción y reafirmación de la identidad cultural del país. A lo largo de los años, los artistas afrodescendientes haitianos han utilizado la música y la literatura para transmitir sus experiencias compartidas, su lucha por la justicia y la igualdad, y su conexión con las tradiciones ancestrales.

En la música, los ritmos y sonidos tradicionales africanos han sido mantenidos vivos a través de generaciones, y estos elementos se entrelazan con influencias contemporáneas para crear géneros únicos y vibrantes. La percusión, los coros y las letras profundas son características distintivas de la música haitiana, y estas expresiones artísticas no solo entretienen, sino que también educan y comunican mensajes poderosos.

En la literatura, los escritores haitianos han abordado una amplia gama de temas, desde la historia de la esclavitud hasta la diáspora y la construcción de la nación haitiana. Los cuentos, novelas y poemas de autores afrodescendientes haitianos han servido como testimonios de las luchas y los logros de su pueblo. Estas obras literarias también han contribuido a la preservación de la memoria histórica y la transmisión de las tradiciones culturales a las generaciones futuras.

La influencia de la afrodescendencia en la música y la literatura de Haití también ha tenido un impacto en la conciencia social y política. A medida que los artistas siguen abordando cuestiones como la desigualdad, la opresión y la exclusión, pueden generar comprensión y solidaridad entre la comunidad haitiana y afrodescendientes en todo el mundo. Además, estas expresiones artísticas han sido una forma de protesta pacífica y de construcción de movimientos de cambio social.

En resumen, la influencia de la afrodescendencia en la música y la literatura de Haití es una parte integral de la identidad cultural y la historia del país. A través de ritmos contagiosos, letras profundas y narrativas emotivas, los artistas afrodescendientes haitianos han enriquecido la cultura global y han contribuido a la promoción de la justicia, la igualdad y la resiliencia. Su legado perdura como un testimonio de la capacidad del arte para trascender fronteras y contar las historias que moldean y conectan a las personas en todo el mundo.

La influencia de la afrodescendencia sobre la religión cristiana en Haití

La influencia de la afrodescendencia en la religión cristiana en Haití es un tema fascinante que refleja la interacción entre las creencias religiosas africanas y el cristianismo en el contexto de la historia y la cultura haitiana. Para comprender completamente esta influencia, es esencial explorar un poco la historia de Haití, la esclavitud, la revolución haitiana y la evolución de las prácticas religiosas en el país.

- 1. La historia de Haití y la esclavitud africana:** Haití, una nación caribeña, fue una colonia francesa conocida como Saint-Domingue en el siglo XVIII. Durante este período, la economía de Saint-Domingue se basaba en la producción de azúcar y café, lo que requería una gran cantidad de mano de obra esclava. Los esclavos traídos a Saint-Domin-

que eran principalmente de África occidental, y su diversidad étnica contribuyó a una rica mezcla de tradiciones culturales y religiosas.

2. **La Revolución Haitiana y su influencia religiosa:** La Revolución Haitiana (1791-1804) fue un evento histórico significativo que condujo a la independencia de Haití de Francia y al establecimiento del primer estado negro independiente en el mundo. Durante este período, los esclavos liderados por figuras como Toussaint Louverture y Jean-Jacques Dessalines lucharon por su libertad y autonomía.
3. **La influencia de las religiones africanas:** La espiritualidad africana desempeñó un papel fundamental en la vida de los esclavos en Saint-Domingue. A pesar de la opresión, los africanos mantuvieron sus prácticas religiosas y las fusionaron con elementos del cristianismo impuesto por sus amos. Esto facilitó el nacimiento de una serie de religiones sincréticas, como el vudú haitiano.
4. **El vudú haitiano:** El vudú es una religión que combina elementos africanos, católicos y otros, y desempeñó un papel importante en la lucha por la independencia de Haití. Durante la Revolución Haitiana, muchos líderes militares y espirituales vudú, conocidos como hounngans y mambos, desempeñaron un papel fundamental en la organización de los esclavos y la resistencia contra las fuerzas coloniales.
5. **Sincretismo religioso en Haití:** El sincretismo religioso en Haití es evidente en la coexistencia del cristianismo y el vudú. Muchos haitianos son católicos en la superficie, pero también practican el vudú en privado. Esto se debe en parte a la influencia del catolicismo en la sociedad haitiana durante la colonización y el período posindependencia.
6. **La identidad haitiana y la religión:** La influencia de la afrodescendencia en la religión cristiana en Haití es un testimonio de la resistencia y la adaptación cultural de los africanos esclavizados. Estas creencias religiosas también han contribuido a la construcción de la identidad haitiana y la solidificación de su herencia africana.

En resumen, la influencia de la afrodescendencia en la religión cristiana en Haití se manifiesta a través de una mezcla única de tradiciones religiosas africanas y el cristianismo. Esta fusión es un testimonio de la historia de resistencia, liberación y adaptación de los haitianos a lo largo de los siglos y sigue siendo una parte integral de la vida religiosa y cultural de Haití en la actualidad.

Haití tiene una rica tradición literaria con varios escritores respetados y reconocidos que han contribuido significativamente al ámbito de las letras y han participado en discusiones sobre la afrodescendencia, la historia y la cultura. Entre los escritores haitianos más destacados y respetados en estas discusiones se incluyen:

- **Jacques Roumain:** Ampliamente considerado como uno de los escritores más influyentes de Haití. Jacques Roumain es autor de la novela *Gouverneurs de la Rosée* (*Los gobernantes del rocío*), que es una obra literaria emblemática que aborda temas de lucha, resistencia y la condición campesina en Haití. Jacques Roumain fue el fundador del primer Partido Comunista de Haití. Y fue el que había invitado mi padre, el Reverendo Jean Louis Félix Dorleans Juste-Constant, para representar el Partido Comunista Haitiano en las elecciones presidenciales de 1946, el año en que nació mi hermano Voegeli.
- **Edwidge Danticat:** Una autora contemporánea aclamada internacionalmente. Ha escrito numerosas obras que exploran la diáspora haitiana y la experiencia de los haitianos en el extranjero. Su novela *Brother, I'm Dying* (*Hermano, estoy muriendo*) es un ejemplo destacado.
- **Dany Laferrière:** Este escritor haitiano-canadiense es conocido por su estilo literario único y su capacidad para tratar temas de identidad y migración. Su obra *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (*Cómo hacer el amor con un negro sin cansarse*) es un ejemplo de su voz literaria distintiva.
- **René Depestre:** Depestre es un poeta y novelista haitiano conocido por su poesía apasionada y comprometida. Su obra *Hadriana dans tous mes rêves* (*Hadriana en todos mis sueños*) es una novela que explora temas culturales y es ampliamente elogiada.
- **Frankétienne:** Es un autor, poeta y dramaturgo que ha influenciado significativamente la literatura haitiana contemporánea. Su estilo experimental y su compromiso con la exploración de la identidad y la cultura haitiana le han otorgado un lugar destacado en la escena literaria.
- **Louis-Philippe Dalembert:** Escritor prolífico y poeta. Dalembert ha abordado temas históricos y culturales en sus obras. Su novela *Avant que les ombres s'effacent* (*Antes de que las sombras desaparezcan*), es una obra que se sumerge en la historia de Haití y su relación con la esclavitud.

Estos escritores han contribuido de manera significativa a las discusiones sobre la afrodescendencia, la historia y la cultura de Haití a través de sus obras literarias y poéticas. Sus voces únicas y sus perspectivas enriquecen la comprensión de la rica herencia de Haití y su lugar en la literatura mundial. Sus obras siguen motivando los haitianos dondequiera que se encuentren y a todos los hermanos y todas las hermanas en el mundo que están apasionados de la influencia de la afrodescendencia en la música, la literatura, y la religión de este mundo.

Referencias bibliográficas

- Alexis, Jacques Stephen (1955). *El compadre General Sol*, Casa de las Américas, La Habana Cuba.
- Bernardin, Raymond (2015-2017) *Cinq Siècles d'Histoire Politique d'Haïti*, Tome 1, II, III vol 1 and III vol 2. Kinderpublishings/amazon.
- Crosley, Reginald, M.D. (2000). *The Vodou Quantum Leap: Alternative Realities, Power and Mysticism*, Llewellyn Publications, USA.
- Danticat, Edwidge (2013). *'Haiti Noir 2'* Edited by Edwidge Danticat, Akashic Books Series, Brooklyn, NY, USA.
- Depestre, Rene (1959). *Bonjour et Adieu a la Négritude*, Minéral Noir.
- Heaven, Ross (2003), *Voodoo Shaman, The Haitian Way of Healing and Power*, Destiny Books, Rochester, Vermont, USA.
- Price-Mars, Jean (1927), *Ainsi Parla l'Oncle'*, Mémoire d'encrier, Montréal, Québec, Canada.
- Rigaud, Michele y Mercier, Louis (2019). *Contribution de l'Ile d'Haïti a l'Histoire de la Civilisatio* (French Edition). Kindle Edition.
- Rigaud, Milo (1985). *Secrets of Voodoo*, City Lights Books, San Francisco, USA, Arco Publishing.
- Roumain, Jacques (2015). *'Los Gobernantes del Rocío'*, Biblioteca Nacional de Haití, Puerto Príncipe, Haití.
- The Boukman Rebellion:
http://thelouvertureproject.org/index.php?title=The_Boukman_Rebellion
General Toussaint Louverture's letter to Biassou during the Boukman Rebellion:
http://thelouvertureproject.org/index.php?title=Toussaint_letter_to_Biassou_during_Boukman_Rebellion
- Historia de Haití*: <https://www.youtube.com/watch?v=Vhiv2G-JmOQ>

La afrodescendencia en Latinoamérica y el Caribe: breve relatoría de legados históricos de cultura expresiva, diásporas contemporáneas y resiliencias

Jorge Arturo Chamorro Escalante
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño
Universidad de Guadalajara

In memoriam dr.Voegeli Juste – Constant (1946–2023)

Presentación

Con el apoyo y presencia de la Rectoría del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara; de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco “Juan José Arreola” de la Universidad de Guadalajara; del Programa de Concurrencias Financieras para la Investigación y Atención a la Vinculación del CONAHCYT, y la Cátedra Claudí Steva Fabregat del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, se llevó a cabo el Coloquio Internacional de Identidad Afrolatinoamericana, Africana y Caribeña con destacadas colaboraciones intelectuales representado al Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México A.C., al Colegio de la Frontera Norte en Tijuana, la Diócesis Anglicana de Adelaide en Australia, al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal UNILA de Iguazú, el Centro Universitario del Norte de la Universidad de Guadalajara, el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades y el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la misma universidad, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Brasilia, al Afro-Cebrap en el Centro Brasileño de Análisis y Planeación, la Universidad de Cauca, el

Cuerpo Académico de Arte y Antropología Cultural del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, y desde luego la distinguida colaboración de la Doctora Deislene de Oliveira Barros Sánchez coordinadora general del Coloquio.

Este Coloquio se dedicó *In Memoriam* al Doctor Voegeli Juste-Constant, destacado etnomusicólogo haitiano residente en Toronto, quien falleció en agosto del 2023.



Foto 1. Voegeli Juste-Constant en su estudio en Toronto (Foto del Coloquio de Cultura Expresiva y Corporalidad Danzante, Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, por captura de pantalla de reunión zoom, 2021).

La experiencia etnomusicológica en el Caribe y Brasil

Desde mi experiencia de haber realizado trabajo de campo y registros fonográficos en la Costa Norte Caribe de Venezuela en 1974 como becario de la Organización de Estados Americanos asignado al Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore en Caracas, tuve la oportunidad de conocer de cerca las tradiciones de cultura expresiva afrodescendiente en Tacarigua, Curiepe y San José de Río Chico en la Región de Barlovento, en donde pude hacer registros fonográficos *in situ* junto con

el etnomusicólogo norteamericano Max Brandt¹, para documentar los legados de la afrodescendencia derivada de la corporalidad danzante y el patrimonio musical derivado de ensambles de tradiciones percusivas en tamboreos, como es el caso de los patrones rítmicos en los *tambores mina*, *curbata*, *tambor redondo*, pero además, la tradición percusiva en cierto tipo de idiófonos como el *quitiplás* en ensambles conformados por niños.



Foto 2. Tambor Mina en Curiepe, Región de Barlovento, Costa Norte Caribe de Venezuela (Foto de Arturo Chamorro, 1974).

1. Grabaciones de campo en junio de 1974 en la Costa Atlántica de Venezuela con el Dr. Max Hans Brandt con el respaldo institucional del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore. Max Hans Brandt es autor de *An ethnomusicological study of three Afrovenezuelan drum ensembles of Barlovento*. Tesis doctoral de The Queen's University of Belfast, 1979



Foto 3. Tambor redondo en la Fiesta de San Juan Bautista, poblado de San José de Río Chico, Región de Barlovento, Costa Norte Caribe de Venezuela (Foto de Arturo Chamorro, 1974).



Foto 4. Quitiplás tocado por un grupo de niños en Tacarigua, Región de Barlovento, Costa Norte Caribe de Venezuela (Foto de Arturo Chamorro 1974).

En breves visitas caribeñas también advertí a finales del 1974 estos legados culturales en Trinidad y Tobago, Curazao y Aruba, con la presencia del tambor conocido como *Steel Drum* o tambor metálico manufacturado de barriles de petróleo y que conforman agrupaciones conocidas como *Steel Band*.

En Kingston escuché a finales de 1974 agrupaciones de *reggae*, *calypso* y *mento* con grupos populares no famosos como los que conformaron la internacionalización de este género musical jamaquino; sin embargo, aunque no tuve oportunidad de escucharlo en vivo en dicho año en Kingston. Sin duda, la figura de Bob Marley es un ejemplo de resiliencia en Jamaica que tuvo gran impacto por su *reggae* a nivel internacional y por un movimiento espiritual en particular reconocido como *rastafari*, entendido como resistencia a la dominación de la “cultura blanca”² que promovió el panafricanismo como movimiento político, filosófico, cultural y social en defensa de los derechos de afrodescendientes³ y la tradición afro jamaicana conocida como *Kumina* de origen congolés.⁴

En Santo Domingo tuve la oportunidad de escuchar y ver a grupos de merengue baile nacional de la República Dominicana, cuyo acompañamiento es de un idiófono conocido como la güira, el acordeón y un tipo de membranófono conocido como tambora de origen africano tal y como lo han reportado las investigaciones de la antropóloga y etnomusicóloga Martha Ellen Davis.⁵

En San Juan de Puerto Rico no tuve oportunidad de ver a los grupos folklóricos de “bomba” y “plena” sino a los grupos famosos del espectáculo, que cuentan con músicos afrodescendientes que tienen prestigio internacional y sus conciertos se aprecian desde el mundo del negocio de la música popular en formato de grandes festivales de la salsa en tanto en Caracas como en San Juan de Puerto Rico y Nueva York y otras grandes ciudades en donde se organizan conciertos de “salsa”.

2. Izeonda Chinda y Frank Amugo, “Reggae Music as Expression of African Culture in Diaspora”, en *Icheke Journal of the Faculty of Humanities*. Port Harcourt, Nigeria: Ignatius Ajuru University of Education, Vol. 14, No. 2, October 2016, pp.229-243.

3. Montañez, Daniel, *Marxismo Negro. Pensamiento descolonizador del Caribe Anglófono*. México: Ediciones Akal, 2020.

4. Manuel, Peter, Kenneth Bilby y Michael Largey, *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 2006, pp. 146 y 177.

5. Davis, Martha Ellen, *Aspectos de la influencia africana en la música tradicional dominicana*. Santo Domingo: Museo del Hombre Dominicano, 1980.

En Puerto Príncipe, desde que ingresé al puerto haitiano me enfrenté a un ambiente de extrema pobreza y resiliencia frente a un sistema de gobierno totalitario o dictadura; sin embargo, gracias a la guía de dos amigos queridos haitianos advertí que la cultura expresiva siempre ha tenido una gran fortaleza y está constituida con excelentes grupos y orquestas de un tipo de merengue haitiano lento con rítmica de *kompas* y otros géneros hoy representados con excelencia como las bandas de compás haitiano *Tabou Combo*⁶ que mezcla merengue, contradanzas y *soukus* africanos; *Compas Express*⁷ que ofrece el compás directo del merengue haitiano y fechas más recientes el maravilloso coro femenino *Coeur De Femme* dirigido por la compositora Yole Dérose.⁸

En mi viaje de retorno a México desde Caracas en 1975 por el Caribe, mi beca se agotó y ya no pude llegar hasta Cuba; no obstante, además de las conversaciones con los doctores e investigadores que estuvieron en Venezuela y en México como Argeliers León⁹ y María Teresa Linares¹⁰, expresé mi gran admiración por sus estudios musicológicos e históricos sobre el legado cultural del occidente de África en Cuba. Pero además de estas figuras son también muy importantes Fernando Ortiz¹¹, Alejo Carpentier¹² y Olavo Alén¹³. Así también la visita en Guadalajara del gran compositor César Portillo de la Luz¹⁴ a quien el Centro Universitario de

6. *Tabou Combo* se fundó en Petionville suburbio de Puerto Príncipe en 1968, ha internacionalizado la música popular haitiana en Japón, Costa de Marfil y Senegal.

7. *Compas Express* se fundó en la década de los años 80 y ha internacionalizado la música popular haitiana en Centroamérica.

8. Yole Dérose reconocida compositora haitiana oriunda de Puerto Príncipe, fundó el coro *Coeur de Femme* en 2011.

9. León, Argeliers *Para leer las firmas Abakuá*. La Habana: Rodrigo Ronda León Editor, 1988; *La Música Folklórica Cubana*. La Habana: Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, 1964.

10. Linares, María Teresa, Textos para los fonogramas de la *Antología Viejos Cantos Afrocubanos Vol. 1 y Vol. 2*. La Habana: Ediciones EGREM, 2006.

11. Ortiz, Fernando *Los instrumentos de la música afrocubana*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1955.

12. Carpentier, Alejo, *La Música en Cuba: del Siglo XVI a la Época Actual*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972; *Ecue-Yamba-O*. Barcelona: Editorial Seix Barral (narra la vida de Menegildo Cue, humilde afrodescendiente) 1986.

13. Alén, Olavo *La Música de las Sociedades de la Tumba Francesa en Cuba*. La Habana: Editorial Casa de Las Américas, 1986.

14. Portillo de la Luz César, compositor de la canción trovadoresca cubana cuyo estilo se denominó *flin*. Autor de “Contigo a la Distancia”, “Tu mi Delirio”, entre muchas otras canciones.

Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara le rindió un homenaje en el año 2015.

Además de la presencia intelectual, debo reconocer la destacada afrodescendencia en ciertas regiones de Cuba que ha producido grandes percusionistas y son reconocidos a nivel internacional como el grupo *Los Muñequitos de Matanzas*¹⁵ quienes se consagraron como especialistas de tres variantes de rumba: *guaguancó*, *yambú*, *columbia*. En fechas recientes gracias a las investigaciones de Manuel Coca Izaguirre¹⁶ sobre la Tumba Francesa, da continuidad al estudio inicial musicológico de Olavo Alén, pero con un enfoque diferente más centrado hacia la antropología cultural, en donde se puede reconocer una región de gran cultura afrohaitiana que es Guantánamo al Oriente de Cuba.

En cuanto a la etnomusicología en Brasil, Gerard Béhague¹⁷, distinguido afroamericanista quien fue mi maestro a mediados de la década de los años 80 en la Universidad de Texas en Austin, me interesaron de sobre manera sus investigaciones sobre la música *candomblé afrobahiano* y el culto a *Iemanjá*, la Diosa del Mar. El *candomblé* es definido por Béhague como el principal vehículo de religiosidad y totalmente integrado dentro de una organización social. Por ejemplo, esto se advierte en los líderes del culto Candomblé, como es el caso del *babalorixá* o padre de santo designado para líder masculino, en su contraparte *ialorixá* o madre de santo, para líder femenina. Béhague describe que, en este culto, los líderes deben poseer un gran conocimiento de los repertorios y la danza ritual que es fundamental para las “ceremonias de iniciación.” Además de todo ello, Béhague refiere que el poder del *camdomblé* que preserva una naturaleza animista africana, se reconoce como “fundamento” y la amplia variedad de los repertorios musicales en los *Candomblés Gége Nagó* es de reconocerse, en donde tie-

15. *Los Muñequitos de Matanzas* en un ensamble cubano de percusionistas, que surgió en el barrio La Marina en la ciudad de Matanzas en 1952.

16. Coca Izaguirre, Manuel, *Los cantos en la Sociedad de Tumba Francesa en Guantánamo: acercamiento de un estudio etnográfico*. Guadalajara: Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, 2023.

17. Béhague, Gerard, “Patterns of Candomblé Music Performance: An afrobrazilian religious setting” En *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, Wesport: Greewood Press, pp.222-254, 1984; “Algunas funciones sociolíticas en la música Candomblé Afrobahiano en Brasil: el caso de la celebración de Iemanjá, la Diosa del Mar” en Jorge Arturo Chamorro Escalante y María Guadalupe Rivera Acosta, *Música Ritual y Performance*. Guadalajara: Parceiro Danza y Percusión Étnica / Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño / Universidad de Guadalajara, 1999, pp. 15-26.

nen importancia fundamental los tambores debidamente bautizados y denominados de manera genérica como *atabaques* y los *alabé* o maestros tamboreros. Béhague describe de manera amplia los distintos contextos performativos del *Candomblé*, tales como el bautismo de los tambores, la ceremonia *xiré* como ocasión musical pública, los ritos funerarios en donde se invoca a los ancestros como aquellos vinculados a *Olorum*, “ser supremo de la religión yoruba.”



Foto 5. Jorge Arturo Chamorro Escalante (izquierda) y Gérard Béhague (derecha) en Austin, Texas (Foto de María del Carmen Díaz de Chamorro 1985).

Otra aportación a la identidad afroamericana en Brasil es la que expone de manera crítica José Jorge de Carvalho¹⁸, etnomusicólogo brasileño quien fuera condiscípulo de estudios en el Instituto Interamericano de

18. De Carvalho, José Jorge “La etnomusicología en tiempos del canibalismo musical: una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas” Barcelona: *Trans: Revista Transcultural de Música*, Sociedad de Etnomusicología SIBE, No. 7, Parte 5, 2003

Etnomusicología y Folklore de Caracas. José Jorge de Carvalho expone en relación con la presencia afroamericana en Brasil, se refiere al poder de las tradiciones rituales iniciáticas como los cultos *xangó* y *candomblé*, que son el poder comunitario sobre la música, pero además el poder de las tradiciones africanas que no permitieron occidentalizar los cultos sino darles un mayor sentido afroamericano, un sentido propio. Pero, además, señala De Carvalho que las músicas afroamericanas como las afrobrasileñas fueron generadas en los regímenes de la esclavitud y ahora se encuentran en una etapa “post-esclavista” que pasó por un proceso de secularización para ingresar a una dimensión urbana y comercial para transformarse en música popular comercial de intereses empresariales. De Carvalho expone el caso del grupo de danza y percusión de Bahía, denominado *Olodum*¹⁹ construido como música de resistencia y que precisamente surgió en Bahía a partir del movimiento social conectado con la resiliencia de África del Sur contra el *apartheid*, aunque *Olodum* se disolvió en su esencia política debido a los intereses empresariales de la música popular afroamericana del álbum *Rhythm of the Saints*²⁰ que produjo Paul Simón.

Construcciones intelectuales caribeñas en torno a la resiliencia

La oportunidad de visitar Puerto Príncipe hacia fines de 1974 fue gracias a la invitación de mis hermanos y colegas haitianos, el Dr. Voegeli Juste-Constant, etnomusicólogo y compañero de estudios en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de Caracas, así como el reverendo Yogananda Juste-Constant, quien migró muy joven a la Ciudad de México por varios años y mis padres lo adoptaron en casa y apoyaron para su educación de una carrera de ingeniería en la segunda mitad de los años 70 y con quien tuve la oportunidad de convivir y conocer a distinguidos académicos haitianos residentes en la Ciudad de México y adscritos a universidades mexicanas como la UNAM y El Colegio de México, entre

19. *Olodum*, fundado en 1979 en El Salvador, Bahía y creado como Organización no Gubernamental de música y percusión afrobrasileña, para la lucha en contra de la discriminación racial y la autoestima afrodescendiente.

20. *The Rhythm of the Saints*, studio-álbum de Warner Bros, producido por Paul Simón, el cual se dio a conocer en 1990.

ellos a Susy Castor y a Gerard Pierre Charles, quienes se refugiaron en México durante la dictadura de los Duvalier, fueron de profundas ideas de izquierda y activistas, pero fueron también intelectuales. Gerard Pierre Charles²¹ fue propuesto como Premio Nobel de la Paz en el 2003 y Susy Castor²², Doctora en Historia por la UNAM, esposa de Gerard Pierre Charles, recibió el premio Casa de las Américas en el 2009.

El reverendo Yogananda Juste-Constant (hermano de Voegeli Juste-Constant) antes de migrar a México en la década de los años 70, en Puerto Príncipe fue miembro de la ampliamente conocida banda de *kompas* o de compás directo conocido como *Shleu-Shleu*, banda de merengue entendido como baile moderno haitiano cuyo director fue Hughes Jackaman y quien promovió la diáspora musical haitiana que llegó hasta Nueva York. Después de esta experiencia musical Yogananda Juste-Constant llegó a Ciudad de México para iniciar sus estudios de ingeniería y se incorporó como guitarrista y cantante en el proyecto conocido como *Del Caribe Negro*²³ dirigido y fundado por Julia Esther Antonia de la Concepción Marichal Martínez, actriz mexicana afrodescendiente, cantante, promotora musical de la presencia afrocaribeña y participante activa de los derechos humanos, como lo mostró en la película en donde actuó junto con Yogananda Juste-Constant, intitulada *Joumankolé (El día que me enoje)*.

El cuanto al Dr. Voegeli Juste-Constant²⁴ quien ya se nos adelantó en agosto del 2023 y a quien se le ofreció una ceremonia religiosa en la ciudad de Montreal, dedicó varios estudios de tradiciones y resiliencias en Haití desde una visión antropológica, etnomusicológica y literaria de denuncia. Tres de sus obras publicadas en Canadá, la primera novela intitulada *Symphonie en do "bourrique"* publicada en 1988, la segunda *Quand tonnent les canons* publicada en 2003 dedicada a las vicisitudes de la vida por

-
21. Gerard Pierre Charles, dirigente de la *Organización Pueblo en Lucha* en Haití, profesor de Ciencias Sociales y Economía en El Colegio de México. Entre sus obras se encuentra *Política y Sociología en Haití y la República Dominicana*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 1974
 22. Susy Castor, militante por los derechos humanos, profesora de historia en la UNAM. Una de sus obras es *La ocupación norteamericana de Haití y sus consecuencias (1915-1934)*. México: Siglo XXI Editores, 1971
 23. El proyecto artístico *Del Caribe Negro*, fundado y dirigido por Julia Marichal en la Ciudad de México en 1973 incluyó música, canto, danza y poesía con temas de la identidad y la resiliencia afrodescendiente.
 24. Juste-Constant Voegeli, *Symphonie en do "bourrique"* Ontario: Ediciones Quatre Libertés, 1988; *Quand tonnent les canons...* Ontario: Ediciones Quatre Libertés, 2003; *La Misère Approvoisée* Ontario: Ediciones Quatre Libertés 2007.

causa de la infamia política en Haití. La tercera obra, *La Misère Approvoisée* publicada en 2007, que trata sobre las estrategias para sobrellevar la miseria en medio de un realismo brutal.



Foto 6. Voegeli Juste-Constant a la derecha en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de Caracas, en el curso de organología junto con José Peñín a la izquierda, Walter Guido y María Eugenia Londoño (al centro). (Foto de los archivos de INIDEF, 1973).

En fechas recientes el Dr. Voegeli Juste-Constant²⁵ publicó un estudio etnomusicológico sobre la música en el vudú haitiano para la publicación en 1999 del volumen *Música, Ritual y Performance* en donde el Dr. Juste-Constant hace descripción de los tres ritos del vudú haitiano que son *Rada*, *Petro* y *Congo*. Además de ello colaboró para el Encuentro de Etnomusicología organizado por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas,

25. Juste-Constant, Voegeli, “La música y su papel en el Vudú Haitiano.” En Jorge Arturo Chamorro Escalante y María Guadalupe Rivera Acosta, *Música Ritual y Performance*. Guadalajara: Parceiro Danza y Percusión Étnica / Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño / Universidad de Guadalajara, 1999, pp.27-60; “Cuando la música toma su inspiración de las catástrofes naturales” en María Luisa de la Garza Chávez y Cicerón Aguilar Coordinadores, *Primer Encuentro de Etnomusicología*, Tuxtla Gutiérrez Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / Red NAPINIACA, 2013, pp. 127-153

en donde publicó un trabajo en el 2013 intitulado “Cuando la música toma su inspiración de las catástrofes naturales” con reflexiones sobre el papel de la música frente al terremoto de Haití. Por último, para el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura publicó en 2022, un trabajo sobre “El método biográfico y el estudio histórico de la música de Haití” en el más reciente libro web sobre *Corporalidad Danzante y Cultura Expresiva*.²⁶

Experiencias etnomusicológicas y antropológicas de la identidad afrodescendiente en México

En la segunda mitad de la década de los años 70 del siglo xx, estuve trabajando como etnomusicólogo en la Dirección General de Culturas Populares en Ciudad de México, en donde además de mis proyectos de investigación de pueblos originarios en Tlaxcala, la Huasteca y Sur de Veracruz, trabajé con distinguidos investigadores, como el etnólogo Gabriel Moedano Navarro²⁷ quien fue mi primer maestro de etnografía en la Dirección General de Arte Popular y quien dedicó varios años de estudios de la afromexicanidad en la Costa Chica de Guerrero, así también el etnomusicólogo colega Thomas Stanford²⁸ quien contrajo matrimonio con una mujer afrodescendiente de la Costa Chica de Oaxaca y realizó estudios de herencias africanas en la música y danzas de Jamiltepec, Oaxaca. En la misma institución en sus inicios que se conoció como la Dirección General de Arte Popular, tuve la oportunidad de dialogar con Gonzalo Aguirre Beltrán, autor de dos obras clásicas de la historia y etnografía de la

26. Juste Constant Voegeli, “El método biográfico y el estudio histórico de la música de Haití.” En Manuel Coca Izaguirre, Alejandra Olvera Rabadán y Voegeli Juste Constant Coordinadores, *Corporalidad Danzante y Cultura Expresiva*. Guadalajara: Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura / Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño / Universidad d Guadalajara, 2022, pp.126-138.

27. Moedano Navarro, Gabriel, “El arte verbal afromestizo de la Costa Chica de Guerrero. Situación actual y necesidades de su investigación.” *Anales de Antropología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Vol. xxv, 1988, pp.283-296.

28. Stanford Thomas, “Datos sobre la música y danzas de Jamiltepec, Oaxaca” *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Tomo xv, No. 6, 1963, pp.187-200.

afrodescendencia en México, el primero es *La Población Negra en México*²⁹ y el segundo es *Cuijla: Esbozo Etnográfico de un Pueblo Negro*.

Es bien sabido que se han realizado excelentes estudios de la afrodescendencia en Latinoamérica y el Caribe, a partir de las obras clásicas como *Estudios Afros* de Paulo de Carvalho Neto³⁰, y las obras clásicas de Fernando Ortiz y Argeliers León entre muchos otros, pero también en México a partir del *Programa Nuestra Tercera Raíz* de la Dirección General de Culturas Populares y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en Ciudad de México en donde tuvo gran incidencia la Luz María Martínez Montiel³¹ y varios investigadores nacionales quienes se han dedicado a construir un mapa nacional de la afrodescendencia mexicana desde lo etnohistórico, lo etnográfico y lo etnomusicológico como lo han plasmado en sus obras Rolando Antonio Pérez Fernández³² sobre la africanía del son mexicano y Carlos Ruíz Rodríguez³³ sobre las herencias africanas de música y baile en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca.

Mi aportación en relación la presencia africana en la música tradicional mexicana se plasmó en mi tesis de licenciatura *Los Instrumentos de Percusión en México*³⁴, con especial atención a la marimba como referente africano y a ciertos membranófonos en ensambles como los tambores tabasqueños. Un estudio orientado en particular fue *La Herencia Africana en la Música de las Costas y las Tierras Calientes de México*³⁵, publicado en El Colegio de Michoacán A.C.

En el occidente de México, la puesta al día de las investigaciones históricas sobre la afrodescendencia, sin duda han correspondido a El

29. Aguirre Beltrán, Gonzalo, *La Población Negra en México: estudio etnohistórico*. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, 1972; *Cuijla: Esbozo Etnográfico de un Pueblo Negro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

30. De Carvalho Neto, Paulo, *Estudios Afros*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971.

31. Martínez Montiel, Luz María, *Afroamérica III. La Tercera Raíz, presencia africana en México*. México: Programa de la Diversidad Cultural e Interculturalidad, UNAM, 2017

32. Pérez Fernández, Rolando Antonio, *La Música Afromestiza Mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990.

33. Ruíz Rodríguez, Carlos, *Versos, Música y Baile de Artesa de la Costa Chica: San Nicolas Guerrero y El Ciruelo Oaxaca*. México: El Colegio de México, FONCA, 2005

34. Chamorro Escalante, Jorge Arturo, *Los Instrumentos de Percusión en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1984;

35. Chamorro Escalante, Jorge Arturo, "La herencia africana en la música de las costas y las tierras calientes de México." *Tradición e Identidad en la Cultura Mexicana*. Zamora: El Colegio de Michoacán A.C., 1995, pp. 415-448

Colegio de Michoacán A.C. institución de investigación que ha publicado importantes contribuciones, una de ellas es la del historiador Álvaro Ochoa Serrano³⁶, reconocido investigador del Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán A.C., para la afrodescendencia en Michoacán.

En el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura surgieron dos aportes en formatos de tesis doctorales de la cultura expresiva con referentes africanos, el primero corresponde a Igael González Sánchez³⁷ sobre los tambores guineanos en Tijuana, el estudio original como tesis doctoral y un posterior estudio para artículo publicado en la Revista Música Oral del Sur y que aborda la presencia de maestros tamboreros del *djembe* procedentes de Guinea y que han generado discípulos mexicanos en las técnicas de ejecución, repertorios percusivos y de corporalidad danzaría.



Foto 7. Thomas Stanford (izquierda) y Jorge Arturo Chamorro Escalante (derecha) en la Universidad de Guadalajara (Foto de María del Carmen Díaz Mendoza, 2000).

36. Ochoa Serrano, Álvaro, *Afrodescendientes: sobre piel canela*. Zamora: El Colegio de Michoacán A.C., 1997

37. González Sánchez, Igael, “El circuito transatlántico de la danza y la percusión guineana: performance cultural y apropiaciones en Tijuana” *Música Oral del Sur. Revista Internacional*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, No. 17, 2020, pp.395–415

El segundo es el que ha presentado Deiselene de Oliveira Barros Sánchez³⁸, como tesis doctoral sobre “el afrojarcho” y una publicación posterior sobre “afrojarcho y chuchumbé frente al lenguaje poético de los griots, trabajo que se editó en uno en un capítulo del libro *Culturas Musicales de México*, coordinado por Armando Chacha y Xilonen Luna Ruíz. Deiselene de Oliveira Barros quien es de origen brasileña vive en León, Guanajuato y se ha interesado de manera especial en la herencia africana en el “son jarcho”, en la documentación histórica del chuchumbé en Veracruz y su orientación actual es la resiliencia en la identidad afroamericana, con especial atención a la afromexicanidad.

Debo mencionar que la investigadora Deiselene de Oliveira Barros Sánchez ha continuado investigando sobre el tema de afrodescendencia y resiliencias en la afromexicanidad, por lo que ahora es becaria posdoctoral de CONAHCYT adscrita al Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara y con un gran interés por el tema de los derechos humanos.

Consideraciones finales

Es fundamental tomar en consideración los legados históricos de cultura expresiva en donde tienen un papel central las músicas africanas como legados y patrimonios que han construido las identidades afrolatinoamericanas y caribeñas, habrá que tomar en cuenta a la dimensión del “tamboreo” como estructural elemental de la cultura expresiva y como legado cultural de las africanías. Como percusionista, debo decir que la gran diversidad de tambores y patrones rítmicos en afrolatinoamérica y el caribe ya son patrimonio tangible e intangible de la humanidad. Desde mi punto de vista, sin la presencia de las percusiones, es difícil pensar en la

38. Barros Sánchez, Deiselene de Oliveira, *El Son afrojarcho como cultura de resistencia y resiliencia en el México contemporáneo*. Guadalajara, Jalisco: Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara, 2019; Barros Sánchez Deiselene de Oliveira y Jorge Arturo Chamorro Escalante, “El afrojarcho como cultura popular emergente vis-a-vis el chuchumbé y el lenguaje poético del griot” en Armando Chacha y Xilonen Luna, *Culturas Musicales de México Vol. II*. México: Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas, Secretaría de Cultura, 2018, pp. 31-50

herencia africana, pero también sin la corporalidad danzante no se podría tener una idea completa sobre dicha herencia.

Además de todo este patrimonio tangible e intangible, siempre será necesario advertir la problemática de las herencias que construyen las identidades afrolatinoamericanas y caribeñas, dicha problemática radica en los fenómenos de resiliencia, marginación y discriminación que surgió en Latinoamérica y el Caribe desde los tiempos de la llegada de los colonizadores europeos quienes promovieron la esclavitud, aunque en el siglo xx no se acabó con la discriminación o marginación, pero además de tales paradigmas, han otras problemáticas que promueven la marginación por causa de los gobiernos dictatoriales y los dramas de las migraciones forzadas. Una herramienta de defensa ha sido la resiliencia, una parte de ella se construye en el ámbito de participación ciudadana comunitaria, pero otro tipo de resiliencia es la emergencia de músicas frente a la tragedia, como bien lo ha expresado Voegeli Juste-Constant para el caso de Haití.

El segundo aspecto es de las diásporas contemporáneas, de población migrante del Caribe hacia Latinoamérica o hacia Norteamérica, por causa de los gobiernos dictatoriales, y por la pobreza extrema de ciertas ciudades. Yo pensaría que las diásporas contemporáneas son necesarias cuando se asientan en el terreno de lo humanístico y artístico.

El Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, está muy interesado en las diásporas contemporáneas que permiten advertir nuevas formas de arte, nuevas formas de cultura expresiva, pero sobre todo nuevas axiología y estrategias de humanismo.

Referencias bibliográficas

- Aguirre Beltrán, Gonzalo (1972). *La Población Negra en México: estudio etnohistórico*. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme.
- _____ (1985). *Cuijla: Esbozo Etnográfico de un Pueblo Negro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Alén, Olavo (1986). *La Música de las Sociedades de la Tumba Francesa en Cuba*. La Habana: Editorial Casa de Las Américas.
- Barros Sánchez, Deiselen de Oliveira (2019). *El Son afrojarcho como cultura de resistencia y resiliencia en el México contemporáneo*. Guadalajara, Jalisco: Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara.

- Barros Sánchez, Deiselen de Oliveira y Jorge Arturo Chamorro Escalante (2018). “El afrojarcho como cultura popular emergente vis-a-vis el chuchumbé y el lenguaje poético del griot ” en Armando Chacha y Xilonen Luna, *Culturas Musicales de México Vol. II*. México: Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas, Secretaría de Cultura, pp. 31-50.
- Béhague, Gérard (1984). “Patterns of Candoblé Music Performance: An afro-brazilian religious setting” *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, Wesport: Greenwood Press, pp. 222-254.
- _____. (1999). “Algunas funciones sociolíticas en la música Candomble Afrobahiano en Brasil: el caso de la celebración de Iemanjá, la Diosa del Mar” en Jorge Arturo Chamorro Escalante y María Guadalupe Rivera Acosta, *Música Ritual y Performance*. Guadalajara: Parceiro Danza y Percusión Étnica / Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño / Universidad de Guadalajara, pp. 15-26.
- Brandt, Max Hans (1979). *An ethnomusicological study of three Afrovenezuelan drum ensembles of Barlovento*. Tesis Doctoral, The Queen’s University of Belfast.
- Carpentier, Alejo (1972). *La Música en Cuba: del Siglo XVI a la Época Actual*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1986). *Ecue-Yamba-O*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Castor, Susy (1971). *La ocupación norteamericana de Haití y sus consecuencias (1915-1934)*. México: Siglo XXI Editores.
- Chamorro Escalante, Jorge Arturo (1984). *Los Instrumentos de Percusión en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- _____. (1995). “La herencia africana en la música de las costas y las tierras calientes de México.” *Tradición e Identidad en la Cultura Mexicana*. Zamora: El Colegio de Michoacán A.C., pp. 415-448.
- Coca Izaguirre, Manuel (2023). *Los cantos en la Sociedad de Timba Francesa en Guantánamo: acercamiento de un estudio etnográfico*. Guadalajara: Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara.
- Davis, Martha Ellen (1980). *Aspectos de la influencia africana en la música tradicional dominicana*. Santo Domingo: Museo del Hombre Dominicano.
- De Carvalho Neto, Paulo, *Estudios Afros*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971
- De Carvalho, José Jorge (2003). “La etnomusicología en tiempos del canibalismo musical: una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas”. Barcelona: *Trans: Revista Transcultural de Música*, Sociedad de Etnomusicología SIBE, No. 7, Parte 5.
- González Sánchez, Igaél (2020). “El circuito transatlántico de la danza y la percusión guineana: performance cultural y apropiaciones en Tijuana” *Música Oral del Sur. Revista Internacional*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, No. 17, pp. 395-415.

- Izeonda Chinda y Frank Amugo (2016). "Reggae Music as Expression of African Culture in Diaspora" en *Icheke Journal of the Faculty of Humanities*. Port Harcourt, Nigeria: Ignatius Ajuru University of Education, Vol. 14, No. 2, October, pp. 229-243.
- Juste-Constant Voegeli (1988). *Symphonie en do "bourrique"* Ontario: Ediciones Quatre Libertés.
- _____. (2003). *Quand tonnent les canons...* Ontario: Ediciones Quatre Libertés.
- _____. (2007). *La Misère Approvoisée* Ontario: Ediciones Quatre Libertés.
- _____. (1999). "La música y su papel en el Vudú Haitiano" en Jorge Arturo Chamorro Escalante y María Guadalupe Rivera Acosta, *Música Ritual y Performance*. Guadalajara: Parceiro Danza y Percusión Étnica / Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño / Universidad de Guadalajara, pp.27-60.
- _____. (2013). "Cuando la música toma su inspiración de las catástrofes naturales" en María Luisa de la Garza Chávez y Cicerón Aguilar Coordinadores, *Primer Encuentro de Etnomusicología*, Tuxtla Gutiérrez Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / Red NAPINIACA, pp. 127-153.
- _____. (2022). "El método biográfico y el estudio histórico de la música de Haití" en Manuel Coca Izaguirre, Alejandra Olvera Rabadán y Voegeli Juste-Constant Coordinadores, *Corporalidad Danzante y Cultura Expresiva*. Guadalajara: Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura / Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño / Universidad d Guadalajara, pp.126-138.
- León, Argeliers (1988). *Para leer las firmas Abakuá*. La Habana: Rodrigo Ronda León Editor.
- _____. (1964). *La Música Folklórica Cubana*. La Habana: Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí.
- Linares, María Teresa (2006). Textos para los fonogramas de la *Antología Viejos Cantos Afrocubanos Vol. 1 y Vol. 2*. La Habana: Ediciones EGREM.
- Manuel, Peter, Kenneth Bilby y Michael Largey (2006). *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press.
- Martínez Montiel, Luz María (2017). *Afroamérica III. La Tercera Raíz, presencia africana en México*. México: Programa de la Diversidad Cultural e Interculturalidad, UNAM.
- Moedano Navarro, Gabriel (1988). "El arte verbal affromestizo de la Costa Chica de Guerrero. Situación actual y necesidades de su investigación." *Anales de Antropología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Vol. xxv, pp.283-296.
- Montañez, Daniel (2020). *Marxismo Negro. Pensamiento descolonizador del Caribe Anglófono*. México: Ediciones Akal.
- Ochoa Serrano, Alvaro (1997). *Afrodescendientes: sobre piel canela*. Zamora: El Colegio de Michoacán A.C.

- Ortíz, Fernando (1955). *Los instrumentos de la música afrocubana*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio (1990). *La Música Afromestiza Mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Pierre Charles, Gerard (1974). *Política y Sociología en Haití y la República Dominicana*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Ruíz Rodríguez, Carlos (2005). *Versos, Música y Baile de Artesa de la Costa Chica: San Nicolás Guerrero y El Ciruelo Oaxaca*. México: El Colegio de México, FONCA.
- Stanford Thomas (1963). "Datos sobre la música y danzas de Jamiltepec, Oaxaca" *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Tomo xv, No. 6, pp.187-200.

Panorámica de la distribución y de los oficios de la población africana y afrodescendiente en los paisajes del Norte de la Nueva Galicia, siglos del xvi al xviii¹

Diana Elizabeth Sánchez Andrade

José Luis Rangel Muñoz

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

Universidad de Guadalajara

Introducción

Este escrito tiene la intención de dar un panorama de la distribución de los africanos y afrodescendientes presentes en los paisajes del norte de la Nueva Galicia durante la época colonial, aunque se pondrá énfasis el siglo xviii, temporalidad con datos más puntuales y específicos sobre esta población. Dentro de los paisajes analizados, su presencia se encuentra vinculada a una serie de actividades altamente productivas como la minería, donde podrían trabajar en calidad de esclavas y esclavos o libertas y libertos, estos últimos podían o no pagar tributo ya que desempeñaban cargos honorarios que otorgaron libertades como lo fue en su momento la participación en milicias en la defensa de territorios de la Gran Chichimeca, en diversas provincias como lo fueron las Fronteras de San Luis de Colotlán. Cabe destacar que la información hasta ahora encontrada contrasta con la de otros reinos donde la población africana y afrodescendiente eran esclavas, mientras en el norte del reino novogalego la gran

1. Este trabajo se enmarca en el periodo de estancia académica realizado con el Dr. José de Jesús Hernández López del Centro de Estudios de Geografía Humana en El Colegio de Michoacán, dentro del semestre que fue de agosto de 2023 a abril de 2024. Agradezco las facilidades otorgadas por el investigador y las autoridades para la realización de esta estancia.

mayoría eran libres. Al final del trabajo se expone el caso particular de cómo cierto grupo minoritario de afrodescendientes aprovecharon ciertos privilegios negociados por indios tlaxcaltecas, en su calidad de aliados, quienes negociaron estos ante las autoridades virreinales a lo largo de 200 años, logrando así eximirse de pagar tributo, poder montar a caballo, vestir como hidalgo, entre otros logros.

Reino e intendencia de Nueva Galicia y sus paisajes mineros

Dos años después de la expedición emprendida por Nuño de Guzmán y su capitán Pedro Alméndez Chirinos, en 1531 la Corona Española nombró al territorio sometido por estos militares como la Nueva Galicia (Muriá en Cabrero, 2009).

Este reino lo ubicamos hacia la margen derecha del río Lerma. Comprendió desde el siglo *xvi* y hasta la octava década del siglo *xviii* los actuales estados de Nayarit, Zacatecas, Aguascalientes, así como gran parte de Jalisco y Sinaloa y una pequeña fracción de San Luis Potosí y Durango.

Esta inmensa área era rica en la producción de metales predominando la plata y en menor medida el oro, así como yacimientos de cobre, estaño, hierro y plomo (Islas, 2001: 73). De hecho, la actividad minera fue el móvil para que Cristóbal de Oñate buscara minas para ser aprovechadas por los españoles por el temor a que se despoblase del reino novogallego por la supuesta “pobreza” de su territorio; en este tenor descubrió y luego repartió las minas de Xaltepec cerca de Compostela, otras en Culiacán y Etzatlán, ello en la parte más occidental. En cuanto al sur se descubrieron otras minas en San Sebastián, Ostotipac, Hostotipaquillo y Xocotlán, en la zona norte de la ciudad de Guadalajara (Islas, 2001: 74).

A partir 1786, con la implantación del sistema político de intendencias en toda la Nueva España hubo cambios administrativos y en la delimitación geográfica de los diferentes reinos, dando como resultado 12 intendencias y tres provincias. El reino de Nueva Galicia cambió su nombre por el de Intendencia de Guadalajara, así como también sus límites, se integraba por territorios de lo que hoy Jalisco, Aguascalientes, Nayarit y Colima (26 jurisdicciones o partido).

A finales del siglo *xviii* la Intendencia de Guadalajara alcanzaba una población de medio millón de habitantes, dividido en 27 jurisdicciones,

para 1804 se incrementaron a 29, donde habitaban 520 mil habitantes, clasificados en cuatro grupos sociales, españoles, criollos, mestizos, indios y castas, en este último grupo es donde se ubica la población afrodescendiente.

Al enfocarse este escrito en la porción norte de la Nueva Galicia, es menester describir los paisajes asociados a ella, es decir, las villas o los Reales de Minas donde se localizan los principales yacimientos que hoy forman parte del territorio zacatecano y del norte de Jalisco. Estos paisajes que denominaremos mineros están asociados a una dinámica comercial trasatlántica, de ahí la importancia de sacar la producción de este “temprano norte” y llevarlo a la ciudad de México para luego ser embarcado al Puerto de Veracruz. Sin embargo, ello requería que los poblados aledaños a cada mina satisficieran los requerimientos de estas, de ahí la inserción de la población afrodescendiente tanto en las minas, haciendas, ranchos y pueblos de indios.

El instrumento ideal para describir y obtener información sobre los paisajes mineros y su zona de influencia se realiza a partir de dos mapas que ilustran el reino de Nueva Galicia en los siglos xviii y xix. El primer plano cartográfico lleva por título *La Nueva Galicia y el Obispado de Guadalajara, estudio cartográfico del ingeniero José Benítez*, se aprecian dos tipos de caminos: “carreteros” y de “herradura”. En este plano se aprecia la diversidad de poblados y sus años de fundación, así como también los “caminos de herradura” y “los carreteros” que surcaron el territorio de la Nueva Galicia o Intendencia de Guadalajara, los que servían para comunicar a los diferentes asentamientos, transportar personas y productos, entre ellos los minerales provenientes de diferentes minas esparcida en los paisajes y por los que finalmente arribó la población africana y afrodescendiente.

Al ubicarse en el territorio que corresponde únicamente al reino de la Nueva Galicia o Intendencia de Guadalajara (enmarcada con una línea roja gruesa), la simbología que representa al primero de estos caminos corresponde a una delgada línea roja; en su porción central se visualizan dos rutas cuyo origen es Sombrerete; una llega a Guadalajara (Sur) y la segunda se dirige a Santa María del Río. La ruta ubicada a mano izquierda inicia en el Real de Minas de Sombrerete pasa por Chalchihuites, Valparaíso, Mezquitic, Real de Minas de Bolaños, Huajimic y Chimaltitán, pasaba a un costado de El Teúl y San Cristóbal para finalmente llegar a Guadalajara (Mapa 1).

La segunda ruta también parte de Sombrerete baja hacia los siguientes reales mineros: Fresnillo y Zacatecas; y en Ojo Caliente baja un ramal hacia Rincón de Ramos, luego a Aguascalientes, Lagos, Tepatitlán, Ocotlán, hasta

la Barca. Este camino sigue otra ruta después de Ojo Caliente, ya que pasa por San Luis Potosí y se dirige a Santa María del Río.

Mapa 1

La Nueva Galicia y el Obispado de Guadalajara,
estudio cartográfico del ingeniero José Benítez



Fuente: José Benítez, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, Mp. 1, Cj. 2.

El paisaje minero del norte de la Nueva Galicia como polo de atracción para la introducción de la población africana y afrodescendiente

El norte de la Nueva Galicia contaba con características idóneas para el arribo de las y los africanos y afrodescendientes por localizarse siete minas de metales preciosos, entre ellas estaba la mina más productiva durante toda la Colonia en la Nueva España, el Real de Minas de Zacatecas que desde finales del siglo xvi contaba ya con algunos centenares de africanos y afrodescendientes viviendo en esta ciudad, dato en el que se ahondará más adelante.

En pocos meses los paisajes más próximos a la ciudad de Zacatecas se convirtieron preferentemente en mineros; en el mismo año de fundación del primer real zacatecano en 1548, meses después vendrían más descubrimientos, al respecto destaca el de la mina de San Benito sobre la veta de Albarrada que a su vez formaba parte de la famosa Veta Grande, posteriormente la veta de San Bernabé y por último la veta de Pánuco, todas ellas ubicadas en un radio de 15 kilómetros. Sobre estas tres vetas se cimentó el esplendor minero de Zacatecas (Lacueva, 2016: 538).

En otro radio de 60 kilómetros a la redonda, se localizaban la mayoría de estas localidades; el Real de Fresnillo (60 km), y Guadalupe (9.4 km); en una segunda circunferencia, cuya distancia era mayor, de 166 km, estaba ubicado San Martín (Sombrerete). Un tercer radio se localiza al costado Este de la ciudad de Zacatecas donde yace el Mineral de Pinos distante 145 kilómetros. Todos estos poblados se pueden visualizar tanto en el Mapa 1 como en el número 2.

El empleo de la mano de la población africana y afrodescendiente se incrementó por disposiciones de no emplear poblaciones indígenas ante la mortandad presentada en todo el reino de la Nueva España. A partir de entonces son llevados a las minas de Zacatecas (1546) y a la zona Nayarita (Tenamanchi y Nahuapán), así como a plantaciones cañeras; al respecto López menciona las actividades en las cuales se prohibió emplear mano indígena y la subsiguiente sustitución por este grupo:

Los siglos xvi y xvii fueron la gran época de la esclavitud de negros en las colonias españolas. Contribuyó a su auge la prohibición de emplear indios en las minas y la sustitución de ellos por los negros [...] Hubo también una prohibición, dada por el conde de Monterrey, de emplear indígenas en las

plantaciones de caña de azúcar, cultivo que se realizó en las tierras cálidas de Jalisco y aun en algunas zonas de las Altos (López, 2003: 19).

A partir de estas prohibiciones se presentará un recuento de la población africana y afrodescendiente en las minas antes mencionadas. Un dato muy relevante que ayuda a confirmar la presencia de esta población en la ciudad de Zacatecas lo encontramos en los inicios del siglo xvii. Alonso de la Mota y Escobar es quien informa sobre el aproximado número de este grupo de población durante 1602-05, cuando realizaría su recorrido por los reinos de Nueva Galicia, Vizcaya y Nuevo León:

Esclabos negros y mulatos mujeres y varones abra como ochocientos. Ay también algunos libres que entran y salen, y que se alquilan en vaquerías, en labranzas y en minas, y comunmente son malos y viciosos ansi estos libre como esotros esclavos pero es como aca dizen. Malo tenerlos pero mucho peor no tenerlos. Abra en las cuadrillas de las minas de estos vecinos como mil y quinientos indios que sirven en ellas de todos oficios pero van y vienen entran y salen en gran facilidad y ansi no se puede dar numero cierto en materia de yndios, como arriba diximos en los preludios. La lengua que en esta ciudad se habla generalmente es la española, algunos yndios hablan la de su nación, porque aquí ay Mexicanos, Otomies, Tarascos y de otras naciones (De la Mota y Escobar, 1940, 1993: 66).

Esta nota es bastante significativa al informar sobre tres aspectos de la población africana y afrodescendiente; gracias a ella se sabe el número de afrodescendientes y la relación que guardan con respecto a los indios, es decir de 800/1500, grupo con el que desde su arribo guardan una estrecha relación y con el que iniciaron su mestizaje, tema que no se abordará en este escrito y el cual queda abierto para ahondar en trabajos posteriores; en segundo lugar, informa sobre el estatus que tenían en dicha ciudad ya que aunque se podría pensar que todos eran esclavos, también había libertos, además, con el albedrío de alquilarse en las minas, lo cual es un punto importante por la temprana fecha de inicios del siglo xvii. La tercera noticia sobre este grupo es sobre los oficios que por sus características se puede determinar el vínculo con las haciendas y no necesariamente en las minas, ya que ejercían como los vaqueros y en labores vinculadas a la tierra.

De hecho, Zacatecas para 1612 era la tercera ciudad más poblada y la segunda en importancia después de la capital, por ser sede de una de las seis cajas Reales que Funcionaban en el territorio novohispano (Lacueva, 2016).

Para completar este cuadro de paisajes mineros, orientado hacia el suroeste del centro neurálgico de la minería, Zacatecas, emergió la última mina, el Real de Bolaños que alcanzó su producción más importante de 1748 hasta 1758 (Ruíz, 2014: 203). Este Real representaba un polo de atracción para el traslado de población africana y afrodescendiente esclava o libre que junto con los locales satisfacieron la demanda de trabajo en las minas, haciendas y ranchos vecinos (Mapa 1).

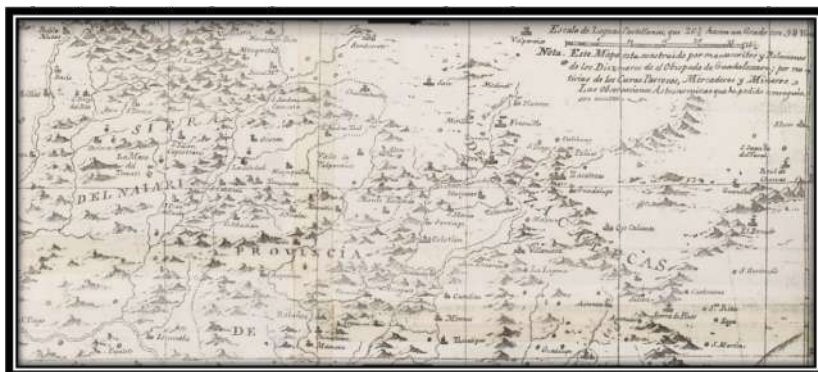
Una vez ubicadas estas localidades mineras, es pertinente mencionar la lógica y dinámica a que fueron sometidos los paisajes mineros del Norte de la Nueva Galicia. El abastecimiento de las minas dependía de la agricultura, la ganadería y la industria, es decir, de un sistema que integraba los sistemas productivos indígenas y aquellos de influencia española (Realpozo y González, 2005).

Autores como Ruíz Medrano (2014) analiza las transformaciones territoriales y los cambios sociales a partir del análisis realizado en el Real de Bolaños en el siglo xviii cuando la minería fue un estímulo para sujetar a los poblados y sus paisajes de las Fronteras de San Luis de Colotlán a nuevas lógicas comerciales ¿Cuáles fueron estas lógicas? Básicamente las podemos resumir en el despojo, invasión y arrendamiento de tierras comunales que muchas a veces terminaron en pérdida de derecho de estas. Y es que este despojo era precisamente porque los poblados aledaños a las minas fungieron como las proveedoras de alimentos requeridos para el mantenimiento de los reales de minas.

En relación con lo anterior, en el trabajo de Carvajal sobre la dinámica de la población en el Real de Bolaños, menciona entre sus conclusiones, la identificación de familias pluriétnicas constituidas por hijos de diferentes castas como mulatos, coyotes y lobos. Para demostrar lo anterior basó sus estudios en fuentes provenientes de los archivos eclesiásticos del poblado de Bolaños y del archivo del arzobispado de Guadalajara (Carvajal en Rojas y Coss, 2019).

Mapa 2

(Fragmento) Mapa Geográfico del territorio que comprende la Audiencia de Guadalajara



Fuente: Mapa realizado por Forcada Antonio y la Plaza. Biblioteca Pública, Mapoteca, Mapero 2, cajón 8, Año 1790.

De acuerdo con Pether Gerhard, tanto Fresnillo como Bolaños contaban con un considerable número de mulatos. Fresnillo había un predominio de mestizos y mulatos de acuerdo con un informe de 1806. Las haciendas más cercanas eran Trujillo y Valparaíso, que tenían una multitud de asentamientos subordinados. A principios del siglo XVII había un buen número de centros procesadores de mineral, haciendas agrícolas y ranchos a lo largo de río grande debajo de Trujillo. A mediados del XVIII la minería decayó y la principal empresa fue la ganadería junto con el cultivo de maíz y trigo indios venidos del sur junto con africanos fueron los que trabajaron en las minas (Gerhard, 1996: 113).

Una vez descritos los paisajes mineros, las actividades y el estatus de la población africana y afrodescendiente, ahora toca analizar su presencia en el caso particular de las Fronteras de San Luis de Colotlán en calidad de hombres y mujeres libres.

Las Fronteras de San Luis de Colotlán

Localizadas hacia el ala noroeste de la Nueva Galicia, las Fronteras de San Luis de Colotlán, provincia a la que se abocará este estudio, era una

zona de frontera cultural y geográficamente. Hoy en día esta extensa área conforma dos regiones político-administrativas del Norte de Jalisco y Sur de Zacatecas.

Esta provincia tiene una geografía agreste. Predominan grandes cañones rectos en cuya base se crean microclimas, permitiendo cultivar productos difíciles de lograrse en las mesetas como sandías, mangos, jitomates y plátanos. Estas mismas formaciones rocosas pueden abrirse kilómetros donde emergen valles poblados que coadyuvaban en la subsistencia de los asentamientos locales y regionales, sobre todo de las zonas mineras. También allí se concentraron pueblos con el mayor número de habitantes gracias al cultivo intensivo de cereales, preferentemente de maíz y trigo, con el riego proporcionado por los ríos que surcan a estos valles. Mientras que los agostaderos eran aprovechados por la ganadería extensiva que desde la Colonia logró complementar el sustento de los habitantes del noroeste de la Nueva Galicia.

El valle Tlaltenango-Jerez es un ejemplo de lo anterior, donde se localizaba la cabecera política de las Fronteras de San Luis de Colotlán, constituida por 27 pueblos indios. En un principio los tlaxcaltecas fundaron Colotlán con el estatus de presidio, para pacificar y sedentarizar a la población en el año de 1592 (Martínez, 1988).

Las razones de su fundación se deben a varios factores, sin lugar a dudas destaca la inseguridad provocada a partir de la guerra del Mixtón en 1541-42 y, cuatro años después, el descubrimiento de las minas de plata en Zacatecas (1546), lo que potencializó el rechazo español de los grupos locales, sobre todo de los guachichiles quienes comenzaron a invadir poblados cazcanes ya pacificados (Gutiérrez, 2010, Medrano 2011), en lo que podríamos denominar como avanzadas chichimecas: era una zona de rebeliones continuas.

Bajo este contexto de inseguridad, además, por el territorio de las Fronteras de San Luis de Colotlán pasaba uno de los ramales del Camino de Tierra Adentro mejor conocido como Camino de la Plata. Esta derivación se utilizaba para transportar los metales preciosos, oro y plata, de Fresnillo, San Martín (Sombrerete), de Zacatecas, Veta Grande y Guadalupe, dicha derivación pasaba por el valle Tlaltenango-Jerez, descrito párrafos arriba y cuya ruta se encuentra plasmada en el Mapa 1.

Las Fronteras de San Luis de Colotlán como su nombre lo enuncia era una región de frontera tanto ecológica y como cultural, con conflictos entre tribus seminómadas y sociedades sedentarias, lo cual, durante el

contacto español dificultaba su pacificación y poblamiento. Al respecto, Fábregas menciona que Colotlán –aludiendo a las Fronteras– estaba situado en uno de los puntos de frontera con ecologías diversificadas y/o economías aleatorias, es decir, grupos como los chichimecas que podrían basar su subsistencia a partir de la caza, la recolección, la pesca, así como una agricultura de temporal y, por otro lado, la presencia de otros grupos sedentarios con economía de agricultura de temporal e intensiva (Fábregas, 2016) y con una vida sedentaria, que bien podríamos denominar como netamente mesoamericanos.

Fue hasta la última década del siglo xvi que la pacificación y repoblamiento de este territorio se lograría gracias a la alianza lograda por los españoles y sus aliados tlaxcaltecas con la fundación del presidio de Colotlán que también fungió como cabecera de las Fronteras de 27 pueblos que constituyeron esta provincia.

En un principio los habitantes de las Fronteras de San Luis de Colotlán preferentemente eran indios de la misma región y tlaxcaltecas venidos de la parte central de la Nueva España, así como un puñado de españoles; con el tiempo fueron llegando otros grupos como mestizos y mulatos, que buscaban una incorporación para gozar de los privilegios de los colotlecos. Buscaban asilo para evitar la tributación a los españoles, o por haber delinquido (Rojas, 2012: 55).

Capitulaciones y gozo de privilegios

Antes de salir del reino de la Nueva España, en 1591, los tlaxcaltecas negociaron su participación hacia tierras nortenas estableciendo 10 capitulaciones poniéndolos a en ventaja frente a otros grupos indios y los defendería de los abusos de los españoles. Con el tiempo estas capitulaciones se extenderían y beneficiarían a los africanos y afrodescendientes llegados a lo largo de la época colonial, ya fuera con estatus de esclavos o de libertos.

Las capitulación primera, octava, novena y décima tienen efectos a largo plazo al dejar claro en su redacción la perpetuidad de ellas y a quiénes se extenderán. La primera capitulación aborda los privilegios y las exenciones que los tlaxcaltecos y sus descendientes perpetuamente gozarían: ser hidalgos, libres de todo tributo, pecho, alcabala y servicio personal y “que (en) ningún tiempo, ni por alguna razón, se les pueda pedir ni llevar cosa alguna de esto” (Capitulaciones, 1591: 164).

Como complemento de esta primera capitulación, la octava reitera la perpetuidad de estos privilegios: “Que los indios tlaxcaltecos y sus sucesores y descendientes, además de ser hidalgos y libres de todo tributo, gocen de todas las libertades, exenciones y privilegios que al presente gozan y para adelante gozarán la dicha ciudad de Tlaxcala y su provincia” (Capitulaciones, 1591: 162).

La novena capitulación por su parte reitera la portación de armas y el uso de caballo ensillado y especifica cuántos años durará el suministro de la ropa (vestir como hidalgos), es decir, de dos años.

Estos son los privilegios disfrutados por aquellos miembros que se enlistaban en las filas de las compañías de flecheros para luchar contra grupos chichimecas y nayaritas; y donde, se insertaría la población afrodescendiente, como se constatará más adelante.

Sin embargo, es primordial destacar la situación jurisdiccional de las Fronteras, una condición excepcional propicia para garantizar el cumplimiento de las capitulaciones y la posterior extensión de privilegios, por ser un enclave de la Nueva España en la Nueva Galicia, ya que el virrey consideró a las congregaciones tlaxcaltecas bajo un control central, prohibiendo a la audiencia Novo Gallega intervenir en la zona (Jiménez, 2000). Esta condición fue la que verdaderamente le dio garantía a los colotecos sobre el cumplimiento de promesas y les fincó cierta autonomía, ya que los oidores y corregidores de la Nueva Galicia no tenían injerencia sobre ellos, sólo el Capitán Protector quien se dirigía directamente con el virrey de la Nueva España (Guereca, 2013).

Entonces territorialmente se ubicaban en la Nueva Galicia, pero su jurisdicción pertenecía al gobierno central, es decir, directamente al virrey en turno. La figura del Capitán Protector no sólo garantizó el control de la región, también fue una figura importante para lograr el cumplimiento, primero, de las capitulaciones negociadas por los tlaxcaltecos en 1591, antes de su diáspora, y, subsecuentemente, de otros privilegios ganados en su calidad de milicianos fronterizos.

A partir de las fuentes consultadas se proponen dos causas del arribo las y los afrodescendientes a las Fronteras de San Luis de Colotlán. En primer lugar, está su condición de esclavos y el arduo trabajo en minas y plantaciones, suficientes causas para su huida y traslado al extenso territorio de la Frontera y zona Nayarita, en esta última se refugió gran número de africanos y afrodescendientes ya que hasta el siglo xviii fue derrotada por los españoles e indígenas aliados. Al respecto Weigand menciona que

la zona nayarita se convirtió en una “región de refugio” desde la época prehispánica y después para la población africana y afrodescendiente de las minas ubicadas en el Valle de Bolaños (Weigand, 2002: 55).

Otro factor de suma importancia son los periodos de auge o crisis de ciudades en las sociedades mineras que marcaron la movilidad de africanos y sus derivaciones (y de todos los demás grupos) tanto a nivel grupal como individual (Grogennec, 2020: 512). Si la producción crecía de igual manera crecía el número de población, entre ellos los trabajadores.

Los colotecos y su diversidad pluriétnica

Cabe resaltar que los grupos que compartían estos privilegios se les denominaba como “colotecos”, entre las principales características asociadas a dicho término está su estatus sociopolítico que se les otorgaba a los fronterizos para su servicio militar en pro de la Corona” (Shadow, 1987: 62). Retomando a los autores que fincaron los precedentes para su definición están aquellos que destacan la pluriculturalidad de los grupos pertenecientes, así como las lenguas habladas y su ubicación en la región (Velázquez, 1961). Muy posiblemente esta diversidad fue importante para su incorporación a este grupo.

¿Cómo lograron los africanos y afrodescendientes ganar estos privilegios negociados por los tlaxcaltecas? La respuesta se encuentra gracias a su integración a las milicias locales, primero ante la urgencia de pacificar esta región tan estratégica en la economía de la Nueva España con el temprano descubrimiento de las minas de Zacatecas, y de manera posterior, en diferentes tiempos, las demás minas que se fueron descubriendo en la región, productoras de materiales preciosos.

Cabe mencionar que la participación de la población afrodescendiente era un hecho en la Nueva España tal es el caso de los pardos (hijos de negro e india), quienes en el siglo xviii “tenían un lugar importante dentro del ejército colonial en los batallones especiales de pardos de la ciudad de México y Puebla, los mismo que en otras ciudades de Hispanoamérica” (Jiménez, 1997).

En el caso particular de nueva Galicia las milicias de pardos² tuvieron una destacada participación a cambio de privilegios como el gozo de

2. Las primeras milicias de pardos en el reino de la nueva España se conformaron desde el siglo xvi (1586), sin embargo, fue hasta la segunda mitad del siglo xviii, como consecuencia de la situación

fueero militar, portar armas, ser libres de pagar tributo, obtener el grado de coronel y capacidad de negociar con el poder, entre otros (Rojas, 2016).

Sin embargo, en el presente escrito trataremos el caso particular de los afrodescendientes que se adhirieron a las milicias fundadas por los tlaxcaltecas.

El descubrimiento de Bolaños en el siglo xviii

En 1734 se descubre Bolaños. Los años de mayor bonanza fueron de 1748 hasta 1758 y debido a que poco a poco las minas comenzaron a inundarse y sólo se trabajó en la parte superficial. Aunado a ello, remató el incendio ocurrido en 1760 en las minas más importantes del Real localizadas en las elevaciones montañosas que recorren el cañón del río Bolaños. Todo esto provocó que para 1762, de las minas en funcionamiento, sólo se extraía la mitad de lo producido en años anteriores y fue cuando ocurrió la desbandada generalizada, es decir, en menos de 60 años la región de Bolaños, que hoy lo conformarían los actuales municipios de San Martín y Bolaños, de 16 mil habitantes que llegó a tener se redujeron a 2,000 personas (Ruíz, 2014: 203-206).

No obstante, lo que hay que destacar aquí son los cambios en la composición de la población como lo señala Shadow:

Este fue un periodo sumamente dinámico en la región que produjo no sólo un incremento notable en la población global sino además una profunda transformación en su composición étnica. A partir de 1750 los indígenas que demográficamente habían sido el grupo mayoritario a lo largo de la Colonia, entran en una etapa de descomposición social que culminó a mediados del siglo xix con su desaparición casi por completo de la región (Shadow, 1986).

Para estos años tenemos una fuente indispensable como lo es la realizada por Félix Calleja en 1790 sobre las Fronteras de San Luis de Colotlán, que de manera más específica proporciona datos sobre la composición de la población (Tabla 1) y de las familias (Tabla 2) presentes en los 25 pueblos que conformaban esta zona. Si bien este informe no especifica el grupo

de guerra de España con Inglaterra, que se reactivaron para una posible defensa con dicho país, el cual se transformó en un verdadero imperio con el mejoramiento de su armamento y flota naval (Rojas, 2016).

étnico de los pueblos en cuestión, si hace una distinción mayor en indios, gente de razón y mulatos u otras castas.

En la Tabla 1 se condensaron las cifras otorgadas por Calleja sobre la composición de las familias; formamos tres columnas en las cuales se especifican las familias indias, las de razón y los totales de cada pueblo.

El total de familias fue de 2,532 de las cuales 2,166 eran indias y 368 familias conformadas por gente de razón, sin embargo cabe destacar que de las 368 familias de “razón” Calleja comenta lo siguiente “pero a excepción de tan pocas que acaso no llegaron a sesenta, todas las demás son mulatos, y otras castas”, con ello habría cerca de 308 familias entre afro mestizas y de otros grupos sociales.

Tabla 1

Composición por familias

Lugar	Familias indias	Familias de razón	Total de familia
Totales	2,166	368	2,532

Fuente: Datos tomados de Calleja, 1790 (Gutiérrez, 2009).

En la Tabla número 2 presentamos el número de hombres y mujeres tanto indias como de razón, dando un total de de 8,800 indios y 1,889 de razón, que como ya se mencionó anteriormente la mayoría eran mulatas. Al respecto, aclara que la mayor parte de las personas de razón que hay en cada pueblo son mulatos españolizados, refugiados por estas sierras y por liberarse de la paga del tributo o de los castigos de sus crímenes (Gutiérrez, 2009).

Sobre este grupo menciona que son mejor recibidos que los españoles a quienes no permiten establecer en sus pueblos por desconfiar de estos, en cambio los mulatos forajidos les arriendan las tierras comunales que les sobran, es decir aquellas que dejan de labrar por décadas, estas gentes rehúyen trabajar en los reales de minas con el fin de mantener segura su libertad. (Gutiérrez, 2009), donde estaban en calidad de esclavos.

Tabla 2
Composición de la población³

Lugar	Número de indios	Número de hombres de razón	Número de mujeres indias	Número de mujeres de razón	Total
Totales	4,205	942	4,595	947	10,689

Fuente: Datos tomados de Calleja, 1790 (Gutiérrez, 2009).

Sobre este grupo menciona que son mejor recibidos que los españoles a quienes no permiten establecer en sus pueblos por desconfiar de estos, en cambio los mulatos forajidos les arriendan las tierras comunales que les sobran, es decir aquellas que dejan de labrar por décadas, estas gentes rehúyen trabajar en los reales de minas con el fin de mantener segura su libertad. (Gutiérrez, 2009), donde estaban en calidad de esclavos.

Como último, se incorpora el análisis que se realizó con datos de nacimientos en el Archivo de la Parroquia de San Luis de Colotlán en un periodo de 10 años, inicia en 1790, año en que fue realizado el censo de Calleja, para de esta manera tener una cifra más precisa de la composición étnica de los poblados donde tenía injerencia dicha parroquia como lo eran Colotlán, Santa María, Huejúcar y Totatiche.

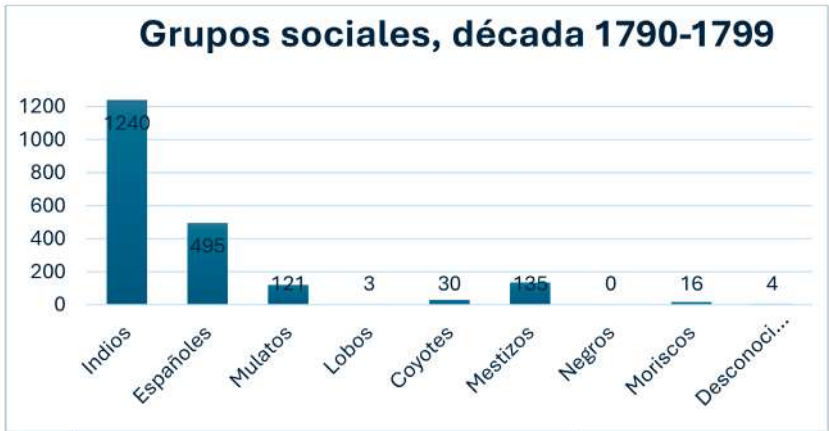
3. El número de indios y de gente de razón que Calleja expone para el año de 1790 lo divide en tres rangos de edad: de 0-16; de 16 a 50; y arriba de los 50 años. Para ambos grupos de población da el total de cada rango y al final enuncia el número total de población de cada uno de los poblados; sin embargo, al hacer la sumatoria no coincide con la cifra final del autor por lo que en la tabla ponemos la cifra real de ella.

Tabla 3
Análisis de la población de la Parroquia de
San Luis de San Luis de Colotlán, 1790-1799

Año	Indios	Españoles	Mulatos	Lobos	Coyotes	Mestizos	Negros	Moriscos	Desconocida	TOTAL
1790	73	35	12	0	0	6	0	2	0	128
1791	96	38	13	0	3	5	0	3	4	158
1792	102	49	5	0	4	8	0	1	0	169
1793	116	52	23	0	3	9	0	1	0	204
1794	121	42	12	0	1	18	0	0	0	194
1795	118	47	5	0	1	11	0	1	0	183
1796	152	64	18	0	4	19	0	2	0	259
1797	157	53	12	0	3	15	0	1	0	241
1798	147	63	7	1	4	22	0	3	0	247
1799	158	52	14	2	7	22	0	2	0	257
TOTAL	1240	495	121	3	30	135	0	16	4	2040

Fuente: Archivo de la Parroquia de San Luis de Colotlán, 1790-1799.

Tabla 4
Gráfica de población de la Parroquia de San Luis de San Luis de Colotlán



Fuente: Archivo de la Parroquia de San Luis de Colotlán, 1790-1799.

Referencias bibliográficas

- Cabrero, María Teresa. (2009). Algunas referencias al área del Río Bolaños (Zacatecas y Jalisco) en los documentos de los siglos xvi y xvii. *Anales De Antropología*, 23(1). <https://doi.org/10.22201/iaa.24486221e.1986.1.647>
- Capitulaciones de virrey Luis de Velasco con la ciudad de Tlaxcala para el envío de cuatrocientas familias a poblar en la tierra de chichimecas-(1591). En Martínez, T. (1998). *La diáspora tlaxcalteca, colonización agrícola del norte mexicano*. pp-159-165. (anexo). México: Gobierno constitucional del Estado de Tlaxcala.
- De la Mota y Escobar, Alonso. (1940) (1605). *Descripción Geográfica de los reinos de Nueva Galicia, Nueva Vizcaya y Nuevo León*, México: Editorial Pedro Robredo.
- (1993). *Descripción Geográfica de los reinos de Nueva Galicia, Nueva Vizcaya y Nuevo León*, Guadalajara: Instituto Jalisciense de Antropología e Historia/ Gobierno del estado de Jalisco/ Universidad de Guadalajara.
- Gerhard, Peter. 1996 (1982). *La frontera Norte de la Nueva España*, México, UNAM: 1996.
- Gómez, Laura G. (2006). De la resistencia a la adaptación. El pueblo de Santa Ana Tepetitlán, Jalisco, siglo xix”. *Espitar. Estudios sobre Estado y Sociedad*. (Guadalajara), 12, (35), pp. 95-120.
- Guereca, Raquel. (2013). *Las milicias de indios flecheros en la Nueva España, siglos xvi-xviii*. Tesis de Maestría en Historia. Distrito Federal: UNAM.
- Gutiérrez, José A. (2009). *Diario e informes de Félix Calleja sobre la visita y revista de los pueblos y milicias de la frontera de Colotlán y Provincia de Nayarit*. México: Acento.
- Islas, Celia. (2001). Producción minera en el occidente del reino de la Nueva Galicia, *Antropología* 4(64). pp. 73-79.
- Jiménez, Águeda. (1997). Una visión sobre la esclavitud en Nueva Galicia a finales del periodo colonial. *Estudios del hombre*, (6), 145-158.
- Lacueva, Jaime. (2016). Zacatecas: Norte imperial. En Thomas Calvo y Ragalado Aristarco, *Historia del reino de la Nueva Galicia*, pp.537-572. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- López, Sergio. (2003). Esclavitud y servidumbre en el occidente de México. *Boletín Chicomoztoc*, (7), 19-28.
- Realpozo, R y González C. (2005). La introducción del riego hispano colonial y sus repercusiones: el caso de los regantes del barrio de Tapias en Santa María de los Ángeles, Jalisco. *Avances de investigación agropecuaria*, 09(02), pp. 53-68.
- Rojas, José. (2016). Milicias de pardos en la región de Nueva Galicia (Virreinato de Nueva España). Un análisis de sus prácticas sociales y políticas durante la segunda mitad del siglo xviii, *Historiela*, 8(15), 131-162.

- Rojas, José. (2012). La fundación del gobierno de las Fronteras de San Luis de Colotlán: una política fronteriza de avanzada. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Rojas Galván, J., & Coss y León, D. (2019). Despojo, resistencia y represión. Revueltas indígenas en el real de minas de Bolaños (Virreinato de la Nueva España) 1734-1783. *Revista Humanidades*, 10(1), e38583. <https://doi.org/10.15517/h.v10i1.38583>
- Ruíz, C. (2014). El Real de Minas de Bolaños, Jalisco en el siglo XVIII: transformaciones territoriales y cambios sociales. *Región y sociedad*. Vol(60), 191-227. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-39252014000300007.
- Sánchez, Diana. (2014). Sistemas hidroagrícolas en el norte de Jalisco: herederas de tradiciones culturales distintas. En Gerardo Mejía Jorge, Ignacio, Héctor Cuellar, Rodolfo Cabral (Coord.), *Investigación Permanente de la región Norte de Jalisco 1*, Guadalajara: Prometeo.
- Shadow, Robert. (1986). La frontera norteña de la Nueva Galicia: las parroquias de Colotlán: 1725-1820. *Relaciones*, 25, 45-74.
- Velázquez, María del Carmen. (1961). *Colotlán. Doble frontera contra los bárbaros*, México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Weigand, Phil y García, Acelia (2002). La sociedad de los huicholes antes de la llegada de los españoles, En Phil Weigand (Coord.), *Estudio histórico y cultural sobre los huicholes*. (pp. 43-68). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Archivos

- Mapa1. Benítez, José, *sa*. La Nueva Galicia y el Obispado de Guadalajara, estudio cartográfico del ingeniero José Benítez. Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, Mapoteca, Mp. 1, Cj. 2.
- Mapa 2. Forcada Antonio y la Plaza. (Fragmento). 81790). Mapa Geográfico del territorio que comprende la Audiencia de Guadalajara. Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, Mapoteca, Mp 2, Cj. 8.
- Archivo de la Parroquia de San Luis de Colotlán. (1790-1799). Nacimientos.

Carta magna de kurukan fuga: la oralidad de una filosofía

Brahiman Saganogo

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad de Guadalajara

El objetivo de este trabajo es el estudio de las posibilidades de explicación estructuro-filosófica de la *Carta Magna de Kurukan Fuga*¹.

En efecto, en la primera mitad siglo XIII, precisamente en 1236, tras la batalla de Kirina que se soldó por la victoria de Sondjata Kéita sobre Soumangourou Kanté, se convocó y se instituyó bajo la supervisión del Jàlí Kamadjan Camara, la Carta Magna de Kurukan Fuga en la circunscripción departamental de Kangaba (actual República de Malí).

Dicha *Carta Magna* en como transcripción oral de normas y principios relativos a la sociedad, la economía, la cultura, la política y a lo judicial en el Mandé, no es otra cosa más que un manifiesto proclamático decretado a lo largo de doce días bajo la moderación de Samadi Bobo, el rey de los Bobo².

Partiendo de esto, la pregunta obligada sería la siguiente: ¿en qué la *Carta Magna de Kurukan Fuga* estructuraría el pensamiento filosófico del Mandé.

Inscrito desde 2009 en la lista representativa del Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO, la *Carta Magna de Kurukan Fuga* a través de principios que no sólo *dan que pensar*, sino que incita a la vitalidad de la reflexión filosófica en torno a los derechos humano y al

1. En lengua malinké, se la conoce como *Mandé Kalikan* o el decreto del Mandé.

2. Del imperio Bobo, uno de los tantos imperios que surgieron tras la muerte de Sounjata Kéita en 1255 y la decadencia del imperio de Malí.

estado de derecho, desde el Mandé tradicional hasta el de hoy, puesto que dicha proclama se basa en los derechos fundamentales del ser humano.

1. Organización, presentación y argumentación de la *Carta Magna de Kurukan Fuga*

En tanto que proclama, la *Carta Magna* o la constitución del imperio de Mali, pronunciada por primera vez en el poblado de Kurukan Fuga, es en realidad, un manifiesto constitucional de carácter retórico-jurídico que marca de manera estricta, los principios, las normas y las reglas fundamentales que, desde luego, rigen la vida de los pueblos del Mandé en todas sus dimensiones, eso por pretender persuadir al *socium* mandenka.

Como discurso y fragmento textual, del punto de vista de su organización gramatical, *La Carta Magna* está centrada en la presencia de proposiciones, significantes, morfemas y fonemas. Se trata de una organización gramatical que, por su lado, estructura motivaciones comunicacionales y de acuerdo con Yuri Lotman (1978), nuestro objeto de estudio sería: “[...] una comunicación que se haya realizado en un determinado sistema de signos” (p. 24).

Del mismo punto de vista, o sea, el gramatical, el objeto de estudio hecho de significantes enunciados tales como artículos enunciados de manera legal tanto en su forma como en su contenido, adquiere estructuralmente, una dimensión jurídica puesto que los enunciados frásticos (en total cuarenta y cuatro), son en realidad, artículos. De allí que la estructura enunciativa de cada enunciado proposicional aparece tal como sigue: “artículo + número del mismo artículo + el texto o el enunciado del artículo”, lo que imprime al enunciado de la *Carta Magna* su aspecto constitucionalista, jurídico-oratorio y retórico.

Por otra parte, el estatuto de texto y de discurso del objeto de estudio se justifica por el uso lingüístico contextualizado en la interdependencia del contexto, por eso, resulta ser:

[...] forma primaria de organización en que se manifiesta el lenguaje humano. Cuando se produce una comunicación entre seres humanos es en forma de textos. Horst Isenberg, (1976), [...] Texto es un mensaje objetivizado en forma de documento escrito, que consta de una serie de enunciados unidos mediante diferentes enlaces de tipo léxico, gramatical y lógico. Galperin

(1974), [...] Texto es el mayor signo lingüístico. Dressler (1973), [...] Texto es la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana. Se caracteriza por su cierre semántico y comunicativo y por su coherencia... formada a partir de la interacción comunicativa del hablante de crear un texto íntegro y, también a partir de su estructuración (Pérez Grajales, 2009: 165-166).

Por lo anterior, la *Carta Magna de Kurukan Fuga* es precisamente texto jurídico tanto por su estructura como por su dimensión retórico-oratoria dado que encierra los grandes momentos sistema del arte retórico-oratoria a saber: *inventio, elocutio, memoria y pronunciatio*.

Toda vez, tratándose de nuevo de su organización, la *Carta Magna* es producción verbal al oral debido a que sus componentes enunciativos, sintácticos, léxicos y retóricos aparecen los unos tras los otros, y sus complejos semánticos (ideas, tramas, juicios de valor, los personajes colectivos y las escenas) se forman progresivamente y de manera acumulativa a través de los ajustes. Por eso, nuestro objeto de estudio obedece a una dinámica literaria, dinámica que configura absolutamente, sus capacidades informativas, distributivas y significativas.

2. Estatuto y postulado filosófico de la Carta Magna de Kurukan Fuga

La filosofía implica en efecto, una toma de conciencia de los problemas. Por eso, no está fuera del conjunto de la cultura humana, la civilización y de la sociedad dentro de las cuales fue concebida, por lo que versa sobre la estructura e dicha sociedad.

Si en su origen la filosofía es una especie de conocimiento que agrupa todas las ciencias, un saber enciclopédico, conforme fueron pasando los tiempos, llegó a ser el amor a la sabiduría, el conocimiento, las condiciones del conocimiento verdadero, el problema de la acción humana, las condiciones de la acción verdadera, de la verdad del valor de los fines de la acción humana y al problema del Ser.

Desde otro ángulo, la filosofía es el conjunto de cuestionamientos de tipo estético, lógico, metafísico, moral, ontológico, teológico y científico, que el ser humano se hace para sí y sobre sí, es también no sólo, la visión sistemática del mundo y de la sociedad sino el sistema de ideas que busca

establecer los fundamentos de una ciencia y una concepción general, una visión del mundo y de la vida.

En otros términos, la filosofía sería la reflexión sobre la cultura, el arte, la religión y los mitos, la moralidad y el Derecho. Tratándose de los conceptos arriba señalados, la filosofía estaría siempre en su relación con el arte, actividad razonada y humana, práctica estética y con la religión (suma de creencias espirituales). De donde se puede afirmar sin duda alguna que la filosofía versa sobre los testimonios de la mitología con motivo de dar con el significado de estos.

Por fin la relación de la filosofía con la moralidad y el Derecho. Esta debe ser vista a partir de la existencia del ser humano en las sociedades primitivas y modernas, una existencia ligada a reglas y normas, o sea, a prohibiciones es decir que le dejan guiarse por sus instintos y actuar según su fantasía. Aquellas normas y reglas varían de un grupo a otro, lo que se asemeja a la cuestión de la moralidad y de creencias religiosas. Cuando dichas normas vienen organizadas y precisadas con la finalidad de organizar a la vida del grupo, se convierten en Derecho. Así que es de afirmar y, -del punto de vista filosófico-, sociedad con derecho equivale a sociedad con moralidad, aunque en las sociedades antiguas el Derecho resulta costumbrista a pesar de que aquel derecho se transforma en derecho escrito en algunas sociedades dominadas por la escritura o donde la oralidad fue perdiendo fuerza.

En resumidas cuentas y por todo lo anterior, la *Carta Magna de Kurukan Fuga* resulta ser una la filosofía al oral del derecho, la moral y de la sociedad Mandenka. Pues, una filosofía social por ser un proyecto filosófico particularmente, basado en la sociedad, el Estado tradicional, lo social y en lo político tradicional Mandé. Dicho de otra manera, una filosofía que implícitamente, exige que se reconozca -por vía de la oralidad y la mediación de los Jàlís, la autonomía de la sociedad Mandenka con respecto al Estado y a las instituciones políticas. Por eso, como discurso retórico precisamente, a la vez deliberativo y judicial, dicha *Carta Magna*, agrupa lo social, lo económico, lo político y lo antropológico, pues, una filosofía socio-antropológica, político-económica, jurídica y retórica.

3. Análisis narrativo, descriptivo, figurativo y sémico

Carta Magna de Kurukan Fuga

Carta Magna de Kurukan Fuga pone de manifiesto una geometría estructural que consta de cuatro partes: “I. De la organización” / “II. De los bienes” / “III. De la preservación de la naturaleza” / “IV. Disposiciones finales”; una estructuración que asumen su movimiento interno y establece las bases del Imperio Mandenka.

El estatuto literario del objeto de estudio se centra en dos tipos de motivación a saber las motivaciones orientadas hacia un “modelo” y las retóricas que le configura su dinámica literaria y suscitan son sentido. En todo caso, ambas motivaciones son responsables de la dinámica literaria de la *Carta Magna* y como la de cualquier texto, son presentadas por Menakhen Perry (1991) como sigue:

Al delinear las motivaciones orientadas al modelo, el lector responde a la pregunta: ¿cuáles son los marcos de referencia del texto? Los marcos mismos ocupan el punto focal de la “intención” del texto. Por otra parte, al bosquejar la motivación orientada al lector, el foco está en el *proceso de percepción del texto*, o en el proceso de construcción de los marcos por el lector. Aquí la pregunta que se ha de responder es la siguiente: ¿cuáles son, en el proceso de la concretización del texto por el lector, los fenómenos que el texto “se propone?” (Perry, 1991: 170).

Desde otras perspectivas, las motivaciones literarias en torno al texto se evidencian a través de sus aspectos tanto connotativos es decir, que su texto es un enunciado que descansa en la relación *significante / significado*, ficcionales por basarse en la realidad mediante significantes ordenados y organizados, plurívocos como autorreferenciales por su disposición a la diversidad de sentidos a partir de la *precompresión* ya que dicho texto tendría como fundamento preliminar, la realidad contextual Madenka.

Así es como, la nota introductoria que precede el texto de base del objeto de estudio a saber: “Los representantes del Mandé tradicional y sus aliados, reunidos en 1236 en Kurukan Fuga actual círculo de Kangaba (República de Mali) tras la histórica batalla de Kirina adoptaron la siguiente Carta Magna para regir la vida del gran conjunto manding”,

como *paratexto*³, sitúa la *Carta Magna* y al mismo tiempo, incita implícitamente al receptor colectivo Mandenka a que adhiera a la nueva constitución política del Imperio del Mandé.

Desde la perspectiva semiótica, el objeto de valor se compone de conjuntos figurativos, o sea, de redes de figuras (artículos) ligados entre sí y categorizados en temas descriptivos que no son más que conjuntos significados que no solo encierran otros significantes son que constituyen las motivaciones del sujeto discursivo cuyo análisis resulta necesario para llegar a los significados.

Aquellos conjuntos de las secuencias frásticas y los conjuntos figurativos son los que estructuran las principales ideas relacionadas con la organización social, la propiedad, el medio ambiente y la naturaleza eso, por ser el Imperio del Mandé, una sociedad esencialmente, agrícola, y también, la institución de la casta de los pregoneros (griots)⁴. Al respecto, leemos: “Artículo 43: Balla Fasséké KOUYATÉ es designado gran jefe de las ceremonias y principal mediador del manden. Se le autoriza bromear con todas las tribus, principalmente, con la familia real”.

El primer artículo del tema descriptivo “I de la organización social” aparece como una didascalía⁵ puesto que da de manera enumerativa, la base composicional jerárquica de la sociedad madenka, una sociedad que consta de cuatro grupos sociales de los cuales cada uno está investido en un rol específico:

Artículo 1:

La sociedad del gran mandé está dividida como sigue:

Dieciséis (16) “Ton ta Djon” o portadores de aljaba;

Cuatro (4) “Mansa si” o tribus principescas;

Cinco (5) “Mori Kanda” o clases de marabúes;

Cuatro (4) “Nyamakala” o clases de oficios.

Si el conjunto de los 44 artículos forma del punto de vista retórico, la argumentación de base, o sea, el *logos*, los artículos (2 al 22) constituyen del mismo punto de vista retórico, una *dispositio* por su carácter argumentativo, *narratio* por su naturaleza de relato discursivo, relato por el cual dan (esos

3. Paratexto: texto que rodea al texto de base.

4. Pregoneros, artística, genealogistas, cuentistas y músicos tradicionales.

5. *Didascalía*: originalmente, texto informativo que encabeza el texto teatral.

artículos) que conocer la necesidad del cumplimiento de las funciones asignadas a cada grupo social.

Artículo 2: los “Nyamakala” están obligados a decir la verdad a los jefes, a ser sus consejeros y a defender por el verbo las reglas establecidas y el orden en todo el Imperio.

Artículo 3: los “Mori Kandia” son nuestros maestros y educadores en el Islam. Todos les debemos respeto y consideración.

Artículo 4: la sociedad está dividida en clases de edad. Enfrente de cada una, se elige a un jefe. Son de la misma clase de edad, las personas (hombres o mujeres) nacidas en un periodo de tres años consecutivas.

Los “Kangbés” (clase intermedia entre los jóvenes y los ancianos) deben participar en la toma de las grandes decisiones relativas a la sociedad.

[...]

Artículo 43: Balla Fasséké KOUYATÉ es designado gran jefe de las ceremonias y principal mediador del manden. Se le autoriza bromear con todas las tribus, principalmente, con la familia real.

Además, estos conjuntos dan que respetar las reglas y las normas que rigen las relaciones humanas:

Artículo 4: la sociedad está dividida en clases de edad. Enfrente de cada una, se elige a un jefe. Son de la misma clase de edad, las personas (hombres o mujeres) nacidas en un periodo de tres años consecutivas.

Los “Kangbés” (clase intermedia entre los jóvenes y los ancianos) deben participar en la toma de las grandes decisiones relativas a la sociedad.

[...]

Artículo 6: Para ganarse la vida, está instituido la “Kônôgbèn Wórô” (un mundo de vigilancia para luchar contra la pereza y el ocio).

[...]

Artículo 42: se debe amarrar a los animales domésticos en tiempos de cultivos y soltarlos después de las cosechas. El perro, el gato, el pato y las aves no están bajo esta regla.

En efecto, se trata de hecho, de artículos que configuran enunciados de acción a través de verbos de acción con valor de prohibición y de recomendación, y conjugados tales como “[...] deben / dirijámonos / no ofendan / no lleven jamás / deben estar / respetemos / no maltratemos, [...]”. De modo que todos los conjuntos enuncian el principio del imperio soberano constitucional y agrupan tres géneros del discurso que son el

judicial, el deliberativo y el silogístico, eso gracias a la presencia implícita de auditorios correspondientes, o sea, el *socium* mandena. Si el discurso judicial defiende, aboga e insiste en lo correcto, lo justo y en lo que hay de injusto y de anormal, tal es el caso en los artículos que siguen:

Artículo 7: está instituido entre los “Mandenkas” la “Sanankuya” (la broma por alianza) y el “Tanamanyôya” (forma del totemismo). Por consiguiente, ningún conflicto entre grupos debe degenerarse, el respeto al prójimo permanece la regla.

Entre los cuñados y las cuñadas, entre abuelos y nietos, la tolerancia y el jaleo debe ser el principio.

[...]

Artículo 10: presentémonos mutuamente las condolencias.

[...]

Artículo 44: quien desobedezca estas reglas será castigado. Cada uno se encarga de velar a su aplicación en todo el territorio imperial, entre otros artículos, y el deliberativo aconseja y desaconseja al auditorio insistiendo en los riesgos a evitar y así como recomienda conductas a adoptar:

Artículo 5: cada quien tiene derecho a la vida y a la preservación de su integridad física. En consecuencia, cualquier acto atentatorio contra la vida del prójimo está castigado por la pena de muerte.

Artículo 6: Para ganarse la vida, está instituido la “Kônôgbên Wôrô” (un mundo de vigilancia para luchar contra la pereza y el ocio).

[...]

Artículo 21: No persigan asiduamente a las esposas: del jefe, el vecino, el marabú, el chamán, el amigo y del aliado.

Artículo 23: jamás se traicionen entre sí. Respeten la palabra de honor.

[...]

Artículo 30: ayudemos a los más necesitados.

Artículo 31: respetemos el parentesco, el matrimonio y la vecindad.

El sujeto del discurso al dictar los artículos anhela y exhorta implícitamente, la admiración y la adhesión del receptor colectivo (los Madenkas) so pena de punición y sanción “Artículo 44: quien desobedezca estas reglas será castigado. Cada uno se encarga de velar a su aplicación en todo el territorio imperial”. Por todo eso, se implora y exhorta la voluntad del receptor.

A nivel argumentativo, el texto de la *Carta Magna* presenta dos tipos de argumentos: el *ethos*, es decir, la posición del sujeto discursivo para que el receptor se sienta en confianza y se interese por el objeto de valor (el

mensaje de la *Carta Magna*): “Art 1ero: La sociedad del gran mandé está dividida como sigue: [...]”, y el *pathos* en relación con las emociones, los sentimientos y las pasiones que provoca el sujeto realizador del discurso sobre su receptor. A partir de todo eso, el texto de la *Carta Magna* constituye un *pathos* eso, debido a la disposición de los artículos, el carácter enumerativo de los mismos y a su valor informativo.

A nivel semio-retórico, los significantes y los conjuntos significantes del tema descriptivo “De la organización social” de la *Carta Magna*, son del punto de vista formal, núcleos sémicos que gravitarían en torno a isotopías tales como / jerarquía social // estructura social // derecho humano / trabajo / educación / herencia / respeto / dimensión social de la verdad / solidaridad / tolerancia / matrimonio /. Los núcleos agrupados en torno al tema “De los bienes”, proyectan una isotopía de la / propiedad /. A partir del tema “De la preservación de la naturaleza”, subyace la isotopía / importancia del medio ambiente debido a una economía basada en la agricultura /, y por fin, las isotopías / institución de la casta de los pregoneros (*giots*) / y / la necesidad de la aplicación de la Carta Magna / a partir del último tema descriptivo de la propia Carta Magna “Disposiciones finales”. Lo que permite afirmar sin duda alguna, que las isotopías arriba mencionadas configuran una sola a saber: /el Mandé: un imperio de derecho/ eso, por ser el manifiesto una invitación al reconocimiento de la autoridad del imperio del Mandé.

En conclusión, a través de un acercamiento semio-retórico a *Carta Magna de Kurukan Fuga*, se deduce que, gracias a sus conjuntos figurativos, sus temas descriptivos y sus sistemas retóricos, se afirma, se consolida y se posiciona el Imperio del Mandé tal como una de las primeras sociedades regidas por una constitución política basada en el estado de derecho, una constitución que cubre todos los aspectos de la vida social. Como *Mandé Kalikan* o el *decreto del Mandé*, la *Carta Magna de Kurukan Fuga* es también, es la voluntad declarada de las autoridades encabezadas por Soundjata Kéita, de edificar a un imperio moderno y justo, pues, la filosofía del Mandé.

Referencias bibliográficas

- Kouyaté, S. (1998). “La Charte de Kurukan Fuga” *In* Rdio Rurale de Guinée. Atelier régional de concertation entre traditionalistes mandingues et com-

municateurs des Radios Rurales. Kankan: Radiio de Giinée, du 02 au 12 mars 1998.

Lotman, Y. (1978). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Pérez Grajales, H. (2009). *Lenguajes verbales y no verbales. Reflexiones comunicativas sobre las competencias lingüística y comunicativa*. Bogotá: Magisterio.

Perry, M. (1991). "La dinámica literaria. Cómo el orden de un texto crea su significado" en navarro, Desiderio (dir.) *Criterios. Estudios de teoría literaria, estética y culturología*, 3^{era} época, enero-junio, La Habana: Casa de las Américas.

Anexo

La Charte de Kurukan Fuga (versión francesa y española)

Les représentants du Mandé traditionnel et leurs alliés, réunis en 1236 à Kurukan Fuga actuel cercle de Kangaba (République du Mali) après l'historique bataille de Kirina ont adopté la charte suivante pour régir la vie du grand ensemble mandingue.

I. De l'organisation sociale

Article 1er:

La société du grand mandé est divisée ainsi qu'il suit:

Seize (16) «Ton ta djon» ou porteurs de carquois;

Quatre (4) «Mansa si» ou tribus princières;

Cinq «Mori Kandia» ou classes de marabouts;

Quatre (4) «Nyamakala» ou classes de métiers.

Chacun de ces groupes a un rôle et une activité spécifiques

Article 2: les «Nyamakala» se doivent de dire la vérité aux Chefs, d'être leurs conseillers et de défendre par le verbe, les règles établies et l'ordre sur l'ensemble de l'Empire.

Article 3: les «MoriKanda» sont nos maîtres et nos éducateurs en islam. Tout le monde leur doit respect et considération.

Article 4: la société est divisée en classes d'âge. A la tête de chacune d'elles est élu un chef. Sont de la même classe d'âge les personnes (hommes ou femmes) nées au cours d'une période de trois années consécutives. Les «Kangbé» (classe intermédiaire entre les jeunes et les vieux) doivent participer à la prise des grandes décisions concernant la société.

Article 5: chacun a le droit à la vie et à la préservation de son intégrité physique. En conséquence, tout acte attentatoire à la vie d'autrui est puni de mort.

Article 6: pour gagner la bataille de la prospérité, il est institué la «Könögbèn Wölö» (un monde de surveillance pour lutter contre la paresse et l'oisiveté).

Article 7: il est institué entre les «Mandenkas le Sanankunya» (cousinage à plaisanterie) et le «Tanamanyöya» (forme de totémisme). En conséquence, aucun différend né entre ces groupes ne doit dégénérer, le respect de l'autre étant la règle.

Entre beaux-frères et belles-sœurs, entre grands-parents et petits-enfants, la tolérance et le chahut doivent être le principe.

Article 8: la famille KÉITA est désignée famille régnante sur l'Empire.

Article 9: l'éducation des enfants incombe à l'ensemble de la société. La puissance paternelle appartient par conséquent à tous.

Article 10: adressons-nous mutuellement les condoléances.

Article 11: quand votre femme ou enfant fuit, ne le poursuivez pas chez le voisin.

Article 12: la succession étant patrilinéaire, ne donnez jamais le pouvoir à un fils tant qu'un seul de ses pères vit.

Ne donnez jamais le pouvoir à un mineur parce qu'il possède des biens.

Article 13: n'offensez jamais les « Nyaras » (paroliers attitrés).

Article 14: n'offensez jamais les femmes nos mères.

Article 15: ne portez jamais la main sur une femme mariée avant d'avoir fait intervenir sans succès son mari.

Article 16: en plus de leurs occupations quotidiennes, les femmes doivent être associées à tous nos Gouvernements.

Article 17: les mensonges qui ont vécu et résisté 40 ans doivent être considérés comme des vérités.

Article 18: respectons le droit d'âinesse.

Article 19: tout homme a deux beaux-parents: les parents de la fille que l'on n'a pas eue en mariage et la parole qu'on a prononcée sans contrainte. On leur doit respect et considération.

Article 20: ne maltraitez pas les esclaves, accordez-leur un jour de repos par semaine et faites en sorte qu'ils cessent le travail à des heures raisonnables. On est maître de l'esclave mais pas du sac qu'il porte.

Article 21: ne poursuivez pas de vos assiduités les épouses : du chef, du voisin, du marabout, du féticheur, de l'ami et de l'associé.

Article 22: la vanité est le signe de la faiblesse et l'humilité le signe de la grandeur.

Article 23: ne vous trahissez jamais entre vous. Respectez la parole d'honneur.

Article 24: ne faites jamais du tort aux étrangers.

Article 25: le chargé de mission ne risque rien au Mandén.

Article 26: le taureau confié ne doit pas diriger le parc.

Article 27: la jeune fille peut être donnée en mariage dès qu'elle est pubère sans détermination d'âge. Le choix de ses parents doit être suivi quel que soit le nombre des candidats. Le jeune garçon peut se marier à partir de 20 ans.

Article 28: la dot est fixée à 3 bovins : un pour la fille, deux pour ses père et mère.

Article 29: le divorce est toléré pour l'une des causes ci-après

- l'impuissance du mari.
- la folie de l'un des conjoints;
- l'incapacité du mari à assumer les obligations nées du mariage.

Le divorce doit être prononcé hors du village.

Article 30: venons en aide à ceux qui en ont besoin.

Article 31: respectons la parenté, le mariage et le voisinage.

Article 32: tuez votre ennemi, ne l'humiliez pas.

Article 33: dans les grandes assemblées, contentez-vous de vos légitimes représentants et tolérez-vous les uns les autres.

II. Des biens

Article 34: il y a cinq façons d'acquérir la propriété : l'achat, la donation, l'échange, le travail et la succession. Toute autre forme sans témoignage probant est équivoque.

Article 35: tout objet trouvé sans propriété connu ne devient propriété commune qu'au bout de quatre ans.

Article 36: la quatrième mise bas d'une génisse confiée est la propriété du gardien.

Article 37: un bovin doit être échangé contre quatre moutons ou quatre chèvres.

Article 38: un œuf sur quatre est la propriété du gardien de la poule pondeuse.

Article 39: assouvir sa faim n'est pas du vol si on n'emporte rien dans son sac ou sa poche.

III. De la preservation de la nature

Article 40: la brousse est notre bien le plus précieux, chacun se doit de la protéger et de la préserver pour le bonheur de tous.

Article 41: avant de mettre le feu à la brousse, ne regardez pas à terre, levez la tête en direction de la cime des arbres.

Article 42: les animaux domestiques doivent être attachés au moment des cultures et libérés après les récoltes. Le chien, le chat, le canard, et la volaille ne sont pas soumis à cette mesure.

IV. Dispositions finales

ARTICLE 43: Balla Fassèkè KOUYATÉ est désigné grand chef des cérémonies et médiateur principal du mandéen. Il est autorisé à plaisanter avec toutes les tribus, en priorité avec la famille royale.

Article 44: tous ceux qui enfreindront ces règles seront punis. Chacun est chargé de veiller à leur application sur l'ensemble du territoire impérial⁶.

Carta Magna de Kurukan Fuga

Los representantes del Mandé tradicional y sus aliados reunidos en 1236 en Kurukan Fuga actual círculo de Kamgaba (República de Mali) tras la histórica batalla de Kirina adoptaron la siguiente Carta Magna.

I. De la organización social

Artículo 1^{ero}:

La sociedad del gran mandé está dividida como sigue:

Dieciséis (16) “Ton ta Djon” o portadores de aljaba;

Cuatro (4) “Mansa si” o tribus principescas;

Cinco (5) “Mori Kanda” o clases de marabúes;

Cuatro (4) “Nyamakala” o clases de oficios.

Cada uno de estos grupos desempeña un rol y una actividad específicos.

Artículo 2: los “Nyamakala” están obligados a decir la verdad a los Jefes, a ser sus consejeros y a defender por el verbo las reglas establecidas y el orden en todo el Imperio.

6. Versión francesa y caracteres armonizados manenka transcrita por Siriman Kouyaté, Consejero en la Corte de justicia de Kankan, y publicada en el *Atelier de concertación entre tradicionalistas mandenkas y comunicadores de las Radio Rurales*, Kankan, del 02 al 12 de marzo de 1998, s / p.

Artículo 3: los “Mori Kanda” son nuestros maestros y educadores en el Islam. Todos les debemos respeto y consideración.

Artículo 4: la sociedad está dividida en clases de edad. Enfrente de cada una, se elige a un jefe. Son de la misma clase de edad, las personas (hombres o mujeres) nacidas en un periodo de tres años consecutivas. Los “Kangbés” (clase intermedia entre los jóvenes y los ancianos) deben participar en la toma de las grandes decisiones relativas a la sociedad.

Artículo 5: cada quien tiene derecho a la vida y a la preservación de su integridad física. En consecuencia, cualquier acto atentatorio contra la vida del prójimo está castigado por la pena de muerte.

Artículo 6: Para ganarse la vida, está instituido la “Kônôgbên Wôrô” (un mundo de vigilancia para luchar contra la pereza y el ocio).

Artículo 7: está instituido entre los “Mandenkas” la “Sanankuya” (la broma por alianza) y el “Tanamanyôya” (forma del totemismo). Por consiguiente, ningún conflicto entre grupos debe degenerarse, el respeto el prójimo permanece la regla.

Entre los cuñados y las cuñadas, entre abuelos y nietos, la tolerancia y el jaleo debe ser el principio.

Artículo 8: la familia KÉITA está designada como familia que reina sobre el Imperio.

Artículo 9: la educación de los niños es responsabilidad de toda la sociedad. El poder paterno es de todos.

Artículo 10: presentémonos mutuamente las condolencias.

Artículo 11: cuando se huye su mujer o su hijo, no le persiga hasta en el vecino.

Artículo 12: la sucesión siendo parti-lineal, nunca otorgar el poder a un hijo mientras viven sus padres.

Jamás conceder el poder a un menor para que posee los bienes.

Artículo 13: nunca ofendan a los “Nyaras” (gentes del habla).

Artículo 14: jamás ofendan a las mujeres, nuestras madres.

Artículo 15: no peguen a las mujeres casadas antes de hacer intervenir su marido.

Artículo 16: además de las ocupaciones diarias, las mujeres deben estar asociadas a nuestro Gobiernos.

Artículo 17: las mentiras que perduraron y resistieron durante 40 años deben ser consideradas como verdades.

Artículo 18: respetemos el derecho de la primogenitura

Artículo 19: cualquier persona tiene dos suegros: los padres de la hija que uno no ha tenido el matrimonio y el habla que se pronunció sin obligación. Se les debe respeto y consideración.

Artículo 20: no maltraten a los esclavos, otórguenles un día de descanso a la semana y hagan de tal manera que terminen de trabajar en horas razonables. Uno es dueño del esclavo y no de la mochila que lleva consigo.

Artículo 21: No persigan asiduamente a las esposas: del jefe, el vecino, el marabú, el chamán, el amigo y del aliado.

Artículo 22: la vanidad es el signo de la debilidad y la humildad, la grandeza.

Artículo 23: jamás se traicionen entre sí. Respeten la palabra de honor.

Artículo 24: nunca agredan a los extranjeros.

Artículo 25: el enviado no corre ningún riesgo en el Manden.

Artículo 26: el toro prestado no debe encabezar la granja.

Artículo 27: se puede casar a la joven muchacha en cuanto esté en la edad de la pubertad sin importar la edad. Se debe tomar en cuenta el punto de vista de sus padres sea lo que sea el número de candidatos. El muchacho puede casarse a partir de los 20 años.

Artículo 28: la dote es de 3 bovinos: uno para la muchacha, dos para su padre y su madre.

Artículo 29: el divorcio está tolerado por uno de los motivos siguientes:

- impotencia del marido;
- la demencia en uno de los cónyuges;
- la incapacidad del marido en asumir las obligaciones derivadas del matrimonio.

Se debe pronunciar el divorcio fuera del pueblo.

Artículo 30: ayudemos a los más necesitados.

Artículo 31: respetemos el parentesco, el matrimonio y la vecindad.

Artículo 32: *maten* a su enemigo, no lo humillen.

Artículo 33: durante las grandes asambleas, sigan a sus legítimos representantes y tolérense mutuamente.

II. De los bienes

Artículo 34: existe cinco formas para adquirir la propiedad: la compra, la donación, el trabajo y la sucesión. Cualquier otra forma sin testimonio concreto resulta equívoco.

Artículo 35: cualquier objeto hallado sin propiedad designada sólo llega a ser propiedad común a los cuatro años.

Artículo 36: el cuarto parto de una becerria confiada es propiedad del cuidador.

Artículo 37: un bovino debe ser intercambiado por cuatro borrego o cuatro cabras

Artículo 38: un huevo sobre cuatro es propiedad del cuidador de la gallina.

Artículo 39: quitarse la sed no es robo si no se lleva algo consigo.

III. De la preservación de la naturaleza

Artículo 40: el bosque es nuestro bien más precioso, cada uno ha de protegerlo y preservarlo para el bien común.

Artículo 41: antes de quemar el bosque, no miren la tierra, levanten la cabeza en dirección a la cima de los árboles.

Artículo 42: se debe amarrar a los animales domésticos en tiempos de cultivos y soltarlos después de las cosechas. El perro, el gato, el pato y las aves no están bajo esta regla.

IV. Disposiciones finales

Artículo 43: Balla Fasséké KOUYATÉ es designado gran jefe de las ceremonias y principal mediador del manden. Se le autoriza bromear con todas las tribus, principalmente, con la familia real.

Artículo 44: quien desobedezca estas reglas será castigado. Cada uno se encarga de velar a su aplicación

“Negritud” por Aimé Césaire: la trascendencia de un término

Patricia Monserrat Laguna Gómez

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Nacido en el seno de una familia de clase media, negra martiniqueña, el 26 de junio de 1913, Aimé Fernand David Césaire mostró desde muy pequeño un intenso talento por adquirir conocimientos. Su abuela *Mamá Nini*, que en antagonismo con las mujeres de la época en la isla sabía leer y escribir en creole y en francés, su abuelo, Ferdinand, un profesor (el único en Martinica), su madre una costurera también ávida lectora y su padre controlador de impuestos, fomentaron en el pequeño Césaire una curiosidad tal que sólo se alimentó con el paso del tiempo (Fernández Martínez, 2012: 4).

Césaire creció rodeado de las leyendas que *Mamá Nini* recordaba de su infancia y de los libros que su familia podía encontrar o traer a la isla. Entre Voltaire, Shakespeare y Víctor Hugo, la mente curiosa del niño volvía cada vez más vigorosa ganándose una beca para el Liceo Schoelcher, la única escuela dentro de las islas caribeñas que seguían en control gubernamental de Francia, siendo de los pocos niños que tendrían acceso a una educación de “alto estándar francés”. Cumpliendo el programa y reseñado como excelencia académica, Aimé se hizo acreedor a otra beca, la del Liceo *Louis le Grand*, cuya sede en París le hizo embarcar a los 18 años recién cumplidos (Hénane, 2013: 17).

París “era una fiesta”, ahí se concentraban las personalidades que serían más importantes en el área del arte, la cultura y la ciencia durante todo el siglo xx. Desde Salvador Dalí, hasta Ernest Hemingway, como pioneros intelectuales, la ciudad hervía en conocimientos. Césaire se encontraría con un espacio totalmente distinto a su isleta y aunque nervioso en sus

propias palabras: “No me fui de Martinica con ningún pesar, estaba muy feliz de irme. Sin duda, fue un placer sacudirme el polvo de las sandalias en esta isla donde sentí que me asfixiaba. No me gustaba esta sociedad estrecha y mezquina; e ir a Francia fue un acto de liberación para mí” (Beloux, 1969: 2). Iniciaría sus estudios competitivos para ganar un lugar en la Escuela Normal Superior, cuyo examen presentaba un rigor tal que hasta hoy día la fama de quién logra cumplir con las expectativas de la prueba es de admirarse (Ollé - Laprunne, 2008: 11)

Sin importar esto último, Césaire ya se encontraba en un análisis de su “condición”, los estudios que cursaba se consideraban “educación académica para blancos de élite”, agregando que sólo unos cuantos negros estaban presentes en la Escuela. Como costumbre de recibimiento, el Liceo otorgaba un guía a los nuevos, que resultaba ser un alumno experimentado, una forma de “apadrinamiento” para que la transición y la entrada fuera mucho más sencilla, aquí iniciaría todo un proceso de deconstrucción, un “descubrimiento para sí mismo”, un reconocimiento a la alienación de sí mismo y los suyos. Siendo Léopold Sédar Senghor, futuro presidente de una Senegal libre, quién se volvería su gran amigo y también parte de su deconstrucción constante. Aunque Césaire no desembarcó del todo en soledad, ya que un antiguo amigo de sus clases de filosofía en el Liceo en Martinica había venido con él, solo que, de la Guyana Francesa, hijo de una familia de clase media alta cuya mezcla se reclamaba europea, amerindia y negra, había calificado a la Sorbona para estudios en Derecho, así León-Gontran Damas se sumaría, volviéndose un trío de inseparables, el que sería conocido como: “El trinomio de la Negritud” (Ollé - Laprunne: 13).

Entre Senghor y Damas hicieron ver a Césaire todo un mundo al que él era ajeno. Entre los años de 1935 y 1939, las puertas de África se abren para Aimé por medio del *Decamerón Negro* y de *La historia de la civilización africana*, cuyas copias pertenecientes a Senghor no eran de dominio público dentro de Martinica. Estos dos libros serían la clave que permitirían al trío una toma de conciencia hacia su patrimonio en común, creciendo en ellos una impetuosa necesidad de querer cambiar el sistema al que estaban sometidos. Para Césaire fue un abrupto, aunado a su descubrimiento de Carlos Marx donde encontraría una forma de expresión política que conservó toda su vida, su acercamiento al comunismo y su materialismo histórico, lo que le permitió ponerle nombre a aquello que sentía: alienación colonial, entendiendo que la sumisión de los suyos atiende a un

proceso histórico y no a leyes naturales como por años Francia había enseñado (Cortés, 2000).

Es aquí donde nacería el Césaire que conoceremos durante toda su carrera. Un hombre que, autoidentificado, nombra a su colectividad, conoce su historia y está dispuesto a difundirla. El pensamiento tan bien balanceado entre filosofía y política nos entrega a un Aimé Césaire infinitamente congruente con su sentir, su reclamar y su accionar, iniciando la eterna condena francesa que mantendrá en todos sus escritos.

Césaire estuvo presente en épocas tumultuosas que reconfiguraron el mundo, nació antes de la Primera Guerra Mundial, empezó a producir a medio camino hacia una nueva guerra siendo espectador mordaz durante ella. El mundo veía horrorizado como Europa sometía a los judíos y Césaire cuestionaba abiertamente al mundo, ¿no era la medida de todas las cosas el sometimiento europeo? De esto hablara en *Discurso sobre el colonialismo* de 1950, pero mucho antes, Aimé iba abriéndose paso en el mundo de la escritura, y es durante la guerra que, por una curiosa historia, el rumbo de su presencia rebasaría las fronteras de Martinica.

A grandes rasgos, André Breton hizo escala en Martinica en 1941, huyendo hacia Estados Unidos de la Francia ocupada por los alemanes, viajando también junto a Víctor Serge, Wifredo Lam, Claude Levi-Strauss. Como la escala en Martinica se alargó, decidió salir a buscar un moño para su hija y en un estante vio una copia de *Tropiques* (una revista fundada por Aimé Césaire y René Ménil) a su regreso de Francia a Martinica para dar clase en el Instituto *Fort du France*, que buscaba concientizar y educar a la isleta, imprimiendo de a pocos fragmentos de libros y ensayos a los que regularmente no se tenía acceso en aquel terreno. Así Breton conoció las reflexiones de los escritores antillanos y tuvo contacto con los textos poéticos de *Les pur sang* (*Los pura sangre*) y más adelante *Cuaderno de retorno al país natal* de Césaire, causándole una fascinación tal que lo llamaría "el mayor monumento lírico de la época" en su texto *Un gran poeta negro*, que retomaría en su libro *Martinique charmeuse de serpent*. Aunque no se conocerían en persona hasta después de terminada la guerra, los elogios y la profunda admiración de Breton provocarían que Césaire fuera catapultado a la escena artística mundial y catalogado como surrealista (Ollé – Laprun: 9 – 10).

Las corrientes de pensamiento poco antes, durante y fuertemente dialogada después de la guerra, disputaban en un vaivén sobre el hombre y si todo conocimiento generado por él, hasta el momento, era genuino.

La constante duda puso al existencialismo como una base tanto filosófica como literaria en la que trabajar, aunado al creciente comunismo como el medio de supresión de la explotación del hombre por el hombre con su medida anticolonialista y el surrealismo artístico que permitía expresar las ideas oníricas como protesta a desaprender lo aprendido. La revolución se estaba gestando y no sólo por las políticas que suprimían a los y las negras, sino a todo aquello que para mantenerse tenía que someter. Personajes como André Breton, Sigmund Freud, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Benjamin Péret, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Simone de Beauvoir serían los más conocidos e importantes en las propuestas de revolución de pensamiento (Díaz, Coris, 2002: 23). Césaire tendría acceso a este círculo, cuando Breton, fascinado, les causará curiosidad a los demás.

Así en 1945, en Haití se reúnen muchos grandes pensadores y Césaire va a dictar dos conferencias: *La ideología de Vichy contra el pensamiento francés* y *Carta abierta a monseñor Varin de la Brueniliere*, ambas como un atento recordatorio a los momentos de más flaqueza de la política francesa. Breton llega acompañado del pintor cubano Wifredo Lam, quien con el tiempo ilustraría varios productos de Césaire. Por las mismas fechas, entra también a escena el etnógrafo Michel Leiris, cuya pasión por el estudio de las Antillas lo acerca siempre a Aimé.

Ya sea por curiosidad o por mera influencia de Breton, Jean Paul Sartre leerá *Cuaderno de retorno al país natal* y, al igual que Breton, quedaría tan estupefacto que dedicaría un texto único en su clase para elogiar a Césaire: *Orphée noir* (*Orfeo negro*). Sartre no tiene más que palabras de admiración hacia Césaire y, reconociendo que la sociedad sigue en un alto grado racista, se enuncia como un hombre que ha tomado conciencia sobre los problemas de los negros a la par que cree que leer a Césaire es: “un arma milagrosa que recurre al idioma del tirano para empujar a los oprimidos a unirse” para la libertad, para crear una política verdaderamente unida al cambio. El texto de Sartre no haría más que encumbrar a Césaire que humildemente aceptaría el nombramiento que Sartre le acuña: *el negro fundamental* o *el negro universal*, dependiendo de la traducción. Sartre declararía: “Césaire es el mejor poeta en lengua francesa del momento y probablemente de toda la historia” (Sartre, 1948: 4).

Aimé Césaire sería un hombre de grandes amigos, un hombre de familia, con cuya esposa, Suzanne Césaire, e hijos compartiría ideologías. Hay que destacar que fungió como alcalde electo de Martinica por 56

años consecutivos, siendo reelecto una y otra vez por voto popular. Fue siempre un hombre congruente; estuvo afiliado al partido comunista de 1945 a 1960, cuando renunció por la inacción y falta de toma de decisiones políticos que permitieran una tribuna para ayudar a Argelia; tanto Césaire como el país africano se declaran independentistas. Fue criticado durante su gestión por convertir a Martinica en un departamento francés, y es sólo por la conciencia de que la situación económica martiniqueña no permite su independencia total de Francia y el subsistir de su gente depende intrínsecamente de aceptar el cambio administrativo que permitía pasar de colonia a departamentos, luchando por considerarse terreno igual de importante que la metrópoli francesa (Wallerstein, 2012: 16).

Martinica siempre estará agradecida con la gestión gubernamental de Césaire. La toma de un escaño que le permitiera no sólo escribir su palabra sino dictarla a las tribunas como un medio de educación para las urbes de poder que no podían quitarse el pasado y seguían replicando medios de dominación sobre de los negros, le sirvió para trascender de forma sublime. Césaire partió a los 96 años de edad, pero dejó una producción inigualable de lucha social, como son los libros de poesía: *Cuaderno de retorno al país natal* (1939), *Las armas milagrosas* (1946), *Sol guillotinado* (1948), *Cuerpo perdido* (1949), *Discurso sobre el colonialismo* (1955), *Carta a Maurice Thorez* (1956), *Catastro* (1961), *Toussaint – Louverture* (1962), *Una tempestad* (1969), la reimpresión de *Tropiques* (1978), *Yo, laminaria* (1992); además de las obras de teatro: *Y los perros callaron* (1956), *La tragedia del rey Christophe* (1963) y *Una estación en el Congo* (1966). Este es el gran legado de toda una vida servida a la reivindicación y al grito de la "Negritud".

En el año de 1934, con el choque de identidad generado en Césaire, además de su aceptado comunismo que muy acorde a la época propugnaba por una desalienación, una deconstrucción del hombre y una eliminación de clases, además del aprendizaje constante sobre sus orígenes africanos, se une a Senghor y Damas y crean la revista *L'Étudiant noir* (*El estudiante negro*). Los antecedentes de esta revista son dos: la *Revue du Monde Noir* (*Revista del mundo negro*), fundada en 1931 por Paulette Nardal, la primera martiniqueña en asistir a la Sorbona, aliada al escritor haitiano Léo Sajous y el guyanés René Maran, el objetivo era: "Crear un vínculo intelectual y moral entre los negros de todo el mundo, sin distinción de nacionalidad, que les permita conocerse mejor, amarse fraternalmente, defender mejor sus intereses colectivos e ilustrar su raza", aunque después de 6 números, la revista dejó de publicarse en 1932 a causa de problemas económicos planto

la semilla de la revolución negra de las palabras. Justo antes de terminar el año de 1932, los estudiantes martinicanos Étienne Léro, Thélus Léro, René Ménil, Jules Marcel Monnerot, Michel Pilotin, Maurice – Sabas Quitman, Auguste Thésée y Pierre Yoyotte fundaron la revista *Légitime Défense* (*Legítima Defensa*), cuyo único número publicado, fuertemente marcado por el comunismo, discurso anticolonial e hiriente a las políticas francesas reinantes, inauguró el llamado surrealismo Antillano (Toledo, 2018: 7).

L'Étudiant noir (*El estudiante negro*) no sólo seguirá con esta idea del surrealismo antillano, sino que concentrará tanto el comunismo, la fuerte crítica hacia el sistema colonial francés, la alienación y por medio de la difusión, aceptación y celebración de las raíces culturales en común llamarían a tomar conciencia racial. Justo así se llamaría el primer artículo de Césaire: “Conscience raciale et révolution sociale” (“Conciencia racial y revolución social”), publicado en el tercer número de *L'Étudiant* en 1935 y donde se acuñaría el término *Négritude*. “Obviamente, se trataba de celebrar y valorar las raíces culturales comunes y estimular el reconocimiento de su vitalidad; no intentamos elaborar una doctrina o un manifiesto, sino sólo definir lo que significaba: ser del Caribe, de África del sur, de Estados Unidos, de cualquier lugar en donde un hombre sufre.” (Ollé – Laprunne, 2008: 15)

Con este texto, Césaire muy consciente de los intereses que para ese momento manejaba la agenda comunista, intentaba hacer un llamamiento a la “revolución social” que permitiera a los negros que aún seguían bajo el pensamiento de yugo colonialista crear una conciencia racial y por tanto una desasimilación de lo aprendido. Aimé Césaire estaba plenamente consciente del proceso de alienación al que Francia había sometido a todos los negros y negras que aún pertenecían a su organización gubernamental como colonias y no como territorios sujetos a la metrópoli como “iguales”, era claro que las políticas buscaban seguir manteniendo una uniformidad colonial obligándonos a adoptar su idioma, sus costumbres, valores e identidad colonial que no les pertenecían (Rexer, 2013: 9). Los negros habían sido despojados de todo recuerdo de su pasado y ahora eran sometidos a un olvido para evitar que reconocieran la barbarie a la que habían sido sometidos. Considerados sólo objetos, habían sido vaciados de su pasado e historia y habían sido rellenos con las nuevas formas. Con la uniformidad europea, con la idea de ser serviles y no más.

“Negritud” hace frente al cuerpo colonizado y lo expone en la modernidad, como medio para impulsar una política poscolonial que permita

la reivindicación y con ello un esquema que elimine o por el momento, cuestione el sistema racializado no sólo de Francia, sino del mundo.

A partir de su acercamiento con África, Césaire queda atado a la historia, al proceso de larga duración al que los y las negras han sido sometidas durante siglos y cada país ha contado de forma diferente para colonizar sus cuerpos y mentes. Toda su producción será siempre haciendo énfasis en el sufrimiento, el olvido, el reduccionismo, la invisibilización y la humillación, por lo que "Negritud" toma una dimensión tan importante, haciendo frente a todas las adversidades, buscando crear una conciencia colectiva que logre repensar la condición de la estructura dominante (Aguirre, Aguirre, 2019).

Aunque para Césaire el término siempre significaría un grito de autoidentificación y cólera hacia Francia y los países con modelos colonizantes, sufriría modificaciones a lo largo de los años tanto por Senghor como por Damas. Para Senghor funcionaría tanto como para una autoidentificación como para una reivindicación, pero, por su vivencia personal en Senegal que había pertenecido a Portugal, Inglaterra y para 1939 se encontraría en un proceso para independizarse de Francia, liga el término "Negritud" a los valores antiguos africanos, a su cosmovisión, hace énfasis en la cultura como medio de dimensión esencial en el hombre, la medida que lo forma, que lo vuelve socialmente funcional, poniéndolo frente a su yo colonizado y a su yo espiritual, a su reencuentro con África, dando la idea de que, aunque el hombre pertenezca al nuevo mundo occidental, su origen y su alma viene ligado a ser africano. Senghor universaliza la "civilización" y la vuelve un ente y no un apartado sociológico (Cuende, González, 2008: 8). Damas, siempre más sencillo, utilizaría el término como un reivindicatorio para romper con las barreras nacionalistas que Francia imponía, atacando los problemas de identidad y mostrando las "debilidades" culturales de la asimilación francesa y sociedades occidentales, crecidas bajo la supresión (Vila, 2015: 21).

Si bien es cierto que las tres definiciones son sumamente diferentes, es imperante notar que cada uno de ellos percibía de forma muy distinta sus entornos. Por un lado, Senghor siempre fue el más aguerrido de los tres, africano de nacimiento y residencia, ciertamente mucho más emancipado de la percepción impuesta; Damas, lejano al territorio francés pero nacido y criado en uno perteneciente a él habría dudado solo de su condición una vez llegado a la Sorbona y ver la poquísima inclusión de "los suyos", y Césaire, cuya isla relegada no tenía acceso a los medios educativos ni por

asomo que había en la capital de su mandamos, obligado a creer todo lo que artificialmente se había creado para mantenerlo a raya de su menospreciada condición de otredad. No es que a ellos les importara volver sobre el término y su significado personal una y otra vez, pero lo anterior es importante para entender sus razones.

“Negritud” siempre será, a ojos de quien lo sepa leer, un concepto cultural con repercusiones políticas que surgió y llamó a la desobediencia contra la opresión del sistema colonial francés. Mucho más que ser un concepto que refería a la condición de cualquier hombre negro y mujer negra que sufre, “revive la memoria histórica como una fuerza social e inaugura la alteridad de la voz negra.” (Govea & Silva, 2017: 4). La “Negritud” inaugura la toma de conciencia de los propios negros, iniciando el reconocimiento de su color, pues es ahí donde inicia su opresión. Césaire, mostró al mundo la pluralidad de conciencia que visibiliza el trato de otredad que existe entre los blancos y los negros, además del sistema opresor que es regla común sin que nadie lo cuestione.

La “Negritud” que concibe Aimé Césaire se alza contra todo aquello que Francia y Europa había creado para someter al negro y rompe con la estructura de culpa que siente el negro colonizado al no pertenecer, puesto que ese mundo no está creado ni hecho para él; está desclasado, entendiendo que es víctima de terreno colonizado y no de circunstancias que ellos pudiesen haber creado. Aunque las definiciones cambiaron con el tiempo, además de la maduración intelectual de su autor, “Negritud” siempre fungió como catalizador, como el medio para entender que los negros eran partícipes de su propia historia y tenían derecho a señalar su propio proceso de violencia y la deuda intrínseca que Europa tiene para ellos, pero, pertenecieran al país al que pertenecieran habían pasado por lo mismo y pese a cualquiera que fuera su proceso “identidad reencontrada, diferencia reconocida”. Sin importar quién nombrara “Negritud”, la intención de su autor y sus enriquecedores amigos siempre fue crear un movimiento que se levantara contra la negación europea de “otra cultura”, visibilizando y resignificando los valores y a la gente africana. Una ruptura que obligará a Europa y demás potencias colonizadoras dejar de negar su existencia. “Negritud” es el reencuentro de los negros consigo mismos.

Aunque existirían detractores como Frantz Fanon, quien fuera alumno de Césaire, además de muchas otras corrientes que formarían una revolución mucho más visible, como los movimientos por los derechos civiles en Estados Unidos, “Negritud” debe entenderse en el contexto y marco his-

tórico en el que fue creado, es decir, sus postulados podrían bien caer en el supremacismo racial o en el victimismo, siendo que reconoce y reclama la otredad. Reconocer la otredad está bien, marcar la otredad genera racismo (Kesteloot, 2007: 44). “Negritud”, sin importar quién la nombrara significa el fin de la opresión, la revaloración de los negros, el reconocimiento de ser africano y el reclamo de la justicia para la codificación sufrida.

Conclusión

Césaire rehace la palabra francesa y la usa como arma poderosa contra la colonización y todas sus aberraciones. La cólera contenida la va soltando de a poco en cada uno de sus escritos, poniendo en tela de juicio cada actuar francés y de las políticas de alienación que impuso Europa a cada territorio conquistado, aunado a la creación de “Negritud”, que es la toma de conciencia de los propios negros, iniciando con el reconocimiento de su color, ya que es así como inicia su opresión, rompe una barrera y pasa de ser un simple término en un ensayo a todo un concepto cultural que como desobediencia al sistema colonial francés le permite a los negros y negras exigir un recuento de la memoria histórica, una disculpa y un mejoramiento jurídico – cultural que los faculta para reconstruir su legado.

Muchas veces, a lo largo de su carrera, Aimé Césaire ninguneado como poeta ya que “su originalidad y lirismo desbordarte no permiten encuadrarlo en ninguna corriente de la poesía francesa de su época” (Cordobés, 2008: 34), estaría siempre a la vanguardia del pensamiento. La realidad es que, sus preceptos, sus reclamos y su forma, molestaba a Francia que se creía su educador, no podría realmente reclamarle nada si ella no le hubiera dado la medida civilizatoria de su palabra, es por ello que su obra debe leerse con suma urgencia, pero también con agudeza para notar la inconformidad sobre el mundo injusto que Europa creó. Actualmente los discursos de superioridad cultural, las políticas de trabajo forzado, la globalización opresiva y las medidas impuestas nos remiten a un Césaire que provocó un cambio de registro discursivo de literatura a sociología – política. Ya no sólo un recurso para la literatura, sino un proceso de desalienación. Es con justa razón que se puede afirmar que se trata de una poesía convertida en doctrina.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, Aguirre, C. (2019). Apuntes para una corpo - política desde las escrituras Aimé Césaire y Frantz Fanon. *UNIVERSUM*. Obtenido de https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762019000100015&lang=pt
- Beloux, F. (1969). Entrevista a un poeta político: Aimé Césaire. (Beloux, F. Entrevistador) *Revista Literaria*. Obtenido de <https://www.potomitan.info/cesaire/politique.php>.
- Césaire, A. (1956). *Y los perros callaron*. Les Griots, París, Francia.
- Césaire, A. (1948). *Soleil Cou Coupé*. Francia: K éditeur.
- Césaire, A. (1949). *Corps perdu*. Francia: Fragance.
- Césaire, A. (1955). *Discurso sobre el colonialismo*. México: Universidad Autónoma de Mexico.
- Césaire, A. (1956). Carta a Maurice Thorez. *Présence Africaine*.
- Césaire, A. (1961). *Cadastre*. (E. Snyder, Trad.) Sanford Upson.
- Césaire, A. (1961). *Les armes miraculeuses*. (A. Pellegrini, Trad.) Buenos Aires: Fabril Editora.
- Césaire, A. (1962). Toussaint Louverture: La révolution française et le problème colonial. *Présence Africaine*.
- Césaire, A. (1963). *La tragedia del Rey Christophe*. Aviñon, Francia.
- Césaire, A. (1966). *Una estación en el Congo*. Golem, París.
- Césaire, A. (1969). *Cuaderno de un retorno al país natal*. (A. Bartra, Trad.) México: Era Editorial.
- Césaire, A. (1969). *Una tempestad*. Carabobo: Universidad de Carabobo.
- Césaire, A. (1992). *Yo, laminaria*. Barcelona: Penguin Random House.
- Cordobés, F. (2008). El discurso anticolonial de Aimé Césaire. *Cuadernos Hispanoamericanos*(691). Obtenido de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-discurso-anticolonial-de-aime-cesaire-788951/>
- Cortés, R. (2000). Aimé Césaire: Perspectiva de la Cultura en el Caribe francófono. (D. d. Humanidades, Ed.) *Revista Suma Cultural*. Obtenido de http://konradlorenz.edu.co/images/stories/suma_cultural/2000-1/Aime.pdf
- Cuende, González, M. J. (2008). Aproximación al pensamiento de L. S. Senghor. *Magister: Revista Miscelánea de investigación*. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2774884.pdf>.
- Díaz, Coris, V. (2002). Surrealismo y existencialismo: Convergencias. *Ágora*. Obtenido de <https://core.ac.uk/download/pdf/225150772.pdf>.
- Fernández Martínez, M. (2012). Aimé Césaire: Un negro universal. *Revista Comunicación*, 22(1). Obtenido de <https://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1389/1283>

- Govea, M., & Silva, M. (2017). Reflexiones en torno a la Negritud: La lucha político - social y reivindicación identitaria. *Horizontes filosóficos: Revista de Filosofía, Humanidades y Ciencias Sociales*. Obtenido de <https://1library.co/document/zxl45jvz-reflexiones-torno-negritud-lucha-politico-social-reivindicacion-identitaria.html>
- Hénane, R. (2013). *Aimé Césaire: Cavalier du temps et de l'écume*. París: Editions L'Harmattan.
- Kesteloot, L. (2007). *Les grandes figures de la Négritude: Paroles privées*. L'Harmattan.
- Ollé - Lapruné, P. (2008). *Para leer a Aimé Césaire*. (V. Jaua, Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Rexer, R. (2013). Black and White Re(a)d all over: L'étudiant Noir, communism and the bird of Négritude. *Research African Literatures*(44). Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/10.2979/reseafrilite.44.4.1>
- Sartre, J. P. (1948). Orfeo Negro. En L. Sedar Senghor, *Introducción a la Antropología de la Nueva Poesía Negra y Malgache* (V. F. Olea, Trad.). Presses Universitaires.
- Toledo, M. S. (2018). Légitime Defense: Surrealismo negro, anticolonialismo y la producción de la identidad martinicana. (P. U. Católica, Ed.) *AISTHESIS*. Obtenido de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/aisthesis/n64/0718-7181-aisthesis-64-0119.pdf>.
- Vila, L. (2015). León - Gontran Damas: el "Enfant Terrible" de la Négritude. *The Culture Trip*. Obtenido de <https://theculturetrip.com/south-america/french-guiana/articles/leon-gontran-damas-the-enfant-terrible-of-la-n-gritude/>
- Wallerstein , I. (2012). Aimé Césaire: Colonialismo, Comunismo y Negritud. *Contrahistorias: La otra mirada de Clío*. Obtenido de <https://biblat.unam.mx/hevila/ContrahistoriasLaotramiradadeClio/2011-2012/no17/8.pdf>.

Esclavas de Nueva Galicia, un acercamiento a sus historias

Claudia Gamiño Estrada

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad de Guadalajara

Contar las historias

La esclavitud tiene una larga historia en el continente europeo, Thomas Hugh afirma que “las sociedades asentadas, en su mayoría han hecho uso de la mano de obra esclava [...] la esclavitud constituía una de las principales instituciones de la antigüedad” (Hugh, 1998: 24). Romanos, griegos, egipcios basaron gran parte de su desarrollo en la utilización de los esclavos, su venta también era “una empresa próspera [...] numerosos esclavos de la antigua Roma eran rubios, celtas o germanos, incluyendo los sajones [...] también existían los esclavos negros [...] Heródoto hablaba de la trata egipcia de negros” (Hugh, 1998: 25-26). Desde la antigua Grecia los filósofos hablan de la división del mundo en dos, los que debían ordenar y los a obedecer (Hugh, 1998: 24). En las siete partidas de Alfonso el Sabio se permitió y reguló la condición de la esclavitud. Sin embargo, con la conquista y colonización de los territorios que ahora conocemos como americanos, la esclavitud aparece como sinónimo de negritud.

Enrique Dussel traza como fecha fundacional el nacimiento de la “modernidad” en el año de 1492, momento en que Europa se presenta contra el otro, y “pudo autoconstituirse como un unificado ego explorando, conquistando, colonizando una alteridad que le devolvía una imagen de sí misma [...] lo que] marca el origen de un proceso de ocultamiento o no reconocimiento de lo no-europeo” (Dussel, 2001: 58). La historia de

África y Latinoamérica permanecieron fuera del mundo histórico, “esta encarnación de la historia mundial en Europa dota a Europa con una clase de derecho universal” (Dussel, 2001: 66). A partir de la cual, se van construyendo los mitos de la modernidad, donde las periferias de Europa serán las poblaciones latinoamericanas, las indias orientales y desde luego las africanas.

Dussel plantea los elementos que le dan sentido a la modernidad eurocéntrica, sustentados en siete mitos: 1) las civilización europea es la desarrollada y por lo tanto la superior, 2) en ese imperativo de superioridad se asumen como educadoras y civilizadoras de las sociedades consideradas primitivas; 3) el modelo para el desarrollo no puede ser otro que el europeo; 4) ante la oposición de los bárbaros se debe utilizar el uso de la violencia para poner en práctica la modernidad; 5) la violencia produce víctimas pero también héroes civilizadores, estos últimos investidos en sacrificios redentores; 6) el primitivo desde la modernidad es culpable de su barbarie, y se presenta “a sí misma no sólo como inocente sino también como una fuerza que emancipará o redimirá a las víctimas de su culpa” (Dussel, 2001: 69) [por lo que habrá que agradecer el sometimiento, en pro de la redención]; 7) los sufrimientos y sacrificios impuestos son inevitables y necesarios (Dussel, 2001: 69).

Como resultado del proceso de conquista y colonización de lo que se denominó América, y de la posición del mundo europeo como centro de universo, resultó la descalificación del mundo indígena, su esclavitud y en poco tiempo, la población procedente de África sustituyó la esclavitud indígena. Los afrodescendientes fueron considerados objetos, propiedad de quienes los esclavizaron, y su valor radicaba en las posibilidades de aminorar el trabajo de los conquistadores y la obtención de riquezas a partir de la explotación a la que fueron sometidos, sometidas. La civilización europea se posicionaba por encima de los africanos, a ellos junto con los indios había que educarlos, cristianizarlos y con ello eliminar su cultura y colocarla como tradición frente a la modernidad, lo civilizado frente a la barbarie, y en ese intento de imponer había que utilizar la violencia, no solo simbólica y cultural, sino también la violencia física para lograr redimir al subalterno.

Los conceptos de esclavitud y modernidad se entrelazan para mostrarnos el centro y la periferia, donde el foco de poder, dominación y control se ejerce desde el centro europeo, a partir del cual se plantea la superioridad de unos y la subordinación otros, todo ello legitimado en

la modernidad y la supremacía de una parte de la civilización. Los estudios subalternos y decoloniales nos permiten observar de qué manera esas construcciones sociales y de dominación han mantenido ocultas otras historias que constituyen la “otra parte, las otras partes de la humanidad” las cuales, se ha intentado silenciar. El subalterno se convierte “en una perspectiva y una metáfora para cuestionar las formas dominantes de conocimiento de imperio y nación, Estado y modernidad” (Dube, 2001:41). Lo que nos permite reflexionar que el poder no está situado en un solo punto, sino que, es posible ubicarlo también en las acciones de quienes son considerados sin poder. Se ejercen estrategias que articulan las formas de resistencias y donde el poder se puede situar también en la agencia de quienes han sido considerados los dominados. Los subalternos son “los grupos [...] sometidos a la hegemonía de las clases altas y dominantes de una sociedad, lo cual significa estar en una posición inferior de la jerarquía socio-económica” (Méndez, 2019: 105). Situación que no implica pasividad, la subordinación asumida se rompe al cuestionar la autoridad de los dominantes o levantar la voz ante situaciones que se consideran injustas, en el caso de las mujeres esclavas, solicitar papel que les otorgue su libertad y pagarlo con su propio trabajo; se puede decir que aceptan su condición de subordinación, sin embargo, existen momentos cuando no se cumplen los acuerdos o se considera que el sometimiento es excesivo, se fragmenta la relación dominado-subordinado y surgen los discursos que permiten mostrar las contradicciones en las relaciones de poder. El discurso marginal de quienes carecen de poder es un sustituto de la verdadera resistencia (Scott, 2004: 218).

Las mujeres esclavas, afrodescendientes en América han dejado sus discursos, sus peticiones en las querellas presentadas para obtener su libertad, si bien es cierto, que tal como plantea Méndez al referir a Spivak el “subalterno [...] no presenta ningún discurso, ninguna autonomía que le permita dejar huella bien sea a través de su voz o su conciencia, sino que son escuchados por medio de portavoces que ejercen el poder hegemónico” (Méndez, 2019: 105), se puede escuchar su voz mediada por los discursos oficiales y cuando se trata de la defensa de los “derechos” o “privilegios” es posible dar cuenta de su voz y posicionarlas. parafraseando a Dube, las podemos escuchar como protagonistas legítimas pero desheredadas en la hechura del pasado (Dube, 2001: 39). No es posible entender los procesos históricos sin los diversos protagonistas de la historia y en esas historias coloniales neogallegas encontramos la presencia de las mujeres

afrodescendientes, construyendo sus historias, contando sus experiencias en condiciones de esclavitud.

La monarquía hispana instaló instituciones, normas, reglas y formas de concebir el mundo desde la posición eurocéntrica, su cosmovisión se impuso de diversas formas, algunas abiertamente violentas, otras más sutiles, que no por ello dejaron de ser violentas. Bajo ese contexto, quienes habitaron los territorios conquistados pusieron en práctica estrategias que les permitieron cohabitar y transformar situaciones de opresión, el derecho y el ejercicio de la justicia es utilizado por quienes fueron esclavizados y esclavizadas, para generar fisuras en el sistema y en algunos casos, revertir situaciones de subordinación y sometimiento, todo ello, dentro del mismo sistema hegemónico. Méndez Sánchez (2019) retoma a Gramsci para afirmar que, en los escenarios de hegemonía como dominación, “la sujeción y la violencia no desaparecen, pero sí coexisten con formas de aceptación del poder y la dominación por parte de los sujetos subalternos” (Méndez, 2019: 104-105) a decir de la autora, esta aceptación “más o menos, voluntaria [...] es diseminada y adquirida a través de un proceso complejo, en el que la educación, la religión y la cultura desempeñan un papel crucial” (Méndez, 2019: 105).

Lo antes señalado, no quiere decir que dichos procesos sean totalizantes y no exista la posibilidad de transformación o de lograr, aunque sea de manera momentánea salir de la situación de dominación. Los juicios, querellas y quejas nos permiten observar al derecho como ese espacio o sitio de poder y resistencia, que se convierte en agencia a partir de la utilización que las mujeres esclavas hicieron de los instrumentos legales a su alcance para dejar su condición de esclavitud o para cambiar de dueño. El ejercicio de la justicia “proporcionaba un espacio para evitar los excesos que contra ellas se cometían y, las mujeres esclavas lo utilizaron, por lo que ahora es posible visualizar los conflictos que enfrentaron y cómo los sortearon” (Gamiño, 2022: 155). “Permitir que los grupos subordinados jueguen a rebelarse siguiendo reglas específicas en periodos determinados impide [...] formas más peligrosas de agresión” (Scott, 2004:219), por ello la importancia de atender y mantener un espacio de resistencia y queja desde el derecho, y atendido por las autoridades virreinales en sus distintos niveles jurisdiccionales; no hay que olvidar las diversas rebeliones o revueltas generadas por la población afrodescendiente en los territorios novohispanos situaciones que se intentaba evitar a través del ejercicio de la justicia. La documentación en los archivos judiciales nos proporciona

información con respecto a los malos tratos que recibieron, la forma en que fueron azotadas, la utilización de sus cuerpos con la promesa de libertad, los avalúos injustos y los precios altos que por ellas y los integrantes de sus familias pedían sus amos (Gamiño 2018:126). Pero también la historia contada desde la resistencia, desde la mirada de las subalternas esclavizadas.

Desde luego que habrá que atender e identificar, los discursos de quienes acudieron a solicitar justicia, puesto que estuvieron mediados por los representantes de la monarquía, los procuradores de pobres, quienes fungieron como defensores de las mujeres que acudieron ante la justicia. Los Procuradores de pobres, [...] figuras que en la mayoría de los casos [...] mostraron una auténtica y expedita participación en la defensoría de las esclavas, aunque en ocasiones la Real Audiencia no fallara positivamente en todos los casos” (González, 2020:36).

En las quejas y peticiones de libertad, habrá que considerar la apropiación de lo que, los otros decían de ellas, por lo que asumieron los discursos de mujeres frágiles y necesitadas de protección, “los oprimidos por el capital socializado no necesariamente tienen acceso sin mediación a la resistencia “correcta” (Spivak,2003:360). Spivak señala que no puede hablar el subalterno, existe una mediación y apropiación de lo que los dominados señalar con respecto a los subalternos y la cultura es aprehendida. La autora afirma que Derrida “marca la crítica radical con el peligro de apropiarse del otro por asimilación [afirma que] él reclama una reestructura del utópico impulso estructural como “reproducir mediante esa voz interior que es la voz del otro en nosotros” (Spivak,2003:364). Con las consideraciones antes señaladas, es importante plantear que, en los discursos que fueron vertidos ante la justicia neogallega, las mujeres esclavas se apropiaron y utilizaron la “resistencia correcta” para que su voz fuera escuchada y sus demandas fueran respondidas, desde luego, que sus voces estuvieron atravesadas por las representaciones que los otros tenían sobre ellas. Las mujeres esclavas asimilaron la cultura de sus amos, se la apropiaron y los discursos vertidos en los interrogatorios planteaban la voz del otro, de sus amos o de las instituciones, pero al mismo tiempo, generaron estrategias para utilizar ese discurso y representación que de ellas se tenía, para conseguir un papel de libertad o la posibilidad de cambiar de amo y con ello transformar su cotidianidad o la de sus familiares.

Mujeres esclavas y protagonistas de su propia historia

Poner en el centro a las mujeres que fueron esclavas en la Nueva Galicia nos conduce a documentar las historias de quienes pugnaron por su libertad y mostrar los discursos plasmados ante las autoridades, momentos en los que observamos distintas formas de ser mujer bajo la condición de esclavitud, también nos cuentan sus historias como actrices sociales que lograron generar fisuras en la sociedad colonial utilizando las estrategias y discursos hegemónicos. Encontrar a las mujeres en la historia es una tarea que se ha venido desarrollando desde los años ochenta en México, los aportes y planteamientos de la historia de los anales, la historia de las mujeres y el género posibilitaron el giro historiográfico, que sugirió nuevas estrategias que permitieron observar los mismos acontecimientos y otros que no habían sido considerados, con otra mirada, con otros lentes, otras preguntas y la revisión de fuentes que no habían sido tomadas en cuenta para la revisión de los acontecimientos históricos.

Para este trabajo la búsqueda de las mujeres esclavas y sus historias se efectuó en diversos repositorios, una primera inquietud fue encontrar, sus acciones y sus discursos en los archivos judiciales y eclesiásticos, había que identificar a esas mujeres para después mostrar las situaciones en las que se vieron involucradas. Los repositorios consultados para esta investigación fueron el Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia, ahí se revisaron los ramos civil y criminal principalmente; otro de los repositorios fue el Archivo de la Arquidiócesis de Guadalajara. Los casos que encontramos dan cuenta de acciones de violencia física ejercida contra ellas, de los malos tratos y de trabajos que desempeñaron, todo ello, a través de los argumentos que esgrimieron para intentar conseguir la libertad o el cambio de amo. La documentación nos permite observar que desempeñaron labores como cocineras, panaderas, la principal labor que desempeñaron fue en el ámbito doméstico. Las denuncias nos hablan de las dificultades que enfrentaron, como la violación de la integridad física a cambio de la libertad, el comportamiento que ellas tuvieron ante sus amos y cómo las trataron, que en algunos casos habrá que señalar, les dieron la libertad una vez que el amo murió, no sin que los herederos se quejaron de la última voluntad del difunto. Otro de los elementos que se puede visualizar es el estigma de ser mujeres faltas de honor, no debían acreditar su honorabilidad, se asumía no lo poseían. Resulta interesante que en los interrogatorios a diferencia de lo que sucedía con las mujeres indígenas, las mestizas y las españolas, a

los interrogados o interrogadas, no se les preguntaba si las mujeres esclavas habían tenido comportamientos honorables. La documentación nos muestra a las esposas que buscaron la libertad de los maridos y los hijos, pero también a los hombres que buscaron la libertad de las féminas, unos y otros utilizaron el discurso de la unión de las familias y se apoyaron en las Leyes de Partida. Lo antes mencionado forma parte de las historias contadas por las mujeres esclavas, testimonios que llegan hasta nuestros días, a través de la revisión de los litigios que en la mayoría de los casos implicaron la petición de libertad.

Las esclavas y sus historias

Las mujeres esclavas aparecen en la documentación bajo distintos escenarios y en el territorio bajo la jurisdicción de la Audiencia de la Nueva Galicia y del obispado de Guadalajara. En algunos casos se discute sobre ellas, sin que sean llamadas a testificar sobre todo cuando se trata de indagar a quién le pertenecen, si estuvieron empeñadas o en otros casos, si ellas fueron heredadas y quienes fueron los poseedores o poseedoras de ellas. Así en el año de 1687 se entabló una disputa porque los padres de San Juan de Dios vendieron a una esclava de 11 años con valor de 200 pesos, la cual permanecía en su posesión en la calidad de empeñada por un préstamo que hicieron; los religiosos la vendieron porque no se les restituyó en dinero que habían prestado y consideraron que les pertenecía (AHAG-g-s-e 36, c 2, d 83).

En otro caso se documenta la historia de tres esclavas, una de ellas de 40 años, otra de 19 años y una más de 12 años propiedad de una monja de Santa María de Gracia, la religiosa pidió autorización para disponer de las esclavas, la intención era darle la libertad a la madre y a una hija mayor que había criado a la monja y a la más pequeña, por haberla criado la monja bajo su compañía en el convento. Se habla también de dos varones, uno de ellos, se pretendía dejarlo en libertad para que se dedicará al servicio del culto divino en la sacristía y otro más para que estuviese al interior de la comunidad prestando servicio a las religiosas. Al tomar los votos, las mujeres dejaban sus posesiones, las pertenencias que no habían heredado o de las que no se habían desprendido, pasaban a manos de la comunidad religiosa, no poseían bienes en lo individual. En este caso no hubo interrogatorios, la voz de las esclavas no fue considerada, se trataba de un asunto

en que la posesión de las mujeres era un tema que se tenía que dirimir sin el testimonio de las involucradas directamente (AHAG-g-s-e15, c 2, d 62).

El obispo de Guadalajara, quien era el responsable de las religiosas, le respondió a la religiosa que intentaba libertar a sus esclavos que ella no podía disponer de ellos, aunque le estuvieran sirviendo, porque según argumentó su derecho lo transfirió *ipso jure* al convento y señaló “el uso que tiene y ha tenido de ellos es solo por tolerancia de los prelados” las religiosas son incapaces de adquirir propiedad para sí. Finalmente, le concedieron la libertad a la madre y a la hija de 19 años, en tanto que, el destino de la de 12 años y los dos pequeños uno de ellos de 6 años, la decidiría la priora del convento y resolvería a dónde mandarlos. En ambos casos, las mujeres esclavas no tuvieron voz, no declararon sobre el asunto, ni siquiera con intermediación, la priora, reunida en comunidad planteó el asunto y fueron ellas quienes se adjudicaron la propiedad y decidieron sus destinos, la monja tampoco pudo decidir, las religiosas de la comunidad fueron quienes ventilaron si avalaban o no la petición, la resolución favoreció únicamente a las dos esclavas de mayor edad, dejando a los otros en condición de esclavitud (AHAG-g-s-e15, c 2, d 62).

En otros escenarios encontramos a las mujeres esclavas haciendo uso de su voz y acudiendo a la justicia para reclamar sobre situaciones que consideraron injustas. Hubo otras circunstancias en las que a las mujeres que ya habían conseguido su libertad fueron denunciadas y se les pidió que demostraran ser libres y en caso de no hacerlo, volvieran nuevamente a su condición de esclavitud. Francisco González de Sayas intentó que Nicolasa de Ibarra fuera declarada esclava, ella retomó la voz ante las autoridades y se defendió al señalar que era libre, en los argumentos de Francisco, se plantea el color de la piel como un elemento para considerar que la mujer estaba en condición de esclavitud, es decir, su piel era oscura, y había que comprobar que era libre. La denunció señalando que no podía andar por las calles sin tener un dueño, sin embargo, ella demostró haber obtenido la libertad de sus hijos y la propia, por lo que, se resolvió a favor de la esclava declarándose ser libre ella y sus hijos, la Audiencia mandó no fueran molestados puesto que se había comprobado su condición de libertad (ARANG- c 20, e 8, 275).

Ana Felipa se quejó de los malos tratos por parte de sus amos Juan Guares y Feliciano de Mendoza, mientras se resolvía el caso, se le puso en depósito y se pidió se mantuviera en la casa de Don Agustín Gochi para que no pudiera huir mientras se resolvía su situación (ARANG-c 304,

e 20,4400). Cuando se levantaba una querrela, generalmente las mujeres estaban en resguardo en casas de algún vecino que se comprometían a mantenerlas en el lugar, so pena de ser llamados ante las autoridades si estas se fugaban. En algunas ocasiones eran remitidas a la casa de recogidas donde realizaban labores domésticas mientras se resolvía su situación.

María Magdalena Manzano no solo pidió su libertad, también reclamó la herencia que argumentó le pertenecía a su hija. Este caso nos muestra a partir de las historias contadas como las mujeres que habían quedado preñadas por los amos podían reclamar para sus hijos e hijas las posesiones y herencias de quienes habían usado de su cuerpo, aunque esta historia también se podría considerar poco común (Gamiño, 2018: 127-132).

Las historias de las mujeres esclavas nos muestran los avalúos, las estrategias generadas para cambiar de dueño, o en caso contrario para que no puedan obtener la libertad. Unos y otros despliegan sus discursos a partir de los códigos culturales compartidos en los que argumentan para favorecer sus intereses, pero también nos describen los rasgos físicos y padecimientos de las mujeres y los intentos de cumplir la voluntad plasmadas en los testamentos. En el proceso seguido por María Teresa Prado, poseedora de tres esclavas, solicitó el avalúo en 300 pesos y se le concediera media libertad, la petición estuvo avalada en la última voluntad de su marido fallecido. En el proceso las mujeres fueron descritas de la siguiente manera:

Juana María de los Dolores de edad de veintitrés años color cocho, esta suele padecer anualmente fluxión en la cabeza, es fiel, tiene buen natural, su servicio es mediano porque ignora de cocina y sabe moler chocolate, tortillas y lavar ropa por cuyo servicio la aprecio en ciento sesenta pesos. A María del Rosario su hija de color más claro de edad de seis años esta no padece accidente alguno, es de genio vivo y me persuado que de aquí a otros seis años enseñándola se podrá lograr una criada de buen servicio por lo que la aprecio en ochenta pesos. A Teresa también de color claro e hija de la primera es de edad de tres años, está por su corta edad no es capaz de indagarle el natural aplicación y servicio que puede sacar y si el que la comprare, necesita ocho o nueve años de mantenerla, criarla y enseñarla por lo que la aprecio en sesenta pesos (ARANG-c 340, e 13, p 475).

El proceso no concluye o se resuelve, la esclava pide se exhiba testamento mediante el cual se les otorgó media libertad. El avalúo quedó de la siguiente manera Juana 23 años color cocho 160 pesos, Rosario 6 años color más claro 80 pesos, Teresa 3 años color más claro 60 pesos (ARANG-c

340, e 13, p 4975). Aunque el color de la piel se menciona en la documentación, el punto central para el avalúo fueron las habilidades que tenían y la edad, elementos a considerar por la cantidad de tiempo y dinero extra que se pudiera utilizar para su formación en las labores domésticas y en las condiciones de salud que tenían, puesto que, si la salud estaba deteriorada, había que invertir más en ellas para su restablecimiento y mejor aprovechamiento.

Otro caso que nos habla de los padecimientos, la edad y los calificativos para las mujeres esclavas, es el de Juana Rita, esclava de Manuel Vidrio, ella pidió su libertad y la solicitud fue introducida por José María García su marido, quien pidió buscar amo de su contento. En la documentación se describe a Juana Rita como una mujer que tiene:

afecto histérico o mal de madre [...] y reduce a la susodicha a un estado de ineptitud para el servicio, pues del citado afecto histérico dimana la inapetencia, el dolor lento de estómago, náuseas, fastidios de los alimentos, el color semi pálido que se percibe en ella y la tal cual consumación de carnes que tiene. Del dolor de cabeza y huesos que dice adolecer como no sean estos mostrables por el pulso y la orina, suspenda la aserción en esta parte como también en punto de la calentura que refiere padecer cuando le insulta el dolor de cabeza (ARANG-c 122, e 8, p 1324).

Para contestar la solicitud, su dueño Manuel Vidrio pidió se le recibieran testigos para argumentar que él era pobre y no podía pagar los costos del proceso, su situación de insolvencia no le permitiría continuar con el proceso, sin embargo, los ministros se opusieron. Con el propósito de descalificar la petición, Manuel afirmó que la mujer siempre engaña por la debilidad de su sexo, por lo que no podían ser verídicos los argumentos esgrimidos para obtener la libertad, al referirse a Juana señaló que “en la casta de genes no se encuentra honestidad” (ARANG-c 122, e 8, p 1324). Hicieron un pacto para su libertad, se valuó en 100 pesos. La Audiencia señaló con respecto a los padecimientos de la esclava, que no todo se les debe de creer “es forzoso no darles entero crédito a sus relaciones ni tampoco despreciar sus quejas, sino siempre manteniéndose a la sombra de la desconfianza y más para cuando declararlos enfermos no es bastante una y otra vez reconocerlos sino repetidas veces” (ARANG-c 122, e 8, p 1324). Ella declaró que su amo la corrompió con la promesa de matrimonio y la cargó de cuatro hijos y faltando a su promesa vendió a su hija, ella fue

a buscarla y las capturaron y las mantuvieron en depósito, de su relación con el amo, su esposo no se había enterado, los discursos ventilaron la promesa de libertad a cambio de la utilización del cuerpo de la esclava, sin embargo durante el proceso que seguía contra su amos, Juana murió y la Audiencia resolvió que los hijos debían promover sus derechos y Manuel Vidrio, aunque al principio había señalado ser pobre compró a los hijos en 170 pesos (ARANG-c 122, e 8, 1324).

María Rafaela Calatayud esclava de Nicolás López Padilla pidió su libertad al morir su amo, el argumento fue el servicio prestado sin salario, solo le proporcionaron vestuario y comida, argumentó que su hijo quien era libre, también le prestó servicio sin recibir pago. Las actividades que realizó fueron de cocinera, recamarera y lavandera. El albacea no quiso otorgar la libertad porque afirmó que Nicolás había muerto muy endeudado, no era posible otorgar la libertad, antes bien, la venta de la esclava podría servir para subsanar algunas de las deudas contraídas. Se presentaron testigos quienes afirmaron que el interés del difunto en vida era dejarla libre, solo estaban esperando que la otra esclava que tenía aprendiera a guisar. El albacea se mantuvo en no poder darle la libertad porque el difunto debía mucho dinero y eso causaría agravio a sus acreedores, pidió se suspendiera la respuesta hasta que concluyera el avalúo e inventarios de los bienes que poseía el difunto (ARANG-c356, e 10, 5268). El caso no concluye, el albacea retarda la petición de María Rafaela para no otorgar la libertad.

Reflexiones finales

Las historias de las mujeres esclavas que habitaron el territorio neogallego nos cuentan las actividades que realizaban, cómo se involucraron con sus amos con la promesa de obtener la libertad, pero también con la promesa de matrimonio, que, desde luego, nunca se efectuó o cuando menos, no para los casos que hasta ahora tenemos revisados. Será interesante indagar acerca de esas mujeres que quizá, pudieron obtener las herencias reclamadas para los hijos, que eran el resultado de la relación carnal que habían mantenido amo y esclava. Hasta el momento se han podido documentar discursos de las mujeres que señalaron haber entregado su cuerpo a sus amos, con la promesa de matrimonio, pero no se ha podido corroborar que lograran un matrimonio con una persona de una casta considerada en

la época de mayor calidad que la de las esclavas. Las historias nos cuentan quiénes eran, cuáles eran sus aspiraciones y de qué manera encontraron los espacios para resistir a su condición de servidumbre a la que los conquistadores las habían sometido por su origen y color de su piel.

Leer las historias contadas por las mujeres esclavas, aunque fuera a través de los procuradores y sus intermediarios nos permite observar los distintos contextos y situaciones por las que transitaron, pero también la importancia de la representación que con respecto a ellas se tenía, para lograr transformar la condición de esclavitud en la que se encontraban. Los interrogatorios nos dan cuenta de cómo desde la posición y la cultura eurocéntrica de los amos, las mujeres esclavas son inferiores, había que educarlas en las artes de la cocina, de la religión católica, debían aprender los buenos comportamientos y aunque se asumía eran carentes de honorabilidad, era necesario escucharlas para la reproducción del sistema hegemónico y evitar revueltas mayores por los malos tratos y la violencia a la que eran sometidas constantemente. Todo sufrimiento que las mujeres tuvieran en el desempeño de sus labores era necesario para su redención, no todos los hombres y mujeres nacían libres, unos estaban llamados a dominar y otros, otras a ser dominadas, pero había que mantener los espacios para que las acciones de los amos no fueran excesivamente violentas y provocaran revuelta que las o los llevaran a una rebelión o una resistencia emancipadora que desestabilizara el sistema hegemónico. De las mujeres esclavas y sus historias, aún queda mucho por contar, los estudios de las mujeres esclavas en Nueva Galicia son escasos, sus historias están aún en espera de ser visualizadas. Hemos revisado cerca de 100 casos y cada historia nos muestra las distintas formas de ser mujer en condición de esclavitud bajo la tutela y dominio de la monarquía hispana.

Referencias bibliográficas

- Chakravorty Spivak, Gayatri., & Giraldo, Santiago, (2003). ¿Puede hablar el subalterno? En *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre. pp. 297-364.
- Dube, Saurabh (2001), *Sujetos subalternos. Capítulos de una historia antropológica*. El Colegio de México.
- Dussel, Enrique, (2001) "Eurocentrismo y modernidad (Introducción a las lecturas de Frankfurt) en Walter Mignolo (compilador), *Capitalismo y geopolítica*

- del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate actual contemporáneo*. Ediciones del signo.
- Gamiño Estrada, Claudia, (2022) “La condición de la esclavitud femenina a través de los archivos judiciales” en *Memorias del Coloquio Bicentenario de la Consumación de la Independencia*, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco. pp. 150-167
- Gamiño Estrada Claudia, (2018), “Mujeres y esclavas en Nueva Galicia, una mirada desde la interdisciplinariedad” en Leticia Ruano Ruano, *Comprender y desbordar los límites disciplinarios. Figuraciones y reflexiones*. Universidad de Guadalajara. pp. 113-143
- González Esparza, Víctor M. (2020) “Valiéndome del derecho natural” – La lucha de mujeres esclavas por su libertad en la Nueva Galicia, s. XVIII”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, publicado en línea el 8 de octubre de 2020, consultado el 20 de febrero de 2024. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/81136>; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.81136>
- Hugh, Thomas, (1998), *La trata de esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*. Planeta.
- Méndez Sánchez, Diana Verónica, (2019), “Margarita, está linda la mar: una reflexión sobre la construcción binaria hegemonía versus subalternidad” en *La Palabra*, núm., 35, julio-diciembre, pp. 101-114. <https://doi.org/10.19053/01218530.n35.2019.8975>
- Scott James, C., (2004), *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, Era.

Documentos citados

- Archivo histórico de la arquidiócesis de Guadalajara, Sección: gobierno, serie: secretaría, religiosas de Santo Domingo, Santa María de Gracia, número de expediente: 36, Caja: 2. Documento: 83, año: 1686
AHAG-g-s-e 36, c 2, d 83
- Archivo histórico de la arquidiócesis de Guadalajara, Sección: gobierno, serie: secretaría, religiosas de Santo Domingo, Santa María de Gracia, número de expediente: 15, Caja: 2. Documento: 62, año: 1678
AHAG-g-s-e15, c 2, d 62.
- Archivo De la Real Audiencia de la Nueva Galicia, ramo civil, Caja: 340, expediente: 13, progresivo: 4975, fojas: 4, año: 1770
ARANG-c 340, e 13, p 475
- Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia, ramo civil, caja: 122, expediente: 8, progresivo: 1324, año: 1782, fojas: 59

ARANG- c 122, e 8, p 1324.

Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia, ramo civil, caja: 356, expediente:10, progresivo: 5268, año: 1785, fojas: 43

ARANG-c 356, e 10, p 5268

Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia, ramo civil, caja: 20, expediente: 8, progresivo: 275, año: 1719, fojas: 32

Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia, ramo civil, caja: 304, expediente: 20, progresivo: 4400, año: 1724, fojas: 5

ARANG-c 304, e 20, 4400.

Archivo De la Real Audiencia de la Nueva Galicia, ramo civil, Caja: 340, expediente: 13, progresivo: 4975, fojas: 4, año: 1770

ARANG-c 340, e 13, 4975

Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia, ramo civil, caja: 122, expediente: 8, progresivo: 1324, año: 1782, fojas: 59

ARANG-c 122, e 8, 1324

Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia, ramo civil, caja: 356, expediente:10, progresivo: 5268, año: 1785, fojas: 43

ARANG-c 356, e 10, 5268

Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia, ramo civil, Caja: 358, expediente: 21, progresivo: 5310, fojas: 41, año: 1785-1786

ARANG-c 358, e 21, p 5310.

A experiência como mulher “de cor” de Zora Hurston como esteio para o reconhecimento de sua reflexão como afrofuturista para a construção de múltiplos futuros possíveis

Poliana Mendes Martins

Universidade Estadual de Campinas

Ao narrar de modo incisivo, envolvente e irônico alguns episódios nos quais o racismo presente em diferentes relações interpessoais e institucionais tentou encapsulá-la (e falhou), a autora impulsiona uma potente reflexão sobre seu corpo “de cor” como transversal e transcendental.

Tradução comentada do ensaio intitulado “*How it feels to be colored me*”, de autoria da escritora e antropóloga negra estadunidense Zora Neale Hurston (1891–1960). O trabalho original foi publicado em 1928, no periódico *The World Tomorrow*.

Zora Neale Hurston (1891–1960), nascida na cidade negra de Eatonville, no estado da Flórida, nos Estados Unidos, conheceu em vida tanto o sucesso quanto o esquecimento relacionado ao seu trabalho como escritora. Tendo suas obras de literatura mais conhecidas do que seus trabalhos como antropóloga, Zora Hurston imprimiu entre os anos 1920 e 1940 (Walker, 1975) – período de publicação de maior parte de sua produção – um estilo de escrita e uma abordagem sobre os negros e negras do país que permitem entendermos tanto algumas das razões de seu relativo desconhecimento, quanto sua recuperação póstuma no contexto estadunidense – sem mencionar a ascendente atenção que vem recebendo no Brasil.¹

1. Os únicos trabalhos de Zora Hurston traduzidos em Português do Brasil são o romance “Seus olhos viam Deus” (2002 [1937]) e o ensaio crítico “O que os editores brancos não publicarão” (2019 [1950]).

Em seus escritos, Zora Hurston recusa sistematicamente qualquer apelo à negritude como experiência estacionária ou reclusa, seja por sua associação exclusiva à escravidão, seja pela luta constante pela sobrevivência ao racismo. Em seu romance mais conhecido, “Seus Olhos Viam Deus” (2002 [1937]), a personagem principal, uma mulher negra, tem sua trajetória descrita em um arco narrativo calcado na busca pelo amor, pelo prazer e pela autonomia, em cenários inegavelmente atravessados pelo racismo, porém fundamentalmente caracterizados pelas complexas trajetórias de vida de homens e mulheres negras do sul dos Estados Unidos. Por sua insistência na narrativa dos projetos, sonhos, desejos e perspectivas de seus personagens, a obra de Zora Hurston foi duramente criticada por escritores negros da Renascença do Harlem (Gates Jr., [1990] 2002). Afirmativamente, a autora experimenta, demonstra e possibilita vivências negras desnaturalizadas, dinâmicas, destotalizantes, incapturáveis. Reforçando as linhas de força de sua obra, no ensaio ora traduzido, Zora Hurston mostra-se “perversamente polivalente” (Dery, 2020: 191) – aqui tomando de empréstimo as palavras de Mark Dery, a quem se atribui a alcunha do termo “afrofuturismo”. Portanto, a tradução e polinização de seu trabalho mostra-se tão pertinente.

O ensaio “*How it feels to be colored me*”, publicado originalmente em 1928, no periódico *The World Tomorrow*, denota essa proposta político-literária de Zora Hurston de modo pulsante, proposta que ora reivindicamos afrofuturista. Em ato vivido e na ação da escrita, Zora Hurston experimenta com uma sofisticada tecnologia de recomposição de relações, de abertura de possibilidades e de embaralhamento temporal e simbólico. Neste trabalho, a autora retoma sua experiência de nascer e crescer em uma cidade totalmente negra. Uma cidade negra: um tempo-espço imaginativo fundamental na ficção científica negra contemporânea, como no caso de Wakanda, do filme Pantera Negra, é a referência vivida de Zora Hurston, em Eatonville, os brancos eram reconhecidos, sobretudo, pela sua condição de forasteiros de passagem. Mesmo como passageiros, suas interações com Zora, aquela que fica na fronteira dando boas-vindas aos turistas, eram marcadas pela tentativa de fazê-la estacionar na posição de atração. Por isso, davam-lhe moedas por contar histórias, dançar ou cantar. Ali tentavam capturá-la, ali mesmo a perdiam: como ironiza Zora Hurston, não haveria pagamento possível para fazê-la interromper atividades tão prazerosas. Ao subverter o assujeitamento maquínico das expectativas

dos brancos, que nela buscavam entretenimento, Hurston transforma as moedas em componente de seu próprio divertimento.

Desse espaço onde a troça e a torção das pretensões dos forasteiros brancos pareciam constitutiva das interações com eles, já que ali tudo “pertencia” Zora e à Zora, passamos a interações crescentemente tensas, nas quais as diferenças raciais passaram a se constituir de um jeito diferente. A experiência nodal é sua ida para escola em Jacksonville, aos treze anos: já ao desembarcar na cidade, percebe-se não mais como Zora, mas como “pessoa de cor”.² A partir dali brancos e negros não mais se dividem como passageiros ou autóctones – a epidermização colonial descrita por Frantz Fanon (2008) se atualizara na experiência vivida.

No entanto, a negritude não lhe parece como tragédia – o lamento por sua cor e sua história não lhe pertencem. Não se trata de deixar de reconhecer o absurdo da escravidão e de sua atualização no racismo cotidianizado, mas de recusar-se a ter sua história e sua vida enclausuradas nessa narrativa. Zora Hurston sequer tinha tempo para isso: “estou muito ocupada afiando minha faca de ostra”. O que vemos no ensaio aqui traduzido é justamente o exercício de afiar e usar a faca.

Em língua inglesa, a palavra usada pela autora para se referir à ação de afiar é a mesma que lhe serve de adjetivo para descrição de cenas de vivência de mulher de cor: “sharp”. Para tratar, portanto, da questão que intitula o ensaio, Zora Hurston realiza o exercício duplo de abranger e aprofundar complexidades, delineando uma narrativa afiada ao mesmo tempo em que abre um corte no couro do racismo e lhe põe em exposição. E, ao fazê-lo, ironiza-o.

No retorno de um trânsito, entre diversas experiências em que Zora Hurston interage crescentemente com o mundo dos brancos – dentre os quais se destaca a Barnard College, onde se formou em Antropologia – ela coloca um desses brancos, um amigo, ao seu lado numa performance de jazz. À medida que a orquestra inicia o espetáculo, Zora coloca os músicos sob formas animais ou “primitivas” – o mesmo tipo de carac-

2. No artigo “Quem nomeou essas mulheres de cor?”, tatiana nascimento reflete sobre a importância de se traduzir a categoria “de cor” ao português, como um modo de respeitar “a autonomia e a soberania de redefinição de um grupo específico de mulheres que cunhou um termo específico (ou o uso específico de um termo) para comunicar sua experiência e contrastá-la com práticas feministas racistas” (2017, p. 140). Embora Zora Hurston não tenha feito parte deste grupo, cujas práticas remontam aos anos 1970, consideramos o argumento de tatiana nascimento igualmente pertinente para a manutenção da expressão “de cor” nesta tradução.

terização “selvagem” que habita o imaginário museológico dos brancos (Hurston, [1950], 2019). Tal narrativa mistura-se às emoções narradas de modo vívido a respeito do que a autora sente e vive ao ouvir a mesma música. Para os brancos, a selva da qual procuram se distanciar; para Zora e a orquestra, o êxtase sensorial comunicativo.

O fim da música e o retorno da experiência musical são marcados por um reencontro surpreendente entre Zora e seu amigo forasteiro. Ele tamborilava impassível sobre a mesa, enquanto ela havia dançado, vibrado e gritado ao sabor das bolhas coloridas tocadas pela banda. Ele pálido, ela toda cor. Sentir-se de cor era uma experiência que ele jamais saberia, jamais alcançaria, preso em sua brancura, sua performance de pretensa civilidade, seu imaginário de museu. A provocação que Zora Hurston lança, contudo, não é só para os brancos, mas também para nós, negras e negros. Ao recusar o discurso que lamenta e se envergonha de sua ancestralidade, ao ironizar sofisticadamente a romantização carnavalesca da sobrevivência ao racismo, Zora Hurston convoca a uma reivindicação viva de nossa humanidade em nossa negritude.

Nem universal e nem excêntrica, nem pitoresca e nem excepcional – para evocar o vocabulário de outro ensaio da autora (Hurston [1950] 2019) – Zora Hurston não se coloca como exemplar e nem a exemplo da raça. De cor como ela, é ser uma pessoa, ser humana, ser o eterno feminino com seu colar de contas”, ser “cósmica”. É pertencer à Eatonville, à Barnard, ao porão frio e colorido do jazz. Jamais ao tempo congelado, à raça bio-lógica, à tragédia inescapável, à narrativa incolor e descorporificada. Com Zora Hurston, lemos e miramos nossas vivências, nossa arte, nossas emoções, nossa história e nossa imaginação como lugares-corpos que transpassam e transcendem a cronologia branca ocidental. E assim nos pertencem. Agora e sempre.

Sentindo-se de cor como eu³ Zora Neale Hurston

Eu sou de cor, mas não ofereço circunstância abastarda, exceto o fato de que sou a única negra nos Estados Unidos da América cujo avô por parte de mãe *não* era um cacique indígena.

Eu lembro muito bem do dia em que me tornei de cor. Até os meus treze anos, eu vivi numa pequena cidade negra de Eatonville, Flórida. Uma cidade exclusivamente de cor. As únicas pessoas brancas que conheci passavam pela cidade indo ou vindo de Orlando. Os brancos nativos cavalgavam cavalos empoeirados, turistas nortistas percorriam a estrada de areia com automóveis. A cidade conhecia sulistas e nunca parou de mastigar cana quando eles passavam. Mas os nortistas eram algo mais – novamente. Eles eram observados cautelosamente por trás das cortinas pelos tímidos. Os mais aventureiros saíam na varanda para assisti-los passarem e tiravam tanto prazer dos turistas quanto os turistas tiravam da vila.

A varanda da frente podia parecer um lugar ousado para o resto da cidade, mas era uma galeria pra eu me sentar. Meu lugar favorito era no topo do portão. Proscênio para o nascimento de um primeiro espectador. Eu não apenas apreciei o show, mas eu não me importava que os atores soubessem que gostei. Na verdade, falava com eles de passagem. Eu acenava para eles e quando eles devolviam minha saudação, eu dizia algo assim: “–Como que tá? –Bem? –Eu? –Brigada! –Onde cê tá indo?”⁴ Normalmente o automóvel ou o cavalo faziam uma pausa e, depois de uma estranha troca de elogios, eu provavelmente “seguia o caminho” com eles, como dizemos na parte mais distante da Flórida. Se um membro da minha família viesse à frente a tempo de me ver, é claro que as negociações seriam rudemente interrompidas. Mas, mesmo assim, é claro que fui a primeira

3. Publicado originalmente no periódico *The World Tomorrow*, em 1928. Segundo a biblioteca da Indian River State College, o ensaio encontra-se atualmente em domínio público. Para esta tradução, utilizamos como referência a versão publicada no site da referida biblioteca. Disponível em: <https://irsc.libguides.com/zora/writer>. Acesso em: 27 jan. 2021.

4. A ênfase na oralidade é uma marca da escrita de Zora Hurston, tanto em sua literatura, como em sua antropologia. Ao escrever de modo a manter as marcas da oralidade negra do sul dos Estados Unidos, Hurston multiplica suas próprias vozes, localizando-se como autora do texto e personagem do universo que narra. Concordando com a análise de Messias Basques (2019), consideramos que a manutenção de marcas da oralidade negra do sul dos Estados Unidos na escrita de Zora encontra paralelo com a ideia de “pretuguês”, de Lélia Gonzalez (1983) [N.T.].

Floridense “das-boas-vindas”, e espero que a Câmara de Comércio de Miami, por favor, tome nota.

Durante esse período, os brancos diferiam de pessoas de cor para mim apenas porque andavam pela cidade e nunca moravam lá. Eles gostavam de ouvir minhas opiniões e de me ouvir cantar e queriam me ver dançar *parse-me-la* e me davam generosamente pequenas pratas por fazer essas coisas, o que me parecia estranho, porque eu queria tanto fazê-las que precisava de suborno para parar. Só que eles não sabiam. As pessoas de cor não davam centavos. Eles lamentavam qualquer tendência alegre em mim, mas eu era a Zora deles, no entanto. Eu pertencia a eles, aos hotéis das proximidades, ao condado – a Zora de todos.

Mas houve mudanças na família quando eu tinha treze anos e fui mandada para a escola em Jacksonville. Deixei Eatonville, a cidade dos oleandros, como Zora. Quando desembarquei do barco no rio em Jacksonville, ela não estava mais. Parecia que eu havia sofrido uma transformação profunda. Eu não era mais Zora do Condado de Orange, agora era uma garotinha de cor. Eu descobri isso de certas maneiras. No meu coração, assim como no espelho, tornei-me rápido marrom – garantida para não esfregar nem correr.

Mas eu não sou tragicamente de cor. Não há grande tristeza represada em minha alma, nem espreitando por trás dos meus olhos. Eu não me importo de modo algum. Não pertenço à escola dos soluços da negritude que sustenta que a natureza de alguma forma lhes deu um tratamento sujo e cujos sentimentos são magoados com isso. Mesmo na confusão que é a minha vida, vi que o mundo é para os fortes, independentemente de uma pequena pigmentação a mais ou a menos. Não, eu não choro para o mundo – Estou muito ocupada afiando minha faca de ostra.

Alguém está sempre ao meu lado, me lembrando que eu sou neta de escravos. Falham em registrar depressão em mim. A escravidão faz sessenta anos no passado. A operação foi bem-sucedida e o paciente está indo bem, obrigada. A terrível luta que me fez americana a partir de um escravo em potencial disse: “Na linha!” A Reconstrução disse: “Prepare-se!” E a geração anterior disse: “Já!” Estou começando bem e não devo parar no trecho para olhar para trás e chorar. Escravidão é o preço que paguei pela civilização, e a escolha não foi comigo. É uma aventura agressiva e vale tudo o que paguei através dos meus ancestrais por isso. Ninguém na terra teve uma chance maior de glória. O mundo a ser ganho e nada a ser perdido. É emocionante pensar: saber que, para qualquer ato meu, receberei

o dobro de elogios ou o dobro de culpa. É empolgante dominar o centro do cenário nacional, com os espectadores sem saber se riem ou choram.

A posição do meu vizinho branco é muito mais difícil. Nenhum espectro pardo puxa uma cadeira ao meu lado quando me sento para comer. Nenhum fantasma sombrio pressiona sua perna contra a minha na cama. O jogo de manter o que se tem nunca é tão emocionante quanto o jogo de conseguir.

Nem sempre me sinto de cor. Mesmo agora, costume alcançar o inconsciente Zora de Eatonville antes da Hégira. Sinto-me mais de cor quando sou jogada contra um fundo branco nítido.⁵

Por exemplo, em Barnard. “Ao lado das águas do Hudson”, sinto minha raça. Entre as mil pessoas brancas, eu sou uma rocha escura encoberta, submergida por um mar cremoso. Sou encoberta e submersa, mas apesar de tudo, permaneço eu mesma. Quando coberta pelas águas, eu sou; e o refluxo apenas me revela novamente.

Às vezes é do outro jeito. Uma pessoa branca está colocada para baixo em nosso meio, mas o contraste é bem brusco para mim. Por exemplo, quando eu me sento num porão frio, que é O cabaré do Novo Mundo, com uma pessoa branca, minha cor vem. Entramos conversando sobre qualquer coisinha que temos em comum e estamos sentados ao lado dos garçons do jazz. Daquele jeito abrupto que as orquestras de jazz têm, esta mergulha em um número. Não perde tempo nas circunlocuções, mas vai direto ao que interessa. Contraí o tórax e divide o coração com seu ritmo e harmonias narcóticas. Esta orquestra cresce descontroladamente, ergue-se nas patas traseiras e ataca o véu tonal com fúria primitiva, rasgando-o e arranhando-o até que ele atravesse a selva que vai além. Eu sigo aqueles pagãos – sigo jubilosamente. Eu danço loucamente dentro de mim; eu grito por dentro, grito; balanço minhas lanças acima da minha cabeça, até atingir a marca yeeeeooww! Estou na selva e vivendo do jeito selva. Meu rosto está pintado de vermelho e amarelo e meu corpo está pintado de azul. Meu pulso está pulsando como um tambor de guerra. Quero matar algo. Talvez dar dor, talvez dar morte ao que, eu não sei. Mas a música termina. Os homens da orquestra limpam os lábios e descansam os dedos. Volto lentamente à fachada que chamamos de civilização com o último

5. Temos aqui uma ocorrência do uso plurisemântico da palavra “sharp”, que em língua inglesa abrange significados que variam do nítido, acurado, contrastivo ao afiado, cortante, mordaz [N.T.].

tom e encontro o amigo branco sentado imóvel em seu assento, fumando calmamente.

"Boa música que eles têm aqui", comenta ele, tamborilando na mesa com as pontas dos dedos.

Música. As grandes bolhas de emoção roxa e vermelha não o tocaram. Ele só ouviu o que eu senti. Ele está longe e eu o vejo apenas vagamente, através do oceano e do continente que caiu entre nós. Ele está tão pálido com sua brancura então, e eu estou *tão* colorida.

Em certas épocas, não tenho raça, eu sou *eu*. Quando coloco meu chapéu em um certo ângulo e saio pela Sétima Avenida, Cidade do Harlem, me sentindo tão arrogante quanto os leões em frente à Biblioteca da Rua 42, por exemplo. No que diz respeito aos meus sentimentos, Peggy Hopkins Joyce, do Boule Mich, com seu lindo traje, carruagem imponente, joelhos batendo juntos da maneira mais aristocrática, não pode comigo. A Zora cósmica emerge. Eu não pertenço a nenhuma raça nem tempo. Eu sou o eterno feminino com seu colar de contas.

Não tenho um sentimento separado de ser uma cidadã americana de cor. Sou apenas um fragmento da Grande Alma que surge dentro das fronteiras. Meu país, certo ou errado.

Às vezes me sinto discriminada, mas isso não me deixa com raiva. Apenas me surpreende. Como alguém *pode* negar a si mesmo o prazer da minha companhia? Está além do meu entendimento.

Mas, em geral, sinto-me como uma bolsa de papel pardo cheia de uma miscelânea de coisas, encostada na parede. Na parede, na companhia de outras bolsas, branca, vermelha e amarela. Então você despeja o conteúdo no chão e descobre um amontoado de pequenas coisas inestimáveis e sem valor. Uma pedra que parece um diamante, um carretel vazio, pedaços de vidro quebrado, partes de barbante, uma chave para uma porta que há muito tempo não existe mais, uma lâmina de faca enferrujada, sapatos velhos guardados para uma estrada que nunca foi e nunca será, um prego dobrado sob o peso de coisas muito pesadas demais para qualquer prego, uma flor seca ou duas, ainda um pouco perfumadas. Na sua mão está a bolsa de papel pardo. No chão, diante de você, está a confusão que nela continha – tão parecida com a confusão nas bolsas, se pudessem ser esvaziadas, que tudo poderia ser jogado em uma única pilha e as bolsas reabastecidas sem alterar muito o conteúdo de qualquer coisa. Um pouquinho de vidro colorido – mais ou menos – não importaria. Talvez tenha sido assim que O Criador do Universo as lotou em primeiro lugar – quem sabe?

Referências bibliográficas

- Basques, M. Diários de Antropologia Griô: etnografia e literatura na obra de Zora Hurston. *Anthropológicas*, v. 30, n. 2, p. 316–326, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/244086/35030>. Acesso em: 27 jan. 2021.
- Fanon, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Traduzido por: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- Gates Jr., H.L. Posfácio. In: HURSTON, Z. N. *Seus Olhos Viam Deus*. Traduzido por: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 211–222.
- Gonzalez, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Ciências Sociais Hoje – ANPOCS*, 1983, p. 223–244.
- Hurston, Z.N. *Seus olhos viam Deus*. Traduzido por: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- Hurston, Z.N. O que os editores brancos não publicarão. Traduzido por: Messias Basques. *Ayé: Revista de Antropologia*, v. 1, n. 1, p. 106–111, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.unilab.edu.br/index.php/Antropologia/article/view/288/141>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- Nascimento, T. Quem nomeou essas mulheres “de cor”? Políticas feministas de tradução que mal dão conta das sujeitas negras traduzidas. *Translatio*, n. 13, p. 127–142, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/71586/42047>. Acesso em 27 jan. 2021.
- Walker, A. In search of Zora Neale Hurston. *Ms.*, 1975. Disponível em: https://www.allisonbolah.com/site_resources/reading_list/Walker_In_Search_of_Zora.pdf. Acesso em: 12 jan. 2021.

Una aventura intelectual. Manuel Zapata Olivella en México (1944-1946)

William Mina Aragón
Universidad del Valle, Colombia

*Antes de la puesta del sol
Curaré mis heridas
Me levantaré
Sacudiré el polvo maloliente
De mis zapatos
Y echaré a andar.*

Cristina Rodríguez Cabral

La de viajar parece ser ansia incontinente en todo escritor

Germán Espinosa

Diego Rivera, José Revuelta, Mariano Azuela, David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida, Martín Luis Guzmán y tantos otros me brindaron su amistad y aliento. Antes de conocerlos personalmente, ya era su apasionado discípulo

Manuel Zapata Olivella

La soledad del camino me hacía pensar sobre mi nueva vida de trotamundos.

Manuel Zapata Olivella

Con este breve ensayo pretendo hacer un estudio sucinto pero profundo de lo que significó la vida en México de Manuel Zapata Olivella en la construcción de su pensamiento cultural y literario durante la estancia de 3 años en la capital mexicana entre los años 1944 y 1946. Periodo en el que interactúa con artistas, músicos, médicos, escritores, gente del común y en los que para sobrevivir desempeñó indistintos trabajos como extra de cine, periodista, albañil, boxeador, etc.

México siempre fue un país hospitalario con los extranjeros, pues acogió a muchos intelectuales de indistintas procedencias. Así cuando todo el mundo le cerró las puertas al pensador marxista ruso León Trotsky, quien huía de la cacería de brujas contra la oposición en Rusia declarada por el dictador José Stalin, y es justamente el presidente mexicano Lázaro Cárdenas (1934-1940) quien le da asilo. Aquí en esta ciudad cosmopolita y letrada el dirigente político va a escribir un libro crucial junto a Diego Rivera y André Breton, quien también había arribado a México en búsqueda de otras vislumbres surrealistas y culturales.¹ México también dio hospitalidad a una serie de intelectuales españoles como Luis Buñuel, José Gaos, Joaquín Xirao, Francisco Ayala, Luis Recasens, Luis Cernuda, León Felipe y María Sambrano, entre otros, que entre 1934-1942 llegaron por agua y por aire de Europa y huían de la España franquista; ellos eran defensores de la república, libres pensadores, creadores, pero los ojos de la dictadura puso sus carimbas en ellos para no dejarlos pensar y de allí que huyeran a México. Esa ha sido la tragedia de los grandes intelectuales como ciudadanos lucidos y críticos de las instituciones burocráticas y totalitarias como la que el franquismo y sus secuaces expresaron en España entre 1936 y 1975.

Quizás lo más significativo y relevante de este exilio intelectual español en México fue que ellos ayudaron a engrandecer la república mexicana de las artes, la cultura y las letras con la creación de núcleos académicos como la revista Cuadernos Americanos, La Asociación de Españoles en México, convertida después en Colegio de México, prestigiosa institución universitaria por donde desfilaron intelectuales como Gaos, el dominicano Pedro Enrique Ureña, Leopoldo Zea, Samuel Ramos, Daniel Cosío Villegas y donde el maestro Alfonso Reyes estableció el dialogo fraterno entre América y Europa.

México también dio refugio a los intelectuales colombianos quienes vieron en ese país tolerancia con los extranjeros, comprensión y fraternidad y al mismo tiempo dio la posibilidad de dar a conocer sus obras artísticas, literarias y culturales, ante la escasa difusión del libro en ese momento específico de la vida cultural colombiana y ante el sectarismo de los partidos tradicionales colombianos con la cultura y literatura disi-

1. Nos referimos al *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* proclamado inicialmente en el año de 1938 un 25 de julio en la Ciudad de México.

dente. Ni siquiera nos podríamos imaginar al mundo cultural, artístico y literario americano sin el Fondo de Cultura Económica y lo que esta prestigiosa institución editorial ha hecho en todo este tiempo en aras de engrandecer la literatura y la novela de América mestiza y el pensamiento humanista mexicano.

Por ello uno de los primeros nacionales en emigrar a México fue el poeta Barba Jacob² (García, 2009), el artista Leo Matiz, el periodista Germán Pardo, el poeta Álvaro Mutis, el escultor Rodrigo Arenas Betancourt, el médico Alfonso Millán, el novelista Jorge Zalamea, el escenógrafo Jorge Negrte y los novelistas Jorge Vallejo y Gabriel García Márquez.

En la segunda mitad del siglo xx, México estalló, y allí estaba Barba Jacob viviendo el despertar de una raza, el orgullo de un pueblo, beneficiándose de esa hospitalidad mexicana que fue el espacio propicio para que naciera y se fortaleciera la literatura colombiana, que no tenía espacio en su propio país (Ospina, 2013: 76).

Podríamos afirmar casi sin temor a equivocarnos que el pensamiento convencional literario, novelesco y periodístico sabe los por menores de este suceso de la vida intelectual de América mestiza y de países como España, pero apuesto a que la mayoría de la crítica artística y literaria especializada ignora que el intelectual, médico, novelista, y autodidacta Manuel Zapata Olivella estuvo en México tres años viviendo después de un largo peregrinaje como vagabundo y andando a pie desde panamá hasta ciudad de México entre los años de 1944 y 1946. Manuel Zapata Olivella como joven caminante va a configurar su imagen de académico, buscando las señas de su identidad americana viendo su amor por la cultura mexicana, trazando así su trayectoria multicultural y multirracial por la ancestralidad mesoamericana presente allí en los Toltecas, Olmecas y Mayas al estar frente al zócalo, al visitar el parque central, el palacio de Bellas Artes y es como si fuese un reencuentro con la antigua Tenochtitlan y sobre todo al ver la imagen hambrienta de los mendigos y gente humilde con los que compartió carencias pero conocimiento en el centro histórico de la ciudad de México; son estos personajes anónimos e invisibilizados que él

2. El investigador Eduardo García recogió bajo el título *Escritos Mexicanos*, la aventura del escritor colombiano como uno de los primeros viajeros en llegar a México, en un texto donde se recogen sus escritos de prensa en todas sus perspectivas artísticas, literarias y políticas.

va a reivindicar y valorar como ciudadanos de primer orden en sus futuras novelas y relatos sociales como *Tierra mojada*, *La Calle 10*, *Detrás del rostro*, *Cuentos de muerte y libertad*, *Pasión vagabunda*, *He visto la noche* y *Chambacú, corral de Negros*.

Debemos preguntarnos cómo y por qué llega Manuel Zapata a México, en qué condiciones y circunstancias históricas, sociales, políticas y culturales permitieron su llegada a las tierras vasconcelianas de la ‘Quinta Raza’, en qué se distingue su estadía académica y cultural allí frente a otros viajeros e intelectuales y académicos de Colombia y América mestiza

Hoy vemos que muchos son los factores indistintos por lo que ciudadanos centroamericanos y del caribe llegan a México, casi todos desterrados, desplazados e inmigrantes van en búsqueda de mejores condiciones de vida, en especial laborales; aunque casi todos ven al gigante país como tránsito hacia los Estados Unidos para huir de los gobiernos injustos, de la violencia, de la miseria, y del hambre; pero se chocarán con el muro de Trump.

Lástima que el ignora la fuerza de los flujos y reflujos culturales, lástima que el ignora el intercambio académico entre América mestiza en el arte y la literatura y los Estados Unidos, lástima que el ignora la creatividad y mestizaje biológico y cultural con el sin número de migrantes de América Central, del Caribe y de Suramérica a la patria de Withman, pues, el poeta si le canto a la hermandad y a la fraternidad de los pueblos. El muro de la infamia que él quiere construir físicamente las letras, el arte, la literatura, lo destruirá o lo borrara, fue ese puente poético y expresado en su vida de andariego y vagabundo que Manuel Zapata Olivella como ciudadano del mundo construyo cuando arribo a México en 1944.

La ciudad de México me llamaba y acudía a la cita. Sabía que en sus periódicos y universidades me esperaba la posibilidad de un trabajo o del reencontro con los estudios. Volví otra vez a los parques, al monumento, a las calles. Nada había cambiado, nadie extrañó mi ausencia (Zapata, 1990: 244).

Él llega a esta ciudad poseídos por el virus del viaje de escritores caminantes quienes como Cervantes recorrieron la mancha para buscarle sentido a su imaginación en su lucha contra la lógica y la razón del mundo moderno, Isastri que anduvo por los Cárpatos y el centro de Europa, Tolstoi el pacifista que fue caminante por las estepas rusas y por supuesto a quien sería su amigo y viajero de la diáspora africana en Harlem Estados

Unidos, nos referimos a Langston Hughes. Él había sido tildado de loco por sus familiares, incomprendido por sus amigos por esa sed incontrolable de viajar, todos querían que él le pusiera un ‘tatequieto’ a sus andanzas por distintos lugares del mundo. No obstante, el buscaba ser —y con el tiempo lo haría— uno de los mayores viajeros ya no a pie sino en aviones, trenes y barcos en búsqueda de sus orígenes étnicos y culturales por los cinco continentes. Manuel llega a México en 1944 después de recorrer todo centro América de un istmo a otro istmo pasando por cada uno de los países centroamericanos y cumpliendo una función laboral específica en cada uno de ellos, es así como en panamá es albañil, en Costa Rica es torero, en Guatemala es boxeador, en honduras es cargador, y en México se consolida como periodista, ayudante de medicina y escritor.

Son estas andanzas las que le permitirán hacer una lectura del mundo histórico social que va recorriendo, viendo los indistintos escoyos del hombre americano, sus avatares, sus encrucijadas, sus mitos y leyendas, su cultura singular y su identidad específica, él va puliendo con sus manos de alfarero el arte de describir, el tiempo con el rostro de la novela social latinoamericana y la génesis radiográfica de la antropología cultural. Varios aprendizajes nos darán este vagabundaje y peregrinaje del joven Manuel por centro América en estos años para la consolidación del futuro médico, antropólogo, autodidacta y humanista afrodiaspórico la primera lección que andar a pie por Colombia y Centro América en la vida personal de Manuel Zapata Olivella es que va a darse cuenta de que la causa de los virus y bacterias en el cuerpo humano no necesariamente están en el cuerpo humano sino en el cuerpo social. “Personalmente me había ambientado muy bien en la clínica. Gozaba del aprecio del doctor Ortiz Tirado y de los otros médicos jefes del hospital, pero las erupciones de la literatura y el vagabundaje insatisfecho devastaban mi serenidad de espíritu” (Zapata, 2000: 211).

Ejercicio de la práctica médica que Manuel consolida al lado de los médicos humanistas como Alfonso Millán y Ortiz Tirado, ejerciendo como psicólogo y psiquiatra, ayudando a los más necesitados, donando medicamentos y haciendo labores altruistas por aquellos que no pueden pagar la consulta médica. Creo que la mayor anécdota de Manuel Zapata Olivella en México él la relata en su autobiografía *¡Levántate Mulato!* (1990) cuando siendo pasante y practicante de medicina en la clínica del músico y medico Ortiz Tirado conoció al artista muralista más original y creador: Diego Rivera. Manuel lo atendió a él y claro no recibió dinero

a cambio, sino que le pidió ser pintado con un rostro olmeca, cuadro que reposa como gravado en el segundo piso del Palacio Nacional, donde el joven peregrino en patria mexicana se deja ver con su rostro Mulato llevando en sus fraternas manos un volumen de *El Capital* de Carlos Marx.

Como si el pintor de la revolución mexicana por la defensa de la tierra para los campesinos y de la dignidad de ellos junto a la exploración del México precolombino hubiese percibido con la intuición interna de artista los compromisos futuros del consolidado novelista defendiendo con su prosa a los humillados y a los que no tienen voces de Colombia, de América mestiza y del mundo afrodiaspórico. Don Diego Rivera, amigo personal de Manuel Zapata Olivella y de otros muralistas como Siqueiros y Orozco ayudaron con su arte a reafirmar el compromiso de Manuel Zapata Olivella con aquellos que Carlos Fuentes llamaría *El espejo enterrado* (1992) la pre modernidad de México era la modernidad de lo que se creía oculto, cerrado, ignorado, excluido, avergonzado, chingado; pero que constituía la esencia de la cultura mexicana; pero que los escritores y pensadores poseídos por el frenesí de la modernidad y sus máscaras de inautenticidad negaron siempre con complacencia. En su tesis de grado como médico al regresar de los Estados Unidos, después de cuatro años de vagabundaje, tituló *La dialéctica aplicada al diagnóstico clínico* y en su novela *La Calle 10* (1960) radiografiando al médico Laboriel como el andariego, y médico comprometido en tanto ciudadano e intelectual como actor y protagonista de la sociedad justa.

En México veremos a un Manuel Zapata madurar como periodista cuando su amigo y novelista director del periódico y autor de *Águila y la serpiente* (1928), Don Martín Luis Guzmán lo llama a sintetizar en sus columnas periodísticas, a buscar el término medio entre lo profundo y lo sencillo, a ser un Borges en el arte de decir a los lectores lo esencial, de decir en pocas palabras muchas cosas. La anterior anécdota Manuel la recoge en su autobiografía, *Pasión Vagabunda* (1949) en los siguientes términos.

Martín Luis Guzmán se sonrió y me invitó a sentarme a su lado. Tomó un lápiz y comenzó a tachar adjetivos, a borrar frases enteras y a eliminar todas las conjunciones y preposiciones innecesarias. —Miré —me decía— este calificativo sobra. Usted adjetiva a diestra y a siniestra y esto no se amolda al estilo nuestro. En aquel instante aprendí mi primera lección de periodismo (Zapata, 2000: 223-224)

Como periodista escribió para las revistas mexicanas *El Tiempo*, *Así*, *Excelsior*, y gracias a ser corresponsal de *Mañana*, consiguió visa para los Estados Unidos. Esta actividad periodística Manuel la desplegaría en su futuro literario escribiendo para periódicos capitalinos y consolidándose en sí como maduro periodista en diarios como *Cromos* y *El Tiempo*; Manuel siendo amigo del director de *El Herald* de Barranquilla Díaz Zabala, sugiere a Gabo una opción laboral como periodista y el novelista de Macondo retrata esta anécdota entre colegas costeños en su autobiografía *Vivir para contarla* (2002), llamándolo “Habitante empedernido de la calle de la mala crianza” (García, 2002).

En el campo de la novela, Manuel se codea con el maestro y uno de los iniciadores de la novela social de América Latina, nos referimos a Mariano Anzuela, y además se hace amigo personal de otro médico y novelista como José Revueltas. Estos dos escritores mexicanos serán para él, estímulo e inspiración en la invención y retrato de los personajes de sus novelas vinculantes con los obreros, trabajadores, campesino, docentes, sindicalistas; y demás protagonistas ignorados e invisibilizados de los relatos y discursos oficiales de la narrativa literaria colombiana y latinoamericana. Estas vivencias suyas en este entorno latinoamericano de marginalidad, pobreza y desigualdades sociales permitirán madurar los personajes principales de dicha novela máxime cuando Ciro Alegría va a ser quien en los Estados Unidos lleve a cabo el prólogo de la mencionada novela. En *Tierra Mojada*, los personajes, los actores y los sujetos están haciendo una historia propia, autónoma, decolonial, sin avergonzarse y teniendo valoración y aprecio de sí mismo³. La última lección pedagógica que aprenderá Manuel Zapata Olivella en México, a mi entender se da en el campo de la diversidad étnica, racial y cultural de México y América Central, no es una simple coincidencia que su libro autobiográfico *¡Levántate mulato!* (1990), tenga el agregado por ‘nuestra raza hablara el espíritu’, frase vasconceliana que la crítica literaria Dina De Luca le denomina “vagabundo nómada” (2001: 43-55).

3. Este es un trabajo que está por hacerse, recoger toda la obra periodística de Manuel en México y en Colombia para dignificar la existencia de esta población tan vilipendiada en nuestra historia. Este era el sueño del profesor Lorenzo Prescott y creo que el doctor George Palacios en su investigación doctoral *Manuel Zapata Olivella: un pensador político radical y hereje de la diáspora africana* y Alfonso Múnera en su compilación *Por los senderos de sus ancestros*, que hizo sobre la obra de Manuel Zapata Olivella, recoge algunos artículos de esta época.

Yo en cambio le llamaría un vagabundo humanista. Manuel Zapata Olivella escribiría de jovenzuelo un artículo sobre Vasconcelos titulándolo *El filósofo de la reconquista* (1946) porque a su entender el enfoque del mestizaje que don José Vasconcelos pregonara será el biológico (mezcla genética entre indígena, africano y europeo) pero no así el que según Manuel será el más importante cuando se habla de grupos étnicos: la cultura como creación histórica social de los distintos pueblos orales, ancestrales y mitológicos de todas las Américas en sus lenguas, religiones, vestidos, culinarias y cosmovisiones del mundo. Es esta labor enciclopédica de busca su identidad colombiana, americana, europea, pero también africana lo que permitirá que con los años despliegue toda esta sabiduría de los pueblos de esta parte del globo en obras como *El hombre colombiano* (1970), *Las claves mágicas de América* (1990), *La rebelión de los genes* (1997), *El árbol brujo de la libertad* (2002).

Será esta estancia en México y América Central lo que le permite fotografiar los rostros afros del pacífico panameño con los del caribe garífuna de los hondureños y verlos reflejados en sus hermanos de Belice y de Buenaventura. Es la búsqueda de esa indianidad y esa africanidad para responder a su afán de ser no un europeo a secas sino un hombre, ciudadano universal cultivador del espíritu humano donde el arte de viajar se ha convertido en vida y libertad. Todo lo anterior nos permite decir como Manuel lo expresó en su tiempo:

Mi permanencia en México había reafirmado la valoración de mis ancestros indígenas; mi propósito de permanecer fiel a la lucha de los oprimidos y el convencimiento de que solo el arte popular daba vigor y sentido a cualquier aventura creadora. Los arcos de piedra, como el primer día en que busqué su refugio, volvieron a dar sentido a mi vida (Zapata, 1990: 253).

Referencias bibliográficas

- Aguirre, Dulce (2018). *Un arte que se comparte*. Bogotá: Desde Abajo. Barba Jacob, Porfirio.
- Aguirre, Dulce (2009). *Escritos mexicanos*. Bogotá: FCE.
- De Luca, Dina (2001) La práctica autobiográfica de Manuel Zapata Olivella en Levántate Mulato. *Afrohispanic Review*. 20 (1).
- De Rotterdam, Erasmo (1975). *Elogio de la Locura*. Medellín: Editorial Bedout.

- Fresco, Mauricio (1950). *La emigración republicana española*. Editores Asociados. 1950. CDMX
- García Márquez, Gabriel (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Norma
- González, Fernando (1985). *Viaje a pie*. Bogotá: Oveja Negra.
- Zapata Olivella, Manuel (1990). *¡Levántate Mulato!* Bogotá: Rei Andes.
- Zapata Olivella, Manuel (2000). *Pasión Vagabunda*. Bogotá: Mincultura.
- Zapata Olivella, Manuel (2010). *Por los senderos de sus ancestros*. Bogotá: Mincultura.
- Zapata Olivella, Manuel (2016). *Un legado intercultural*. En William Mina Aragón (Comp.). *Un legado intercultural*. Bogotá: Desde Abajo.

Manifestación musical de resistencia y resiliencia: el son jarocho y la identidad cultural

Deisylene de Oliveira Barros Sánchez

Estancia posdoctoral por México CONAHCYT
Universidad de Guadalajara

Históricamente, el son jarocho es originario de la región del Sotavento/Veracruz y su trayectoria está forjada en la música campirana y de influencia árabe, africana y europea, tanto de ritmo como de instrumentos. Para Thomas Stanford el término *son* se remonta al siglo xv y que viene del latín *sonus* (Thomas, 1984: 7). En México el género musical jarocho se consolidó como son jarocho durante los siglos xvii, donde fue adquiriendo características propias como menciona García de León:

Así, en el siglo de la colonización, el corto siglo xvi, preparó los ingredientes y los puso sobre la mesa, y el siglo de la aculturación y el mestizaje, el xvii, les dio su sabor particular. Pero ya para finales del xviii las regiones fueron adquiriendo poco a poco su identidad y hubo un gran proceso de popularización de la música y las danzas de separación contextual a todos los niveles, un movimiento que indicaba la emergencia de fuerzas inéditas en la sociedad borbónica de la época, pero que estaba terminado por una transformación relevante de las identidades culturales (García de León 2016, 14).

La consolidación del son jarocho en Veracruz durante los siglos xvii y xviii fue relevante para la afirmación identitaria veracruzana y también para la expansión por todo el territorio nacional. Otra importante contribución para pensar en el son mexicano es de Arturo Chamorro quien menciona que "las prácticas alrededor del son se van moldeando con la intervención

de varias culturas, sin embargo, que la cultura indígena era la receptora de todo lo que llegaba al país". (Chamorro, 1984: 46)

El primer concepto que aclarar sería el de identidad cultural, justamente porque nos lleva a reflexionar ¿de qué identidad estamos hablando? Sabemos que la identidad cultural en Latinoamérica es diferente de todo el resto justamente por su conformación histórica y social. Sin embargo, ¿cómo se da la identidad cultural en el escenario poscolonial? Primeramente, es importante comprender el poscolonialismo no como un tiempo marcado por fechas, sino como un marco atemporal social y que rompe con una idea de historia única. Aime Césaire, caribeño y pensador poscolonialista define de forma puntual el colonialismo y sus consecuencias para los colonizados:

¿Qué es, en su principio, la colonización? Reconocer que ésta no es evangelización, ni empresa filantrópica, ni voluntad de hacer retroceder las fronteras de la ignorancia, de la enfermedad, de la tiranía; ni expansión de Dios, ni extensión del Derecho; admitir de una vez por todas, sin voluntad de chistar por las consecuencias, que en la colonización el gesto decisivo es el del aventurero y del pirata, el del tendadero a lo grande y el del armador, el del buscador de oro y el del comerciante, el del apetito y el de la fuerza... (Césaire, 2011: 14).

Para Césaire, el poscolonialismo es fundamental para evidenciar lo que hizo el colonialismo y en Latinoamérica todavía pensamos y somos influenciados por este pensamiento colonial. Otro pensador de la ideología poscolonial y de la identidad cultural es Homi Bhabha. Bhabha menciona el giro de las teorías críticas después de hechos históricos como la diáspora, la esclavitud, la dominación donde involucra el pensar en la cultura más allá de la estética y como una producción incompleta de sentidos y valores que surgen del acto de la sobrevivencia social (Bhabha, 1988: 240). Lo que nos explica Bhabha es que es importante repensar y resignificar algunas categorías de relaciones sociales y culturales a partir del binarismo colonizador/ colonizado, entre ellas la identidad cultural colonizada.

Otra importante definición de poscolonialismo y de identidad cultural poscolonial es del jamaicano Stuart Hall que subraya la importancia de caracterizar los cambios en las relaciones globales que marcan las transiciones de los imperios para el momento de la independencia o de la poscolonización (Hall, 2009: 337). ¿Como repensar la identidad cul-

tural a partir del poscolonialismo? Hay que considerar que la identidad latinoamericana poscolonial es una identidad fragmentada¹. El concepto de identidad es denso y complejo, sin embargo, esto no es una crítica a la identidad moderna. Hablar de identidad cultural poscolonial es hablar de personas que tuvieron su cultura violada y dislocada, lo que ocasionó que sus identidades se fragmenten en el paisaje cultural y social. La filósofa panameña Linda Alcoff menciona que las identidades poscoloniales necesitan ser descolonizadas (Alcoff, 2006: 12), pero la autora se refiere al conocimiento epistémico debido a que históricamente algunas identidades son silenciadas mientras que otras son fortalecidas; en este caso, Alcoff se detiene a la identidad étnico-racial que es deslegitimada y silenciada en el contexto latinoamericano por la fuerte influencia colonial europea.

Antonio García de León describe la importancia social y cultural del son jarocho para la época colonial como siendo una nueva capa delimitada por tradiciones antiguas y que la condición rural era precisamente mestiza (García de León, 2006: 19). Otro de los aspectos que pueden reconocerse en la africanía del son jarocho tradicional y que no se ha documentado en la historia colonial, es su posible vínculo con el lenguaje poético de los *griots* del norte y occidente de África. En este sentido habrá que recordar que Gonzalo Aguirre Beltrán (Beltrán, 1972: 104) documentó las diferentes procedencias africanas de los esclavos que llegaron al Puerto de Veracruz procedentes de los “corredores de esclavos” asentados en Sevilla y Lisboa al inicio de la Colonia, entre las que Aguirre Beltrán identifica a los del grupo *mandé*, *malinké* y *mandingos* del Río Senegal, la Guinea Francesa, Sierra Leona, Liberia, Gambia y las tierras altas de Costa de Marfil; los *banda* procedentes de la frontera entre Costa de Marfil y Costa de Oro, los *fang* y *bantú* entre muchas otras procedencias del Norte y Occidente de África.

La primera referencia al son jarocho aparece en 23 de marzo de 1767 en la ocasión de que un fandanguero de Veracruz fue acusado de bigamia (García de León, 2006: 119). Otra referencia sobre las fechas viene con Alcántara López que menciona:

1. Concepto de identidad fragmentada fue plasmado por Stuart Hall, donde el autor hacía referencia a las identidades posmodernas como dislocadas, donde el individuo ya no es estable en el mundo social y cultural.

Hasta este entonces la Inquisición todavía perseguía las manifestaciones dancísticas que les parecía sexuales y hechas por negros. Durante la primera década del siglo XIX el Diario de México anunció presentaciones de “sonecitos” que eran tocados en los intermedios de algunas obras en el teatro Coliseo (Sheehy, 1974: 21).

Es importante señalar la importancia de la región en que surge el son jarocho, que sería en la región de Veracruz, donde hay lugares donde la predominancia del son es más fuerte, como es el caso de los pueblos de la Cuenca del Papaloapan como Tlacotalpan y Alvarado. Y de acuerdo con esta ubicación geográfica también se diferencia el tipo de son jarocho y de instrumentos utilizados, los fandangos también varían de acuerdo con la región: si son acompañados por un lenguaje poético rimado, cantado o de la décima, también los que son de improvisación. Para Mendoza las regiones fueron divididas de acuerdo con las instrumentaciones:

La segunda región se construye al centro del Estado y con más propiedad a la región jarocho: Veracruz, Medellín, Alvarado y Tlacotalpan; allí se denomina baile de tarima, sones jarocho o bailes de piezas; se caracteriza por el uso del arpa grande diatónica cantando en tresillos la melodía, o sea Los Tuxtlas, donde recibe el nombre de fandango, se acompaña con guitarra construida de una sola pieza y por medio de punteo constante (Mendoza, 1986: 87).

Faulhaber también hace una diferenciación del son jarocho tocado en ciertas partes de la región de Veracruz, donde los del interior tocan sones con requintos, arpas y jaranas, cantan en coplas y bailan sobre tarimas, y los del norte hacen sus fiestas igual sin el requinto y cantando en décimas (Faulhaber, 1955: 10). Lo que favoreció igualmente el florecimiento del son jarocho fueron las características económicas y sociales de esta región, cuya economía es ganadera, rural y portuaria. En esta zona llegaban diversas embarcaciones que venían de Cuba, España y de África en la época de la esclavitud. De esta forma el son jarocho se fue haciendo popular en Veracruz y se fue transformando a lo largo del tiempo.

Bonfil Batalla en su obra “México profundo: una civilización negada” propone reflexionar sobre lo que significa para nuestra historia, para nuestro pasado, para nuestro presente y principalmente para nuestro futuro, la coexistencia de dos civilizaciones: la mesoamericana y la occidental. Según Batalla, dos civilizaciones significan dos proyectos civilizatorios, dos modelos de ideas de sociedad, dos futuros posibles diferentes; son dos

“mundos” que cargan y desarrollan elementos culturales (Batalla, 1989: 12). Muchos otros autores también se interesaron por el tema, no solo Batalla, sin embargo, él fue el que más acercó el pensamiento mexicano a esta idea.

¿Qué podríamos considerar como una construcción de una identidad auténtica entre estos dos mundos? Hablar de una identidad original en este caso sería hablar de una tercera identidad, algo que surge del hibridismo y sincretismo de los dos mundos. Sería un reconocimiento de las diferencias asumir esta tercera identidad como verdadera. En el caso de México, la identidad nacional se construyó en una relación conflictiva con el Estado donde algunos símbolos nacionales fueron elegidos por deliberación de que este o aquel elemento popular iría representar el país. Esto deja explícito toda la carga ideológica e intereses que fueron apoyados y propagados con objetivos claros y deliberados por el Estado. Ejemplos de representación simbólica del país son el mariachi, el burrito, el tequila.

La construcción de la identidad nacional mexicana está cristalizada en el mestizaje, y por esto se denomina la tercera raíz a lo afromexicano. La latinidad fue construida del encuentro de tres grupos: indígena, negro y blanco, que ideológicamente siempre estuvieron ubicados en la sociedad. Construir una identidad con toda esta diversidad es algo que se consolida, pero no se reconoce, necesita existir una batalla para que sea aceptada como tal. El fandango como ya mencionamos en capítulos anteriores es una fiesta musical que se originó en Sotavento-Veracruz que se puede considerar de resistencia y de identidad. Es un lugar de convivencia y construcción de intercambios simbólicos y el elemento principal es el son jarocho. Existe una variedad de fandangos, que son organizados de diferentes formas en las distintas regiones del país, así como también hay diferentes formas de tocar el son.

El fandango es un espacio legítimo de sociabilidad, arte, resistencia y construcción identitaria, donde no tiene los criterios de legitimación de la cultura dominante, sus propios criterios. Este es un elemento de identidad y poder y quizás por esto sobrevive y se reinventa a cada paso del tiempo. Fandango es resistencia.

Todo esto nos lleva a reflexionar sobre la memoria, porque es donde se pueden reinventar todas estas tradiciones. Hablar de memoria es hablar de historia, es revivir, es recontar. Es no ser fiel a los hechos y buscar el pasado, presente y futuro que están fuera de la linealidad. La memoria comparte experiencias que no están en el registro cronológico. De acuerdo con Bosi toda memoria necesita de una forma de enraizamiento (Bosi, 1994: 4),

algo que se ha olvidado es que todo ser humano tiene este derecho por nacer en un espacio de participación colectiva que conserva hechos del pasado y presentimientos del futuro. Esto es memoria: anuncia posibilidades de proyecto futuro y no solamente recuerdos del pasado. La memoria es resistir al olvido.

En la tradición oral la memoria es comparada a un libro donde se guarda lo que no puede ser olvidado y está directamente conectada a los secretos del tiempo porque cada hecho tiene una verdad, una palabra y un sentido. Las historias siguen un curso lineal, pero hay algunas desviaciones y la memoria fragmentase y reinventarse a sí misma. De esta forma memoria e invención caminan juntos. La memoria habla al cerebro apenas lo que significa, lo que tiene un sentido, es un fragmento del mundo.

El filósofo francés Henri Bergson menciona dos tipos de memoria: la memoria hábitos que es formada por la repetición y está cargada de oralidad y la memoria pura que no necesita de repetición para conservar un recuerdo y está cargada de afectividad (Bergson, 1999: 5). La invención del tiempo lleva a pensar en la experiencia vivida, y para Walter Benjamín la construcción del hombre como testigo del tiempo vivido lo lleva al acto de la comunicación (Benjamin, 1994: 54). Este valor hace que la interacción y la tradición puedan perpetuarse en la sociedad.

Sin experiencia no existe invención, tampoco el tiempo traerá memorias difusas o contradictorias. Sin embargo, existen otras perspectivas para hablar de memoria, que sería la memoria social y transgeneracional. Para Milan Kundera la memoria es un canal político:

(...) para acabar con la gente (...) es necesario empezar a privarlos de la memoria. Se destruí libros, su cultura, su historia. Y otro escribe otros libros, forma otra cultura, inventa otra historia, y después la gente empieza lentamente a olvidar lo que fueron. Y el mundo alrededor se olvida aún más rápido. (Kundera, 1988: 193)

Esta afirmación de Milán cabe perfectamente para hablar de la memoria de los afrolatinoamericanos y caribeños, que conservan las memorias, huyen de los intentos de masificaciones, conservan algunas tradiciones. Y el Estado juega un papel importante cuando el asunto es la memoria porque posee medios para legitimar la memoria a través del poder de opresión, de presión por los recuerdos. Esto demuestra que la memoria es algo útil

en la mano de los actores sociales porque la utilizan como estrategias para el control social.

El poder político se hace más fuerte cuando se agregan otras instituciones intermediarias como la iglesia y la familia, porque no se dirigen a un grupo en específico, sino que a un conjunto nacional y lo que está en juego son las representaciones y reconstrucciones del pasado en su dimensión histórica como lenguaje, ritualidades (Koselleck, 1990: 20). Esto revela parte de la historia que conocemos donde los actores públicos imponen una memoria pública oficial a una sociedad donde determina lo que se debe de ser recordado. Todo esto es fácil de identificar a una primera vista: las estatuas en las ciudades, los nombres de las calles, los monumentos, y Koselleck llama esto de democratización de las políticas memoriales (Koselleck, 1990: 24).

En sociedades con o sin escrita siempre hubo los dichos populares sobre los hombres- memorias, que eran las personas encargadas de reproducir recuerdos, guardar historias y mantener viva las narraciones, simbolismos y memorias colectivas, la garantía de elementos del pasado en el presente². Los genealogistas, tradicionalistas, sacerdotes, intelectuales, personas mayores y otros tenían la obligación social de recuperar recuerdos y mantenerlos vivo (Le Goff, 1984: 14). Actualmente esta función ya no existe, sin embargo, algunos gestores sociales eligen la versión de la historia que mejor les conviene contar.

Hablar de memoria es hablar de gente, reinterpretar experiencias personales, hechos históricos, identidades e imaginarios sociales cristalizados. Es común en el proceso histórico y social la producción del olvido para ajustar el pasado con las intenciones del presente y perspectivas del futuro (Pollak, 1989: 15). De esta forma no existe una completa comprensión de los recuerdos. En los procesos históricos y políticos de las sociedades siempre se hace presente memorias condicionadas, reprimidas, olvidadas por el colectivo histórico (Todorov, 1995: 5).

Existen memorias que huyen de estos condicionamientos y que son expresivas del universo ritual al contrario del convivio (casa, calle, trabajo, comunidad, vecindad) y en las relaciones de mayor proximidad e perteneciente estas auxilian en la configuración de los saberes y en la toma

2. En este caso ya fue mencionado en capítulos anteriores el ejemplo de los Griots en África y América que tiene esta función en la sociedad.

de consciencia del tiempo y del lugar (Levi, 1986: 30). Estas memorias también se hacen ritual alrededor de grandes símbolos, de representatividades del pasado, incluso de los monumentos históricos que están por las ciudades.

La modernidad y la tradición no necesariamente son conceptos antagónicos, y pueden caminar juntos en este escenario de velocidad y aceleración del tiempo en que se vive. De esta forma hoy las fiestas consideradas populares dimensionan elementos tradicionales envueltos en la religiosidad, en la gastronomía, en las alegorías, en la música, etc. La memoria puede permitir la ubicación del individuo en el tiempo, un tiempo cargado de significados, afectos y esperanza; no obstante, estos recuerdos ubicados en el tiempo pueden reformular el pasado de alguna forma.

El pasado puede ser rechazado cuando su importancia pierde el sentido y ya no se puede innovar, pero ¿quién decide esto? Sin duda alguna son los grupos sociales que están en el poder y quien tiene el poder de decisión. La memoria, el olvido y los recuerdos pasan por el hilo del poder y de las identidades (Luponini, 2002: 10). Algunos autores en la modernidad afirman que no es más el destino quien responde por nosotros, sino que el individuo es testigo de sí mismo y de su historia (Oliven, 2003: 77), pero cuando se habla de memoria, de recuerdos y de olvidos, ser testigo significa ordenar el tiempo y definir con certeza lo que ocurrió y no ocurrió. De esta forma el pasado es construido en su dimensión social y puede ser selectivo y representado por los grupos e individuos (pasando a ser reformulado también).

El son jarocho evolucionó acompañado de la tradición y de la memoria y conformando la identidad jarocho. El son es considerado un estilo tradicional de origen mexicano. Sin embargo, toda la influencia, todo el pasado de Veracruz, que es la cuna del son jarocho, me deja claro que la relación con el Chuchumbé es como si fuera de padre e hijo, donde uno no anula el otro, al contrario, uno abrió caminos para el desarrollo del otro, que en este caso sería el Chuchumbé inició con elementos que futuramente fueron adoptados por la cultura jarocho. Y la principal evidencia creo que está en la región, donde afloró el mestizaje, la música y el baile.

El son jarocho también se divide en estilos dependiendo de la región en que se ubica. Por ejemplo, en la Cuenca del Papaloapan es común que se utilicen la jarana, arpa o requinto. El uso del arpa es más común en la región de Tierra Blanca, mientras que el requinto en Alvarado; y todas

estas características para hacer el son jarocho cambia a lo largo del tiempo y dependiendo de la región.

Otro cuestionamiento importante también es sobre el uso del son jarocho. Hobsbawn menciona que la invención de la tradición está relacionada a procesos rituales y de contexto (Hobsbawn, 2015: 12). En el caso del son jarocho es importante reconocer como se ha transmitido, consolidado y transformado el conocimiento tradicional hasta los días actuales. El etnomusicólogo francés Gérard Lenclud también habla de la tradición en un sentido de que incluye una filiación inversa donde no son los padres que engendran a los hijos, sino que son estos quienes crean a sus padres. No es el pasado el que produce el presente, sino el presente quien moldea al pasado. La tradición es un proceso de reconocimiento desde el parentesco (Lenclud, 1994: 33).

Los momentos históricos de México deja huellas de que a principio existía una falta de interés en la música jarocho y hasta mismo en mantener una tradición jarocho, esto a principios de los años de 1820 más o menos, después el uso de la música por parte del poder político y una apertura en el escenario artístico. También la transformación del son en el sentido de las letras, donde a principio tenía un carácter subversivo y después empieza a romantizar, a hablar del cotidiano y de la resistencia de la gente del sur y de los afromexicanos como una forma política de expresión. La tradición se reinventó a lo largo del tiempo y el público sigue dando una respuesta para esta tradición musical.

Referencias bibliográficas

- Alcántara López, Álvaro (2004). Ariles de la majada. Ganadería, vida social y cultura popular en el sur de Veracruz colonial. Tesis de Maestría en Historia. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo (1972). *La población negra en México: estudio etnohistórico*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Alcoff, Linda (2006). *Visible Identities: Race, Gender, and the Self*. Oxford, University Press.
- Batalla Bonfil, Guillermo (2007). *México profundo: una civilización negada*. México, Editora Random House Mondadori.
- Benjamin, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sao Paulo. Editora Brasiliense.

- Bergson, Henri (1999). *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Sao Paulo, Editora Martins Fontes.
- Bertrand, Denis (2003). *Caminhos da semiótica literária*. Sao Paulo, Editora Edusc.
- Bosi, Alfredo (1992). *Dialética da colonização*. Sao Paulo, Editora Cia, das Letras.
- Césaire, Aimé (2011). Discurso sobre el colonialismo. Editora Akal, Colección Cuestiones de antagonismo.
- Chamorro Escalante, Jorge Arturo (1984). *La música popular en Tlaxcala*. México, Premia Editora.
- Ciampa da Costa, Antonio (2005). *A estória do Severino e a história da Severina*. Sao Paulo, Editora Brasiliense.
- Faulhaber, Johanna (1955). Antropología física de Veracruz. Fuente en línea: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/6601 México, Gobierno de Veracruz. Consultado el 10 de enero de 2019.
- García de León, Antonio (2016). *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. México, Fondo de Cultura Económica.
- García de León, Antonio (2006). Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos. México. Editora CONACULTA/ Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- Hall, Stuart (2009). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Editora DP&A.
- Hall, Stuart (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte. Editora UFMG.
- Hobsbawn, Eric y Terence, Ranger (2015). *La invención de la tradición*. España, Editora Critica.
- Koselleck, Reinhart (1990). *Le futur passe*. Paris, Editora de IÉHESS.
- Kundera, Milán (1998). *Il libro del riso e dell oblio*. Milano, Editora Adelphi.
- Lenclud, Gerard (1994). *¿Qué es la tradición?* Argentina, Editora Arte y Cultura.
- Le Goff, Jacques (1984). *Mémoria*. En Enciclopedia Einaudi, *Mémoria- História*. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.
- Levi, Pierre (1986). *I sommersi e i salvati*. Turim, Editora Einaudi.
- Luponini, Tereza (2002). *Educação patrimonial: projeto para a educação básica*. Rio de Janeiro, Editora Ciências & Letras.
- Mendoza, Vicente y Virginia de Mendoza (1986). *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Stanford, Thomas (1984). *El son mexicano*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, Tzvetan (1995). *Les abus de la mémoire*. Paris, Editora Arléa.

Danza y percusión del oeste de África en México. Experiencias e identidades afrouurbanas contemporáneas

Igaël González Sánchez

Estancia posdoctoral por México CONAHCYT
El Colegio de la Frontera Norte

La música africana es una actividad cultural que revela a un grupo de personas que se organizan e involucran en sus propias relaciones comunales: el comentario de un observador participante, por así decirlo, sobre los procesos de la vida en común. El sentido estético de esta actividad no consiste en reflejar una realidad que está fuera de ella, sino en ritualizar una realidad que está dentro de ella.

John Miller Chernoff

La experiencia cultural como marco interpretativo

Según Arturo Chamorro (2003: 35) la experiencia cultural caracteriza el enfrentamiento o choque cultural que se sobrelleva como parte de la investigación etnomusicológica. Sin duda, cada investigador de las músicas y las danzas tradicionales adopta en sus investigaciones posicionamientos tanto teóricos como éticos, a los que nos cuesta renunciar dado que constituyen la manera de apreciar, pensar e intentar construir conocimiento científico dentro de condicionamientos ideológicos o disciplinarios. Los condicionamientos ideológicos nos remiten a la falsa conciencia que permite justificar las condiciones materiales de existencia impuestas en las relaciones sociales de producción (Bottomore, 1983). Pero este escrito no va del posicionamiento intelectual sobre el asunto sino, más bien, sobre la

experiencia cultural de los agentes, de artistas, promotores y aficionados de la música africana, o sea, como se experimenta y se da sentido a los intercambios culturales (a veces desiguales, complementarios, conflictivos) que forman parte de la negociación de la identidad en las complejas relaciones de producción y consumo global.

En un mundo de flujos globales de riqueza, poder e imágenes, la búsqueda de la identidad, colectiva o individual, atribuida o construida, se convierte en la fuente fundamental de significado social (Castells, 1996). Las nuevas condiciones tecnológicas que brinda el capitalismo informático y la intensificación de los movimientos migratorios brindan un marco de experiencia para los artistas migrantes que exhiben su cultura. Los objetos artísticos son apropiados y resignificados en movimientos sociales e identitarios generadores de nuevas formas de organización social en la economía capitalista.

Si tomamos como premisa que la identidad se materializa en las relaciones sociales —como sostiene Bauman (2010)—la identidad afro urbana mexicana contemporánea a la que hago alusión se construye en torno a una red de comunidades estéticas (o una comunidad estética global organizada en red). A partir de la experiencia cultural surge el establecimiento de relaciones que permite, identificándose con África, identificarse entre sí.

Según Arturo Chamorro (2003), la dialéctica entre lo nativo y lo ajeno ayuda a comprender que ni lo objetivo ni lo subjetivo permanecen estático pues la experiencia cultural no siempre coincide con la idea romántica e imaginada de una cultura. Ocurre una negociación entre lo propio y lo ajeno escenificada como un *performance* de la cultura. Indagar sobre patrones culturales, normas sociales siempre genera reacciones al trastocar las fronteras entre lo nativo y lo extranjero.

En otros trabajos se ha mencionado cómo a partir de la experiencia musical con los ritmos e instrumentos africanos ocurre una experiencia cultural que forma parte de la vida cotidiana de sus practicantes, quienes desde algún punto de México, de forma física o abstracta trazan brecha hacia África atendiendo compromisos identitarios (Gonzalez, 2016). En México la escena del afro (o en todo caso los que le dan al afro) son aquellos que forman parte de una escena musical locales y translocal para la transmisión de los repertorios de la danza y la percusión de África del

Oeste (Barrero Cubillos, 2017).¹ Me interesa destacar la manera en la que se relacionan los imaginarios y construcciones ideológicas y discursivas de África y los conflictos que surgen de la experiencia cultural. Pareciera que, al mismo tiempo que el conflicto inherente a la crisis de alteridad en el mundo contemporáneo (Roche Carcel & Serra, 2009) a partir de la experiencia cultural con lo africano, permite la estructuración de una red, que interactúa compartiendo información, contactos, lógicas de aprendizaje y sus campos de profesionalización, así como de los significados otorgados a aprender con profes africanos y de los conflictos que ocurren en la interacción entre profesores africanos y alumnos mexicanos.²

El *djembé*folá cosmopolita y el estudiante peregrino

La globalización del tambor *djembé* guineano ha llamado la atención de investigadores del arte y la cultura. La percusión africana se ha vuelto una mercancía fetiche y ha creado una economía alternativa de estatus para los percussionistas y bailarines/as de Guinea y países aledaños. Debe tenerse en consideración los estudios etnomusicológicos sobre los pueblos Mande (E. Charry, 2000; Knight, 1984; Stone, 2005), historiografía sobre la aparición de compañías de ballet en las nuevas naciones africanas postcoloniales y particularmente en Guinea (Cohen, 2012; El-Bejjani, 2016), el proceso de internacionalización del tambor *djembé* (Gaudette, 2013; Polak, 2000; Zanetti, 1996, 2002), las políticas de identidad asociadas la apropiación de las danzas y ritmos Malinkes fuera de África (Gaudette, 2007; Kelley, 2014; Polak, 2013; Wosenyelesh, 2006), el impacto económico y social de

-
1. En la mayoría de los relatos recopilados hay una relación positiva con la experiencia cultural inicial detonante o estremecedora con la potencia del tambor africano. Esto es, expresado por la banda del afro en frases como “el afro llegó a mí”; “yo no fui a África... África vino a mí”; “el tambor llegó a mí”; “yo digo que la danza me escogió a mí [yo había escogido a la pintura pero luego la danza me agarró].”
 2. Precisamente la globalización la que ha impulsado esta praxis dialógica, a partir de la cual, los actores negocian su propia representación conciliando sus múltiples identidades y gustos musicales. Por lo tanto, ¿no podríamos pensar estas fusiones como parte de un proceso de (re) identificación y configuración de nuevas identidades: la representación o performance cultural ocurre a partir de los elementos que tanto los actores culturales eligen representarse según las expectativas que ellos mismos han creado sobre los elementos que, por ejemplo una audiencia internacional solicitaría, creando a final de cuentas una representación establecida a partir de criterios subjetivos o imaginarios que generalmente abusa de los estereotipos.

la exportación de sus elementos expresivos y de los especialistas que transmiten al mundo entero la tradición rítmica de los Malinkes (Castellanos Malagón, 2010; Kouyaté & Zanetti, 1993; Polak, 2012; Talmor, 2012), así como el papel de los estudiantes-turistas que visitan África para potenciar la experiencia cultural del continente negro (Casteal, 2010; Ebron, 2004; Raout, 2009; Zanetti, 1999).

En este apartado se pondrá énfasis en los sujetos involucrados en el intercambio musical con Guinea y se caracteriza su papel en el circuito global de intercambio. Por un lado, tenemos a los maestros del *djembe*, los llamados *djembéfolas*,³ virtuosos de la percusión que capitalizan su conocimiento; por el otro los estudiantes no africanos, que han dedicado a buscar experimentar el África auténtica.

Para bridar contexto a dichos actores, me parece importante mencionar al menos brevemente algunos aspectos sobre el desarrollo de las compañías de ballet de Guinea, que surgieron como parte de la revolución cultural emprendida por el primer gobierno independiente de la República de Guinea en 1958. En 1984, al fallecer el dictador Ahmed Sekou Touré el Estado Nacional guineano entra en crisis afectando las compañías nacionales de danza creadas bajo su mandato. Dichas compañías de ballet formaban parte de la estructura militar del régimen, y no solo dieron unidad nacionalista las distintas manifestaciones étnicas del territorio sino que permitieron crear la representación Folclórica de guinea que exhibe como espectáculo en el exterior (Cohen, 2012).

Durante la década de 1990, ex miembros de los ballets guineanos se instalaron en el exterior: Mamady Keita en Bélgica; Famoudou Konate en Alemania, M'Bemba Bangoura en Nueva York, Adama Dramé en Francia, a quienes se les reconoce como los primeros embajadores del *djembe* africano. Hoy día hay muchos maestros guineanos impartiendo talleres de *djembe* a aficionados del mundo entero y recorren circuitos internacionales ofreciendo cultura tradicional “auténtica” para los consumidores que anhelan una experiencia cultural romántica del “África imaginaria” (Ebron, 2002: 51), pero no por ello limita la resonancia emancipadora contenida en la potencia de los ritmos del África subsahariana.

3. Djembé- folá. el término de origen mandinka se compone de fô y lá':fô significa decir o hablar. El sentido de la palabra djembéfolá refiere al que hace hablar al tambor o que tiene la habilidad para hacerlo y es reconocido por la comunidad (Creisels et al., 1982).

Posteriormente, en el marco de las políticas internacionales de “ajuste estructural” de la década de 1980, las agencias de desarrollo retiraron apoyo financiero a los Estados africanos. Sin embargo, la percusión tradicional ya era una fuente importante de ingresos, pero se vuelve imprescindible en países como Guinea (Ebron, 2002: 22).

Los jóvenes artistas de Guinea establecen redes migratorias que les permiten obtener un nuevo estatus al ser reconocidos tanto al interior (como héroes) como en el exterior (especialistas culturales) la transmisión se establece a través de un circuito trasatlántico, o mejor dicho circunatlántico (González Sánchez, 2021).

Según Gaudette Pascal (2013) el estatus cosmopolita del *djembéfolá* es comparable al de un “Héroe benefactor” para la comunidad local en Conakry cuando el artista regresa a casa con un grupo de aprendices de percusión extranjeros. La movilidad confiere prestigio social al artista migrante, tanto como los diplomáticos o los hombres de negocios (de hecho, realizan ambas tareas). Contrario a lo que ocurría en épocas anteriores, se vuelve deseable ser percusionista. Debe tenerse en cuenta que los pueblos Malinkes y Susu, las etnias con mayor población en Guinea, permanece una estructura social de castas. En este caso para ser percusionista no se necesita pertenecer al linaje de los Djelis o Griots.⁴ En todo caso hoy en día muchos griots (que tradicionalmente tocan la *kora* o el *bala*) han aprendido también la percusión para abrirse paso al exterior de África.

En síntesis, el conjunto de bienes y prácticas que constituyen la cultura del pueblo guineano, son una mercancía para los consumidores internacionales. La venta de la cultura tradicional ha sido una de las vías para generar ingresos en toda la región Mandingue del África occidental.

Los estilos contemporáneos para la práctica de la música de *djembé* y *dundunes* se identifican tres tendencias principales: La corriente guineana; El circuito africano actual: Bamako (Malí), Bobo Dioulasso (Burkina), Bouaké y Abiyán (Costa de Marfil); El movimiento internacional (Koke-laere & Saïdani, 1997).

4. Los griots, los artesanos y otros oficios pertenecen a Nyamankala

Tabla 1

Tabla comparativa de estilos actuales en el *djembe*.

Estilo	Técnica de los músicos	Tambor	<i>Djembe</i> folas reconocidos
Eje Bamako, Bobo, Bouaké, Abidjan	Individualista, centrado en el solista (<i>djembe</i> kan), rico en posiciones y matices de manos.	<i>Djembe</i> s grandes (40/45cm), sonido claro y resonante. Mano móvil y flexible.	Adama Drame, Soungalo Coulibaly, Paco Yé, Souleymane François Dembélé, Jumeaux Coulibaly, Sékou Tanaka Camara, Kémoko Fofana, Mamady I Keita, Daniel Aka, Boubacar Junior Keita, Sékou Pablo Dembélé, Boubacar Diabaté.
Guineano	Depurado, alta técnica, poco juego solista, sonido claro y preciso.	<i>Djembe</i> s pequeños (30 / 33cm), sonido claro, y agudo. No usan la nota grave. Frases cortas y contundentes.	Famoudou Konaté, Mamady 'Kargus' Keita, Noumoudy Keita, Koungbanan Condé, Aboubacar Fatouabou Camara, Lamine Lopez Soumah, Aly " Kanya " Sylla, Mamadouba 'Mohamed" Camara, Gbanworo Keita, Laurent Camara, Fadouba Olaré, Morciré Camara, Mamadouba Camara, Abdoulaye Sylla, Mamady Condé, Djibril Bangoura, Alsény " Solo " Chérif, Ibrahima " Boka " Camara, Souleymane " Cobra " Camara, Mamadouba " Mito " Camara, Naby " Waïdou " Soumah, Aly " Alyia " Camara, Mohamed Bangoura, M'Bemba " Tokaïtou " Bangoura, Arafan Touré, Aly Camara.
Movimiento Internacional	Híbrido, influenciado por diferentes corrientes, posición de la mano similar a la de los músicos del eje.	Varía según las preferencias de los jugadores, a menudo polivalentes.	Percusionistas occidentales como Marc Depont, Louis-César Ewandé, Pierre Marcault, Laurent Delebecque, Patrice Mizrahi, Bruno Besnaïnou, Alain Brammer, Dario Abdalá.

Fuente: Elaboración propia en base a Kokelaere y Saïdani (1997).

Sin duda las condiciones migratorias para los artistas guineanos son mucho mejores que las de otros migrantes no calificados cuyos trayectos migratorios enfrentan violencia, represión y exclusión fuera de su país y en sus trayectos a sus destinos. Ser *djembéfolá* brinda estatus cosmopolita.⁵ El estatus del artista se ajusta a las dinámicas de los flujos de poder globales casi como ciudadanos del sistema mundial. «On dit d'ailleurs aujourd'hui en Guinée: Si tu veux que ton fils sauve sa famille, il vaut mieux lui apprendre à jouer le jembé que de lui faire des études de médecine» (Raout, 2009).

Es importante destacar el talento de los expertos culturales particularmente de los maestros de danza y percusión. Ellos no necesitan mantenerse neutrales ante los observadores. En cualquier caso para los maestros percusionistas y bailarines africanos la interacción social requiere del performance de la identidad (Ebron, 2005: 158). Sin embargo, también existen coerciones sociales internas en Guinea: muchos *djembéfolás* están tratando de abrirse paso a través de esta ruta comerciando con el capital cultural que le brindan sus raíces y su formación.

Estudiantes y turistas peregrinos

No se debe subestimar la influencia de los estudiantes-turistas occidentales en la construcción y mercantilización de la tradición del *djembé* de Guinea. Según Paula Ebron se vuelven “mecenas” de esta música, pues tienen los medios financieros no solo para apoyar a los *djembéfolás* profesionales de Guinea, sino también para (re)definir los parámetros de lo que es la música y la cultura auténticas y tradicionales del *djembé*. los deseos turísticos no un deseo cualquiera; son respaldados con el poder económico y político de los turistas sobre las empresas que los traen, los alojan y los entretienen, y los gobiernos que les ofrecen seguridad extra (Ebron 2002: 165).

5. El cosmopolitismo se relaciona con cuestiones de nomadismo, contacto intercultural, hibridez, capacidad de adaptación a diversos entornos culturales y apertura hacia el Otro. Pascal Gaudette (2013) distingue la “ciudadanía cosmopolita” de la “ciudadanía de movilidad”. Si consideramos que parte integral de la ciudadanía es la libertad de movimiento, La aplicación de la noción de “ciudadanía” a la movilidad global y al cosmopolitismo apunta hacia modelos de derechos (universales). Pero en la medida en que la ciudadanía está controlada a través de autoridades estatales y que no existe tal autoridad para el mundo en su conjunto, la ciudadanía cosmopolita del artista africano se traduce a una cuestión de estatus pues siempre tienen abierta alguna posibilidad de movilidad social ascendente.

Se trata de un intercambio que ocurre dentro de una estructura de poder desigual. Esto tiene consecuencias en ambos sentidos del flujo. De hecho, para los guineanos los aprendices son turistas, siguen siendo vistos como blancos (“fote”), y representan entrada de dinero para familias de *djembéfolás* que organizan *stages* ofreciendo inmersión cultural y todas las atenciones necesarias como alimentos, visitas guiadas, souvenirs, y más.

Con los actores que han creado este circuito mundial: los *djembéfolás*, los agentes culturales y los estudiantes. Si bien existen desigualdades obvias entre estos grupos, “la cultura como mercancía emerge de esta negociación desigual pero no le resta la fuerza y la potencia a la danza y la percusión” (Ebron 2002: 165).

Sin embargo, ver a los *djembéfolás* de Guinea como meras marionetas de sus patrones sirve para socavar su papel en la negociación.



Fotografía 1. Percusionistas de Guadalajara en clase de danza africana, Centro cultural río Nilo. Santa Tere, Guadalajara (2016). Fuente: Archivo personal del autor.

Identidades afrourbanas contemporáneas

¿Podemos hablar de la emergencia de una identidad afro urbanas en el México contemporáneo? Para responder esto no pretendo sostener su existencia empírica sino más bien un planteamiento heurístico que nos permita comprender a la comunidad vinculada a la práctica de la percusión guineana y sus agentes.

Aunque cualquier apropiación cultural es discutible, se han consolidado espacios para jóvenes mexicanos que practicando las danzas y las percusiones y apegándose a un estilo de vida que se considera aún existe en África. En México, esta manifestación es adoptada por distintos ensambles y colectivos asociados al llamado movimiento afro, generador de una identidad Afromestiza (Luna, 2010).

La circulación a escala global de los elementos expresivos del folklore guineano fuera de África, se vincula a un movimiento sociocultural de resistencia a la economía monetaria y a los valores judeocristianos (Kokelaere & Saïdani, 1997).⁶ Además, se encuentra separado de la industria de la música mundial dado que la transmisión de esta música ocurre a través de la formación de una comunidad global basada localmente (Flaig, 2010), o como una escena translocal (Bennet & Peterson, 2004).

Cuando decimos que las nuevas identidades y etnicidades se configuran fuera de los esencialismos, en realidad estamos reconociendo que este fenómeno se produce a partir de una negociación y articulación entre los diferentes círculos de pertenencia (nacionalidad, edad, formación musical, etc.) que atraviesan a las personas. Tengamos en consideración que las identificaciones múltiples identidades de guardarropa baumaniana, son la norma y no la excepción. Frente al debilitamiento de las identidades nacionales, las identidades locales parecen no ser muy claras, la “búsqueda de raíces” es una estrategia identitaria frente a las transformaciones de “aquello que creemos conocer como la ciudad” (Cruces, 2012: 97). En la medida en que la música tradicional es una forma simbólica que hace posible la identificación con un grupo social, su apropiación y ejecución proporciona muchas veces una especificidad étnica a las identidades de las

6. En particular, la búsqueda de nuevas formas de expresión cultural y la necesidad de liberar una energía vital aprisionada en la camisa de fuerza construida por la religión judeocristiana según Kokelaere y Saïdani (1997).

personas. Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas (Frith, 2003). Los grupos sociales sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos por medio de la actividad cultural, por medio del juicio estético en el ámbito de la alteridad urbana; y por la red de relaciones establecidas con Guinea. La gente planea y entiende su accionar social a partir de la construcción las identitaria y a su presencia en eventos y escenarios que se han creado para la representación de su propio personaje (Vila, 2012).

Me permito discutir la noción de identidad con la que se caracteriza *el afro* como una identidad afromestiza por parte de Fátima Luna (2010): de entrada distingue entre la identidad afro urbana como diferente de la identidad afromexicana de base racial de la población negra de México. Aunque existe una rica cultura afromexicana entre la población negra de México, el desarrollo contemporáneo del movimiento afro y, por tanto, la identidad cultural afromestiza, surge de “dos fuerzas estructurales y culturales”:

(1) la limitada economía recursos económicos, sociales y culturales ofrecidos a los jóvenes que viven en los centros urbanos de México, y (2) los impactos de la globalización y el capitalismo. La búsqueda de raíces/alternativas impulsó a los jóvenes urbanos mexicanos a unirse y/o crear grupos de base como CMN, que desafía el sistema capitalista global y crea una identidad afromestizade resistencia (Luna, 2010: 89).

Fátima Luna toma como referencia de identidad afromestiza las narrativas de los miembros del Colectivo Maíz Negro, con base en Xalapa, Veracruz. Se trata de una comunidad de artistas que reivindican la percusión africana y promueven la sustentabilidad ambiental y alimenticia. Como parte de su proyecto identitario, realizan el Festival Internacional Raíces, por medio del cual se busca “promover la reflexión en torno al patrimonio biocultural de México por medio de expresiones culturales y artísticas, como la música, danza y teatro, con raíces africanas e indígenas” (Movimiento Cultural Independiente AC, 2024).



Fotografía 2. Miembros del colectivo Maiz Negro y elenco del Festival Raíces en la ceremonia de clausura del evento (2016). Fuente: Archivo personal del autor.

Por su parte, el percusionista y etnomusicólogo colombiano radicado en México, Camilo Barrero (2017), nos ofrece una excelente caracterización de la escena del afro en la ciudad de México. En su estudio de grado *Djembé chilango* nos viene a advertir que la escena del afro no es un movimiento homogéneo, sino que alberga una diversidad en su interior, que se hace evidente en los escenarios en los que se toca, el grado de profesionalización de los actores, sus estrategias de aprendizaje, sus intereses económicos y los discursos que enuncian en torno sus prácticas.

En un momento en donde participamos de la reconfiguración de las diferencias a nivel mundial, el *afro* permite a los actores negociar sus identidades, heterogéneas por la diversidad de trayectorias e intereses, para satisfacer ideales de autorrepresentación que ya no obedecen a la pertenencia de grupos homogéneos ni la visión de identidades totalizantes (Barrero Cubillos, 2017).

¿Podemos, entonces, hablar de la emergencia de una identidad afro urbana? Cualquier intento de afirmar es cuestionable. Debe tenerse en consideración que por lo menos en México no había comunidades urbanas numerosas, identificables racialmente como africanas o afrocaribeñas hasta hace apenas los últimos años. Entre las que destacan las comunidades de haitianos y otros productos de oleadas migratorias masivas. Capitalismo racial. Cuerpos negros no son invisibilizados sino, por el contrario, suma-

mente visibles en los centros urbanos, que se convierten en campos de disputa por la identidad.

Ahora, la relación del djembé y las danzas guineanas con la afrodescendencia y las comunidades negras de México no se reivindica en términos de acción directa, más si es con un discurso como el de la pertenencia a la tercera raíz. Asume/asumimos propias las expresiones caribeñas y afro-latinoamericanas de repertorios que incluyen expresiones considerados urbanos (como los mambos, cumbias, sones montunos, la salsa) y que forman parte de las expresiones de cultura popular mexicana.

La escena local y la comunidad global

Podríamos también denominar este movimiento como una comunidad *musicalmente* imaginada como refiere Georgina Born (2000: 35) a las músicas que derivan en identidades socioculturales (sobre todo cuando los aspectos performativos y la practica son tareas de sus mismos miembros).

Vera Flaig (2010) sostiene que la principal política identitaria de la globalización del *djembé* guineano es que esta ocurre al margen de la industria musical (de *World Music*) y de las casa comerciales de instrumentos de percusión. La comunidad de intérpretes de *djembé* se constituye como una “comunidad estética” global (Erlmann 1998: 12)⁷ con epicentro la localidad de Conakry formada por *djembéfolás* africanos, y los jóvenes que aprenden de ellos en Conakry; las clases y grupos locales de *djembé* en todo el mundo (o sea los músicos occidentales que han comenzado a aprender el instrumento). Por ello, hay una fuerte relación entre los maestros de Conakry y los estudiantes del *djembé* de América, Europa y Asia que estudian con ellos: ambos buscan un sentido de tradición y significado cultural. Esta música neotradicional es imaginada, negociada e inventada a través de la colaboración entre los percusionistas guineanos y sus estudiantes no africanos. Todas las partes implicadas buscan una base en una tradición que ya no existe en su contexto aldeano. Esta manifestación *no existe* solamente en *los corazones y las mentes* de los maestros y sus estudiantes, según Vera

7. Las comunidades estéticas son todas aquellas formaciones sociales de afiliación suelta, agrupaciones, neo-tribus y grupos culturales de individuos “libres-flotantes”, que no están ancladas en estructuras rígidas de control, habitus y filiación (Erlmann 1998: 12).

H. Flaig (2010). Existe, y se adapta, en la red de relaciones que configuran el circuito de transmisión y apropiación de los repertorios guineanos. La tradición que se está (re)creando no es solo musical sino genera una narrativa histórica sobre el *djembé* y su música que está siendo difundida globalmente por los maestros africanos y sus estudiantes. La historia y la tradición musical oral está siendo “negociada entre los sitios de agencia”. Como una red construida por individuos de diferentes sitios, articulaciones estructurales entre la economía de mercado y la agencia de los individuos involucrados. En otras palabras, en muchas localidades del mundo, el *djembé* se ha convertido en un medio para construir otros tipos de comunidad íntimamente ligada a la que se encuentra en Conakry.

También la práctica global del *djembé* ha creado sus propios ideólogos (a los que nos cuesta renunciar dado que constituyen la manera de apreciar, pensar e intentar construir conocimiento científico dentro de condicionamientos ideológicos o disciplinarios, como advertimos desde el primer párrafo de este escrito). Me refiero a la producción de trabajos de grado y artículos académicos sobre la temática y con asesoría etnomusicológica. Cabe mencionar que en la mayoría de los casos se trata de trabajos de investigación emprendidos por los percusionistas, bailarines/as, educadores que participan (participamos) de la misma comunidad local y translocal del tambor. El espacio social de la práctica ha sido abordado como escenas locales (Barrero Cubillos, 2013, 2017; Kelley, 2014; Morford, 2017; Provost, 2015), y translocales (Stepputat & Djebbari, 2020), comunidades locales (Murphy, 2012) creadas en torno a la práctica del *djembé* guineano.

Aunque los marcos interpretativos se desarrollan desde varios enfoques hay marcado interés por investigar y (a la usanza de la escuela de los Estudios culturales) desde el interior de la comunidad, aspectos educativos de innovación y aprendizajes en base a experiencias (Casteal, 2010; Cruz Banks, 2010; Joseph, 2005; Polak, 2012) la experiencia coreográfica (Wosenyelesh, 2006), políticas de representación (Flaig, 2010), desde la crítica al multiculturalismo (Citro & Aschieri, 2012; Murphy, 2012; Templeton, 2013).

Los profesores guineanos tienen en las clases de danza en espacio privilegiado para transmitir los repertorios. Sin embargo, la percusión también cumple otro rol importante con su puesta en escena en los espacios urbanos y espacios públicos; la percusión suena en el semáforo dando sustento a la banda. No a todos los profes africanos les agrada escuchar sus ritmos ancestrales en un formato considerado poco digno. Cuando le vas

a dar al sema necesitas tener amacizado un llamado de entrada al ritmo y un par de cortes que permitan salir bien librados en menos de 40 segundos que comprende el cambio de luz. ¿Quién puede sancionar esto? Nadie. Esta modalidad performativa del ensamble de djembe y dundunes resulta óptimo para talonear en la ciudad.

También la banda del afro se reúne en parques, jardines islas o espacios sonoros de resistencia en las ciudades, un resguardo, un espacio para esconderse como antiguo cimarrón en medio de la jungla de asfalto, el parque la nueva selva con tambores y todo. Brinda refugio a los jóvenes ante el entorno hostil y violento. Un espacio de tranquilidad.

Comentarios finales

Vivir la experiencia cultural, que ocurre a partir del contacto directo con África y con africanos, se deja entrever una toma de conciencia en base a la alteridad vivida. El espacio de la danza como espacio de contradicciones. Implica establecimiento de roles y de tareas necesarias para mantenimiento de un espacio continuo para la práctica de la danza y la percusión. No cualquier entusiasta desarrolla el compromiso identitario para llevar a cabo tales tareas.

Solo mediante el contacto continuo con los profesores africanos que visitan las ciudades mexicanas nos permiten emanciparnos de visiones románticas de África donde los africanos son los oprimidos y los occidentales los opresores. Sin duda, las asimetrías económicas inherentes a las relaciones entre los occidentales y los africanos subestiman la agencia involucrada en ambos lados ¿Quiénes son los opresores y quienes son los oprimidos?

Finalmente, las músicas tradicionales en tiempos de globalización nos permitan enriquecer nuestra experiencia estética. La tradición no es un parámetro inmóvil, sino está sujeta a un constante proceso de readaptación y refuncionalización según las condiciones existentes. Como señala Jesús Estrada, la perspectiva sociocultural no se trata de elaborar juicios dudosos sobre la aparente decadencia de la tradición musical, ni tampoco decretar si una interpretación está bien o mal hecha. Profundizar en el análisis de las apropiaciones (incluyendo las fusiones) pero sin caer en una concepción de la música al margen de sus mismos portadores, es decir, sin desestimar

su concepción como fenómeno social en virtud de su relación con la sociedad (Estrada Milán, 2014).

Finalmente, como ha señalado Martin Stokes, personas en lugares específicos y en momentos específicos han abrazado la música de otros y al hacerlo, han permitido que estilos musicales, ideas musicales, músicos e instrumentos musicales circulen globalmente de maneras particulares; restaura las agencias y creativities humanas. Y a quienes nos dedicamos al análisis de estos fenómenos nos permite pensar en la música como un proceso en la creación de “mundos”, en lugar de reacciones pasivas a los sistemas globales hegemónicos (Stokes, 2007).

Referencias bibliográficas

- Barrero Cubillos, C. F. (2013). Espacios e identidad: Un acercamiento al 9º Festival del tambor y las culturas africanas desde los estudios de performance. *Heptagrama*, No. 3, *Revista de estudiantes del posgrado en música*, 3. http://heptagrama.info/?page_id=220
- Barrero Cubillos, C. F. (2017). *Djembé chilango. La escena de la música de África del Oeste en la Ciudad de México*. UNAM.
- Bauman, Z. (2010). *La cultura como praxis*. Paidós.
- Bennet, A., & Peterson, R. (2004). *Music Scenes*. Vanderbilt University Press.
- Born, G., & Hesmondhalgh, D. (2000). *Western music and its others. Difference, representation and appropriation in music*. University of California Press.
- Bottomore, T. (1983). *A dictionary of marxist thought*. Blackwell Publishing Ltd.
- Casteal, D. B. (2010). Breaking the circle: The migration and return of the jembe. A qualitative study of the exportation of the jembe and its impact on the role of the jembe and drumming education in West Africa. *ProQuest Dissertations and Theses*, 100. <http://search.proquest.com/docview/741224445?accountid=10217>
- Castellanos Malagón, A. (2010). El devenir de la tradición: la danza del dundumba en los contextos rurales y urbanos de Guinea. *Regiones, suplemento de antropología*, 40, 21–25. <http://www.suplementoregiones.com/suplementos/040/a03.html>
- Castells, M. (1996). *La Sociedad Red. La era de la información: economía, sociedad y cultura. Volumen I*. (2da ed.). Alianza Editorial.
- Chamorro Escalante, J. A. (2003). *Guía Etnográfica para la investigación de la música y la danza tradicionales*. CUAAD, UdG.
- Charry, E. (2000). *Mande music : traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. The University of Chicago Press.

- Citro, S., & Aschieri, P. (2012). El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial. En *Boletín de Antropología* (Vol. 25, Número 42, pp. 102–128). <http://aprendeonlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/boletin/article/view/11227>
- Cohen, J. (2012). Stages in Transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960. En *Journal of Black Studies* (Vol. 43, Número 1). <https://doi.org/10.1177/0021934711426628>
- Creisels, D., Jatta, S., & Jobarthe, K. (1982). Lexique Mandinka-Français. *Mandenkan*, 3, 1–207.
- Cruces, F. (2012). Hacia Cosmópolis. En E. Nivón (Ed.), *Voces Híbridas. Reflexiones en torno a la obra de García Canclini*. UAM-Iztapalapa, Siglo XXI.
- Cruz Banks, O. (2010). Critical postcolonial dance pedagogy: The relevance of West African dance education in the United States. *Anthropology and Education Quarterly*, 41(1), 18–34. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1492.2010.01065.x>
- Ebron, P.A. (2002). *Performing Africa*. Princeton University Press.
- Ebron, P.A. (2004). Continental riffs: praisesingers in transnational contexts. *African Identities*, 2(2), 133–149. <https://doi.org/10.1080/1472584042000310856>
- Ebron, P.A. (2005). Continental riffs: Praisesingers in transnational contexts. *Black Cultural Traffic: Crossroads in Global Performance and Popular Culture*, 2(2), 289–307. <https://doi.org/10.1080/1472584042000310856>
- El-Bejjani, C. H. (2016). *Guinea's Demystification Era and The Ballets Africains de la République de Guinée's "The Sacred Forest"*. State University of New York.
- Estrada Milán, J. (2014). *El redescubrimiento de la etnicidad. Nuevas identidades y etnicidades en la fusión musical*. 112.
- Flaig, V. H. (2010). *The Politics of Representation and Transmission in the Globalization of Guinea's Djembe*. [University of Michigan]. <http://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/75801>
- Gaudette, P. (2007). *Le djembé, enjeux: éléments d'une mondialisation à grande humaine*. 1, 173. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/18066/Gaudette_Pascal_2007_memoire.pdf?sequence=1
- Gaudette, P. (2013). Jembe Hero: West African Drummers, Global Mobility and Cosmopolitanism as Status. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 39(2), 295–310. <https://doi.org/10.1080/1369183X.2013.723259>
- Gonzalez, I. (2016). *Nuevos circuitos musicales trasatlánticos y las apropiaciones del djembé de Guinea en México*. 1–10.
- González Sánchez, I. (2021). Migración de artistas guineanos a México e identidad afro urbana: danza y percusión de África del Oeste. *Comunicación y Medios*, 30(43), 139. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.58768>
- Hall, S., & Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu Editores.

- Joseph, D. (2005). Travelling drum with different beats: Experiencing African music and culture in Australian teacher education. *Teacher Development*, 9(3), 287–299. <https://doi.org/10.1080/13664530500200256>
- Kelley, M.A. (2014). *Adaptation and Creativity in Montreal's West African Music Scene* (Número January) [The University of British Columbia]. www.proquest.edu
- Knight, R. (1984). Music in Africa: The Manding Context. En G. Béhague (Ed.), *Performance Practice* (pp. 53–90). Greenwood Press.
- Kokelaere, F., & Saïdani, N. (1997). 90: les années djembé. *percussions*, 54(nov-dic), np. <http://www.iro.umontreal.ca/%7B~%7Dvaucher/Music/kokelaere/index.html>
- Kouyaté, B., & Zanetti, V. (1993). La nouvelle génération des griots. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 6, 201–209. <http://ethnomusicologie.revues.org/1480>
- Luna, F. (2010). The Structural and Cultural Factors that Shaped the Emergence of a Cultural Afro-Mestizo Identity in the Colectivo Maíz Negro (CMN). *The Berkeley McNair Research Journal*, 17(spring), 87–111.
- Morford, J. B. (2017). *Moving Together: Sameness, Difference, and Ownership in the Seattle-Guinean Drum and Dance Scene* [University of Washington]. <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/40946>
- Murphy, S. (2012). *Polyrhythmic Dance Currents : Race Multiculturalism and the Montreal Dance Community*. UC Riverside.
- Nivón, E. (2012). *Voces Híbridas. Reflexiones en torno a la obra de García Canclini*. Siglo XXI Editores, UAM.
- Polak, R. (2000). A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in Bamako, West Africa, and Beyond. *The World of Music*, 42(3), 7–46. <http://www.jstor.org/stable/41692764>
- Polak, R. (2012). Urban Drumming Traditional Jembe Celebration Music in a West African City (Bamako). En E. S. Charry (Ed.), *Hip Hop Africa : New African Music in a Globalizing World* (pp. 261–315). Indiana University Press.
- Polak, R. (2013). A musical instrument travels around the world: Jenbe playing in bamako, West Africa, and beyond. *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, 161–185. <https://doi.org/10.4324/9780203036037>
- Provost, M. (2015). L'expression matérielle québécoise du djembé africain de culture mandingue Étude de la fabrication locale d'un objet mondialisé. *Ethnologies*, 37(15), 161–183. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1041492ar>
- Raout, J. (2009). Au rythme du tourisme. *Cahiers d'études africaines*, n° 193-194(1), 175–202. http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CEA_193_0175
- Roche Carcel, J.A., & Serra, I. (2009). Contradicciones culturales de las migraciones en la sociedad globalizada. *Papers. Revista de Sociologia*, 1(94), 29. <https://doi.org/A> Encontrado en Web Of Science.

- Stepputat, K., & Djebbari, E. (2020). The separation of music and dance in trans-local contexts. *World of Music*, 9(2), 5–30.
- Stokes, M. (2007). On Musical Cosmopolitanism. *The Macalester International Roundtable*, 21(1), 1–19. <https://doi.org/10.2307/3343737>
- Stone, R. M. (2005). *Music in West Africa*. Oxford University Press.
- Talmor, R. (2012). Masks, Elephants, and Djembe Drums: Craft as Historical Experience in Ghana. *The Journal of Modern Craft*, 5(3), 295–319. <https://doi.org/10.2752/174967812X13511744764480>
- Templeton, M. (2013). Polyrythmic dance currents: Race multiculturalism and the Montreal dance community. *Dissertation Abstracts International Section A: Humanities and Social Sciences*, 74(3-A(E)), No-Specified. http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&res_dat=xri:pqm&rft_dat=xri:pqdiss:3543847%5Cnhttp://ovidsp.ovid.com/ovidweb.cgi?T=JS&PAGE=reference&D=psyc8&NEWS=N&AN=2013-99171-004
- Vila, P. (2012). Identificaciones múltiples y sociología narrativa. Una propuesta metodológica para complejizar los estudio sobre juventud. En E. Nivón (Ed.), *Voces Híbridas . Reflexiones en torno a la obra de García Canclini*. UAM-Iztapalapa, Siglo XXI.
- Wosenyelesh, M. (2006). *Modern-day Griots : Imagining Africa, Choreographing Experience, in a West African Performance in New York*. The City University of New York.
- Zanetti, V. (1996). De la place du village aux scènes internationales: L'évolution de jembe et de son répertoire. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 9, 167–188. <http://ethnomusicologie.revues.org/1192>
- Zanetti, V. (1999). Les maîtres du jembe: Entretiens avec Fadouba Oularé, Famoudou Konaté, Mamady Keïta et Soungalo Coulibaly. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 12(1999), 175. <https://doi.org/10.2307/40240350>
- Zanetti, V. (2002). Guinée: autour de Mamady Keïta. *Cahiers d 'ethnomusicologie*, 15(janvier 2012), 220–223. <http://ethnomusicologie.revues.org/577>

Influencias africanas y/o afrodescendientes en el villancico de negro: dos ejemplos del contexto poblano (1612-1614)

Claudio Ramírez Uribe

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño
Universidad de Guadalajara

A Yuyu

Introducción

Las necesidades particulares de la misión evangelizadora y de aculturación en el contexto imperial hispánico/católico, a lo largo de los siglos xvi al xix, tuvieron muchas facetas y herramientas a su servicio. El arte y la música, por ejemplo, fueron cruciales como vehículos de propaganda y adoctrinamiento. Inclusive, María Condor enfatiza cómo las nociones de “persuasión” y “opresión” eran utilizadas a través del teatro y la música durante el Siglo de Oro español (Condor, 2019: 35).

Las fiestas públicas fueron el espacio ideal en donde dicha dinámica se hacía más evidente; especialmente, aunque no exclusivamente, en la Navidad y el Corpus Christi. Así, el villancico religioso, en el que se incluye al villancico de personajes, fue sumamente relevante.¹ En él se retrataban, de

1. Los villancicos tienen una historia larga, que se remonta, al menos, al siglo xv. De manera breve, Margit Frenk y Omar Morales indican lo siguiente sobre el término “villancico” (Krutitskaya, 2017: 27, 30-32): “...los villancicos solían hacerse en el oficio de maitines en el lugar donde van los responsorios de la liturgia. Se cantaban en ese momento villancicos –eso está documentado desde, al menos, finales del siglo xv–, pero también había muchas otras ocasiones, sobre todo, ocasiones relacionadas con fiestas de la Iglesia [...] la palabra *villancico*, insisto, tuvo varios sentidos. En sus primeras documentaciones puede significar una de dos cosas: o una cancioncita de tipo

una manera estereotipada y satírica, tramas simples en que interactuaban personajes de uno o varios grupos étnicos ubicados dentro del espectro del Imperio español y de otras regiones:² gallegos, vascos, portugueses, guineos, indios, mestizos, turcos, catalanes, judíos, franceses, etc. Al ser estereotipados, dentro de los villancicos religiosos, por los grupos hegemónicos (en este caso, el núcleo cultural castellano y la iglesia católica), estos personajes extraídos del teatro popular de la época, en muchos casos, adquirieron una identidad de inferioridad dentro del imaginario colectivo del Imperio español (Ramírez Uribe, 2020: 329).

Aunado a esto último, la idea que la representación de personajes, en los repertorios de villancicos religiosos, iban más allá de la reiteración de un imaginario artístico, y que se vinculaban a la realidad social a su alrededor (Borrego, 2019), es fundamental para el presente trabajo. De dicha idea, extraigo la siguiente pregunta de investigación: ¿existe alguna traza de realidad sociocultural dentro de la parodia de los villancicos de negro *En negro y biscayno a 5* [*¡A, negrito de cucurumbé!*] y [*Para vira mía*], compuestos por Gaspar Fernández en Puebla de los Ángeles?

Construcción de los imaginarios hispánicos y novohispano en torno a los africanos y sus descendientes

Dentro del imaginario hispanoamericano del siglo xvii, se aprecian dos formas en que la población africana, y afrodescendiente, era percibida. En primer lugar, las autoridades civiles y religiosas la tomaban con sospecha y como un “mal necesario” para incrementar las riquezas del Imperio.

popular, o bien una composición poético-musical con una forma fija, determinada previamente. El uso de *villancico* en el primer sentido aparece, por ejemplo, en la gramática de Nebrija. Y, modernamente, lo usaron mucho Menéndez Pidal y Dámaso Alonso [...] el otro sentido, que ya tuvo en el siglo xv, que es una estructura poético-musical –y nunca, como en ese caso, están tan unidos los dos lados de esa moneda única– [...] a partir de la segunda mitad del siglo xvii, empieza a usarse la palabra para cualquier composición poético-musical destinada a las grandes celebraciones de la Iglesia. Entonces, puede tener cualquier forma, pueden ser romances, pueden ser hasta sonetos, liras, tercetos, lo que se quiera, y todas se llaman *villancicos*. Es decir, ya no es una designación de una forma, sino de una función: son canciones para cantar en fiestas religiosas [...] *villancico* se usa ya sólo para para canciones religiosas, las correspondientes canciones profanas se llaman letrillas, letra o letrilla, es decir hay una separación entre profano y religioso muy clara desde finales del siglo xvi.”

2. Por ello, Omar Morales los identifica como “villancicos de remedo” (2013).

Ordenanzas en ambos lados del Atlántico demuestran la necesidad de las autoridades para controlar la vida cotidiana de negros, mulatos, mestizos y demás castas (Camba, 2008: 58). En el espectro religioso, especialmente desde el siglo xvi en adelante, las cofradías y hermandades católicas de base étnica trataron igualmente de delimitar el accionar comunitario de estas poblaciones. Es importante mencionar que estas organizaciones, tales como la sevillana Hermandad de los negritos, se convirtieron en espacios de agencia para sus miembros y de intercambio cultural entre los diferentes grupos étnicos africanos, ibéricos e indígenas americanos (Moreno, 1997 y 2018).



Img. 1. Número catastral [dirección] de la Hermandad de los negritos en Sevilla, España. Fotografía del autor.

El segundo punto de vista que menciono se encuentra dentro de la propaganda del Siglo de Oro, difundida en la comedia, el teatro y la música. Poetas y compositores ibéricos crearon, con algunos trazos de realidad, un personaje paródico, posteriormente estereotipado, que consolidó el cómo “los negros deben comportarse” dentro del imaginario del Imperio español. En palabras de Isidoro Moreno, este personaje mostraba a los africanos y afrodescendientes como: “desobedientes, locuaces, poco racionales, infantiles, apasionados por el baile, la guitarra y los tambores y “extravagantes y graciosos en cuanto piensan y dicen” (2018: 37). Precisamente, existen múltiples referencias en la literatura de la época que ligán

a personajes negros con danzas y bailes como la zarabanda, el paracumbé, el cumbé, el guineo, etc.

Sin embargo, el principal precedente del personaje “negro,” y el “habla bozal” o “habla de negro” hispánica se originó en la *fala guiné* portuguesa, con autores como Fernam de Silveira y Gil Vicente (García Barranco, 2010: 155). Este antecedente portugués tiene, a su vez, una estrecha relación con el comercio entre la corona portuguesa y los diferentes reinos y jefaturas africanas de la costa occidental del continente desde, al menos, el siglo xv; Una de las consecuencias de dichos contactos fueron los lenguajes comerciales y *pidgins*. Bertil Malmberg indica lo siguiente sobre estos contactos lingüísticos (1988: 197-198):

Las lenguas llamadas tanto “pidgin” (término inglés), como “lingua franca” o “saber” (como referencia a las jergas mediterráneas con elementos italianos, españoles, árabes y otros), o “negrito” (sobre todo en África, en África del sur también “kitchen kafir”) tienen en común que han nacido en situaciones concretas de contactos inmediatamente necesarios (comercio, relaciones amo-siervo, etc.) [...] Estas lenguas no son la lengua materna de nadie, y debieron de ser sentidas por los hablantes como instrumentos necesarios, no más. Desaparecen en cuanto cambia la situación [...] Las lenguas “pidgin” se caracterizan por una estructura simplificada con formas invariables. Los elementos morfológicos son sustituidos a menudo por palabras independientes indicadoras de relaciones [...] Dicha lengua se convierte en ciertas condiciones en la única lengua de una población transformándose así en “criollo.”

Tal como Marcelo Carmagnani especifica, la interacción entre africanos y europeos en zonas de alta concentración de esclavizados en las costas africanas, como Loango en Angola, tuvieron como consecuencia una intensa influencia cultural mutua; ejemplos de ello fue la cristianización de pueblos africanos, la admisión de europeos en sociedades secretas africanas (Carmagnani, 2021: 123-125) o la consolidación sociopolítica y comercial de grupos étnicos mixtos en lugares de intercambio claves; ejemplos de ellos, en el caso de las costas del Golfo de Guinea y central/occidental africana, pueden ser São Tomé, y los antiguos reinos de Ndongo [Angola] y el Kongo desde los siglos xv y xvi (Coquery-Vidrovitch y Mesnard, 2015: 88-98). Asimismo, la dinámica del tráfico de esclavizados africanos provocó la creación de meta-etnónimos con el nombre de los puntos de embarque o de regiones específicas en África, los cuales eran utilizados

como sinónimos de “negro” o “africano subsahariano.” Ejemplo de estos últimos fueron: “Guineo,” “Congo” o “Etiópe.”

La presencia de personas y culturas centroafricanas del litoral occidental en Iberoamérica se incrementó en el siglo xvii. Es por esto que Antonio García de León considera a las lenguas bantú, habladas en la región del Congo y Angola, como el kikongo y el kimbundu, como la principal influencia del estereotipo del negro hispánico de esta época (2002: 34–35). John Lipski identifica estos contactos lingüísticos afrohispanicos del siglo xvii en la neutralización de los sonidos /l/ y /r/ y el uso de /d/ como alófono de /l/ (2007: 2), situación que se manifiesta igualmente en los villancicos de negro de la época, tanto de España con de la Nueva España.

Los africanos y sus descendientes en el contexto religioso de Puebla (siglo xvii)

La presencia de africanos y sus descendientes no fue extraña en la vida cotidiana del clero novohispano. Desde monjas hasta obispos, los miembros del clero secular y regular poseían esclavos. Por otro lado, y aunque era casi imposible, el *III Concilio Provincial Mexicano* estipulaba que algunos mulatos podían aspirar a ingresar a las órdenes religiosas o hacerse sacerdotes; dos ejemplos fueron Nicolás Correa,³ de la orden franciscana y Luis Barreto, quien fuera un hombre esclavizado al servicio de la Catedral de México, como cantor (Nava, 2005: 78–81); posteriormente, tal como Alfredo Nava indica, Barreto consiguió su libertad y se ordenó como sacerdote (2005: 81).⁴

En el caso particular de la ciudad de Puebla de los Ángeles,⁵ el zócalo de la ciudad, justo al lado de la Catedral, fue, hasta 1620, el lugar designado para el mercado de esclavos de la ciudad, (Sierra Silva, 2018: 12). Por otro

-
3. Hermano del célebre pintor Juan Correa, quien llegó ostentar el puesto de veedor de su gremio. La familia de los Correa fue próspera y logró pagar la libertad de varios de sus miembros y, por otro lado, en el caso concreto de Juan, también la compra de una esclava negra de 50 años (Nava, 2005: 77).
 4. Una vez libre y con capacidad para decidir sobre su persona y futuro, el presbítero Luis Barreto, junto con otros músicos, viajó a Puebla para integrarse a la capilla musical que dirigía Gaspar Fernández. Por su trabajo como cantor se acordó un salario de 400 pesos. Sin embargo, sólo estuvo activo en dicha ciudad por tres años (Nava: 2005: 85).
 5. Hoy llamada Puebla de Zaragoza.

lado, entre 1605 y 1639, al menos 10,000 personas fueron vendidas en esta ciudad. De dicho número, 7500 eran nacidas en África (Sierra Silva, 2018: 12); provenientes, en su mayoría, del Congo y Angola. Roberto Pérez, por su parte, indica que no existía un “barrio de negros” en Puebla (2018: 20); por el contrario, africanos y afrodescendientes libres y esclavizados vivían diseminados por todos los barrios de la ciudad, inclusive en “barrios de indios.”



Img. 2. Vista del bullicioso Zócalo de la ciudad de Puebla (México). Detrás, se puede ver parte de la cara lateral de la Catedral. Fotografía del autor.

A comienzos del siglo xvii, el sistemático proceso de aculturación de la población esclavizada y sus descendientes tuvo una importante repercusión en la erección local de cofradías y cultos religiosos locales. La organización del culto popular en hermandades y cofradías de base étnica, se convirtieron en espacios de consolidación de redes de apoyo entre africanos y sus descendientes. Estas organizaciones también ayudaron a establecer, dentro de los límites permitidos por el orden católico, la continuidad y transculturación de códigos y símbolos africanos y afrodescendientes, tales como música, danza, filosofía y espiritualidad. Precisamente, el grado de organización e independencia logrados por las cofradías de negros y mulatos provocaron, entre otros factores, la prohibición de las reuniones, danzas y bailes de negros y mulatos novohispanos en 1612 y 1618 (Nava, 2007: 74; Mauleón, 2018: 21-25; Delgado Calderón, 2022: 197-213). En el caso de la prohibición de 1612, Mateo Rosas de Oquendo realizó una memoria, incluida en su *Cartapacio*, titulada: *Memoria de las cosas notables y de memoria que han sucedido en esta ciudad de México de la Nueva España, desde el año de 1611 hasta hoy cinco del mes de mayo de 1612* (Medina [ed.], 2022: 268-272).

Volviendo a Puebla, en 1611, existía una particular devoción entre los negros y mulatos de la ciudad por San Benito de Palermo (Sierra Silva, 2020: 390).⁶ La fama de la devoción poblana de este santo fue conocida en varios puntos del imperio español. Por ejemplo, el jesuita Alonso de Sandoval, radicado en Cartagena de Indias a comienzos del siglo xvii, reportó en su libro *De Instauranda Aethiopum Salute* la existencia de una muy milagrosa pintura de San Benito de Palermo conservada en el convento franciscano de Puebla (1987 [1647]: 229).

6. Como se hizo una constante en Hispanoamérica entre las hermandades y cofradías católicas con miembros afrodescendientes.



Img. 3. Estatua de San Benito de Palermo en el Convento de San Francisco, Puebla (México).
Fotografía del autor.

Por otro lado, como lo señala Pablo Sierra Silva, desde finales del siglo XVI, existió también un culto particular de los afrodescendientes de Puebla por la virgen del Rosario, el cual era un culto fomentado por la orden de los dominicos (2020:390-391). Inclusive, las capillas laterales del actual templo de Santo Domingo son testimonio de la presencia histórica de organizaciones católicas que involucraban devotos indígenas y afrodescendientes bajo la tutela dominica. En 1933, Hugo Leicht señalaba lo siguiente sobre el lugar (1986 [1933]: 23):

En la esquina de la actual Calle del 5 de Mayo 400 estaba antes el atrio del convento de Sto. Domingo, que daba acceso a la puerta del costado del templo principal, así como a dos capillas, la de la Tercera Orden y la de los

Mixtecos,⁷ que hoy tienen su entrada por un estrecho callejón que rodea el pequeño mercado, establecido en el antiguo atrio, y da vuelta hasta la mencionada puerta del costado del templo grande, la cual se encuentra hoy tapiada. La capilla de los Terceros, inmediata a la calle, está orientada de Oriente a Poniente. En tiempos de Zerón Zapata (1714) la llamaban la Capilla de los Morenos, pues se construyó con los donativos de los “negros, mulatos y demás gente parda,” y estaba dedicada a la Piedad de Nuestra Señora. En la época de Veytia (1780) y en adelante se sirvió de ella la Tercera Orden de Sto. Domingo. En el siglo XIX (1860) parece dedicada a Sto. Tomás de Aquino; en 1864 se la designa por la Capilla de la Santa Escuela.



Img. 4. Vista actual a las entradas de las capillas conocidas como de los mixtecos (der.) y de la Tercera Orden (izq.) del Convento de Santo Domingo, Puebla (México). Fotografía del autor.

La orden jesuita, por su parte, destaca en su sistemática labor de evangelización de la población africana en la Angelópolis. Por ejemplo, en

7. Sobre esta capilla, Leicht añade que (1986 [1933]: 23): “...según la tradición, la edificaron los naturales de la Mixteca, región en la cual los dominicos tenían muchas doctrinas y donde el nombre de Tepexi de la Seda y los morales que aún hoy allá subsisten, testifican qué factor importante en el desarrollo económico de aquella comarca fueron esos frailes que introdujeron la sericultura.”

1583, la orden fundó la Congregación de San Miguel en el Colegio del Espíritu Santo. En una primera instancia, esta congregación aceptaba por igual a indios, negros y mulatos para instruirlos en la doctrina católica y los servicios eclesiásticos (Sierra Silva, 2020: 392). Posteriormente, en el siglo xvii, existió una organización exclusiva de negros y mulatos bajo el auspicio de la Compañía de Jesús.

Los jesuitas articularon esta labor misionaria entre Europa, África y América (de Borja Medina, 2010: 84), en cuyo proceso, la Compañía era muy consciente de la importancia del aprendizaje de la “lengua de Angola,” para una evangelización más eficaz entre los africanos y sus descendientes en América (de Borja Medina, 2010: 76-77). Debido a ello, la Compañía envió una copia del libro *Instrucción para remediar y asegurar, quanto con la divina gracia fuere posible, que ninguno de los Negros que vienen de Guinea, Angola y otras Provincias de quella costa de África, carezca del sagrado Baptismo*, el cual fue editado en Sevilla en 1614.⁸

Para la elaboración de dicho texto, siguiendo a de Borja y Medina, el Padre Diego Ruiz de Montoya realizó entrevistas a capitanes y marinos de barcos negreros procedentes de Guinea y Angola que se encontraban en Sevilla entre los años de 1613 y 1614; estos eran (de Borja Medina, 2010: 84 y 85):

- a. Procedentes de Cacheo y Guinea:
Martín Vázquez de Montiel, Baltasar López de Setubar, Gaspar López de Setubar, Jorge López de Morales, Manuel Gómez de Acosta y Álvaro Serrano de Setubar.
- b. Procedentes de San Pablo de Luanda:
Gaspar (o Pascual) Carvallo y Álvaro de Perea.
- c. Procedentes de Cartagena de Indias (información del 19 de junio de 1610, consignada por Alonso de Sandoval):
Alonso de Proença, Pedro Fernández Daveyro y Pedro Rodríguez.

El propósito del volumen era la de instruir a los padres jesuitas en el correcto proceso para bautizar africanos e identificar, mediante examen, quiénes, de las personas esclavizadas procedentes de África, sí contaban con el correcto bautismo católico, o no. de Borja Medina señala cómo

8. El ejemplar consultado se encuentra a resguardo de la Real Academia de la Historia (Madrid, España). RAH: Bautismo-S.\RXVII\R. Sign. 9/3556bis(1), fols. 1r-8v.

este documento fue enviado de Sevilla a Cartagena de Indias y de ahí se oficializó su uso en los territorios hispánicos en América (2010: 87):

Las informaciones llevadas a cabo en Sevilla fueron enviadas a Cartagena, junto con el decreto del prelado hispalense y la *Instrucción*, documento que se adoptó en todo el continente americano. Alonso de Sandoval la envió al P. Rodrigo de Cabrero, provincial de México, que entregó sendos ejemplares a los arzobispos de México y Puebla de los Ángeles. Su difusión en otras partes de América la confirma el mismo título de la Instrucción que mandó observar en esta cuestión el obispo de Tucumán, Julián de Cortázar (1616–1625) para su diócesis, donde ejercía su ministerio Diego Torres Bollo. Se trata de un extracto de la Instrucción de Sevilla, atribuido al propio Ruiz de Montoya...



Img. 5. Iglesia del Espíritu Santo, también llamado “de la Compañía,” Puebla (México). Fotografía del autor.

Finalmente, en el contexto catedralicio poblano, junto con la ya mencionada figura de Luis Barreto, destaca el cantor Juan de Vera, hombre esclavizado al servicio de Antonio de Vera, quien fuera canónigo de la Catedral. Investigadores como Omar Morales y Gustavo Mauleón han encontrado información que ligan a este cantor castrado con la catedral poblana desde 1570 (Mauleón, 2013: 47–140; Morales Abril, 2016: 17–38).

En 1590, el cabildo de la catedral especificó que Juan participase, junto con la capilla musical de la catedral, en los tablados cómicos de la celebración del Corpus (Morales Abril, 2016: 17-38). Igualmente, en 1595, el cabildo solicitó a Antonio de Vera que regresase un arpa que su esclavo Juan había tomado para las celebraciones de Corpus de ese año (Mauleón, 2013: 83).

Sin embargo, la mención más relevante que se conserva de Juan de Vera sucedió a la renuncia del maestro de capilla de la catedral, Pedro Bermúdez, en 1604. La vacante de la autoridad musical más importante de la ciudad, y la dificultad de encontrar un remplazo adecuado con rapidez, provocaron que el cabildo catedralicio tomara la decisión de pagarle a Juan por la composición de las chanzonetas, como también se les llamaba a los villancicos, para los años de 1604 y 1606 (Morales Abril, 2016: 17-25).

A pesar de no ser nombrado el maestro de capilla oficial, sus habilidades musicales le brindaron el reconocimiento de las máximas autoridades de la ciudad, pero no su libertad. En su testamento, llevado ante el escribano público Alonso Hidalgo Montemayor el 16 de agosto de 1610 (Mauleón, 2013: 131), el canónigo Antonio de Vera, aseguró el destino tanto de Juan, como de las otras personas esclavizadas a su servicio. La transcripción del testamento, realizada por Gustavo Mauleón, dice lo siguiente (2013:138-139):

...mando al dicho Antonio de Vera, racionero de la santa yglecia de México, un negro esclavo mío, llamado Felipe [...] mando a los dichos Francisco y Antonio de Vera, niños que se crían en mi casa [f. 16v.] una negra, mi esclava, llamada Izavel, con dos hijos que tiene, para que los acave de criar e sirva, la qual dicha negra no an de poder vender ni enaxenar en manera alguna, sino que a de estar con ellos para que los cure, vista e regale, e los dichos dos hijos de la dicha esclava y si alguno más tuviere, an de ser como quiero sean de los dichos niños por mitad, para que como de cossa suya dispongan e hagan lo que quisieren dellos [...] un negro, mi esclavo, llamado Juanico, hijo de María negra, mi esclava. Mando e doy al dicho Antonio de Vera niño, para que sea suyo con el otro que le dejo mandado para que ambos sean suyos en propiedad [...] declaro que tengo otro esclavo llamado Juan de Vera, músico en la santa yglecia desta catredal [sic.], a el qual le da de salario como tal músico cada un año trezientos pesos de oro común. Mando que viba en los aposentos [f. 17r.] que oy vibre y acuda como tal músico a cantar a la dicha yglecia; e los dichos trezientos pesos que así le da e gana por año, dé y acuda con ellos al dicho Juan Velásques, primero patrón, para que los ponga e junte con la demás cuenta del patronazgo que dexo fundado; y si muriere antes,

que el dicho Juan de Vera acuda con ellos al patrón que fuere, sin tener obligación a dar, ni quiero que dé mas de los dichos trezientos pesos que le da la dicha yglesia, aunque tenga otros aprovechamientos y percances de liciones [lecciones] y regalos, el qual a de ser obligado a acudir a la buena enseñanza y dotrina de los dichos Francisco y Antonio de Vera, niños, como esclavo suyo a quien por tal lo dexo y quiero lo sea; e ruego al dicho Juan Velásquez, mi sobrino, le haga todo buen tratamiento, atento al buen cerviçio que me a hecho y su bondade y fidalidad, a el qual estando enfermo o ympedido de poder acudir a la yglesia [f. 17v.] a cantar, se le dé sustento y cura a costa del dicho patronazgo; y como tengo dicho, no se le quiten los aposentos en que vive y está, ni se venda en tiempo alguno.

Posteriormente a la llegada de Gaspar Fernández para tomar posesión formal del maestrazgo de capilla en 1606, Juan de Vera se integró a la capilla musical.



Catedral de Puebla, México. Fotografía del autor.⁹

9. Cabe aclarar que la iglesia en la que Fernández desempeñó su maestrazgo es un edificio más antiguo y reemplazado por la catedral actual. Se recomiendan los dos siguientes volúmenes dedicados a la historia, construcción y vida alrededor de la Catedral de Puebla: 1) Cordero Arce, María Teresa, Francisco Vásquez Ramírez y Laura Rosas Gutiérrez (coords.). 2018. *Antigua Catedral De Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura y Turismo, Arquidiócesis de Puebla, Iglesia Basílica Catedral de Puebla, Secretaría de Cultura; 2) Molero

Gaspar Fernández y sus negrillas Guineo a 5 [A, negrito de cucurumbé] [1612] y [Para vira mía] [1614]

Entre 1609 y 1616, Gaspar Fernández¹⁰ compuso 17 negrillas, también conocidas como guineos o villancicos de negro. Estas se incluyen en el manuscrito conocido como *Cancionero de Gaspar Fernández* o *Cancionero de Oaxaca* ya que ahí es donde se encuentra resguardado actualmente. Se trata de un volumen manuscrito descrito por Aurelio Tello como (2005: 37): “de 280 folios, de papel vegetal, de 22x28 cm empastado en cuero, que contiene cerca de 300 composiciones escritas de 1609 y 1616.” Frenk, por otro lado, indica que se trata de un volumen sin título, encuadernado en piel, de, igualmente, 280 folios, pero con medidas de 30.5 por 21 centímetros (2022: xvii).

Por su parte, Omar Morales agrega que este manuscrito no fue concebido para ser una herramienta para intérpretes, sino un cuaderno de trabajo, en donde el maestro de capilla recopilaba sus composiciones, así como obras de otros compositores, copiadas por el mismo Fernández (Krutitskaya, 2017: 23-24). Morales continúa indicando que (Krutitskaya, 2017: 24): “...a mi parecer más bien es un cuaderno donde Gaspar Fernández fue recopilando sus obras. Hay algunos casos específicos donde sí se evidencian intervenciones correctivas en pleno proceso de composición o al menos de revisión, pero sobre todo parece que el manuscrito recoge material previamente compuesto.”

Sañudo, Antonio Pedro. 2022. *La Catedral de Puebla. Historia de su proceso constructivo*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Publicaciones, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Profética A. C.

10. Ha habido un debate sobre el origen de este compositor y copista. Leonardo Waisman rescata la propuesta de Robert Stevenson, quien proponía un origen portugués para Gaspar Fernández, cuyo apellido, escrito “a la portuguesa” sería Fernandes (2018: 185). Sin embargo, el mismo Waisman indica que el Fernández que fungió como maestro de capilla en Puebla, es en realidad un músico nacido en Guatemala, donde se desempeñó como cantor y bajonero; para 1606, viajó a Puebla para tomar el puesto que dejó vacante Pedro Bermúdez (2018: 185). Por su parte, Morales Abril, quien ha aportado las evidencias para sustentar el origen guatemalteco de Fernández, puntualiza que (Krutitskaya, 2017: 25): “...el Gaspar Fernández del Nuevo Mundo era un joven clérigo de corona y grados, apenas iniciando su formación eclesiástica en 1596, mientras que el cantor homónimo de Portugal seguía en Évora al menos hasta 1599 [...] Gaspar Fernández debió nacer en la provincia de Guatemala.”

Margit Frenk, en su reciente edición de los textos poéticos del *Cancionero de Gaspar Fernández*, sugiere que poetas, sacerdotes, e incluso monjas locales son los y las autoras de los versos (2022: xxiv):

...la mayoría de los textos poéticos del *Cancionero de Gaspar Fernández* permanecen en total anonimato. De algunos es seguro que fueron compuestos en la Nueva España para una celebración específica: la profesión de una monja, la primera misa de un sacerdote, la llegada del virrey, o sea, poesía de circunstancia. Y, en muchos otros casos, es probable la autoría novohispana. Se puede suponer que a Gaspar Fernández se le pedía con frecuencia que pusiera música a versos compuestos por gente que vivía en Puebla y sus alrededores, quizá, en parte, sacerdotes y monjas.

Complementando a Frenk, es necesario mencionar en la poesía de circunstancia de estos villancicos la función evangelizadora de las negrillas. Si existía una labor constante de las órdenes religiosas en Puebla y la Nueva España por evangelizar a los diversos grupos indígenas y africanos, provocada por el también constante arribo de personas esclavizadas (principalmente de Angola y del Congo), es muy posible que los textos de la gran mayoría de las negrillas de Fernández utilicen textos poéticos compuestos en Puebla, realizados expresa y puntualmente para tener una función circunstancial, apelando a la necesidad local de integrar a los africanos a su nueva realidad social dentro de los márgenes católicos e imperiales hispánicos.

Por otra parte, Frenk ha identificado que, al menos una de las negrillas de Fernández, conocida como *Guineo a 5* [*Mano Fasiquiyo andamo, curramo*],¹¹ recicla un texto previamente editado en la Península ibérica, y cuya autoría es de Juan de Luque (Krutitskaya, 2017: 27; Frenk, 2022: xxii y 332-333). Se trata de un villancico de Corpus publicado en Lisboa dentro de la colección *Divina poesía y varios conceptos a las fiestas principales del Año que se ponen por su Calendario. Con los santos nuevos y todo género de Poesías. Pónense al fin en verso los días en que caen las fiestas de guardar. Y la quenta para saber de memoria las movibles* (1608).

La producción local de textos poéticos y música, así como la presencia de ejemplos poéticos ibéricos en el repertorio de villancicos negro de

11. Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca (AHA AO), “Guineo a 5 [*Mano Fasiquiyo andamo, curramo*].” *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, fols. 234v-235r, [1615].

Gaspar Fernández, permiten identificar a este repertorio como un reflejo de la realidad local y, al mismo tiempo, como parte de un amplio sistema de circulación de personajes, tópicos e influencias que ligan a la Península ibérica con América, e inclusive con ciertas zonas del África Occidental.¹²

Las indicaciones de Fernández de “Alto en negro”¹³ o “Guineo” en donde suele señalarse la voz del “Tiple”¹⁴ no sólo pueden estar indicando qué voz es la que tendrá mayor preponderancia en el villancico, o la que desempeñará el personaje principal del “negro”; también pueden estar refiriendo directamente a la participación de Juan de Vera, quien al ser un cantor castrado, tendría el rol de la voz aguda. Por lo tanto, estas indicaciones no se habrían limitado a indicar el uso de una voz más aguda que resaltara del resto del ensamble, sino que hacen referencia a Juan de Vera como un cantor negro cantando el rol principal dentro de un villancico de negro, cuyo contenido evangelizador parece estar dirigido a la población africana y afrodescendiente de Puebla de los Ángeles.

Ahora bien, tanto Aurelio Tello (Tello, 1999: 27) como Margit Frenk (2022: 162 y 271) indican que los dos villancicos a estudiar, dentro del repertorio de Gaspar Fernández, fueron compuestos en 1612 y 1614 para las respectivas celebraciones del Corpus Christi de cada año; por lo tanto, el objetivo y la temática de estas negrillas es la misma: reconocer y adorar el milagro de la Eucaristía. A continuación, presento los textos poéticos de ambos villancicos.

12. En artículos previos, he sugerido que ciertas indicaciones musicales dentro del *Cancionero* refieren específicamente a personajes o personas negras (Ramírez Uribe, 2022).

13. AHAAO, “Negrilla a 4 [No baya Belén, Angola].” *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, fols. 84v-85r, [1611].

14. AHAAO, “Guineo a 5 [Eso rigo re repente].” *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, fols. 245v-246r, [1615].

En negro y biscayno a 5 [iA, negrito de cucurumbé!] ¹⁵ [1612] Transcripción del autor	[Para vira mía] [1614]. ¹⁶ Transcripción del autor
<p>[Cabeza] -!A, negrito de cucurumbé; -Biscayno lasa mía fe, qui vai buscá ñame.¹⁷ -¿Y sí cansarte? -Ma sí qui cansame, que preso¹⁸ hartame; desi pan qui dame, qui trasi pañoli di Santo Tomé. Gurumbé, gurumbé, gurumbé.</p> <p>[Coplas]¹⁹ Sidra piensas, sidra bebes; mientes, sangre de Dios es. Que por eso tanto puedes, que vuelves hombre al revés cuando comes como debes.</p> <p>Tú negro sois, [sidra bebes, mientes, sangre de Dios es. que por eso tanto puedes, que vuelves hombre al revés cuando comes como debes.]</p>	<p>[Cabeza] Para vira mía, ya negro san rico, que grande con chico come pan ligría. Há, há, há, para vira mía.²⁰</p> <p>Coplas a dúo</p> <p>Come manjá branco, no cuzcúz' san preto. Sono amor perfeto, Dioso bono e franco. Ele²¹ son ben mía, ya negro san rico, que grande con chico come pan ligría</p> <p>Turo sa folgando, negra con pañola, ya rasca vigola, furgana²² tocando. Magre son María, son padre tan rico que grande con chico come pan ligría.</p> <p>Langeli na çelo, que son pajarita. No come çimita, Judío comelo. Para vira mía, ya negro san rico, que grande con chico come pan ligría.</p>

15. AHA AO, “En negro y biscayno a 5 [A, negrito de cucurumbé].” *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, fols. 120v–121r, [1615].
16. AHA AO, “[Para vira mía].” *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, fols. 199v–200r, [1614].
17. Margit Frenk traduce esta palabra junto con la precedente “qui vai buscañamé” (2022: 162): “por qué me andas buscando.”
18. Frenk traduce esta palabra como (2022: 162): “presto.” Margit Frenk.
19. Todas las [Coplas], a pesar de que están escritas en lo que parece ser un correcto español de la época, presentan la conocida como “concordancia a la vizcaína.” Esto puede ser una propuesta retórica y visual, de cara a la performance de la época, donde el personaje de negro ahora habla en vizcaíno: el negro se vuelve blanco (vizcaíno). Esto será expuesto con mayor profundidad más adelante.
20. Frenk no incluye estos dos últimos versos (2022: 271).
21. Para la traducción de esta palabra, se sigue la propuesta de Frenk (2022: 271).
22. Frenk transcribe la palabra forgana (2022: 271).

En primer lugar, [¡A, negrito de cucurumbé!] es un villancico dialogado entre dos personajes estereotipados: un vizcaíno y un negro. Por otro lado, se encuentran claros indicios de teatralidad en la [Cabeza], ya que se establece una breve trama dramática entre ambos personajes (Morales Abril, 2021: 200-202). Dicha trama parece describir cómo un esclavo que huyó, para buscar ñames, fue capturado por el vizcaíno y, este, a su vez, le pide cuentas.

-¡A, negrito de cucurumbé;
-Bisicayno lasa mía fe,
qui vai buscá ñame.
-¿Y sí cansarte?
-Ma sí qui cansame,
que preso hartame;
desi pan qui dame,
qui trasi pañoli
di Santo Tomé.
Gurumbé, gurumbé, gurumbé.

El villancico posee dos posibles referencias a las experiencias cotidianas de los africanos y sus descendientes en el contexto trasatlántico de la época. La primera de ellas es la mención del “ñame.” El *Diccionario de la lengua española* (DLE) define este término como un sustantivo masculino de origen congolés, a pesar de que se encuentra distribuido y es ampliamente utilizado, hasta la fecha, en la gastronomía de gran parte del litoral occidental africano. Entre sus muchos nombres se puede mencionar *nyambi*, *nyam*, *enyame*, etc. El *Online Etymology Dictionary* indica que el término *igname*, existente ya en la década de 1580, deriva del portugués *inhame* o del español *igname*, y estos, a su vez, de lenguas del África Occidental, como el Fulani (*nyami* “comer”) o el Twi (*anyinam* “especie de ñame”).²³

Para los esclavizados en América, el consumo de este tubérculo se convirtió en una importante fuente de carbohidratos y no hay duda de que la forma de comerlo, su simbolismo y el término en sí mismo, con sus variantes lingüísticas, fue llevado de África a América junto con el tráfico de personas esclavizadas (Ross de Cerdas, 2003: 31); aunque se debe aclarar

23. Online etymology dictionary. s/a. “Yam (n).” *Online etymology dictionary*. <https://www.etymonline.com/word/yam> [Consulta: 28 de junio de 2023]

que su utilización no es común en la gastronomía mexicana actual, por lo que resulta paradigmática la mención de este tubérculo en un villancico novohispano. Es posible que su consumo se haya dado también en la Nueva España y después fuera sustituido por otro alimento.²⁴

La otra referencia presentada en el villancico es la isla de São Tomé, o Santo Tomé. Este territorio, previamente mencionada en este trabajo, se encuentra frente al Golfo de Guinea y, durante el siglo xvi, fue uno de los puntos comerciales más importantes de Portugal en las costas occidentales africanas, no sólo para tráfico de personas esclavizadas, sino como un enclave colonial, comercial y político entre la corona portuguesa y los reinos y jefaturas africanas del Golfo de Guinea hasta Luanda, actualmente Angola (Oliveira Pinto, 2015: 164).

En el caso de la palabra “gurumbé,” Álvaro Torrente la incluye como una de las características del baile hispano del guineo (2016: 220-221). Quizás la referencia más antigua de una variante de esta palabra, en el contexto ibérico, es la Ensalada de Mateo Flecha, el Viejo compuesta en la primera mitad del siglo xvi, titulada *La Negrina*. En otra ocasión, he presentado mis propias propuestas en torno al término “gurumbé” y sus posibles orígenes en las lenguas kikongo y kimbundu (Ramírez Uribe, 2023).

En el caso de las [Coplas], este villancico menciona la sidra, simbolizando la “sangre” de Cristo en el milagro de la transubstanciación. Esta bebida alcohólica, extraída del fermento de las manzanas posee una muy antigua tradición en España, particularmente en la región norteña de Asturias. La mención a la sidra puede estar relacionada con el personaje del vizcaíno, a pesar de que el País Vasco, del que forma parte Vizcaya, y Asturias son regiones diferentes. Por otro lado, existe una arraigada tradición de producción de sidra alrededor de la ciudad de Puebla, en localidades como Huejotzingo y Zacatlán de las Manzanas.

Sidra piensas, sidra bebes;
mientes, sangre de Dios es.
Que por eso tanto puedes,
que buelves hombre al revés
cuando comes como debes.
Tú negro sois, [sidra bebes,

24. Esto queda como una hipótesis para investigaciones futuras.

mientes, sangre de Sios es
que por eso tanto puedes,
que vuelves hombre al revés
cuando comes como debes.

Lo que resulta muy interesante en estas [Coplas] es la total falta del “habla de negro;” por el contrario, estas están escritas en el español convencional del siglo XVII, excepto por versos como “sangre de Dios es” y “tú negro sois,” los cuales son ejemplos de la llamada concordancia a la vizcaína.²⁵

Al mismo tiempo, parecería que el poeta abandona el diálogo entre los personajes y se dirige a la audiencia. Es preciso recordar que este repertorio poético-musical estaba destinado para ser presentado a una gran audiencia de fieles. Por lo tanto, es posible que estas coplas hayan sido un mensaje destinado a los asistentes del Corpus, en particular a los africanos y sus descendientes, como referencia a la transubstanciación y el milagro de purificación a través de la eucaristía.

Una interpretación general de las metáforas del villancico es que el personaje negro reniega que los españoles lo alimenten, al estar cautivo, con pan y por ello huye para buscar ñame; esto puede aludir al rechazo de la hostia. Por otro lado, en las [Coplas], el personaje del negro canta en un español con concordancia a la vizcaína sin utilizar el “habla de negro;” y especifica que, si se bebe la sidra, como referencia a la sangre de Cristo, como se debe, se produce el milagro de la purificación y la transformación del ser “al revés:” de malo a bueno y de negro a blanco, lo cual era una

25. El DLE define este concepto como “concordancia gramatical defectuosa o incorrecta.” Por otro lado, Ignacio Frías da una explicación mucho más detallada del posible origen del término (2008): “Tras recoger la expresión en la forma *parler le français comme une vache espagnole* y atribuirle el significado de “hablar mal el francés, cometiendo faltas, añade: *Noter la variante de cette expression: Parler le français comme un Basque (vasco) espagnol, comme une Basque (vasca) espagnole. Vache serait une altération de Basque.* Lo que a los españoles no debería extrañarnos nada, porque compartimos casi milimétricamente esta idea [...] Nuestro diccionario académico trata de la llamada “concordancia a la vizcaína.” La define como aquella “que usa mal los géneros de los sustantivos, aplicando el femenino al que debe ser masculino, y viceversa.” Por extensión, se atribuye el calificativo de “vizcaína” a cualquier defectuosa forma de concordancia castellana. Es lugar común considerar que nuestro señor don Miguel es el responsable de tal denominación. En el capítulo VIII de la primera parte de el Quijote, Cervantes pone en labios del vizcaíno estas desquiciadas frases: -¿Yo no caballero? Juro a Dios tan mientes como cristiano. Si lanza arrojas y espada sacas, ¡el agua cuán presto verás que al gato llevas! ...”

metáfora de propaganda y doctrina católica usual dentro del imaginario español del siglo xvii.²⁶

En el caso de [*Para vira mía*], el segundo villancico de negro analizado en este trabajo, no aparecen indicios de diálogos entre personajes, aunque todo el villancico está escrito utilizando el “habla de negro.” El contenido del texto retrata un festejo imaginado donde todos los personajes negros, jóvenes y viejos, son ricos y felices por haber comido el pan, lo cual es una metáfora sobre el acto de comunión católico.

Para vira mía,
ya negro san rico,
que grande con chico
come pan ligría.
Há, há, há,
para vira mía

Se utilizan, de nueva cuenta, metáforas gastronómicas como vehículos del discurso evangelizador. En este caso, se hace alusión al manjar blanco, el cual era, acorde al *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias un platillo consistente en una especie de pudín a base de pechugas de pollo, leche y azúcar (1611: 140r.).

Come manjá branco,
no cuzcúz* san preto.
Sono amor perfeto,
Dioso bono e franco.
Ele²⁷ son ben mía,
ya negro san rico,
que grande con chico
come pan ligría

26. Malmberg señala lo siguiente sobre las metáforas (1988: 218): “...añaden connotaciones positivas o negativas. Las metáforas abundan en las obras poéticas, en la propaganda política y en los mensajes religiosos.”

27. Para la traducción de esta palabra, se sigue la propuesta de Margit Frenk. Margit Frenk, *Cancionero poético...*, p. 271.

En sus orígenes, se le asociaba a la realeza y poco a poco se convirtió en un plato común y bastante popular. Inclusive, aparece mencionado por Bernal Díaz del Castillo en una de las celebraciones ofrecidas en los primeros años del virreinato novohispano con motivo de la celebración por la paz acordada entre Carlos I de España y Francisco de Francia (2011: 913): “...yo fui uno de los que cenaron en aquellas grandes fiestas. Al principio fueron sus ensaladas hechas de dos o tres maneras, y luego cabritos y perniles de tocino asado a la ginovisca; tras esto, pasteles de codornices y palomas, y luego gallos de papada y gallinas rellenas; luego manjar blanco; tras esto, pepitoria...”

En el villancico en concreto, se conmina a comer el manjar blanco y dejar el cuzcuz. Este último se trata de un platillo norafricano que ha sido relacionado, en el imaginario ibérico, con las poblaciones musulmanas y afrodescendientes de Portugal, el sur de España y el noroccidente africano. Ejemplos literarios de ello, realizados en la primera mitad del siglo XVI, son:

- a) los versos de Rodrigo de Reinoso (ca. 1516-1520), titulados: *Comiençan unas coplas a los negros y negras: y de como se montejan en Sevilla un negro de gelfe mandinga y una negra de Guinea. A el le llamaban Jorge: y a ella Comba: y como el la requeria de amores: y ella dezía que tenia otro enamorado que llamava Grisolmo. Cántese al tono de La niña quando bayleys;*
- b) la farsa portuguesa de Gil Vicente titulada *O juiz da Beira* (ca. 1525-1526);
- c) la novela *La lozana andaluza* escrita por Francisco Delicado (1528).

Por lo tanto, la mención del cuzcuz en el villancico puede ser un símbolo de la continuación de prácticas “heréticas” musulmanas-africanas, las cuales debían ser sustituidas por tradiciones y/o costumbres católicas e hispanas, simbolizadas en el manjar blanco.

Una interpretación de las metáforas de este villancico está relacionada con el uso de los platillos y sus colores: manjar “blanco” en oposición al cuzcuz “prieto” como símbolos para el adoctrinamiento en la religión católica y en la cultura hispana. Demanda que los personajes negros rechacen y olviden sus prácticas culturales y abracen aquella que se les impone. La última de las Coplas a dúo, incluso, presenta la perspectiva de cómo el catolicismo hispano de la época percibía al judaísmo. Al contraponer la figura de los ángeles, con la del judío se vuelve a la dicotomía bueno-malo, en este caso celestial-herético.

Langeli na çelo,
que son pajarita.
No come çimita,
Judío comelo.
Para vira mía,
ya negro san rico,
que grande con chico
come pan ligría.

A lo largo del siglo xvii la población cripto-judía novohispana fue prácticamente eliminada por la Santa Inquisición²⁸ y, al ser muchos de ellos de origen portugués, su relación con los africanos y sus descendientes en el virreinato estaba más que probada (Alberro, 1988: 114-115 y 120-121):

Caso interesante de integración del grupo negro al de los cripto judíos es el de Esperanza Rodríguez y de su familia. Esta mulata, hija de una esclava africana y de su amo, un converso, nació en Sevilla, y se convirtió al judaísmo por la promesa hecha por su ama de darle carta de libertad si adoptaba la religión de su padre. Esperanza casó después con un carpintero y escultor alemán igualmente judaizante [...] La comunidad conversa novohispana siempre aceptó a Esperanza, ya viuda y a sus hijas, las socorrió en sus necesidades; por su parte, la mulata desempeñaba funciones en los mortuorios y organizaba ayunos en su casa [...] Un Francisco Blandón estaba amancebado con una mulata que se había convertido al judaísmo y el hijo de ambos fue circuncidado por su padre. Cierta mulata, amante de Antonio Fernández y de Juan Morales Sosa, se preciaba de ser judía y logró prestigio dentro de la comunidad, por la puntualidad y esmero con que organizaba ayunos en su casa [...] El personaje del mercader soltero, rico, que viaja a tierras lejanas para sus negocios reviste el atractivo especial [...] tal es el caso de un Mathías Rodríguez de Olivera, verdadero Don Juan enriquecido en la trata de negros [...] los hombres sostuvieron relaciones semejantes lo mismo con mujeres judaizantes que cristianas –caso éste frecuente entre los capitanes de Negros...

28. Las siguientes referencias abordan de manera profunda el tema de los judíos en la Nueva España: 1) Medina, José Toribio. 2010 [1905]. *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México*. D.F.: CONACULTA. 2) Israel, Jonathan I. 1980. *Razas, clases y vida política en el México colonial 1610-1670*. Trad. de Roberto Gómez Ciriza. D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Musicalmente hablando, si se aplica una aproximación analítica comparativa y diacrónica, estos dos villancicos de negro de Fernández poseen semejanzas con las músicas tradicionales latinoamericanas identificadas como afrodiaspóricas, tanto en rasgos estéticos como en estructura. Algunas de estas características,²⁹ estudiadas en África y Latinoamérica por investigadores como Kwabena Nketia (1988), Gerhard Kubik (1979; 1994; 1998), Rolando Pérez (1990; 2010) o Arturo Chamorro (1996), entre otros, y que pueden corroborarse en las dos negrillas estudiadas, son:

1. Llamada-respuesta entre una voz solista y el resto del ensamble: Rolando Pérez encuentra este elemento musical africano en la tradición mexicana del Son Jarocho de *El coco* (2010: 47): “Cabe resaltar la forma responsorial [...] Éste es un rasgo típicamente africano, particularmente [...] con una intervención sumamente breve del coro”. Otro autor que identifica plenamente la “llamada-respuesta” en el contexto hispanoamericano, más concretamente en el cubano, es Argeliers León (2020 [1959]).



Llamada y respuesta: Guineo a 5 [A, negrito...], cc. 21-24

29. Los ejemplos musicales fueron transcritos por el autor.

2. Inicios acéfalos de frases o patrones melódico-rítmicos breves: característica relacionada con los bailes afrodescendientes populares del siglo XVI al XVIII, como el guineo y el cumbé (Russell, 1999: 310), y con algunos sones de la tradición del Son Jarocho, en Veracruz (Pérez Fernández, 2010:46).



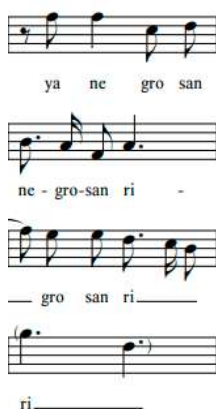
Inicios acéfalos: *Guineo a 5* [A, *negrito...*], c.16 (arriba); [Para vira mía], c.1 (abajo).

3. Desplazamiento del inicio de la frase musical hacia otro segmento “débil” de la línea temporal-musical: lo que la teoría europea suele identificar como síncope. Kofi Agawu, al analizar el comportamiento de las líneas temporales en las que se estructuran ciertas músicas africanas, hace hincapié en que estas pueden iniciar o concluir en diferentes puntos del tramo temporal (2016: 174). Nketia nombra a este principio como *spacing* y lo describe como la organización de los patrones rítmicos en el tramo temporal; sin embargo indica que las distintas voces de un ensamble poseen estructuras horizontales independientes entre sí, y por tanto, al agruparse de manera vertical, se desarrollan entrelazamientos entre ellas (Nketia, 1988: 134).



Desplazamiento de frase: [*Para vira mía*], cc.17-18. Aunque, en este caso dicho desplazamiento se está llevando a cabo en un bloque homofónico de manera horizontal.

4. Sesquiáltera vertical, característica que puede ser identificada en varios ejemplos de las tradiciones musicales mexicanas: Mariachi, Son Jarocho, etc. Esta verticalidad se refiere a la combinación de pulsos en relación 2:3 de manera simultánea entre varias voces. En el caso de los sones planecos mexicanos, Arturo Chamorro indica que (1996: 71): “Los mánicos de la guitarra de golpe dan la impresión de una “fórmula fija”, eminentemente percusiva que contrasta por un lado con el bajeo anticipado del arpa que normalmente se desarrolla en 3/4, por lo que la combinación rítmica que se logra es de un paralelismo entre el 6/8 de la guitarra de golpe y el bajo del arpa.”



Sesquiáltera vertical: [*Para vira mía*], c. 27.

Conclusiones

La perspectiva analítica propuesta, permite identificar cómo el villancico religioso, y el de negro en particular, trascendió la esfera cómica del teatro popular hispanoamericano de la época y se convirtió en un efectivo instrumento de propaganda hegemónica. Es un repertorio que impone y delimita comportamientos de diversos grupos culturales; en este caso, de

africanos y sus descendientes, vistos desde la perspectiva global del Impero español y desde lo particular en Puebla y la Nueva España.

Sin embargo, al revisar detenidamente el contenido poético y musical de los dos ejemplos estudiados, se constatan referencias a la vida cotidiana de los africanos y afrodescendientes en la Puebla de comienzos del siglo xvii, así como a los sujetos y agentes a su alrededor. La pervivencia de patrones y estéticas musicales consideradas afrodiaspóricas en este repertorio permiten identificar procesos transculturales tempranos que resultarán, al paso de los siglos en la consolidación de la pluralidad cultural y musical de las culturas mexicanas de la actualidad.

Archivos

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca (AHAAO), “Negrilla a 4 [No baya Belén, Angola].” *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, fols. 84v-85r, [1611].

—, “En negro y biscayno a 5 [A, negrito de cucurumbé].” *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, fols. 120v-121r, [1612].

—, “Guineo a 5 [Eso rigo re repente].” *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, fols. 243v-244r, [1612].

—, “[Para vira mía].” *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, fols. 199v-200r, [1614].

—, “Guineo a 5 [Mano Fasiquiyo andamo, curramo].” *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, fols. 234v-235r, [1615].

—, “Guineo a 5 [Eso rigo re repente].” *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, fols. 245v-246r, [1615].

Biblioteca Nacional de España (BNE) Sig. R/9468. *Comiençan unas coplas a los negros y negras: y de como se montejan en Sevilla un negro de gelofe mandinga y una negra de guinea. A el le llamaban Jorge: y a ella Comba: y como el la requeria de amores: y ella dezia que tenia otro enamorado que llamava Grisolmo. Cántese al tono de La niña quando bayleys. Hechas por rodrigo de reynosa, ca. 1450-ca. 1530.* Real Academia de la Historia (RAH). Bautismo-S. \RXVII\R. Sign. 9/3556bis(1), fols. 1r-8v.

Referencias bibliográficas

Agawu, Kofi (2016). *The African Imagination in Music*. New York: Oxford University Press.

- Alberro, Solange (1988). “El matrimonio, la sexualidad y la unidad doméstica entre los cripto judíos de la Nueva España, 1640-1650.” *El placer de pecar y el afán de normar*. Mortiz, Joaquín (Ed.), 103-146. D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Editorial Planeta.
- Borja Medina, Francisco de (2010). “La experiencia sevillana de la Compañía de Jesús en la evangelización de los esclavos negros y su repercusión en América.” En: *La esclavitud negroafricana en la historia de España: Siglos XVI y XVII*, comps. Aurelia Martín Casares y Margarita García Barranco, 75-94. Granada: Editorial Comares.
- Borrego Gutiérrez, Esther (2019). “Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía.” En *El villancico en la encrucijada: nueva perspectivas entorno a un género literario-musical (siglos XVI-XIX)*, eds. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López, 58-96. Kassel: Reichenberger.
- Camba Ludlow, Úrsula (2008). *Imaginario ambiguo, realidades contradictorias. Conducta y representaciones de los negros y mulatos novohispanos. Siglos XVI y XVII*. D.F.: El Colegio de México.
- Carmagnani, Marcello (2021). *Las conexiones del mundo y el Atlántico, 1450-1850*, trad. José Andrés Ancona Quiroz. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas.
- Chamorro Escalante, J. Arturo (1996). “Presencia africana en la música de México.” *América negra. Expedición humana a la zaga de la América oculta*, 12: 61-73.
- Cobarruvias Orozco, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sánchez, impresor del Rey N. S.
- Condor, María (2021). *La grandeza. Teatro, poesía y política en la España del Siglo de Oro*. Madrid: ICNTE.
- Coquery-Vidrovitch, Catherine y Éric Mesnard (2015). *Ser esclavo en África y América entre los siglos XV y XIX*. Madrid: Casa África, Los Libros de la Catarata.
- Cordero Arce, María Teresa, Francisco Vásquez Ramírez y Laura Rosas Gutiérrez (coords.) (2018). *Antigua Catedral De Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura y Turismo, Arquidiócesis de Puebla, Iglesia Basílica Catedral de Puebla, Secretaría de Cultura
- Delgado Calderón, Alfredo (2022). *El costo de la libertad: De san Lorenzo de Cerralbo a Yanga, una historia de largo aliento*. Ciudad de México: INAH.
- Delicado, Francisco (1528). “La lozana andaluza.” *Cervantes virtual*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-lozana-andaluza--1/html/00132f70-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html [Consulta: 28 de junio de 2023].
- Díaz del Castillo, Bernal (2011). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Guillermo Serés. Madrid/Barcelona: Real Academia de la Lengua, Espasa.
- Frenk, Margit (2022). *Cancionero poético de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-1616)*. Ciudad de México: Academia Mexicana de la Lengua-Secretaría de Educación.

- García Barranco, Margarita (2010). “Correlaciones y divergencias en la representación de dos minorías: negroafricanos y moriscos en la literatura del Siglo de Oro.” En: *La esclavitud negroafricana en la historia de España: Siglos XVI y XVII*, comps. Aurelia Martín Casares y Margarita García Barranco, 151-172. Granada: Editorial Comares.
- García de León, Antonio (2002). “La veta madre: vestigios del Siglo de Oro en la poesía cantada de Veracruz y el Caribe.” En *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, coord. Mariana Maser, 53-70. Barcelona: Azul Editorial, UNAM
- _____. (2002). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. D. F.-Chetumal: Siglo Veintiuno Editores, Estado Libre y Soberano de Quintana Roo, Universidad de Quintana Roo, UNESCO.
- Israel, Jonathan I. (1980). *Razas, clases y vida política en el México colonial 1610-1670*. Trad. de Roberto Gómez Ciriza. D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Kubik, Gerhard (1979). *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions overseas*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural.
- _____. (1994). “Ethnicity, Cultural Identity, and the Psychology of Culture Contact.” En *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*, ed. Gerard H. Béhague, 17-46. New Brunswick: Transaction Publishers.
- _____. (1998). “Analogies and Differences in African-American Musical Cultures across the Hemisphere: Interpretive Models and Research Strategies.” *Black Music Research Journal*, (18) 1/2: 203-227.
- Krutitskaya, Anastasia (2017). “El *Cancionero de Gaspar Fernández* (Puebla, 1609-1616). Entrevista a Margit Frenk y Omar Morales Abril.” En *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, coords. Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar, 23-36. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia.
- Leicht, Hugo. 1988 [1933]. *Las calles de Puebla. Estudio histórico*. Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla.
- León, Argeliers. 2020 [1959]. “Ensayo sobre la influencia africana en la música de Cuba,” *Centro de investigación y desarrollo de la música cubana CIDMUC*, <https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2020/05/25/ensayo-sobre-la-influencia-africana-en-la-musica-de-cuba/> [Consulta: 29 de noviembre de 2023].
- Lipski, John M. (2007). “El cambio /R/ > [D] en el habla afrohispanica: ¿Un rasgo fonético “congo”?” *Boletín de lingüística*, 19 (27): 94-114.
- Luque, Juan de (1608). *Divina poesía y varios conceptos a las fiestas principales del Año que se ponen por su Calendario. Con los santos nuevos y todo género de Poesías. Pónense al fin en verso los días en que caen las fiestas de guardar. Y la quenta para saber de memoria las movibles*. Lisboa: Juan de Lira.

- Malmberg, Bertil (1988). *Introducción a la lingüística*, trad. Pilar Calvo. Barcelona: Círculo de Lectores, Ediciones Cátedra.
- Mauleón Rodríguez, Gustavo (2013). “Tomás de la Plaza Goes y su *alter ego* Antonio de Vera: testimonios de un vínculo amistoso, eclesiástico y musical en el siglo XVI novohispano.” En *Profecía y triunfo. La casa del Deán Tomás de la Plaza: Facetas plurivalentes*, ed. Helga von Kügelgen, 47-140. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- _____. (2018). “Acerca de “Los bailes y juntas de negros y mulatos” en la Ciudad de Puebla de los Ángeles (siglos XVIXVII).” *El pregonero de la Ciudad*, 18: 21-25.
- Medina, José Toribio. 2010 [1905]. *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México*. D. F.: CONACULTA.
- Medina, Rubén D. (ed.) (2022). *Cartapacio de Mateo Rosas de Oquendo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán.
- Molero Sañudo, Antonio Pedro (2022). *La Catedral de Puebla. Historia de su proceso constructivo*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Publicaciones, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Profética A. C.
- Morales Abril, Omar (2013). “Villancicos de remedo en la Nueva España.” En *Humor pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, coord. Aurelio Tello, 11-38. D.F.: CIESAS, CENIDIM.
- _____. (2016). “El esclavo negro Juan de Vera: cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (florvit 1575-1617).” En *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*, coord. Raúl H. Torres Medina, 17-38. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Coordinación de Difusión Cultural y Extensión Universitaria.
- _____. (2021). *Teatralización de villancicos paralitúrgicos del siglo XVII en Hispanoamérica: una propuesta metodológica para el análisis de rasgos de teatralidad*. Tesis doctoral. Ciudad de México: Facultad de Música, Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología e Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Moreno Navarro, Isidoro (1997). *La antigua hermandad de los negros de Sevilla. Etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- _____. (2018). “Pluriethnicidad y poder: las cofradías de negros en Sevilla y la Península ibérica y su influencia en América.” En *Cofradías de indios y negros: origen, evolución y continuidades*, coords. Teresa Eleazar Espinoza y Ricardo Jarillo Hernández, 21-56. Ciudad de México: INAH, Secretaría de Cultura.
- Nava Sánchez, Alfredo (2005). “El esclavo mulato Luis Barreto clérigo y el mayor cantor de las Indias en el tránsito del siglo XVI al XVII.” Tesis de licenciatura.

- Facultad de Filosofía y Letras. D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nketia, J. H. Kwabena (1988). *The Music of Africa*. Londres: Victor Gollancz.
- Oliveira Pinto, Alberto (2016). *História de Angola, da Pré-História ao Início do Século XXI*. São Paulo: Mercado de Letras.
- Online etymology dictionary. s/a. “Yam (n.).” *Online etymology dictionary*. <https://www.etymonline.com/word/yam> [Consulta: 28 de junio de 2023]
- Pérez Fernández, Rolando (1990). *La música afro mestiza mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. (2010) “Tras las huellas de África en el son jarocho”. En: Mendoza, L. E. y de la Torre, Y. Corr. *En el lugar de la música*. Testimonio musical de México núm. 50, 43-53. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pérez y Pérez, Roberto (2018). “Esclavos africanos en la Puebla de los Ángeles.” *El pregonero de la ciudad*, 18: 16-20.
- Real Academia Española (RAE). s/a. “Concordancia.” *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/concordancia#16JQFLM> [Consulta: 27 de junio de 2023].
- _____. (s/a.) “Ñame.” *Diccionario de la Lengua Española*. <https://www.rae.es/tdhle/%C3%B1ame> [Consulta: 27 de junio de 2023].
- Ramírez Uribe, Claudio (2020). “Villancicos guineos, miradas imaginarias. Expresiones afrodescendientes en el México novohispano.” *Música oral del Sur*, 17: 323-358.
- _____. (2022). “Lo “negro” en un villancico novohispano del siglo XVII: ¿imaginario del teatro del Siglo de Oro o espejo de realidad?” En: *Musicología en transición*, eds. Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor Comín, 237-256. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- _____. (2023). “Circulation and Memory in Villancico de Negro: The Representation of Africans and Afrodescendants from Siglo de Oro to Son Jarocho.” Comunicación presentada en 47th Conference of the International Council for Traditiona Music (ICTM), realizado del 13 al 19 de Julio en la Universidad de Ghana. Legon, Ghana.
- Ross de Cerdas, Marjorie (2003) *La magia de la cocina limonense: Rice and beans y calalú*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Russell, C. H. (1999) “Cumbé”. En: Casares Rodicio, E. Ed. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3, 309-311. Madrid: SGAE.
- Sandoval, Alonso de. 1987 [1647]. *Un tratado sobre la esclavitud*. Madrid, Alianza Editorial.
- Sierra Silva, Pablo Miguel (2018). “El tráfico de esclavos de Puebla, siglo XVII.” *El pregonero de la ciudad*, 18: 11-15.
- _____. (2020). “Culto, color y convivencia: las cofradías de pardos y morenos en Puebla de los Ángeles, siglo XVII.” En *Africanos y afrodescendientes en la Amé-*

- rica hispánica septentrional: Espacios de convivencia, sociabilidad y conflicto*, coords. Rafael Castañeda García y Juan Carlos Ruiz Guadalajara. 2 tomos, tomo 1, 385-408. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- Tello, Aurelio (1999). "Fernandez, Gaspar." En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio. 10 volúmenes, vol. 5, 25-27. Madrid: SGAE.
- _____. (2005). "El repertorio para el recibimiento del virrey don Diego Fernández de Córdova en el *Cancionero musical* de Gaspar Fernandes." En *Dis-canto: Ensayos de investigación musical. Tomo I*, eds. Luisa Vilar-Payá y Ricardo Miranda, 37-50. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Torrente, Álvaro (2016). "Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados." En *Historia de la música española e hispanoamericana, vol. 3. La música en el siglo XVII*, ed. Álvaro Torrente, 189-275. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2016). "El villancico religioso." En *Historia de la música española e hispanoamericana, vol. 3. La música en el siglo XVII*, ed. Álvaro Torrente, 433-530. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Vicente, Gil. (1852). *Obras de Gil Vicente. Tomo III*. Bibliotheca Portugueza ou Reprodução dos Livros nacionaes, escriptos até ao fim do século XVIII. Lisboa: Escriptorio da Bibliotheca Portugueza, pp.173-174.
- Waisman, Leonardo J. (2018). *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

La presencia de la africanidad en la construcción del movimiento corporal en la danza en Cuba

Alejandra Olvera Rabadán

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Introducción

La danza en Cuba es una de las artes que ha tenido un desarrollo extraordinario en los últimos sesenta años. Se ha construido una escuela de ballet propia con una metodología y un cuerpo de obras característico de la isla que ha sido reconocido a nivel mundial. También se ha creado una danza moderna con una técnica de movimiento muy particular, que permite reconocer una manera propia de construir el movimiento corporal y que se ha transformado en lo que hoy se conoce como danza contemporánea en Cuba. Esta técnica moderna cubana no siempre está presente de manera directa en las obras, sobre todo aquellas creadas en las últimas décadas, sin embargo, sigue siendo la técnica de formación central de bailarines y bailarinas contemporáneas en la actualidad. Ambos tipos de danzas retoman aspectos del conocimiento y de los lenguajes de la danza a nivel internacional, pero también integran elementos identitarios que las hacen ser diferentes a lo que se hace, en términos de movimiento, en otras danzas del mundo.

Tras el Triunfo de la Revolución se les dio un muy importante impulso a las artes y se construyeron las bases para su profesionalización. El ballet ya había tenido un desarrollo previo a la Revolución, pero con el apoyo que recibió pudo consolidarse y conformarse como una escuela a nivel mundial. Sin embargo, había asuntos relativos a ciertos aspectos de la cultura y de la corporalidad cubana que el proyecto de compañía de ballet no resolvía. Quizá por el origen europeo de este tipo de danza y quizá

también por ciertos vestigios de racismo presentes en el Ballet Nacional de Cuba. Durante varias décadas la presencia de personas afrodescendientes en la compañía era muy limitada.

Al triunfar la Revolución Cubana, las personas que habían tenido acceso a una formación en ballet pertenecían a las clases económicamente acomodadas de la sociedad, por lo que no había oportunidad para las personas afrodescendientes de entrar en esas escuelas. Con el cambio político esto empezó a cambiar, por la creación de las escuelas de arte a las cuales todas las personas tenían acceso. En el caso de la escuela de ballet, niños y niñas podían entrar si contaban con las condiciones físicas que se requiere, sin que en ello fueran determinantes cuestiones raciales. Gracias a esto, con el paso de las décadas empezaron a haber personas afrodescendientes en la compañía. La primera bailarina en tener un rol protagónico en Ballet Nacional de Cuba fue Caridad Martínez, nacida en 1950. La segunda bailarina afrodescendiente que logró tener un lugar destacado en la compañía fue Catherine Zuaznabar, nacida en 1975. Andrés Williams, nacido en 1952, fue el primer bailarín hombre en tener un rol protagónico, y Carlos Acosta, de 1973, también tuvo un papel protagónico en muchas compañías a nivel internacional. En el Ballet Nacional de Cuba había muchos más bailarines y bailarinas afrodescendientes que no llegaron a tener papeles destacados, pero que finalmente pudieron trabajar en la compañía. Sin embargo, en proporción las personas afrodescendientes que han tenido la posibilidad de trabajar en el ámbito del ballet en Cuba conforman un porcentaje muy bajo, y más aún aquellas que han podido tener roles destacados.

En contraste, el movimiento de la danza moderna cubana era mucho más incipiente al Triunfo de la Revolución, y no estaba asociado a las clases pudientes, por lo que la participación de personas afrodescendientes fue un proceso mucho más orgánico. Además, las personas que encabezaron el surgimiento de esta nueva arte en Cuba pretendían recoger las diferentes raíces de la cultura cubana y hacerlas convivir para conformar una danza propia, pero capaz de dialogar con las danzas del mundo, lo cual creaba condiciones inigualables para la integración de la afrocubanidad en lo que se llamó la danza moderna cubana.

A inicios de la Revolución, se creó el Conjunto Nacional de Danza Moderna de Cuba, compañía que tuvo la misión de sentar las bases para la conformación de este tipo de danza en la Isla. Durante sus primeros diez años, se empezó a trabajar de manera paralela en la creación de

obras y en la investigación de movimiento que integrara lenguajes de la danza moderna con aspectos característicos del movimiento de las danzas afrocubanas. No existía una diferenciación entre la danza moderna y el folklore en esa primera etapa de la compañía, que estuvo bajo la dirección de Ramiro Guerra.

Desde sus orígenes, la danza moderna cubana se construyó como una forma de posicionar la estética negra en la escena, como resultado de la pregunta sobre el lugar que tenía lo africano dentro de la cultura cubana. Es por esto que el presente texto se centra en la danza moderna cubana y su posterior transformación en la danza contemporánea. Si bien se puede hacer una presentación de algunas obras que tienen temáticas africanas, lo más destacable de la presencia africana en la danza moderna cubana es la manera en que se construye el movimiento. Por lo que en esta investigación se analizan algunas de las obras emblemáticas del surgimiento de la danza moderna cubana y se contrastan con algunas de las obras de la danza contemporánea en ese país.

La danza contemporánea es donde el cuerpo ha sido más “mirado”, la pertinencia de concebir el estudio del movimiento del cuerpo como una forma específica de análisis dancístico resulta un camino posible y necesario, en tanto describe interpreta y valora críticamente el uso contextualizado de las estructuras sígnicas visuales y auditivas, creadas a partir del movimiento del cuerpo y su gestualidad, en relación con el movimiento corporal, la coreografía, el sonido, la escenografía y otros códigos presentes en el espectáculo danzario. (Chacón Benavides, 2021)

A pesar de los grandes cambios en las temáticas y en la estética de las obras que se dan entre la danza moderna y la danza contemporánea en Cuba, la afrocubanidad está siempre presente en los cuerpos danzantes cubanos, integrada no solamente como un elemento identitario, sino que también es determinante en la construcción del movimiento. Para estudiar esto es necesario analizar, la técnica moderna cubana y el papel que juega la escuela de formación de bailarines y bailarinas de los niveles elemental y medio, en la configuración de estas corporalidades danzantes donde lo afrocubano está siempre presente.

La conformación de la danza moderna cubana

La conformación de lo que fue la Danza Moderna Cubana inició con la creación del Conjunto Nacional de Danza Moderna, compañía creada y dirigida por Ramiro Guerra. En este espacio se crearon los cimientos de la danza moderna en Cuba, con la participación de bailarines que no contaban con estudios académicos, y que habían sido formados por Ramiro Guerra. En 1962 se creó la Escuela Nacional de Arte (ENA), la cual seguía la visión que tenía Ramiro Guerra sobre lo que debía ser la danza moderna cubana. Con el paso de los años las generaciones de estudiantes que egresaron de la ENA pasaron a formar parte del Conjunto Nacional de Danza Moderna, con lo cual se fue consolidando la compañía y el lenguaje propio que se apoyaba en la Técnica Moderna Cubana.

Los parámetros dancísticos de la Graham, José Limón, Doris Humphrey o Merce Cunningham distinguidos en sus líneas de movimientos angulares cuidadosamente colocados, de gestualidad controlada y pausada en la escritura de sus formas, fueron reestructurados por la aguda mirada de Ramiro Guerra, hacia una gramática totalmente nueva; una gramática que abogaba por introducir en la expresividad danzante del bailarín cubano, la manera sinuosa de moverse en trazos circulares progresivos de las caderas, la ondulación del torso y de los brazos, el vistazo instigador, la multiplicidad gestual y la insistencia en sus barrocos ademanes, hasta inundar la música con toques de tambor, para decir algo fuera del folklorismo en tanto se elevaba lo folklórico a una nueva categoría de percepción estética. (Cárdenas Prieto 2022, 81-82)

La contribución de Ramiro Guerra a la danza en Cuba tiene tres vertientes: en primer lugar, determinó los principios de la exploración creativa para una danza moderna cubana, que se siguieron aplicando durante muchas décadas. En segundo lugar, inició la exploración sobre el movimiento corporal que sentó las bases de la técnica de formación y entrenamiento de bailarines y bailarinas en Cuba. En tercer lugar, empezó con la investigación teórica de la danza, lo cual ha permitido desarrollar este campo de conocimiento de manera muy destacada, como se puede ver con la creación de los estudios en danzología desarrollados en el (ISA) Universidad de las Artes de Cuba.

Resulta interesante, y quizá único en Latinoamérica, que en el desarrollo de la danza en Cuba hayan prosperado de manera paralela la crea-

ción, la investigación de movimiento para la formación, así como los estudios teóricos sobre danza. Esto deja ver que la danza ha sido conformada, en la Isla, de manera crítica y desde un posicionamiento ideológico que permite desarticular ciertos estándares de la creación danzaria internacional, para dar paso a una danza propia capaz de conjugar todas las raíces culturales que conforman la cubanidad, sin dejar de relacionarse con el devenir de la danza en el mundo.

Una de las coreografías emblemáticas de Ramiro Guerra fue *Suite Yoruba*, obra que trae a la escena las danzas y toques de tambor de los orishas (dioses yorubas). Esta coreografía retoma los movimientos originales que caracterizan a las danzas de los orichas, pero al mismo tiempo inserta ciertas adaptaciones para conformar un lenguaje escénico. Además, desarrolla una narrativa que no está presente en los toques de tambor (ceremonias yorubas en las que se baila a los orichas). Por ejemplo, en una de sus escenas se presenta una lucha entre Shangó, dios del fuego y de los tambores, con su constante rival Ogún, dios de los metales. En los patakinés (historias yorubas), la rivalidad entre estas dos deidades está presente, pero cuando se baila a los dioses en los toques de tambor no se escenifican batallas entre ellos, como sí ocurre en *Suite Yoruba*.

Suite Yoruba, inicialmente creada para la escena, fue posteriormente llevada a la pantalla en un documental, producido por el Teatro Nacional de Cuba, con el título *Historia de un Ballet*. Este documental habla sobre cómo fue conformada la obra coreográfica, aborda los orígenes culturales que le dan lugar y muestra además su relación con el momento histórico en que fue creada. Presenta los esfuerzos que se hicieron al inicio de la revolución cubana, por democratizar el acceso al arte. En este sentido el documental presenta las lecturas que se hacían sobre arte y literatura en las fábricas de armado de tabaco. En un momento del documental el narrador reflexiona sobre quienes estaban en el público en el estreno de esta obra:

Noche de estreno, noche de nuestros días, en que muchos vienen por primera vez en la vida al teatro, como Andrés, peón de albañil, **Olu Bata** [dueño del batá, tambor yoruba], nieto de África, nieto de un esclavo, ¿cómo verán sus ojos antiguos este espectáculo, donde sus venerados dioses son los protagonistas? (Massip, 1962, 21:40)

El interés de Ramiro Guerra de presentar en escena las distintas raíces de la cultura cubana no fue producto de la Revolución de 1959, sino que ya

era su interés desde años antes. Ejemplo de ello son sus obras: *Sensemaya*, *canto para matar una culebra* de 1955, *Sarabanda* de 1955, *Suite Yoruba* de 1960, entre otras, en las que aborda temáticas afrocubanas. Por otra parte, obras como: *Dos danzas cubanas* de 1954, *Cuatro danzas cubanas* de 1955, *Mambí* de 1960, entre otras, que abordan otros aspectos de la cultura y de la historia de Cuba. Este interés de Ramiro Guerra por la afrocubanidad propició que, desde el inicio, una gran cantidad de personas afrodescendientes formaran parte del Conjunto Nacional de Danza Moderna en Cuba.

En una segunda etapa de la compañía con un trabajo ya mucho más consolidado, uno de los estudiantes de Ramiro Guerra: Eduardo Rivero, creó la obra *Súlkary* que se constituyó como la obra emblemática y carta de presentación de lo que es el lenguaje de la danza moderna cubana. Esta se presentó por primera vez en 1971 en la sala García Lorca y se ha remontado numerosas veces desde entonces. Esta es una obra que presenta al negro, pero no al negro esclavo, sino al negro en África, al negro rey en su tierra, como una forma de reivindicación de la negritud. Presenta a tres parejas que bailan construyendo con sus cuerpos figuras que recuerdan esculturas africanas, que fueron inspiración de Eduardo Rivero para la construcción de la obra. Por esto la coreografía intercala momentos de quietud con escenas de un gran vigor en el movimiento. Es una obra que, si bien cuida mucho la construcción formal del movimiento, tiene una gran carga emotiva. Quienes han bailado *Súlkary*, cuando relatan su experiencia, refieren que experimentaban una suerte de arrobó al bailar la obra, ya que esta les significaba un gran esfuerzo en términos físicos, pero además les hacía sentir una fuerte conexión con su ancestralidad, lo cual hacía que bailar esta obra fuera una experiencia muy imponente.

En términos de la construcción del movimiento corporal, *Súlkary* presenta muchos de los elementos que quedaron fijados en lo que se conoce como la técnica moderna cubana, que sigue siendo hasta ahora la principal técnica de formación de bailarines y bailarinas de danza contemporánea. También es la técnica base del entrenamiento de la compañía que en 1974 fue nombrada Danza Nacional de Cuba, y en 1989, Danza Contemporánea de Cuba.

Durante la segunda etapa de la compañía se crearon otras obras como *Okantomy* del mismo Eduardo Rivero, *Fausto* de Víctor Cuellar, *Un grano de oro* de Narciso Medina, *Amanda* de Neri Ferrer, entre muchas otras. Estas obras, si bien algunas seguían teniendo temáticas de la afrocubanidad,

ya no se presentaban como obras de folklore, sino que eran consideradas plenamente obras de danza moderna.

Más adelante, la compañía creció mucho en cantidad de bailarines y bailarinas que habían tenido una formación profesional más consolidada, pero los planteamientos fundacionales de la compañía ya no resultaban suficientes para cubrir las necesidades creativas de todos sus miembros. Debido a esto, se empezaron a generar fracturas que dieron paso a una suerte de disidencia que resultó en la conformación de grupos más pequeños, que abrieron otros caminos de experimentación en la danza, que conforman lo que hoy conocemos como danza contemporánea.

Este es un fenómeno similar a los movimientos de los grupos de danza contemporánea independiente en todo el mundo, que se fortalecieron en las décadas del ochenta y noventa del siglo pasado, como agrupaciones pequeñas que se conglomeraban alrededor de un proyecto particular. En Cuba, estas agrupaciones como: Compañía Danza-Teatro Retazos con Isabel Bustos, Danza Combinatoria con Rosario Cárdenas y Danza Abierta con Marianela Boan, entre otras, trajeron a la isla otras formas de creación provenientes de la danza-teatro y de la danza posmoderna norteamericana. Esto fue diversificando los tipos de danza que convivían en la escena cubana.

Rosario Cárdenas Prieto, coreógrafa y bailarina, fue de las primeras generaciones de personas formadas en la ENA. Ella, al terminar su formación se incorporó como bailarina al Conjunto Nacional de Danza Moderna de Cuba, y posteriormente participó del movimiento de coreógrafas que crearon su agrupación danzaria independiente de la compañía madre. Rosario Cárdenas declara:

Esa primera necesidad de colocar lo cubano en la danza, gestada y desarrollada por el maestro Ramiro Guerra, se mantuvo en las generaciones de coreógrafos que le continuamos, quienes retomamos convertir lo cubano en gesto danzado y el gesto danzado en imagen estética, pero con la actualización de lo cubano, hecho que permitió pasar orgánicamente de la danza moderna cubana a la danza contemporánea sin que esta perdiera su esencia que la distingue como danza de identidad nacional. (Cárdenas Prieto 2022, 86)

La compañía madre, que hoy se llama Danza Contemporánea de Cuba permanece activa hasta nuestros días y ahora también ha incorporado otras formas de componer obra, otras temáticas y ha integrado nuevos lenguajes

corporales. Como se puede observar en la versión cubana de *Carmina Burana* de George Céspedes, que introduce en escena el cine, coros en vivo y presenta un lenguaje de movimiento que bien podría dialogar con la compañía Ballet del Siglo xx de Maurice Bejart por sus construcciones coreográficas, el tratamiento de los grupos y la construcción escénica.

Mambo 3XXI, de George Céspedes, es otra importante obra de Danza Contemporánea de Cuba. Se estrenó en Cuba en 2009 en el contexto del XIII Festival Internacional de Teatro de la Habana, pero posicionó a la compañía a nivel internacional. Esta coreografía fue producida desde el Reino Unido para poder realizar una gira en Europa y Australia. La pieza fue finalista en los premios TMA – Theatre Award en 2010 y también fue nominada al premio Oliver en 2011 en Gran Bretaña.

La puesta en escena de *Mambo 3XXI* ha sido reconocida por la crítica internacional como una composición que muestra la versatilidad de sus bailarines, con una técnica potente y bien definida, diferenciada por los procesos de transculturación inherentes a la cultura cubana y la capacidad de esta compañía de apropiarse de otras técnicas contemporáneas en el mundo, y reciclarlas desde sus propias raíces, sin apartarse de la técnica y el lenguaje de la danza moderna. (Brooks, 2011: 4)

Danza Contemporánea de Cuba es una compañía que nunca dejó de lado el entrenamiento de la técnica moderna cubana, pero que paralelamente ha integrado en el movimiento utilizado en sus coreografías, otro tipo de lenguaje danzario más contemporáneo, como el generado con la danza posmoderna norteamericana. Hoy en día sigue siendo una compañía de gran formato con una estructura jerárquica que distingue entre intérpretes y coreógrafos, lo cual determina el tipo de obra que se realiza. En esto, Danza Contemporánea de Cuba se diferencia del trabajo de las agrupaciones más pequeñas de Cuba, que tienen un parecido mayor a los grupos de danza independiente a nivel internacional, los cuales tienden a concebir a la creación como una acción colectiva y por tanto desdibujan los roles de bailarín y coreógrafo.

Mambo 3XXI tiene una duración de 31 minutos y está compuesta por cuatro partes claramente diferenciadas. Con música de Benny Moré y Nacional Electrónica, integra desde lo sonoro, la cultura musical de la isla, de la primera mitad del siglo xx con la composición musical actual, la cual, igual que la danza, se nutre de la tradición musical cubana inte-

grando estrategias creativas y tecnológicas contemporáneas. En *Mambo 3XXI* bailan doce mujeres y nueve hombres dando un total de veintiún danzantes. Es una obra que no tiene escenografía y utiliza un vestuario muy sencillo compuesto por ropa cotidiana. Es una coreografía diseñada para ser presentada en teatro a la italiana, con una iluminación tradicional que permite generar atmósferas para cada escena. El elemento más importante de la obra es la creación coreográfica en sí, y se apoya en la música para la estructuración de la pieza. Destaca el impecable manejo técnico de los y las intérpretes.

Mambo 3XXI empieza con los bailarines dispersos en el escenario, y con la entrada de la música van organizándose en diseños espaciales simétricos, como líneas verticales. En esta primera escena las bailarinas tienen un vestuario conformado por short negro, una camiseta blanca y zapatos negros, mientras que los hombres visten también camiseta blanca, pero con un pantalón largo beige. La obra presenta cuerpos con una división sexogenérica binaria que se pone de manifiesto en el vestuario, pero también se acentúa en la coreografía por la organización en filas de hombres y mujeres claramente diferenciadas.

En esta primera escena, se trabaja principalmente con movimientos frontales y laterales claramente acentuados, en su mayoría con trayectorias directas, que se realizan de manera hasta cierto punto mecanizada y en un nivel medio-alto¹, se retoman algunos movimientos propios del baile del mambo, pero se transforman en su ejecución. En algunos momentos bailarines y bailarinas realizan ondulaciones que inician en la pelvis y terminan en los brazos que se elevan hacia el techo. No solamente los diseños espaciales son simétricos, sino que también hay simetría en la construcción de las frases de movimiento. Los desplazamientos suceden principalmente en la horizontalidad. En general toda esta primera escena está construida a partir de la uniformidad de los cuerpos de bailarines y bailarinas cuyo movimiento es realizado principalmente con unísonos², generando juegos de pequeños cambios de dirección en la repetición de movimientos. En una pequeña transición hacia la segunda escena se forman parejas que adoptan la posición del baile del mambo. Las parejas pueden ser formadas

1. Se dice que el movimiento se realiza en nivel medio-alto cuando se baila a pie y cuando se realizan saltos o movimientos que tienden hacia el techo.

2. Unísono es cuando dos o más bailarines realizan el mismo movimiento en el mismo ritmo y al mismo tiempo.

por hombre-mujer, hombre-hombre o mujer-mujer. Las parejas solamente adoptan la posición y cambian de pareja sin desarrollar la danza.

La siguiente escena inicia con un cambio en la música, pero en ella se da también un contraste en varios sentidos en relación con la escena anterior. El vestuario cambia porque las mujeres ahora visten blusas de colores amarillo, verde, café o rosa de manera diferenciada, ya no es el mismo diseño para todas. Por su parte, los hombres llevan camisas de manga corta de distintos diseños y colores. Esta diferenciación en el vestuario también se pone de manifiesto en el movimiento corporal porque ya no se trabajan los unísonos.

La segunda escena es la más vigorosa de todas. El movimiento en ella se caracteriza por ser mucho más fluido, utiliza gran cantidad de movimientos circulares y saltos con elevación de una sola pierna. Hay una gran complejidad en la coordinación del movimiento porque cada segmento corporal se dirige a distintas direcciones. En el trabajo corporal se puede apreciar una diferenciación entre lo que realiza el cinturón pélvico y el cinturón escapular³, y muchos movimientos inician desde la cadera. Pero también el trabajo de las piernas es muy intenso con movimientos grandes y acrobáticos. El ritmo general de este segmento de la coreografía es muy rápido. Todas estas características en el movimiento se encuentran presentes en la técnica moderna cubana, aunque no son las formas específicas de ella. Particularmente resalta la multidireccionalidad del movimiento, el juego de la ondulación, así como el gran vigor de la danza.

Esta escena se construye a partir de baile en parejas. El movimiento que realiza cada persona es diferente y cada par de bailarín y bailarina tiene su propia frase de movimiento que no se repite. Las parejas se van turnando para entrar al escenario, conviviendo en ciertas ocasiones dos parejas en escena. El movimiento que realizan las parejas incluye muchas acrobacias entre ellas cargadas ya sea del hombre o de la mujer. En general desarrollan frases cortas antes de salir de escena. En esta sección las parejas están conformadas por hombre-mujer y realizan sus frases de movimiento con grandes desplazamientos a través del escenario. Aquí desaparece la simetría tanto en el movimiento como en la organización espacial. Más adelante, en la escena se forman grupos de cinco bailarines cuyo movimiento mantiene

3. El cinturón pélvico es el conformado por la cadera y el cinturón escapular es el conformado por la parte superior del pecho y los hombros.

las mismas características del baile en pareja realizado anteriormente, en donde cada bailarín y bailarina hace su propio movimiento en coordinación con el resto, pero sin realizar unísono.

La tercera escena también introduce un contraste, pero en otro sentido, es una escena más íntima. El movimiento es mucho más suave y lento, la luz es más tenue y participa un menor número de bailarines. Las mujeres se quitan la blusa y quedan solamente con un top color beige. Algunos hombres muestran el torso desnudo, otros vuelven a usar la camiseta del principio. La música de Benny Moré habla sobre el amor y el desamor, tema que es reforzado por el movimiento de las parejas que presentan un vínculo afectivo en su danza. Las parejas, en esta ocasión se conforman de manera indistinta: mujer-mujer, hombre-hombre o hombre-mujer.

En el trabajo en parejas se siguen presentando cargadas, pero más lentas y sostenidas y se utilizan mucho más los contrapesos y los apoyos de un cuerpo sobre otro. También se utiliza más el nivel medio y el nivel bajo, incluyendo movimientos en el suelo. En esta escena es en donde se pueden ver de manera más clara cómo se han integrado algunos elementos de la Improvisación de Contacto⁴ aplicados a la construcción coreográfica. El tipo de diseño corporal es similar al de la escena anterior: fluido, pero con segmentación corporal, donde el movimiento presenta múltiples impulsos.

La última escena está compuesta como una suerte de síntesis de las tres anteriores. Las mujeres vuelven a usar las blusas de colores y los hombres las camisas. El movimiento se vuelve a hacer rápido, y se recuperan algunos temas de movimiento tanto de la primera como de la segunda escena. Vuelve a aparecer el grupo completo de bailarines y bailarinas en escena y también se retoman los unísonos, aunque no todo el tiempo, porque se alternan con baile en pareja.

Mambo 3XXI, es una coreografía muy bien lograda desde sus propios parámetros. Es una obra que requiere un gran esfuerzo por parte de las personas que la bailan, pero que no les implica de manera personal, porque aborda una temática abierta no personalizada. Esto es algo que caracteriza a las obras de Danza Contemporánea de Cuba y es también una de las principales diferencias entre ella y los grupos independientes. En las agru-

4. La improvisación de contacto es un tipo de danza que surgió en los Estados Unidos y que fue creada por bailarines y bailarinas de la danza posmoderna. Se caracteriza porque todo el movimiento surge del contacto entre personas. En la improvisación de contactos se busca diluir las fronteras de género.

paciones danzarias más pequeñas de Cuba, como Danza Abierta, Danza Teatro Retazos o Danza Combinatoria, entre otras, las creaciones están más relacionadas con las vidas personales de quienes danzan. Debido a que utilizan metodologías de creación más cercanas a la danza teatro, o a la danza posmoderna. Estas agrupaciones, si bien siguen dando mucha importancia a la construcción de movimiento y también utilizan el virtuosismo técnico, el foco de las obras no está centrado en él. En ese sentido, son más cercanas al tipo de creación que se realiza en los grupos de danza independiente en América Latina.

La africanidad en la corporalidad de la danza en Cuba

A pesar de que es cierto que la danza contemporánea en Cuba ya no es tan cercana en sus temáticas a la africanidad, el movimiento de los bailarines y bailarinas todavía presenta características muy particulares que no se observan en otros lugares del mundo. Esto es así no solamente por la fuerte presencia que tiene la africanidad en Cuba, sino por la manera en que se construyó la escuela de formación de bailarines y bailarinas.

Esta dimensión apela a la idea de que el movimiento del cuerpo se articula de forma operacional, es decir, se mueve también junto a todo un sistema cultural que tiene en cuenta no sólo las dinámicas y condiciones del movimiento, sino su uso social por el destinatario, a quien va dirigida, en última instancia, toda la composición corporal en movimiento. (Chacón Benavides, 2021)

Paralelamente al trabajo realizado por el Conjunto Nacional de Danza Moderna en sus primeras décadas, se fue conformando una escuela para educar a las siguientes generaciones de danzantes, con el objetivo de que desde su formación fueran capaces de integrar todos estos lenguajes. Inicialmente las carreras de folklore afrocubano y danza moderna estaban integradas en una sola carrera. Se apostaba por formar bailarines capaces de bailar indistintamente los dos tipos de danza.

Se consideraba que un bailarín de danza moderna necesitaba obligatoriamente poder bailar las danzas afrocubanas para construir una danza que, si bien dialogará con los lenguajes de la danza moderna internacional, también rescatará las raíces de la cultura afrocubana. Por otra parte, un bailarín de folklore necesitaba de otros aspectos, en términos de desarrollo

corporal y expresividad, que ofrece la técnica moderna cubana para poder construir una escenificación espectacular de las danzas afrocubanas, que al entrar al escenario eran extraídas de su entorno ceremonial. Si bien se sabía que ya en la vida profesional los bailarines y bailarinas se enfocarían principalmente en algunas de las dos danzas, tendrían ambas formaciones paralelamente.

Al paso del tiempo se buscó más la especialización, y ambas carreras se separaron, en parte porque al irse buscando una mayor destreza técnica se observó que no se podía desarrollar el mismo nivel de habilidad corporal en ambos tipos de danza. Sin embargo, quienes se enfocaron en la carrera de folklore seguían tomando clases de danza moderna complementaria; y quienes estudiaban danza moderna, seguían tomando clases de folklore afrocubano de manera complementaria. Esta estructura permanece hasta la actualidad tanto en las escuelas de nivel elemental, la cual se estudia junto con la secundaria, como en el nivel medio que corresponde al preuniversitario, y también está presente en el nivel superior, aunque en el nivel superior ya se integran otros lenguajes más cercanos a la danza posmoderna.

En ese proceso en el que se conformó la técnica moderna cubana, se fueron tomando decisiones sobre cómo integrar todos los lenguajes de movimiento de la danza internacional de los que se apropiaba la técnica moderna cubana. Se tomaron muchos elementos de la técnica de Martha Graham, principalmente el trabajo de piso y los movimientos de contracción-release; se retomaron también muchos elementos del ballet como el trabajo de barra y se integró la materia de ballet como asignatura complementaria en todo el proceso de formación. Además, con un menor grado de importancia, pero igual presentes en la técnica moderna cubana se pueden encontrar algunos elementos de la técnica Humphrey-Limón, como el principio de caída-recuperación-suspensión; de la técnica de Merce Cunningham se retoman algunos movimientos relacionados con la multidireccionalidad del movimiento, y de Anna Sokolow una particular manera de aplicar la contracción release en el trabajo del torso en la bipedestación.

La técnica moderna cubana debía ser un lenguaje de movimiento que serviría de fundamento para la creación coreográfica y, además, se debía conformar una metodología propia para la enseñanza de esta técnica en los procesos de formación de bailarines y bailarinas. Esta tiene dos tipos de clase, aquella en la que se realiza el trabajo de barra y la que contiene

el trabajo de piso. La primera retoma la estructura de la barra del entrenamiento del ballet y la segunda retoma la estructura del trabajo de piso de la técnica de Martha Graham. Los dos tipos de clase inician con un calentamiento, siguen con la barra o el piso, posteriormente tienen una sección que se denomina espacio parcial, en el cual el movimiento se desarrolla principalmente en bipedestación en el centro del salón, pero con poco desplazamiento. Finalmente, se realiza el espacio total que tiene como su principal característica el trabajo con el desplazamiento.

En la clase de barra, si bien se pueden observar muchos movimientos que provienen del ballet como los pliés, los tendus o los grand battements. Estos movimientos de piernas son acompañados por un complejo trabajo del torso que proviene de las danzas afrocubanas, que incluye torsiones, espirales de la columna vertebral, movimientos de sucesión que inician en la cadera y terminan en las manos después de un largo movimiento de espiral con cambios de dirección del movimiento.

En cuanto a la clase de piso, si bien retoma movimientos de la técnica de Martha Graham como la contracción-release y las espirales. A ese trabajo del torso se le agrega la diferenciación del movimiento entre el cinturón escapular y el cinturón pélvico que es característico de las danzas afrocubanas y que no está presente en la técnica Graham.

Algunas de las características de la técnica moderna cubana que tienen su origen en los movimientos de las danzas afrocubanas son: el movimiento circular de la cabeza, que se independiza del movimiento del torso. Movimientos percutidos de cadera y del cinturón escapular. Movimientos circulares del torso, realizados sobre la vertical de la columna vertebral, que se pueden hacer de manera sincrónica o diferenciada entre cinturón pélvico y cinturón escapular. Pero quizá uno de los movimientos más característicos de la técnica moderna cubana es el trabajo de la ondulación, que inicia en el torso y se extiende a los brazos. La ondulación es un movimiento que en las danzas afrocubanas tiene su motor en el pecho, y en la danza moderna inicia desde la pelvis para subir posteriormente en un movimiento de sucesión. Aunque la ondulación se presenta de manera diferente en la técnica moderna cubana y en las danzas afrocubanas, se trata del mismo principio de movimiento.

Las clases de esta técnica son acompañadas siempre con tambor, con los toques yorubas, del palo monte, arará o de makuta o los diferentes tipos de rumba, todos ellos toques de raíz afrocubana. En las clases, con cierta frecuencia se introducen en cualquier momento del espacio parcial o del

espacio total movimientos específicamente provenientes de las danzas afrocubanas.

En las primeras décadas de desarrollo de la danza moderna cubana, las temáticas tenían un componente africano muy claro, con el tiempo esto fue diluyéndose y las temáticas empezaron a cambiar. Sin embargo, la africanidad estaba ya integrada en el movimiento corporal de bailarines y bailarines y sigue formando parte de su bagaje de saberes corporales compartidos.

En las últimas tres décadas a Cuba ha llegado una nueva influencia de movimiento muy fuerte a nivel internacional, aquel que deriva de la danza posmoderna proveniente de los Estados Unidos, que llegó a Cuba a través del coreógrafo venezolano David Zambrano. Esto ha provocado que se integren nuevos tipos de movimientos que incluyen la caída, el micromovimiento, el trabajo a favor de la gravedad, entre otros. Pero este tipo de movimiento al llegar a la isla se ha transformado y se ha integrado a la corporalidad de bailarines y bailarinas cubanas, cuya formación continúa realizándose tanto en nivel elemental como en nivel medio desde la técnica moderna cubana.

Conclusiones

En la actualidad cuando observamos danza contemporánea en Cuba, tanto aquella realizada por Danza Contemporánea de Cuba, como aquella de las otras agrupaciones existentes, que se han alejado aún más de la técnica moderna cubana; existe una corporalidad muy particular y una forma de moverse que no se observa en bailarines y bailarines de otros lugares del mundo. Lo que conforma esta diferencia en la manera de moverse, radica precisamente en que, en los cuerpos cubanos está presente de manera muy clara la raíz afrocubana de la danza.

También resulta relevante el hecho de que, paralelamente a la construcción de una manera propia de moverse que se instauró a través de la técnica moderna cubana, se conformaron ciertos principios para la creación, que permitieron la construcción de una danza situada. Una de las principales características de la danza contemporánea en Cuba es que, si bien dialoga con lo que ocurre a nivel internacional, en términos creativos y de construcción de movimiento, no deja de ser propia. Esto responde no solamente a la integración de los diversos elementos de la cultura cubana

que están presentes en la danza, sino también, en recientes décadas, por la integración, en la danza, de la vida cotidiana y de las problemáticas particulares de las personas que bailan. Si bien la danza se ha transformado a través de las décadas, desde aquellas primeras obras de Ramiro Guerra con las que pretendía crear una danza moderna cubana, no ha perdido uno de los objetivos centrales propuestos desde sus orígenes: ser expresión de la propia identidad.

El desarrollo de la danza en Cuba ha estado acompañado por un proceso autorreflexivo que ha derivado en la consolidación del campo de los estudios teóricos de la danza. Esto ha sido fundamental no solamente para la creación y desenvolvimiento de una danza propia, sino para el estudio de esta. La conformación de espacios formales para los estudios teóricos en la danza en la Universidad de las Artes (ISA), resulta particularmente importante si consideramos que, a nivel internacional, los estudios teóricos de la danza están muy poco desarrollados.

Referencias bibliográficas

- Brooks, Jorge (2011). «Danza contemporánea de Cuba, la crítica y Mambo 3XXI». *ISA Universidad de las Artes*. Recuperado 10 de enero de 2024 (<https://isau-niversidaddelasartes.wordpress.com/tag/danza-moderna/>).
- Cárdenas Prieto, Rosario (2022). «Un punto de vista para la danza contemporánea cubana». *Investigaciones en danza y movimiento*, julio, 80-90.
- Chacón Benavides, C. Lilliam Yamila (2021). «Los modelos de análisis dancístico al uso en Cuba: una sistematización prístina». *Danzología Cuba. Estudios Teóricos de la Danza, Facultad de Arte Danzario, Universidad de las Artes, Cuba*. Recuperado 10 de enero de 2024 (<https://danzologiacuba.home.blog/2021/12/07/los-modelos-de-analisis-dancistico-al-uso-en-cuba-una-sistematizacion-pristina/>).
- Massip, José, dir. (1962). *Historia de un ballet 1962. Documental Cubano #45*. La Habana: Teatro Nacional de Cuba.
- Nikiforova, Larisa, Anastasiia Vasileva, y Mayumi Sayamoto De Miasnikov (2023). «Black Dancers and White Ballet: Case of Cuba». *Arts*, 1-14.
- Paramo, Sonia, dir. (2022). *Danza Contemporánea de Cuba: Mambo 3XXI (Ballet choreography: George Cespédes)* | «Havana Danza». La Habana: Danza contemporánea de Cuba y Les Films Figures Libres.

- Retondar, Anderson Moebus (2008). «Hibridismo cultural. ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini». *Sociológica* 23(67):33-49.
- Rivero, Eduardo, dir. (2008a). *SULKARI* 1/2.
- Rivero, Eduardo, dir. (2008b). *SULKARI* 2/2.

O cinema feminino mesoamericano como interseccionalidade de uma educação libertadora e sensível

Edileuza Penha de Souza

Universidade de Brasília

O artigo “O cinema feminino mesoamericano como interseccionalidade de uma educação libertadora e sensível” tem como objetivo explorar e analisar o cinema produzido por mulheres na região mesoamericana, utilizando os filmes: “O Segredo da Rosa”, dirigido por Vanja Orico (Brasil, 1974), e “A Noite do Fogo”, dirigido por Tatiana Huezo (México, 2021). O artigo é resultado da conferência apresentada no *I Congreso Internacional en Arte, Cultura e Identidad Afrolatinoamericana, Africana y Caribeña*, na Universidade de Guadalajara, México, que ocorreu nos dias 7 e 8 de setembro de 2023. Em tempo real, de forma *online*, o Congresso também aconteceu na cidade de Montreal, no Canadá. O artigo aborda questões complexas e sensíveis como a feminilidade, a maternidade e o narcotráfico, presentes nos dois filmes, e ainda, examina como eles podem funcionar como ferramentas para a educação formal.

Não obstante, oficialmente, o termo Mesoamérica aplique-se à região do continente americano que abrange aproximadamente o sul do México, e os territórios da Guatemala, Belize e El Salvador, bem como as porções ocidentais da Nicarágua, Honduras e Costa Rica, a inclusão da América Latina sob essa denominação social e política passa por entendermos as semelhanças históricas de exploração e colonização desses territórios.

A Mesoamérica é uma região geográfica que se destaca por suas anti-gas civilizações e pelo desenvolvimento cultural pré-colonial. Ela tem uma história de interações complexas entre diferentes povos incas, astecas, maias, guaranis, tupinambás, tupis, apaches, *shawees*, navajos, inuítes e muitos outros, bem assim influências sociais e culturais significativas.

Isso contribuiu para a criação de uma identidade que é frequentemente reconhecida em termos de arquitetura, arte, línguas e práticas religiosas compartilhadas.

O que nos interessa é fortalecer os pontos em comum dos dois filmes e as similaridades culturais entre as Américas. Para isso, buscamos compreender que a inclusão da América Latina na definição da Mesoamérica não se restringe unicamente a pontos de vista geográficos, possibilidade essa que amplia discussões sobre interconexões culturais e históricas que certamente podem enriquecer a compreensão global das referidas culturas e sociedades como um todo e, por extensão, fortalece a união de povos irmãos.

Em todos os territórios da Mesoamérica, as mulheres têm sido subjugadas, diminuídas e subordinadas em relação à figura masculina. Ser mulher muitas vezes implica cumprir fundamentos pré-estabelecidos por uma sociedade patriarcal, onde o homem é considerado o dominador detentor do poder. Embora possa parecer algo de séculos passados, a triste realidade é que, mesmo no século XXI, ainda testemunhamos incontáveis histórias de violência e opressão feminina. Isso sem mencionar a misoginia e os feminicídios recordes em toda a Mesoamérica.

Autoras como Alice Walker, Angela Davis, bell hooks, (Gloria Jean Watkins), Carla Akotirene, Chimamanda Ngozi Adichie, Djamila Ribeiro, Suely Carneiro e tantas outras, têm pautado discussões acadêmicas sobre histórias de violência e opressão feminina. As fundamentações teórica e prática dessas autoras têm nos possibilitado compreender, analisar e combater as formas sistêmicas de discriminação de gênero, raça e classe. Seus estudos ampliam os debates sobre Teorias Feministas, Patriarcado, Estudos Culturais, Estudos de Mídia e Gênero, entre outros, explorando diferentes correntes do pensamento feminista, a Violência de Gênero e Direitos Humanos, Representação na Mídia e Cultura Popular, Interseccionalidade.

Neste texto, buscamos destacar como o cinema feminino mesoamericano pode ser uma interseção entre educação libertadora e sensível, abordando temas complexos, sob perspectiva única e criativa. Além disso, exploramos como a linguagem do cinema, especialmente quando dirigido por mulheres, pode contribuir para a construção de significado e para a promoção do diálogo crítico na sociedade contemporânea.

Neste sentido, evidenciamos a relevância do estudo do cinema feminino mesoamericano como uma poderosa ferramenta de expressão e reflexão sobre as questões profundas que permeiam a vida das mulheres na região. Ao analisar os filmes “O Segredo da Rosa” e “A Noite do Fogo”,

buscamos não apenas desvelar as narrativas cinematográficas, mas também compreender como essas obras podem atuar como agentes de transformação social e educacional.

Cinema feminino mesoamericano

O termo “cinema feminino mesoamericano” se refere, então, ao conjunto de produções cinematográficas realizadas por mulheres nas Américas Central e do Sul. Essas produções são caracterizadas por serem dirigidas, escritas ou protagonizadas por mulheres, e muitas vezes refletem perspectivas, experiências e temas que são particularmente relevantes para as mulheres nessa região.

O cinema feminino mesoamericano reúne um conjunto de filmes realizados por mulheres, e também aborda assuntos que estão relacionados com as questões de gênero, feminismo, identidade, maternidade, sexualidade e outros tópicos sensíveis. Essas produções exploram as complexidades das vidas das mulheres, bem como as interseções de gênero, cultura, política e sociedade nas regiões mesoamericanas.

Além disso, o “cinema feminino mesoamericano” pode também desafiar as normas cinematográficas tradicionais, apresentando abordagens estéticas, narrativas e expressivas únicas. A inclusão dessas vozes femininas na criação cinematográfica pode ampliar a diversidade de histórias contadas no cinema e fornecer uma visão mais completa da experiência humana. O termo “cinema feminino mesoamericano” engloba um conjunto diversificado de produções.

As diretoras e a luta por representação

Vanja Orico foi uma notável cantora, atriz e cineasta brasileira. Nascida em 15 de novembro de 1931, no Rio de Janeiro, ela se destacou tanto no cenário artístico nacional quanto internacional. Sua carreira artística começou enquanto ela estudava música na Itália, quando teve a oportunidade de atuar no filme “Mulheres e Luzes” (1950), dirigido pelo cineasta Federico Fellini. No entanto, só ganhou reconhecimento ao cantar

a música “Mulher Rendeira”, tema do filme brasileiro “O Cangaceiro” (1953), dirigido por Lima Barreto.

Além de sua carreira musical, Vanja Orico também teve forte presença no cinema brasileiro, especialmente como uma das musas dos filmes do Ciclo do Cangaço. Ela atuou em filmes como “Lampião, o rei do cangaço” (1964) e “Cangaceiros de Lampião” (1967) direção e roteiro de Carlos Coimbra, e “Jesuíno Brilhante, o cangaceiro” (1972). Ela também desempenhou papéis nos filmes “Independência ou Morte” (1972) e “Ele, o boto” (1987), entre outros.

A sua participação em “O Cangaceiro” trouxe-lhe notoriedade e sucesso, já que o filme foi premiado no Festival de Cannes e amealhou popularidade em todo o mundo. Isso a levou a fazer apresentações em vários países da Europa, África, Caribe, e nos Estados Unidos. Sua carreira musical também incluiu gravações na França, que a tornaram recordista de vendas no Brasil e capa de revistas renomadas.

Além de suas atividades como atriz e cantora, Vanja dirigiu “O Segredo da Rosa”, em 1973, seu único filme, do qual também como protagonista. Ela era filha do diplomata e escritor Osvaldo Orico e mãe do cineasta Adolfo Rosenthal, fruto de seu casamento com o ator André Rosenthal. Faleceu aos 83 anos, em 28 de janeiro de 2015.

Tatiana Huezo Sánchez nasceu em 9 de janeiro de 1972, em El Salvador, tem dupla nacionalidade, salvadorenha e mexicana. Formada pelo Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), onde também é professora. Em 2004, concluiu seu mestrado em documentário criativo na Universidade Pompeu Fabra, em Barcelona. Vive no México desde os quatro anos de idade.

Em 1997, dirigiu o curta “Tiempo cáustico”. Em 2015, estreou “Ausencias”, um média-metragem de 27 minutos que narra a dor de uma mãe que perde o marido e o filho, desaparecidos devido ao crime organizado. Seu primeiro longa-metragem, “El lugar más pequeño” (2011), é um documentário multipremiado sobre a Guerra Civil de El Salvador. Em 2016, Tatiana estreou “Tempestad”, a história de duas mulheres que sofrem as consequências do tráfico humano no México, que recebeu o Prêmio Fénix de Melhor Documentário, em 2016.

Os filmes de Tatiana Huezo são verdadeiros manifestos sobre a impunidade das pessoas perante as instituições do Estado. Ela humaniza as vítimas invisibilizadas, transformando-as em pessoas que sonham e lutam por justiça e direitos.

Os filmes

Nossa opção em trazer os filmes “O Segredo da Rosa” (1974), de Vanja Orico, e “A Noite do Fogo” (2021), de Tatiana Huezo, nasce do entendimento de que esses filmes representam as experiências das mulheres em situação de vulnerabilidade, bem como, contribuem para a expansão das perspectivas e discussões sobre gênero, cultura e sociedade no contexto mesoamericano.

“O Segredo da Rosa”, filme roteirizado por Vanja Orico e Adelia Sampaio, contempla a condição feminina em meio a desafios históricos. Nesta narrativa, encontramos reflexões profundas sobre as complexidades enfrentadas pelas mulheres ao longo do tempo.

No contexto contemporâneo, “A Noite do Fogo”, também disponível na Netflix, é baseado no livro “Reze pelas Mulheres Roubadas” de Jennifer Clement. Emerge como um vulcão em erupção silenciosa ao abordar a condição da mulher. A trama, mesmo se desenrolando num remoto vilarejo no alto da montanha, no México, transcende a localidade ao explorar a luta pela sobrevivência das mulheres, destacando que essa batalha vai muito além do simples ato em si. A produção oferece uma visão crua e impactante das complexidades enfrentadas pelas mulheres na sociedade contemporânea, evidenciando como o poder masculino continua a moldar suas vidas de maneiras muitas vezes dolorosas e profundas (Aflitos, 2023).

Esses dois filmes desvelam temas que são particularmente relevantes em toda a região mesoamericana e na sociedade em geral. Ambos exploram aspectos da feminilidade, da maternidade, da pobreza e abordam a questão do narcotráfico a partir de uma perspectiva feminina, oferecendo uma abordagem única e sensível a um tema complexo e controverso.

Assim, “O segredo da Rosa” e “A Noite do Fogo”, nos convidam a esmiuçar questões que permeiam a experiência feminina, lançando luz sobre lutas e desafios persistentes num mundo que evolui sem se desvencilhar das estruturas patriarcais do passado.

Separados por quase cinquenta anos, os dois filmes compartilham temas relacionados à complexidade das experiências femininas e abordam questões sensíveis e profundas. “O Segredo da Rosa” e “A Noite do Fogo” oferecem perspectivas singulares sobre a luta de mulheres e mães em proteger suas crias do narcotráfico.

No início dos anos de 1970, quando “O Segredo da Rosa” foi filmado, o Brasil passava por um processo acelerado de urbanização, marcado por

transformações nas relações de espaço público e privado. Nas áreas urbanas, houve uma reconfiguração dos espaços públicos, com a expansão de infra-estruturas, a criação de novos bairros e a intensificação da vida urbana. Ao mesmo tempo, as relações familiares e comunitárias passaram por mudanças, muitas vezes refletindo uma dinâmica mais moderna e individualizada.

A década de 1970 no Brasil também testemunhou um contexto político conturbado, ainda sob regime ditatorial civil-militar. Apesar das restrições à liberdade política, a partir de 1974 a sociedade brasileira entrou em ebulição, a princípio lentamente, com movimentos sociais, culturais e estudantis ativos na busca por mudanças. A resistência à ditadura cresceu, desaguando no processo de liberalização consentida da ditadura, chamado “abertura política”, na década seguinte. Essas mudanças impactaram não apenas a paisagem física do país, mas também as dinâmicas sociais, culturais e políticas que estão contemplados no filme de Orico.

Por sua vez, Huezo retrata em “A Noite do Fogo” feminicídios, estupros, abusos sexuais e extremas violências de gênero que afetam diretamente a vida e a segurança das mulheres nas comunidades rurais dominadas pelo narcotráfico. Seu filme denuncia esses problemas e demonstra um contexto de impunidade, instabilidade social e enfraquecimento das instituições de segurança.

Aponta-se a fragilidade das mulheres, que na maioria das vezes enfrentam ameaças específicas relacionadas ao narcotráfico, incluindo coerção, exploração e violência sexual. Além de evidenciar como a presença de organizações criminosas muitas vezes desafia as estruturas sociais tradicionais, aumentando a vulnerabilidade das mulheres.

“A Noite do Fogo” aborda esses problemas de maneira abrangente, deixando claro o quanto é urgente o fortalecimento das instituições de segurança, justiça e atuação educacional, que promovam a igualdade e conscientizem sobre a violência de gênero. O desafio apresentado pela diretora é multifacetado e adota uma abordagem holística para aproximar-se não apenas das manifestações visíveis, mas também das estruturas e normas sociais subjacentes que perpetuam a violência.

Interseccionalidade de uma educação libertadora e sensível

Desenvolver a interseccionalidade a partir de uma educação libertadora e sensível é um desafio que ganha relevância nas obras cinematográficas “O Segredo da Rosa” e “A Noite do Fogo”, ambas abordam questões sociais delicadas, intermediadas pelo narcotráfico. Esses filmes não apenas exploram narrativas cativantes, mas também se tornam ferramentas valiosas para iluminar problemáticas sociais e políticas. Ao desvendar as complexidades das realidades, essas produções oferecem oportunidade ímpar para a promoção de discussões reflexivas sobre os desafios enfrentados pela sociedade.

Em salas de aula esses filmes podem oferecer uma perspectiva de interseccionalidade educacional libertadora, promovendo uma abordagem que busca a emancipação dos indivíduos, estimulando o pensamento crítico e a compreensão profunda das interconexões sociais. Os filmes desempenham um papel crucial ao servirem como catalisadores para essa educação, uma vez que não apenas expõem os efeitos do narcotráfico, mas também instigam a audiência a refletir sobre as causas subjacentes e as ramificações dessas questões.

Nos dois filmes, a sensibilidade com que as mulheres e mães enfrentam o tema se tornam elementos essenciais de proteção. Elas compreendem algumas das principais consequências do tráfico de drogas, pois muito além dos conflitos armados, o tráfico viola todos os direitos humanos, impondo violência e deslocamentos forçados, destroem famílias e o meio ambiente, prejudicando principalmente as populações pobres e vulneráveis. (Relatório Mundial sobre Drogas 2023).

Ao criar seus espaços e mecanismo de proteção, as protagonistas recriam elementos de reflexões que podem ser levados à sala de aula, como instrumentos educativos para se discutir o assunto do narcotráfico e suas consequências. A interseccionalidade educacional pode ser enriquecida com pesquisas, permitindo uma compreensão profunda das múltiplas camadas das desigualdades sociais causadas, pois, conforme assevera Carla Akotirene, interseccionalidade é uma abordagem teórica e analítica que nos permite compreender as múltiplas formas de opressão e discriminação que as pessoas enfrentam (2019).

Ao promover a interseccionalidade por meio de uma educação libertadora e sensível, é possível alavancar o potencial transformador do cinema, transformando essas narrativas em ferramentas educacionais poderosas

que estimulam a reflexão crítica e o diálogo construtivo sobre questões sociais prementes. Ambos os filmes têm o potencial de estimular discussões em contextos educacionais sobre questões sociais, culturais e femininas, proporcionando uma abordagem única e envolvente.

Além de representarem a região mesoamericana, esses filmes contribuem para uma compreensão mais profunda das nuances culturais e sociais dessa área, enriquecendo a discussão sobre as experiências femininas em contextos específicos, o que permite uma exploração mais aprofundada das vidas das personagens e das questões que elas enfrentam.

Ao explorar esses pontos em comum, a escola pode oferecer uma análise aprofundada do cinema feminino mesoamericano, destacando como esses filmes específicos podem ser instrumentos poderosos para a educação e o diálogo sobre questões importantes para a região e para as mulheres.

Pois, além de sua função educacional, o cinema dirigido por mulheres também pode ser analisado como uma linguagem artística e narrativa em si. Esses filmes empregam elementos estéticos e narrativos singulares que contribuem para a criação de significado e para a abertura de diálogos críticos. O cinema, como forma de expressão artística, apresenta metáforas visuais e emocionais que convidam à reflexão e à análise mais profunda.

Conclusão

Ao transcender as fronteiras geográficas e incluir a América Latina na definição da Mesoamérica, reconhecemos a importância de uma abordagem mais ampla, que explore as interconexões culturais e históricas compartilhadas por esses territórios e suas territorialidades. A Mesoamérica, além de sua riqueza cultural e histórica, é também palco de desafios persistentes, especialmente para as mulheres que, há séculos, enfrentam a subjugação em uma sociedade patriarcal.

No contexto de uma educação libertadora e sensível, sugere-se que o cinema dirigido por mulheres mesoamericanas pode servir como uma forma alternativa de aprendizado que vai além da educação tradicional. Esses filmes podem oferecer perspectivas únicas sobre questões socioculturais e políticas que muitas vezes são negligenciadas ou minimizadas no currículo educacional convencional.

Dessa forma, ao explorar a linguagem cinematográfica como meio de construção de significado e promoção do diálogo crítico, buscamos

fomentar uma educação libertadora e sensível, capaz de inspirar a reflexão sobre as realidades enfrentadas pelas mulheres mesoamericanas.

Os filmes escolhidos, “O Segredo da Rosa” e “A Noite do Fogo”, representam experiências de mulheres em situação de vulnerabilidade, contribuindo para a expansão das perspectivas e discussões sobre gênero, cultura e sociedade na Mesoamérica. Ambos os filmes exploram aspectos da feminilidade, maternidade e abordam o narcotráfico sob uma perspectiva única e sensível.

Vanja Orico, notável cantora, atriz e cineasta brasileira, e Tatiana Huezo Sánchez, cineasta mexicana-salvadorenha, são apresentadas como diretoras que, por suas obras, destacam as complexidades das experiências femininas. A pesquisa destaca o contexto histórico e social dos filmes, ressaltando o impacto das obras no entendimento das lutas e desafios enfrentados pelas mulheres na região mesoamericana.

A abordagem da interseccionalidade educacional proposta busca estimular o pensamento crítico e a compreensão das interconexões sociais, utilizando o cinema como meio transformador. Destaca-se ainda, a transcendência das fronteiras geográficas ao incluir a América Latina na definição da Mesoamérica. E enfatiza o cinema feminino mesoamericano como uma forma alternativa de aprendizado, capaz de oferecer perspectivas sensíveis sobre questões socioculturais e políticas, promovendo o cinema como ferramenta valiosa para a educação formal e libertadora, enriquecendo a compreensão das complexidades enfrentadas pelas mulheres na Mesoamérica.

Ao utilizar a perspectiva interseccional, é possível considerar que as desigualdades não podem ser compreendidas de forma isolada, mas precisam ser encontradas em conjunto, considerando a interação entre diferentes fatores. Por exemplo, uma mulher negra pode enfrentar opressões e barreiras distintas das experimentadas por uma mulher branca, devido à sua intersecção de identidades.

Essa abordagem nos desafia a entender as interconexões entre as opressões e dar atenção às experiências das pessoas moldadas pela interação de diferentes sistemas de dominação. Por exemplo, políticas públicas de enfrentamento ao narcotráfico e ao feminicídio, se compartimentalizadas em cada uma dessas formas criminais *per se*, podem não ser eficazes para enfrentar as complexidades da vulnerabilidade das mulheres, nas condições de mães, agentes do tráfico, severidade das penas a que são condenadas, entre outras.

Portanto, através da exibição, análise e discussão dos filmes é possível entender a interseccionalidade como ferramenta poderosa para compreender as desigualdades sociais em sua totalidade e ajudar a direcionar ações e políticas mais inclusivas e equitativas, considerando as diferenças e semelhanças dos dois filmes.

Referências bibliográficas

- Adichie, Chimamanda Ngozi (2014). “*Sejam Todos Feministas*.” Companhia das Letras.
- Aflitos, Lucas Lopes. *A Noite do Fogo*: Dor em existir e resistir na luta pelo direito de ser mulher. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/critica-a-noite-do-fogo-tatiana-huezo/>. Acesso em: 27 dez. 2023.
- Akotirene, Carla (2019). *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen.
- (2009). *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. Sueli Carneiro (Org.), “Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil”.
- Carneiro, Sueli (2001). “*Enegrecer o Feminismo*: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Estudos Feministas, v. 9, n. 1. Contreras, Tonatiuh Romero; RAMOS, Laura Ávila. Mesoamérica: História y Reconsideración del Concepto. Ciencia Ergo Sum, Noviembre, v. 6 n. 3. Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, México. p. 233-242.
- Davis, Angela (2016). *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo.
- hooks, bell (2000). “*Feminism is for Everybody: Passionate Politics*.” South End Press.
- Lima, Roberto (2015). *Mesoamérica-sertão*: um pouco de análise mítica. Revista de Antropologia da UFSCar, São Carlos, v. 7, n. 2, p. 57-71, jul./dez.
- Ribeiro, Djamila (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.
- Salomão, Daniele (2012). *A Cultura Mesoamericana no Período da Conquista do México*. Disponível em: <http://docentesfsd.com.br/arquivo/mesoamericana.pdf>. Acesso em 6 abr.

**Reflejos de tradición y creatividad: arte y
cultura en América Latina, África y el Caribe**

se terminó de editar en julio de 2025
en los talleres gráficos de Ediciones de la Noche
Madero #687, Zona Centro, 44100
Guadalajara, Jalisco, México.

www.edicionesdelanoche.com



Reflejos de tradición y creatividad: arte y cultura en América Latina, África y el Caribe es una obra coordinada por Deiselene de Oliveira Barros Sánchez y Manuel Coca Izaguirre. Este libro explora la rica herencia cultural y artística de estas regiones, con un enfoque especial en la influencia y contribución de las comunidades afrodescendientes. A través de una colección de ensayos, se abordan temas como la música, la danza, la literatura y el cine, resaltando la resistencia, resiliencia y creatividad de estos pueblos.

El libro celebra la diversidad y la riqueza de las raíces compartidas mediante un recorrido multidimensional que invita a la reflexión sobre la identidad cultural y la lucha por la igualdad y la justicia. Se enfatiza la importancia de reconocer y valorar la herencia cultural afrodescendiente y su papel central en la construcción de la identidad regional y global. Asimismo, se subraya la necesidad de una reflexión crítica sobre la identidad cultural en el contexto de la lucha por la igualdad y la justicia social.

Reflejos de tradición y creatividad es una invitación a celebrar la diversidad y la riqueza de nuestras raíces compartidas, reflexionando sobre la importancia de reconocer y valorar la contribución de las comunidades afrodescendientes a la cultura y la sociedad. Además, promueve el trabajo hacia la eliminación de todas las formas de racismo y exclusión.

ISBN 978-607-581-587-9



9 786075 815879



CUAAD
CENTRO UNIVERSITARIO DE
ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO